

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА  
INSTITUTE OF ARTS NAS RA



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ  
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1

2019

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА  
“GITUTIUN” PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA

**ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄԵՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ  
ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ  
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ  
ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ՀԱՅԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՖԻՆԱՆՍԱՎՈՐՈՂ ՀԱՄԱՀԱՅՎԱԿԱՆ ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻ ԱԶԱԿՑՈՒԹՅԱՄԲ**

**ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր**

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի – պատասխանատու քարտուղար**  
արվեստագիտության թեկնածու

**ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ**

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ԳՈՒՍԵՎ Վլադիմիր Ալեքսանդրի (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)**

ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու

**ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ,  
ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ Վահանի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)**

Ռուսաստանի ճարտարապետության և շինարարական գիտությունների  
ակադեմիայի թղթակից անդամ, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի  
պատվավոր անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ,  
արվեստագիտության դոկտոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՅՈՒՐԵՎԱ Տատյանա Սեմյոնի (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)**

ՌԴ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր,  
պրոֆեսոր

**ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)**

Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության  
դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՊՐՈՎՈՊՅՈՎ Վլադիմիր Իվանի (Բելառուս, Մինսկ)**

Բելառուսի արվեստի վաստակավոր գործիչ, Ռուսաստանի գեղարվեստի  
ակադեմիայի պատվավոր անդամ, արվեստագիտության թեկնածու

**ՍՈՒՎԱՐՅԱՆ Յուրի Միքայելի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,  
տնտեսագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В ГОД, ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 2019 ГОДА  
ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА  
ИЗДАЕТСЯ ПРИ СОДЕЙСТВИИ ВСЕАРМЯНСКОГО ФОНДА ФИНАНСИРОВАНИЯ  
АРМОНОВЕДЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

**АСАТРЯН Анна Григорьевна** – главный редактор  
заслуженный деятель искусств Республики Армения,  
доктор искусствоведения, профессор

**КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна** – ответственный секретарь  
кандидат искусствоведения

#### РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

**АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,  
заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор

**АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,  
заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор  
**ГУСЕВ Владимир Александрович (Россия, Санкт-Петербург)**

заслуженный деятель искусств РФ, кандидат искусствоведения

**КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)**

член-корреспондент Российской академии архитектуры и строительных наук,  
почетный член Российской академии художеств, иностранный член  
Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения

**КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель  
культуры РА, доктор искусствоведения, профессор

**ОГАННЕСЯН Генрик Ваганович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,  
заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор

**ПРОКОПЦОВ Владимир Иванович (Беларусь, Минск)**

заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, почетный член  
Российской академии художеств, кандидат искусствоведения

**СУВАРЯН Юрий Михайлович (Армения)**

академик Национальной академии наук РА, заслуженный деятель науки РА,  
доктор экономических наук, профессор

**ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)**

заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения,  
профессор

**ЮРЬЕВА Татьяна Семеновна (Россия, Санкт-Петербург)**

заслуженный деятель искусств РФ,  
доктор искусствоведения, профессор

JOURNAL IS PUBLISHED 2 TIMES IN A YEAR, SINCE JUNE 2019  
PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF NAS RA INSTITUTE  
OF ARTS  
PUBLISHED WITH THE SUPPORT OF ALL ARMENIAN FOUNDATION FINANCING  
ARMENOLOGICAL STUDIES

**ASATRYAN Anna – Editor-in-chief**

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Arts, Professor

**KAMALYAN Margarita – Responsible secretary**

Candidate of Arts

#### EDITORIAL BOARD

**AGHASYAN Ararat (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Arts, Professor

**CHEPALOV Alexander (Ukraine, Kiev)**

Honored Worker of Arts of the Ukraine, Doctor of Arts, Professor

**GHAZARYAN Vigen (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Arts, Professor

**GUSEV Vladimir (Russia, Saint-Petersburg)**

Honored Worker of Arts of the Russia, Candidate of Arts

**HASRATYAN Murad (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Architect of the RA, Doctor of Architecture, Professor

**HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Science of the RA, Doctor of Arts, Professor

**KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)**

Corresponding Member of the Russian Academy of Architecture and  
Construction Sciences, Honorary Member of the Russian Academy of Arts,

Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Arts

**PROKOPTSOV Vladimir (Belarus, Minsk)**

Honored Worker of Arts of the Belarus, Honorary Member of the Russian

Academy of Arts, Candidate of Arts

**Yuri SUVARYAN (Armenia)**

Academician of National Academy of Sciences of RA, Honored Worker of Science  
of the RA, Doctor of Economics, Professor

**Tatiana YURIEVA (Russia, Saint-Petersburg)**

Honored Worker of Arts of the Russia, Doctor of Arts, Professor

## ՎԱՂՈՒՑ ՊԱՀԱՆՋՎԱԾ ԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

Սիրելի՛ ընթերցող:

Ներկա համարով մեկնարկում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական օրգանի՝ «Արվեստագիտական հանդես»-ի հրատարակությունը:

Գաղտնիք չէ, որ հայ ժողովուրդն իր դարավոր պատմության ընթացքում մշակութային կյանքի բոլոր բնագավառներում ձեռք է բերել մեծ ու նշանակալի նվաճումներ:

Անցած տասնամյակների ընթացքում Հայաստանում գիտության մյուս ճյուղերին զուգընթաց մեծ թափով զարգացավ արվեստագիտությունը՝ բարձրանալով որակապես նոր մակարդակի: Հրատարակվել է արվեստագիտական պատկառելի գրականություն, և բազմաթիվ մեծ ու փոքր հետազոտությունները, սովորաբաժավալ մենագրություններն ու սկզբնաղբյուրների հրատարակությունները վկայությունն են այն իրողության, թե ինչ ծանրակշիռ աշխատանք է կատարվել հայ արվեստին վերաբերող հարցերի գիտական մշակման ուղղությամբ: Այս աշխատություններից շատերն արժանացել են գիտական լայն ճանաչման, դարձել արվեստաբանների ու արվեստասերների սեղանի գիրք, մի մասն էլ արժանացել է կառավարական բարձր պարգևների՝ պետական մրցանակների:

Սակայն այսօր ինչպես գիտության մյուս բոլոր ճյուղերում, այնպես էլ արվեստագիտության բնագավառում կան բազում չլուսաբանված հիմնախնդիրներ, գիտական մանրագնին ուսումնասիրության և արդիականության դիրքերից վերագնահատման կարոտ բազմաթիվ հարցեր, որոնց քննարկմանն ու լուծմանն է միտված այս պարբերականը:

«Արվեստագիտական հանդես»-ի էջերում կլուսաբանվեն հայ արվեստի ու ճարտարապետության խնդիրները, ինչպես նաև հայ ժողովրդի մշակութային կապերը մյուս ժողովուրդների հետ: Հանդեսը լայնորեն կլուսաբանի Հայաստանի Հանրապետության արվեստագիտական և մշակութային նվաճումները: Արվեստագիտական հիմնախնդիրների քննարկմանը նպաստելու նպատակով հանդեսը կունենա գիտական քննարկումների բաժին, որը կօժանդակի ստեղծագործական բանավեճերի ծավալմանը: Հանդեսը կունենա նաև բնագրերի հրապարակման, գրախոսությունների, գիտական լուրերի, տեղեկությունների և այլ բաժիններ:

Պարբերականի ուշադրության կենտրոնում կգտնվեն նաև գեղարվեստական կյանքի արդի հիմնախնդիրները, Հայաստանի և Արցախի Հանրապետություններում և հայկական Սփյուռքում ընթացող գեղարվեստական պրոցեսները, դրանց հետազոտության ու գիտատեսական իմաստավորման խնդիրները:

Միանգամայն տրամաբանական է, որ «Արվեստագիտական հանդես»-ը ստեղծվում է հենց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում, որը հայ արվեստագիտության գլխավոր կենտրոնն է, այն միակ գիտական օջախը, որտեղ կատարվող ուսումնասիրությունների կարևոր ուղղություններն են հայ արվեստի գրեթե բոլոր տեսակների (կերպարվեստ, ճարտարապետություն, դեկորա-

տիվ և կիրառական արվեստներ, երաժշտություն, թատրոն, կինո և հեռուստատեսություն) պատմության և տեսության հիմնահարցերը: 60-ամյա այս ինքնատիպ գիտահետազոտական հիմնարկում աշխատանքներ են տարվում հայ արվեստի դասականների ստեղծագործական, հուշագրային, նամակագրական ժառանգության ակադեմիական հրատարակության ուղղությամբ:

Վերը նշված նպատակներն իրականացնելու համար մեր վեցամսյա պարբերականը մտադիր է իր շուրջը համախմբել հայ արվեստով զբաղվող առաջատար արվեստաբաններին:

«Արվեստագիտական հանդես»-ի առաքելությունն է արվեստաբան-գիտնականների համատեղ ուժերով ու ջանքերով նոր լիցք հաղորդել հայ ժողովրդի արվեստի և ճարտարապետության ուսումնասիրության աշխատանքներին, նպաստել արվեստագիտության հետագա զարգացմանն ու վերելքին, արվեստագիտության հանգուցային հարցերի անաչառ և սկզբունքային լուսաբանմանը:

Բարի երթ քեզ, «Արվեստագիտական հանդես»:

**Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ**

**ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,**

**ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ**

**արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր**

В краткой вступительной статье директора Института искусств НАН РА, члена-корреспондента НАН РА, доктора искусствоведения, профессора Арарата Агасяна говорится о задачах «Искусствоведческого журнала» - нового научного журнала Института искусств НАН РА. На страницах журнала будут освещаться вопросы архитектуры и искусства армянского народа, общетеоретические вопросы искусствоведения, вопросы культурных связей армянского народа с другими народами. Журнал широко знакомит читателей с научными и культурными достижениями Республики Армения. Помимо основного отдела научно-исследовательских статей, в журнале будут разделы сообщений, дискуссий и обсуждений, публикаций, рецензий, информации и научной хроники. К участию в журнале будут привлечены не только армянские, но и зарубежные специалисты.

Director of NAS RA Institute of Arts, NAS RA Corresponding Member, Doctor of Arts, Professor Ararat Aghasyan briefly introduces the goals of the new scholarly journal of NAS RA Institute of Arts – the “Journal of Art Studies”. The periodical is meant to give extensive coverage on such issues as Armenian architecture and arts, the theory of art criticism, cultural relations between Armenia and other countries. Research articles are to make the main body of the Journal, apart from which discussions, publications, reviews, latest news and events in the field of art are to be highlighted. Not only Armenian, but also foreign scholars are welcomed to contribute to the Journal.

## ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

### ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

#### ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԿԱԾՅԱՆԸ «ԲԱԶՄԱՎԷՊ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԷԶԵՐՈՒՄ\*

##### ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ\*

Հայկական պարբերական մամուլում հայ երաժշտության դասական, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) կյանքին ու գործունեությանը նվիրված առաջին հրապարակումներն ի հայտ են եկել դեռևս 1870-ական թվականներին՝ իր կյանքի օրոք: Զարմանալիորեն Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության պաշտոնական օրգանը՝ «Բազմավէպը», Տ.Չուխաճյանի կյանքին ու գործունեությանն անդրադարձավ նրա մահից հետո միայն: 1899-ի փետրվարյան համարում տպագրվում է կոմպոզիտորի մահախոսականը՝ «Բազմավէպ»-ի խմբագիր Սիմոն Երեմյանի «Հայ Վերտին» հոդվածը: 10 տարի անց՝ 1909թ. մարտի համարում լույս է տեսնում «Բազմավէպ»-ի խմբագիր Ներսես Տիրացույանի «Հայ Վերտին (Տիգրան Չուխաճյան)» հոդվածը, որը հայերեն թարգմանությամբ ներկայացնում էր Բոլոնիայի թերթերից մեկի՝ 1909-ի փետրվարի 21-ի համարում հրապարակված՝ իտալացի կոմս Riccardo della Torre-ի «Il Verdi Armeno» հոդվածը:

**Բանալի բաներ** – Տիգրան Չուխաճյան, «Բազմավէպ», «Հայ Վերտին», Սիմոն Երեմյան, «Հայ Վերտին (Տիգրան Չուխաճյան)», Ներսես Տիրացույան, “Il Verdi Armeno”, իտալացի կոմս Riccardo della Torre:

Հայկական պարբերական մամուլում հայ երաժշտության դասական, հայ երաժշտական թատրոնի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) կյանքին ու գործունեությանը նվիրված առաջին հրապարակումներն ի հայտ են եկել դեռևս 1870-ական թվականներին. Երուսաղեմում հրատարակվող «Սիոն»-ի՝ 1871թ. 9-րդ համարի «Բանասիրական» բաժնում (էջ 196-198) տպագրվել է Ա.Այվազյանի «Արշակ Բ» նվագերգությունը-երաժշտություն Չուխաճյանի» հոդվածը:

---

\* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի կողմից անցկացված մրցույթի արդյունքում ֆինանսավորվող «18T-6E108» ծածկագրով «Կերպարվեստի և երաժշտության հարցերը XIX դարի և XX դարասկզբի հայկական մամուլի էջերում» գիտական ծրագրի շրջանակներում:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, Երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, instart@sci.am, հոդվածի ընդունման օրը՝ 05.02.2019, գրախոսման օրը՝ 14.03.2019:

Այնուհետև կոմպոզիտորի կյանքի օրոք նրա մասին հողվածներ են տպագրվել Թիֆլիսի («Մեղու Հայաստանի», «Արծազանք», «Մշակ», «Նոր դար», «Տարագ»), Կ.Պոլսի («Արևելք», «Հայրենիք», «Մասիս»), Զմյուռնիայի («Արևելյան մամուլ») և Վիեննայի («Հանդես ամսօրյա») պարբերականներում:

Տ.Չուխաճյանի կյանքին ու ստեղծագործությանն անդրադարձած հայկական պարբերականների ցանկում, ինչպես տեսնում ենք, զարմանալիորեն բացակայում է «Բազմավեպը»: Եվ դա այն դեպքում, որ Չուխաճյանը կաթոլիկ հայ էր: Դրա մասին է իր հուշերում վկայում հայ ականավոր լեզվաբան և բառարանագիր, ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Հրաչյա Աճառյանը. «... Այս երգին եղանակ հարմարեցրեց նշանավոր երաժշտագետ Տիգրան Չուխաճյանը, որ ամբողջ Կոստանդնուպոլիսը լցրել էր իր «Լեպլեպիճի Հորհոր» օպերայի աղմուկով: Դպրոցի ամֆիթատրոնում ամբողջ աշակերտներս հավաքվեցինք, և Չուխաճյանը, մեզ խմբերի վերածելով, սովորեցրեց քառաձայն երգը: Ես սուպրանոների մեջ էի. մինչև այժմ հիշում եմ Չուխաճյանին, որ հայ կաթոլիկ լինելով *r*-ի տեղ *η* էր արտասանում և երեք խմբերին դիմելով կոչում էր՝ «Պատղա՛ստ, պատղա՛ստ, պատղա՛ստ»<sup>1</sup>:

Եվ այսպես, 1898 թվական, 10-ը մարտի: Զմյուռնիայում ծանր տառապանքներից հետո դեմքի քաղցկեղից 61 տարեկանում կյանքից հեռանում է Տիգրան Չուխաճյանը:

Կոմպոզիտորի անժամանակ մահվանն արձագանքում են թիֆլիսյան «Տարագը», «Մշակը», «Նոր դարը», Զմյուռնիայի «Արևելյան մամուլը»...

Տ.Չուխաճյանի մահվան գույժին արձագանքում է նաև «Բազմավեպը». 1899-ի փետրվարյան համարի «Նշանաւոր հանգուցեալք» բաժնում տպագրվում են «Բազմավեպ»-ի խմբագիր, բնագետ, գրող, բանասեր Սիմոն Երեմյանի<sup>2</sup> (հոկտեմբերի 30, 1871, Տրապիզոն - 1936, Միլան) «Հայ Վերտին»

<sup>1</sup> Աճառյան Հ., Կյանքիս հուշերից, Երևան, 1967, էջ 83:

<sup>2</sup> Ս.Երեմյանն ուսանել է ծննդավայրում, ապա Վենետիկի Մխիթարյանների մոտ, 1895-ին դարձել է միաբանության անդամ: 1899-1905թթ. խմբագրել է «Բազմավեպ»-ը, 1901-ից՝ նաև «Գեղունի» հանդեսը: 1896-ին Վենետիկում նա հրատարակել է «Նոր կենդանաբանություն և մարդաբանություն պատմական և նկարագրական», 1898-ին՝ «Տարվինականություն կամ տեսակաց և մարդու ծագման խնդիրը», 1901-ին՝ «Հայ բժշկարանք» աշխատությունները, ինչպես նաև «Պատկերագրող բառգիրք գործնական գիտությանց» (1900) աշխատություն-հանրագիտարանը: Հեղինակել է գեղարվեստական ստեղծագործություններ՝ «Տուրկին» (1903), «Տագնապը» (1904) վիպակները, «Անեծք» (1903), «Սաթենիկ» (1904), «Ուխտը» (1905) ողբերգությունները, արձակ բանաստեղծություններ, հուշեր, ինչպես նաև գրականագիտական ուսումնասիրություններ՝ «Կենսագրություն Ղևոնդ Ալիշանի» (1902), «Գրական պատմություն և գեղեցիկը» (1915), «Գրագետ հայեր» 10-հատորանոց աշխատությունը (1913-1933), որտեղ տրված են հայ մշակութային գործիչներ Ղևոնդ Ալիշանի, Ղազարոս Աղայանի, Մատթեոս Մամուրյանի, Հակոբ Պարոնյանի, Տիգրան Կամսարականի և այլոց դիմանկար-բնութագրականները: Տե՛ս **Շտիկյան Ս.**, Երեմյան Սիմոն // Հայկական սովետական հանրագիտարան, Երևան, 1977, հատոր 3, էջ 546:



վերտառությամբ «նշանակալի»<sup>3</sup> հոգվածը և կոմպոզիտորի լուսանկարը:

Խորհրդանշական էր վերնագրի ընտրությունը: Հայտնի է, որ դեռևս իր կյանքի օրոք Տ.Չուխաճյանին իտալացիները համեմատել են Վերդիի հետ՝ անվանելով նրան «Հայկական Վերդի»<sup>4</sup>: Հայտնի է նաև, որ մահվան մահճում կոմպոզիտորն իր սնարի մոտ հերթապահող Սմբատ Քեսեճյանից խնդրել էր Ջ.Վերդիի «Օթելլո» երաժշտական դրամայի պարտիտուրը, գրկել այն, սեղմել կրծքին ու հրաժեշտ տվել երկրային կյանքին:

«Մինչդեռ բնութեան քաղցրաբոյր եւ քաղցրանուագ նոր սերունդը կը պատրաստուէր՝ ծմրան տխուր վարագոյրը պատառելով՝ գալ զարդարել զարնան զուարթութիւնը, եւ երբ բնութեան նորածին ու երիտասարդ երաժիշտք լանջերնին ուռած դայլայլիկնին կը հնչեցընէին,-գրում է մահախոսականի հեղինակը,- Չուխաճեանի թշուառ հոգին կը յուզուէր, կը հիւծէր Ջմիրունիոյ մթնոլորտին տակ, տխուր մահճին մէջ. այն հոգին՝ որ կը յուսար իւր թրթռուն ձայնով ու մատուրներով՝ հետեւիլ բնութեան երաժշտաց սրբենի ճլուղլտուկներուն. այն հոգին, որ 55 տարիներէ ի վեր Պոլսոյ սալոններուն եւ թատերաբեմերու մէջ իբր Հայ Վերտի կը ծափահարուէր. այն հոգին՝ որուն վառվռուն երեւակայութեան գեղեցիկ արտադրութիւններն ի Փարիզ, յԵգիպտոս եւ յԱթէնս համակրելի ընդունելութիւն գտած էին: Չուխաճեան կը պատրաստուէր վերահաս ամրան հետ տեսնել նաեւ իր կործանուած առողջութեան ամառն ալ, բայց անաչառ քաղցկեղը կը ճնշէր նորա մարմինը, եւ նուագելի հոգին թեւ առնելով՝ կը սաւառնէր»<sup>5</sup>:

Այնուհետև մխիթարյան հայրը նկատում է, որ այդ կորուստը մեծ է, քանի որ Չուխաճյանը «ինքն էր մի միայն և մեծ Հայ երգահան»<sup>6</sup>:

Ապա հեղինակը մեջբերում է կոմպոզիտորի մահվան կապակցությամբ «Արևելյան մամուլում» տպագրված մահախոսականից, որտեղ մասնավորապես ասվում էր. «Սիրեցինք մենք զինքը, մելամաղձութեան այդ տխրանոյշ զաւակը, զի մե՛րն էր ան, մեր հոգիին ազնուագոյն մասը: Իր արցունքով լացինք, իր ցաւերով տխրեցանք, իր անուրջով երազեցինք ու իր շնչով ոգիացանք: Այդ կեանքը որ մեր ամենուս կեանքն եղաւ, հրեղէն ասուպի նման սահելով աշխարհի հորիզոնէն, իր ետեւ կը թողու անհուն պարապ մը: Արեւելեան երաժշտութիւնը՝ Չուխաճեանի հետ գերեզման կը մտնէ»<sup>7</sup>:

Հոգվածի երկրորդ մասում Հայր Երեմյանը թվարկում է Չուխաճյանի ստեղծագործությունները և իրավացիորեն նկատում, որ «Չուխաճեանն էր՝ թրքական երաժշտութեան զարկ տուողն և յառաջ մղողն»<sup>8</sup>:

<sup>3</sup> **Թահմիզեան Ն.**, «Բազմավէպ»ը եւ հայ երաժշտութեան հարցերը (ըստ մեր գիտական երկարամեայ փորձառութեան) // «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1996, թիւ 1-4, էջ 177:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Պեշիկթաշյան Ն.**, Թատերական դէմքեր, Անթիլիաս, 1969, էջ 111:

<sup>5</sup> **Հ. Ս. Երեմ.**, Հայ Վերտին // «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1899, փետրուար, հատոր ԾԷ, էջ 81:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> Նույն տեղում:

իր 2-էջանոց հակիրճ մահախոսականը Հ.Երեմյանն ավարտում է հետևյալ ուշագրավ եզրակացությամբ. «Չուհաճեան մեծ սխալ մը գործեց իր կենաց մէջ, այն է չնետելն ինք զինքն Ռուսահայ թատերգակ բեմին վրայ, ուր միայն կրնար երջանիկ կեանք և դեռ ատելի փայլուն ասպարէզ մը վայելել»<sup>9</sup>:

Իհարկե, Հայր Երեմյանն այդ ժամանակ չէր կարող նույնիսկ գուշակել, որ տարիներ անց նույն արտահայտությունը խիստ արդիական կլինի նաև Կոմիտասի դեպքում:

«Բազմավէպի» հաջորդ անդրադարձը Տ.Չուխաճյանին տեղի ունեցավ ճիշտ տասը տարի անց՝ 1909 թվականի մարտի համարի 136-137 էջերում: Հոդվածի վերնագիրը նույնն էր՝ դարձյալ «Հայ Վէրտին (Տիգրան Չուխաճեան)», իսկ հեղինակն էլ կրկին «Բազմավէպի» խմբագիրն էր, այս անգամ՝ Հայր Ներսես Տիրացույանը:

Զարմանալի պատահականություն կամ խիստ տրամաբանական գուգադիպություն պետք է համարել այն փաստը, որ «Բազմավէպի» հենց նույն համարի էջ 143-ում Հայր Ներսես Տիրացույանի հեղինակությամբ տպագրվում է Տ.Չուխաճյանի հեղինակած հայոց առաջին օպերայի՝ «Արշակ Բ»-ի թատերատեսուրի հեղինակ, թատերական գործիչ, դրամատուրգ, բանաստեղծ, թարգմանիչ, գեղագետ, ուսուցիչ ու գրական քննադատ Թովմաս Թերգյանի (1840-1909) մահախոսականը՝ «Հանգիստ Թովմաս Թերգեանի» վերնագրով<sup>10</sup>:

1909-ի սկզբներին Թերգյանը կաթվածահար էր եղել. անդամալույծ էր դարձել մարմնի ձախ կողմը. նա այլևս դատապարտվել էր ցմահ փակված մնալ տանը: Մինչ այդ անողորմ մահը 1903-ին խլել էր Թերգյանի կրտսեր որդուն՝ տասնվեցամյա Արմանին, անհուն վիշտ պատճառելով սգակիր ծնողներին: Թերգյանի հիվանդությանը նախորդել էր աչքերից մեկի կուրությունը, որոշ ժամանակ կորցրել էր խոսելու կարողությունը, բայց փորձառու բժիշկները բարելավել էին վիճակը: «Չէր կրնար,- հիշում է բանաստեղծի որդին՝ Եղուարդ Թերգյանը,- ոչ գրել, ոչ կարդալ. օրիորդ մը կուգար ամէն օր իրեն ընթերցումներ ընել ու մանաւանդ իր բանաստեղծութիւններն օրինակել ձեռագիրներու վրայէն և իրեն կարդալ՝ որպէս զի բերանացի իր դիտողութիւններն ու սրբագրութիւններն ընէր»<sup>11</sup>:

Անկողնուն գամված՝ բանաստեղծը կարգի է բերում տպված ու անտիպ քերթվածները, հորինում նորերը՝ փափագելով հրատարակել բանաստեղծությունների ժողովածուն, բայց ապարդյուն: Սեփական տկարությանը գումարվում է կնոջ՝ Սաթենիկի ծանր ու ցավատանջ հիվանդությունը: Հիվանդ տիկնոջ տառապանքներն ավելի էին բզկտում Թերգյանի հոգին: Նման պայմաններում 1909-ի փետրվարի 8-ին վախճանվում է բանաստեղծը. երեք ամիս անց ամուսնուն ու վաղամեռիկ զավակին է միանում տիկին Թերգյանը: «Պոլսոյ հայ հասարակութիւնը, իր բոլոր հատուածներով միացած, խորին

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 82:

<sup>10</sup> Հ. Ն. Տ., Հանգիստ Թովմաս Թերգեանի // «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1909, մարտ, թիւ 3, էջ 143:

<sup>11</sup> Թերգեան Թ., Բանաստեղծութեանց ամբողջական հաւաքածոյ, հ. Ա, Վենետիկ-Սուրբ Ղազար, 1929, էջ ԻԹ:

յարգանքի ցուցերով պաշարեց վարպետին դազադը: Յուդարկավորության արարողութիւնը տեղի ունեցաւ Փերայի Ս.Յովհան Ոսկեբերան եկեղեցւոյն մէջ, նախագահութեամբ Սեբաստիոյ առաջնորդ Տ.Լեւոն Քէչեճեան եպիսկոպոսի, ներկայութեամբ Պոլսոյ հայ հասարակութեան ընտրանիին. դասին մէջ կեցած էին իբր սգակիր՝ երկու Հայ վարդապետներ զոր Հայոց Պատրիարքարանի կողմէ՛ դրկած էր Իզմիրլեան սրբազանը, և Մխիթարեան Միաբանութեան կողմէ՛ Հ.Յուսիկ Մեիրապեան, Հ. Եսայի Տայեցի և Հ.Սահակ Տէր-Մովսէսեան: Այս վերջինն արտասանեց դամբանականը: Յետոյ, տարին զինքը հանգչեցնել Շիշլիի գերեզմանատունը, Պեշիկթաշլեանի, Հեքիմեանի, Ադամեանի մօտիկ...»<sup>12</sup>:

«Հայ Վէրտին (Տիգրան Չուխաճեան)» հրապարակման մեջ Հայր Ներսեսը հայերեն թարգմանությամբ ներկայացնում է Բոլոնիայի թերթերից մեկի՝ 1909-ի փետրվարի 21-ի համարում հրապարակված՝ Բատուայի համալսարանի ուսանող, հայասեր իտալացի կոմս Riccardo della Torre-ի «Il Verdi Armeno» հոդվածը, որի նպատակի մասին հեղինակը գրում է. «Սակաւաթիւ են այն իտալացիք որ ճանչցած ըլլան սոյն հանճարը, և մենք զայն մեր ազգիս հո՛ս մի քանի խօսքով ճանչցնելնուս միջոց կը զգանք որ անօգուտ պիտի չդատուի մեր ճիգը, քանի որ Մեծ Արիեստագէտի յիշատակն է որ կ'ուզենք պատուել»<sup>13</sup>:

«Հայաստան արևելքի այն երկիրն է,- շարունակում է երիտասարդ կոմսը,- որ իր խանձարուրքի մէջն իսկ ծաղկեալ պահեց հայրենաւանդ քաղաքակրթութեան ամբողջութիւնը՝ անսասան մնալով կեանքի ամենադժնդակ պայքարի մէջ՝ որ ցարդ կը մղէ զինքը շրջապատող ամէն տարրերու դէմ, մանաւանդ թէ հայ միտքը մշտատու հալածանքներու մէջ բեղմնավոր և կորովի կը հանդիսանայ: Հանճարը գիտէ բարձրանալ մարդկային արգելքներէն վեր ու անսանձ ճախրել միջոցին մէջ՝ լուսոյ անսպառելի ճառագայթներ ցոլացնելով ամէն կողմ: Եվ իրաւամբ պատուաբեր հանճարը կը սփռի ճնշուած ազգի մը վշտացեալ սիրտը:

Տիգրան Չուխաճեան՝ Հայ Վէրտին այդպիսի հանճարներէն մին եղաւ: Ինքը ներդաշնակ մեղեդիներու երկնային խմբագիրը, վարպետ արիեստագէտը՝ իր յաղթանակներովն պատուեց այժմեան քաղաքակրթութիւնը և դեռ անելի իւր Հայրենիքը»<sup>14</sup>:

Հոդվածի յուրաքանչյուր տողում զգացվում է երիտասարդ իտալացու հիացումը Չուխաճյանի հանճարով. «Չուխաճեան վարպետն իր քնարին թրթռացումներուն նրբութեամբ և ախորժալուր ներդաշնակութեամբը՝ այնքան դիւթած է իր ունկնդիրները՝ որ ամէնն ալ համակրանքի զգացումներ և միշտ թարմ յիշատակ կը պահեն իւր մասին: Իսկ անոնք որ երաժշտութեան ազնիւ ու վսեմ արիեստին ճաշակն ունին, երբ լսեն Չուխաճեանի կտորները

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ ԻԹ-Լ:

<sup>13</sup> Հ. Ներսէս Տ., Հայ Վէրտին (Տիգրան Չուխաճեան) // «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1909, մարտ, թիւ 3, էջ 136:

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

զմայլանքի և յարգանքի խոր զգացում մը պիտի տա՞ծեն անմահ երգահանի շիրմի առջև»<sup>15</sup>:

Հողվածի հեղինակն իրավացիորեն նկատում է նաև, որ Չուխաճյանը «...բոլոր անձամբ երգի արհեստին նուիրած էր իր անձը, որ բնական հանճարով մ'ալ օժտուած ըլլալով՝ նոր տեսակ երաժշտութեան հիմնադիրը, վարպետ մեկնիչը ու ղեկավարը հանդիսացաւ: Ինքն արեւելեան ազգերու մեղեդիները ի մի ձուլելով՝ նոր դարոցի մը ստեղծողը եղաւ, եւ Վոսփորի բանաստեղծական երկնքին տակ երազուած ամէն ներդաշնակութիւնները իր քնարէն լսուեցան»<sup>16</sup>:

Հավարտ հողվածի՝ հեղինակը խոսում է կոմպոզիտորի մարդկային նկարագրի որոշ գծերի մասին. «Իր քաղցրահամբոյր բնաւորութեամբ արհեստակիցներուն, իր խումբերուն անդամներուն յարգելի ու սիրելի էր: Բնաւ դրամ դիզելու տենչանքէն չբռնուեցաւ, ճշմարիտ արդիստի կեանք մը անցուց, մսխելէ աւելի՝ առատաձեռն և ողորմած գտնուելով ստակը կը պակսէր քսակէն: Ծերութեան և հիանդութեան միջոց քաշուելով Իզմիր՝ անմխիթար անցուց վերջին օրերը յետին աստիճանի չքաւորութեան մէջ, և եթէ Ս.Քէլեճեան աշակերտը փառաւոր յուղարկաւորութիւն կազմակերպելու ամէն ջանք չթափէր, 1898ի Մեծ Վախճանեալը՝ գոեհիկ մարդու թաղումն պիտի ունենար: Այն Չուխաճեանը՝ որ մահուան անկողնէն իսկ երաժշտութիւնը կը ներբողէր՝ և ձեռաց մէջ վերջին հեղինակութեան կտորը բռնած՝ արտասուաց հովիտէն նուագներու աշխարհը կ'անցներ»<sup>17</sup>:

Շարունակելով իտալացի կոմսի միտքը՝ Հայր Ներսեսը հավելում է, որ եթէ Չուխաճյանի սան Սմբատ Քեսեճյանը կազմակերպեց իր ուսուցչի փառավոր հուղարկավորությունը, ապա մյուս սանը՝ ջութակահար, դաշնակահար, երգեհոնահար, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ Հարություն Գրիգորի Սինանյանը (1872-1939) «իր անխոնջ ճիգերովն իւր Մեծ Վարպետին հողակոյտին վրայ կիսանդրի մահարձանը բարձրացուց 1907-ի յունուարին: Ու Մանգումէի էֆքեար լրագրի մէջ (տես 1907, յունր. 20). Մայէստրոյ Տ.Չուխաճեանի յիշատակին գեղեցիկ ներբողներ հրատարակեց»<sup>18</sup>:

Եվ իսկապես, Հայր Ներսեսը քաջաձանոթ էր Հարություն Սինանյանի գործունեությանը: Նկատենք, որ «Գեղունու»՝ 1904թ. տարեկան միացյալ համարի 72-73 էջերում լույս էր տեսել Հ.Ն.Տիրացույանի «Յ.Սինանեան երաժիշտ եւ իւր խումբը» վերտառությամբ հողվածը<sup>19</sup>, որտեղ կարդում ենք. «Գեղունիի ընթերցողներուն կը ներկայացնենք այնպիսի հայ անուան պատուաբեր անհատ մը, յանձին Յ.Սինանեան երաժշտին»<sup>20</sup>: Հեղինակը շարու-

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 136, 137:

<sup>16</sup> Տե՛ս **Ասատրեան Ա.**, էջեր հայ-իտալական երաժշտական առնչութիւնների պատմութիւնից // «Բազմավէպ», Վենետիկ, 2005, թիւ 1-4, էջ 46:

<sup>17</sup> **Հ. Ներսէս Տ.**, Հայ Վերտին (Տիգրան Չուխաճեան), էջ 137:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 136, 137:

<sup>19</sup> Տե՛ս **Հ. Ն. Տիրացուեան**, Յ.Սինանեան երաժիշտ եւ իւր խումբը // «Գեղունի», Վենետիկ, 1904, էջ 72, 73:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 72:

նակում է. «Իսկ մենք՝ ներկա տարույս Բազմավեպի Փետրուար թերթին և Յուլիսի 336 էջին մէջ՝ իր կենաց և գործերու գլխաւոր գիծերը դուրս ցատկեցուցած ըլլալով՝ այժմ կը գոհանանք նկատողութեան առնուլ իր արժանիքը իբր հայ երաժիշտ, իբր հեղինակ զանազան կտորներու և մանաւանդ իբր երգիչ Մխիթարեան Քայլերգի և այլն»<sup>21</sup>:

«Բազմավեպի» 1904 թվականի փետրվարյան համարում տպագրված «Յարութին Սինանեան» ծավալուն հոդվածում Հայր Ներսեսն անդրադառնում է Տիգրան Չուխաճյանին ևս: Այսպես. «Կ'ըսուի թէ հանճարները իրարու կը նախանձին և զիրար նսեմացընել կը ճգնին: Մենք այս բանս չենք տեսներ ընդ մէջ Չուխաճեանի և Սինանեանի: Չուխաճեան կը գնահատէր ու կը սիրէր համակրելի և տաղանդաւոր պատանին: Եվ սա կը յարգէր ու կը մեծարէր հայութեան անզուգական երաժշտապետ և երգահան Չուխաճեանը»<sup>22</sup>, - գրում է հեղինակը և բերում դա հաստատող մի շարք դրվագներ:

Հոդվածում հեղինակը կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում այն մասին, որ Տ.Չուխաճյանի մահից հետո հենց Հարություն Սինանյանը «Արշակ Բ» օպերայի Նախերգանքը վերածեց կլավիրի և սեփական միջոցներով տպագրեց 700 օրինակ, որի վաճառքից ստացված հասույթով էլ 1907-ին Իգմիրի գերեզմանատանը Չուխաճյանի շիրմին կանգնեցվեց մեծ վարպետի մահարձանը:

1909 թվականին ընդհատվում է բազմավեպյան չուխաճյանապատումը:

Այսպիսով, Տիգրան Չուխաճյանի ստեղծագործական կյանքը լուսաբանող հոդվածներով «Բազմավեպը» իր ուրույն ու կարևոր նպաստն է բերել երաժշտական չուխաճյանագիտության զարգացմանը՝ պահպանելով և սերունդներին փոխանցելով կոմպոզիտորի կյանքի և գործունեության վերաբերյալ կարևոր տեղեկություններ ու փաստեր:

## ТИГРАН ЧУХАДЖЯН НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА “БАЗМАВЕП”

АННА АСАТРЯН

В армянской периодической печати первые публикации о выдающемся армянском композиторе, основателе армянского музыкального театра, пианисте, дирижере, педагоге, музыкально-общественном деятеле Тигране Чухаджяне (1837-1898) появились еще при жизни композитора – в 1870-х годах. Но как это ни странно, “Базмавеп” – официальный орган Конгрегации армянских монахов-мхитаристов в Венеции, обратился к жизни и творчеству Т.Чухаджяна лишь после его смерти. В февральском номере 1899 года был опубликован некролог композитора – статья редактора “Базмавеп”-а Симона Еремяна “Армянский Верди”. Спустя 10 лет, в мартовском номере 1909 года, появилась статья редактора “Базмавеп”-а Нерсеса Тирацуюна “Армянский

<sup>21</sup> Նույն տեղում:

<sup>22</sup> Հ. Ներսէս Տիրացուեան, Յարութին Սինանեան // «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1904, փետրուար, թիւ 2, էջ 73:

Верди (Тигран Чухаджян)”, которая является переводом статьи “Il Verdi Armeno” итальянского графа Riccardo della Torre, опубликованной в одной из болонских газет от 21 февраля 1909 года.

**Ключевые слова** – Тигран Чухаджян, “Базмавеп”, “Армянский Верди”, Симон Еремян, “Армянский Верди (Тигран Чухаджян)”, Нерсес Тирацунян, “Il Verdi Armeno”, итальянский граф Riccardo della Torre.

#### DIKRAN TCHOUHADJIAN ON THE PAGES OF “BAZMAVEP” JOURNAL

ANNA ASATRYAN

In Armenian periodical press the first publications about the outstanding Armenian composer, the founder of Armenian musical theatre, a pianist, a conductor, a pedagogue and a music-public figure Dikran Tchouhadjian (1837-1898) appeared during the composer’s life – in the 1870s. But curiously “Bazmavep” – the official organ of The Congregation of Armenian monks-Mekhitarists in Venice, turned to D. Tchouhadjian’s oeuvre only after his death. In the February 1899 issue was published the composer’s obituary – the article by the editor of “Bazmavep” Simon Yeremyan entitled “Armenian Verdi”. 10 years later in the March 1909 issue, appeared the article “Armenian Verdi (Dikran Tchouhadjian)” by the editor of “Bazmavep” Nerses Tiratsuyan, which is the translation of Italian count Riccardo della Torre’s article “Il Verdi Armeno”, published in one of Bologna newspapers on 21 February 1909.

**Key words** – Dikran Tchouhadjian, “Bazmavep”, “Armenian Verdi”, Simon Yeremyan, “Armenian Verdi (Dikran Tchouhadjian)”, Nerses Tiratsuyan, “Il Verdi Armeno”, Italian count Riccardo della Torre.

## КОНЦЕПЦИЯ ОТРАЖЕНИЯ МЕДИТАТИВНОСТИ ТРИО “MONADA” ВАГРАМА БАБАЯНА

АННА ТАМИРОГЛЯН\*

Статья посвящена анализу концепции отражения медитативности рукописи Трио “Monada” для флейты, гобоя и фортепиано Ваграма Бабаяна. Цель – выявление некоторых аспектов внешних и внутренних медитативных качеств молитвенного созерцания в связи с индивидуальным подходом к раскрытию смысла названия Трио “Monada”, ассоциируемым с восточной культурой – религией “буддизма”. Впервые в ней рассматриваются формообразующие факторы, некоторые композиционные особенности, ансамблевые сопряжения трех разнотембровых инструментов, отображающие идейный замысел Трио. В основном это модернистическое одночастное произведение сонорного типа, сконструированное в свободно-импровизационной форме и не исследованное до сих пор.

**Ключевые слова** - Ваграм Бабаян, “Monada”, буддизм, трио, медитация, ансамблевое сочетание, композиционное построение, средства формообразования, общие закономерности.

Возрождение ансамблей смешанного состава, характерные, прежде всего, для эпохи Ренессанса, а в начале XX столетия – для творчества А. Шенберга, И. Стравинского, А. Веберна и др., существенно развивает историческое наследие фортепианного камерного музицирования и в Армении. Армянские композиторы неоднократно обращались к классической модели Трио в составе скрипки, виолончели и фортепиано. 1930-ые годы отмечены появлением нескольких блистательных и самобытных произведений для трио смешанного состава. Так, в армянской камерно-инструментальной музыке неоспорим огромный вклад, внесенный Арамом Хачатуряном в практику сочетания ансамблевого единства смычковых, духовых инструментов и фортепиано. 1932 год ознаменован первым произведением в армянской камерно-ансамблевой музыке – Трио для кларнета, скрипки и фортепиано Арама Хачатуряна, а в 1933 году Александр Арутюнян сочинил “Сюиту для трио” в том же составе. Далее (во второй половине XX века) такой тип ансамблевых сочетаний в ином составе появился в ряде произведений армянских композиторов, из них: Трио для скрипки, флейты и фортепиано (рук., 1984) Арега Лусиняна, “Сюита для трио” для гобоя, валторны и фортепиано (1998) Александра Арутюня-

---

\* Заведующая кафедрой исполнительского искусства и методики Гюмрийского филиала Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидат искусствоведения, anyta\_82@mail.ru, статья поступила в редакцию 01.02.2019, день рецензирования 12.03.2019.

на, Трио “Monada” (рукопись, 1995) для флейты, гобоя и фортепиано Ваграма Бабаяна<sup>1</sup>.

В срезе жанра камерного музицирования в сочетании с фортепиано, мы подвергаем анализу рукопись Трио “Monada” В. Бабаяна как один из образцов этой жанровой направленности, учитывая, в первую очередь, фактор разнообразия инструментальных сочетаний флейты, гобоя и фортепиано. Эта инструментальная комбинация в армянской камерной музыке встречается крайне редко. Рассмотрим подробнее композиционное построение неординарного одночастного произведения В. Бабаяна, которое впитывает в себя различные стили и направления музыки XX века через призму индивидуального мышления.

Трио “Monada” (рукопись, op. 108, 1995) для флейты, гобоя и фортепиано В. Бабаяна – это небольшое одночастное произведение, которое исследуется впервые. Название произведения имеет много смысловых разъяснений. В основном – это живые, духообразные единицы, из которых все состоит и кроме которых ничего в мире нет. Фактически, в трио “Monada” композитором с одной стороны предпринимается попытка преодоления проблем личности человека, а с другой – решение этих проблем связывается с буддизмом – религиозным учением восточной цивилизации “Медитации”, и, конечно же, с расшифровкой значения самого названия.

На наш взгляд, в этом произведении присутствуют все основные положения, соответствующие гармоничному единству построения содержания и формы. Это дхармы-первоэлементы бытия, “успокоение” – нирвана, самоограничение, дисциплина ума, отстранение от мирской жизни, достижение состояния освобожденности “медитации” и “релаксации”. Данные положения объединены в систему идей смысла жизни. При этом рассматриваются различные качественные и количественные антитезы, и движение мысли в мотивных модулах, которые напоминают колебания маятника с постепенно увеличивающейся и уменьшающейся амплитудой. Общее развитие образно-смыслового содержания в трио “Monada” в плане восприятия требует художественного воображения, которое выглядит как неуклонное, напряженно-драматическое восхождение духа, связанное с «символом времени».

---

<sup>1</sup> **Babayan Vahram**, “Monada” for flute, oboe and piano, opus 108, 1995 (рукопись). Первое исполнение – 02.11.1976, Ереван; исполнители: Армен Гукасян (флейта), Армен Хачатрян (гобой) и Ваграм Бабаян (фортепиано), длительность исполнения – 7 минут (из личного архива композитора).



Структура Трио выглядит так: 16+/12+8/+18+28+8 – 36+18+36 – всего 90 тактов. В нем, в виду законченных по замыслу фрагментов, можно условно выделить 4 фазы развития, где первые и последние 16/8 тактов выполняют вступительную и заключительную функцию.

Представим визуальную схему концепции композиционного построения в связи с динамикой одночастного трио “Монада”.

### Схема 1

<b>Вступление:</b>	<i>PP – P - cresc.</i>	<b>ц.1</b>
<b>I фаза развития:</b>	<i>P - cresc.-cresc. sempre – mf ’</i>	<b>ц.2</b>
<b>II фаза развития:</b>	<i>P - cresc. - F’</i>	<b>ц.3</b>
<b>III фаза развития:</b>	<i>P - cresc. - F-cresc.-sempre cresc.-’ FF - accel.</i>	<b>ц.4-5</b>
<b>IV фаза развития:</b>	<i>P-sfz-P-sfz-mf-P-cresc.-mf/P-mp-P-mp-mf-rit.-a tempo.</i>	<b>ц.6-7</b>
<b>Заключение - кода:</b>	<i>PP – morendo - rit. - fermata.</i>	<b>ц.8-9</b>

Как видно из схемы 1, все исследуемые нами разделы в динамическом плане едины в своем начинании: уже в начале произведения вступают нюансами *p-cresc.-f*, где на каждой фазе развития используется динамический принцип “подобия”, а затем образуется индивидуальное соотношение ярко контрастных драматургических элементов. Здесь эта система взаимоотношений разнотембровых инструментов входит в образ и предопределяет “диалогический облик” музыкальной драматургии в трио “Монада”. Диалог охватывает самые различные стороны произведения: тембр, регистр, динамику, темп...

Так, трио “Монада” начинается вступлением в темпе *Andante moderato*, которое выполняет вступительную функцию личностного характера, характеризующую личность “Монады” (пример 1 А, Б).

Фортепиано первым начинает свое показательное выступление, где в правой руке обыгрываются восходящие и нисходящие секундовые интонации<sup>2</sup>  $a^3-h^3-c^3-h^3-a^3-h^3-c^3-h^3$  длительностями 1/8 нот, а левая рука как остинато опирается на синкопированный репетитивный повтор тона  $a^2$  с задержанной педалью. Они вместе создают остинатный фон, иницируя движение стрелок часов. Таким образом, интона-

<sup>2</sup> Можно сказать, что эта крестообразная интонация, в данном случае, основанная на пространственной симметрии верха и низа обыгрыванием больших и малых секунд/ (1т.), встречается в армянской музыке, но она интересна тем, что в ней есть признак ориентации восточной музыки с европейской, где использован неполный “мотив креста”.

## Пример 1 А) вступление

## Б)

The image displays a musical score for three instruments: Flute (6/23/m), Oboe (a/13/m), and Bassoon (в/3э/м). The score is divided into two parts, A and B. Part A shows the initial entries of the instruments, and Part B shows a more complex, polyphonic texture with overlapping lines. The tempo is marked 'Andante moderato' and the piece is 'Dedicated to New Mexico Artists'.

ционная игра 8, 2, 3, 4 интервальных сопряжений в партии фортепиано используется принципом расширения интервального хода в восходящей и нисходящей инверсионной позиции – это **первый элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano, Flute** (пример 1/а). Далее через два такта фортепиано уступает флейте, прекращая свой выход: флейта вступает половинными длительностями (для флейты высокими звуками  $dis^3-e^3$ ,  $d^3-dis^3$ ) тоже обыгрыванием м. 2 – это уже **второй элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano, Oboe** (пример 1/б). Затем флейта умолкает, уступая фортепиано, а фортепиано замолкает, уступая гобой. Тут гобой обыгрывает второй элемент модуса, который в конце немного видоизменяясь, трансформируясь, переходит в иное состояние: происходит повышение тонов, меняется их ритм, появляются 1/4 длительности  $dis^2-e^2$  и  $f^2-fis^2-g^2$  – это уже **третий элемент** интонационно-тематического модуса по схеме **Piano-Oboe-Flute** (пример 1/в).

Затем гобой, в свою очередь, уступает фортепиано, который сохраняя оstinatный фон на протяжении 4-х тактов держит слушателя в первоначальном состоянии медитативного процесса – **вступительной фазы развития** (пример 1 а/б).

На оstinatном фоне фортепиано, перемещенной в 4 октаву, включаются все три инструмента, причем сменой длительностей (длительность размельчается 1/16-ми вместо 1/8-ой), то есть создается движение действия без метроритмических или темповых изменений. Здесь композитором используется полифонический прием имитационной переклички нисходящими м. 2  $ges^3-f^3-e^3$  у гобоя и восходящими м. 2  $dis^2-e^2-f^2$  у флейты (то есть разнонаправленными движениями), которые звучат в разных регистрах. После чего флейта играет на звуке  $e^3$  прие-

мом репетитивного повтора, а гобой продолжает секундовые ходы уже в восходящих и нисходящих движениях (пример 1 Б).

Из наблюдений сделаем вывод о том, что осевой точкой является тон **a**, где бы он ни был, создает интервальные сопряжения интонационных “перемычек”: если первоначально связывается **a** конечный одного такта с внутритактовым или начальным тоном другого такта через ч. 8  $a-a^1-a^2$ , то далее строится через соотношения  $a-dis/e$  ув.4 тритон (однако внетонального, так как нет полного разрешения),  $a-e /ч. 5/$ ,  $a-ges/ум. 7/$ ,  $a-gis/ув. 7/$ ,  $a-ais/ув. 8/$  и так далее. Эта связка, характеризующая подъем и спад голосовых интонаций во время молитвы, присутствует в Трио от начала и до конца, что является отличительной чертой логики мышления композитора.

Таким образом, во вступлении происходит “показ” **solo** трех разнотембровых инструментов, где ведущим стержнем является фортепиано в динамическом фоне на *pp* диапазоне от 1-3 октав, поочередном, взаимоуступчивом, а далее и совместном выступлении, представляя образный диалог в отдельности следующей схемой:

**Piano-Oboe-Flute...** Затем принцип проведения имитационных переключек восходящими и нисходящими инверсиями (*inversia*) приводит к слиянию трех разнотембровых инструментов, где автор тематическими модусами создает “свободное поле звучания” у разных инструментов, как бы обобщая их до ц. 2, 17 т. (см. схему 1).

Представим визуальную схему ансамблевых взаимоотношений во вступлении Трио:

**Схема 2 ц.1 Piano Piano Piano Piano- Oboe- Flute...../ вместе/.  
Flute Oboe Oboe**

В. Бабаян, тем самым, обращается к особо важному для него художественному приему, к передающему образно-смысловое содержание “игре тембров”, в частности, духовых и фортепиано. Композитор придает каждому из инструментов самостоятельность, равноправие в ансамблевом сочетании, разнофактурном сопряжении, где воссоздается звучание (аллюзия) хорового пения через многоголосные пласты для выявления образного содержания в единой концепции композиционного построения Трио.

Вступительная часть бесцезурно вливается в **I фазу** развития, где центральным смысловым мотивом является тематический модус, условно обозначенный нами как “**символ времени**”, который трактуется как концентрация духовной сущности в пространстве и во времени – дхармы - первоэлементы бытия – страдание (ц. 2).

Особо обратим внимание на фактурную особенность “символа времени” в фортепианной партии, которая впоследствии сыграет немаловажную роль как в концепции композиционного построения, так и образно-смысловом выражении (то есть причинное отображение беспокойства, которое не дает покоя в течение всего произведения). Здесь происходит трансформация не только фактурных, но и метроритмических изменений: 1/16 смещаются 1/8 длительностями звуков, которые как бы замедляют действие – это признак тематического модуля «символа времени» (ц. 2). Ее начальное появление на протяжении всего произведения три раза символизирует начало следующей фазы развития признаком “подобия”. Тут секундово-вертикальное расположение a-h в горизонтальном изложении h-c/ a-gis/ (то есть приемом разнонаправленных движений) предполагает завуалированные интервальные игры-сопряжений (например, инверсия разрешения тритона gis-c ув. 4 в a-h б.2)<sup>3</sup>. Сюда включается гобой секундовыми играми и флейта-бурдонами 1/8, 1/16, 1/32 длительностей нот, опеванием восходящих и нисходящих 2/3, а у фортепиано – терцовых и трехзвучных аккордовых разнонаправленных соотношений (пример 2).

Пример 2 /1 фаза/

Разнофактурные сопряжения в партии фортепиано – интервальные соотношения секунд и терций, а затем вертикально-встроенные ум. аккорды создают насыщенность звукового фона, и, тем самым,

<sup>3</sup> Обобщая вступительную часть и 1 фазу развития, отметим роль стержневого тона “dis” и “a” в интонационном обороте a-h-a-h, которые запеваются сверху и снизу – это интонации армянской мелодии, их обыгрывание держится на тритоне a-dis (внетонального). Далее В. Бабаян использует принцип расширения интервального хода имитационными приемами письма, где техническими составляющими практически являются два приема: первый признак – это трезвучие, который так или иначе везде встречается, хотя, в принципе есть некая необычность (схожесть на буддийское), а второй – обыгрываемые диссонансы/секунды (например, в 1 ф. р. e и f накладываются друг на друга как бурдонный стержень), все время указывающие на время, напоминающие причину беспокойства.

через *cresc. sempre* доводят состояние к определенному напряжению *mf*. Они, с одной стороны составляют диссонантное<sup>4</sup> звучание 6 неповторных тонов серийного ряда, а с другой – ладовую структуру (локрийский лад h-c-d-e-f-g-m. 2-б.2-б.2-м. 2-б.2). После чего гобой и флейта стараются внести равновесие репетитивным повтором тонов e<sup>2</sup>-g<sup>3</sup>, а далее форшлаговыми скрещиваниями e/g и g/e, и это им удается – фортепиано замолкает, создается передышка. Эта игра прерывается шеститактовым проведением канонической секвенции в диалоге между гобоем и флейтой **Oboe-Flute**, где разыгрываются ритмоинтонационные сдвиги 1/32 и 1/16 длительностей звуков, которые чередуются секундовыми разрешениями стонущих интонаций б.2 и м.2 /g-f, dis-e/ в динамике *mf*. I фаза развития завершается “цезурой” или люфтом.

В ней ансамблевые соотношения складываются следующим образом:

**Схема 3 (ц. 2) Piano- Flute-Oboe... (вместе), Oboe, Oboe – Flute.**

Отметим, что в I фазе развития фортепиано выступает без педали, где, на наш взгляд, композитор, придавая огромное значение акустике звучания секунд, отдает им должное в натуральном их движении, пытаясь придать ей (интонации) аллюзию человеческого голоса во время молитвы. Несмотря на это, мы предлагаем брать педаль на 1 долях тактов (конечно, на усмотрение исполнителя-пианиста).

**Во II фазе** характеризуется причинный аспект переживаний – самовыражение (ц. 3). II фаза развития начинается повтором фактуры I фазы развития “символом времени”, как и в начале по схеме **Piano-Flute-Oboe** (см. схему 1). Здесь фортепиано предстает обыгрыванием нисходящих a-gis-a-gis и восходящих h-c-h-c малых секунд 1/8 длительностей звуков в интервальном сопряжении, которые составляют б.2 и ум. 4 a-h/gis-c; а сверху и снизу сопровождаются 2/4 и 1/4 длительностями секундтерцовых нисходящих интервальных ходов g-f-e/c и f-e/h /т.29-33/. Все это создает трехслойное изложение, которое проходит: а) в уменьшенном обращении 3 элемента, б) в инверсии 2 элемента, в) в фактуре 1 элемента тематических модулов (пример 3).

<sup>4</sup> То есть созвучия, создающие впечатления кластерных сопряжений, разложенные как в горизонтальном, так и вертикальном расположении в течение всего Трио, что является характерной чертой стилистики “письма” В. Бабаяна.

**Пример 3 (II фаза).**

Тут в начале флейта продолжает обыгрывание м. 2 ges-f-e 1/16 из части вступления, а гобой – разрешениями стонущих интонаций 1/4 d-cis, es-d, где меняются партиями флейта и гобой, и, наоборот. Партия фортепиано в начале проходит параллельными секундовыми (кластерными) четырехзвучными аккордами E-F-e-f (лев. р.) и e<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>-f<sup>2</sup> (прав. Р.) туттийном проведении в диапазоне от большой до второй октав, а затем – разложенными расширенными и сжатыми секундоктавными сопряжениями на педали. Флейта поднимается к с<sup>3</sup>, чем создает напряжение, достигающее от p через cresc. к f – первой волне кульминации. Однако именно в момент кульминации фактурное и динамическое развитие вновь внезапно прерывается “цезурой” (ц. 3) как каким-то вздохом, задыхаясь внутренним дыханием, так как нет пауз; тут кончается II фаза развития. Здесь ансамблевые соотношения инструментов Трио отражаются так:

**Схема 4 (ц. 3) Piano, Piano-Flute, Piano-Flute-Oboe... (вместе).**

**В III фазе** развития как бы проповедует сосредоточение на своем сознании, переключение внимания с внешнего мира на внутренний – “нирвана”, отражение проблем, связанное с внутренним состоянием личности, воспоминанием о былом, возбужденное состояние (ц. 4-5), которое после кульминационного пика из состояния медитативности постепенно переходит в заключительную часть. III фаза развития начинается с повтора I фазы развития (начинает фортепиано, затем включается гобой), то есть проводится арка с началом I и II фаз развития, накопленная энергия которой далее разворачивается в двух плоскостях, при этом выделяя две зоны кульминации: первая доходит до одного f, а вторая – до ff. Здесь схема построения **Piano-Oboe-Flute** в динамике p после развития в дальнейшем не меняется; она строится на равноправных взаимоотношениях до конца

этой фазы. Тут в подголосочную фактуру фортепиано вклиниваются 4/4, 2/4 длительности нот, интонационно перекликающиеся в обеих руках фортепиано (ц. 4), где динамика от *p-cresc.* доходит вначале до одного *f* (т. 45).

Обратим внимание на внутритактовый синкопированный ритм, который сопровождается не только интересными разнонаправленными аккордами *des-g-b/e-g/x-c /5/*, *c-f-a-f/x-as-d /5/*, *c-f-a-f/x-a/x-d/x-e/6/*, которые заканчиваются на *sfz* интервалом м.7 *E-D* или *c-f-a-f/x-as-d /5/*, *h-e-g-f-a-d-g/x-h/x-e /7/*, но и далее *a-d-f-fis-ais-dis /6/*, *gis-cis-e-g-h-e /6/*, составляющие повторные и неповторные серийные ряды из 5-7 тонов (см. пример 3). При этом используется прием лисанса – повтор тонов *x*, который, тем не менее, не создает перемещение вперед; тем не менее, взятие педали, охватывающее звуковой фон на 2-4 долях такта, воспроизводит внутритактовое перемещение. На этот раз развитие проходит через использование разнофактурных сопряжений, интервальной и октавной репетитивной техники, сектаккордовых параллельных движений, появляются квинтоли, секстоли, синкопированный ритм, форшлагги, регистровые переключки. Обращение к насыщенным разнонаправленным артикуляционным знакам *non legato*, *staccato*, *tenuto*... (так, в правой руке *legato*, а в левой – *staccato* и т.д.) с точки зрения музыкальной лексики как бы воспроизводят интонации монахов, читающих на распев буддийскую молитву (пример 4).

#### Пример 4 (III фаза)

The image displays a musical score for a piano and flute ensemble. It consists of two systems of staves. The left system shows the piano part with a complex, syncopated rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The right system shows the flute part with a similar rhythmic complexity. The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and dynamic markings like *sfz* and *ff*. The notation is dense, reflecting the intricate rhythmic and melodic structures described in the text.

Накопленная энергия во второй зоне кульминации, которая разворачивается через *sempre cresc.* на задержанных приемах *frullato* у флейты (h 4-ой октавы) и трелями у гобоя  $d^3/es^3$ , создает мощный звуковой фон для фортепиано и доходит до *ff*.

В данном отрезке фортепиано сопровождается вначале (акцентированными 1/8 длительностями) кварт/секундовыми /4/2/ аккордо-

выми - 4+5 созвучиями (D-A-d-e / d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>-g<sup>1</sup>-a<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>), затем на accел. – каскадом арпеджированных пассажей ряда восьмизвучных неповторных e-d-b-g-d-h-f-as/8/ и повторных es-des-e-a-c-as-es/x-ges /8/ тонов серийной техники (где x-повтор), а также “цезурой”<sup>5</sup>, которая заканчивается 1/32 квинтолевым и септолевым стремительным пассажем, как-будто стирающим все мысли.

Все это внезапно прерывается. Здесь ансамблевое сочетание инструментов Трио в III фазе развития выглядит следующим образом: (ц. 4, 5).

**Схема 5. Piano Piano-Oboe Piano-Oboe-Flute ...../вместе.**

Начинается **IV фаза** развития, которая представляет собой иной уровень, где конкретизируются такие качества, как самоуглубленность и переход в новое состояние “покоя” – “релаксации” (ц. 6-7). IV фаза развития (реприза) – зеркальная, где проводится арка к вступлению а tempo (ц. 6). Поясим: бас 2/7 b-c-b (целой нотой) на диссонантном трехзвучном аккорде в левой руке партии фортепиано в виде сильного звона колокола на *sfz*, задержанный на долгой педали до затухания звучания как сонорный тип изложения, сопровождается м. 2 (h-c и a-gis) или м. 2/ум. 4 “символом времени” в вертикальном изложении правой руки нюансом p. Все это создает, с одной стороны, как бы сигнал пробуждения ото сна, от нахлынувшего наваждения, а с другой – колебательное движение стрелок часов, напоминающее истечение времени. Далее прерывистые отрезки интонаций репетициями звука **e** у флейты и обыгрыванием м. 2 из I фазы развития у гобоя, той же схемой **Piano-Flute tempo**, которая выполняет **заключительную функцию** репризы на педали, затем задержанной протяженностью 5 тактов до ц. 6 в субконтр-контроктаве. Здесь проявляется причинная связь смыслового развития со вступлением и “символом времени”, где каждый в отдельности играет о своем, и, тем не менее, говорят о том же самом в разных моделях высказывания (ц. 6). Представим визуальную схему (см. в вертикальном расположении) ансамблевых взаимоотношений инструментов Трио в IV фазе развития (схема 6).

<sup>5</sup> Так, в Трио намечаются три “цезуры”. В этом аспекте обратимся к высказываниям Игоря Глебова, относящимся к характеристике “цезур”: “Пауза-цезура, прерывая движение, как неожиданное препятствие, как своего рода плотина, усиливает его интенсивность”. **Асафьев Б. (Глебов И.)** Музыкальная форма как процесс, Ленинград, 1971, стр. 47.



**Схема 6.**

<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Piano</i>	<i>Oboe</i>
<i>Piano- Flute</i>	<i>Piano- Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Piano-Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute...</i>
<i>Piano-Oboe</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Oboe-Flute</i>	<i>Piano-Oboe-Flute</i>	<i>Flute</i>
	<i>Piano- Flute</i>			

Исходя из исследований диалога инструментов Трио в различных фазах развития в данной схеме, можно сделать вывод о том, что IV фаза развития является одним из ярких примеров ансамблевых взаимодействий, насыщенность которой в акустическом отношении “игры тембров” превышает все сопряжения вместе взятые. Далее внезапно врывается пятизвучный диссонантный аккорд f-a-c-es<sup>1</sup>-ges<sup>1</sup> (подобие из IV фазы ц. 5) в правой и секунд/септимоное 2/7 диссонантно-аккордовое созвучие B\*C-b на sfz FF в репетитивном повторе – левой руках, звучащие 3 раза (подобие из II, IV фазы ц. 3, 5).

**Пример 5 а/ /IV фаза/ 6/**

Это “реминисценция” – отголосок прошлого..., который вновь продолжается в начальном облике I фазы развития: так происходит возврат к одному и тому же. Однако переключка трех инструментов внезапно прерывается вторжением диссонантного созвучия начала репризы как набат, настырным 4-хразовым репетитивным повтором, который вновь возвращает к размышлениям о тревожном прошлом. Обратим внимание на то, что в партии фортепиано за 2 такта до коды через регистровые перемещения октавных звучностей as-As-As\* нюансом р появляются признаки замедления фактурных сопряжений, которые неожиданно смещаются 2/4+2/4-4/4/ длительностями на задержанной педали как ритмическое “подобие” 1 и 2 элементов вступительной части. Так реприза, то есть IV фаза развития, по сути, является неким воплощением повтора вступительной части в зеркальном отображении (с наличием некоторых признаков канонической секвенции) (ц. б). На наш взгляд, в этих двух тактах воссоздается как бы звучание тихого звона (гонга) колокола у входа маленького собора, где молятся монахи, возвещающие о конце молитвенного часа, или как момент, предвещающий время возвращения к действитель-

ности после медитации, ассоциирующий с мерцанием мыслей в голове субъекта, к его пробуждению. Тут появляются новые интонационно-тематические обороты мотивного типа: два такта заполняют флейта и гобой интервальной игрой ч. 5 а - е, а с ц. 7 опять происходит возврат к ц. 1. Таким образом, проводится арка к “символу времени” (т. 17 схема 1), где отображается та же схема проведения очередности вступления: **Piano-Oboe-Flute** (ц. 9). Эти тематические обороты развиваются в диалоге, доходя до канонической секвенции-повтора из I фазы размышления (ц. 2). Так, краткие отрезки из I и II частей всего произведения репетитивным повтором  $e^3$ , через rit. вливаются в **a tempo-coda** (ц. 8-9), где ансамблевые соотношения выглядят так:

**Схема 7. Piano Piano- Oboe /Flute...** Эта концовка – начало первоначального вступления, в которое вклинивается м. 2 а-b в одновременном звучании гобоя и флейты на трепещущем остином фоне фортепианной фактуры в динамике pp на 4/4. Все это в конце концов завершается тихим обыгрыванием нескольких звуков, расширенный подъем которых в регистровом отношении приводит к мысли о возрождении. А заканчивается квинтовым параллельным скачком b-f (Flute) и a-e (Oboe) к задержанной секунде e-f как фоновый эпизод на pp, постепенно успокаиваясь *morendo* фортепианной фактурой 1 элемента, и лишь в коде наступает разрядка, которая замирает в 4 октаве. Все это напоминает колебание маятника с постепенно увеличивающейся и уменьшающейся амплитудой, инициирующей постепенно утихающие удары сердцебиения на фоне педали и фермата (ц. 9). Как видим, здесь есть признак рондальности, где с I фазы развития три раза идет повтор-возвращение и, таким образом, три раза проводится арка к ней (см. схему 1).

Обобщая, отметим, что произведение типично сонористическое, которое, на наш взгляд, имеет отношение к восточной культуре с некоторыми признаками национальной интонационности. В основном, “Monada” это азиатская, буддийская молитва, обращение к кому-то из богов, либо какого-то культа. В течение всего произведения господствуют как признак подобия, так и принцип разнонаправленности движения, указывающие вдобавок и на то, что использование длительностей в качестве ускоряющих или замедляющих компонентов, создающих изменение темпов, без темповых градаций или указаний в любой фазе развития как таковые действуют по законам “Мироздания” в пространстве и во времени. В связи с формообразованием, примечательно также отметить схематический план 1, отображающий

динамическое развертывание Трио, которое обостряется и рельефнее выявляется авторскими оттенками исполнения: им подчеркнуты контрасты, детально намеченные динамические нюансы, весьма разные по характеру акценты: <>, p>, sfz, sfz, способствующие выявлению образно-идейного содержания.

В ансамблевом отношении уже в начале Трио заложены виды ансамблевых взаимоотношений: имитационные, равномерные или, наоборот, во взаимодополнении и взаимодействии в различных сочетаниях. В результате исследования разновидностей ансамблевых взаимоотношений нами выделена очередность вступления трех инструментов в различных сопряжениях через разработанные 6 схем (2-7), характеризующие прием “игры тембров”, составленные для визуального представления исполнителями состава Трио в каждой фазе развития.

Тщательное изучение В. Бабаяном специфики многих инструментов симфонического оркестра, в частности, духовой группы – флейты и гобоя, способствует выявлению их природных задатков (особенно в тембровом отношении) в сочетании с фортепиано в составе Трио. И это сделано умело и остроумно, учитывая технические, регистровые, тембро-динамические, акустические и иные особенности отражения их в ансамблевых соотношениях. Как отметили выше, все фазы развития начинаются с I фазы развития, при этом создавая арку, он трижды возвращается (см. схему 1), что подтверждает двоякое отношение к вопросу формообразования фортепианного трио “Monada”. Четырехфазное развитие произведения трактуется и как построение с вариантным повтором (или вариационную форму) принципом подобия с признаком рондообразности, и, наличием еще и другой формы – трехчастности (если II фазу развития в виду ее непродолжительности в плане построения композиции представить вместе с I или II фазами развития), соответствующее естественному стремлению к завершенности, заложенному в ритуале. Обратим внимание на общие закономерности проявления медитативности для художественного воплощения основной идеи трио В. Бабаяна. Внешним проявлением медитативности в Трио является безусловно преобладание медленных темпов: из этих темпов – *Sostenuto*, *Andante poco pesante*, *Moderato* – композитор выбирает не очень медленный темп *Andante moderato* и длительные убывания в конце разделов, гасящие моторику, движение. Внутренней же основой медитативных качеств стало обращение к ритуалу и сохранение важнейшего его свойства – молитвенного созерцания. Важной особенностью концепции анализи-

руемого произведения является, с одной стороны, гармоничное единство содержания и формы, с другой – асимметричность, которая обусловлена структурой, а их взаимосвязь – с процессом “Медитации” – учением буддизма. Символическим выражением образно-смыслового подтекста в этом произведении как отпечаток, характеризующий замысел композитора, в частности (посвящение сочинения своей племяннице Марине Аюнц), является сравнение образа с духообразными единицами “монадами” – единственными и неповторимыми, а его состояние отождествляется с применением метода “Медитации”. Таким образом, при наличии сюжетных “единиц” по фазным развитиям, композиция Трио подчинена раскрытию единой цели – идеи нравственного совершенствования, духовного обновления человека.

В основном, трио “Монада” В. Бабаяна – это модернистическое одночастное произведение сонорного типа, сконструированное в свободно-импровизационной форме. На наш взгляд, это одно из оригинальных произведений в жанре смешанного состава камерного ансамбля, не исследованное до сих пор.

#### ՎԱՀՐԱՄ ԲԱՐԱՅԱՆԻ “MONADA” ՏՐԻՈՅԻ ՄԵԴԻՏԱՏԻՎ ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐԻ ԱՐՏԱՅՈՒՄԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԸ

##### ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕԴԼՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Վահրամ Բարայանի՝ ֆլեյտայի, հորոյի և դաշնամուրի համար գրված «Monada» տրիոյի (ձեռագիր) կոմպոզիցիոն կառուցվածքի վերլուծությանը: Ինդիհրն աղոթքի մեդիտատիվ հատկանիշների որոշ արտաքին և ներքին ասպեկտների բացահայտումն է, որը կապված է “Monada” տրիոյի անվան՝ բացահայտման իմաստով, անհատական մոտեցման հետ և ասոցացվում է արևելյան մշակույթի՝ «բուդդայականության» հետ: Այստեղ առաջին անգամ հետազոտվում են ձևավորման գործոնները, որոշ կոմպոզիցիոն առանձնահատկություններ, համույթի՝ երեք բազմատեմբր գործիքների համադրությունը, որոնք արտացոլում են Տրիոյի գաղափարական մտահղացումը: Հիմնականում սա սոնոր տիպի միամաս մոդեռնիստական ստեղծագործություն է, որը կառուցված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճի մեջ և մինչ օրս ուսումնասիրված չէ:

**Բանալի բառեր** – Վահրամ Բարայան, “Monada”, բուդդայականություն, տրիո, անսամբլային համադրություն, կոմպոզիցիոն կառուցվածք, ձևա-ստեղծման միջոցներ, ընդհանուր օրինաչափություն:

---

**THE CONCEPT OF REFLECTION OF MEDITATIVE QUALITIES  
IN VAHRAM BABAYAN'S TRIO "MONADA"**

ANNA TAMIROGHLIAN

This research paper analyzes the compositional construction of the Trio "Monada" for flute, oboe and piano by Vahram Babayan. The aim is to reveal some aspects of external and internal meditative qualities of prayerful contemplation in connection with the individual approach to revealing the meaning of the name of the trio "Monada", which is associated with the religion of the Eastern culture – "Buddhism". For the first time some form-forming factors, compositional features, combination of ensemble's three different-timbre instruments (flute, oboe and piano), reflecting the concept of the Trio are considered. Basically, this is a modern one-part work of a sonorous type, designed in a free-improvisational form and not studied until now.

**Key words** – Vahram Babayan, "Monada", Buddhism, Trio, ensemble combination, compositional structure, form-shaping tools, creative imagination, general standards.

## ԱՐԱՄ ՍԱԹՅԱՆԻ «ԼԻԼԻԹ» ՓՈՓ-ՕՊԵՐԱՆ

### ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ\*

Հայ տաղանդավոր կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանի ստեղծագործական ժառանգության լավագույն էջերից է երաժշտական թատրոնի բացառիկ նմուշ «Լիլիթ» փոփ-օպերան, որը նոր խոսք է հայ երաժշտության մեջ, այդ ժանրի առաջին ու դեռևս միակ նմուշը: Օպերայի պրեմիերան տեղի է ունեցել 2003-ին Կարեն Դեմիրճյանի անվան մարզահամերգային համալիրում:

**Քանալի բաներ** – Արամ Սաթյան, «Լիլիթ» փոփ-օպերա, կոմպոզիտոր, փիլիսոփա, աստվածաշնչյան պատմություն:

«Կոմպոզիտորը գրում է իր համար, նվիրում է մարդկանց»։ այս թեզով է առաջնորդվում հայ երաժշտարվեստի տաղանդաշատ ներկայացուցիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանը:

XX դարում ի հայտ եկան երաժշտական նոր ժանրեր: Նախկինում, դեռևս XIX դարի վերջին, տարածվել էր երաժշտական թատրոնի նոր թեթև ժանրի տեսակ՝ մյուզիքլը: XX դարի երկրորդ կեսին մեծ համբավ ձեռք բերեցին էնդյու Լյոյ Ուեբերի «Օպերայի ուրվականը» մյուզիքլը, այնուհետև՝ «Հիտուա Քրիստոս՝ գերաստղ» ռոք-օպերան, ինչպես նաև Ռիկարդո Կոչչանտեի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը» ֆրանս-կանադական մյուզիքլը: Բացի այդ՝ XX դարի երաժշտարվեստում ընդունված էր հետևյալ պրակտիկան՝ դասական երաժշտության հայտնի ստեղծագործությունները և մեղեդիները համակցում էին ժամանակակից ռիթմերով, և այդ երաժշտական ժանրը ստացավ «սիմֆո-փոփ» անվանումը:

Այսպիսով, նոր, մինչ այդ գոյություն չունեցող ժանր ստեղծելու ցանկությունն Ա.Սաթյանին հանգեցրեց փոփ-օպերա ստեղծելու գաղափարին: Կոմպոզիտորն անդրադարձավ բիբլիական թեմայի՝ Լիլիթի կերպարին: Տարիների ընթացքում հասունացած միտքը վերջապես 1988թ. Ա.Սաթյանը որոշեց իրականություն դարձնել:

Լիլիթի<sup>1</sup> դիցաբանական կերպարը հրապուրել է բազմաթիվ գրողների և արվեստի գործիչների: Հրեական լեգենդի վրա է հիմնված հայ գրականության մեջ Ավետիք Իսահակյանի «Լիլիթ» պոեմը: «Աստված, տեսնելով Ադամի մենակությունը, խոսեց ինքն իր հետ. «Եկեք ստեղծենք Ադամի համար մի քնքուշ ընկեր, որ մարդը միայնակ չվայելե դրախտի հրապուրները»:

---

\* Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս, arusyak57@mail.ru, հոդվածի ընդունման օրը՝ 14.02.2019, տպագրության է երաշխավորել արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը:

<sup>1</sup> Լիլիթ/Լիլիթա, բիբլիական իգական չար ոգի, եբրայական դիցաբանական կերպար, Ադամի առաջին կինը, որի անունը կապված է տղամարդկանց գայթակղության և երեխաների սպանության հետ:

Եվ բռնեց դեպի վեր սուրացող կրակը և նրա բեկբեկուն, ճախրուն բոցերից ստեղծեց անդրանիկ կնոջը՝ Լիլիթին: Եվ նայելով իր ստեղծածի վրա՝ հիացած ասաց. «Բարի է, որովհետև գեղեցիկ է»<sup>2</sup>:

Լիլիթի կերպարն ունի հազարամյակների պատմություն: Ա.Սաթյանը փոխում է լեգենդի բովանդակությունը, գրում սեփական լիբրետո: Ուշագրավ է, որ կոմպոզիտորը, հրապուրվելով աստվածաշնչյան պատմությունով, փոխում է բովանդակությունը՝ դրան հաղորդելով ժամանակակից երանգ՝ հակադրությունը շինծու, ձևականի ու իսկականի, լուսանկարիչ Սատի (սատանայի) ու Աստծո շնորհով օժտված գեղանկարիչ Ադամի միջև:

Օպերայի լիբրետոն ստեղծելու մտահղացումն իրականացնելու նպատակով կոմպոզիտորը դիմել է տարբեր բանաստեղծների՝ Անահիտ Հարությունյանին, Լևոն Բլբուլյանին, Դավիթ Պողոսյանին: Ստեղծագործական խանդավառությամբ, որն արթնացրել էր նրանց մեջ Արամ Սաթյանը, բանաստեղծները մեծ եռանդով իրականացրին այդ հետաքրքիր և գայթակղիչ մտահղացումը՝ նրա գլխավորությամբ և անմիջական մասնակցությամբ:

«Ըստ էության «Լիլիթ»-ը նոր խոսք էր հայ երաժշտության մեջ: Փաստորեն «Լիլիթ»-ը հայ իրականության մեջ այդ ժանրի՝ փոփ-օպերայի անդրանիկ ու դեռևս միակ նմուշն է»<sup>3</sup>:

«Լիլիթ» փոփ-օպերան (ի դեպ, այդ անվանումն առաջին անգամ օգտագործել է Արամ Սաթյանը) բաղկացած է 18 համարից՝ ինտրոդուկցիայից, նախաբանից, երկու գործողությունից և վերջաբանից:

Առաջին գործողություն՝

1. Ինտրոդուկցիա և նախաբան
2. Ադամի արվեստանոցում, առաջին հանդիպումը Լիլիթի հետ
3. Սատի առաջին ռեպլիկը
4. Ադամի և Լիլիթի առաջին զուգերգը
5. Սատի երկրորդ ռեպլիկը
6. Սատի կրեդոն
7. Ադամի արիան, Սատի գայթակղումը
8. Լիլիթի արիան
9. Ադամի խոստովանությունը Լիլիթին և Սատի գայրույթը
10. Ադամի երկրորդ արիան
- Երկրորդ գործողություն
11. Լիլիթի արիոզոն
12. Սատի արվեստանոցում և Ադամի նվաստացումը
13. Սատի արիան
14. Լիլիթի երկրորդ արիան
15. Ինտրոդուկցիա
16. Ավե Մարիա, Լիլիթը դիմում է Աստվածամորը

<sup>2</sup> Իսահակյան Ա., Լիլիթ (Հրեական առասպել), Երևան, 1983, էջ 9:

<sup>3</sup> Ասատրյան Ա., Արամ Սաթյանի գործունեությունը ՀՀ անկախության շրջանում, Հայոց նորագույն պետականության քառորդ դարը, գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2017, էջ 131:

17. Երկնային լույսը և սիրո հաղթանակը

18. Վերջաբան

Օպերան սկսվում է բալետամենջախաղային նախաբանով (ինտրոդուկցիա): Աշխարհի արարման տեսարանը [N1] կոմպոզիտորը պատկերում է վառ գույներով, հնչում է Եդեմի թեման: Աստված արարում է աշխարհը, արարում է Ադամին և պարզևում է նրան կրակից և օդից արարված Լիլիթին: Աստծո լույսն է սփռվում երկրի վրա:

Ա.Սաթյանը, հմտորեն տիրապետելով նվագախմբային դրամատուրգիայի արվեստին, հասնում է հնչյունային ֆանտաստիկ հաջողության՝ սիմֆոնիկ նվագախմբի դասական նվագարանների միջոցով ստանալով էլեկտրոնային գործիքների հնչողություն: Կոմպոզիտորը նաև համադրում է էլեկտրոնային գործիքները և զանազան ձայնային հնարքները նվագախմբային նվագարաններով, հնչում են պղնձյա փողայինները: Ձայնային այդ գամմայում լարայինները հնչեցնում են Ադամի սիրո թեման: «Սա, անկասկած, վկայությունն է Ա.Սաթյանի նվագախմբի գործիքների հնարավորությունների, ինչպես նաև տեմբրային դրամատուրգիայի փայլուն իմացության»<sup>4</sup>: Նախաբանում հնչում են օպերայի գլխավոր հերոսների լայթմոտիվները:

Այնուհետև գործողությունը տեղափոխվում է մեր օրեր [N2]: Գեղանկարիչ Ադամի արվեստանոցում խնջույք է: Նրա նոր ավարտած նկարի ցուցադրման առիթով հավաքվել են նրա ընկերները և մտերիմները: Շքեղ մեքենայով մեծ քաղաքի փողոցներով սլանում է Սատր (սատանան): Նա լուսանկարիչ է: Սատի կողքին ֆոտոմոդել գեղեցկուհի Լիլիթն է: Սատր ևս շտապում է Ադամի արվեստանոց: Նա ունի առաքելություն. պետք է ոչնչացնի Ադամի աստվածային շնորհը, նկարչի տաղանդը: Սատին այդ հարցում օգնելու է Լիլիթը. նա Սատի զենքն է: Գայթակղելով Ադամին՝ Լիլիթը պետք է հրապուրի նրան և դարձնի իր կամակատարը: [N2]-ում օպերայի գլխավոր հերոսների էքսպոզիցիան է. ցուցադրվում են Ադամի և Լիլիթի թեմաները: «Շատ եմ ուրախ այսօր, որ լավ հյուրեր ունեմ ես...», - այս խոսքերով է սկսում Ադամը, և «...շուրջս երգ է և անհոգ դեմքեր, պահը կյանք է...և սեր չկա հոգում իմ...» շարունակում է Լիլիթը: Համեմելով ժամանակակից երաժշտության ռիթմերով՝ Ա.Սաթյանը ստեղծում է փոփ երաժշտությանը բնորոշ թեթև ռիթմիկ ներկայանակ: Կոմպոզիտորն օգտագործում է ջազ երաժշտության հնարքներ՝ հնարավորություն ընձեռելով հարվածային գործիքներին՝ ցուցադրելու իրենց իմպրովիզացիոն կարողությունները: Հարվածայինների ռիթմի ներքո հնչում է հայկական «Քոչարին»: Այսպիսով, չենք կարող չշեշտել Ա.Սաթյանի անդրադարձն ազգայինին: Պոլիֆոնիկ մտածողության շնորհիվ Ա.Սաթյանը ստեղծում է շերտային երաժշտություն: Քոչարի պարի հնչյունների ներքո, որպես երկրորդ պլան, լսվում է ջութակների հուզական ձայնակցումը՝ Ադամի հոգու հույզերը:

Հանկարծ լռության մեջ հնչում է Սատի ձայնը [N3]. «Ես միշտ կամ, կլինեմ միշտ, կբերեմ ձեզ հազար վիշտ...»: Սատի հայտնվելը ընդհատում է խնջույքը: Խորամանկ, անողոք, չար սատանան ներխուժում է խնջույքի

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 131:



սրահ: Սատի՝ կիսատոնով սկսվող և լարվածություն առաջացնող լայթմոտիվն ուղեկցվում է լարայինների pizzicato-ներով՝ նրա զգուշավոր և խորամանկ քայլերով:

Ա.Սաթյանը, լինելով մեծ մելոդիստ (այդ են վկայում նրա ավելի քան 300 երգերը), «Լիլիթ» օպերայի հիմքում նույնպես դնում է Նորին մեծություն «մեղեդին»:

Հանդիպելով Լիլիթին [N4], հրապուրվելով և ոգեշնչվելով նրա ոչ երկրային գեղեցկությամբ՝ Ադամը հասկանում է, որ Լիլիթը հենց այն էակն է, որին ինքը փնտրում էր՝ Աստվածամոր կերպարը կերտելու համար, և նրան նկարելու առաջարկ է անում: Լիլիթը համաձայնում է: Ադամի և Լիլիթի զուգերգն առանձնանում է քնարականությամբ: «Երբ ես տեսա քո աչքերը, թվաց՝ վաղուց են ինձ ծանոթ...», - երգում է Ադամը: Լիլիթը, որը երբեք չի սիրել ու սիրվել, չի հասկանում, թե ինչ է իր հետ կատարվում: Ջութակները բարձր ռեգիստրում ուղեկցում են Ադամի և Լիլիթի լայթմոտիվները և պարուրում դրանց նրբությամբ: Նկարելով Լիլիթին՝ Ադամը հրապուրվում է նրանով և սիրահարվում, հայտնում է իր զգացմունքները, պատմում իր աշխարհի, Աստծո նկատմամբ խորը հավատքի մասին, որը դրդել է իրեն նկարել Մարիամ Աստվածածնի պատկերը: Իսկ Լիլիթն այս ամենին պատասխանում է ծիծաղով: Նրա թեման ուղեկցում են լարայինների վեր ընթացող կարճ գլիսանդոնները, որոնք ստեղծում են հեզնանքի և սեթևեթանքի տպավորություն:

Պարբերաբար, համարների միջև կարճ հատվածներով (ռեպլիկներով), շեշտելով իր ներկայությունը, հայտնվում է Սատը [N5]. «Դու, Ադամ, իմ ձեռքում ես, կտանես ուր ուզում եմ ես քեզ, իմն է այս կյանքը, զորեղ է իմ ջանքը, ամեն տեղ ներկա է, տիրում է իմ կամքը...»:

[N6]-րդ համարում ներկայանում է Սատն իր բոլոր դրսևորումներով՝ նենգ, չար, սատանայական կերպարով: Հատկանշական է, որ կոմպոզիտորն օպերայում հաճախ է օգտագործում հայկական միջնադարյան երաժշտությանը բնորոշ լադերը տետրախորդների համադրությամբ: Սատը փաստում է, որ մարդուն բնորոշ են բոլոր արատավոր հատկանիշները: Ահա այս բառերով է սկսում նա իր կրեդոն. «Ամենուրեք այս խենթ աշխարհում դավում ենք մենք իրար, թեև ժպտում ենք ու համբուրվում...»: Կոմպոզիտորը հաճախ դիմում է իր ստեղծագործությանը բնորոշ մոդուլյացիոն միջոցին, որը նպաստում է երաժշտական մտքի դրամատիզմի կուտակմանը:

Քնարականությամբ լի է Ադամի արիան [N7], այնուհետև Ադամին միանում են Սատը (դուետ), Լիլիթը (տերցետ) և երգչախումբը: Ա.Սաթյանը դիմում է մոցարտյան օպերայի դասական սկզբունքին՝ հերթով դերակատարների ներգրավմանը: Այսպիսով, փոփ ժանրում Ա.Սաթյանը վարպետորեն օգտագործում է դասական օպերային բնորոշ միջոցներ:

Զգացմունքների տեղատարափ. Ադամը հայտնում է իր սիրո մասին. «Լույսն է խաղում քո աչքերում... կյանքը հույսեր է արթնացնում նոր...», իսկ սատանան ամենուր է. նա տեղյակ է ամեն ինչից:

Երգչախմբի մասնակցությունն առկա է օպերայի բոլոր մասսայական տեսարաններում (խնջույքի տեսարան, [N7], վերջին համարում արվեստի փառաբանման տեսարան և այլն):

Լիլիթի հոգում մի նոր, անհասկանալի զգացմունք է արթնացել (Լիլիթի արիան [N8] ), որը վախեցնում է նրան: Լիլիթի սիրտն անհանգիստ է. իր մեջ տեղի է ունեցել փոփոխություն, որին ինքը բացատրություն չի գտնում. «Ի՞նչ հանկարծ պատահեց ազատ ճախրող հպարտ հոգուս հետ, ես կարծես ցած իջա երկնքից...»: Լիլիթի արիան հագեցած է դրամատիզմով. տեղի է ունեցել հոգու վերափոխում, անհոգ և թեթևամիտ աղջկա մեջ ծնվում է սիրող էակ: Ջութակների անհանգիստ 16-երորդականներն արտացոլում են Լիլիթի հոգու թրթիռը:

[N9]-ում նորից հնչում են աշխարհի արարման ինտոնացիաները: Նոր առաջացած, բայց արդեն ձևավորված և հասունացած սերն Ադամը հայտնում է Լիլիթին. «Երբ քեզ տեսա, Լիլիթ, դու լուսե փերի, իմ մեջ ծնվեց հանկարծ մի պատկեր, դա Սրբամայրն է ծով երկնքում... իսկ դու թիթեռ խենթ, անհոգ...»: Իսկ Լիլիթը նրան պատասխանում է. «Եղի՛ր դու զգույշ, Ադամ, կարող եմ կործանել քեզ անմեղ...»: Լիլիթի ներքին պայքարը՝ անառակ, Սատի կամակատար, արատավոր և առաքինի կնոջ միջև, տանջում է իրեն. «Ինչի՞ց է փոթորկվում իմ հոգին խոռով ու չի թողնում ծնվի նոր զգացմունք... գուցե թվում է, որ ուղեկցում է ինչ-որ չար ոգի...»: Երաժշտական առումով հետաքրքիր է կոմպոզիտորի մտածելակերպը. Ադամի թեմայի վերընթաց շարժմանը հակադրվում է Լիլիթի թեմայի վարընթաց շարժումը՝ շեշտելով նրանց հակասությունը, որը հետագայում փոխվում է: Սատն այստեղ է: «Թույլ չեմ տա, որ ձեր մեջ ծնվեն հույզեր վարար... Այս կյանքը միշտ խաղ է ու ե՛ս եմ այն վարում...», - ասում է նա և տանում Լիլիթին իր հետ:

Գորովանքի, սիրո և նրբության ինտոնացիաներով է հագեցած Ադամի երկրորդ «Լիլիթ» արիան [N10]: Արվեստագետ Ադամի հոգին լցվել է սիրով, այն ճախրում է. «Լիլիթ, դու չքնաղ անուն, Լիլիթ, իմ կարոտ անհուն, լցրիր շնչով քո կյանքն իմ...»: Առավել հետաքրքիր է խոսել հարմոնիկ անցումների մասին. կոմպոզիտորը դա անում է իրեն բնորոշ հմտությամբ: Արիան սկսվում է c-moll տոնայնության մեջ, այնուհետև ընդունված կիսատոն վերև մոդուլյացիայի փոխարեն կոմպոզիտորը գրում է կվարտա վերև մոդուլյացիա՝ f-moll տոնայնության մեջ: Բարձրանում է նաև երգչի տեսիտուրան, բարձր ռեգիստրում ավելանում է էքսպրեսիան՝ Ադամի հուզմունքը: Այնուհետև վերադարձ նույն տոնայնություն՝ c-moll:

Երկրորդ գործողությունն սկսվում է Լիլիթի արիոզոյով [N11]. «Չեմ հասկանում ես, իմ զգացումն է ինձ տանջում, այն որտեղի՞ց է և նա ո՞ր է ինձ տանում... Ես թողեցի իմ անցյալում խինդ ու հաճույք կյանքի և սեր գտա...»: Լիլիթը խորհում է իր մեջ տեղի ունեցած վերափոխման, նոր զգացումների և զգացմունքների մասին: Լիլիթի երկար բացակայությունն անհանգստացնում է Ադամին, և նա գնում է լուսանկարիչ Սատի արվեստանոց [N12]:

Այս համարում տեղի է ունենում հանգուցալուծում. Ադամի և Սատի միջև հասունացած հակադրությունը հասնում է գագաթնակետի՝ օպերայի կուլմինացիային: Ադամի և Սատի միջև վեճ է սկսվում: Սատը նվաստացնում է Ադամին ու տապալում նրան: Սատը հրճվում է իր հաղթանակի համար (Սատի արիան [N13]). «Կյանքը պայքար է, դաժան մրցամարտ է, դե հաղթողն էլ միշտ ե՛ս եմ ու ե՛ս էլ անպարտ...»: Սատի արիան գրված է 6/8

չափում, ստեղծվում է դինամիկ գլխապտույտ շարժում սինկոպայացված շեշտադրումներով 1-ի, 3-ի և 5-ի վրա: Սատր կարծում է, թե սպանել է Ադամին, սակայն լսվում է Ադամի ծայնը, և նրան ծայնակցում է Լիլիթը. «Այս աշխարհում միայն սե՛րն է հավիտյան, ու սրտերի համար ուժ ու պահապան, դա Սրբամայրն է ծով երկնքում ցինջ... դու չե՛ս հաղթի, չե՛ս մարի այդ սերը մեր»: Այս համարում տեղի ունեցած դրամատուրգիական բուռն փոփոխությունները զուգորդվում են չափի փոփոխումներով՝ 6/8, 3/4, 4/4: Լիլիթը Սատի համար անսպասելի, դառնում է Ադամի կողմնակիցը (Լիլիթի երկրորդ արիան [N14] ). «Իմ հոգում գիշեր է ցուրտ, մի անշող գիշեր է...»: Նա ծնկի է գալիս Ադամի առջև և աղոթելով նրա փրկությունն է աղերսում: Լիլիթը սկսում է հասկանալ, որ միայն մաքրվելով ու հավատով կարող է շարունակել իր կյանքը: Լիլիթն այլ մարդ է դարձել. արվեստն ի զորու է ազնվացնելու մարդուն: Նա վանում է Սատի բռնությունը, հասկանում է, որ այս աշխարհը կանգուն է շնորհիվ սիրո, հավատի և բարու: Ահա սա է «Լիլիթ» փոփ-օպերայի գաղափարը: [N15]-րդ համարը ինտրոդուկցիան է, նորից լսվում են աշխարհի արարման ինտոնացիաները, երկնային լույսն է ճառագում: Հաճախակի անցումները հեռավոր ազգակից տոնայնություններ ստեղծում են արտասովոր, առասպելական հնչյունային ասոցիացիաներ:

[N16] «Ավե Մարիա». Լիլիթն աղոթում է. «Ավե Մարիա, դու իմ հո՛ւյս, աղերսում եմ, ի՛նձ լսիր, և զորությամբ քո սիրո հո՛ւրը դու փրկիր...»: Տեղի է ունեցել հրաշագործություն՝ հոգու ինքնամաքում, ի վերջո, բարու հաղթանակը չարի դեմ [N17]:

Օպերայի եզրափակիչ հատվածում (վերջաբան [N18]) Ադամը, Լիլիթը և երգչախումբը փառաբանում են հույսը, հավատը և սերը: Ինչպես նկատել է երաժշտագետ Աննա Ասատրյանը. «Ուշագրավ է օպերայի գաղափարական բովանդակությունը. արվեստն ի զորու է ազնվացնելու մարդուն, արվեստագետը կարողանում է տեսնել մարդու մեջ եղած բարին, լավն ու մաքուրը և իր ազդեցությամբ վերափոխել նրան: Մեր կարծիքով «Լիլիթը» ձոն է արվեստին ու արվեստագետին»<sup>5</sup>:

Ա.Սաթյանի համոզմամբ. «...կոմպոզիտորն առաջին հերթին փիլիսոփա է, նա պետք է հասկանա՝ ինչ է անում և ինչի համար է անում. եթե նա կարողանում է այդ հարցերի պատասխանները գտնել, նրա գործերը դառնում են համաշխարհային արժեքներ»<sup>6</sup>:

Բազմաթիվ են դեպքերը, երբ առանձին համարներ, առանձնանալով օպերայից, ապրում են ինքնուրույն կյանքով: «Լիլիթ» փոփ-օպերայից Ադամի «Լիլիթ» արիան [N10], Լիլիթի արիոգոն՝ «Չեմ հասկանում» [N11], «Սերը անցավ» [N14] և «Ավե Մարիա»-ն [N16], կատարվել և կատարվում են տարբեր բեմահարթակներում: «Սերը անցավ» երգը 1986 թվականին Յուրմալա քաղաքում անցկացված էստրադային երգիչների մրցույթում, որը հետագայում ստացավ «Новая волна» անվանումը, շահեց առաջին մրցանակ: Երգը կատարեց 20-ամյա սկսնակ, բայց արդեն խոստումնալից ապագայով

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 133:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 131:

երգչուհի Նարինե Հարությունյանը: «Ավե Մարիա»-ն քանիցս հնչել է Հայաստանում. այս երգով եզրափակվեց կոմպոզիտորի հեղինակային համերգը, որը տեղի ունեցավ 2011 թվականի սեպտեմբերի 14-ին Երևանի Ա.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում<sup>7</sup>: Այն կատարեցին Լիլիթ Սաթին (կոմպոզիտորի դուստրը), Մհերը, օպերային երգչախումբն ու նվագախումբը Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ: «Ավե Մարիա»-ն քանիցս կատարվել է ԱՄՆ-ում՝ Լոս Անջելեսում, Բոստոնում, Նյու Յորքում, նաև՝ Աթենքում և այլուր:

Ա.Սաթյանը դրսևորում է փոփ երաժշտություն ստեղծելու վարպետություն՝ ռիթմական անցումներով, վոկալ իմպրովիզներով, նվագախմբային գործիքների հնարավորություններին տիրապետելու արվեստով, երգչախմբի ներգրավումով:

Երաժշտական արտահայտչամիջոցներից Ա.Սաթյանի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ է գրավում ռիթմը, որը սոսկ ակտիվության կամ երգայնության արտահայտություն չէ: Նրա շնորհիվ մեղեդին բացառիկ առաձգականություն է ստանում, դառնում առավել պարզ ու լակոնիկ կամ, ընդհակառակը՝ զարմանալի պլաստիկ ու սահուն և այլն:

Մելոդիզմը, որը բնորոշ է Սաթյան կոմպոզիտորական գերդաստանի բոլոր ներկայացուցիչներին՝ Արամ Սաթյանի հորեղբայր Աշոտ Սաթյանին, հորը՝ Արամ Սաթունցին, և շարունակաբար փոխանցվում է գերդաստանի երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներին, գերիշխում է Արամ Սաթյանի ստեղծագործության մեջ և, մասնավորապես, «Լիլիթ» փոփ-օպերայում:

Առաջին անգամ «Լիլիթ» փոփ-օպերան բեմադրվեց Երևանում 2003 թվականին Կարեն Դեմիրճյանի անվան մարզահամերգային համալիրում<sup>8</sup>: Այն մեծ հաջողություն ունեցավ և արժանացավ երաժշտասեր հանրության ջերմ արձագանքին: Բեմադրությունն իրականացրել էին բեմադրող ռեժիսոր Արմեն Մելիքսեթյանը, բալետմայստեր Նորայր Մեհրաբյանը, բեմադրող նկարիչ Աշոտ Համբարձումյանը: Դերակատարներն էին Անահիտ Շարյանը, Իրինա Պապիկյանը, Արման Միրիջանյանը, Հրաչյա Բադալյանը և Սատի դերում՝ Արամոն: Մենակատարների կազմն ընտրել էր Ա.Սաթյանը՝ ելնելով կատարողների ոչ միայն վոկալ հնարավորություններից, այլև նրանց արտիստիկ կարողությունից: Էստրադային վոկալի վարպետներ Արման Միրիջանյանը (Ադամ) և Անահիտ Շարյանը (Լիլիթ) մեծագույն նվիրումով և սիրով իրականացրին իրենց առջև դրված խնդիրը. փայլուն կերտեցին իրենց հերոսների կերպարները: Տպավորիչ էր Սատի կերպարը Արամոյի մեկնաբանությամբ: Մասնակցեցին պարարվեստի պետական «Բարեկամություն» համույթը (գեղարվեստական ղեկավար՝ Նորայր Մեհրաբյան), «Լիլիթ» երգչախումբը (գեղարվեստական ղեկավար՝ Լիլիթ Սաթի), Պետական երաժշտական կամերային թատրոնը (գեղարվեստական ղեկավար՝ Արմեն Մելիքսեթյան):

<sup>7</sup> Ա. Սաթյանի հեղինակային համերգի մասին տե՛ս **Համբարյան Հ.**, Արամ Սաթյան. Ստեղծագործական երեկո // «Երաժիշտ», Երևան, N 9 (70), 2011, սեպտեմբեր, էջ 1, 3:

<sup>8</sup> Ավելի վաղ օպերան ծայնագրվել էր ծայնասկավառակի վրա:

«Ձեր ստեղծագործություններում ի՞նչն է գերակշռում» հարցին Ա.Սաթյանը պատասխանել է՝ Սերը: «Ինձ միշտ ասում են, որ ես բարի երաժրշտություն եմ ստեղծում՝ «Առաջին սիրո հեքիաթն իմ», «Արդյոք հիշո՞ւմ ես», «Հուտ աղոթք», «Սերն անցավ», «Գարնան խոստում» և այլն: Գիտե՞ք, նույնիսկ «Լիլիթ» փոփ-օպերայում սկզբում որոշել էի սպանել Ադամին, բայց ի վերջո հակառակն արեցի. ապրեցրի ու նրան վեհացրի, սերն է միշտ հաղթում»: «Կոմպոզիտորն առաջին հերթին փիլիսոփա է, նա իր ստեղծագործության մեջ պետք է կարողանա ամփոփել ժամանակը, արտացոլել ժամանակի ոգին», - իր հարցազրույցներից մեկում խոստովանել է կոմպոզիտորը<sup>9</sup>:

Ա.Սաթյանը ճանաչված է ու սիրված ո՛չ միայն Հայաստանում, այլև բովանդակ հայության մեջ, սփյուռքահայ երաժշտասերների ամենալայն խավերի կողմից: Հայրենիքում, Սփյուռքում և ամբողջ աշխարհում նրա ստեղծագործությունները կատարվում են ո՛չ միայն առօրյայում, այլև դառնում են ամենապատասխանատու համերգների զարդը:

### ПОП-ОПЕРА "ЛИЛИТ" АРАМА САТЯНА

АРУСЯК КОСТАНЯН

Одна из лучших страниц творческого наследия армянского талантливого композитора Арама Сатяна – поп-опера “Лилит”, которая является новым словом в армянской музыке, первым и единственным образцом этого жанра музыкального театра. Премьера оперы состоялась в 2003-ом году в Ереване в Спортивно-концертном комплексе имени Карена Демирчяна.

**Ключевые слова** – Арам Сатян, поп-опера “Лилит”, композитор, философ, библейский сюжет.

### ARAM SATIAN'S "LILIT" POP OPERA

ARUSYAK KOSTANYAN

One of the best pages of Armenian talented composer Aram Satian’s creative heritage is the pop opera “Lilit”, which is a new word in Armenian music, the first and the only example of this genre of musical theater. The opera was staged in 2003 in Yerevan at the Karen Demirchyan sport and concert complex.

**Key words** – Aram Satian, pop opera “Lilit”, composer, philosopher, biblical storyline.

<sup>9</sup> «Դե ֆակտո» ամսագիր // [www.df.am/news/1878/](http://www.df.am/news/1878/):

# ՊԱՍԱԿԱԼԻԱՆ ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԵՎ ԷԴԳԱՐ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

## ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆ\*

Հնագույն երաժշտության ժանրերի և ձևերի վերածնունդն արդիական է դառնում XX դ. վերջին քառորդում: Հատկանշական են հատկապես պասակալիայի կիրառության խնդիրը հայ երաժշտական մշակույթի ականավոր երկու ներկայացուցիչների՝ Ղազարոս Սարյանի և Էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտարվեստում, հիշյալ ժանրի և ձևի դերը, նշանակությունը, գործառույթն ու առանձնահատկությունը:

**Բանալի բաներ** – երաժշտական մշակույթ, ժանրի և ձևի մեկնաբանում, ձևագոյացման ընթացք, գեղարվեստական գաղափար, երաժշտամտածողություն:

Արդի երաժշտարվեստում հաճախ կարելի է տեսնել հնագույն երաժշտության ժանրերի և ձևերի վերածնունդ: Դա սկսեց նկատվել դեռևս XIX-XX դդ. սահմանագլխին, և հատկապես կենսունակ եղան վարիացիոն ձևերը՝ մասնավորապես պասակալիան և չակոնան, որոնցում էականը նոր միտումների ստեղծագործական մեկնաբանումն է՝ կապված բասո-օստինատային տարբերակայնացման մեթոդի հետ: Ծագելով դեռևս XII-XIIIդդ.՝ դրանք էվոլյուցիոն փոխակերպումների ենթարկվեցին և XX դարի նեոկլասիցիստական միտումների համատեքստում իրենց վրա բևեռեցին կոմպոզիտորների հետաքրքրությունը: Այս ժանրերին բնորոշ արտահայտչական հնարավորությունները ժամանակակից բազմաթիվ կոմպոզիտորների համար դարձան իրենց ժամանակի գաղափարական և խոր բարոյահոգեբանական խնդիրների արտահայտման տիրույթ:

Օստինատ տարբերակման տեխնիկան, օստինատ բասը ստեղծում էին կայունության էնոցիոնալ-արտահայտչական էֆեկտ: Բացի այդ, այս ժանրի գեղարվեստական հնարավորությունները սովորաբար կապվում էին խոր բովանդակություն մարմնավորելու, նույն զգայական վիճակի, ապրումի տարածական ամբողջության հետ ձևի մոնումենտալության պայմաններում:

Նշյալը լայնորեն և բազմակողմանիորեն սկսեցին օգտագործվել և՛ որպես խոշորամասշտաբ ինքնուրույն պիես, և՛ որպես ցիկլային ստեղծագործության բաղադրիչ մաս՝ ստեղծելով քնարահոգեբանական մեծ կենտրոնացվածության կետ, հաճախ հասնելով իսկական ողբերգական պաթոսի կամ վշտալի-վեհ հանդիսավորության: Շատ դեպքերում պասակալիան կիրառություն ունեցավ քառամաս կամ հնգամաս ցիկլերի նախաֆինալային բեկումնային-կոլմինացիոն նշանակություն ունեցող հատվածներում: Այստեղ չենք կարող չհիշատակել, օրինակ, Դ.Շոստակովիչի ստեղծագործական փորձը և չնչել նրա Դաշնամուրային տրիոյում (Largo), Ջուֆակի առաջին կոնցերտում (Lento), Տասներորդ լարային կվարտետում (Adagio) կամ 8-րդ

---

\* Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, [narinehsahakyan@gmail.com](mailto:narinehsahakyan@gmail.com), հոդվածի ընդունման օրը՝ 27.02.2019, գրախոսման օրը՝ 29.03.2019:

սիմֆոնիայի չորրորդ մասում (Largo), Երրորդ լարային կվարտետում (Adagio) կամ «Կատերինա Իզմայլովա» օպերայում այս ժանրի օգտագործման մասին, հեղինակ, ում երաժշտարվեստի ազդեցության դրսևորումները հայ կոմպոզիտորների երաժշտալեքսիկական համակարգում ակնհայտ են:

Մեր հետաքրքրության առանցքում հայ երաժշտության երկու ականավոր կոմպոզիտորների՝ Ղազարոս Սարյանի և Էդգար Հովհաննիսյանի մի քանի ստեղծագործություններում պասակալիայի կիրառման որոշ առանձնահատկություններն են:

Նշյալ հեղինակները երաժշտական ասպարեզ մտան անցյալ դարի 50-ականներին: Նրանց մուտքը համընկավ «ձնհալի» վճռորոշ ժամանակաշրջանի հետ և առաջին հերթին կարևորվեց ազգայինը նորովի վերագտնելու, վերաիմաստավորելու և մեկնաբանելու փորձով:

Նրանցից ավագը Ղ.Սարյանն է, ով, հարազատ մնալով նեոկլասիցիստական միտումներին և պոլիֆոնիկ գծային մտածողությանը, ևս դիմեց պասակալիայի ժանրին՝ այն կիրառելով և՛ որպես ցիկլային ստեղծագործության առանձին մաս (Ջութակի կոնցերտ), և՛ որպես առանձին սիմֆոնիկ ստեղծագործություն:

Նրա Ջութակի կոնցերտը գրվեց 1972 թվականին, որտեղ տեղ գտան եղբոր՝ Սարգիս Սարյանի մահվան հետ կապված խոր ապրումները, սուբյեկտիվ-զգայական նախասկզբն ու անհատական խոստովանանքը: Սակայն հեղինակի ներքին դրաման խաչաձևվեց նաև 1970-ականների իրականության և իր ներքին ընդվզումների ալեկոծումների հետ:

Կոնցերտի երկրորդ մասի՝ պասակալիայի խոհափիլիսոփայական բնույթը, ողբերգական տրամադրությունն իրենց արտահայտությունն են գտնում երաժշտալեզվական արտահայտչականության մեջ և դառնում ցիկլի խոհական, հուզական-ինտելեկտուալ կենտրոն: Օգտագործելով հնագույն պոլիֆոնիկ գծային-կոնտրապունկտային միջոցներից basso-ostinato վարիացիաների սկզբունքը՝ նոր ինտոնացիոն-ռիթմական հիմքի վրա, կոմպոզիտորն օգտագործում է սերիա՝ միանգամայն օրինաչափ և պատճառաբանված դարձնելով պոլիֆոնիկ զարգացման սկզբունքի կիրառումը:

Basso-ostinato-ի վրա կառուցված թեման հնչում է իրեն հատուկ անշտապ, հանդարտ և ազատորեն ծավալվող ձայներով: Հետագա ողջ զարգացումը մեղեդիական գծերի անընդհատ շարունակվող ծավալում է՝ տարբեր տեմբրա-ռեգիստրային փոխանցումներով, ֆակտուրային փոփոխությունների կոնտրապունկտային բաղադրիչ-գծերի զուգակցմամբ: Պասակալիայի ծավալման ընթացքին բնորոշ է ինդուկտիվ տրամաբանություն, որը դրսևորվում է կուտակվող, շերտավորվող հակաշարադրանքներով, որոնք, վերջին վարիացիայում հնչելով միաժամանակ, ստեղծում են մտքի ու զգացմունքի առավելագույն կոնցենտրացում: Կոնցերտում թեմատիզմի զարգացման պոլիֆոնիկ ծավալման սկզբունքը զուգակցել է հոմոֆոն-հարմոնիկ թեմատիզմի ձևակազմավորման առանձնահատկությունների հետ և այս ամենը համատեղել ազգային երաժշտամտածողության ռիթմաինտոնացիոն և լահահարմոնիկ դաշտի տարրերի հետ:

Ղ.Սարյանի արվեստում հաջորդ երկը, որում հեղինակը դիմել է

քննարկվող ձևին և ժանրին, սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված Պասակալիան է: Նշենք, որ երաժշտական մտքի խտացումը, կոնցենտրացումը, դառնալով բնորոշ կոմպոզիտորի՝ 1970-1990-ականների ստեղծագործությունների համար, հանգեցնում են ժամանակային և տարածական չափորոշիչների փոփոխության՝ ցիկլային ձևերի խտացման՝ միամասության, միամաս կոմպոզիցիայի, ինչպիսին է և 1994 թվականին գրված այս երկը:

Այն ինքնատիպ մենախոսություն է, ողբերգություն ապրած արվեստագետի երկփեղկված ներաշխարհի հոգու ասելիք և առանձնանում է իր ներգործման ուժով, որի հիմքում կորստի ցավի տառապանքում մկրտված հոգու ասելիքն է՝ ապրված ասելիքը ու ողբերգության հաղթահարման կենսափոփոխությունը:

Պասակալիայի թեման իր բազմաձայն շարադրանքով զուգակցվում է խորալի հետ: Խորալային թեմայի հակաշարադրանքները տարբերվում են իրենց բնույթով և շատ ավելի լուսավոր են ու մեղեդային: Թվում է, թե բոլոր հակաշարադրանքները կազմում են մեկ լայնաշունչ, քնարական թեմայի առանձին հատվածներ: Նախաբանում հնչող առաջին ռիթմական կորիզը կանխորոշում է կուլմինացիոն գագաթի սինկոպացված ռիթմական բաբախման տրամաբանությունը, իսկ նախաբանի կառույցն իր կետ-գծային սինկոպայով, ռիթմական կոտորակումով և դինամիկ կուլմինացիոն ակորդով դառնում է հարացույց, որ տարածվում է ստեղծագործության ձևակառուցման ողջ ընթացքի վրա:

Ղ.Սարյանի Պասակալիայում միավորվում են սերիական տեխնիկան, գծային շարադրանքը, նեոկլասիցիստական պարզությունը: Ողբերգական զգացմունքային խտացված լարումը և ներքին զսպվածությունը կարծես պայքարի մեջ են մտնում ճակատագրի, մարդկային թուլությունների հետ, հաղթում և պարտվում՝ վեր կանգնելով իմաստնացած, հավասարակշիռ խոհեմությամբ:

Եթե համեմատենք երկու պասակալիաները, ապա սիմֆոնիկ Պասակալիան հետապնդում է այլ խնդիր: Այն, լինելով ժանրին հարազատ ձևակազմավորման սկզբունքով, ձևակառուցողական որոշակի կետերի պահպանմամբ, այնուամենայնիվ դուրս է գալիս նրա շրջանակներից. Ղ.Սարյանն օգտագործում է եռամաս ձև, ընդունված միաձայն basso-ostinato-ի փոխարեն՝ լարայինների ամբողջ կազմն ընդգրկող բազմաձայն (ընդ որում՝ ներքին շերտավորմամբ) թեմա և շերտավորվող հակաշարադրանքների փոխարեն (ինչը առկա է նաև Ջուֆակի կոնցերտում)՝ վերջիններիս միաձայն անցկացումներ՝ այսպես կոչված մաքուր տեմբրերով: Այլ է նաև ժանրում հիմնականում կիրառելի ու նրան բնորոշ եռաչափ մետրը, որ փոխարինված է 4/4-ով<sup>1</sup>, և պասակալիայի թեման թույլ, երրորդ մասից սկսելու փոխարեն ուժեղ մասի ընդգրկում՝ պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն կերտվածքների համադրմամբ: Բայց վերոհիշյալով հանդերձ, հեղինակի կողմից պասակալիայի ձևի ընտրությունը թերևս պայմանավորված է պահված բասով՝ որպես տևական,

<sup>1</sup> Հայտնի է, որ պասակալիայի բնորոշ գծերից մեկը եռամաս մետրն է, չնայած գրականության մեջ եղել են և 4/4 մետրով չափի դեպքեր, ինչպես օրինակ՝ Հենդելի կլավիրային g-moll սյուիտը, բայց դրանք բնորոշ չեն:



չդադարող հոգեկան այրող ցավի զգացողության, սևեռուն, խտացված մտքի, զգացմունքի, ներքին կամային հոգեվիճակի արտահայտություն: Ղ.Սարյանի Պասակալիան յուրատեսակ խոստովանանք է և ունի վերանձնական արտահայտում:

Հայ երաժշտության մեջ պոլիֆոնիկ ժանրերի և ձևերի (հատկապես պասակալիային) բազմիցս դիմել է և Էդգար Հովհաննիսյանը «Անտունի» բալետում, Կոնցերտ-բարոկոյում, Երկրորդ և Երրորդ սիմֆոնիայում, «Գողգոթա»-ում և այլն:

Բարոկկոյի պոլիֆոնիկ ձևերի կիրառումը կոմպոզիտորի արվեստում կարևոր դեր ունի և ստանում է ազատ մեկնաբանում, ազգային երանգ ու հերոսական ոգի: Դեռևս 1955թ. գրված Դաշնամուրային կվինտետում արդեն իսկ առկա է շարադրանքի պոլիֆոնիկ տեսակ՝ պասակալիա հիշեցնող օստինատային դարձվածքներով: Պասակալիայի սկզբունքով է գրված հեղինակի Երրորդ լարային կվարտետի երկրորդ մասը, որտեղ 4 տակտից կազմված թեման բասում հնչում է անփոփոխ՝ պահպանելով *basso-ostinato*-ի սկզբունքը:

Ինքը՝ հեղինակը, պասակալիա է անվանել 1975 թվականին հեղինակած Սոնատ-էպիտաֆիայի երկրորդ մասը: Սոնատը գրված է թավջութակի և դաշնամուրի համար ու նվիրված է գեղանկարիչ Մ.Ավետիսյանի հիշատակին: Ձևը եռամաս է՝ *Toccata, Passacaglia, Stabat Mater dolorosa*: Ցիկլում Պասակալիան սոնատի հոգեբանական, ողբերգական հույզերի, ընդհանրացումների կենտրոնն է՝ արվեստագետի անժամանակ կորստի ցավի տանջող գաղափարով: Օստինատ վարիացիաները հիմնվում են երկու թեմաների վրա: Օստինատության սկզբունքին ենթարկվում են ոչ միայն թեմատիկ նյութը՝ պոլիֆոնիկ նախահիմքը, այլև ուղղահայաց և հորիզոնական շերտերում տարբեր անցկացումները, որոնք նյութի զարգացմանը զուգընթաց ստանում են արտահայտված հոմոֆոն-ակորդային հնչողություն:

Կոնցերտային ժանրում առանձնանում է հեղինակի Կոնցերտ-բարոկկոն: Կոնցերտի ձևը, մոտ լինելով բարոկկոյի շրջանի հնագույն սյուփտին, ունի *concerto grosso*-ի գծեր. ինչպես գրում է Լ.Մաթևոսյանը. «...կոնցերտի կարևորագույն արժանիքը «բարոկկո» ոճավորումը չէ, այլ բարոկկո կերպարների ներմուծման միջոցով արդիականության ու ավանդականի հակադրության ցուցադրումը»<sup>2</sup>: Կոնցերտում կան պոլիֆոնիկ մտածողության որոշակի դրսևորումներ, հատկապես օստինատային հորիզոնական և ուղղահայաց կրկնություններ: Ասել է, թե շարադրանքի օստինատային սկզբունքը դառնում է ոչ միայն առանձին ձևի՝ պասակալիայի հիմք, այլև պոլիֆոնիկ մտածողության շնորհիվ օգտագործվում է որպես շարադրանքի տեսակ, նպաստում երաժշտական նյութի զարգացմանը հատկապես Տոկկատ և Ֆուգա հատվածում: Ըստ Ծ.Մովսիսյանի. «Այստեղ ևս կարելի է նկատել ...օստինատային հորիզոնական և ուղղահայաց կրկնությունների հնարքը, որը մի դեպքում ստեղծում է տարածական, ծավալուն էպիկական ընդգրկմամբ հնչո-

<sup>2</sup> **Матевосян Л.** Неоклассические тенденции в Концерте-барокко Эдгара Оганесяна // Երաժշտագիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, 2003, գիրք Բ, էջ 115:

ղություն, մյուս դեպքում՝ միևնույն մոտիվի բազմակի կրկնությունների և կոտորակումների անցկացումներով բերում ծայրաստիճան դինամիկ լարվածության ու հագեցվածության»<sup>3</sup>:

Սիմֆոնիկ ժանրում պոլիֆոնիկ ձևերի օգտագործմամբ առանձնանում է Երրորդ սիմֆոնիան՝ գրված 1983 թվականին լարայինների և հարվածայինների համար: Հեղինակը, կրկին հրաժարվելով դասական սիմֆոնիկ ցիկլից, գերադասում է սյուփտային սկզբունքը և մասերն անվանում Ռիչերկար, Մենուետ, Չակոնա: Պոլիֆոնիկ ձևին հարազատ է մնացել Սիմֆոնիայի երրորդ մասը՝ Չակոնան: Ժանրին բնորոշ զարգացման օստինատային սկզբունքը կանխորոշել է երաժշտական կառույցի ձևագոյացումը: Ս.Սարգսյանն իրավացիորեն նշում է. «...այս մասը ճիշտ կլիներ անվանել Պասակալիա»<sup>4</sup>, գուցե նկատի ունենալով պոլիֆոնիկ զարգացման որոշ օրինաչափությունների գերակայող դերը: Երկու դեպքում էլ երաժշտական նյութի զարգացումը տեղի է ունենում *basso-ostinato* սկզբունքով: Սիմֆոնիայում կիրառվել են պոլիֆոնիկ զարգացման տարբեր միջոցներ՝ օստինատային սկզբունքը, կանոնիկ իմիտացիան, ռիթմական ստրետաները, որոնք էլ բերում են կոլմինացիոն հատվածների առկայության և այլն: Ինչպես նկատում է նույն հեղինակը. «Այդ ժամանակի բնորոշ ոճական սինթեզը տեղ գտավ այլ ոճական ձևերի կոնցեպտուալ մոտեցման՝ կոմպոզիցիոն մեթոդների մեկնաբանման, նյութի ընտրության մեջ, ... տարբեր ոճական համակարգերի միջև նոր ունիվերսալության փնտրտուքներում նրբորեն խուսանավելով»<sup>5</sup>:

Քննարկվող ժանրի հետաքրքիր օրինակ է կոմպոզիտորի հայտնի Պասակալիան «Անտունի» բալետի երկրորդ գործողությունից, որ ընկալվում է որպես գլխավոր հերոսի խոստովանանք, վշտի և ողբերգության արտահայտություն: Որպես պասակալիայի թեմա կոմպոզիտորն օգտագործում է Կոմիտասի «Կռունկը» և ռիթմական փոփոխության ենթարկում այն՝ դարձնելով դանդաղ, անշտապ, հանդարտ և զուսպ թեմատիկ նյութ՝ մոտեցնելով պասակալիայի թեմաներին բնորոշ մետրառիթմիկ կազմակերպմանը: Այս պասակալիան մոտենում է կրկնակի վարիացիայի ձևին և ստանում նրան բնորոշ գծեր: Սակայն նշենք, որ եթե հիմնական թեման ստանում է պոլիֆոնիկ զարգացում, ապա երկրորդ թեմային բնորոշ է հոմոֆոն վարիացիայի զարգացման տեսակը: Նկատենք, որ այստեղ ևս մեկտեղվում են պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն զարգացման տեսակները:

Պասակալիայի օգտագործման վերջին օրինակը եղավ կոմպոզիտորի՝ սիմֆոնիկ ժանրում գրված «Գողգոթա» ստեղծագործությունը, որը ևս գրվել է 1994 թվականին, ինչպես և Ղ.Սարյանի սիմֆոնիկ Պասակալիան: Ցավոք, երկու հեղինակներն էլ ինչ-ինչ հանգամանքներով պայմանավորված իրականությունից ինչ-որ տեղ մեկուսացան: Կոմպոզիտորի այս երկը կարծես սեփական կյանքի վերաիմաստավորման, ապաշխարության երկար, դժվարին

<sup>3</sup> **Մովսիսյան Ծ.**, Էդգար Հովհաննիսյանի կամերային-գործիքային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները, Երևան, 2012, էջ 119, 120:

<sup>4</sup> **Տարկսյան Ս.** Армянская музыка в контексте XX века. Исследование. Москва, 2002, стр. 122.

<sup>5</sup> Նույն տեղում, 122-123:

և դանդաղ ճանապարհ է, որ կյանքի մայրամուտին ունենում է յուրաքանչյուր մահկանացու, դեպի Գողգոթա տանող իր ճանապարհին:

Է.Հովհաննիսյանի արվեստին բնորոշ լայն էպիկական շունչը, մասշտաբայնությունն իրենց տեղը զիջում են խոհական զուսպ կերպարներին: «Գողգոթան» էմոցիոնալ կոնցենտրացիայի, էքսպրեսիայի, ներքին լարվածության ու զսպվածության, քնարաէպիկական կերպարայնության զուգակցում է:

Պասակալիայի հիմք հանդիսացող կենսահաստատ բնույթի թեմայի հնչողությունը հիմնականում ապահովում են պղնձյա փողային գործիքները: Թեմայի պահպանված ռիթմախնտոնացիոն դարձվածքները հուսահատության ճիչ չեն, ինչը գուցե օրինաչափ կլիներ դաժան հիվանդության պատճառով կյանքից հեռացող արվեստագետի համար: Փոխարենը Պասակալիայի թեման հնչում է կամային, անշտապ: Երաժշտական վրձնահարվածները հզոր են և արված են մեծ շտրիխներով այնքան, որ թվում է, թե ճնշում են ինքնատիպությամբ զիջող հակաշարադրանքները: Վերջիններս պակաս ինքնուրույն են, ավելի շատ նմանվում են թեմայից ծնվող ենթածայների, երբեմն էլ դառնում վերջինիս ինտոնացիայից բխող տարբերակներ, ինվերսիաներ և հանդես են գալիս որպես ոչ ավարտուն թեմաների նմուշներ: Ի տարբերություն թեմայի հզոր սիմֆոնիկ հնչողության՝ հակաշարադրանքներն ունեն կամերային հնչողություն: Նյութի զարգացումը տեղի է ունենում առավելապես հոմոֆոն-հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ զարգացման սկզբունքների զուգակցմամբ: Երբեմն առաջին պլան են մղվում ձևագոյացման տեմբրադինամիկ և ինտոնացիոն-ռիթմական նոր օրինաչափություններ: Նկատվում է թեմայի «դեգերման» միտում, նրա մոտիվների և հատվածների փոխանցում տարբեր ռեգիստրներ և հնչունաբարձրային գոտիներ: Երբեմն թեմայի տարրերի մասնատումը հանգեցնում է *basso-ostinato*-ի՝ որպես ձևի և օստինատայնության՝ իբրև զարգացման սկզբունքի միջև տարբերությունների փոխներթափանցման և միևնույն ժամանակ միահյուսման:

Երաժշտական հյուսվածքն աստիճանաբար խտանում է, դրամատիզմն աճելով հանգեցնում է կոլմինացիայի, որտեղ թեմայի երկու տարբերակները (մեկը՝ հայելաձև) հնչելով միաժամանակ կոտորակվող ռիթմով, *fff* հնչողությամբ՝ ավարտում են ստեղծագործությունը: Սակայն դժվար չէ նկատել, որ այս հզոր թեման ավարտվում է վարընթաց սեպտիմա քայլով՝ թողնելով մարդկային հզոր կամքը և ապրելու անհազ ուժն անզոր բնության դաժան օրենքների դեմ տարվող անվերջանալի պայքարում:

Ամփոփելով վերը շարադրվածը՝ նշենք, որ թե՛ Ղ.Սարյանի, թե՛ Է.Հովհաննիսյանի երաժշտարվեստում տեղ գտած պոլիֆոնիկ մտածողության տարբեր դրսևորումները, մասնավորապես պասակալիայի օգտագործումը ձեռք են բերում տարբեր դրամատուրգիական գործառույթներ, սակայն կառուցվածքային տեսակետից դրանք պահպանում են ժանրին ու ձևին բնորոշ ձևակառուցման առանձնահատկությունները, գծային կոնտրաստային կտրված զարգացումը, հաճախ զուգակցում պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-ակորդային ֆակտուրաները, հարստացնում այն ազգային երաժշտամտածողության ու ժամանակի երաժշտաարտահայտչական միջոցների կիրառմամբ: Նկատենք,

որ վերևում դիտարկված երկերը գրվել են ստեղծագործական տարբեր անհատականություն և «դավանանք» ունեցող հեղինակների կողմից և ժանրային ու բովանդակային տեսակետից տարբեր են, սակայն դրանց միավորում է մի կարևոր հանգամանք՝ գաղափարագեղարվեստական բովանդակության ընդհանրությունը որոշ պարագաներում, կոնցեպտի գրաֆիկական մարմնավորումը, ձևի հստակությունը, զուսպ, լակոնիկ արտահայտչամիջոցներով առավելագույն արտահայտչականության հասնելու ձգտումը, լավատեսությունը, կյանքով մահին հաղթելու կենսափիլիսոփայությունը:

## ПАССАКАЛИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛАЗАРЯ САРЬЯНА И ЭДГАРА ОГАНЕСЯНА

НАРИНЕ СААКЯН

Возрождение старинных жанров и форм становится актуальным в последней четверти XX века. В музыкальном творчестве двух выдающихся представителей армянской музыкальной культуры – Лазаря Сарьяна и Эдгара Оганесяна – примечательна проблема использования пассакалии: роль, значение, функция и особенность упомянутого жанра и формы.

**Ключевые слова** – музыкальная культура, трактовка жанра и формы, процесс формообразования, художественная идея, музыкальное мышление

## PASSACAGLIA IN THE MUSICAL WORK OF LAZAR SARYAN AND EDGAR HOVHANNISYAN

NARINE SAHAKYAN

The recurrence of old genres and forms has become topical in the last quarter of XX century. The problem of passacaglia use (function, role and distinctiveness of genre and form) in the musical art of two eminent representatives of Armenian music Lazar Saryan and Edgar Hovhannisyana is of special notice.

**Key words** – musical culture, interpretation of genre and form, form creating process, artistic idea, musical thinking.

## ՇՈՒՄԵՐԱԿԱՆ ԷՊՈՍԻ ՀԵՏՔԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԱՎԵՏԻՍՆԵՐՈՒՄ

### ՄԱՐԻԱՆՆԱ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ\*

Հայկական ժողովրդական երգաստեղծության մեջ իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում կրոնաժիսական երգերը, որոնց թվում են նաև «Ավետիսները»՝ Ծննդյան երգերը:

Ըստ մեղեդային կառուցվածքի՝ ավետիսները կարելի է բաժանել երկու խմբի.

ա) քրիստոնեական ժամանակաշրջանում եկեղեցական երաժշտությունից գեղջկականի մեջ թափանցած մեղեդիներ,

բ) նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանից հասած ժողովրդական մեղեդիներ:

Ինչպես մեզ, այնպես էլ ժամանակին Կոմիտասին հետաքրքրել է «գեղջկական երգի անխառը ոճով» ավետիսների երկրորդ խումբը, որը կապված է ժողովրդական երգաստեղծության առավել հին՝ արխաիկ շերտերի հետ:

Ներկա ուսումնասիրության համար առավել հետաքրքրական են ժողովրդական ավետիսների միջին՝ կենտրոնական մասերը՝ խնկի ծառը բերելը և տաճարի կառուցման հատվածները, որոնք ավետիսների առավել հին շերտն են կազմում և տանում են մեզ դեպի Հին Շումեր՝ մարդկության առաջին գրավոր սեպագիր հուշարձանները (մ.թ.ա. III հազարամյակ), դեպի Գիլգամեշի մասին էպոսը և «Էն-Մերքարն ու Արատտայի գերագույն քուրմը» էպիկական պոեմը:

Մեր վերլուծական աշխատանքների արդյունքում մի շարք անվիճելի փաստարկներ են առաջ գալիս՝ ապացուցելու այն, որ շումերական էպիկական ավանդազրույցները ոչ թե փոխառնման սկզբունքով են թափանցել հայկական ժողովրդական ավետիսների մեջ և հետագայում «վերածվել» Քրիստոսի Ծննդյան երգերի, այլ այդ զրույցներն ի սկզբանե **էնդեմիկ ծագում են ունեցել** և ժողովրդական բանավոր գրականության մեջ արդեն իսկ ճանաչված ու սիրված են եղել:

**Բանայի բաներ** – Կոմիտաս, Ծննդյան երգեր, ժողովրդական ավետիսներ, խնկի ծառ, Կենաց ծառ՝ մայրի, Ուրուկ և Ուրֆա-Եղեսիա քաղաքներ, Եփրատ, Գիլգամեշ և Էնկիդու, Արատտա և Շումեր, լաջվարդ, Արարատ և Մասիս, Հայոց աշխարհ և Միջագետք, Էն-Մարքար և Էնսուիքեշդաննա տիրակալներ:

Ժողովրդական երգաստեղծության առավել հին շերտն են կազմում ծիսական երգերը, ուստի մեծ արժեք ու հետաքրքրություն են ներկայացնում ուսումնասիրողների համար: Ծիսական երգերի շարքում են դասվում նաև «Ավետիս»-ները, կամ ինչպես անվանում են՝ «Ծննդյան երգեր»-ը: «Աւետ»՝ «ուրայի լուր», «բարի լուր» արմատից են սերված «ավետիս», «ավետարան» բառերը<sup>1</sup>: Մասնագետները զուգահեռներ են անցկացնում նաև «հավատ», «հավետ»,

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, tigranyan.marianna@mail.ru, հոդվածի ընդունման օրը՝ 11.02.2019, գրախոսման օրը՝ 28.03.2019:

<sup>1</sup> Յեղակից են սանսկրիտի **vidati** «խոսի», հին պարսկերենի **a-void-ya** «ծանուցում», իրաներենի **awyatti-awyata** «հիշողություն, հիշատակ», **Avesta** «հավատք» ևն բառերը (տե՛ս **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան (այսուհետ՝ ՀԱԲ), Երևան, 1971, հ. 1, էջ 358-359):

«հավերժ» բառերի հետ՝ նկատի ունենալով «հալ»՝ բնիկ հայկական արմատի բացառիկ նշանակությունը<sup>2</sup>:

Ավետիսներ երգել են Սուրբ Ծննդյան տոնի նախորդող երեկոյան, հիմնականում տղա երեխաները<sup>3</sup> տնետուն շրջելով, գովելով և օրհնելով ընտանիքի անդամներին: Գյուղի յուրաքանչյուր տան դռան կամ երդիկի առաջ խմբվելով՝ երիտասարդներն ավետիս կանչելը սկսում էին Քրիստոսի ծննդյան փառաբանումով: Որպես կանոն երգողները ճշտում էին տվյալ ընտանիքի ամենափոքրիկ ժառանգի անունը, ապա գովերգում և լավագույն ցանկություններ մաղթում նրան: Երգողները պարզևատրվում էին աչքալուսանքով. տան տիկինը մատուցում էր նրանց չոր մրգեր, քաղցրավենիք և սննդամթերք:

Որոշ շրջաններում Սուրբ Ծնունդն ավետող երգերը կոչվել են Կաղանդներ՝ «Կալանդոս, Գալանտոս»<sup>4</sup>. անվան ծագումնաբանությունն անշուշտ կապվում է լատիներեն *calendae*՝ «օրացույց» բառի հետ<sup>5</sup>:

Կոմիտասն իր «Հայոց եկեղեցական եղանակները» հոդվածում գրում է. «Աւետիսների նիւթն առնուած է Ս. Աւետարանից՝ հրեշտակների հովիւներին Մանուկ Յիսուսի ծնունդն աւետելու ըրպէն»<sup>6</sup>: Կոմիտասի ավետիսների սահմանումը բխում է եկեղեցական ավետիսների մասին եղած պատկերացումներից, սակայն նույն տեղում վարդապետը նշում է, որ մինչև մեսրոպյան գրերի գյուտը, սաղմոսերգությունը, ինչպես և եկեղեցական հին եղանակների կարգավորությունը կատարվել է ժողովրդական հին եղանակներով<sup>7</sup>: Որպես օրինակ Կոմիտասը բերում է Ռշտունյաց<sup>8</sup> Պողոնիս<sup>9</sup> գյուղի Ավետիսը,

<sup>2</sup> Հայոց լեզվում այդ հնագույն արմատը բազմակի նշանակություն ունի. հալ՝ «պապ, հօր հայրը, նախնիք, նախահայր», «ծայր, սկիզբ, սկզբնաւորութիւն», «թռչուն, հաւք» (տե՛ս **Աճառյան Հ.**, ՀԱԲ, Երևան, 1977, հ. 3, էջ 65-67):

<sup>3</sup> Որոշ շրջաններում ավետիսներ կանչել են նաև աղջիկ երեխաները: Վկայություններ կան մեծահասակների, նորահարսների, ինչպես և հոգևորականների՝ ավետիս ասելու մասին (տե՛ս **Քաջբերունի**, Տօներ // «Ազգագրական Հանդէս» (այսուհետ՝ ԱՀ), Թիֆլիս, 1901, գ. VII-VIII, էջ 114):

<sup>4</sup> Տե՛ս **Շահազիզ Եր.**, Նոր Նախիջեանը և նոր նախիջեանցիք // ԱՀ, Թիֆլիս, 1902, գ. IX, էջ 5-9:

<sup>5</sup> Հայկական ժողովրդական ավետիսների հետ զուգահեռներ կարելի է գտնել սլավոնացիների և եվրոպացիների մշակույթում. ոռու – коляда, ոռումին. – colida, չեխ. – սլով. – koleda, լեհ. – kolęda, սերբ. – kolenda, ալբ. – kolëndë, բուլղ. – колада, ֆրանս. – charandes ևն:

<sup>6</sup> Տե՛ս «Արարատ», Վաղարշապատ, 1894, N 7 (է յուլիս), էջ 222-223:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 224:

<sup>8</sup> Ռշտունիք՝ գավառ Մեծ Հայքի Վասպուրական աշխարհում, որն ընդգրկում էր Վանա լճի առափնյա շրջանները, ինչպես նաև Աղթամար կղզին: Անվան ծագումը կապում են Ուրաշտու (Ուրարտու) և Ռիշուանի երկրանունների հետ, որոնք հիշատակված են ասորեստանյան, ուրարտական սեպագիր արձանագրություններում (տե՛ս Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան (այսուհետ՝ ՀՀՇՏԲ), Երևան, 1998, հ. 4, էջ 447):

<sup>9</sup> Բողոնիս [Բողանիս], Պողոնիս՝ գյուղ Արմ. Հայաստանում, Վանի Գավառ գավառակում: Եղել է գրչության կենտրոն:

որը նա ձայնագրել էր Գևորգ վարդապետի եղբայր, նույն գյուղի բնակիչ Հարությունից:

**ԱՐԴ ԳՆԾԱԳԵՔ<sup>10</sup>**  
(Ռշտունիք, գ. Պողոնիս)

[Չափավոր - միջակ]  
[Allegretto sostenuto]

Արդ ցըն - ծա - ցեք, ու - րա - խա - ցեք, Յա - լն - լու: լն - լու:  
Այ - սոր ծը - նունդ ի Մա - րիա - մա, Յա - լն - լու:

Արդ ցնծացեք, ուրախացեք, Յալելյու,  
Այսօր ծնունդք ի Մարիամա, Յալելյու:  
Մարիամ գնաց դուռն ի հետին,

Քամակ ետու խաչափետին,  
Շնչեց, եթի Հիսուս որդին:  
Հիսուս որդին մկրտեցին,  
Բուրդ խանձարուր փաթըթեցին:  
Էրնեկ ա քեզ, սուրբ Հովհաննես,  
Քեզ Քրիստոսին քավոր արին:  
Էրնեկ ա քեզ, գետ Հորդանես,  
Քրիստոս մեջ քեզ մկրտեցին:  
Էրնեկ ա քեզ, բուրդ խանձարուր,  
Քրիստոս մեջ քեզ փաթըթեցին:

Էս տան շինած աշնան շինած,  
Էս տան քարեր մարմար բերած,  
Թոներ ինի (մեջ) քընձ (քանց)  
հ'եկեղցի,  
Հարսներ ինի քընձ եղվնիք.  
Ավելը ձեռ՝ փունջ մանուշակ,  
Կտխեն (բաժակ) զձեռ՝ նուան գինին:  
Մամիկ, մամիկ, ես քե ծառա,  
Սուլեր ոտներ/դ/ կճովա,  
Կոքեով (ընկույզ) էթի՝ կխոխա.  
Ձեր տղի անուն ինչ ի. (Ներսես).  
Ներսես նստի ծառի տակին,  
Բրչամ (ծամ) թալե ծառի ճղին,  
Քանի ծառինճող կա,  
Ձեր Ներսեսին շատ արև կա:

Կարծում ենք, որ այս օրինակը Կոմիտասի առաջին «Ավետիս»-ի գրառումն է (Վաղարշապատ, 1890-ականների սկիզբ): Այս, ինչպես և հաջորդ երկու Ավետիսների<sup>11</sup> մեղեդիները ժողովրդականի մեջ թափանցել են եկեղեցական երաժշտությունից<sup>12</sup>:

Կոմիտասը նշում է. «Այժմ ևս կան անթիւ, անհամար Աւետիսներ, որոնք զանազան տեղեր, այլ կերպ և այլ եղանակներով են երգվում, բայց ընդհանրապէս խօսքերի բովանդակութիւնը միևնոյն է, զանազանութիւնը բարբառի մէջ է...»<sup>13</sup>:

Ավելացնենք նաև **մեղեդիների զանազանությունը**, քանզի ինքը՝ Կոմիտասը, առանձնակի արժևորել է գեղջկական երգի անխառն ոճով ավե-

<sup>10</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու (այսուհետ՝ ԵԺ), Երևան, 2000, հ. 10, N 20, էջ 54:

<sup>11</sup> Երեք օրինակն էլ վերնագրված են՝ «Արդ ցնծացեք» (տե՛ս Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 20, 21, 22):

<sup>12</sup> Ընդհանուր առմամբ Կոմիտասը գրառել է թվով 8 ավետիս (տե՛ս աղյուսակները):

<sup>13</sup> «Արարատ», էջ 224:

տիսների մեղեդիները: Ժողովրդական ավետիսի ավանդական օրինակ է կոմիտասյան մեկ այլ գրառում.

**ՄԱՅՐԱՄ ԳՆԱՑ<sup>14</sup>**  
(Մոկք, գ. Գինեկանց)

[Զափավոր - միջակ]  
[Allegro moderato]

Մայ-րամ գը - նաց դուռն ի հ'է-րին, ա - վե-տիս,  
քյա-մակն է - գար խա - վա - քյա - ռին, ա - վե - տիս:

Այս «Ավետիսը» Կոմիտասը ձայնագրել է Մոկքի<sup>15</sup> Գինեկանց գյուղի<sup>16</sup> բնակիչ Նահապետ Աբրահամյանից՝ Նախո Քեռուց<sup>17</sup>:

Ժողովրդական ավետիսները, ըստ մեղեդային կառուցվածքի, կարելի է բաժանել երկու խմբի.

ա) **քրիստոնեության ժամանակաշրջանում եկեղեցական երաժշտությունից գեղջկականի մեջ թափանցած մեղեդիներ** (տե՛ս աղյուսակ I),

բ) **նախաքրիստոնեական ժամանակաշրջանից մեզ հասած ծիսական ժողովրդական մեղեդիներ** (տե՛ս աղյուսակ II):

Ներկա ուսումնասիրության համար առավել հետաքրքրական են երկրորդ խմբին պատկանող «Ծննդյան երգերը»: Պետք է նշել, որ այդ ժանրի բնորոշման փորձեր արվել են դեռևս XIX դարում: Ավետիսների խիստ **արխաիկ** բնույթի մասին նշում է Գարեգին վարդ. Հովսեփյանը և քրիստոնեության բովանդակային համակարգին կցվելն ավելի ուշ երևույթ համարում: Նա առաջինն էր, որ համեմատեց, ապա և մատնանշեց ժողովրդական և

<sup>14</sup> Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 23, էջ 55:

<sup>15</sup> Մոկք [Մոկս] աշխարհ՝ երկրամաս Մեծ Հայքում, սահմանակից էր Վասպուրականին, Աղձնիքին և Կորճայքին: Մ.թ.ա. IX դ. Մոկքը մտել է Վանի թագավորության մեջ: Անվան ծագումը մի դեպքում կապում են հնագույն **մոսկ**, **մուշկ** ցեղանվան, մյուս դեպքում՝ **մոգ** (կրոնավոր իմաստով) բառերի հետ (տե՛ս ՀՀՇՏԲ, Երևան, 1991, հ. 3, էջ 863):

<sup>16</sup> Գինեկանց [Գինեկանց]՝ գյուղ Արմ. Հայաստանում, Վանի նահանգի Մոկսի գավառում: Գյուղում գտնվել է համանուն վանք, որն ունեցել է երկու եկեղեցի՝ Ս. նշան և Ս. Գևորգ: Եղել է գրչության կենտրոն: Գյուղի անունը կապվում է Ս. Գայանե (Ժող. Գինե) կույսի հետ (տե՛ս **Բաղայան Գ.**, Արևմտյան Հայաստանի պատմաժողովրդական նկարագիրը Մեծ Եղեռնի նախօրերին // «Վէմ» համահայկական հանդես, Երևան, 2015, հուլիս – սեպտեմբեր, թիւ 3, էջ XI):

<sup>17</sup> Նախո Քեռի՝ Նահապետ Աբրահամյան [մոտ 1851, գ. Գինեկանց – 1916-1920, Վաղարշապատ], էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի դռնապանն էր, որից 1886 թ. Մանուկ Աբեղյանը գրի առավ «Դավիթ և Միեր» պատումը: Նախո Քեռու ժողովրդական վեպի երգած չափածո հատվածները գրառել է Կոմիտասը (Ով ով է: Հայեր. Հանրագիտարան, Երևան, 2007, հ. 2, էջ 204):



տաղարանների ավետիսների առանձնահատկությունները<sup>18</sup>:

Ասատուր Մնացականյանը ավետիսների բանաստեղծական տեքստերն ուսումնասիրելիս հիշատակում է Աստվածատուր Հենեցուն<sup>19</sup> հիմք ընդունելով Մատենադարանի՝ 1556 թ. արտագրված N 8968 ձեռագիրը<sup>20</sup>, որում գրառված է տաղի հնագույն օրինակը<sup>21</sup>: Հեղինակը նաև նշում է հնագույն ժամանակներից պահպանված վկայություններն առ այն, որ ավետիսներում «իշխում է հին հոգին»<sup>22</sup>: Ա. Մնացականյանի ժողովրդական երգերի բանաստեղծական լեզվի վերաբերյալ վերլուծությունները չափազանց արժեքավոր են: Հեղինակը նշում է, որ տարբեր դարերում գրառված ավետիսներն իրենց տարբերակներով ընդհանուր առմամբ **համաժողովրդական լեզվով են երգվել**: Նույնիսկ այն ավետիսներում, որ մշակվել են հոգևորականության կողմից, որտեղ դիտվում է երգի բովանդակության որոշ հեղաշրջում, միևնույնն է, լեզուն մնացել է համարյա անփոփոխ: Բացատրությունը հետևյալն է. «...Եթե հոգևորականները փորձեին խախտել լեզուն, ապա պիտի խախտեին և՛ տաղաչափությունը, և՛ հանգավորումը, և՛ ընդհանրապես տվյալ երգի այն ամբողջ գրավչությունը, որից հենց ցանկանում էին օգտվել: Ուստի այդ երգերի համաժողովրդական լեզուն ավելի օգտակար էր նրանց համար, քան գրաբարը»<sup>23</sup>:

Մեծ արժեք է ներկայացնում Մանուկ Մանուկյանի ուսումնասիրությունը: Նա ավետիսները բնութագրում է որպես. «... ժողովրդի մեջ երգվող նոր տարվա նախաքրիստոնեական ավետման երգեր...»<sup>24</sup>:

Աշոտ Պատմագրյանը ժողովրդական ավետիսները դասում է ոչ թե **ծիսական**<sup>25</sup>, այլ **պաշտամունքային** ժանրին և դիտարկում որպես **տոմարային** երգեր, հեղինակի ձևակերպմամբ՝ «Ֆոլկլորի երգեր»<sup>26</sup>:

<sup>18</sup> Գ. վրդ. Յուսեփեան, ժողովրդական բանահիսույթեան հետքեր միջնադարեան տաղարաններից // «Արարատ», Վաղարշապատ, 1898, էջ 544:

<sup>19</sup> Աստվածատուր Հենեցուն են ընծայում «Այսօր տոն է Ծննդեան» տաղը, որը միջնադարյան տաղերգության սքանչելի նմուշներից է: Ըստ Հակոբ Անասյանի՝ «նա եղել է Չորրորդ Հայոց Հայնի կամ Հենի ավանից» (տե՛ս **Անասյան Հ.**, Հայկական մատենագիտություն, Ե-ԺԸ դդ., Երևան, 1976, հ. Բ, էջ 685):

<sup>20</sup> Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում այդ մշակմանը կարելի է հանդիպել նաև N 3386, 695, 1677, 8540, 7694, 4335, 1990, 7704, 7315, 2002, 6987, 3540, 8274, 8682, 2339, 2079, 8219, 8294, 8376, 8611, 5394, 3229, 9077 և այլ ձեռագրերում (տե՛ս **Մնացականյան Ա.**, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Երևան, 1956, էջ 590):

<sup>21</sup> Ենթադրվում է, որ հեղինակը (Հենեցին) ապրել է XVI դ. առաջին կեսին (տե՛ս նաև՝ **Մուշեղյան Ա.**, Հայոց պատարագի տաղերն ու մեղեդիները // «Կոմիտասը և միջնադարյան երաժշտական մշակույթը», Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տարեգիրք, Երևան, 2016, էջ 305):

<sup>22</sup> **Մնացականյան Ա.**, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 563:

<sup>23</sup> **Մնացականյան Ա.**, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, էջ 103:

<sup>24</sup> **Մանուկյան Մ.**, ժողովրդական ավետիսների մեղեդիները, Էջմիածին, 1995, էջ 19-20:

Ավետիսներ գրառելու նպատակով Մ. Մանուկյանը կազմակերպել է նպատակային գիտարշավներ (տե՛ս նաև Մարտունու շրջանի ժողովրդական երգեր, կազմ.՝ Մ. Մանուկյան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1997):

<sup>25</sup> Պատմագրյանը ծիսական է համարում միայն ողբերն ու հարսանեկան երգերը:

Արուսյակ Սահակյանը «Թալին» ժողովածուում զետեղված խիստ արժեքավոր ավետիսների երկու օրինակների ծանոթագրություններում գրում է. «...ժողովրդական ավետիսներն իրենց նստվածքներով առավել հին են ու վաղջական, քան եկեղեցական ծննդյան մեղեդիները»<sup>27</sup>:

Ուշագրավ է Միհրան Թումանյանի ձևակերպումը. «Ավետիսների շարքը առավելապես կապված է հին ավանդական սովորություններին: Կյանքի սկզբնավորության խորագրի հետ կապված տոներ կատարվել են թե՛ հեթանոսական և թե՛ քրիստոնեական զանազան ծեսերով: Մասնավորապես Կաղանդի, Նոր տարվա, ավանդության դարավոր հետքերը կրող այս ավետիսները շաղկապված են նաև «Կենաց ծառի» խորերգին, որ հեթանոսական և քրիստոնեական ծեսերի մեջ ի հայտ է գալիս Վահագնի կամ Քրիստոսի ծննդյան միստիկ պատկերացումով: Ժողովրդական հոգեբանությունը Կենաց ծառի ամենապարզ հասկացությամբ պատկերացրել է հարսի ու փեսայի ծաղկելն ու մանկան ծնվելը»<sup>28</sup>:

### ԾԱՌ ՄԻ ԿԱՆՉԵՐ<sup>29</sup>

♩ = 50

Ծառ մի կանչեր, ծառ մի կանչեր, ա - վե տիս,  
 շա - րոց թե - թեթ, պաս - տեղ թե - թեթ, ա - վե տիս,  
 մեր հարս - նե - թուն փայ - նա թե - թեթ, ա - վե տիս:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Լիլիթ Սիմոնյանի՝ ավետիսներին նվիրված ուսումնասիրությունը. հեղինակը, հնարավորինս մեկտեղելով մինչ օրս հրապարակված (ինչպես և անտիպ) ավետիսների շուրջ 8 տասնյակի հասնող օրինակների հիման վրա մանրակրկիտ վերլուծական աշխատանք է արել: Ավետիսների ընդհանուր բնութագրումից, ժանրի պայմանական դիտարկումից բացի, Լ. Սիմոնյանը քննության է առել ժանրի ծագման և զարգացման հարցերը, տվել բանաստեղծական տեքստերի և տիպական մեղեդիների վանկաչափական ու տաղաչափական սահմանումները<sup>30</sup>:

Ավետիսների սքանչելի օրինակներ կարելի է գտնել ինչպես միջնադարյան ձեռագիր մատյաններում<sup>31</sup>, այնպես էլ ազգագրական ժողովածուներ

<sup>26</sup> Պատմագրեան Ա., Հայ երգը դարերի միջից, Պեյրոյթ, 1977, էջ 41:

<sup>27</sup> «Թալին» Հայկական ժողովրդական երգեր և նվագներ, կազմ.՝ Ա. Փահլևանյան, Ա. Սահակյան, Երևան, 1984, էջ 30:

<sup>28</sup> Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան (այսուհետ՝ ՀեուԲ), «Ծառ մի կանչեր» («Ծառ է կանաչել») երգի ծանոթագրությունը, Երևան, 1972, հ. 1, N 19, էջ 206:

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 65:

<sup>30</sup> Սիմոնյան Լ., Տոմարային ծիսաշար. Նոր տարի և Սուրբ Ծնունդ, Երևան, 2006, հ. 1, էջ 104-288:

<sup>31</sup> Տե՛ս N 16 տողատակը:

րում<sup>32</sup>: Ծիսական և տոնական երգերը, ժողովրդական երգաստեղծության առավել հին շերտերը կազմելով, չեն կարող սահմանափակվել միայն քրիստոնեության ժամանակաշրջանով: Ավետիսներում խտացվել են հայ ժողովրդի բազմադարյան պատմության ընթացքում ձևավորված ծիսական կարգերը և հազարամյակների խորքից եկած հնագույն տոները, որոնք պահպանվել են ոչ միայն հայերի, այլ նաև Հին Արևելքի ուրիշ ժողովուրդների կրոնական գրույցներում:

Ժողովրդական ավետիսների կառուցվածքին և բովանդակության խընդրին անդրադառնալով՝ Մ. Մանուկյանը պարզել է, որ ավանդական տեքստն ունի բազմամաս կառուցվածք<sup>33</sup>: Մեզ հասած ավետիսների հնարավորինս ամբողջական օրինակներում կարելի է սահմանագծել չորս հատված, որոնք, ըստ էության, միմյանց հետ բովանդակային կապ չունեն.

ա) Մարիամի Աստվածածին որդու ծննդաբերությունը,

բ) Իսկի ծառի հետևից գնալու, ծառը կտրելու և բերելու նկարագրությունը,

գ) սրբազան տաճարի կառուցումը,

դ) տան փոքրիկին օրհնելը և փայ-բաժին ուզելը:

Ներկա ուսումնասիրության համար առավել հետաքրքրական են միջին՝ կենտրոնական մասերը՝ Իսկի ծառի բերելը և տաճարի կառուցման հատվածները, որոնք ավետիսների առավել հին շերտն են կազմում և տանում են մեզ դեպի Հին Շումեր՝ մարդկության առաջին գրավոր սեպագիր հուշարձանները (մ.թ.ա. III հազարամյակ)՝ դեպի Գիլգամեշի մասին էպոսը և «Էն-Մերքարն ու Արատտայի գերագույն քուրմը» էպիկական պոեմը<sup>34</sup>:

Գիլգամեշի մասին դյուցազնավեպը պահպանվել և մեզ է հասել աշխարհի հնագույն չորս լեզուներով՝ շումերերեն (սումերերեն), արքադերեն

<sup>32</sup> Ժողովրդական ավետիսների բանաստեղծական տեքստերի հնարավորինս ամբողջական տարբերակները տե՛ս. **Ա. վրդ. Սեդրակեան**, Քնար մշեցոց եւ վանեցոց, Վաղարշապատ, 1874, էջ 5-6: **Շերենց Գ.**, Վանայ սագ, Թիֆլիս, 1885, էջ 79-80: **Գ. սրկ. Յովսէփեանց**, Փշրանքներ ժողովրդական բանահյուսությունից (Մոկս), Թիֆլիս, 1892, էջ 23-24: **Գրիգոր ք. Նժդեհեանց**, Ալաշկերտի բանաւոր գրականութիւն // ԱՀ, Թիֆլիս, 1899, գ. V, էջ 188-189: **Լալայան Եր.**, Բորչալուի գաւառ // ԱՀ, Թիֆլիս, 1903, գ. X, էջ 253-255: Ավելի քան 80 ավետիսների բանաստեղծական տեքստերը մեկտեղված են Լ. Սիմոնյանի վերը նշված գրքում (տե՛ս Տոմարային ծիսաշար, հ. 1, էջ 243-288):

<sup>33</sup> **Մանուկյան Մ.**, Ժողովրդական ավետիսների մեղեդիները, Էջմիածին, 1995, էջ 29:

<sup>34</sup> Գիլգամեշը Ուրուկ քաղաքի տիրակալն էր (մ.թ.ա. XXVIII-XXVII դդ.) և ըստ մեզ հասած տվյալների՝ կառավարել է շուրջ 2600! տարի: Գիլգամեշի մասին հերոսական էպոսն առ այսօր Հին աշխարհի պահպանված ամենահին գրական ստեղծագործությունն է, սեպագրերով գրված ամենամեծ երկը՝ Հին Արևելքի գրականության խոշորագույն կոթողներից մեկը: Առաջին անգամ հայտնաբերվել է XIX դ. կեսերին Նինվեում՝ Աշուրբանիպալի գրադարանում կատարված պեղումների ժամանակ: Այն գրված է 12 վեցասյուն կավե պնակիտների վրա մանր սեպագրերով և ներառում է շուրջ 3000 տող (տե՛ս **Крамер С.** Шумеры. Первая цивилизация на Земле. Пер. с англ. А. Милосердовой. Москва, 2002):

(ասուր-բաբելոնյան), խեթերեն (հիթիթերեն) և խուրերեն (խուդիերեն)<sup>35</sup>: Այս առումով Նշան Մարտիրոսյանը<sup>36</sup> հավանական է համարել, որ էպոսը թարգմանված լինել փոքրասիական այլ լեզուներով՝ լուվիերեն, պալայերեն, ինչպես և խայերեն (Խայասան բնակեցնող մեր նախնյաց՝ հայագիների լեզուն):

Գիլգամեշի, Էնկիդուի և հսկա Խումբաբայի (Հումբաբա, Հուվավա) մասին գրույցները սիրված և տարածված են եղել Մերձավոր Արևելքի այլալեզու և այլացեղ ժողովուրդների բանավոր գրույցներում, որոնք երկրեերկիր, սերնդեսերունդ բերանացի սովորությամբ փոխանցել են դարերի խորքից հասած դյուցազնավեպերը: Ինչպես ցանկացած էպոսում, այնպես էլ Գիլգամեշի մասին էպիկական ասքում, պատմական իրադարձություններն ու կրոնական պատկերացումները միախառնվելով վերածվել են դիցաբանական գրույցների:

Իրավացի է Պիտեր Յենսենը, երբ գրում է. «Գիլգամեշ դյուցազներգությունը բաբելոնացիների համար նույնն է, ինչ Աստվածաշունչը մեզ համար»<sup>37</sup>:

Շումերական էպոսից մեզ հետաքրքրող հատվածը «Գիլգամեշը և Ողջերի Երկիրը» երգն է, որը հայտնի է նաև «Անմահների լեռը»<sup>38</sup> անվանումով (պնակիտներ III, IV, V): Էպոսի հերոսներ Գիլգամեշը և Էնկիդուն<sup>39</sup>, յոթ սար անցնելով, հասնում են Ողջերի երկիր՝ Անմահների լեռը, որտեղ, ավանդության համաձայն, աճում էին մայրիները: Գիլգամեշի և Էնկիդուի մուտքը մայրենիների անտառ հետևյալ կերպ է նկարագրված էպոսում. «Այնտեղ կեցած, հանդարտորեն կը նայեին: Կը զմայլեին մայրիներու բարձրությամբ: Նաև անտառին մուտքը իրենց զարմանք կը պատճառեր: Կը տեսնեին մայ-

<sup>35</sup> XX դ. սկզբներին՝ խեթական մայրաքաղաք Խաթթուշաշի (Խատտուսա) պեղումների ժամանակ, թագավորական դիվանում գերմանացի հնագետներ Հ. Վինկլերն ու Օ. Պոլստայնը հայտնաբերեցին էպոսի խեթերեն և խուրերեն խմբագրված տարբերակները:

<sup>36</sup> Ն. Մարտիրոսյանին է պատկանում խեթերենի և հայերենի մի շարք ընդհանրությունների հայտնաբերումը (տե՛ս **Մարտիրոսյան Ն.**, Հայերենի հարաբերությունը հեթերենի հետ // «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1924, N 9-10, էջ 413, 1926, N 7-8, էջ 369): Նա առաջինն է, որ կարողացել է որոշել խեթական սեպագիր արձանագրություններում հիշատակվող մի շարք ցեղային միավորումների և երկրների անվանումները, ինչպես և տեղադրել դրանք Հայկական լեռնաշխարհում (տե՛ս **Բարսեղյան Լ.**, Նշան Մարտիրոսյան // «Պատմա-բանասիրական հանդես», Երևան, 1966, N 1, էջ 301-302):

<sup>37</sup> Ականավոր արևելագետ Պ. Յենսենը (գերմ.՝ Herbert Bitner), ասորաբաբելոնական կրոնական գրականությունն ուսումնասիրելով, զուգահեռներ է անցկացրել հոմերոսյան հին հունական, եբրայական առասպելների, այդ թվում՝ Աստվածաշնչի հետ (տե՛ս «Գիլգամեշն ու համաշխարհային գրականությունը», գերմ.՝ **Jensen P.** Gilgamesch – epos in der Weltliteratur // “Deutsche Literaturzeitung”, Strasbourg, 1906, S. 901-911):

<sup>38</sup> Շումերերենում «երկիրը» և «լեռը» նույնիմաստ բառեր են:

<sup>39</sup> Գիլգամեշի անպատիժ գործողությունների ու բռնակալության դեմ պայքարելու նպատակով աստվածները կավից ստեղծում են Էնկիդուին: Քաղաքակրթությունից հեռու, վայրի գազանների միջավայրում մեծացած Էնկիդուին վիճակված էր դառնալ Գիլգամեշի մտերիմ ընկերը (տե՛ս **Афанасьева В.** Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. Москва, 1979, стр. 110-111):

րիներու լեռը, աստվածներուն բնակավայրը, <...> նվիրական սուրբ տաճարը: Լեռան փեշերուն վրա կը բարձրանային հաստաբուն մայրենիները, որոնց շուքը բերկրանքով ու զովությամբ լեցուն էր»<sup>40</sup>:

Մայրիները կտրելու և բերելու նպատակը աստվածների աչքում բարձրանալը, փառք ու անմահություն ձեռք բերելն էր: Գտնելով իրենց «սրտի մայրիները»՝ հերոսները մենամարտում են սրբազան մայրիների պահապան Խումբաբայի (Հումվավա)<sup>41</sup> հետ: Գիլգամեշին ու Էնկիդուն սատարելու եկած 50 փահլևանների օգնությամբ հսկա մայրիներն իջեցնում են սարից, ապա Եփրատով լուղարկում դեպի Ուրուկ<sup>42</sup>:

Как услышал Гильгамеш слово Энкиду,  
Боевой топор он поднял рукою,  
Выхватил из-за пояса меч свой, –  
Гильгамеш поразил его (Хумбабу) в затылок,  
Его друг, Энкиду, его в грудь ударил;  
На третьем ударе пал он,  
Замерли его буйные члены,  
Сразили они наземь стража Хумбабу,  
На два поприща вокруг застонали кедры.  
Сразил Энкиду стража леса,  
Чье слово чтили Ливан и Сариа,  
Покой объял высокие горы,  
Покой объял лесистые вершины.  
Он сразил защитников кедра –  
Разбитые лучи Хумбабы.  
Когда их всех семерых убил он,  
Боевую сеть и кинжал в семь талантов<sup>43</sup>,  
Груз в восемь талантов, – снял с его

Մարտական կացինը բարձրացրեց ձեռքով,  
Դուրս հանեց գոտուց իր սուրը,  
Գիլգամեշը խոցեց նրա ծոծրակը,  
Նրա ընկեր Էնկիդուն կրծքին հարվածեց.  
Երրորդ հարվածի վրա ընկավ նա,  
....  
Գետնին տապալեցին պահապանին,  
Խումբաբային,  
Երկու ասպարեզ<sup>45</sup> շառավիղով մայրիները տնքացին.  
Նրա հետ միասին Էնկիդուն անտառներն ու մայրիները սպանեց:  
....  
Էնկիդուն բարբառում է նրան, Գիլգամեշին.  
«Եղբայր իմ, Գիլգամեշ: Մենք տապալեցինք մայրիները:  
Մարտական կացինը գոտուցդ կախիր,  
Շամաշի առաջ հեղում կատարիր,  
Եփրատի ափը տանենք մայրի-

<sup>40</sup> Տե՛ս **Մարտիրոսյան Ն.**, Գիլգամեշ. Հին Արևելքի դյուցազնավեպ, շում. թարգմ.՝ Ն. Մարտիրոսյանի, Երևան, 1963, էջ 49:

<sup>41</sup> Հումբաբա (Խումբաբա, Հումվավա)՝ շումերա-աքքադական դիցաբանության մեջ հսկա հրեշ, մայրիների անտառի պահապան: Մասնագետների կարծիքով Հումբաբա հսկայի անունը շատ ավելի հին է, քան ինքը՝ պատմական Գիլգամեշը (տե՛ս *История Древнего Востока. Месопотамия*. Под ред. И. Дьяконова. Москва, 1983, стр. 306).

<sup>42</sup> Տե՛ս **Краммер С.** *История начинается в Шумере*. Под ред. и с пред. В. Струве, перев. с англ. Ф. Мендельсона. Москва, 1965, стр. 209-210.

<sup>43</sup> Талант, տաղանդ՝ չափի միավոր, ≈ 30 կգ:

<sup>45</sup> Հայերեն [հուն.՝ stadion] հեռավորության չափը սահմանվել է Բաբելոնում մրցավազքի ժամանակ: Այն հավասար է 600 ոտնաչափի (≈ 300մ):

тела, ները»<sup>46</sup>:  
 Жилище Ануннаков тайное открыл  
 он.  
 Гильгамеш деревья рубит,  
 Энкиду пни корчует.  
 Энкиду ему вещает, Гильгамешу:  
 «Друг мой, Гильгамеш! Мы кедр  
 убили, –  
 Повесь боевой топор на пояс,  
 Возлей перед Шамашем возлиянье,  
 –  
 На берег Евфрата доставим кедр-  
 ры»<sup>44</sup>.

Եթե շումերական էպոսում խնկենին բերելու են գնում Գիլգամեշն ու Էնկիդուն, ապա ժողովրդական ավետիսներում, որպես կանոն, դրանք երեք մոգերն են՝ Մելլոնը, Գասպարն ու Բադդասարը, կամ էլ 40 փահիկանները<sup>47</sup>.

### Ծննդեան տունին (հատված)

Իմա՛լ էնենք, իմա՛լ չէնենք:  
 Քառսուն փէտատ (քլունգ), քառսուն կացին  
 Առնինք, էրթանք ծառ խնկենին<sup>48</sup>:

Ավետիսներում կտրած խնկի ծառը 40 լծկան գոմեշներով իջեցնում են սարից, ապա լուղարկում դեպի Ուրֆա<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Эпос о Гильгамеше, “О все видавшем”. Пер. с аккад. И. Дьяконова, репр. изд. (ориг. изд. 1961). Санкт-Петербург, 2012, тб. V.

<sup>46</sup> Հին Արևելքի պոեզիա, կազմ. և խմբ.՝ Հ. Էդոյան, հայ. թարգմ.՝ Էդ. Սարոյան, Երևան, 1982, էջ 126:

<sup>47</sup> Ավետիսներում 40 թիվը խորհրդանշական է: Քրիստոնեության համար կարևոր իրադարձություններն այդ թվով են իմաստավորվում. այդքան օր տևեց Մեծ ջրհեղեղը, և այդքան օր Նոյը մնաց տապանում, Դավիթ և Սողոմոն արքաներն այդքան տարի են տիրել Իսրայելին, 40 տարի Մովսեսը եբրայեցիների հետ շրջեց անապատում և այդքան օր մնաց Սինա լեռան վրա, այդքան օր Քրիստոսը ծնվել է և Հարությունից հետո այդքան օր է մնացել երկրի վրա:

<sup>48</sup> Գրիգոր ք. Նժդեհեանց, Ալաշկերտի բանաւոր գրականութիւն // ԱՀ, Թիֆլիս, 1899, գ. Ե, N 1, էջ 188-189:

<sup>49</sup> Ուրֆա [Ուռհա, Եդեսիա] քաղաքի հիմնադրման մասին պահպանվել են մի քանի ավանդություններ: Դրանցից մեկի համաձայն՝ քաղաքը հիմնադրել է Բելը, ըստ մեկ այլ ավանդության՝ այն կառուցվել է Աստվածաշնչում հիշատակված Ուր կոչված քաղաքի ավերակների վրա: Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքից հետո նրա զորավար Սելևկոսը քաղաքը վերանվանեց Եդեսա (Էդեսա), մեկ աղբյուրի համաձայն՝ ի պատիվ իր դստեր, մյուս աղբյուրի համաձայն՝ Մակեդոնիայի նույնանուն քաղաքի պատվին: Ուրֆա-Եդեսիան բոլոր ժամանակներում շարունակել է մնալ Միջագետքի խոշոր կրոնապաշտամունքային կենտրոններից մեկը: Եդեսիայում է ապրել Օսրոյենների թագավորության Աբգար V հայոց արքան, որը նամակագրություն է ունեցել

Ձառ խնգենին, ուր շրոճեցին, ավետի՛ք,  
 Քառսուն դան (տան) գոմեշ ուզեցին, ավետի՛ք,  
 Ուր պերեցին, ուր լճեցին, ավետի՛ք,  
 Սամին, սամթել ճրխճրխեցին, ավետի՛ք,  
 Խըբար առան Ուրֆը քաղաք, ավետի՛ք...<sup>50</sup>

Կան ավետիսներ, որտեղ մոգերը հիշատակվում են հպանցիկ և հետագա բովանդակության զարգացման մեջ այլևս չեն հիշատակվում (ստորև ներկայացվող «Թալին» ժողովածուի ավետիսը), ինչպես և հակառակը, որտեղ մոգերի թեման զարգացած է՝ մանուկ Հիսուսին երկրպագելը, երեք ընծաներ մատուցելը ևն: Այդ ավետիսները պայմանականորեն ընդունված է անվանել **«աստեղային»** (աստղի հետևից գնալը):

#### Այսօր տօն է Ծնընդեան<sup>51</sup> (հատված)

Ահա երեք արքա եկին, ավետիս.  
 Որ երեքեանըն անուանին, ավետիս.  
 Մելքոն, Գասպար և Բաղդասար, ավետիս.  
 Որք՛ի Սաբայ և յարաբայ, ավետիս.  
 Ոսկի՛ կնդրուկ՝ զըմուռ նմա, ավետիս.  
 Ունին երեք ազնիւ ընծայ, ավետիս.  
 Ոսկին զպատին արքայական, ավետիս.  
 Կընդրուկն ըզգարդ Աստուածութեանն, ավետիս.  
 Զըմուռ որ էր անապական, ավետիս.  
 Նըշան թաղման և յարութեան, ավետիս:

Տարածված են նաև **«քրիստոնեական»** բանաստեղծական տեքստերով ժողովրդական ավետիսներ<sup>52</sup>.

#### Երանելի<sup>53</sup> (հատված)

Մարիամ առավ իր մէր Որդին, ավետիս,  
 Տարաւ նրան աշկերտութեան, ավետիս,  
 Երբ այբութեն գիր գրեցին, ավետիս,  
 Նա կըկարդար Սաղմոսարան, ավետիս,

Հիսուս Քրիստոսի հետ: Մեսրոպ Մաշտոցի՝ հայ գրերի ստեղծման գյուտը նույնպես կապված է Եդեսիայի հետ (տե՛ս ՀՀՇՏԲ, հ. 2, էջ 167-168):

<sup>50</sup> «Թալին», էջ 69:

<sup>51</sup> Քնար հայկական. Երգարան, խմբ.՝ Մ. Միանսարեանց, Ս. Պետերբուրգ, 1868, էջ 91-93:

<sup>52</sup> Տե՛ս Մատենադարան, ձեռագիր N 5954, թերթ 99ա-100ա, գրառվել է XVIII դ., առաջին անգամ տպագրվել է Ա. Մնացականյանի «Հայ միջնադարյան ժողովրդական երգեր» գրքում, Երևան, 1956, էջ 331-332: **Քաջբերունի**, Տօներ // ԱՀ, Թիֆլիս, 1901, գ. VII և VIII, էջ 115-116: **Կոստանեանց Կ.**, Նոր ժողովածու, Միջնադարեան հայոց տաղեր և ոտանաւորներ, Թիֆլիս, 1892, Ա պրակ, էջ 16-17:

<sup>53</sup> Տե՛ս **Փորքէեան Խ.**, Նոր Նախիջևանի բանահյուսութիւն. Աւետիսներ // ԱՀ, Թիֆլիս, 1910, գ. XX, N 2, էջ 102-104:

Սաղմոսարան երբ գրեցին, ավետիս,  
 Նա կըկարդար շարականներ, ավետիս,  
 Շարականներ երբ գրեցին, ավետիս,  
 Նա կըկարդար աստվածաբան, ավետիս...<sup>54</sup>

Նմանօրինակ ավետիսներ վերլուծելիս Լ. Սիմոնյանն իրավացիորեն նշում է. «Տեքստը շնչում է քրիստոնեական երգերին բնորոշ խորհրդապատկերային և տոնի խորհրդի ոգեշնչվածությամբ, գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է Աստվածաշնչյան թեմաների հիմքով... Ընդհանուր առմամբ՝ լեզվամտածողությամբ, մոտիվներով և կառույցով «քրիստոնեական» տեքստը հեղինակային-գրական է, սակայն բավական շատ են նաև ժողովրդական տարրերը...»<sup>55</sup>:

Ժողովրդական ավետիսների գրեթե բոլոր օրինակներում «մայրիները կացնահարելու» տեսարանի նկարագիրը համարյա թե նույնն է: Կոմիտասի, Մ. Թումանյանի, Սպ. Մելիքյանի կատարած գրառումներում ավետիսները տրված են մեկ կամ երկու տիպական տողերով: Ստորև ներկայացվող երկու ավետիսները հնարավորինս ամբողջական բանաստեղծական տեքստով մեզ հասած **երգվող** ավետիսների ուշագրավ օրինակներ են:

### ԱՎԵՏԻՏ<sup>56</sup> (Մուշ)

♩ = 160

Ը - սօր ձը-նունդ էր Մըյ - ռա-մին, ա - վն - տիք,  
 շըն - չաց պե - ռեց զՀի-սուս օր - դին, ա - վն - տիք,  
 կես Օր - դա - նան մը - գըր - դե - ցին, ա - վն - տիք,  
 Մեյ - քոն, Կաս-պար, Տեր Բաղ - դա - սար, ա - վն - տիք:

Ըսօր ձընունդ էր Մըյրամին, ավետի՛ք,  
 Շնչաց պերեց զՀիսուս օրդին, ավետի՛ք,

<sup>54</sup> Խաչատուր Փորթեյանի վկայությամբ այս ավետիսն առավել սիրված է եղել «ղարիքների տանը»: Եթե Ճրագալույցի երեկոյան շնորհավորելու եկող տղաները «Երանելին» ավետիսը չիմանային, մեծահասակներն այն մեղք կհամարեին և նրանց ներս չէին թողնի:

<sup>55</sup> **Սիմոնյան Լ.**, Տոմարային ծիսաշար, էջ 146-147:

<sup>56</sup> «Թալին», N 1, էջ 62, 69-70 (երգասացն է 80-ամյա մշեցի Ռեհան Գուլոյանը, ծն. 1890-ական թթ.): «Ավետիքի» մեկ այլ տարբերակ տե՛ս նույն տեղում, N 2 (երգասացն է Վարդանուշ Ղուկասյանը, Սասուն):



Կետ Օրդանան մգրդեցին, ավետի՛ք,  
 Մելքոն, Կասպար, Տեր Բաղդասար, ավետի՛ք,  
 Էլան վերցին գթաղսին<sup>1</sup>, կացին<sup>2</sup>, ավետի՛ք,  
 Կացին սարով, իճան ծորով, ավետի՛ք,  
 Մելքոն, Կասպար, Տեր Բաղդասար, ավետի՛ք,  
 Կացին հըսան ձառ խնգենին, ավետի՛ք,  
 Առճին գացին<sup>3</sup> ուր<sup>4</sup> զըրգեցին, ավետի՛ք,  
 Գաթ մը արուն ուր բոխացին, ավետի՛ք,  
 Ձառ խնգենին, ուր շըռճեցին, ավետի՛ք,  
 Քառսուն դան<sup>5</sup> կումեշ<sup>6</sup> ուզեցին, ավետի՛ք,  
 Ուր պերեցին, ուր լճեցին, ավետի՛ք,  
 Սամին<sup>7</sup>, սամթել<sup>8</sup> ճըխճըխեցին<sup>9</sup>, ավետի՛ք,  
 Խըբար առան Ուրֆը քաղաք, ավետի՛ք,  
 Բառբու մոզիկ ուր պերեցին, ուր լճեցին, ավետի՛ք,  
 Աեճին հորհոր<sup>10</sup> ուր էնեցին, ավետի՛ք,  
 Ասիս-Մասիս սար ւնցըցին, ավետի՛ք,  
 Մինի հորոր ուր էնեցին, ավետի՛ք,  
 Գաթնոց ախպուր ճուր խըմցըցին, ավետի՛ք,  
 Հեդին<sup>11</sup> հորհոր ուր էնեցին, ավետի՛ք,  
 Տաջարի տուռ ուր կանըցին, ավետի՛ք...<sup>57</sup>

Ինչպես արդեն վերը նշվեց, ներկա ուսումնասիրության համար հետաքրքրություն են ներկայացնում **ավանդական** ժողովրդական տեքստերով ավետիսները. մեր խորին համոզմամբ ավետիսների առավել արխաիկ շերտերը պահպանվել են հենց այդ տեսակներում: Ավետիսներում նշմարվում են մի շարք օրինաչափություններ՝ պայմանավորված տվյալ ժանրին բնորոշ տաղաչափական, մեղեդիական, ձևակառուցողական, մետրադիթմական տիպական առանձնահատկություններով: Ավետիսների ճնշող մեծամասնությունը շարադրված է ութվանկանի տաղաչափությամբ<sup>58</sup>.

կամ՝ Այ – սօր Ծը – նունդն էր Մայ – ըա – մի,  
Մայ – ըամ գը – նաց դուռն ի հէ – ըին

<sup>57</sup> 1) գթաղսի, թաղսի – կացին, 2) կացին – գացին, գնացին, 3) գացին- կացին, թաղսի, 4) ուր – որ, 5) դան – տան, 6) կումեշ – գումեշ, 7) սամի, սամիք – եզի, գումեշի, լճափայտին կապող ձողիկներ, որոնք պատրաստվում են շատ ամուր փայտից կամ երկաթից, 8) սամթել, սամիթել, սամոտեն – սամիքը կապելու պարան, որպես կանոն՝ կաշվից, 9) ճըխճըխեցին – ջախջախեցին, 10) հորհոր – բացականչություն՝ հո-ր, 11) հեդին – վերջին:

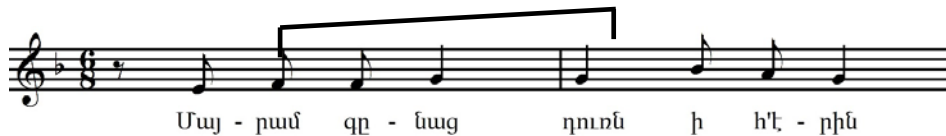
<sup>58</sup> Որպես կանոն ավետիսների առաջին մասերում տաղաչափությունը կայուն պահպանվում է (Հիսուսի Ծնունդը, Խնկի ծառը, տաճարի կառուցումը նկարագրող հատվածները), և միայն վերջին՝ չորրորդ հատվածում (տան փոքրի օրինանքը) նկատվում է ազատ շարադրանք:

Յուրաքանչյուր տող ավարտվում է եռավանկ՝ «ա - վե - տիս» կամ «յա - լե - յու» կամ էլ՝ քառավանկ «ա - լե - լու - յա» **կրկնակով**: Այսպիսով, ունենք 11-վանկանի (8+3) կամ 12-վանկանի (8+4) տողերով կառույց<sup>59</sup>: Ավետիսների **յամբական երկանդամ 8-վանկանի ոտանավորի** գլխավոր շեշտերը 4-րդ և 8-րդ վանկերի վրա են.

Ա - ռին խի - զիւ՛ր, ա - ռին կյիւ՛ - ցի՛ն,  
Գիւ՛ - ցին խա - սա՛ն Չան - չա՛ մե - րի՛ն...

և պետք չէ կարծել, թե այս չափը յամբական միանդամ **4-վանկանի** ոտանավորի կրկնությունն է: Աբեղյանն իրավացիորեն նշում է. «Ռիթմիկ երաժշտականության կողմից մեր այս շատ սիրված ոտանավորը (ութվանկանի) մեր չափերի մեջ լավագույններից է, զի սովորաբար թե՛ պարզ և թե՛ բարդ ոտքերի ռիթմն զգալի է»<sup>60</sup>: Ուշագրավ է, որ այս վանկաչափական մոդելը բնորոշ է նաև սլավոնների Ծննդյան երգերին՝ **կոչադաներին**. Մասնագետների կարծիքով երգի «մոտորային» կշռույթը պայմանավորված է քայլելու՝ երթի ընթացքում կատարվելու ֆունկցիայով<sup>61</sup>:

Ժողովրդական ավանդական ավետիսների (ինչպես և տոնական, ծիսական, վիպական ժանրերին պատկանող ցանկացած երգ) ձևակառուցողական կարևորագույն բաղադրիչը **երաժշտական բանաձևային մտածողությունն է՝** մեղեդու տիպական (մոդուլային) **կառուցվածքը**: Ծննդյան երգերում գերիշխում է էոլական լադը<sup>62</sup>, որտեղ գործուն նշանակություն ունի վերջնաձայնից՝ ֆինալիսից (T) ցած ընկած դորիական տրիխորդը.



Չափազանցություն չի լինի, եթե նշենք, որ VI<sup>+</sup> → VII → T վերընթաց քայլը հայկական ժողովրդական երգաստեղծության **հնագույն կորիզն է**. այդ երաժշտական դարձվածքով են սկսվում հայ երգաստեղծության առավել արխաիկ շերտը կազմող **ծիսական** երգերը<sup>63</sup>:

<sup>59</sup> Հազվադեպ հանդիպում են նաև այլ վանկաչափական մոդելներով ավետիսներ, որոնք կարելի է շեղում համարել (օրինակը տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Պաշտամունքային տարրերը «Ալեյույայի» արցախյան տարբերակներում // ՊԲՀ, Երևան, 2002, N 2, էջ 151):

<sup>60</sup> **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, Երևան, 1971, հ. 5, էջ 168-169:

<sup>61</sup> Տե՛ս **Земцовский И.** Мелодика календарных песен, Москва, 1975, стр. 48; **Можейко З.** Календарно-песенная культура Белоруссии. Минск, 1985, стр. 89.

<sup>62</sup> Մենք խուսափում ենք լադի **հիպոդորիական-էոլական** ձևակերպումից, քանզի դորիական բարձր սեքստան (VI<sup>+</sup>) գործում է միայն ստորին հատվածում, իսկ T-ից վեր քառալարում այն բացակայում է:

<sup>63</sup> Այդպես, օրինակ, նորափեսային գովերգող երգերի՝ Թագվորագովքերի («Մեր թագվորին ի՛նչ պիտի», «Թագվոր բարով», «Գացե՛ք, բերե՛ք, թագվորամեր»), ինչպես

ԵՐԳ ԾՆՆԴՅԱՆ<sup>64</sup>

$\text{♩} = 46$

Հա-սօր ծը-նունդն ի Մար-յա-մա, ա - լե-լու-յա, Մար-յամկյը-նաց  
տոտն ի հե-րին, ա - լե-լու-յա, քյա-մակ ի-տու խա - չա-փե-տին,  
ա - լե-լու-յա, շըն-չավ ի-պի Քյրիս - տոսոր-տին, ա - լե-լու-յա:

Հասօր ծընունդն ի Մարյամա,  
ալելույն,  
Մարյամ կյընաց տոտն ի հերին,  
ալելույն,  
Քյամակ իտու խաչափետին,  
ալելույն,  
Շընչավ իպի Քյրիստոս տորտին,  
ալելույն:  
Հիսուս տորտուն մըկըրտեցին,  
ալելույն,  
Պարթ խանձարուր փարթեցին,  
ալելույն,  
Սուրփ Հօվանէս քյաւոր էրին,  
ալելույն,  
Սուրփ Հօնօմսիմ տատմէր էրին,  
ալելույն:  
էրանէկ քյի, սուրփ Հօվանէս,  
ալելույն,  
Տալ Քյրիստոսին քյաւոր էլար,  
ալելույն,  
էրանէկ քյի, սուրփ Հօնօմսիմ,  
ալելույն,  
Տալ Քյրիստոսին տատմէր էլար,  
ալելույն,  
էրանէկ քյի, կյետ Հօրտանան,  
ալելույն,

Արին կյերան, կըկարճանէր, ալելույն,  
Տրիցին սուն՝ կըհէրկնանէր, ալելույն,  
Պատեր տըրին, թըմըմիցին,  
ալելույն:  
Կապին տանիս, տառ տըրանդին,  
ալելույն:  
Ծեր տան սըներ ծառ ին խընգյի,  
ալելույն,  
Պատեր շարուկ մարմար քյարից,  
ալելույն,  
Ալաշ վերէն ծալ-ծալ տսկի, ալելույն,  
Խողն ի վերէն սուրփ մարկըրիտ,  
ալելույն,  
Թօնէր ինի քյանց յեղկացին,  
ալելույն,  
Տախտակ վերէն՝ փինա ծածկոց,  
ալելույն,  
Խարսներ պարկոր քյանց յեղվընէկ,  
ալելույն,  
Ավելն ի ծեռ փունջ մանուշակ,  
ալելույն:  
Արմեն ճուր էր, էլ ճըթացավ,  
ալելույն,  
Քյանց բարդի ծառ էլ հէրկնացավ,  
ալելույն,  
Քյանց ուղի ծառ էլ կանչավ,

և Բարեկենդանի («էկե՛ք, տեսե՛ք, ի՞նչն է կերե զինչ») երգերի ճնշող մեծամասնության մեջ այդ մեղեդիական քայլն առկա է:

<sup>64</sup> «Հայրենի երգեր», Հայրիկ Մուրադյանի ծայնից վերծ., կազմ. և խմբ.՝ Ա. Փահլանյան, Երևան, 2007, N 57, էջ 86, 90-91:

Քրիստոս մնչ քի մըկըրտեցին,  
 ավելոյն:  
 Էրանեկ քի, պմլրթ խաննձմրուր,  
 ավելոյն,  
 Քրիստոս մնչ քի փաթաթիցին,  
 ավելոյն,  
 Էրանեկ քի, պանցրիկ մսուր,  
 ավելոյն,  
 Քրիստոս մնչ քի օրորեցին,  
 ավելոյն:  
 Առին խիզմար, առին կացին, ավելոյն,  
 Կյացին խասան Չանչա մերին,  
 ավելոյն,  
 Կյացին զարկին ծառըն տըքյաց,  
 ավելոյն,  
 Խիզմար թացին՝ էրուն ֆըռշաց,  
 ավելոյն:  
 Արին, չարին չուր կըտրիցին,  
 ավելոյն,  
 Քյառսուն կյումէշ մէշ լըծիցին,  
 ավելոյն,  
 Մէկ խատ մէկու չըտժիցին, ավելոյն,  
 Սըսմ, Մասսմ սարն ընցուցին,  
 ավելոյն,

ավելոյն,  
 Քյանց կաղնի ծառ էլ պընդացավ,  
 ավելոյն:  
 Արմեն նըստիր ծառի տակին,  
 ավելոյն,  
 Բըռչամ թպիր ծառի ծերին, ավելոյն,  
 Սուֆրէն հիրճև՝ խնգար պմրին,  
 ավելոյն,  
 Կըթխէն ի ծեռ նըռան կյինին,  
 ավելոյն:  
 Մամիկ, մամիկ յէս քի ծառա,  
 ավելոյն,  
 Տուն մանունին մէկ գյնվ արա,  
 ավելոյն,  
 Սօլեր խակյի, տը ճըռվըռա, ավելոյն,  
 Կոթնին խակյի, տը խըշխըշա,  
 ավելոյն,  
 Մաղըմ կօքյօվ, մեկն էլ չամիչ,  
 ավելոյն,  
 Նմ տըղէտեր ճամբխու արա,  
 ավելոյն:

Ինչպես շումերական էպոսում<sup>65</sup>, այնպես էլ ժողովրդական ավետիսներում Խնկենին տապալվում է երեք հարվածից.

Ջառչի (առաջին) թաղսին (կացին) օր զրկեցին, ավետի՛ք,  
 Ծառն օր ճըչաց, ճուղն որոտաց, ավետի՛ք,  
 Մինի թաղսին որ զըրկեցին, ավետի՛ք,  
 Կաթ մը արուն ուր բոխաց, ավետի՛ք,  
 Եղի թաղսին օր զըրկեցին, ավետի՛ք,  
 Ծառ խնկենին պառկցցին, ավետի՛ք...<sup>66</sup>

Ժողովրդի բանավոր հիշողության ծայքերում զարմանալի տողեր են պահպանվել.

Առին խիզմար (սղոց), առին կյացին (կացին),

<sup>65</sup> Առաջին երկու հատվածը երկսայր կացնով (секира)՝ տապարով (1 տաղանդ քաշով ≈ 30 կգ) հասցնում է Գիլգամեշը (ծոծրակին և կրծքին), երրորդ հարվածով էնկիրուն թրով գլխատում է հսկային: Հումբաբային հասցրած ամեն մի հարվածից մայրիները տնքում էին:

<sup>66</sup> «Թալին», էջ 70:

Կյւնցին (գնացին) խասան **Չանչա մերին**

Կյւնցին (կացին) գւնրկին ծառըն տըքյաց,

Խիզւնր թւնցին էրուն (արյուն) ֆըշաց,

Արին, չարին չոր կըտրիցին,

Քյունուն կյունէշ մէշ լըծիցին...<sup>67</sup>

Ինչպես վկայում է Ա. Փահլևանյանը Հայրիկ Մուրադյանի խոսքերից, «Չանչա մերին» (մայրի) եղել է սրբազան անտառ՝ մայրիների պուրակ: Բառարաններում չգտնելով «Չանչա» բառի բացատրությունը՝ հնարավոր ենք համարում, որ այն Շամաշ աստծո՝<sup>68</sup> [Չանչա-Չամչա-Շամշա] անվան աղավաղված տարբերակն է:

«Друг мой, Гильгамеш! Мы кедр  
убили, –  
Повесь боевой топор на пояс,

Возлей перед Шамашем возлиянье, –  
На берег Евфрата доставим  
кедры»<sup>69</sup>.

«Եղբայր իմ, Գիլգամեշ: Մենք  
տապալեցինք մայրիները:  
Մարտական կացինը գոտուցդ  
կախիր,

Շամաշի առաջ հեղում կատարիր,  
Եփրատի ափը տանենք  
մայրիները»<sup>70</sup>:

Մասնագետների կարծիքով մայրիների «որսը» շատ ավելի վաղ է սկսվել, քան այդ մասին հիշատակում են Աքքադի տիրակալներ Սարգոն Շարուկմենի (մ.թ.ա. 2316-2261) և Նարամ Սուլեի (մ.թ.ա. 2237-2200) սեպագիր արձանագրությունները<sup>71</sup>: Պետք է նշել, որ Լիբանանի լեռները, որտեղից իբրև բերել են մայրիները, հիշատակված են միայն էպոսի աքքադերեն տարբերակում, ամենայն հավանականությամբ Սարգոն արքայի՝ դեպի Լիբանան կատարած արշավանքների տպավորությամբ: Անհնար է պատկերացնել, թե ինչպես էր հնարավոր Լիբանանի լեռներից մայրիները Եփրատով լուղարկել դեպի Ուրուկ (Շումեր), այն դեպքում, երբ Լիբանանը Եփրատի ավազանի հետ կապ չունի ու չի էլ ունեցել: Պետք է նշել՝ էպոսի ավելի վաղ՝ շումերական տարբերակում մայրիների «հայրենիքը» չի հիշատակվում<sup>72</sup>: Միջազգետքյան

<sup>67</sup> «Հայրենի երգեր», էջ 90:

<sup>68</sup> Շամաշը [շումեր. Ութու] աքքադա-բաբելոնական դիցաբանության մեջ արևի աստվածն էր, որն ուղղորդում և քաջալերում էր Գիլգամեշին: Հումբաբային սպանելու և սրբազան անտառից մայրիներ բերելու միտքը Շամաշն էր խրախուսում, այդ իսկ պատճառով մայրիների անտառը երբեմն կոչել են «Շամաշի մայրիներ»: Աքքադա-բաբելոնացիների արևի աստված Շամաշի պաշտամունքն առայսօր պահպանված է եզդիների հավատքում:

<sup>69</sup> Эпос о Гильгамеше, “О все видавшем”.

<sup>70</sup> Հին Արևելքի պոեզիա, կազմ. և խմբ.՝ Հ. Էդոյան, հայ. թարգմ.՝ Էդ. Սարոյան, Երևան, 1982, էջ 126:

<sup>71</sup> Sumerian History of the Ancient East. Mesopotamia. Под ред. И. Дьяконова. Москва, 1983, стр. 306:

<sup>72</sup> Մայրիների լեռների տիրակալ Խուվավան [Հումբաբա] իրեն համարում էր **խու-**

սկզբնաղբյուրները վերլուծելով՝ անվանի ասորագետ Վլադիմիր Յակոբսոնը հայտնում է, որ շումերները մայրին բերում էին ոչ թե Լիբանանից, այլ Շումերից հյուսիս-արևելք ընկած լեռներից՝ Հայկական լեռնաշխարհից: Նա միաժամանակ նշում է մայրու մի քանի տեսակ՝ հիշատակված շումերական աղբյուրներում, որոնք առայսօր աճում են Հայկական լեռնաշխարհում՝ Զագրոսի լեռներում<sup>73</sup>:

Հասկանալի է, որ **մայրին**<sup>74</sup> շումերական էպոսում խորհրդանշում է **Կենաց ծառ** (Տիեզերական ծառ, Կյանքի ծառ, Arbor mundi)՝ իր խորհրդարանական պաշտամունքային ողջ համակարգով, որի կարևորագույն բաղադրիչն է **սարը**, լեռը՝ տիեզերական կենտրոն (axis mundi)<sup>75</sup>: Մայրին օգտագործվել է շատ կարևոր և թանկ շինությունների՝ Դավթի, Սողոմոնի և Երուսաղեմի տաճարների կառուցման համար (Թագ., 5:11, 7:7): «Մեր տների գերանները մայրուց են, ու մեր առաստաղները եղևնափայտից» (Երգ Երգոց, 1:17) տողերում, մայրու հավիտենական խորհրդից գատ, Օրիգենեսն ընդգծում է բարոյական կողմը. «Մեր տների հիմնասյուները պատրաստված են մայրենուց, որպեսզի մեր հոգիները պահպանված լինեն տարրալուծումից»՝ նկատի ունենալով մայրու անփուտ և անապական հատկությունը<sup>76</sup>.

«Սրունքները մարմարյա սյուներ են՝  
Ընտիր ոսկուց խարիսխների վրա հաստատված.  
Կերպարանքը՝ Լիբանանի պես,  
Մայրիների պես գերազանց»: (Երգ Երգոց, 5:15)

Մայրիների փարթամ անտառները հարյուրավոր տարիներ զարդարել են Լիբանանի լեռները, և Հին Արևելքի ժողովուրդների կողմից դարեր շա-

**ռում** լեռան որդի: Խոտոտմի հետ կապը ենթադրում է, որ մայրիների լեռները գտնվել են Վանա լճի հարավ-արևելք տարածվող լեռների [Կորդվաց, այժմ՝ Հաքլարի] շրջանում (տե՛ս **Մովսիսյան Ա.**, Հնագույն պետությունը Հայաստանում, Արատտա, Երևան, 1992, էջ 17):

<sup>73</sup> **Якобсон В.** Куда Гильгамеш ходил за кедррами? // “Кавказско-Ближневосточный сборник”, Тбилиси, 1988, VIII, стр. 128-132.

<sup>74</sup> Մայրին [Кедр, Cedrus] սոճազգիների ընտանիքի մշտադալար փշատերև ծառերի ցեղ է, որը բարենպաստ կլիմայական պայմաններում կարող է ունենալ 5-6 մետր բնի հաստություն, շուրջ 50 մ բարձրություն և ապրել մոտ 3000 տարի: Հին Հայաստանում հարգի է եղել հատկապես փյունիկյան մայրին: Մայրին մարդկությանը հայտնի ամենամուր և թեթև փայտերից մեկն է, որի թանկարժեք խեժը Հին աշխարհում շատ բարձր է գնահատվել: Ծառի բարձր խեժատվությունն ապահովում էր փայտի «հականեխիչ և անփուտ» հատկությունները, որոնք անփոխարինելի էին նավաշինության մեջ: Ավանդության համաձայն՝ Նոյի տապանը պատրաստված է եղել մայրու փայտից, որն Աստվածաշնչում հիշատակված է «գոֆեր» անունով (տե՛ս Библийская энциклопедия. Трудъ и издание Архимандрита Никифора. Москва, 1891, 1990, стр. 387).

<sup>75</sup> Տե՛ս **Топоров В.** Мировое Древо. Универсальные знаковые комплексы. Москва, 2010, том 2, стр. 306-324.

<sup>76</sup> Экзегетические труды Оригена: Толкование на Ветхий Завет // Альманах “Альфа и Омега”, Москва, 2004, N 42.

րունակ մայրին պաշտամունքի է արժանացել. բնական էր, որ քրիստոնեությունն այդ հավատամքը պիտի ժառանգեր:

Հայոց մեջ **մայրու** մեծ պաշտամունքի վկայություն է «Խոսրովի անտառ» պետական արգելոցը, որն իր անունը ստացել է Խոսրով Գ Կոտակ (գահակալել է 330-338 թթ.) թագավորի պատվին: Գառնու ամրոցից մինչև Մեծամորի դաշտը՝ Դվինի բլուրը, Խոսրովը կատարեց անտառատնկումներ. «Եվ այսպես **մերի** (մայրի) տնկեցին գետի ընթացքով (Երասխ) դեպի ներքև՝ Տիկնունի ապարանքը: Նա այս մերին (անտառը) կոչեց Տաճար մայրի: Մի ուրիշ մերի էլ տնկեցին նրանից դեպի հարավ՝ եղեգնուտի եզերքով, և ամբողջ դաշտը լցրին կաղնի տնկով. սրա անունն էլ դրին Խոսրովակերտ: Երկու մերիներն էլ պարիսպներով փակեցին, առանց իրար հետ կցելու, անցուդարձի ճանապարհի համար: Մերին աճեց ու բարձրացավ»<sup>77</sup>:

Թե որքան պաշտելի է եղել մայրին հայոց մեջ, վկայում է ծառի անվանումը՝ մայրի (մայր, մայրիկ, ծնող) իմաստով: «**Մայր**» արմատը փոխառնված չէ ոչ մի լեզվից և **բնիկ հայ բառ** է (սանսկրիտում՝ *mātar*, հնդկ. Նախալեզվում՝ *māter*, որից էլ լատիներեն *materia*՝ «շինութեան համար փայտ, նիւթ»<sup>78</sup>):

Ավետիսներում, ինչպես կարելի է նկատել, մայրու փոխարեն հիշատակվում է **խնկի ծառը**, և առհասարակ հայկական ժողովրդական երգերում խնկենին **նվիրական ծառի** իմաստ ունի: Նշենք, որ **խնկենին** չի սահմանափակվում մեկ ծառատեսակով, և մեզ հայտնի առնվազն չորս տարբեր ծառատեսակներ կարող են հավակնություն ունենալ նվիրյալ **խնկի ծառի** «կոչմանը»: Այն խնկենին, որից ստանում են **խունկը**՝ խնկախեժը, **Բոսվելիա**<sup>79</sup> [*Boswellia*] ծառի տեսակն է: Խնկախեժը ստանում են բոսվելիայի կեղևը կտրելով, իսկ ծառի զարմանալի հատկություններից է վերականգնողականությունը. կտրված կեղևը շատ արագ փոխարինվում է նոր աճածով: Մեր ունեցած տվյալների համաձայն՝ Հայկական լեռնաշխարհում բոսվելիան չի աճել.

«Մեր դռանը խնկի ծառ...  
Ձեր դռանը խնկի ծառ»...

Նմանատիպ տարածված և սիրված խաղիկներում ժողովուրդը հա-

<sup>77</sup> Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Երևան, 1987, գլ. Ը, էջ 32-33:

<sup>78</sup> Աճառյան Հ., ՀԱԲ, Երևան, 1977, հ. 3, էջ 246-247:

<sup>79</sup> Բոսվելիան 4-5-մետրանոց (հազվադեպ 6 մ) ծառ է, մուգ շագանակագույն ամուր բնով և թղթանման կեղևով: Աճում է հիմնականում Կարմիր ծովի հյուսիսային շրջաններում, հատկապես առատ՝ Արաբիայում և Սոմալիում: Դեռևս հին եգիպտացիները, խիստ պաշտելով խնկենին, փորձեր են կատարել այն աճեցնելու Եգիպտոսում, բայց ապարդյուն: Անհիշելի ժամանակներից խնկախեժը եղել է առևտրի կարևոր միավորներից և շուկայում մեծ պահանջարկ ունեցող մթերքներից: Պարսկաստանում առայսօր տարբերում են «երկու սեռի» խնկախեժ՝ «արական» (մուգ դեղին, կարմրավուն) և «իգական» (բաց դեղնավուն, սպիտակ):

վանաբար նկատի է ունեցել **Պիստակենին**<sup>80</sup> կամ **Նշենին**<sup>81</sup>, երկուսն էլ առավել հայտնի են **խնկի ծառ** անվամբ: Սակայն, եթե պիստակենին սովորական պտղատու ծառ է, ապա նշենին բացառիկ դեր և նշանակություն ունի կրոնական խորհրդաբանական համակարգում: Փոյուզիական տիեզերաբանության մեջ Խնկենին (նշենի) հանդես է գալիս որպես բնության արարման նախահայր<sup>82</sup>, Իսրայելի որդիների 12 ցեղերի միջև պայքարն ավարտվեց Ահարոնի հաղթանակով, նա միակն էր, ում գավազանը բողբոջեց՝ պատվելով նշենու ծաղիկներով և պտուղներով (Թվոց XVII, 8): «Բարի ավետում»-ը ներկայացվող տեսարանում Մարիամի կողքին պատկերված է խնկենին<sup>83</sup>:

Այդուհանդերձ, վերադառնանք «Ծննդյան երգերին» և **մայրի-խնկենուն**: Ավետիսներում սրբազան տաճարի կառուցման նկարագիրը ժողովրդական չափաճո բանահյուսության կոթողներից է.

Ծեր (ծեր) տան սրներ (սյուներ) ծառին խընգյի,  
 Պատեր շարուկ մարմար քյարից,  
 Ալաշ (տանիք) վերէն ծալ-ծալ տսկի,  
 Խողն (հողը) ի վերէն սուրփ մարկյըրիտ,  
 Թօնէր (թոնիր) ինի քյանց յեղկանցին (եկեղեցին)  
 Տախտակ վերէն՝ փինա (ասեղնագործ) ծածկոց,  
 Խասներ պակոր քյանց յեղվընեկ (աղավնի)  
 Ավելն ի ծեռ փունջ մանուշակ...<sup>84</sup>

Աստվածային տուն-տաճարի կառուցման նկարագիրը պարզապես հիացնում է բանաստեղծական երևակայությամբ. խնկի ծառից պատրաստված սյուները, մարմարյա պատերը, վրան մարգարիտ շաղ տված (այլ տարբերակներում՝ խնկի փոշի) և ոսկու շերտով պատած տանիքը, եկեղեցի

<sup>80</sup> Պիստակենին [Pistacia] 6-8 մ բարձրությամբ ծառ է, համեղ և սննդարար պտուղներով՝ պիստակներով («Ֆլատիս»): Պտուղներն ունեն տոնուսը բարձրացնող հատկություն, որի շնորհիվ պիստակենին անվանում են «կյանքի ծառ» (տե՛ս **Հարությունյան Լ.**, Հայաստանի դենդրոֆլորան, Երևան, 1985, հ. 2, էջ 88):

<sup>81</sup> Նշենին [Amygdala] մինչև տերևների հայտնվելը բնության մեջ առաջինն է բողբոջում և ծաղկում: Հայաստանի բնության մեջ բնաշխարհիկ է, գրանցված է ՀՀ Կարմիր գրքում:

<sup>82</sup> Բնության զարթոնքի, վերարտադրողական ուժերի, մեռնող և հարություն առնող աստծո՝ փոյուզիացի Ատտիսի մայրը՝ կույս Նանան, կրծքին դնելով նշենու ճյուղը, հղիացել և լույս աշխարհ է բերել Ատտիսին (տե՛ս **Փրօզեր Դ.** Золотая ветвь. Москва, 1980, стр. 387):

<sup>83</sup> Քրիստոնեության մեջ խնկենին (նշենի) աստվածային, բարեհաճության, անմեղության և անարատության խորհրդանիշն է: Աստվածամոր և Քրիստոսի կերպարների շուրջ լուսապսակը՝ մանդորլան [լատ. mandorla՝ նուշ], որն աստվածային լույսի խորհրդանիշ է, նույնպես նշածն է (տե՛ս Символы, знаки, эмблемы // Энциклопедия, Москва, 2005, стр. 286):

<sup>84</sup> «Հայրենի երգեր», էջ 91:



դարձած թոնիրը<sup>85</sup> ևն: Որոշ ավետիսներում տաճարը նույնացվում է Երուսաղեմի կամ Էջմիածնի հետ. երկնային քաղաք-տաճարի կառուցման համար մեկ գերան սյուն է պակասում.

Երուսաղեմ նոր շինեցին, ավելուե՛ա,  
Շինեցին, թամամեցին, ավելուե՛ա,  
Սան մ'ու գերան պակասեցուցին, ավելուե՛ա...<sup>86</sup>  
Էջմիածին որ շինեցին, ավելուե՛ա,  
Սին ու գերան բար (հավասար) բռնեցին, ավելուե՛ա,  
Ուստա բնէք շիվարցուցին, ավելուե՛ա...<sup>87</sup>

Ավետիսներում նկարագրվող տուն-տաճարի կառուցման վերաբերյալ Ա. Մնացականյանը գրում է. «Նավասարդյան տոնախմբությունների ժամանակ կառուցվել են հատուկ դեկորատիվ շենքեր: Այդ շենքերը շատ հնում ձգտել են արտահայտել նախնիների և ամբողջ տոհմի պատկերն ու գաղափարը, իսկ հետո այդ ֆոնի վրա երևան են եկել նոր աստվածությունների գաղափարները»<sup>88</sup>:

Ավետիսի այդ հատվածը որքա՞ն հեռավոր ժամանակների հետքեր կարող է կրել... Անշուշտ, այն կարելի է կապել քրիստոնեական գաղափարախոսության հետ, սակայն այդ դեպքում կկորցնենք առնվազն 3000 տարի:

Տաճարի կառուցման նմանատիպ հատվածների հանդիպում ենք «Էն-Մերքարը և Արատտայի գերագույն քուրմը պոեմում»<sup>89</sup>:

О, сестра моя Инанна! Сделай так, чтобы жители Аратты  
Искусно выделывали золото и серебро для Урука,  
Чтобы они приносили благородный лазурит<sup>90</sup>, извлеченный из скал,

<sup>85</sup> Թոնիրը (օջախը) տան ամենասուրբ մասն է համարվել, ինչպես եկեղեցում՝ խորանը: Օջախը նույնացվել է ընտանիքի, գերդաստանի, տոհմի հետ: Այն գյուղերում, որտեղ եկեղեցի չի եղել, պսակի արարողությունը կատարել են տան օջախի շուրջը (տե՛ս **Լալաեան Եր.**, Հաւատք. Կրակի պաշտամունք // ԱՀ, Թիֆլիս, 1897, գ. Բ, էջ 194-196):

<sup>86</sup> **Գրիգոր ք. Նժդեհեանց**, Ալաշկերտի բանաւոր գրականութիւն // ԱՀ, Թիֆլիս, 1899, գ. Ե, էջ 188:

<sup>87</sup> **Վ. վրդ. Տեր-Սինասեան**, Անգիր դպրութիւն եւ հին սովորոյթներ, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 26:

<sup>88</sup> **Մնացականյան Ա.**, Հայկական զարդարվեստ, էջ 563:

<sup>89</sup> «Էն-Մերքարն ու Արատտայի գերագույն քուրմը» էպիկական պոեմը Շումերի տարածքում պեղումների ընթացքում առայսօր հայտնաբերված ամենաճավալուն տեքստն է և առավել հինը՝ համաշխարհային գրականության մեջ այդ ժանրի առաջին օրինակը: Պոեմը վերականգնվել է 20 պնակիրների վրա (23x23 սմ, 12 աղյուսների բաժանված շուրջ 600 տող) փորագրված սեպագիրներից (տե՛ս **S. N. Enmerkar and the Lord of Aratta. A Sumerian tale of Iraq and Iran. Philadelphia, 1940, p. 17**).

<sup>90</sup> Լաջվարդի [լազուրիտ] ամենամեծ հանքերը Բաղաշխանում են [Աֆղանստան], այդ իսկ պատճառով որոշ մասնագետների կարծիքով Արատտան գտնվել է այդ տարածքում: Ասորական աղբյուրները հայտնում են նաև Վանի թագավորությունում լաջվարդի հանքերի մասին (տե՛ս **Дьяконов И.** Ассиро-вавилонские источники по истории Урарту // “Вестник Древней истории”, Москва, 1951, N 50 (41)).

Чтобы они приносили драгоценные камни и благородный лазурит,  
 Пусть они построят...  
 Священный гипар<sup>91</sup>, который ты избрала своим жилищем,  
 Пусть народ Аратты искусно украсит его изнутри.  
 Тогда я сам вознесу в нем молитвы...  
 ...  
 Пусть жители Аратты  
 Принесут со своих высот горные камни  
 И построят для меня большой храм, большое святилище,  
 Воздвигнут для меня большое святилище, святилище богов...<sup>92</sup>

Այս նամակում Ուրուկի տիրակալ Էն-Մարքարը [Էն-Մերկար] (մ.թ.ա. XXVII դար) Արատտայի տիրակալ Էնսուխքեշդաննայից<sup>93</sup> պահանջում է Ինաննա<sup>94</sup> դիցուհու պատվին տաճար կառուցելու համար շինանյութ և թանկարժեք քարեր արտահանել Շումեր: Շումերական գրույցներում Արատտան բազմիցս հիշատակվում է որպես **անուշահոտ մայրիների** երկիր, որը Շումերից հյուսիս-արևելք՝ յոթ սար այն կողմ է<sup>95</sup>: Արատտան հարուստ է եղել ոսկու, արծաթի, պղնձի, լաջվարդի<sup>96</sup> հանքերով և այլ թանկարժեք ապրանք-

<sup>91</sup> Գիպար [гипар]՝ տաճարի ամենասուրբ վայրը, որտեղ բնակվել են քրմերը:

<sup>92</sup> «Անմահների լեռը [երկիրը]» պոեմի հայերեն թարգմանությունը չունենալով՝ անհրաժեշտ մեջբերումները ներկայացնում ենք ռուսերենով (տե՛ս **Крамеп С.** История начинается в Шумере. Пер. Ф. Мендельсона, под ред. В. Струве. Москва, 1965, стр. 36-37):

<sup>93</sup> Էնսուխքեշդաննան հիշատակվում է որպես Հայկական Արատտայի առաջին թագավոր և գերագույն քուրմ [կառավարել է մ.թ.ա. 2610-2560] (տե՛ս «Армянские царские династии» // Русская энциклопедия «Традиция». Ред. и осн. К. Крылов, С. Нестерович, <http://traditio.ru>):

<sup>94</sup> In-an-na [բարելաասորական Իշտար]՝ սիրո և պտղաբերության աստվածուհի, որին վերագրել են նաև պետական իշխանության և պատերազմի հովանավորուհու հատկանիշները: Էնմերքար տիրակալի մասին պահպանված շումերական պոեմի համաձայն՝ Ինաննա աստվածուհին ի սկզբանե եղել է Արատտայի գլխավոր դիցուհին՝ բերքի, ամուսնության, պտղաբերության, առատության ևն, և միայն ավելի ուշ շրջանում նա ընդգրկվել է շումերական աստվածությունների կազմում:

<sup>95</sup> Այդ «առեղծվածային» երկրի աշխարհագրական դիրքի տեղակայման հարցի շուրջ մի քանի վարկած կա [Քուրդիստանից մինչև Հնդկաստան]: Անվանի շումերագետ Սամուել Կրամերն առաջինն էր, որ Արատտան «տեղադրեց» Հայկական լեռնաշխարհում՝ Ուրմիա և Վանա լճերի միջև (տե՛ս **Крамеп С.** История начинается в Шумере, стр. 32): Այնուհետև անգլիացի հնէաբան Դևիդ Ռոյը, զուգահեռներ անցկացնելով Aratta-Ararat-Urarta անվանումների միջև՝ ուղղակիորեն մատնանշեց Հայոց աշխարհը՝ տեղադրելով այն Արարատ լեռան շրջակայքում (տե՛ս **Рол Д.** Генезис цивилизации. Откуда мы произошли. Пер. с англ. С. Голова, А. Голов. Москва, 2002, гл. I, II): Մ. Գավրիլյանն Արատտան նույնացնում է Մեծամորի հետ՝ հիմք ընդունելով այն, որ Մեծամորն այդ ժամանակաշրջանում ունեցել է աստղադիտարան և հարուստ մշակույթ (տե՛ս **Kavoukjian M.** Armenia, Subartu and Sumer. Montreal, 1987, pp. 65-72):

<sup>96</sup> Ուշագրավ է, որ որոշ եվրոպական աղբյուրներում լաջվարդը կոչվում է «հայկա-

ներով, ինչպես և այդ ամբողջ հումքը մշակող վարպետներով և շինարարներով: Շումերական սեպագրերում Արատտային տրվում է «սուրբ օրենքների երկիր» պատվանուն-մակդիրը<sup>97</sup>:

Գիլգամեշի մասին պոեմում Արատտայի հիշատակումը հետևյալն է.

Они – звезды небесные,  
Пути на земле знающие,  
Среди звезд в небесах сияющие,  
К Аратте пути указующие...<sup>98</sup>

Պետք է նշել, որ Արատտա անվանումը շումերերենում բացատրություն չունի և ամենայն հավանականությամբ այդ երկրի բնակիչների իրենց իսկ երկրին տրված անունն է<sup>99</sup>: Գամկրելիժեի և Իվանովի կարծիքով այն պետք է մեկնաբանել հնդեվրոպական հիմքի վրա. «Aratta» անունը ծագում է հնդեվրոպական «ջրեր, գետ» արմատից<sup>100</sup>, ինչպես ասուրաբաբելական աղբյուրներում **Նաիրի** («գետ») անվանումը: Այս անվան ստուգաբանման և վերլուծության շուրջ բազմաթիվ ուսումնասիրություններ են կատարվել, որոնք անշուշտ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում, սակայն մեր խնդրո առարկան այլ է: Շումերական էպիկական երգերում և հայկական ժողովրդական ավետիսներում հիշատակվող հազարամյակների ընթացքում գործող առևտրատնտեսական երթուղին նույնացնելով, ինչպես և մի շարք զուգահեռներ անցկացնելով՝ բացահայտել այդ հնագույն գրույցների միջև եղած կապը:

Հայերենում պարզագույն «ար» արմատի կրկնությամբ առաջացած «արար», «արարիչ» բառերի նույնիմաստ նշանակությամբ են «անել, գործել, կատարել, ստեղծել, վերլուծել, շինել, շինվածք, երկրագործություն, արարել, առնել, բերք, արդիւնք, կառուցել, գույք, ինչք, կալված, շինած բան, գործ, ստեղծուած էակ» բառերը<sup>101</sup>:

Ուշագրավ է, որ Աստվածաշնչի Սեպտուագինտայի թարգմանության մեջ Երեմիայի մարգարեության գրքում Արարատի թագավորությունը հիշատակված է Արատտա անունով<sup>102</sup>:

Աստվածաշնչի մերօրյա հրատարակություններում Արարատը (**սուրբ**

կան քար» (տե՛ս **Ферсман А.** Очерки по истории камня. Москва, 1954, том 1, стр. 270):

<sup>97</sup> “Энмеркар и верховный жрец Аратты”. Транскрипции, перевод, комментарий и ввводные статьи И. Каневой // “Вестник древней истории” (далее ВДИ), Москва, 1964, N 4, стр. 208-219.

<sup>98</sup> Շումերերենից թարգմ.՝ Վ. Աֆանասևայի (տե՛ս **Афанасьева В.** Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве. Москва, 1979, гл. VII-VIII, стр. 110):

<sup>99</sup> **Մովսիսյան Ա.**, Հնագույն պետությունը Հայաստանում. Արատտա, 1992, էջ 30:

<sup>100</sup> **Гамкрелидзе Т., Иванов В.** Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984, часть 2, стр. 1325.

<sup>101</sup> **Աճառյան Հ.**, ՀԱԲ, Երևան, 1971, հ. 1, էջ 261-262:

<sup>102</sup> **Հ.Վահան վրդ. Ինգլիզեան**, Հայաստանը Սուրբ Գրքի Մէջ, Վիեննա, 1947, էջ7-8:

**հող**<sup>103</sup>) հիշատակվում է երկու անգամ՝ Ջրհեղեղից հետո Նոյյան տապանի հանգրվանումը Արարատ լեռան վրա [Ծննդոց, VIII, 4] և Ասորեստանի արքա Սենեքերիմի [գահակալել է մ.թ.ա. 705-680] սպանության հետ կապված. «Եվ երբ երկրպագում էր [Սենեքերիմը] իր աստծո՝ Նեսրոքի տանը, նրա որդիները՝ Ադրամելեքն ու Սարասարը, նրան սրով սպանեցին, իսկ իրենք փախան Արարատի երկիրը» [Թագ. IV, XIX:37 և Եսայու մարգ. XXXVII:38]: Մ.թ.ա. VII դ. տեղի ունեցած այս պատմական իրադարձությունը<sup>104</sup> դրոշմվել է Ժողովրդի հիշողության մեջ, վերածվել բանավոր ավանդույթի և հետագայում ընդգրկվել «Սասնա ծռեր» էպոսի առաջին ճյուղ՝ «Սանասար և Բաղդասար»:

«Էնմերքարը և Էնսուխքեշդաննան» վիպերգում հստակ հիշատակվում է երկու երկրների միջև ջրային ճանապարհը՝ Եփրատը.

От морей<sup>105</sup> и до гор кедровых  
К востоку до гор благовонных кедров  
Я их склоню сложить выи (шеи)  
В Урук пусть ладьи с добром они тянут,  
Пусть ладьи к Эзагину<sup>106</sup> Аратты привяжут  
...  
На берегу реки Ефрата  
Реки богов, потока могучего...<sup>107</sup>

Ուրուկով հոսել է միայն Եփրատը, ուստի և Արատտան գտնվել է Եփրատի ավազանում: Հայկական լեռնաշխարհից դեպի հարավ՝ Եփրատով Միջագետք ապրանքներ փոխադրելու մասին հավաստի տեղեկություններ պահպանվել են անտիկ հեղինակներ Դիոդորոս Սիկիլացու (մ.թ.ա. I)<sup>108</sup> և Հերոդոտոսի<sup>109</sup> (մ.թ.ա. IV) երկերում:

<sup>103</sup> Տե՛ս Библейская энциклопедия, трудъ и издание Архимандрита Никифора, Москва, 1990 (ретрит. изд. 1891), стр. 57-58.

<sup>104</sup> Տե՛ս **Красова А.** Синаххериб и страна юго-востока Малой Азии // ВДИ, 2010, N 1, стр. 98-114:

<sup>105</sup> Շումերների պատկերացումներում ծովը Պարսից ծոցն էր:

<sup>106</sup> Էզագին [E-za-gin]՝ «լաջվարդի տուն»:

<sup>107</sup> **Афанасьева В.** От начала начал // “Антология шумерской поэзии”, Москва, 1997, раздел IV, стр. 171-180.

<sup>108</sup> «Սեմիրամիսը (Շամիրամ) Հայկական լեռներից մի քար կտրեց, երկարությունը 130 ոտնաչափ (≈ 40 մ), իսկ լայնքը և հաստությունը քսան եւ հինգ (7,5 մ): Նա ջրիների և եզների բազմաթիւ լծերով (այդ քարը) իջեցրեց դեպի գետը եւ այնտեղից բարձեց լաստի վրա եւ դրանով հոսանքն ի վար բերելով մինչև Բաբելոնիա, այն կանգնեցրեց ամենաերևելի ճանապարհի կողքին, որպես զարմանալի տեսարան այնտեղից անցնողներին: Ոմանք այդ ձևի պատճառով անվանում են կոթող, որը եւ համարում են այսպես կոչված յոթ հրաշալիքներից մեկը» (տե՛ս **Դիոդորոս Սիկիլացի**, Պատմական գրադարան, առաջաբանը, ծանոթագր. եւ թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, 1985, էջ 27):

<sup>109</sup> Պատմահայրը գրում է. «Արմենիայում, որը գտնվում է Ասորեստանից վերեւ,

ժողովրդական ավետիսներում մինչև Եփրատ հասնելը խնկի ծառը պետք է անցկացնեն Մեծ և Փոքր Մասիսներով.

«Ասիս – Մասիս սար անցուցին...»

կամ՝

«Արս<sup>110</sup>, Մասս<sup>111</sup> սարն ընցուցին...»

Մերօրյա հայերենում Մասիս և Արարատ անվանումները հավասարապես օգտագործվում են, մինչդեռ անցյալում բնիկների միջավայրում ավելի տարածված էր Մասիս (հոգնակի՝ Մասիք) ձևը, իսկ եվրոպական լեզուներում՝ Արարատ անունը: Խորենացին **Մասիս** անվանումը կապում է Հայկ Նահապետի ծոռ Ամասիա թագավորի անվան հետ, որը լեռն անվանել էր իր անունով<sup>110</sup>: Որոշ ուսումնասիրողների կարծիքով «Մասիս» ձևը հին պարսկերենից է փոխառնված [masist՝ մեծ սար]<sup>111</sup>: Շիրակացու «Աշխարհացոյցի» (VII դ.) համաձայն՝ Վերին Հայոց Միջագետքի՝ ներկայիս **Մարդին** լեռները հիշատակված են **Մասիոս** և **Մասիոն** անուններով<sup>112</sup>: Շումերական էպոսի համաձայն՝ անմահների երկիրը **Մաշու** [Մասու] սարերի հետևում էր: Մաշու լեռան երկու գագաթները վիթխարի դարպասների նման պահպանում էին արևի ելքն ու մուտքը (արևածագն ու մայրամուտը)<sup>113</sup>.

Он [Гильгамеш] слышал о горах,  
чьё имя – Машу,  
Как только к этим двуглавым  
горам подошел он,  
Что восход и закат Уту стерегут  
ежедневно,  
Наверху берега Небес достигают,  
Внизу – преисподней их грудь

Գիլգամեշը լսել էր լեռների մասին,  
որոնց անունն է Մա՛շու,  
Հենց որ այդ լեռներին նա մոտեցավ,  
Որ արշալույսն ու մայրամուտն են  
ամեն օր  
պահպանում,  
Վերևում հասնում են երկնային  
ծովվածքին,

նավում են գետն ի վար՝ դեպի Բաբելոն: Արմենները ուռենու ճյուղերից պատրաստում են մեծ և փոքր նավեր՝ ամբողջովին կլոր և կաշվով պատած: Ամենամեծ նավերն ունեն շուրջ 5000 տաղանդ (≈150 տոննա) տարողություն: Բաբելոն հասնելուց և բեռը վաճառելուց հետո նրանք վաճառքի են հանում նավերի կմախքը և ամբողջ ծղոտը, իսկ կաշիները բարձում են հեծկան անասունների վրա և վերադառնում արմենների երկիր, քանզի գետն ի վեր ոչ մի կերպ հնարավոր չէ նավել՝ գետի արագության պատճառով» (տե՛ս **Հերոդոտոս**, Պատմություն ինը գրքից, թարգմ.՝ Ս. Կրկյաշարյան, Երևան, 1986, էջ 553-578):

<sup>110</sup> **Մովսես Խորենացի**, Պատմություն Հայոց, գլ. ԺԲ:

<sup>111</sup> **Новосельцев А.** О местонахождении библейской горы Арарат. Москва, 1978, стр. 61-66.

<sup>112</sup> **Երեմյան Ս.**, Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյցի» (փորձ VII դ. հայկական քարտեզի վերակազմության ժամանակակից քարտեզագրման հիմքի վրա), Երևան, 1963, էջ 65:

<sup>113</sup> Էպոսի համաձայն՝ այնտեղ էր բնակվում Մեծ ջրհեղեղից միակ փրկվածը՝ Ութնապիշտիմը [շումեր.՝ Զիուսուդրան], որին աստվածները պարգևել էին անմահություն: Դժվար չէ զուգահեռներ տեսնել աստվածաշնչյան Նոյի հետ, որը նույնպես միակ փրկվածն էր:

достигает...<sup>114</sup>

Ներքևում՝ նրանց կուրծքը  
սանդարամետին է  
հասնում...<sup>115</sup>

Համադրե՞լ Մաշու լեռները Մեծ և Փոքր Մասիսների հետ<sup>116</sup>, թե՞ նույնացնել այն Արևմտյան Տիգրիսի աջ կողմում՝ Հայոց Միջագետքի Մասիուս և Մասիոն [այժմ՝ Մարդինի]<sup>117</sup> լեռների հետ՝ այսօր ճշգրիտ որոշելը դժվար է, սակայն ինչն էլ մենք հաստատապես համոզված ենք, դա այն բացառիկ դերն ու նշանակությունն է, որ ունեցել է Հայոց աշխարհը հին ժողովուրդների պատմության մեջ: Շումերների էպիկական զրույցներում հիշատակվում են ջրային և ցամաքային ճանապարհները, որոնք կապում են Հայոց աշխարհը Միջագետքի հետ՝ Արատտայից Շումեր Եփրատով, իսկ Շումերից Արատտա՝ ցամաքով: Այդ հազարամյա երթուղին նկարագրված է նաև մեր ժողովրդական ավետիսներում:

Միջագետքի գրականության մեջ կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում **անմահության և հավերժական կյանքի** գաղափարը. Խումբաբային հաղթելու և մայրիները «նվաճելու» Գիլգամեշի հիմնական նպատակը իր անունն անմահացնելն էր.

«Մայրիների անտառում ուզում եմ հաղթել ես նրան,  
Որքան զորեղ եմ ես՝ ծնունդն Ուրուկի, թող աշխարհը լսի  
Կբարձրացնեմ ես ձեռքս, մայրիները կկտրեմ,  
Հավիտենական անուն ես ինձ կստեղծեմ»<sup>118</sup>:

**Հավիտենական կյանքի** գաղափարը ժառանգել են հետագա կրոնական ուսմունքները, դիցուք՝ քրիստոնեությունը: Հին շումերների, արքա-դա-բաբելացիների էպիկական զրույցներն ու ավանդապատումները հետագայում եբրայեցիներն ընդգրկեցին Հին Կտակարան: Հազարավոր տարիների պատմություն ունեցող այդ սրբազան տեքստերը բանավոր ավանդությամբ, սերնդեսերունդ փոխանցվելով, կարողացան պահպանվել: Այդպիսի պահպանված մի պատահիկ է նաև **Ավետիսը**. բարի լուր ավետող այդ երգերը ժողովրդական երգարվեստում հստակ դիրք ունեն՝ պայմանավորված այդ ժանրի առանձնահատկությամբ: Մենք համոզված ենք, որ շումերական տեքստերն իրենց նախնական նշանակությամբ խիստ կարևորվել են, այլապես քրիստոնյաները դրանք չէին ընդգրկի իրենց ամենանվիրյալ տոնը խորհրդանշող՝ Հիսուսի Ծնունդն ավետող երգերում:

Երբ 1872 թ. անվանի ասորագետ Ջորջ Սմիթն առաջին անգամ զեկուցեց նախաստվածաշնչյան Նոյի՝ Ուֆնապիշտիմի [Զիուսուդրա] և Մեծ

<sup>114</sup> Эпос о Гильгамеше. “О все видавшем”, тб. IX.

<sup>115</sup> Հայերեն թարգմ. տե՛ս Հին Արևելքի պոեզիա, էջ 143:

<sup>116</sup> Վարպետեան Ա., Ովքե՞ր են ի վերջոյ արիացիները, Երևան, 1990, էջ 101-131:

<sup>117</sup> Քասունի Եր., Նախահայկական Հայաստան (Հայաստանի քննական պատմությունը նորքարային շրջանէն 600 ն. ք.), Պեյրուֆ, 1950, էջ 31:

<sup>118</sup> Афанасьева В. От начала начал // “Антология шумерской поэзии”, Санкт-Петербург, 1997, стр. 207, հայերեն թարգմ.՝ Հին Արևելքի պոեզիա, էջ 114:

ջրհեղեղի խալդեական տեքստի թարգմանության արդյունքների մասին՝ ապացուցելով, որ այդ «գրույցը» շատ ավելի հին է, քան Աստվածաշնչում հիշատակվող պատմությունը, գիտական աշխարհը ցնցում ապրեց<sup>119</sup>: Շումերերեն և արքադերեն սեպագիր տեքստերի հետագա վերծանությունները ստիպեցին վերանայել համաշխարհային պատմությունը քանի որ բացահայտվեցին Աստվածաշնչում հիշատակվող մի շարք ավանդազրույցների առավել հին տարբերակները, օրինակ՝ դրախտային երկիր Դիլմունի արարման<sup>120</sup>, արգելված պտղի համտեսման<sup>121</sup>, առաջին կին Լիլիթի<sup>122</sup> մասին ավանդապատումները:

Արդի գիտության համար գաղտնիք չէ, որ եբրայեցիները, իսկ հետագայում քրիստոնյաները փոխառել են Արևելքի հնագույն ժողովուրդների պատմամշակութային արժեքները, և այդ տեսակետից ժողովրդական Ավետիսներում հին շումերական էպոսից պահպանված հատվածը միանգամայն բացատրելի է: Սակայն մեր համեմատական ուսումնասիրություններն ու մանրակրկիտ վերլուծական աշխատանքներն ապացույց են այն բանի, որ շումերական էպիկական ավանդազրույցները ոչ թե փոխառնման սկզբունքով են թափանցել հայկական ժողովրդական ավետիսների մեջ և հետագայում «վերածվել» Քրիստոսի Ծննդյան երգերի, այլ այդ զրույցներն ի սկզբանե **էնդեմիկ՝ տեղական** ծագում են ունեցել և մինչև քրիստոնեության ընդունումը ժողովրդական բանավոր գրականության մեջ արդեն իսկ ճանաչված և սիրված են եղել: Ինչպես հայտնի է, վիպական զրույցների հիմքում երբեմնի տեղի ունեցած պատմական իրադարձություններ են, հեռավոր անցյալի եղելություն, որտեղ իրական դեպքերը միահյուսվում են հորինվածքների հետ, իսկ պատմական անձինք գերբնական էակների ուժ ստանում: Պատմական խոշոր իրադարձությունները, որպես կանոն, ցնցում են առաջացնում, որն էլ «նստվածք է» թողնում բանավոր արվեստում: Ցանկացած ժողովրդի էպիկական զրույցներում ի՛ր սեփական պատմությունն է, հարազատ հողի վրա տեղի ունեցած իրադարձությունները: Այդպես, օրինակ, Առաջավոր Ասիայի հետագա պատմության համար Տրոյական պատերազմը (մ.թ.ա. XII դ.), որն ըստ էության Արևմուտքի և Արևելքի առաջին բախումն էր, անդառնալի հետևանքներ ունեցավ և անջնջելի հետք թողեց հելլենների պատմամշակութային համակարգում, մինչդեռ հայ ժողովրդի բանավոր ավանդության մեջ այդ խոշոր պատմական իրադարձությունն արձագանք չունեցավ, չնայած այն իրողությանը, որ հայոց կողմից Տրոյական զորքին և Պրիամոս արքային օգնության զորախումբ էր մեկնել Զարմայր Հայկազունու առաջնորդությամբ, որն էլ «հելլենաց քաջերից վիրավորվելով՝ մահացել էր»<sup>123</sup>: Պատմության մեջ

<sup>119</sup> **Smith G.** Chaldean Account of Genesis. London, 1876.

<sup>120</sup> **Библи Дж. [Geoffrey Bibby].** В поисках “Дильмуна”. Пер. с англ. Н. Елисеева, примеч. В. Гуляева. Москва, 1984.

<sup>121</sup> Տե՛ս **Крамер С.** Мифология древнего мира. Пер. В. Якобсона, Москва, 1977, стр. 128:

<sup>122</sup> **Крамер С.** История начинается в Шумере. Пер. с англ. Ф. Мендельсона, под ред. академика В. Струве. Москва, 1965, стр. 52.

<sup>123</sup> **Մովսես Խորենացի,** Պատմութիւն Հայոց, Գիրք 1, գլ. ԺԹ:

նման «լուրջությունը» կարելի է բացատրել նաև պարտված կողմի հոգեբանությամբ, սակայն ուսումնասիրություններն ու փաստերը մեզ այլ բան են հուշում: Էպիկական պատմվածքները հարյուրավոր տարիներ կարող են ապրել ժողովրդի հիշողության մեջ, քանզի այն տվյալ ժողովրդի պատմությունն է: Դրա ապացույցն են V դ. Գողթան երգիչներից Մովսես Խորենացու գրառած առասպելները՝ «Հայկ և Բել» (մ.թ.ա. II հազ.)<sup>124</sup>, «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» (մ.թ.ա. IX դ.)<sup>125</sup>, «Արտաշես և Սաթենիկ» (մ.թ.ա. III-II դ.)<sup>126</sup> ևն: Այս կամ այն չափով փոփոխության ենթարկվելով՝ վիպական զրույցը, միևնույնն է, պահպանում է նախնական կորիզը:

Դժվար է պատկերացնել, որ որևէ ժողովուրդ իր տոնածիսական երգերում դարեր շարունակ սրբորեն պահպանի այլ ազգի՝ թեկուզ և հարևան, բայց այնուամենայնիվ օտար ազգի մշակութային արժեք ներկայացնող էպիկական զրույցներն ու կրոնական հավատալիքները: Մեր խորին համոզմամբ ավետիսների բանաստեղծական տեքստի **հնագույն մասը** հայ ժողովուրդը **ոչ թե ժառանգել է** Հին Արևելքում տարածված էպիկական զրույցներից, այլ դարեր շարունակ պահպանել է **իր հարազատ՝** հայոց հողի հետ կապված և **ավանդապատում դարձած իրադարձությունները:** Այսպիսով, տասնյակ դարերի ընթացքում պատմությունն ու առասպելը շերտավորվելով վերածվել են կրոնածիսական պաշտամունքի, որն էլ ամփոփվել է ժողովրդական **Ավետիսներում:**

Աղյուսակ I

**ՀՈԳԵՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԻՑ ԳԵՂՋԿԱԿԱՆԻ ՄԵՋ ԹԱՓԱՆՑԱԾ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐՈՎ «ԾՆՆԴՅԱՆ ԵՐԳԵՐ»**

N	Երգի անվանումը	Գրական աղբյուրը	Հրատարակ.	Երգի ծննդավայրը	Երգասացի մասին տվյալներ
1.	Արդ ցնծացեք	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 20	Երևան, 2000	Ռշտունիք (Վասպուրական), գ. Պողոնիս	Գևորգ վարդապետի եղբայր Հարություն
2.	Արդ ցնծացեք	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 21	Երևան, 2000		
3.	Արդ ցնծացեք	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 22	Երևան, 2000		
4.	Այսօր տոն է Սուրբ Ծննդյան	Մ. Թումանյան, ՀԵՈԲ, հ. 1, N 17, էջ 63	Երևան, 1972	Բութանիա, գ. Պարտիզակ	Մարիամ Մինասյան
5.	Այսօր տոն է Սուրբ	Մ. Թումանյան, ՀԵՈԲ, հ. 1, N 18,	Երևան, 1972	Բութանիա, գ. Պարտիզակ	Սողոմե Փաթինյան

<sup>124</sup> Ըստ Միքայել Չամչյանի՝ Հայկ Նահապետի մենամարտն ընդդեմ Բելի (Հայոց Ձորի ճակատամարտը) տեղի է ունեցել մ.թ.ա. 2492-ի հայոց սրբազան տոմարի նավասարդ ամսին՝ օգոստոսի 11-ին: Մահացել է Հայկը մ.թ.ա. 2026-ին (տե՛ս **Չամչյան Մ.**, Պատմություն հայոց ի սկզբանէ աշխարհի մինչև ցամ Տեառն 1784, Վենետիկ – ս. Ղազար, 1874, հ. Ա, էջ 61-65):

<sup>125</sup> Տե՛ս **Арутюнян С.** Мифы народов мира. Москва, 1988, том 2, стр. 639:

<sup>126</sup> **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, Երևան, 1966, հ. Ա, էջ 115-117, 170-174:



	Ծննդյան	էջ 63-64			
6.	Էսոր տոն է Սուրբ Ծննդյան	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 2, N 59, էջ 96	Երևան, 1983	Կեսարիա	Ֆիլոր Ղազարիկյան
7.	Էսոր տոն է Սուրբ Ծննդյան	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 2, N 60, էջ 96	Երևան, 1983	Կեսարիա	Դանիել Փասլոտյան
8.	Էսոր տոն է Սուրբ Ծննդյան	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 2, N 61, էջ 97	Երևան, 1983	Կեսարիա	Մարգարիտ Իսքենտերյան
9.	Այսոր տոն է հայտնության	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 3, N 7, էջ 13	Երևան, 1986	Բալու, գ. Արղթան	Հովհաննես Նիկողոսյան
10.	Ավետիք	Մարտունու շրջանի ժող. երգեր, կազմ.՝ Մ. Մանուկյան, N 10, էջ 35	Երևան, 1997	գ. Ծովինար	Ազիզ Խաչատուրի Դավթյան, ծնվ. 1902 թ.
11.	Ալելու	Մարտունու շրջանի ժող. երգեր, կազմ.՝ Մ. Մանուկյան, N 11, էջ 36-38	Երևան, 1997	Մարտունի	Պատվական Բեգլարի Նազարյան, ծնվ. 1896 թ.
12.	Ալելույա	Մարտունու շրջանի ժող. երգեր, կազմ.՝ Մ. Մանուկյան, N 12, էջ 39-41	Երևան, 1997	Մարտունի, գ. Ասողաձոր	Հովհաննես Առաքելի Հակոբյան

Աղյուսակ II

**ԳԵՂՋԱԿԱՆ ՄԵՂԵԴԻՆԵՐՈՎ «ԱՎԵՏԻՍՆԵՐ»**

N	Երգի անվանումը	Գրական աղբյուրը	Հրատարակ.	Երգի ծննդավայրը	Երգասացի մասին տվյալներ
1.	Մայրամ գնաց	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 23, էջ 55	Երևան, 2000	Մոկք, գ. Գնեկանց	Նախո Աբրահամյան (Նախո Քեռի)
2.	Այսոր տոն է	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 10, N 24, էջ 55	Երևան, 2000		
3.	Մայրամ գնաց դուռն ի հերին	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 14, N 26, էջ 49	Երևան, 2006	Վան	--
4.	Մայրամ	Կոմիտաս, ԵԺ,	Երևան,		Տիգրան

	գնաց դուռը հ'էրին	հ. 14, N 41, էջ 54	2006	Վան, 1914 թ.	Չիթունի
5.	Մայրամ գնաց դուռը հ'էրին	Կոմիտաս, ԵԺ, հ. 14, N 42, էջ 55	Երևան, 2006	Վան, 1914 թ.	Տիգրան Չիթունի
6.	Ծառ մի կանաչեր	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 1, N 19, էջ 65	Երևան, 1972	Բուֆանիա, գ. Պարտիզակ	Ազնիվ Պողոսյան
7.	Այսօր ծնունդ	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 4, N 5, էջ 22	Երևան, 2005	Իսլաթ	Անուշ Գրիգորյան
8.	Մայրամ գնաց դուռը լերին	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 4, N 131, էջ 154-156	Երևան, 2005	Վան	Տիգրան Չիթունի
9.	Մայրամ գնաց դուռը լերին	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 4, N 132, էջ 156	Երևան, 2005	Վան	Շուշանիկ Շահինյան
10.	Մայրամ գնաց դուռը լերին	Մ. Թումանյան, ՀեուԲ, հ. 4, N 133, էջ 157	Երևան, 2005	Վան	Լևոն Գազանճյան
11.	Ավետիք	«Թալին» հայ ժող. նվագներ և երգեր, N 1, էջ 62	Երևան, 1984	Մուշ	Ռեհան Գուլյան, ծնվ. 1890 թ.
12.	Ավետիք	«Թալին» հայ ժող. նվագներ և երգեր, N 2, էջ 62-63	Երևան, 1984	Սասուն	Վարդուշ Ղուկասյան
13.	Երգ ծննդյան	«Հայրենի երգեր», ժող- ծու, N 57, էջ 86	Երևան, 2007	Շատախ	Հայրիկ Մուրադյան
14.	Ավետիս	«Հայրենի երգեր», ժող- ծու, N 58, էջ 86	Երևան, 2007	Շատախ	Հայրիկ Մուրադյան
15.	Մեզ ավետիք (Շըմոն խեճե կապուտ քուռակ)	Սպ. Մելիքյան, Հայ ժողովրդական երգեր և պա- րեր, հ. 1, N116, էջ 97	Երևան, 1949	Ալաշկերտ	Վանուշ Ներսիսյան

## СЛЕДЫ ШУМЕРСКОГО ЭПОСА В АРМЯНСКИХ НАРОДНЫХ РОЖДЕСТВЕНСКИХ “АВETИСАХ” (Благовестах)

МАРИАННА ТИГРАНЯН

Обрядовые песни являются наиболее древним пластом народного песнетворчества, посему они представляют большую ценность и становятся интересным материалом для исследования. К обрядовым песням относятся и “Аветисы” – Благовесты, колядные песни, или, как их еще называют – “Рождественские песни”.

По мелодическому строению Аветисы можно разделить на две группы:

- а) церковные мелодии, проникнувшие в народное песнетворчество;
- б) дохристианский народный мелос – фольклор.

Для нашего исследования особый интерес представляют средние – центральные разделы народных Аветисов, а именно – вырубка и доставка ладанного древа и возведение Священного храма, поскольку они и являются наиболее древним пластом и ведут к древним шумерам, к первым в истории человечества клинописным памятникам (III тысячелетие до н.э.), к эпосу о Гильгамеше и эпической поэме “Эн-Меркар и верховный жрец Аратты”.

Подробное изучение материала и проделанный нами скрупулёзный сравнительный анализ первоисточников, является доказательством того, что шумерские эпические предания, перевоплотившись в дальнейшем в Рождественские песни, проникли в армянские народные аветисы, не путем простого перенятия. Скорее наоборот, эти предания изначально имели **эндемическое**, свойственное определенной местности, территориальное происхождение; еще задолго до принятия христианства они были любимы и имели широкое распространение в устном народном творчестве.

**Ключевые слова** – Комитас, Рождественские песни (благовесты), народные аветисы (“Колядки”), ладанное древо, Древо жизни - кедр, города Урук и Урфа – Эдесса, река Ефрат, Арарат и Масис, Шумеры и Аратта, Армянское нагорье и Междуречье, Гильгамеш и Энкиду, правители Эн-Маркар и Энсухкешданна, лазурит.

## TRACES OF ANICENT SUMERIAN EPIC POETRY IN THE ARMENIAN AVETISES

MARIANNA TIGRANYAN

Ritual chants have a special place in the Armenian folk song music. Those chants include *avetises* more known as Christmas songs.

According to melodic structure *avetises* may be categorized in two groups:

- a) melodies that in Christian period have penetrated into peasant songs from religious music;
- b) folk chants, which have survived since pre-Christian times.

We, like Komitas in his time, were interested in the second group of *avetises*, in which we included those “*untouched peasant songs*”, connected with older – archaic – tradition of composition.

Of most interest for the present study were those middle or central parts of these songs, describing the emergence of incense tree and erection of the temple, and which comprise the older parts of *avetises*, and take us to Ancient Sumer to the first cuneiform texts [III millennium B.C.], to the epic poem of Gilgamesh, to “Enmerkar and the Lord of Aratta”.

The analysis has identified profound evidence, which points that some of Sumerian epic narratives found in the Armenian folk *avetises* may have been **endemic** to Armenian tradition and may have been well-known in the oral tradition of folk literature in pre-Christian period, rather than being borrowed and further ‘transformed’ into Christmas songs.

**Key words** – Komitas, Christmas songs, folk *avetises*, incense tree, cedar tree (the tree of life), Urfa - Edessa, Euphrates, Gilgamesh and Enkidu, Aratta and Sumer, Ararat and Masis, Armenia and Mesopotamia, rulers Enmerkar and Ensuhkeshdanna, lapis lazuli.

## ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ՍՄՔԱՏ ԲՅՈՒՐԱՏԻ «ՎԱՐՂԱՆԱՆՔԸ»՝ ԵԳԻՊՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ ԵՎ ԿԻՆՈՅՈՒՄ. ԽԱԶԻԿ ՍԱՆԴԱԼՁՅԱՆ

#### ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ\*

Խաչիկ Սանդալյանը պատկանում է այն արվեստագետների թվին, որոնց ստեղծագործական ուղին համընկավ Եգիպտոսի հայ թատրոնի զարգացման հիմնական փուլերի հետ: Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանք կամ Ավարայրի արձիվը» ողբերգությունը, հիմք դնելով համայնքի թատերական շարժմանը (1900), դարձավ նաև Սանդալյանի դերասանական գործունեության սկիզբ: Մի գործ, որը երկար տարիների ընթացքում իր ուրույն ազդեցությունն ունեցավ նրա ստեղծագործական յուրաքանչյուր նոր նախաձեռնության վրա: «Վարդանանքում» խաղացած առաջին նշանակալից դերից հետո Խաչիկ Սանդալյանը, բեմականին զուգընթաց, նույնպիսի հաջողությամբ և արդյունավետ աշխատեց նաև երաժշտության, թատերագրության և կինոյի ասպարեզներում: Արտիստի մուտքը կինեմատոգրաֆ և նշանավորվեց «Վարդանանքով»: Եգիպտոսում, սակայն, հայկական կինեմատոգրաֆ հիմնելու՝ Սանդալյանի անհաջող փորձը նրան մղեց արտասահմանյան ֆիլմերի մակագրերը թարգմանելու գաղափարին: Դրանով հանդերձ Սանդալյանը կռահեց կրկնօրինակման նշանակությունը կինոարվեստում: Հայրենադարձությունից հետո (1948) Խաչիկ Սանդալյանը շարունակեց աշխատել արվեստի և գրականության տարբեր ասպարեզներում՝ նպաստելով թատրոնի և կինոյի զարգացմանն արդեն հայրենիքում:

**Բանալի բաներ** – Եգիպտոս, թատրոն, դեր, թատերագիր, դրամա, ներկայացում, ֆիլմ, կինո:

Խաչիկ Սանդալյանի արտիստական ուղին ընթացավ իր բեմական միջավայրի՝ Եգիպտոսի հայ թատրոնի զարգացմանը համաքայլ, դառնալով միայն այդ բեմարվեստին բնորոշ առանձնահատկությունների կրողն ու արտահայտիչը:

Սմբատ Բյուրատի՝ «Վարդանանք կամ Ավարայրի արձիվը» ողբերգությունը, սկիզբ դնելով Եգիպտոսի հայ համայնքի թատերական շարժմանը

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, instart@sci.am, հոդվածի ընդունման օրը՝ 01.02.2019, գրախոսման օրը՝ 27.03.2019:

<sup>1</sup> Սմբատ Բյուրատը (Տեր-Ղազարյանց, 1862-1915) ծնվել է Չեյթունում: 1871-1880 թթ. աշխատել է Երուսաղեմի Ժառանգաց վարժարանում, 1885-ին դպրոց է հիմնում, 1887-1890 թթ. անցնում է Սամսոն, որտեղ նույնպես հիմնում է կրթական հաստատություն: Որպես հնչակյան կուսակցության քարոզիչ՝ շրջել է գավառներում, ձերբակալվել, հինգ տարի շարունակ տառապել Մարաշի և Հալեպի բանտերում: 1896-ին համիդյան ջարդերից փախել է Եգիպտոս՝ նվիրվելով կրթական, գրական և հասարակական գործունեությանը: Կահիրեում հիմնել է Կեդրոնական երկսեռ կրթարանը, միաժամանակ հրատարակելով «Փինիկ» կիսամյան և «Նոր օր» եռօրյան: 1904-1906 թթ. ստանձնում է Ալեքսանդրիայի Պողոսյան ազգային վարժարանի տնօրինությունը: 1907-ին հաստատվում է Ռումինիայում, իսկ օսմանյան սահմանադրության

(1900, «Պենկյան-Ֆասուլաճյան» թատերախումբ), դրա մշտական ուղեկիցը լինելուց բացի, դարձավ նաև Սանդալյանի բեմական գործունեության սկիզբը՝ նշանավորելով ամեն մի նոր նախաձեռնություն նրա ստեղծագործական կյանքում:

Խաչիկ Սանդալյանը (1897-1965) ծնվել է Եգիպտոսի Ջակազիկ քաղաքում: Ընտանիքով Ալեքսանդրիայում հաստատվելուց հետո նախնական կրթությունն ստացել է տեղի Պողոսյան ազգային վարժարանում: Հազիվ ութ տարեկան էր, երբ նրա հայրը, լինելով մոլի թատերասեր, նրան տարավ «Վարդանանքի» ներկայացմանը: Խորապես տպավորված տղան հաջորդ իսկ օրը որոշում է ինքն էլ բեմադրել «Վարդանանքը» վարժարանի ընկերների ուժերով: Հայերի «բանակը», քանակապես գերազանցելով պարսիկներին, հեշտությամբ հաղթեց վեց հոգուց բաղկացած նրանց «գորագնդին», որը ուսուցիչների միջամտությամբ միայն կարողացավ փրկվել մի իսկական կովից: Դրանից հետո «Քաջն Վարդան» թատերախաղը վարժարանում խստիվ արգելվեց, որպես զենք ծառայող արմավենու ճյուղերն էլ հանձնվեցին կրակին:

Ներկայացումն արգելվեց, սակայն Սանդալյանի արտիստական ճակատագիրն արդեն որոշված էր: Ցանկանում էր բժիշկ դառնալ, տարված էր լեզուների ուսումնասիրությամբ, բայց թատրոնն անդիմադրելիորեն գերում էր նրան: Բանասիրական գիտելիքները նույնպես պատանուն ուղղորդեցին դեպի թատրոն՝ արվեստի սիրած բնագավառում ընձեռելով ստեղծագործելու ավելի լայն հնարավորություններ: Պատահական չէ, որ Խաչիկ Սանդալյանի իտալերենի իմացությունն առաջինը նկատեց և գնահատեց Սմբատ Բյուրատը՝ «Վարդանանքի» հեղինակը, որն այդ տարիներին Պողոսյան ազգային վարժարանի տնօրենն էր: Լեզուների իմացության շնորհիվ էլ Սանդալյանը հոր հանկարծահաս մահից հետո աշխատանքի անցավ Ալեքսանդրիայի գրախանութներից մեկում: Բանաստեղծ Մարտիրոս Ոսկյանի (1884-1920) օգնությամբ էլ նա մուտք գործեց քաղաքի հայ համայնքի գեղարվեստի կենտրոնի՝ «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միության թատերախումբ:

Սանդալյանի առաջին իսկ՝ սկզբում սպասավորի, այնուհետև Ալիքսան աղայի դերերը Երվանդ Օտյանի «Կեղծ հերոս» կատակերգությունում չլրիպեցին Եգիպտոսի ճանաչված թատերական գործիչներից մեկի՝ Օննիկ Պողոսյանի<sup>2</sup> ուշադրությունից: Իտալական մի խմբի ուժերով Գիզայի բուր-

---

հոչակումից հետո անցնում Կոստանդնուպոլիս, խմբագրում «Մանգումէի Էֆքիար» օրաթերթը, հրատարակում «Բանտէ բանտ» վեպը, ինչպես նաև «Բուրգերէն», «Վարդանանք կամ Ավարայրի արծիվը», «Երլտըզէ Սասուն», «Սասունէն ետքը», «Իննսունվեցը» գործերը: Գրել է նաև պատմական աշխատություններ՝ «Հայկական ընդհանուր պատմութիւն» (1912), «Արեւելեան խնդիրը» (1914): Մամուլում հրապարակել է բազմաթիվ հոդվածներ՝ իր ստորագրությամբ կամ Հայկ, Ապտակ, Մտրակ, Լեռնորդի և այլ ծածկանուններով: 1915-ին՝ Մեծ եղեռնի օրերին, ի թիվս Կոստանդնուպոլիսի բազմաթիվ մտավորականների, աքսորվում է և այնտեղ նահատակվում: Տե՛ս **ԵԱՓՈՒՆԵԱՆ Ա.**, Եգիպտոսի մշակույթի պատմութիւն, Գահիրէ, 1981, էջ 102-103:

<sup>2</sup> Օննիկ Պողոսյանը՝ բազմակողմանի զարգացած և կրթված մի անձնավորություն, լինելով բեմադրիչ, եղել է նաև Եգիպտոս եկած թատերախմբերի հյուրախա-

գերի ստորոտում Ջուզեպպե Վերդիի «Աիդա» օպերայի բացօթյա բեմադրությունից հետո (1913) Պողոսյանը, կամ ինչպես ընդունված էր նրան անվանել օտար թատերական միջավայրում՝ Պաքոն, մտադրվեց բեմադրել Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանք կամ Ավարայրի արծիվը» ողբերգությունը այս անգամ Ալեքսանդրիայի շքեղ թատրոններից մեկում՝ «Ալիամբրայում»: Իսաչիկ Սանդալյանին նա առաջարկեց պարսիկ հազարապետ Միհրներսեսի դերը, որն սկսնակ դերասանն ընդունեց պատրաստակամորեն և ոգևորվածությամբ. «Չէ՞ որ մեծ բեմի վրա էի խաղալու,- հիշում է նա,- և ինչ... մանկությունս հիշեցնող քաջ Վարդանը»<sup>3</sup>:

Հանգամանքների բերումով, մանկության հուշերն արթնացնելուց բացի, ներկայացումն ունեցավ նաև Սանդալյանի «Վարդանանքից» գրեթե չտարբերվող ճակատագիր: Եթե երեխաների գիտակցության մեջ արդեն իսկ ձևավորվել էին իրենց ժողովրդի պատմական անցյալի մասին պատկերացումներ, ապա ինչպիսին պետք է լիներ 1915 թ. մարտի 24-ին՝ հայերի եղերական իրադարձություններից ուղիղ մեկ ամիս առաջ ներկայացմանը եկած հանդիսատեսի և դերասանների հոգեվիճակը: Զանգվածային տեսարաններին մասնակցելու հրավիրված հարյուրի հասնող երիտասարդներից շատերը, որոնց Օննիկ Պողոսյանը հավաքագրել էր քաղաքի սրճարաններից, նոր էին փրկվել արդեն սկսված կոտորածներից: Գալիս էին թատրոն փորձերի, սակայն, հիշողություններով տարված, հաճախ, մոռանալով ներկայացման պայմանականությունները, բեմում կատարվողն ընկալում էին որպես իրականություն: «Չկար մի երեկո,- գրում է Սանդալյանը,- որ փորձատեղիում կռիվ տեղի չունենար»<sup>4</sup>:

Այսուհանդերձ, շուրջ երկու ամիս տևող լարված փորձերից բացի, Պողոսյանը մեծ հմտությամբ կազմակերպեց նաև ներկայացման նախապատրաստական աշխատանքները: Թերթերում մեծատառ գրերով զետեղվեցին ազդագրեր՝ շեշտելով, որ Վարդանը պետք է բեմում հայտնվեր իր սպիտակ ձին հեծած: Լուծվեցին նաև զգեստավորման խնդիրները: Ալեքսանդրիայի թատերական գործիչներին քաջածանոթ սինյոր Ջուզեպպե Դա-Ռեի օգնությամբ ներոնյան շրջանի զինվորական հագուստը փոխարինվեց հայկականով: Իսկ նրանց զենքը՝ թրերը, սուսերները, նետերն ու սաղավարտները, պատրաստվեցին Պողոսյան ազգային վարժարանի ներքնահարկում մի

---

ղային ներկայացումների կազմակերպիչը՝ իմպրեսարիոն: «Եգիպտոս այցելող համարյա բոլոր դերասանական խմբերը,- հիշում է Սանդալյանը,- նույնիսկ իտալական օպերան, առանց «Պաքո»ի աջակցությանը և ոչ մի բեմադրություն կարող էր ներկայացնել»: Պողոսյանն իր լայն հնարավորությունները ծառայեցրել է նաև հայ համայնքի թատերական գործի զարգացմանը, եղել, ըստ Սանդալյանի, «գաղութահայության մեջ թատրոնի սերը արծարծողը»: Նրա շնորհիվ է օժտված երիտասարդներից շատերը՝ Վրթանես Երամյանը, Պետրոս Մաղաքյանը, Ղազար Փափագյանը, Գարեգին Մանուկյանը և ուրիշներ, ճանապարհ գտան դեպի եվրոպական մեծ բեմեր: Պողոսյանը կազմակերպում էր նաև Եգիպտոս այցելող հայ անվանի արվեստագետների հյուրախաղային ներկայացումները: Տե՛ս ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից **(Իսաչիկ Սանդալյան)**:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

<sup>4</sup> Նույն տեղում:

խումբ երիտասարդների ջանքերով: Կեղծամները պետք է ապահովեր իտալացի հայտնի թատերական վարսավիր սինյոր Ֆուսգոն, որը ներկայացման օրը անձամբ գրիմավորեց դերասաններին:

«Վարդանանքի» մասին, այսպիսով, գիտեին բոլորը: Իսանդավառությունը համակել էր ամբողջ համայնքին, միաձուլվելով, սակայն, մոտալուստ աղետի չարագուշակ նախագագացումով: Այդ տրամադրությունը շատ ավելի սրվեց պրեմիերայի օրը «Ալիամբրայի» դահլիճում: Ներկայացումն սկսվեց «Բա~մ փորոտան» հայրենասիրական երգով: Պողոսյանի ռեժիսորական այդ գյուտն անակնկալ էր բոլորի համար և շատ տպավորիչ. միանգամից ստեղծվեց ողբերգության ազգասիրական ոգուն համապատասխան մթնոլորտ: Մնացած չորս գործողություններն ընթացան նույն ոգով: Հանդիսատեսները, չսպասելով ներկայացման ավարտին, խոտնեղամ շտապում էին հետնաբեմ՝ արտիստներին շնորհավորելու աննախադեպ հաջողության համար:

Վերջապես պետք է ներկայացվեր հինգերորդ գործողությունը՝ հայ և պարսիկ զինվորների ճակատամարտն Ավարայրի դաշտում: Պիեսում քրդարկված նշված այս տեսարանը դառնալու էր ամենատպավորիչը բեմադրությունում: Բազմամարդ զանգվածային գործողությունների համար բեմը գրեթե ազատվեց դեկորացիաներից. երևում էին միայն կուլիսները, իսկ խորքում՝ Ավարայրի դաշտն իր Տղմուտ գետով:

Հենց այս տեսարանում էլ կատարվեց անսպասելին. Վարդանի ծին, որին, հավանաբար, հաղորդվեց մարդկանց լարվածությունը, հրաժարվելով զորավարին ենթարկվելուց, քարացած կանգ առավ բեմի մեջտեղում՝ սարսափահար նայելով դահլիճում նստածներին: Զինվորներն էլ, մոռանալով Պաքոյի հորդորները, այս անգամ վերջնականապես բեմը վերածեցին մի իսկական ռազմի դաշտի: «Երկու կողմերի բանակները խառնվեցին իրար, հիշում է Սանդալյանը, - նիզակներով կոթելով իրար ուժգին հարվածում էին՝ էլ հայը, պարսիկը նայող չկար»<sup>5</sup>:

Նման միջադեպն այլ պայմաններում, անշուշտ, կդառնար ներկայացման տապալման պատճառ: Մինչդեռ կատարվեց ճիշտ հակառակը: Ցասումն ու ոգևորությունը, պատելով բոլորին, բեմի և դահլիճի միջև ստեղծեցին կատարյալ ներդաշնակություն, իսկ դեպքերի այս ընթացքը կարծես նախընտրելի էր՝ հավատ ներշնչելով ապագայի հանդեպ: «Վարդանանքը» ոչ միայն չձախողվեց, այլև շարունակվեց՝ հասնելով իր բարեհաջող ավարտին այս անգամ «Լռեց, ամպերը» երգով, Շուշանիկ-Նվարդ Շաղոյանի կատարմամբ: Վարագույրն իջավ բուռն ծափերի, կեցցեների և բրավոների ուղեկցությամբ:

«Վարդանանքը» Օնիկ Պողոսյանի միակ ներկայացումն էր հայ բեմում և, ինչպես դարասկզբին, նշանավորեց մի նոր փուլ համայնքի թատերական կյանքում: Նախ՝ կարևորվեց ռեժիսորի՝ որպես բեմադրության հեղինակի տեղը թատրոնում: Բացի այդ, «Վարդանանքը» սկսնակ դերասաններ Վրթանես Երամյանի (Վարդան Մամիկոնյան), Հմայակ Սուքիասյանի (Հազ-

<sup>5</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Խաչիկ Սանդալյան):



կերտ), Ղազար Փափազյանի (Սահակ կաթողիկոս) և այլոց համար ճանապարհի հարթեց դեպի մեծ բեմ: Ինքը՝ Խաչիկ Սանդալյանը, հազարապետ Միհրնեսրեսի դերը համարում է առաջին լուրջ քայլն իր բեմական կենսագրությունում: Հետագա տարիներին նա հաջորդաբար կատարեց Վարդանի, Հազկերտի և մյուս գլխավոր դերերը ավանդական դարձած այս բեմադրությունում:

Թատրոնին զուգընթաց Խաչիկ Սանդալյանը նույն նվիրումով տարվեց երաժշտությամբ՝ ղեկավարելով մանդոլինահարների «Քնար» նվագախումբը: Արվեստագետի այս, ինչպես նաև բոլոր հետագա նախաձեռնությունների աջակիցը նրա մտերիմ ընկերն էր՝ եգիպտահայ թատրոնի մեկենաս և դերասան Ղազար Փափազյանը<sup>6</sup>: 1918-1932 թվականներին, երբ Սանդալյանը հիմնականում ղեկավարում էր «Քնար» նվագախումբը, նրան հաջողվեց շատերի մեջ հետաքրքրության մի իսկական ալիք բարձրացնել իր նախասիրած գործիքի նկատմամբ: Այնպես որ, նույնիսկ խումբը ցրվելուց հետո. «Ալեքսանդրիայում,- ինչպես գրում է արտիստը,- շատացել էին մանդոլինիստները»<sup>7</sup>:

Երաժշտությունից բացի, Սանդալյանը, շարունակելով մնալ թատրոնում, տարվեց թարգմանությամբ: Հետևելով պոլսահայ բեմարվեստի ավանդույթներին՝ Սանդալյանն այդ տարիներին հիմնականում բեմադրում էր իր իսկ թարգմանած ֆրանսիացի հեղինակների գործեր (Անդրե Ֆրանս դը Լորդ՝ «Դժխեմ ճակատագիր», Էմիլ Ֆաբր՝ «Մեծ քաղքենի մը կամ Մոր մը տառապանքը», Քամիլիո Տրավերսի՝ «Խորհրդավոր կինը» և այլ, շուրջ 50 թատերախաղ): Արտիստի գրական հակումների դրսևորմանը մեծապես նպաստեցին նրա անձնական շփումները 1912-ին և 1920-ին Եգիպտոս այցելած Ալեքսանդր Շիրվանզադեի հետ: Բոլոր հանգամանքները՝ պատահական թե ոչ, նպաստում էին երկու արվեստագետների մտերմությանը: Սանդալյանն առաջինն էր քաղաքում, որը, հանդիպելով Շիրվանզադեին, ուղեկցեց նրան դեպի «Տիգրան Երկաթ» մշակութային միություն: Այստեղ էլ Օննիկ Պողոսյանի աջակցությամբ գրողը բեմադրեց իր առավել սիրված և հաջողված գործերից մեկը՝ «Չար ոգի» դրաման: Պաքոյի ջանքերով էլ բեմադրությունը ներկայացվեց Ալեքսանդրիայի և Կահիրեի «Կոնկորդիա» և «Վերդի» թատրոններում՝ արժանանալով աննախադեպ հաջողության<sup>8</sup>:

<sup>6</sup> Ղազար Փափազյանը, փրկվելով համիդյան կոտորածներից, հաստատվեց Եգիպտոսում: Եղել է Ալեքսանդրիայի «Ալիամբրա» թատրոնի բեմի բանվոր, այնուհետև՝ դերձակի բանվոր: Տիրապետելով այս արհեստին՝ դարձել է Եգիպտոսի լավագույն՝ «ջոջ դերձակներից» մեկը: Այսուհանդերձ, նա ոչ միայն չլքեց թատրոնը, այլև շարունակելով մնալ այդ ասպարեզում՝ մասնակցեց եգիպտահայ թատրոնի ներկայացումներին՝ նյութապես աջակցելով դրա բոլոր կարևոր իրադարձություններին, հատկապես հայ դերասանների և թատերախմբերի հյուրախաղային ներկայացումներին: «Եգիպտոս եկող և գնացող անվանի թե աննշան հայ դերասանների օժանդակ և սատար հանդիսացող», - այսպես է բնութագրում իր ընկերոջը Խաչիկ Սանդալյանը: Տե՛ս ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (**Խաչիկ Սանդալյան**):

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

«Չար ոգին» առանձնապես թանկ էր Ալեքսանդր Շիրվանզադեի համար: Այն նաև «հայ դրամատուրգիայի ամենասիրված և տարածված երկերից է, խաղացվել է հայկական բոլոր թատրոններում, գյուղական վայրերում»<sup>9</sup>: Եգիպտոսում հեղինակի իսկ կողմից բեմադրվելուց հետո ներկայացումն իր նկատելի ազդեցությունն ունեցավ տեղի հայ համայնքի թատերական կյանքում: «Չար ոգուց» բացի, տարբեր խմբերի և դերասանների խաղացանկերում իրենց հաստատուն տեղը գտան նաև գրողի «Պատվի համար», «Արմենուիի», «Կործանվածը» և այլ գործեր: Շիրվանզադեի ներկայությունը գաղութում իր անդրադարձն ունեցավ նաև տեղի արվեստագետներից շատերի, հատկապես Խաչիկ Սանդալյանի ստեղծագործական կյանքում: Ժամեր տևող նրանց զրույցները ծովահայաց «Գրան կաֆե դը Ֆրանս» սրճարանում, երկուստեք արգասաբեր էին ինչպես Սանդալյանի, այնպես էլ Շիրվանզադեի համար: «Այդ նույն սրճարանում վարպետը մեկ մեկ գրպանից մի ծոցատետր դուրս բերելով,- հիշում է Սանդալյանը,- շտկումներ անում էր, և կամ մի բան ավելացնում»<sup>10</sup>: Հետագայում այդ նյութերն իրենց տեղը գտան գրողի «Կյանքի բովից» հուշերի գրքում:

Իսկ Խաչիկ Սանդալյանը թարգմանությունից հետո որոշեց իր ուժերը փորձել թատերագրության ասպարեզում: Այստեղ էլ մեծ գրողի ազդեցությունը նշմարվում է նրա տարբեր, ժանրային առումով նույնիսկ միմյանցից հեռու գործերում: Սանդալյանի «Փողի ստրուկներ» դրամայի վերնագիրն անգամ դրա ակնբախ վկայությունն է: Այստեղ ևս խոսքը նյութական արժեքներով ղեկավարվող բուրժուական հասարակարգի մասին է, երբ «փողի պաշտամունքը, դիրք ու հարստություն ձեռք բերելու ձգտումը այլասերում է մարդկանց, խզում է բոլոր ազնիվ կապերը»<sup>11</sup>: Ինչպես Շիրվանզադեի «Պատվի համարում», այնպես էլ Խաչիկ Սանդալյանի դրամայում, Սարհադ Զիվանյանի՝ ֆրանսահայ մեծահարուստի դրամագլուխը ձեռք է բերվում մեկ ուրիշի, տվյալ դեպքում՝ հարազատ եղբոր՝ Նուբար Զիվանյանի դժբախտության գնով: Այստեղ էլ կա գողությունը հաստատող մի փաստաթուղթ, որը վտանգ է ներկայացնում Սարհադի համար: Նա ևս փորձում է ամեն գնով ձեռք բերել այդ գողությունը, խորամանկությունից բացի, չարաշահելով իր համար ոչինչ չարժեցող եղբոր հայրենասիրական զգացումները: Ի վերջո, եղբայրների միջև եղած հակասությունը վերաճում է վիճաբանության, և Նուբարը, դուրս նետվելով գրասենյակից, այրում է Սարհադի գործարանը: Սարհադը, չընդունելով իր պարտությունը, ինքնասպան է լինում, իսկ Նուբարը նրա որդու և իր մտերիմների հետ միասին հեռանում է քաղաքից:

Այս դրաման, թերևս, Սանդալյանի թատերագրության մեջ միակն է, որում նա անդրադառնում է Ալեքսանդր Շիրվանզադեի երկերին բնորոշ թեմային: Սակայն մեծ գրողի հերոսները, հատկապես «Չար ոգու» կերպարները, շարունակել են հետաքրքրել նրան: Սանդալյանի հաջողված գործերից մեկը՝ «Սոնյա» օպերետի պերսոնաժները, ոչ միայն անուններով, այլև

<sup>9</sup> **Շիրվանզադե Ա.**, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1959, հ. 7, էջ 536:

<sup>10</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (**Խաչիկ Սանդալյան**):

<sup>11</sup> **Շիրվանզադե Ա.**, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1959, հ. 1, էջ 11:

իրենց նկարագրով նման են «Չար ոգու» ծանոթ դեմքերին. մուրացիկ Գիժ Սերգեյ - Գիժ Դանել, Սոնյա - Սոնա, Սոնայի ծնողները՝ բռնակալ հայր Վասիլը և հոգնատանջ մայրը՝ Տանյա Կատերինովան: Բացի այդ, օպերետի լիբրետոն բավական հեռու է զվարթ տրամադրություն ենթադրող այս ժանրի պահանջներից: Սա դրամատիզմով լի սիրո մի պատմություն է, օպերետի համար անսովոր կրքերի դրսևորումներով, որը, սակայն, հերոսների ծանր փորձություններից հետո հանգում է իր բարեհաջող ավարտին:

Սանդալյանն, այսպիսով, ոչ միայն չի թաքցնում իր թատերախաղերի նմանությունը ճանաչված հեղինակի երկերի հետ, այլև ընդգծում է դա՝ ծանոթ հերոսներին տեղափոխելով սյուժետային նոր զարգացումներ ունեցող մեկ այլ միջավայր: Սա մի սկզբունք էր, որը կիրառվեց ևս մեկ անվանի հեղինակի՝ Երվանդ Օտյանի ակնհայտ ազդեցությունը կրող Սանդալյանի մյուս թատերախաղերում: Օտյանի «Չարշըլը Արթին աղա կամ Ֆրանկոթրքական պատերազմ» կատակերգության հերոս Արթին աղայից գրեթե չի տարբերվում Սանդալյանի Ջենոբ աղան. նույն՝ կարծրացած պատկերացումների տեր մի վաճառական, որը հավասարապես զավեշտական է ինչպես իր «սկզբունքները» դրսևորելու, այնպես էլ դրանցից հրաժարվելու պահերին: Մի կերպար, որը հանդիպում է Սանդալյանի առնվազն երեք՝ «Ջենոբ աղա և բանաստեղծը», «Հինգ անձի համար մեկ սենյակ» և «Օթելլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն» կատակերգություններում: Հերոսին ներկայացնելով տարբեր իրավիճակներում՝ Սանդալյանն, ի վերջո, հանգում է «Չարշըլին աղջկան ամուսնությունը» թատերախաղին, որը փաստորեն Օտյան-Կյուրճյանի հայտնի կատակերգության շարունակությունն է:

Իսաչիկ Սանդալյանն, այսպիսով, իբրև թատերագիր ձևավորվեց հայ թատրոնի երկու հատվածների մեծանուն հեղինակների՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի և Երվանդ Օտյանի ազդեցության ներքո, յուրօրինակ անհատականացնելով հայ թատրոնի երկու ուղղություններին հարող եգիպտահայ թատրոնին բնորոշ հատկանիշը: Նույնը չի կարելի ասել Սանդալյան դերասանի մասին, որը վերջնականապես ձևավորվեց որպես Հովհաննես Աբելյանի հետևորդ: Ալեքսանդր Շիրվանզադեի հերոսների լավագույն մարմնավորող դերասանը Եգիպտոս այցելեց մեծ գրողից անմիջապես հետո՝ 1921 թ. մարտին՝ մինչև սեպտեմբեր տևած հյուրախաղերի ընթացքում տեղի թատերասեր հասարակայնությանը ներկայանալով այն տարիների իր լավագույն՝ Օթելլոյի և Կորրադոյի դերակատարումներով: Սանդալյանի, ինչպես նաև իր խաղընկերների համար Աբելյանի հետ միևնույն բեմում հանդես գալը կնշանակեր անցնել դերասանական ամբողջ մի դպրոց, ճիշտ այնպես, ինչպես. «արևելահայ թատրոնը կազմող շատ դերասաններ Աբելյանի արվեստի առավել կամ նվազ կրկնությունն էին»<sup>12</sup>:

«Կորրադոյի» ժամանակ էր, որ արտիստը վերջապես նկատեց երկար ժամանակ նրա ուշադրությունը գրավող Պալմիերիի դերակատար Սանդալյանին: Աբելյանը, որը, հավանաբար, լուռ հետևում էր անհամբեր երի-

<sup>12</sup> Մեջբերումը տե՛ս **Հախվերդյան Լ.**, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, 1980, էջ 115:

տասարդին, բոլորի համար անսպասելի նրան դիմեց հետևյալ խոսքերով. «Տղա, շարունակե ծառայել հայ բեմին: Ես քո մեջ տեսնում եմ հայ արտիստը»<sup>13</sup>: Սանդալյանի իսկ խոսքերով Աբելյանի կարծիքն ամենաշոնայլ գովեստներից էլ թանկ էր, համարժեք դերասան դառնալու թույլտվության: Խոսքեր, որոնք նաև մի նոր լիցք հաղորդեցին նրան հետագա գործունեության համար:

Հովհաննես Աբելյանի մեկնելուց անմիջապես հետո Բաջիկ Սանդալյանը նույն՝ 1921-ի վերջերին իր համախոհ և աջակից Ղազար Փափազյանի ընկերակցությամբ հիմնեց «Ադամյան» թատերախումբը: Խմբի նպատակն էր աջակցել և առավել կազմակերպված բնույթ հաղորդել հյուրախաղային ներկայացումներին և միավորել կուսակցական ոտնձգություններից պառակտված համայնքի թատերական կյանքը: Ժորժ Ռիվոլի «Վերադարձ», Ալեքսանդր Աբելյանի «Մարվող ճրագներ», Տիգրան Կամսարականի «Վարժապետին աղջիկը» (բեմակ. Աշոտ Մաղաթյանցի) գործերի կողքին Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Չար ոգին» դարձավ խմբի հաջողված բեմադրություններից մեկը: Գիժ Դանելի կերպարը Աբելյանից հետո ստանձնեց Բաջիկ Սանդալյանը՝ նորովի մեկնաբանելով «անարդարորեն հալածված արդար ու վսեմ հոգու բողոքը»<sup>14</sup>: Թափառականի, ճգնավորի կամ քսորականի մի կերպար, որը գալիս է 18-րդ դարի եղերգական պոեզիայից և Ջորջ Բայրոնից հետո իր արտահայտությունը գտնում Ալեքսանդր Պուշկինի գործերում<sup>15</sup>, «համառորեն,- ինչպես գրում է Դերենիկ Դեմիրճյանը,- կրկնվում է Թումանյանի թեմաներում»<sup>16</sup>, կազմում է ամբողջ մի շարք Ավետիք Իսահակյանի քնարերգությունում, գտնում իր նոր, «խորապես ազգային»<sup>17</sup> բացահայտումն Ալեքսանդր Շիրվանզադեի թատերագրության մեջ:

Խորապես ազգային դարձած այս կերպարը բնականաբար պետք է արտացոլվեր նաև հայ թատրոնի մյուս հատվածում և, որոշակիանալով Բաջիկ Սանդալյանի արվեստում, իր արտահայտությունը գտավ ինչպես նրա թատերագրությունում, այնպես էլ դերասանական արվեստում: Եթե նրա «Սոնյա» օպերետը դարձավ համայնքի թատերական շարժման ձեռքբերումներից մեկը, ապա Գիժ Դանելը գնահատվեց որպես արտիստական լուրջ հաջողություն. «...կրցավ հարազատորեն արտահայտել վշտեն խելագարած հոր ջախջախված հոգվոյն ամբողջ տառապանքը,- գրեց «Արաքսի» թատերախոսը,- և իրեն սիրելի թվող անձերու պաշտպանության համար ունեցած զայրոյթն ու տառապանքը»<sup>18</sup>:

Այսպիսով, հարելով արևելահայ թատրոնի ոճական ուղղությանն ու դերասանական դպրոցին, Բաջիկ Սանդալյանը կայացավ որպես դրամատիկ դերասան: Իր այս նկարագրով էլ նա դարձավ փնտրված մի ուժ համայնքի բեմարվեստում գերակայող երաժշտական և նույնիսկ կատակերգական

<sup>13</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (**Բաջիկ Սանդալյան**):

<sup>14</sup> **Հախվերդյան Լ.**, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), էջ 97:

<sup>15</sup> Տե՛ս **Жирмунский В.** Байрон и Пушкин. Ленинград. 1978, стр. 298.

<sup>16</sup> **Հախվերդյան Լ.**, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), էջ 97:

<sup>17</sup> Նույն տեղում:

<sup>18</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (**Բաջիկ Սանդալյան**):

ժանրերում գործող թատերախմբերում: «Ադամյան» խմբին զուգընթաց, 1922-ից սկսվեց Սանդալյանի բավական արդյունավետ համագործակցությունը տեղի անվանի կատակերգակ դերասաններից մեկի՝ Արփիար Վարդյանի (1898-1978) հետ նրա ղեկավարած «Եգիպտահայ կոմեդի» թատերախմբում: Հակոբ Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարից» (1922) սկսած՝ կազմավորվեց Վարդյան-Սանդալյան դերասանական զույգը՝ մարմնավորելով կոմիկական թատրոնին բնորոշ զավեշտական և լուրջ խառնվածքի կերպարների հակադրությունը: Դրամատիկականին հարող Խաչիկ Սանդալյանի կերպարներն ընդգծում էին Արփիար Վարդյանի հերոսների ծիծաղաշարժ նկարագիրը: Վարդյանի Պաղտասար աղբարի կողքին Սանդալյանը եղավ «գեղեցիկ փաստաբան Օգսեն մը»<sup>19</sup>, իսկ «Ամուսիններուն բարեկամները» (Մանուկ Թաշճյան, ըստ համանուն ֆիլմի, 1928) կատակերգության նյութն ինքնին թելադրում էր դերասանական նման հակադրությունից բխող բեմական լուծումներ: Բժիշկ Աբգարովի երիտասարդ ու գեղեցիկ կնոջը՝ Մավլինային (Ռոզա Հովհաննիսյան), հետապնդում են ամուսնու իսկ բարեկամները՝ Փաստաբան Երվանդը՝ տարեց մի պրոֆեսոր (Գրիգոր Բագրատունի) և նրա դպրոցական ընկեր Լևոնը (Վահան Դաքեսյան): Սանդալյանի բժիշկ Աբգարովը, որն իր նկարագրով «ավելի դրամատիկ էր, քան զավեշտական»<sup>20</sup>, փաստաբան Երվանդ-Վարդյանի շինծու վախն ու սարսափը դարձնում էր գրոտեսկի աստիճան տպավորիչ, երբ նա, անտեսելով ամուսնու սպառնալիքները, շարունակում էր դարպասել երիտասարդ կնոջը:

Նույն սկզբունքով Վարդյանի Ջիմի Սկոտի կողքին հայտնվեց Սանդալյանի Ուիլյամ Հարիսոնը (Մորիս Հենրքեն՝ «Պեպեքս», 1929), կատակասեր և շարժուն վալիին հակադրվեց Սանդալյանի ծանրաբարո և պատկառելի Սուլթան բեկը (Ուզեիր Հաջիբեկով՝ «Արշին մալ ալան», 1929), իսկ ավանդապաշտ, թատրոնի գոյությունն անգամ մերժող Վարդյանի Ջենոբ աղային՝ բեմով հրապուրված Սանդալյանի Լևոնը (Խաչիկ Սանդալյան՝ «Դերասան փեսացուն», 1929):

1928-30-ականներին, այսպիսով, գտնելով իր տեղը համայնքի թատերական կյանքում, Խաչիկ Սանդալյանն արդեն փնտրված բեմական մի ուժ էր և ուներ բավական հիմքեր, որպեսզի թատրոնից բացի հրապուրվեր արվեստի մեկ այլ՝ կինոյի ասպարեզով: Եգիպտոսն այդ տարիներին արաբական աշխարհում ամենազարգացած կինոարտադրություն ունեցող երկրի համարումն ուներ: Խոշոր բանկիրները, կինոն դիտարկելով որպես եկամտաբեր աղբյուր, պատրաստակամորեն էին ֆինանսավորում հատկապես աստղերի մասնակցությամբ ճանաչված ռեժիսորների ֆիլմերը: «Կինեմատոգրաֆը,- ինչպես գրում է Ժորժ Սադուլը,- դարձավ երկրի թիվ մեկ ինդուստրիան»<sup>21</sup>:

Թատրոնի դերասանները, հանդիսատեսներից ոչ պակաս կլանվելով նորահայտ այդ արվեստով, ձգտում էին նկարահանվել կինոյում՝ այստեղ

<sup>19</sup> Նույն տեղում:

<sup>20</sup> «Արաբս», Ալեքսանդրիա, 1928, 24 մարտի:

<sup>21</sup> **Садуль Ж.** Всемирная история кино. Москва, 1963, т. 6, стр. 411.

տեսնելով իրենց ունակությունները նորովի դրսևորելու հնարավորություն:

Իսաչիկ Սանդալյանը եգիպտահայ արվեստագետներից, թերևս, առաջինն էր, որը մուտք գործեց կինոյի ասպարեզ՝ ընտրելով անսովոր, շատերի համար նույնիսկ անծանոթ գործունեության ասպարեզ: Նպատակ ունենալով աջակցել օտար լեզուներ չիմացող իր հայրենակիցներին՝ նա որոշեց թարգմանել արտասահմանյան ֆիլմերի տեքստերը, իր իսկ խոսքերով՝ ստեղծել «հայատառ կինո»: Սանդալյանին միացած նրա մշտական համախոհ-ընկեր Ղազար Փափազյանի ծրագրերը շատ ավելի համարձակ էին. ստանձնելով գործի ֆինանսական կողմը՝ նա, հետևելով երկրի խոշոր դրամատերերի օրինակին, առաջարկեց նկարահանել ինքնուրույն, ազգային թեմաներով մի կինոնկար: Եվ այդ նկարը, անշուշտ, պետք է լիներ Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանքը»: Ըստ Փափազյանի՝ սա պետք է լիներ մի լայնածավալ գործունեության սկիզբ, որը կդառնար նաև հայկական կինոյի հիմքը Եգիպտոսում:

Ֆիլմի ռեժիսորն ու գլխավոր՝ Վարդանի դերակատարը Իսաչիկ Սանդալյանն էր, իսկ Ղազար Փափազյանն ստանձնեց օպերատորական աշխատանքը: Մնում էր միայն հրավիրել «Ադամյան» թատերախմբի այն դերասաններին, որոնք, ինչպես հիշում է Սանդալյանը, «նույն խաղում քանիցս բեմ դուրս եկած քիչ թե շատ ծանոթ էին «Վարդանանքի» անփոփոխ միզանսցեններին»<sup>22</sup>: Նկարահանումներն սկզբում պետք է ընթանային այն ժամանակվա կինոյի արդիական սարքավորումներով հագեցած՝ Փափազյանի քաղաքամերձ առանձնատանը: Սակայն, դրա հարթ տանիքը համարելով նեղ Ավարայրի ճակատամարտը պատկերելու համար, որոշվեց տեղափոխվել հսկա լուսարձակներով և լուսամփոփներով օժտված Տիգրան Սրապյանի ֆոտոստուդիայի ընդարձակ դահլիճը: «Նկարահանման օրը,- հիշում է Սանդալյանը,- հետաքրքիրների բազմությունը հավաքված Սրապյանի ստուդիայի առաջ շատ ավելի մեծ էր, քան հայ և պարսիկ դերասանների բանակը»<sup>23</sup>: Այսպես, Ղազար Փափազյանի քաջալերական խոսքերից հետո, սկսվեց «փարավոնների երկրում առաջին անգամ դարձված հայկական ֆիլմի առաջին պատկերի նկարահանումը»<sup>24</sup>: Նշենք, որ այդ նպատակով խումբը գնեց «Կոդակ» ֆիրմայի առաջնակարգ մի կինոխցիկ, իսկ արդեն պատրաստ ժապավենի երևակումն իրականացվեց նույն ֆիրմայի լաբորատորիայում:

«Վարդանանքի» առաջնախաղը կայացավ 1926 թվականի հունիսի 12-ին՝ Ալեքսանդրիայի «Յունիոն Արթիսթիք» սրահում համայնքի ճանաչված կատակերգակ Գուրգեն Մանուկյանի բեմադրած «Թիվ 5 խելագարը» զավեշտից հետո: «Վերջապես,- ինչպես հիշում է Իսաչիկ Սանդալյանը,- էկրանին երևացին «լուսատու և լուսավոր Մաշտոցի գրերը»<sup>25</sup>: «Վարդանանք, կամ Ավարայրի արծիվը, Հայկական առաջին Եգիպտոսի մեջ քաշված ազգային ողբերգություն»<sup>26</sup>: Դահլիճում լավեցին հիացական և ոգևորված բացական-

<sup>22</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Իսաչիկ Սանդալյան):

<sup>23</sup> Նույն տեղում:

<sup>24</sup> Նույն տեղում:

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

<sup>26</sup> Նույն տեղում:

չություններ, որոնց հետևեց ժապավենի պատկերային մասը: Եվ այստեղ է, որ «Վարդանանքին» հետապնդող ծախողումը կրկնվեց ևս մեկ անգամ: Այն, ինչ երևաց էկրանին, մի կատարյալ խառնաշփոթ էր և ուրիշ ոչինչ:

Սա փաստորեն ծանոթ ներկայացումը նույնությամբ ժապավենին հանձնելու մի փորձ էր: Անփոփոխ մնաց անգամ թատրոնից եկող ավանդույթը, երբ դերասանները մեկ-մեկ դուրս էին գալիս թավջա վարագույրի հետևից՝ անտեսանելի հանդիսատեսին խոնարհվելու համար: Իրավացի էր «Հուսաբերի» հեղինակը՝ գրելով հետևյալը. «Ուրիշ բան է թատերախաղը, ուրիշ բան է սինեմայի խաղարկությունը: Երկար մենախոսություն մը սինեմայի առնել բավական տարօրինակ է: Հայտնի է, որ սինեման առանձին խաղարկություն ունի, ուր շարժումն է գլխավոր տեղ գրավողը, մինչև անգամ թատերախաղերը որ սինեմայի առնվեցին, հիմնական փոփոխության կ'ենթարկվեին»<sup>27</sup>:

Այսպիսով, հայկական ֆիլմ ստեղծելու գաղափարը, առավել ևս Ղազար Փափագյանի ծրագրերը, դեռևս իրականացվելիք խնդիրներ չէին: Սակայն, Սանդալյանի իսկ խոսքերով, «հայատառ կինոյի մղձավանջը»<sup>28</sup> շարունակում էր հետապնդել նրան: «Վարդանանքի» անհաջողությունն այս անգամ էլ մի նոր էջ բացեց արվեստագետի ստեղծագործական կյանքում: Նա վերջնականապես հանգեց Եգիպտոսն այդ տարիներին ողողած արտասահմանյան ժապավենների վերտառությունները հայերեն թարգմանելու մտքին: «Մետրո-Գոլդվին-Մայեր» կինոստուդիայի՝ Եգիպտոսի գրասենյակի հետ պայմանագիր կնքելուց հետո Սանդալյանն ընտրեց մեկ տասնյակի հասնող, հիմնականում ֆրանսիական արտադրության ֆիլմեր («Քամելիազարդ տիկինը», «Արծիվների որջը», «Նապոլեոն», «Հո՞ երթաս», «Պատվի զոհը» և այլն)՝ անցնելով դրանց տիտրերի թարգմանության և մոնտաժման աշխատանքներին: Սրանով հիմք դրվեց հայ հանդիսատեսին հասանելի «Հայկական սինեմա» ֆիլմաշարին: Տեքստերի մոնտաժման աշխատատար գործն ստանձնեց կինոպերատոր Վահե Իփեկճյանը:

Երբ առաջին՝ «Ամուսնական գողգոթա» ժապավենը բարձրացավ էկրան (1930, 28 սեպտեմբերի, Կահիրե, «Ռամզես» կինոթատրոն), համայնքի «Արաքս», «Սավառնակ» և մյուս թերթերը հանդես եկան «հայատառ կինոյի» «ազգօգուտ և գովելի»<sup>29</sup> ձեռնարկին նվիրված դրվատական հոդվածներով: «Պարտք կհամարենք մեր շնորհակալությունները հայտնել Պ. Խաչիկ Սանդալյանի,- գրում է «Արաքսը»,- որ նախաձեռնարկ եղած էր այսպիսի դժվար գործ մը գլուխ հանել, և կհուսանք, թե հաճախ առիթը պիտի ունենանք ծափահարելու իր հույժ կարևոր ձեռնարկը զոր կծառայե սինեման հայոց մեջ ժողովրդականացնել, քաղել տալու համար անոր պարզևաճ բարոյալից դասերը»<sup>30</sup>: Մամուլի վերաբերմունքն արտահայտում էր գաղութի հասարակության լայն խավերի տրամադրությունը, երբ, ինչպես նշում է ինքը՝ Սանդալյանը, «աննկարագրելի մի խանդավառություն ստեղծել էր մանավանդ ֆրան-

<sup>27</sup> «Հուսաբեր», Կահիրե, 1926, 17 հունիսի:

<sup>28</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (**Խաչիկ Սանդալյան**):

<sup>29</sup> Նույն տեղում:

<sup>30</sup> «Արաքս», 1930, 4 հոկտեմբերի:

սերեն չիմացող հայ կինոյասեր համայնքի մեջ»<sup>31</sup>: Կահիրեից հետո ֆիլմը ցուցադրվեց նաև Ալեքսանդրիայի «Բելվյու» կինոթատրոնում: Սա հերթական կինոդիտում չէր, այլ իսկապես երևույթ համայնքի մշակութային կյանքում: Առաջին միջնարարին եզիպտահայ անվանի երգիչ և դերասան Վրթանես Երամյանը հանդես եկավ Կանիոյի արիայի կատարմամբ (Ջ. Պուլչինի՝ «Պայացներ»), Ներսես Աբրահամյանի ղեկավարած մեծ երգչախմբի նվագակցությամբ, իսկ հաջորդին՝ ճանաչված դերասան Գրիգոր Գափամաճյանը երեկոյին համահունչ կատարեց Մորիս Շըվալյեի երգացանկից մի քանի երգ՝ հայերեն թարգմանությամբ: Ֆիլմի ցուցադրման ընթացքում հնչեցին հայկական մեղեդիներ, որոնք տարբեր ձայնասկավառակներից ընտրել և ձևավորել էր Խաչիկ Սանդալյանը:

Եզիպտահայ համայնքից բացի, հայատառ ֆիլմերը ցուցադրվեցին նաև հարևան երկրների գաղութներում: Սանդալյանն իր ֆիլմաշարով եղավ Կիպրոսում և Լիբանանում՝ օգտվելով Բարսեղ Կանաչյանի և այլ ճանաչված արվեստագետների համակողմանի աջակցությունից:

Այսպիսով, Խաչիկ Սանդալյանը, ի տարբերություն շատերի, չէր ձգտում երևալ Էկրանին: Առաջնորդվելով իր հայրենակիցներին օգտակար լինելու մղումով՝ նա ոչ միայն կռահեց ֆիլմարվեստի համար կարևոր՝ տիտրերի թարգմանության, իսկ հետագայում՝ կրկնօրինակման անհրաժեշտությունը, այլև կարողացավ իրականացնել իր մտահղացումն ու ներկայացնել այն հանդիսատեսին:

Սանդալյանի գործունեությունը կինոյում, այսուհանդերձ, չսահմանափակվեց «Հայկական սինեմայով»: Նա նկարահանվեց նաև որպես դերասան, այն էլ Աթենքի ճանաչված կատակերգակ դերասաններ Փարասքևասի և Զինյոլիի հետ: Հույն կինեմատոգրաֆիստները, ինչպես և ամերիկյան և եվրոպական երկրներից շատերը, Եզիպտոսը դիտարկելով որպես տեխնիկապես հագեցած նկարահանման էժան հրապարակ, եկել էին այստեղ՝ Կահիրեի հնագույն՝ «Տոգո Միսրահի» կինոստուդիայում «Հարյուր հազարնոց ժառանգություն» կատակերգությունը նկարահանելու նպատակով: «Սոնյայի» ներկայացման ժամանակ՝ Սանդալյանի խաղին ծանոթանալուց հետո, հույները նրան հրավիրեցին նկարահանվելու՝ առաջարկելով Փաստաբան Լավրասի դերը: Թատրոնի փորձն այս անգամ օգնեց Սանդալյանին: Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարում» Օգսենի դերակատարն Էկրանից պետք է ներկայացներ իրեն շատ ծանոթ մի կերպար: Մնացածն ընթանալու էր ըստ սցենարի. Լավրասը հայտնվում է շքեղ մի դահլիճում, այնտեղ հավաքված ազգականների ներկայությամբ բացում նրանց հանգուցյալ հորեղբոր կտակը և ժառանգներին հայտնում նրա վերջին կամքը:

Նկարահանումների ժամանակ Սանդալյանն իր խաղընկերների հետ շփվում էր հունարենով, որը գնահատվեց նրա դերասանական ունակություններից ոչ պակաս: Հույները նրան դիմում էին Ստավրո անունով՝ նրա անվան հունարեն տարբերակով: Որքան էլ կարող է տարօրինակ թվալ, բայց հենց այս հանգամանքն էլ անախորժությունների առիթ տվեց: Փարասքևասը, որը,

<sup>31</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Խաչիկ Սանդալյան):



հմուտ դերասան լինելուց բացի, նաև նկարահանող խմբի տնօրենն էր, հաշվապահն ու գանձապահը, փաստաթղթերը ձևակերպելիս համառորեն նշում էր, որ Ստավրո անունով դերասանն ազգությամբ հույն էր: Ի վերջո, աֆիշներում և տիտրերում երևաց «Ստավրո Վակարիս» անուն-ազգանունը, որը Խաչիկ Սանդաջյանի լրիվ անունն է՝ միայն հունարեն: Այսուհանդերձ, ֆիլմի առաջնախաղի ժամանակ (1937) Ալեքսանդրիայի «Իրիս» կինոթատրոն եկած Սանդաջյանի հարյուրավոր հայ երկրպագուները, քաջածանոթ լինելով իրողությանը, ծափողջուններով դիմավորեցին նրա հայտնվելն էկրանին՝ հարուցելով Փարաքլասի հազիվ զսպվող զայրույթն ու վրդովմունքը:

Համոզվելով, որ կինոյում նույնպես կարող էր լիարժեք դրսևորել իր դերասանական արվեստն ու գիտելիքները, Սանդաջյանը վերադարձավ թատրոն՝ բեմադրելով բացարձակապես իր իսկ հեղինակած օպերետներն ու կատակերգությունները, միավորելով ինչպես իր երաժշտական, այնպես էլ գրողի, բեմադրիչի և դերասանական ունակությունները: 1936-ից 1948-ը՝ մինչև Սովետական Հայաստան մեկնելու տարին, ներկայացվեցին «Մարո կամ Ճակտին էր գրված», «Շահզադե կամ Փայտահատի երազը», «Սեյաթ», «Գիքորը» (ըստ Հովհաննես Թումանյանի համանուն պատմվածքի), «Օթելլո և Ջենոբ աղա կամ Դերասան փեսացուն», «Ֆելլաիի պատիվը», «Խղերա», «Ջենոբ աղա և բանաստեղծը» և այլ, շուրջ մեկ տասնյակի հասնող գործեր:

1948 թվականին Խաչիկ Սանդաջյանը հայրենադարձների առաջին խմբով եկավ Հայաստան: Այստեղ նա ներգրավվեց պրոֆեսիոնալ բեմ՝ դառնալով Հակոբ Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնի առաջատար դերասաններից մեկը: Խաղացել է Բալանձոնիի (Կարլո Գոլդոնի, «Վենետիկյան երկվորյակներ»), Անդրեասի (Նաիրի Զարյան, «Աղբյուրի մոտ»), Պետրոսի (Արամաշոտ Պապայան, «Խանդից պատուհաս») և այլ դերեր՝ արժանանալով ինչպես հանդիսատեսի, այնպես էլ խաղընկերների համակրանքին և խորին հարգանքին: Շարունակելով իր գրական աշխատանքը՝ Սանդաջյանը տպագրեց «Զարթոնք արմավենիների շվաքում» վեպը (1959), մի քանի հեռուստատեսային թատերախաղերի հեղինակ է: Նկարահանվեց նաև կինոյում 1961-ին «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի արտադրության՝ Արման Մանարյանի հանրահայտ «Տժվժիկում», Հրաչյա Ներսիսյանի, Յուլյա Ամերիկյանի և Արման Կոթիկյանի կողքին՝ կատարելով Ծերունու դերը:

1958 թվականի մայիսի 22-ին Խաչիկ Սանդաջյանը վերջին անգամ բարձրացավ բեմ՝ կատարելով Ֆրանսուա Գոբբեի «Դարբինների գործադուլը» և մի հատված «Խանդից պատուհասից»: «Այս պիեսը արդեն երեք տարի է, ինչ ներկայացնում է թատրոնը,- գրեց «Սովետական Հայաստան» թերթը,- սակայն այդ օրվա ներկայացումը թատրոնի կոլեկտիվի համար սովորական ներկայացում չէր: Մի անսովոր հուզմունք և հանդիսավորություն էր տիրում ներկայացման մասնակիցների սրտում, քանի որ այդ օրը վերջին անգամ պիտի խաղար բազմավաստակ դերասան Խաչիկ Սանդաջյանը»<sup>32</sup>: Այս իրադարձությունը նշվեց նաև նույն տարվա հունիսի 30-ին Պարոնյանի

<sup>32</sup> ԳԱԹ արխիվ, թատերական բաժնի անտիպ նյութերից (Խաչիկ Սանդաջյան):

անվան թատրոնի և ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ կազմակերպված հանդիսության շրջանակներում՝ նվիրված դերասանի ծննդյան 60 և բեմական գործունեության 40-ամյակին:

Այսպիսով, սկսելով Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանքից» և անցնելով հայտնություններով հարուստ ստեղծագործական ճանապարհ, Խաչիկ Սանդալյանը, հավատարիմ Հովհաննես Աբելյանի պատգամին, ծառայեց հայ բեմին, Եգիպտոսից հետո, իբրև Հայաստանի առաջատար թատրոններից մեկի աչքի ընկնող դերասան, իր ավանդն ունենալով երաժշտական թատրոնի և կինոյի զարգացմանը նաև հայրենիքում:

### “ВАРТАНИДЫ” СМБАТА БЮРАТА В АРМЯНСКОМ ТЕАТРЕ И КИНО ЕГИПТА: ХАЧИК САНДАЛЧЯН

АНАИТ ЧТЯН

Хачик Сандалчян принадлежит к числу тех художников, чей творческий путь совпал с основными этапами развития армянского театра в Египте. Трагедия Смбата Бюрата “Вартаниды или Орел Аварайра”, положив начало сценическому движению общины (1900), послужила также началом для актерской деятельности Сандалчяна. Пьеса, которая в течение долгих лет оказывала особое влияние на каждое новое творческое начинание артиста. За первой значительной ролью в “Вартанидах”, наравне с актерской, в творчестве Сандалчяна последовала довольно успешная и плодотворная деятельность в музыке, драматургии и кино. Его вступление в кинематограф также ознаменовалось “Вартанидами”. Неудачная попытка основания армянского кино в Египте, привела Сандалчяна к идее перевода титров иностранных лент. Тем самым, актер угадал значение дубляжа в искусстве кино. После репатриации (1948) Хачик Сандалчян продолжил свою работу в различных областях искусства и литературы, способствуя развитию театра и кино уже у себя на родине.

**Ключевые слова** – Египет, театр, роль, драматург, драма, спектакль, фильм, кино.

### THE “VARDANANK” OF SMBAT BURAT IN THE ARMENIAN THEATRE AND CINEMA OF EGYPT: KHACHICK SANDALJIAN

ANAHIT CHTIAN

Khachick Sandaljian is one of the artists, whose creative way coincided with the main stages of the Armenian theatre’s development in Egypt. By laying the ground for scenic movement of the community (1900) Smbat Burat’s tragedy “Vardanank or Avarayr’s Eagle” served also as a starting point for Sandaljian’s artistic career. The play had a unique impact on each creative beginning of the artist. Sandaljian’s first significant role in “Vardanank” was followed by a rather

successful and fruitful activity in music, playwrighting and cinema. His entry to cinema was also marked by “Vardanank”. After the failure of Armenian film production in Egypt, Sandaljian came to the idea of translating foreign films’ subtitles. In this way he guessed the importance of dub in the art of cinema. After his repatriation (1948) Khachick Sandaljian continued his work in various fields of art and literature with the same success, promoting the development of theatre and cinema in his native land.

***Key words*** – Egypt, theatre, role, playwright, drama, performance, film, cinema.

## ХОРЕОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ “МУЧЕНИЧЕСТВА РИПСИМЭ И СПОДВИЖНИЦ”

НАЗЕНИК САРГСЯН\*

Сценаристом и хореографом вокально-хореографической поэмы Л. Чгнavorяна и М. Мависакаляна является Максим Мартиросян. Сценарий балета непосредственно опирается на главы XIII-XXIII: “Мученичество Рипсимэ и сподвижниц” “Истории Армении” Агатангелоса. Часть фрагментов источника не получила визуального хореографического воплощения. Однако голос невидимого персонажа - Сказителя повествует о том, что произошло в промежутке между сценами. Такое сочетание повествовательного и действенного сказа позволяет причислить балет “Св. Рипсимэ и Трдат” к смешанному – эпико-драматическому роду. Вокальные фрагменты, также играют немаловажную роль в контексте структуры действия. В целом же драматургия балета развивается по принципу контрастного сопоставления языческого и христианского миров.

**Ключевые слова** – Св. Рипсимэ, “История Армении” Агатангелоса, сценарий, балет, хореография, повествовательный сказ и сценическое действие, эпико-драматический род, вокальные фрагменты, язычество, христианство.

Сценаристом и хореографом вокально-хореографической поэмы Лориса Чгнavorяна и Мелика Мависакаляна «Св. Рипсимэ и Трдат» является Максим Мартиросян<sup>1</sup>. Балет был представлен на сцене

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья поступила в редакцию 06.02.2019, день рецензирования 15.03.2019.

<sup>1</sup> Максим Саакович Мартиросян (р. 1931), народный артист РФ. С 1941 по 1950 гг. учился в Ереванском хореографическом училище, с 1950 по 1952 гг. – в Московском хореографическом училище у А. М. Руденко. В 1950-1960-е гг. был ведущим танцовщиком Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. Партии: Базиль (“Дон Кихот” Л. Минкуса), Зигфрид (“Лебединое озеро” П. Чайковского), Вацлав (“Бахчисарайский фонтан” Б. Асафьева), Альберт (“Жизель” А. Адана); Принц (“Золушка” С. Прокофьева), Рубен (“Озеро грез” Гр. Егиазаряна), Карен (“Гаянэ” А. Хачатуряна) и др. С 1952 г. – педагог, с 1959-1971 гг. – художественный руководитель Ереванского хореографического училища. В 1967-1971 гг. главный балетмейстер театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. Постановки: “Озеро грёз” Гр. Егиазаряна (1968), “Бессмертие” К. Орбеляна (1969), “Антуни” Э. Оганесяна (1969), “Гаянэ” А. Хачатуряна (1971). С 1971-1987 гг. художественный руководитель Московского хореографического училища. На сцене Большого театра осуществил постановки: “Класс-концерт” на музыку русских композиторов (1972), “Хореографические фантазии” на муз. Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, В. А. Моцарта, К. Дебюсси, Б. Бриттена, С. С. Прокофьева (1974), “Посвящение” В. Овчинникова и В. Кикты (1975), “Сказка о попе и работнике его балде” на музыку М. Чурлёниса (1976), “Коппелия” Л. Делиба (1977), “Тщетная предосторожность” П. Гертеля (1979). В 1987 г. Максим Мартиросян вернулся в Ереван. 1987-1989 гг. главный балетмейстер театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна. В 1997 г. при содействии Министерства культуры Армении создал “Государственный Театр хореографии”. По сей день является консультантом Ереванского хореографического колледжа (ранее – Ереванское хореографическое училище). С 1987 г. в Ереване осуществил следующие постановки: “Коппелия” Л. Делиба (1989), “Времена года” на

Ереванского государственного академического театра оперы и балета имени Ал. Спендиаряна в 2001 г. Постановка связана с празднованием 1700-летия принятия Арменией христианства, как государственной религии.

Сценарий балета непосредственно опирается на главы XIII-XXIII: «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» «Истории Армении» Агатангелоса<sup>2</sup>.

Нужно отметить, что раздел «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» содержит множество фрагментов, которые очень привлекательны для сценической интерпретации. Известно, что в 1668 г. в Армянской католической церкви Львова была представлена трагедия «Мученичество Св. Рипсимэ», которая, по мнению некоторых исследователей, является первым образцом драматического произведения нового времени. После этого, в 18-19 вв. армянские драматурги неоднократно обращались к сюжету «Мученичества Рипсимэ и сподвижниц». Как отмечает А. Бахчинян: «В 1921 г. в Константинополе в театре «Пети-шан» была представлена одна из первых армянских балетных постановок «Трдат Великий и дева Рипсимэ». Либретто и музыку балета написал Герасим Аристамян, оркестровку осуществил русский музыкант Николаевский. Роль Рипсимэ исполнила Евгине Ковкасян, Трдата – Гречихин»<sup>3</sup>.

Однако в истории армянского музыкального театра (как оперы, так и балета), вокально-хореографическая поэма «Св. Рипсимэ и Трдат» является первым полнометражным балетом, созданным высокопрофессиональным хореографом.

Раздел «Мученичество Рипсимэ и сподвижниц» в книге Агатангелоса достаточно объемный и содержит множество «сцен», действий и деталей. Мартиросян должен был таким образом избирательно подходить к тексту Агатангелоса, выбирая оттуда только часть эпизодов.

В основном, последовательно сохраняя основную сюжетную

---

музыку П. Чайковского (1989), «Стрекоза и муравей» С. Лусикяна (1989), «Штраусиана» на музыку И. Штрауса (1993), «Класс концерт» на музыку балета «Этюды» (обр. К. Рисагера музыки К. Черни) (1997), «Золушка» С. Прокофьева (1998), «Святая Рипсимэ и Трдат» М. Мависакаляна и Л. Чгнворяна (2001), «Времена года» на музыку А. Вивальди (2002), «Барби» на музыку Ж. Оффенбаха (2003), «Вечность» на музыку «Скрипичного концерта» А. Хачатуряна (2004), а также множество хореографических миниатюр. Осуществил постановку балета «Гаянэ» А. Хачатуряна в Воронежском театре (1971), в Театре Улан-Удэ (1973), в Большом театре (1984). Лауреат Государственной премии СССР (1973).

<sup>2</sup> **Агатангелос.** История Армении. Перевод с древнеармянского, вступительная статья и комментарий К. Тер-Давтян и С. Аревшатяна. Ереван, 2004, XIII. 137-XXII. 258, стр. 59-87.

<sup>3</sup> **Բախչինյան Ա.,** Հայերը համաշխարհային պարարվեստում, Երևան, 2016, էջ 30:

линию, он, тем не менее, нашел место для дополнительных эпизодов – объемных сцен и дивертисментов. I акт балета полностью посвящен пребыванию Рипсимянок в Риме, включая эпизоды, связанные с императором Диоклетианом и бегством рипсимянок из Рима. И только на протяжении II акта разворачиваются те события, которые происходят в Армении. В балете есть несколько сцен, которых нет у Агатангелоса. Ниже мы приводим сопоставление последовательности сцен балета, с соответствующими эпизодами “Истории Армении” Агатангелоса (последние приводятся косым шрифтом).

Балет начинается **Вступлением** – призывным звоном, который “звонит как будто из глубины веков”. Звучат два куплета из Шаракана католикоса VIII века Комитаса «Անձհնք նուիրեալք սիրոյն Քրիստոսի» (“Христовой любви себя посвятившие”).

Крик новорожденного.

**Сцена 1.** Колыбельная, где новорожденную Рипсимэ убаюкивает Св. Гаянэ. Сверху спускается рука Христа в позиции символического знака Спасителя – чакре “мудрость любви” (большой и безымянный пальцы сомкнуты в виде круга, указательный и средний палец направлены на младенца Рипсимэ, т.е. “иносказательно” – Рипсимэ является “избранной” Христа).

**Сцена 2.** Рипсимэ 10-12 лет. Она играет, прыгает с Гаянэ, и далее юность Рипсимэ в пенатах своих родителей. Эта сцена соответствует по Агатангелосу тексту:

*138. В ту пору, придя в город Рим, они нашли женский монастырь и увидели дев, уединившихся в горах, питавшихся кореньями, целомудренных, воздержанных, посвятивших себя вере Христовой, денно-нощно с постоянными восхвалениями и благословлениями возносившими свои молитвы Богу в вышних. Их настоятельницу звали Гаянэ, а ее воспитанницу, одну из дочерей некоего богоугодного мужа из царского рода, Рипсимэ<sup>4</sup>.*

**Сцена 3.** Экспозиция императора Диоклетиана и его дворцового окружения, где представлен достаточно объемный по продолжительности дивертисмент – пир во дворце императора. Конец этой сцены полностью соответствует следующему эпизоду Агатангелоса.

*137. Случилось это в те времена, когда император Диоклетиан искал себе жену<sup>5</sup>.*

В **Сцене 4** представлен следующий фрагмент. Диоклетиану представляют несколько портретов Рипсимэ. Портреты “оживают” и

<sup>4</sup> См. Агатангелос. История Армении, стр. 59-60.

<sup>5</sup> См. там же, стр. 59.

затем следует “виртуальный дуэт” Рипсимэ и Диоклетиана.

**140. Узрев неописуемую красоту лика Рипсимэ на картине, царь распалился неудержимым желанием сластолюбца. Порочное желание безумной страсти подгоняло его, и он, назначив время свадебных торжеств, с тревогой спешил скорей сыграть свадьбу<sup>6</sup>.**

**Сцена 5.** Побег рипсимянок из Рима. По дороге они получают крещение.

**143. А блаженная и смиренная Гаянэ вместе с воспитанной в святости Рипсимэ и другими подругами, помня об обете целомудрия, об исповедуемой ими истинной вере и безупречной чистоте, оплакивали себя из-за повеления царя...<sup>7</sup> 149. После этого святая Гаянэ с воспитанницей своей Рипсимэ и с благочестивыми подругами решили бежать в далекие края, дабы спасти свою чистоту от смешения с погрязшими в пороке, грешными и нечестивыми людьми, сподобиться великой надежды на жизнь и достигнуть света воскресения и, живя равноангельски бесмертно, во время грядущего суда воссесть одесную [Бога] и получить обещанные блага, украсившись неувядаемыми венками с пятью угодными [Богу] девами и, освятившись добрыми делами, найти успокоение в обновленной красоте рая вместе с божественным женихом...<sup>8</sup>.**

**Сцена 6.** Заканчивается первое действие в некоей языческой стране, придя куда рипсимянки обращают в христианство местное население. (Такого фрагмента у Агатангелоса нет).

Последовательность сцен II акта следующая:

**Сцена 7.** Рипсимянки достигают Армении.

**150. И вот они достигли страны Армянской, Айраратской области, города Вагаршапата, именуемого также Норкалак, столицы армянских царей. Они пришли и поселились в северо-восточной стороне города среди виноградников в хижинах-давилянх винограда<sup>9</sup>.**

**Сцена 8.** Экспозиция Трдата, которая симметрична экспозиции Диоклетиана – языческий пир в царских палатах. (Такого фрагмента у Агатангелоса нет).

**Сцена 9.** Трдат получает письмо Диоклетиана и читает его.

---

<sup>6</sup> См. там же, стр. 60.

<sup>7</sup> См. там же.

<sup>8</sup> См. там же.

<sup>9</sup> См. там же, стр. 63.

**151. В это время страна Греческая находилась в большом волнении. Во всех местах их тщательно разыскивали, посылали гонцов, в надежде на то, что где-нибудь обнаружат [бежавших]. Прибыл посланник к царю Великой Армении Трдату и предстал перед [ним] в городе Вагаршапате. И когда тот поднес послание, [царь] с радостью взял его<sup>10</sup>.**

**Сцена 10.** Легион Трдата находит рипсимянок. Рипсимэ приносят дары царя, которые она отвергает. Тогда они помещают ее в клетку и доставляют во дворец.

**178. И тогда слуги схватили святую Рипсимэ и насильно [потащили ее], то неся на руках, то волоча по земле. А она голосила и говорила: “Господи Иисусе Христе, помоги мне!”. Наконец доставили ее в царский дворец, в царские покои...<sup>11</sup>**

**Сцена 11.** Дуэт Трдата и Рипсимэ.

а) Трдат предлагает Рипсимэ корону, которую дева отвергает;

б) Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение.

**180. ...Пришел царь Трдат и зашел в комнату, в которой она была заперта<sup>12</sup>.**

**181. И вот, войдя [в комнату], царь попытался силой заставить выполнить его волю. Но она, укрепившись Святым Духом, отбивалась, как дикий зверь, и мужественно сражалась. Борясь примерно с трех часов до десяти, она победила царя, считавшегося необычайно сильным [человеком]. Будучи в стране Греческой, он явил много примеров несокрушимой силы, а по возвращении на родину привел в изумление многих, также в своем царстве совершив множество подвигов. И он, прославленный во всем, теперь был побежден какой-то девой и потерпел поражение по воле и могуществу Христа<sup>13</sup>.**

**Сцена 12.** Побег Рипсимэ.

**192. Силой открыв двери дома, она вышла...<sup>14</sup>**

**Сцена 13.** Посланные Трдатом палачи находят Рипсимэ, пытаются и заживо сжигают.

**197. ...В ту же ночь поспешно пришли ишханы царя и с ними верховный палач с палачами с горящими в руках факелами. Они тут же подошли, связали ей руки...<sup>15</sup> 198. Затем они сняли**

<sup>10</sup> См. там же.

<sup>11</sup> См. там же, стр. 69.

<sup>12</sup> См. там же, стр. 70.

<sup>13</sup> См. там же.

<sup>14</sup> См. там же, стр. 73.

<sup>15</sup> См. там же, стр. 74.



*с нее разорванную одежду, вбили в землю четыре кола и привязали два к ногам и два к рукам и сильно натянули [канаты]. Поднесли факелы и долгие часы жгли и палили ее тело пламенем факелов<sup>16</sup>.*

**Сцена 14.** Трдат приходит в себя и приказывает вернуть Рипсимэ. Услышав, что ее уже казнили, начинает бредить, ему являются дьявольские образы.

**205.** Услышав, что Рипсимэ умерла, [царь] вновь погрузился в горе... сел на землю, плакал и скорбел<sup>17</sup>. **212.** ...И тут же на него нашло бешенство...<sup>18</sup>

**Сцена 15.** Приводят Св. Григория Просветителя, который призывает Трдата и армянский народ принять христианство.

Следует отметить, что Сцена 15 и следующая за ней заключительная сцена (Апофеоз), включают 2 иконических знака:

а) “Возвращение блудного сына” – Трдат, стоя на коленях, обнимает Св. Григория Просветителя;

б) Трдат в знак принятия христианства несет на себе крест – “Путь на Голгофу”. Преображение языческой Армении в христианскую Армению.

В **Сцене 15** обобщенно представлено дальнейшее повествование Агатангелоса – приход Св. Григория Просветителя, покаяние Трдата и принятие в Армении христианства, как государственной религии.

При сопоставлении сцен балета и фрагментов “Истории Армении” Агатангелоса, становится очевидным, что часть фрагментов не получила сценического воплощения. Однако следует отметить, что помимо действующих на сцене персонажей в балете есть один очень важный невидимый персонаж. Это Сказитель, голос которого звучит в промежутках и между сценами, а иногда вторгается в сцену. Сказитель коротко или пространно связывает сцены, пересказывая кратко или пространно, что произошло в промежутке между сценами, резюмирует происходящее. Особо выделяется Сцена 9. Трдат получает письмо от Диоклетиана и читает его. Это статичная сцена, Трдат держит перед собой развернутый свиток, а Сказитель произносит текст письма от Диоклетиана. Также голосом Сказителя произносятся в ряде сцен фрагменты из молитв Св. Гаянэ, рипсимянок, Св. Рипсимэ. Особенно подробно Сказитель сопровождает действие в Сцене 11 б – Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение. В целом же Сцена 11,

<sup>16</sup> См. там же.

<sup>17</sup> См. там же, стр. 76.

<sup>18</sup> См. там же, стр. 77.

как мы покажем далее, является центральной и демонстрирует интерпретацию главной героини, так и в целом, основной конфликт, определяющий форму-структуру и форму-содержание всего балета.

Такое сочетание повествовательного и действенного сказа позволяет причислить балет “Св. Рипсимэ и Трдат” к смешанному – эпико-драматическому роду. Вокальные фрагменты, также играющие немаловажную роль в контексте структуры действия, также являются неотъемлемой принадлежностью произведений, относящихся к эпико-драматическому роду. Вокальные эпизоды в балете – это хоры, произносящие фрагменты молитв рипсимянок, вокализы, в частности – колыбельная-молитва, сопровождающая Сцену 1, где Св. Гаянэ в окружении своих сподвижниц баюкает новорожденную Рипсимэ и поднимает младенца к небу с просьбой ниспослать ей благословление. Наконец, хором сопровождается последний эпизод балета – Сцена 15 – “Преобразование языческой Армении и принятие христианства как государственной религии”. Аналогичны сцены “Трдат читает письмо” и фрагмент в финале также статичный – “Трдат стоя на коленях перед Св. Григорием”. Последний же “исполняет” (также голос вне сцены) арию, призывая Царя принять христианство.

Балет “Св. Рипсимэ и Трдат” можно также интерпретировать как своеобразный миракль. Г. Оганесян отмечает, что представленный в 1668 г. в Львовской армянской католической церкви “Мученичество Св. Рипсимэ”, имеет некоторые черты классицизма, а по содержанию является мираклем. Героиня не трагична, совершает чудо и принимает смерть добровольно, как принимали ее предшественники на римских аренах<sup>19</sup>.

Выше мы упомянули, что Сцена 11 б “Трдат пытается овладеть Рипсимэ и терпит поражение” определяет и специфику образа главной героини и в целом тип представления. Сейчас мы продолжим нашу мысль.

На протяжении очень долгого периода, особенно классический балет культивировал балерину, и соответственно, вся драматургия и хореография балета опиралась на доминирование героини, а премьер-танцовщик выполнял как бы “второстепенную, вспомогательную” роль. С начала XX века постепенно начинает формироваться балет, где центральное место занимает танцовщик. Можно проследить эту линию от балетов “Видение розы”, “Петрушка” в постановке Фокина до “Спартака” (в любой его балетмейстерской интерпретации).

<sup>19</sup> Հովհաննիսյան Հ., Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Երևան, 2004, էջ 210:

Главным персонажем является Антуни и в одноименном балете Э. Оганесяна в постановке М. Мартиросяна. Однако в балете «Св. Рипсимэ и Трдат» происходит не возвращение, но виток, где верховодит опять балерина, но не в том статусе, который она имела в классическом балете. Это не Жизель, не Аврора, но тип, опирающийся в качестве прообраза, на героя «мужского балета». В основном, как нам представляется, такая интерпретация исходит от самого образа Св. Рипсимэ, данной Агатангелосом, стойкой, не сдающейся ни при каких обстоятельствах (невольно вспоминается храм Св. Рипсимэ в Эчмиадзине) и очень сильной. Хореографическое решение Сцены 11, где героиня попирает ногами Трдата и он, «Считавшийся необычайно сильным [человеком]... явив много примеров несокрушимой силы... теперь был побежден какой-то девой... потерпел поражение по воле и могуществу Христа»<sup>20</sup>.

В целом же драматургия балета развивается по принципу контрастного сопоставления языческого античного мира и христианства.

Сцены, связанные с языческим миром, включают много эротических элементов – сцена пира во дворце Диолектиана (Сцена 3, Акт 1), которой симметрична сцена пира во дворце царя Трдата (Сцена 8, Акт 2) и мира невест Христовых – рипсимянок, целомудренных и вместе с тем непоколебимых в своей вере и готовых принять смерть. И именно в Сцене 11 происходит непосредственное столкновение этих двух миров.

Хореографический текст балета «Св. Рипсимэ и Трдат» включает несколько типов хореографических систем, адаптированных на базе современного классического танца.

Это: а) сочетающиеся классические и пластические движения, связанные с миром рипсимянок; б) стилизация античного мира римских патрициев; в) сочетание элементов и композиций армянских мужских групповых и сольных плясок с элементами классики (в сцене пира во дворце царя Трдата). В контексте хореографии, связанной с языческим миром, присутствуют также ориентальные мотивы (танец куртизанок на столе в сцене пира у Трдата), несколько диковатые свободные движения, связанные с поклонением языческому идолу, уже отмеченные акробатические поддержки – стилизация эротического танца.

В аспекте хореографических форм можно отметить и вариации, построенные по типу классических – вариация Рипсимэ в сцене II акта и вариация Диоклетиана (Сцена 3, Акт 1), и пластический монолог-

---

<sup>20</sup> См. Агатангелос, История Армении, стр. 70.

молитва Рипсимэ, сразу следующая за ее вариацией.

Следует отметить два дивертисмента. Первый из них – Пир во дворце Диоклетиана включает: а) Выход патрициев и патрицианок; б) Танец Шута; в) Выход Диоклетиана и общий танец; г) Вариация Диоклетиана. Второй Дивертисмент – Пир во дворце Трдата: а) Массовая сцена; б) Групповой танец юношей; в) Восточный эротический танец (с элементами танца живота) Куртизанки на столе; г) Массовая оргия, к которой через некоторое время подключается дуэт Куртизанки и Трдата на столе.

В связи с массовой сценой “а” следует отметить, что здесь, как нигде в этом балете, получила воплощение типичная для Мартиросяна ассиметричная композиция – группы, в целом образующие художественное единство. В левой части сцены трио девушки куртизанки и двух юношей, построенное на акробатических подпорках, справа сцены – группа язычников, образовав круг, поклоняются идолу<sup>21</sup>.

Далее следует отметить, наличие иконографических и символических динамичных и статичных композиций, а также движений-жестов, связанных с христианским миром.

Среди композиций это в первую очередь Сцена 1, ассоциирующаяся с многочисленными изображениями Мадонны с младенцем. Далее это крещение рипсимянок в купели (Сцена 5, Акт 1), сцена распятия Св. Рипсимэ (Сцена 13, Акт 2) и, наконец, в финальной сцене следуют друг за другом иконографическая статичная композиция “Возвращение блудного сына” – Трдат, стоя на коленях обнимает Св. Григория и динамичная иконографическая композиция “Путь на Голгофу” – Трдат, в знак принятия христианства, несет на спине крест.

Знаки, принадлежащие христианской символике, включены в монолог-молитву Рипсимэ, и групповые танцы-молитвы рипсимянок в I и II.

Можно отметить и христианские символы в форме сценического антуража: а) Сцена 1, Акт 1 – Рипсимэ убаюкивает Св. Гаянэ. Сверху спускается рука Христа в позиции символического знака Спасителя – чакре “мудрость любви” (большой и безымянный пальцы сомкнуты в виде круга, указательный и средний палец направлены на младенца Рипсимэ, т.е. “иносказательно” Рипсимэ является “избранной” Христа); б) Молитва Св. Рипсимэ – два ангела держат крест; в) Крест в центре сцены в финале балета.

---

<sup>21</sup> Такое же единовременное сочетание в одной сцене нескольких типов хореографических построений, где каждая из групп имеет свою хореографическую лексику, есть в балете “Антуни” в постановке Мартиросяна в сцене “Гёнд” (Сцена 5, Акт 1).

И, наконец, о символике цвета, использованной в костюмах. Языческий мир преимущественно связан с красным цветом. Христианский – одежды святых дев белые, покрытые голубыми плащами.

### «ՀՈՒՓՍԻՄՅԱՆՆԵՐԻ ՎԿԱՅԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ» ԽՈՐԵՈԳՐԱՖԻԿ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Լ. Ճգնավորյանի և Մ. Մավիսակալյանի «Սուրբ Հոիփսիմե և Տրդատ» վոկալ-խորեոգրաֆիկ պոեմի սցենարի հեղինակը և բեմադրիչը Մաքսիմ Մարտիրոսյանն է: Բալետն անմիջականորեն հենվում է Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության» «Հոիփսիմյանների վկայաբանության» ՅԳ-ԻԲ գլուխների վրա: Աղբյուրի դրվագների մի մասը չի ստացել տեսողական պարային մեկնաբանություն: Սակայն աներևույթ Պատմիչի ձայնը շարադրում է, թե ինչ է կատարվել տեսարանների միջև: Նման պատմողական ասքի և բեմական գործողության միակցությունը թույլ է տալիս «Սուրբ Հոիփսիմե և Տրդատ» բալետը համարել վիպական-դրամատիկական ժանրի գործ: Վոկալ դրվագները ոչ պակաս դեր են խաղում գործողության կառուցվածքի համատեքստում: Ընդհանուր առմամբ բալետի դրամատուրգիան զարգանում է հեթանոսական և քրիստոնեական աշխարհների հակադրական համադրանքի սկզբունքով:

**Բանալի բառեր** – Սուրբ Հոիփսիմե, Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմություն», սցենար, բալետ, խորեոգրաֆիա, պատմողական ասք և բեմական գործողություն, վիպական-դրամատիկական տեսակ, վոկալ դրվագներ, հեթանոսություն, քրիստոնեություն:

### THE CHOREOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE “MARTYRDOM OF HRIPSIME AND COMPANIONS”

NAZENIK SARGSYAN

Maxim Martirosyan is the scriptwriter and choreographer of “St. Hripsime and Trdat” – vocal and choreographic poem by Loris Tcheknavorian and Melik Mavisakalyan. The ballet script is directly based on the chapters XIII-XXIII, from the “History of Armenia” by Agatangelos: “The Martyrdom of Hripsime and Companions”. Part of the original fragments did not receive a visual choreographic expression. However, the voice of the invisible character - the Storyteller narrates what happened in the intervals between the scenes. This combination of narration and stage action allows us to classify the ballet “St. Hripsime and Trdat” to a mixed epic and dramatic genre. Vocal fragments also play an important role in the context of the structure of action. In general, the ballet dramaturgy is evolved on the principle of contrasting juxtaposition of pagan and Christian worlds.

**Key words** – St. Hripsime, “History of Armenia” by Agatangelos, script, ballet, choreography, narrative tale and stage action, epic and dramatic genre, vocal fragments, paganism, Christianity.

## МУЗЫКА И ПЕЙЗАЖ КАК КОНТЕКСТЫ ЧУВСТВЕННОГО В НЕКОТОРЫХ РАБОТАХ ДЖОРДЖОНЕ И ТИЦИАНА

АРЕГ ЗАКАРЯН\*

В данной статье рассмотрены вопросы контекстов чувственного, выраженных в мотиве музыки и пейзажа в живописи Джорджоне и Тициана. Проанализированы характерные особенности эстетического формирования этих контекстов в гуманистической мысли данного периода на фоне некоторых социальных черт венецианского общества и их развитие в разнообразных сюжетах пасторального характера. Показана роль пасторали, как живописного жанра, наиболее полно раскрывающего семантический потенциал музыки и пейзажа как выразителей чувственного начала. Выявлено возникновение диалектических связей между разными семантическими элементами живописных аллегорий путём сохранения единой жанровой структуры произведений и использования разных по характеру метафорических образов чувственного.

**Ключевые слова** – чувственное, контекст, музыка, пейзаж, живопись, Венеция, семантика, метафора, аллегория, эстетика, Джорджоне, Тициан.

В этой статье мы попытаемся рассмотреть аспекты чувственного, на примере некоторых работ двух выдающихся живописцев Венецианской школы – Джорджоне и Тициана. Этот опыт мы проведём, обращаясь к двум художественным образам: мотиву музыки, как компоненту, имеющему характер амбивалентного чувственного символа, и пейзажу, как образцу эпикурейской пасторальной аллегии в контексте гуманистического мировоззрения Ренессанса.

Чувственное, как эстетическая категория, непосредственно выражаемая в образах человеческого тела и его эмоциональной экспрессии, начинает проявляться в живописи Западной Европы, начиная, вероятно, с работ Микеланджело, и, в меньшей степени, Рафаэля, чьи произведения считались образцами неподражаемого совершенства в глазах их младших современников<sup>1</sup>. Дальнейшее проявление чувственных образов в XVI в. мы можем видеть во Флоренции у Аньоло Бронзино, в Парме у Пармиджанино, Сиене у Доменико Беккафуми и Джироламо дель Паккья, Мантуе у Доссо Досси, Болонье у Дениса

---

\* Соискатель Института искусств НАН РА, mariniers@gmail.com, статья поступила в редакцию 25.03.2019, рекомендована к печати научным руководителем, членом-корреспондентом НАН РА, доктором искусствоведения, профессором А.В.Агасяном.

<sup>1</sup> Подробнее см. **Shearman J.** Mannerism. Baltimore, 1967, reprint ed. Harmondsworth, 1990, p. 58; **Blunt A.** Artistic Theory in Italy, 1450-1600. London, New York, 1962, pp. 110-122.

Калверта и Лавинии Фонтаны, Риме – у Просперо Фонтаны и братьев Цуккари.

После разграбления Рима в 1527 году, гуманистическая мысль Италии и других европейских стран, оставшихся в лоне Римско-Католической церкви, некоторым образом дистанцировалась от изначального оптимизма в интерпретации чувственного мира человека и обратилась к более психологичным, аллегорическим и таинственным трактовкам. Этот период получил в дальнейшем двусмысленную оценку и считался (а в некоторых источниках и поныне считается) периодом кризиса идеалов Высокого Ренессанса. В результате подобной стигматизации творчество многих живописцев, скульпторов и архитекторов той эпохи традиционно выпадало из поля зрения серьёзных исследователей вплоть до 1960-х гг. Их произведения считались образцами формалистической виртуозности, рафинированной искусственности в изображении человека, стилистической вычурности и подражания манере письма их великих предшественников, лишёнными каких-либо оригинальных черт как в содержании, так и в технике исполнения. Однако искусство Позднего Ренессанса насыщено удивительными и малоисследованными особенностями, которые важны не только в контексте исследования задач и проблем в искусстве поздних эпох, но и способны придать новый смысл дискуссии о выражении эстетических категорий в живописи и скульптуре переходного периода от Ренессанса к барокко.

Образ обнажённого человеческого тела, как идеала, к достижению которого, в представлениях того времени, стремится сама природа<sup>2</sup>, является прямым выражением чувственности и получает широкое распространение в Италии уже с начала XVI в. В искусстве ранних периодов, особенно в жанре миниатюры, можно заметить редкие изображения обнажённых тел, однако они совершенно лишены какой-либо чувственной семантики и исполняют исключительно содержательно-иллюстративную и/или дидактическую роль. Но в течение первой половины XVI в. в центральной Италии (Рим, Урбино, Феррара) и во Флоренции, впервые с античных времён, начинает проследиваться стойкая тенденция к изображению обнажённого тела в чувственном контексте, что соответствовало мировоззрению гуманизма и было призвано воспеть красоту тела, порождающего земную любовь и желание. По мнению Карло Гинзбурга, такие полотна создавались по заказу богатой аристократии и предназначались для личного со-

---

<sup>2</sup> Roskill M. Dolce's "Aretino" and Venetian art theory of the cinquecento. New York, 1968, p. 117.

зерцания и полускрытого любования<sup>3</sup>. Это точка зрения выглядит убедительной, если принять во внимание работы Джулио Романо в Палаццо дель Те или, скажем, “Венеру Урбинскую” Тициана. Однако, она может быть также оспорена, поскольку размеры множества картин, сложность техники письма, их стоимость, а также несомненное влияние на более поздние произведения, могут свидетельствовать о том, что их демонстрация была более или менее публичной. Следует также обратить внимание на то, что итальянская манера изображения женского тела после Боттичелли начинает последовательно нести разнообразие семантические нагрузки. Так, если хранящаяся в Дрездене “Спящая Венера” (1510), которую начал писать Джорджоне, а закончил молодой Тициан, выражает пассивную красоту божества, поскольку богиня спит и “не видит” зрителя, то “Любовь небесная и любовь земная” (1514) является таинственной аллегорией, а “Венера Урбинская” (1538) уже бросает на нас откровенный и непосредственный взгляд, в силу которого, по большей части, считается одной из самых чувственных картин в европейской живописи.

Но какими же именно средствами, кроме прямого изображения обнажённого тела, утверждался контекстуальный аспект чувственного в живописи того периода и под влиянием каких идей проходило его формирование? Для ответа на этот вопрос необходимо обратиться к идеям неоплатонизма в гуманистической мысли Ренессанса и параллельно понять, каких мнений эстетического характера придерживалась в этом вопросе Римско-Католическая церковь, являющаяся основным выразителем духовной идеологии южной Европы в то неспокойное время.

Платоновская академия во Флоренции, основанная ещё Козимо ди Медичи, в лице Марсилио Фичино и Пико делла Мирандолы проповедовала, в частности, неоплатоническую идею о преобразении любви земной в любовь небесную посредством чувств и желаний. Эти полюса уравнивались любовью человеческой, которая могла принимать либо форму божественной любви в духе Петрарки, либо форму обычного супружеского союза. В Венеции Пьетро Бембо, который будучи талантливым поэтом, являлся также одним из выдающихся историков и филологов своего времени, кардиналом курии и епископом Губбио, в 1505 г. пишет свои знаменитые “Азоланские беседы”, где рассуждает о любви в галантном и поэтическом духе. Устами Джизмондо, выступающего в роли адвоката чувств, он утвер-

---

<sup>3</sup> Ginzburg C. Tiziano, Ovidio, e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento // “Paragone”, Firenze, vol. 39/339, 1978, pp. 3-24.



ждает, что без любви не может быть рождено ничто, даже если божественные силы попробуют соединить два живых существа<sup>4</sup>. Здесь явно прослеживается влияние Лукреция, особенно его поэмы “*De rerum natura*” (“О природе вещей”), в которой тот рассуждает о бесконечности вселенной, неделимом и гармоничном союзе человеческого тела и души, а также исследует чувственную и эротическую суть идеи любви<sup>5</sup>. Подобные эпикурейские идеи сыграли немаловажную роль в формировании мировоззрения молодых европейских аристократов. Поэтому естественно, что, являясь основными заказчиками художников того времени, они диктовали содержательные особенности сюжета и требовали подчеркнуть те или иные стилистические и формальные особенности в произведениях.

Другим источником, на который следует обратить внимание, является трактат кардинала Габриеле Палеотти “*De imaginibus sacris et profanis*” (“О священных и светских изображениях”). В этой работе Палеотти призывает живописцев избегать необоснованных изображений обнажённого тела и вообще воздерживаться от работы над “непристойными” сюжетами. Очевидно, что в период работы над трактатом Палеотти консультировался со знакомыми художниками – по крайней мере, сохранилась его переписка с Просперо Фонтаной. В этих письмах Фонтана рассуждает об упадке искусства после “варварских нашествий”, имея в виду не только разграбление Рима в 1527 г., но, видимо, и падение Флорентийской республики, и волнения, связанные с Реформацией во Франции и в других странах. Однако наибольший интерес для нас в этой переписке представляет диалог об изображении тела в живописи. Фонтана особо подчёркивает безусловную необходимость исследования образа обнажённого тела в искусстве античности, используя его образцы в деле образования художника и с целью подражания мастерству древних, особо оговаривая, однако, факт недопустимости требований заказчика к художнику изображать подобные сюжеты, поскольку художник ставится в положение, где он обязан исполнить эти требования для заработка и средств к существованию вообще. Он даже выдвигает решение этого вопроса (которое выглядит смешно и нелепо с современной точки

---

<sup>4</sup> **Bembo P.** *Prose della volgar lingua*. Gli Asolani, Rime. Ed. Carlo Dionisotti. I classici italiani. Edizione elettronica di Claudio Paganelli. Rev. Giuseppe Bonghi. Milano, 1989 (su licenza UTET Torino 1966), p. 42.

<sup>5</sup> **Brown R.** *Lucretius on love and sex: a commentary on De Rerum Natura IV, 1030-1287 with Prolegomena. Text and translation // “Columbia Studies in the Classical Tradition”, Leiden, 1987, Vol. XV, p. 151.*

зрения), предлагая прибегнуть к помощи исповедника, дабы тот убедил клиента к воздержанию от “непристойных” заказов и призвал его к добропорядочности. Таким образом, ответственность за написание подобных полотен ложилась бы на заказчика, а не на автора. По глубокому убеждению Фонтаны, обнажённое тело в религиозных сюжетах изображается с исключительной целью демонстрации совершенной красоты божественного творения и те, кто видят в этих изображениях нечто иное, сами грешат, допуская непристойные мысли. В обоих случаях, согласно Фонтане, художник не несёт за подобные изображения никакой ответственности<sup>6</sup>.

Палеотти, соглашаясь с аргументом о необходимости образования художника, тем не менее отмечает, что изображение обнажённого тела в религиозной живописи допустимо лишь для отражения исторического факта и по содержательной необходимости. Так, например, в оформлении семейной гробницы самого кардинала в Сан-Пьетро, иконографию которой он строго контролировал, мы можем увидеть сцену мученичества, где отсутствие обнажённых тел было бы нелепым. Палеотти также считает, что для иллюстрации ряда сюжетов из Священного Писания, обнажённость оправдана и допустима. Например, изображения Страстей Христовых и сцены мученичества вообще диктуют присутствие обнажённой натуры. Не возбраняется также изображать Адама и Еву нагими по той причине, что до изгнания из Рая они были ещё безгрешны и не осознавали факта своей наготы. При этом Палеотти особо отмечает, что подобные образы должны быть изображены обоснованно, гармонично, достойно и благочестиво<sup>7</sup>.

В целом мы видим весьма либеральное для XVI века отношение к прямому выражению чувственного в искусстве, которое особенно подчёркивает тот факт, что даже клирики были не против подобных изображений (конечно, с упомянутыми выше оговорками). Ещё более интересно развитие подобного подхода в искусстве светском, которое никак не регламентировалось церковными установлениями и где, согласно веяниям времени, использовались эллинистические и древнеримские мифологические сюжеты. Тот же неоплатонизм с его сложной и таинственной системой и иерархией абстрактных понятий открывал перед художниками широкие возможности для создания метафор и аллегорий. Если прибавить к этому, с одной стороны, эпи-

---

<sup>6</sup> **Bianchi I.** La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Bologna, 2008, p. 74.

<sup>7</sup> **Paleotti G.** Discourse on sacred and profane images. Trans. William McCuaig. The Getty Research Institute Text and Documents. Los Angeles, 2012, p. 161.

курейский аспект гуманистического мировоззрения, а с другой – напряжённые реалии социально–политического характера в Европе того времени, то можно составить представление о причинах возникновения контекстных структур в живописи и скульптуре, которые тяготели к интеллектуализму, зачастую имели замысловатую структуру и задавали таинственно–загадочную атмосферу в произведениях.

В Венеции XVI века образ жизни аристократии принимает более изысканный характер<sup>8</sup> по сравнению с предыдущими периодами, и музыка становится важной частью достойного семейного воспитания. Её роль, тем не менее, являлась весьма амбивалентной: с одной стороны, она воспитывала эмоциональную одухотворённость, вкус и утончённость восприятия, а с другой – была прямо обращена к эмоциональному в человеке, будила чувственность и будоражила желания. Бембо пишет, что если две лютни настроены одинаково, когда играют на одной, другая, находясь в покое, отвечает гармоничной вибрацией, проводя далее сравнение с двумя любовниками. Бернардино Личинио в “Аллегории любви” (1520, частное собрание) прямо изображает даму с полуоткрытой нотной тетрадь в руках. Аретино говорит о музыке и поэзии, как о ключах к вратам девичьего целомудрия, а Стефано Гуаццо, в “La Civile Conversatione” (“Светской беседе”) (1574), предупреждает о разнице между девичьим воспитанием, предназначенным для придворной и семейной жизни, и отмечает необходимость придерживаться золотой середины в обучении, поскольку музыка и поэзия способствуют страстям и похоти, и могут сделать девушку распущенной<sup>9</sup>.

Дополнительный аспект заключался в том, что музыка также стойко ассоциировалась с образом жизни куртизанки, свидетельства о чём можно, в частности, найти в гравюрах Джакомо Франко и в живописи Лодовико Поццосеррато. Cortigiani d'oneste или “благородные”, “честные” куртизанки обладали в Венеции особым и высоким социальным статусом по причинам исключительной красоты, образования, обаяния, интеллекта и таланта в разных сферах, а также преданности Дворцу Дожей в качестве политического инструмента, причём многие из них отлично музицировали, были одарёнными поэ-

---

<sup>8</sup> Общественная и экономическая атмосфера в Венеции имела свои существенные отличия от городов центральной и северной Италии. Подробнее см. **Rosand D.** *Painting in sixteenth-century Venice: Titian, Veronese, Tintoretto.* Cambridge, 1997, pp. 5–10.

<sup>9</sup> **Guazzo S.** *The civile conversation.* Ed. Charles Whibley, trans. George Pettie (I–III) and Bartholomew Young (IV). *The Tudor Translations.* London, New York. 1925, second series, vol. II/VII, pp. 38–42.

тессами и часто конкурировали в контексте влияния в благородном обществе со знатными аристократками. Однако в глазах церкви и общества (по крайней мере, в контексте их официального отношения) они оставались, в лучшем случае, фигурами сомнительных моральных качеств. Подобные ассоциации создавали зыбкую морально–смысловую грань между духовным и развлекательным аспектами восприятия музыки и создавали амбивалентное к ней отношение в глазах просвещённого общества. Это уникальное значение – явления равно божественного и чувственного – делает семантическую интерпретацию таких картин, как многочисленные версии “Венер” Тициана довольно затруднительной. Отто Брендель, к примеру, считает их аллегориями о превосходстве зрения над слухом и проводит параллели с неоплатонической идеей восхождения, согласно которой созерцание земной красоты приводит к созерцанию божественного начала<sup>10</sup>. Между тем, они могут интерпретироваться и как аллюзии на апофеоз земной любви, где музыкальный инструмент в руках аристократа обладает символическим значением прелюдии к акту физической любви и является метафорой музыкального волнения для изображения волнения любовного.



*Рисунок 1. Джорджоне и/или Тициан. Сельский концерт. 1508-509.  
Холст, масло. 110х138 см. Лувр. Париж.*

В “Сельском концерте” (рис. 1), атрибуция которого спорна и колеблется между Джорджоне и Тицианом, пара мужских персонажей

<sup>10</sup> **Brendel O.** The Interpretation of Holkham Venus // “Art Bulletin“, New York, 1946, XXVIII, pp. 65-75.

использует буколическую атмосферу как идеальное место уединения с дамами. Мы видим аркадийскую концепцию дикой природы, где единственными действующими лицами являются простые пастухи или придворные, которые бегут от мира по необходимости или же для удовольствия, притворяясь наивными селянами. Диалектическая связь фигур отражена в двух половинах пейзажа и в паре музыкальных инструментов. Лютня, которую держит элегантный юноша, находится в ансамбле со свирелью в руках обнажённой девушки: аполлоновское начало, выражаемое обычно символами струнных инструментов, уравновешено дионисийским, поскольку свирель – атрибут Пана и сатиров. И если девушка, изображённая в левой части картины, которая льёт воду в каменный фонтан, изображает неоднозначный жест, который может быть интерпретирован и как возлияние, и как подношение, и как намёк на физическую близость, а лёгкое покрывало на её голове может быть аллюзией на высокое, благородное происхождение и власть в самом широком смысле этого слова, то девушка со свирелью, повёрнутая к нам спиной, изображена с непокрытой головой, что было свойственно простолюдникам, и её образ может обозначать именно земную и пасторальную грань восприятия данной композиции. Достижение баланса между величием возвышенных, аристократических образов с присущим им богатством формы и цветовых решений и простотой образов незамысловатых, изображённых частично, намёками и в дымке (второй юноша в одежде пастуха, стадо в правой части картины, далёкие сооружения) исполнено с редким изяществом, на которое был способен лишь великий художник. Важно, что на втором, метафорическом и контекстном уровне восприятия это, по большей части, достигается путём использования музыкальных символов. Впрочем, Стефано Дзуффи, например, считает, что семантический план картины намного проще, и здесь следует видеть аллегория четырёх стихий<sup>11</sup>, хотя его аргументы в пользу семантического значения огня и земли изложены не слишком ясно, если воспринимать их в контексте значений алхимической символики Чинквеченто.

С другой стороны, Филипп Фел в своём исследовании данной картины утверждает, что девушки и юноши относятся к разным уровням реальности<sup>12</sup>. В отличие от изображения женщин на полотнах XIX в., в образах которых явно узнавались парижские дамы полусвета, об-

<sup>11</sup> Zuffi S. Tiziano. Milano, 2008.

<sup>12</sup> Fehl Ph. The Hidden Genre: A Study of the Concert Champêtre in the Louvre // "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Hoboken, Denver, 1957, N 16/2, pp. 153-168.

нажённые фигуры женщин в пасторальном контексте связаны с образами нимф и обладают ярким метафорическим значением. В буколических Вергилия, эклогах Якопо Саннадзаро и Гарсиласо де ла Веги нимфы – постоянные спутницы поэтов и пастухов, сохраняющие ореол сверхъестественных существ, но также являющиеся объектами их вождения в окружении дикой природы и в пасторальном контексте вообще. Отсутствие взглядов между мужчинами и нимфами предполагает, что герои сюжета поглощены не друг другом, а музыкой и беседой. Фигуры юношей в этом случае начинают играть аллегорические роли музыки и поэзии в компании нимф, играющих роль муз и символизирующих творческое вдохновение. Так, в роли флейтистки можно уловить черты Талии, а в задумчиво стоящей девушке можно узнать Каллиопу или Полимнию. Эта интерпретация подтверждается параллелями, выраженными в форме, положении тела, контексте и выразительной семантике жеста и взгляда, между нимфой, льющей воду и богиней на картине Тициана “Любовь небесная и любовь земная” (рис. II), которая, согласно Эрвину Панофскому, изображает Венеру небесную (Venus Caelestis).



Рисунок II. Тициан. Любовь небесная и любовь земная. 1514.  
Холст, масло. 118x279 см. Галерея Боргезе, Рим.

В “Спящей Венере” (рис. III) Джорджоне, впервые в европейской живописи монументально изобразивший лежащую обнажённую, также диалектически связывает фигуру и пейзаж. Величественная естественность Венеры на фоне пейзажа обусловлена некоторыми оптическими факторами. Фигура богини, цветовая тональность тканей, на которых она лежит и весь передний план картины в целом кажутся темнее, в то время как удалённые элементы ландшафта выписаны в светлых тонах. Изображение тела уравнивается линия-



*Рисунок III. Джорджоне/Тициан. Спящая Венера. 1508–1510.  
Холст, масло. 108.5x175 см. Галерея Старых Мастеров, Дрезден.*

ми и объектами далёкого и пустынного пейзажа, визуальное увеличение благородное спокойствие пасторали. С другой стороны, монументальность изображения Венеры зависит от отсутствия на переднем плане иных объектов, позволяющих определить истинный масштаб её фигуры. Это создаёт двойственность восприятия: нам неизвестно, является ли фигура субъективно монументальной, поскольку занимает весь передний план композиции, или же она объективно величественна, и мы рассматриваем её на определённом расстоянии. Так, чувственное начало, олицетворённое богиней любви, находится в неразрывной связи с окружающим миром вполне в духе Лукреция, у которого Венера непостижимой благодатью упорядочивает непостоянство Космоса, внося в него гармонию.

Как видим, пейзаж в перечисленных нами произведениях выходит за рамки простого декоративного фона. В аспекте пластики форм он связывается с обнажённым телом посредством рисунка, фактуры, цвета и манеры, а дискурс чувственного и пейзажа в аспекте пасторального нарратива постоянно поддерживается семантическими и стилистическими приёмами. Данный дискурс берет своё начало в философских идеях – апофеоз Амура начинается с неоплатонической идеи о Любви, как созидательной и поддерживающей силе Космоса, и окружающий нас мир становится обителью счастья лишь благодаря порождённому им любовному желанию, о чем говорит Лукреций.

Следы пасторального союза музыки и природы в контексте чув-

ственного выражения можно видеть и у Веронезе в его “Аллегории музыки” (рис. IV). Вазари пишет:



Рисунок IV. Паоло Веронезе. Аллегория музыки. Между 1556 и 1557. Холст, масло. Диаметр 230 см. Библиотека Марциана, Венеция.

“[...]три прекраснейшие юные женщины, одна из которых, самая красивая, играет на большой виолончели, глядя вниз на гриф инструмента и повернувшись ухом и всей своей фигурой так, будто она, затаив дыхание, очень внимательно прислушивается к звукам; из остальных же двух одна играет на лютне, а другая поёт по нотам. Рядом с женщинами бескрылый купидон играет на гравечембало, показывая этим, что музыкой порождается любовь или же любовь всегда сопутствует музыке, а в знак того, что любовь никогда не расстаётся с музыкой, амур изображён без крыльев. Там же изобразил он Пана, бога пастухов, согласно поэтам с многоствольной флейтой из древесной коры, какую в качестве обета жертвуют ему пастухи-победители в музыкальных соревнованиях”<sup>13</sup>.

Здесь мы видим тонкий баланс между чувственным и духовным,

<sup>13</sup> **Джорджо Вазари.** Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Пер. А. Бенедиктова и А. Габричевского. Москва, 1970, том IV, стр. 418–419.



который можно рассматривать как совершенный символ гармонии и согласия. Следует заметить, что музыкальное исполнение не ограничено закрытым пространством, но, символизируя единство с природой, распространяется за пределы сада. Этот мотив вообще нередко встречается у Джорджоне, Тициана и многих представителей Венецианской школы (Тинторетто, Поццосеррато и др.).



Рисунок V. Джорджоне. Буря (“Гроза”). 1505–1508. Холст, масло. 82х73 см.  
Галерея Академии, Венеция.

Таким образом, пастораль являлась основным нарративом, объединяющим мотив музыки и пейзаж в роли контекстов чувственного. Тема Аркадии отображала мир двойственный, где человек гармонично сосуществовал с божествами, стирая порог между Землёй и Небом. Подобный нарратив, тем не менее, мог быть не только чувственным. Так, в “Буре” Джорджоне (рис. V) – произведении целиком пасторальном – Сальваторе Сеттис видит уже христианскую интерпретацию сверхъестественного, указывая на молнию и раскрывая



Рисунок VII. Джорджоне (?). Песочные часы. Ок. 1500 (?). Дерево, масло. 19.3x11.4 см. Коллекция Филлипса, Вашингтон.

её семантику в значении гнева Божьего, предупреждающего пастуха (Адам) и пастушку (Ева) об их потенциальной греховности, мешающей вернуться в Эдемский сад, аллегорически изображённый в виде заброшенного города на фоне пейзажа<sup>14</sup>. В “Песочных часах” (рис. VI), предвосхищающих поздний живописный жанр *vanitas* (суета, тщеславие), Джорджоне изображает кроваво-красный закат, который колористически связан с фигурой, держащей часы, что вносит тревожность в пасторальный пейзаж, и музыка здесь выступает как символ брэнной чувственности, бессильной перед ходом времени. Семантическое разнообразие, которое пастораль, как жанр, предоставляет этим двум контекстам, так или иначе отображает чувственное начало. Эти гибкие особенности жанра расширяют области выражения чувственного в живописи, создавая диалектические связи между полярными элементами аллегории. При этом обоим контекстам в равной мере присуща дихотомия в семантике – они могут обозначать совершенно разные аспекты чувственного в зависимости от сюжета. И тонкость, с которой Джорджоне и Тициан вносят баланс между различными аспектами чувственного, характеризует их не только как великих художников своего времени, но и как представителей эстетической мысли, излагающих своё учение посредством образов удивительной красоты.

<sup>14</sup> Settis S. Giorgione's Tempest: interpreting the hidden subject. Chicago, 1944, p. 113.

**ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԲՆԱՊԱՏԿԵՐԸ ՈՐՊԵՍ ԶԳԱՑԱԿԱՆԻ  
ՀԱՄԱՏԵՔՍԵՐ ԶՈՐՋՈՆԵԻ ԵՎ ՏԻՑԻԱՆԻ ՈՐՈՇ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

ԱՐԵԳ ԶԱԲԱՐՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում են երաժշտության մոտիվի և բնապատկերի միջոցով արտահայտված զգացականի համատեքստերի հարցերը Ջորջոնեի և Տիցիանի որոշ ստեղծագործություններում: Վերլուծված են այդ համատեքստերի գեղագիտական ձևավորման բնորոշ հատկությունները ժամանակաշրջանի հումանիստական մտքի սահմաններում և նրանց զարգացումը տարբեր հովվերգական սյուժեներում՝ հաշվի առնելով վենետիկյան հասարակության սոցիալական որոշ առանձնահատկություններ: Ցույց է տրված հովվերգության դերը՝ որպես ժանրի, որն առավելագույնս է բացահայտում երաժշտության և բնապատկերի կարողությունները զգացականի արտահայտչամիջոցների դերում: Բացահայտվում է դիալեկտիկ կապերի առկայությունը գեղանկարչական այլաբանությունների տարբեր իմաստաբանական տարրերի միջև միասնական ժանրային կառուցվածքի պահպանման և զգացականի տարբեր բնույթ ունեցող փոխաբերական պատկերների օգտագործման միջոցով:

**Բանալի բառեր** – զգացական, համատեքստ, երաժշտություն, բնապատկեր, գեղանկարչություն, վենետիկ, իմաստաբանություն, փոխաբերություն, այլաբանություն, գեղագիտություն, Ջորջոնե, Տիցիան:

**MUSIC AND LANDSCAPE AS CONTEXTS OF THE SENSUOUS  
IN SELECTED WORKS BY GIORGIONE AND TITIAN**

AREG ZAKARIAN

This article investigates contexts of sensuous, expressed by motif of music and landscape in paintings by Giorgione and Titian. It analyzes several peculiarities of aesthetical formation of these contexts in the humanistic thought of the time on the background of some social features of Venetian society and their development in various pastoral subjects. Article considers the pastoral as a genre, that in the fullest way reveals the semantic potential of music and landscape as carriers of the sensuous. The article reveals the emergence of dialectic connections between different semantic elements of pictorial allegories by preserving the unified genre structure of the paintings and using various visual metaphors of sensuous.

**Key words** – sensuous, context, music, landscape, art, Venice, semantics, metaphor, allegory, aesthetics, Giorgione, Titian.

## ЛИЧНОСТЬ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРАКТИКИ ВАЛЕРИЯ ГЕГАМЯНА

АЛЕКСЕЙ ЖАДЕЙКО\* (УКРАИНА)

Рассмотрены жизненный и творческий путь Валерия Гегамяна. Сделан акцент на уточнении биографических фактов о художнике и педагоге. Определена степень влияния неизвестных до сих пор данных о Валерии Гегамяне на восприятие его личности в контексте истории искусств Армении и Украины.

**Ключевые слова** – творчество Валерия Гегамяна, армянские художники, живопись, графика.

Специфика развития армянской художественной среды в XX веке имела свои особенности. Прежде всего, эта среда формировалась под воздействием социополитических факторов. А зачастую, в своих высших проявлениях – вопреки этим факторам.

Данное исследование посвящено художнику и педагогу Валерию Гегамяну – личности неоднородной и загадочной. Имя художника в Армении, к сожалению, только-только “открывается”. Его творчество все еще terra incognita на родине, хотя за пределами Армении художник Валерий Гегамян широко известен. Работы находятся в музейных и частных коллекциях, являются желанными лотами на аукционах и предметом жарких искусствоведческих дискуссий. Интерес к творчеству Гегамяна интенсивно растет, в связи с этим актуальность данного исследования для армянского искусствоведения не вызывает сомнений.

Благодаря проведенной исследовательской работе, в том числе и в государственных архивах Армении, появились многие неизвестные до сих пор данные о его биографии и творчестве. Эта информация позволит специалистам и широкому кругу ценителей более полно воспринимать личность и творчество Валерия Гегамяна в контексте армянского, украинского и мирового искусства.

Библиография, посвященная Валерию Гегамяну, в Армении полностью отсутствует. Это связано, наверняка, с тем, что художник свои зрелые годы провел в Украине, а его контакты с родиной, несмотря на страстное желание вернуться в Ереван, ограничивались перепиской с близкими друзьями и родственниками.

Впрочем, и в Украине научные исследования о Гегамяне появились лишь после его смерти (2000). Крайне закрытый образ жизни

---

\* Искусствовед, эксперт по вопросам искусства, статья поступила в редакцию 11.01.2019, рекомендована к печати членом-корреспондентом НАН РА, доктором искусствоведения, профессором А.В.Агасяном.

художника, особенно в последние пятнадцать лет жизни, не способствовал заинтересованности его творчеством со стороны профессиональных критиков и искусствоведов.

Самые ранние публикации относятся к 2001 году и носят скорее мемориальный, нежели научно-аналитический характер. Но, тем не менее, именно эти популярные статьи, напечатанные в разнообразных одесских изданиях того времени, впервые открыли читателям имя Валерия Гегамяна. Это были мемориальные статьи Р. Бродавко, В. Виленского, М. Гудимы, С. Кузнецовой<sup>1</sup>.

Первой профессиональной попыткой анализа творчества художника стало исследование украинских искусствоведов О. Тарасенко и Г. Панькив<sup>2</sup>. В своей работе они первично классифицировали доступное творческое наследие Гегамяна, схематично наметили основные темы его творчества, дали общее описание нескольких больших работ и немного затронули вопросы авторской манеры.

В том же 2001 году, благодаря инициативе сына Валерия Гегамяна – скульптора и архитектора Александра (Алика) Гегамяна (Тер-Меликсетяна), а также помощи украинских искусствоведов и художников, состоялась первая персональная выставка живописи и графики Валерия Гегамяна. Одновременно был выпущен первый каталог его работ.

Более полный каталог был издан позже, в 2007 году<sup>3</sup>. В нем сохранилась информация как о работах самого художника, так и о произведениях его сына. Это издание обобщало данные об обоих авторах.

Дальнейшие исследования охватывали все более широкий круг культурологических и искусствоведческих вопросов. В частности, Г. Панькив изучала композицию и пространство художественных работ Валерия Гегамяна<sup>4</sup>. Также она ввела в научный оборот новое понятие “образная геометрия” для обозначения основного принципа компози-

---

<sup>1</sup> См.: **Бродавко Р.** Молитесь в храмах ваших душ // “Одесский вестник”, Одеса, 2001, 5 сентября. **Виленский В.** А титан жил рядом с нами // “Одесские известия”, Одеса, 2001, 1 декабря. **Гудима М.** Гегамян, учень Сар’яна // “Дзеркало тижня”, Київ, 2001, 19 жовтень–26 жовтень. **Кузнецова С.** Размышлять, озаряться, печалиться // “Юг” (Одесса), 2001, 13 сентября.

<sup>2</sup> См.: **Тарасенко О., Панькив Г.** В. Гегамян. Пламень печали, любовью зажженный: живопись, графика. Каталог. Одесса, 2001.

<sup>3</sup> См.: Гегамян (Тер-Меликсетян). Современное искусство Армении: живопись, скульптура, графика. Альбом репродукций. Одесса, 2007.

<sup>4</sup> См.: **Панькив Г.** Образна геометрія як визначний принцип рішення композицій В. А. Гегамяна // “Мистецтвознавство України”, 2008, вип. 9, стр. 247–257. **Панькив Г.** Синтез станкового та монументального в роботах В. Гегамяна // “Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі: матер. III Міжнар. Конгресу”, Одеса, 2017, стр. 367. **Панькив Г.** Творчість В. Гегамяна (1960–1990-х рр.): дипл. роб. освітньо-кваліф. рівня бакалавр: спец. 6.020205 – образотворче мистецтво. Київ, 2014.

ционных решений в работах художника<sup>5</sup>. Кроме того, эти публикации стали основой кандидатской диссертации Г. Паньків.

В 2018 году на кафедре искусствоведческой экспертизы киевского Института практической культурологии и арт-менеджмента Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств автором настоящей статьи была защищена магистерская диссертация на тему “Монументальность и целостное единство композиции Валерия Гегамяна” (научный руководитель – кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведческой экспертизы В. Михальчук)<sup>6</sup>.

Творчество и личность Валерия Гегамяна также часто упоминаются в контексте украинского нонконформизма О. Котовой и Л. Медведевой (Смирной)<sup>7</sup>. Впрочем, анализ фактологического материала, воспоминаний близких друзей и коллег, а также собственных высказываний художника<sup>8</sup> ставит под сомнение выводы о принадлежности Валерия Гегамяна к среде нонконформистов.

Детальные воспоминания о педагоге Валерии Гегамяне в разные годы публиковали также его ставшие известными ученики: В. Захарченко, В. Кудлач, О. Ройтбурд, В. Рябченко<sup>9</sup>.

Целью нашего исследования является обнаружение неизвестных и малоизвестных фактов жизни и творчества Валерия Гегамяна, а также введение в научный оборот армянского искусствоведения информации о творчестве этого мастера.

Валерий Арутюнович Гегамян (1925–2000) при жизни реализовался в большей степени как уникальный педагог. Только после смерти пришло признание его удивительной “математической” гра-

<sup>5</sup> См.: **Паньків Г.** Особливості застосування “доперспективних” признаков просторовості в работах В. Гегамяна (1925–2000) // “Молодий вчений”, 2018, N 3, стр. 34–39.

<sup>6</sup> См.: **Жадейко О.** Монументальність і цілісна єдність композиції Валерія Гегамяна: дипл. роб. на здоб. освітн. ступ. “Магістр”: спец. 023 – образотворче мистецтво, декоративно-прикладне мистецтво, реставрація. Київ, 2018.

<sup>7</sup> См.: **Котова О.** Нонконформізм в образотворчому мистецтві Одеси як явище культури 60–80-х років ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвозн.: спец. 26.00.01 – теорія та історія культури. Одеса, 2008. **Медведева (Смирна) Л.** Історіографія нонконформізму в українському образотворчому мистецтві 60-х рр. ХХ ст. // “Мистецтвознавчі записки”, 2002, вип. 1 (2), стр. 104.

<sup>8</sup> См.: **Гегамян В.** Щоденник: 1944–...: рукопис, пер. з вірм. // Особистий архів В. Гегамяна.

<sup>9</sup> См.: **Захарченко В.** Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик // <http://hudcombinat.com>. **Кудлач В.** Воспоминания об учителе // [https://www.odessit-club.org/publications/almanac/alm\\_40/alm\\_40\\_234-239.pdf](https://www.odessit-club.org/publications/almanac/alm_40/alm_40_234-239.pdf). **Кудлач В.** Вспоминая об учителе: Валерий Арутюнович Гегамян // Дерибасовская-Ришельевская, 2010, N 40, стр. 234–239. **Ройтбурд О.** Про мого вчителя // <https://nv.ua/opinion/rojtburd/о-тоєм-учителе-1316877.html>. **Рябченко В.** Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик I: Василий Рябченко о Валерии Гегамяне // <http://hudcombinat.com>.

фики и эмоциональной живописи. Художник практически не выстав- лял свои работы на художественных выставках, не был членом Союза художников ни Армении, ни Украины (хотя загадочная история по- пытки поступления в США ждет своего будущего исследователя), не имел никаких регалий. Тот факт, что он блестящий живописец и рисо- вальщик, был известен сравнительно узкому кругу людей, связанных с художественно-графическим факультетом Одесского педагоги- ческого института, и членам его семьи.

Валерий (Валик) Гегамян родился в 1925 году в Гарни, в семье Арутюна Ханагяна – известного комедийного актера, который работал в театрах Еревана.

Мать будущего художника происходила из старинного армянско- го рода Тер-Меликсетянов. Отец и дед были вскоре репрессированы, настоящая фамилия в будущем могла сыграть злую шутку с ребенком, поэтому семья сумела официально дать мальчику выдуманную фа- милию, образованную от имени деда – Гегама. Именно так и появился Валерий Гегамян.

Старинный род одарил ребенка не только множеством талантов, но и, не смотря на репрессии членов семьи и скромный быт, все же смог обеспечить должный круг общения. Детство и юность художника прошли в среде армянской творческой интеллигенции. Семья дружила, в частности, с прославленным композитором Арамом Хачатуряном, ко- торый обратил внимание на музыкальные способности Валерия, ведь парень в то время увлекался игрой на сазе и задумывался о музыкаль- ной карьере. Валерий был одарен также литературно, подростком он придумывал исторические рассказы и сам их иллюстрировал. Позже, будучи студентом, продолжал писать. Некоторые из этих рассказов сох- ранились в рукописном виде в его дневнике, который недавно удалось разыскать в семейном архиве и перевести с армянского языка.

После окончания школы в 1940 году Валерий поступил в ере- ванское художественное училище. Начался новый этап его жизни, связанный с Мартиросом Сарьяном – к тому времени уже армянской и советской легендой. Мартирос Сарьян обосновался с семьей в Ере- ване в 1921 году, именно он стал инициатором создания новых куль- турных учреждений в столице Армении. Благодаря его настойчивости появились Товарищество работников изобразительного искусства, Ко- митет по охране памятников национальной старины, художественно- промышленная школа, музей археологии, этнографии и изобразитель- ного искусства.

После окончания художественного училища Валерий Гегамян

продолжил образование в только что открытом Ереванском художественном институте. Гегамян был в первом наборе студентов-живописцев, попавших в мастерскую Сарьяна.

В дневнике тех лет Валерий фиксирует свои яркие впечатления в процессе обучения, прежде всего – об истории и теории искусства, об истории Армении, о любимых местах и уважаемых им людях. Восторженные отзывы о Сарьяне неоднократно встречаются на страницах этого документа. Существует мнение, что отношения Валерия Гегамяна и Мартироса Сарьяна выходили за рамки формальных отношений ученика и педагога, они близко общались и за пределами учебных аудиторий. Выезжая на этюды в Гарни, Сарьян останавливался в доме Тер-Меликсетянов.

Много позже Гегамян вспоминал в кругу семьи, что со старшим сыном Сарьяна Саркисом их также объединяла дружба. Саркис, в будущем известный литературовед, специалист по армянской и итальянской средневековой литературе, был на несколько лет старше Валерия и к тому времени уже учился в университете. Иногда он брал младшего товарища на лекции “за компанию” и тому посчастливилось слушать университетские курсы по философии, истории, археологии и литературе, которые читали академик Иосиф Орбели, выдающийся армянский поэт Аветик Исаакян и другие яркие представители интеллигенции.

Образование, которое получил Валерий Гегамян, было разносторонним и не исчерпывалось классическим набором художественных теорий и практик. Впоследствии он легко оперировал историческими фактами, прекрасно ориентировался в философии, хорошо знал историю развития всех видов искусств, не только изобразительных.

Влияние Мартироса Сарьяна на формирование Валерия Гегамяна как художника и личности сложно переоценить. “Душу за тебя отдам, Сарьян-джан!”, – пишет в дневнике Валик<sup>10</sup> и позже добавляет: “Что такое живопись? Это ЦВЕТ. А цвет – это Мартирос Сарьян”<sup>11</sup>. Безусловно, очевидны формальные отличия искусства этих двух художников, но, тем не менее, невозможно не отметить совершенно сарьяновское происхождение цвета и некоторых композиционных решений в работах Гегамяна.

Блестяще закончив обучение в институте, молодой художник по рекомендации своего учителя год работал в Художественном фонде

<sup>10</sup> **Гегамян В.** Щоденник: 1944–...: рукопис, пер. з вірм. // “Особистий архів” В. Гегамяна, стр. 6.

<sup>11</sup> Там же, стр. 104.



Армении на должности старшего мастера и готовился к поступлению в Союз художников. К тому времени Гегамян уже участвовал в нескольких групповых художественных выставках. В 1951 году он становится кандидатом в члены Союза, но из-за несвоевременно поданных документов (фотографий работ), его кандидатура не утверждается в Москве. Официальная формулировка была именно такой, но сам художник узнал об этом случайно и лишь спустя много лет.

В начале 1954 года Валерий Гегамян отправляется в Москву. В столице он по рекомендации Мартироса Сарьяна стажировается на должности старшего мастера, а чуть позже – художника-монументалиста на Комбинате декоративно-прикладного искусства Художественного фонда СССР. После стажировки Гегамян по направлению Министерства образования отбывает в Биробиджан. На Дальнем Востоке он проводит несколько лет, преподавая художественные дисциплины в местном педагогическом училище. После Биробиджана он оказывается в Махачкале, где тоже преподает в недавно созданном художественном училище. Шесть лет художник не только трудится педагогом, но и параллельно работает над большими живописными портретами в технике классической реалистичной масляной живописи.

Из архивных документов той поры следует, что Валерий Гегамян не задерживался надолго на одном месте. Есть справка, свидетельствующая о его желании уехать в 1961 году на постоянное место жительства в Бердычев (Украина), где он также планировал преподавать в педагогическом институте. Но этим намерениям не суждено было сбыться, поскольку в начале шестидесятых годов открылся качественно новый этап в биографии Гегамяна.

Буквально в один год художник кардинально меняет свою жизнь: создает семью, у него появляется сын, и он навсегда переезжает в Одессу. Устроиться на работу по специальности в Южной Пальмире было не просто. Временно Гегамян работал в живописном цехе одесского областного отделения Художественного фонда УССР, но через несколько месяцев был уволен в связи с отсутствием заказов. Потом его зачислили в оформительский цех и снова уволили по той же причине. С этим периодом связана большая работа – эскиз мозаичного панно для ателье “Березка” (1964). По невыясненным причинам работа так и не была воплощена в монументальном материале, но, к счастью, сохранился полноформатный картон. Незамысловатая, на первый взгляд, композиция получила интересное пространственно-объемное решение: одна фигура выполнена «в плоскости», а другая – «в объеме».

Лишь летом 1964 года Валерий Гегамян получил постоянную работу – должность преподавателя рисунка в Одесском педагогическом институте им. К. Ушинского (теперь – Южноукраинский государственный педагогический университет). С этим учебным заведением связаны последующие двадцать лет жизни мастера.

Для Одесского пединститута Гегамян – личность культовая. Именно Валерий Арутюнович организовал там художественно-графический факультет – альма-матер многих современных художников первой величины. Несколько лет, пока сам не подыскал себе замену, художник был деканом на общественных началах. Потом работал старшим преподавателем, разрабатывал учебные планы, на протяжении многих лет заведовал методической комиссией факультета. Преподавательская деятельность Валерия Гегамяна вызывает большой интерес, поскольку он был очень одаренным педагогом, разработавшим свою собственную комплексную систему обучения художественным дисциплинам.

Главным недостатком молодых художников, в том числе многих “звезд” как официального, так и андеграундного искусства, Гегамян считал их недостаточное академическое образование, эскизность и неосновательность. В качестве образцов для подражания он видел Микеланджело, П. Гогена, М. Врубеля, И. Репина, М. Сарьяна, К. Коровина, В. Серова, М. Нестерова, А. Архипова, П. Корина, А. Мурашко, Н. Альтмана. Очень много времени Гегамян уделял студиям живописи и рисунка этих мастеров. Сохранилось достаточно много, в основном графических работ, которые невозможно назвать копиями, ведь они являются авторским переосмыслением замыслов классиков и воплощением гегамянской системы рисунка. Последовательное изучение этой группы работ дает возможность показать природу художественных поисков Гегамяна, объяснить его индивидуальный художественный метод.

Чаще всего художник препарирует живописные портреты за авторством известных предшественников. Например, “Портрет С. Коненкова” (1947) кисти Павла Корина, “Портрет П. Стрепетовой” (1882) кисти Ильи Репина, “Портрет археолога Ланчи” (1852) кисти Карла Брюллова, “Портрет поэта А. Цатуряна” (1915) кисти Мартироса Сарьяна и множество других. Для анализа Гегамян выбирает выполненные в реалистической манере классические портреты. Но в процессе разложения оригинала на составные части художник применяет свой “геометрический” метод. В итоге изображение собирается обратно в единую целостность, но являет собой уже даже не копию, а слож-

ную аналитическую переработку оригинала, воплощение его сверхрационального художественного концепта.

Следует отметить, что в учебно-методических разработках художника особое внимание уделялось рисунку фигуры человека с натуры. Мастер советовал своим ученикам подражать Павлу Чистякову, “истинному учителю незыблемых законов формы”, и тщательно и глубоко изучать анатомию. Подобно Чистякову, Гегамян учил своих студентов, насколько в искусстве важно знать его законы, и что первооснова изобразительного искусства – рисунок. По большому счету, педагогическая система Гегамяна – неоакадемическая, с обязательным акцентом на работу с натурой, колоссальными временными затратами и исключительно перфекционистским подходом.

“Школа Гегамяна вызывает у меня ассоциации со школой Филонова. Не по формальным признакам, а из-за причудливого сочетания новаторства и догматизма”, – признавался один из самых успешных учеников Гегамяна Александр Ройтбурд<sup>12</sup>.

Сухая аналитическая система рисунка, которую разработал Гегамян, требовала от студентов абсолютной погруженности и полной самоотдачи. Она настолько захватывала молодых художников, что некоторым из них после окончания обучения приходилось несколько лет от нее “отходить”, чтобы найти собственный стиль. Эту систему характеризуют исключительно скрупулезный и математически точно рассчитанный рисунок, сильная рациональная составляющая. Равномерно тонкий, буквально полумиллиметровый штрих карандаша на огромных плоскостях вызывал священный ужас у студентов. Но для Гегамяна – это единственно верный способ конструирования объема.

“Система Гегамяна – это высшая математика пластики, это метрология параметров цветового пятна, это синтаксис анатомии, это предвидение алгоритмов компьютерного 3D-моделирования, наконец, это религиозная доктрина”, – так определяет суть его метода один из учеников художника<sup>13</sup>.

Нужно сказать, что еще с начала шестидесятых годов Валерий Гегамян тяготел к большому формату. Монументальные замыслы требовали монументального воплощения. В последующие годы форматы его работ неизменно “растут”. Но монументалистом его делают вовсе не размеры полотен и картонов, порой достигающие четырехметровой высоты, а характерные для монументализма художественные

---

<sup>12</sup> **Ройтбурд О.** Про моего учителя // <https://nv.ua/opinion/rojtburd/o-moem-uchitele-1316877.html>.

<sup>13</sup> Там же.

приемы – точная мера условности и символизма. Интересно, что даже небольшие рабочие наброски выполнены согласно этим канонам. Видя фотографию работы без указания размера, практически невозможно определить ее реальный формат: 20 на 30 сантиметров или 2 на 3 метра?

Неотъемлемой частью системы Гегамяна была ежедневная работа рядом со студентами, ведь его метод базировался на практическом личном примере. “Помню, он пришел, склеил из обоев полосу – метра три высотой, полтора шириной. И рисовал. И это было просто гениально”, – вспоминает Василий Рябченко, очень интересный художник, учившийся у Гегамяна<sup>14</sup>.

Он постоянно находился в мастерской и рисовал те же постановки, что и его студенты. Много лет подряд использовал одних и тех же моделей: странных случайных личностей, которые неведомо как попадали в учебные аудитории. Одной из любимых его натурщиц была “монументальная” пожилая армянка, которая, вероятно, своей характерной красотой вызывала в тоскующем по родине художнике глубинные переживания.

Интерес к натуре сопровождал Гегамяна всю жизнь, ведь человек – центральная тема его творчества. В ранние годы он детально описывал сложные эмоциональные состояния личности. Интерес к психологизму и крайне индивидуализированной персоне, впрочем, был недолгим. В зрелые годы мастер сместил акцент – его стал интересовать обобщенный образ, доведенный до идеальной условности. Проще говоря, если сначала Гегамяна познавал Человека, то позже его стало интересовать Человечество. Именно прием отточенной условности позволил художнику создать свои лучшие тематические картины на универсальные темы. К их числу принадлежат великолепные “Осмеяние” (1970-е годы), “Свадьба без любви” (1985–2000-е годы), “Хачкар” (после 1988 года).

Армения, так или иначе, всегда присутствует в работах Валерия Гегамяна: где – темой, где – образом, где – цветом, где – прямой цитатой народного искусства, а где – лишь едва уловимым намеком.

Еще одна сквозная тема у художника – Женщина. СобираТЕЛЬный, снова условный образ, который настолько универсален, что требует лишь минимальной индивидуальной конкретики. Мастер создал несколько циклов, посвященных женщине: “Балерины” (1970-е годы), “Этника” (1970–80-е годы), “Масштабные женские образы”

---

<sup>14</sup> **Рябченко В.** Валерий Гегамян: гениальный рисовальщик I: Василий Рябченко о Валерии Гегамяне.

(1970–80-е годы) и множество больших рисунков обнаженной женской натуры карандашом и углем (1970–80-е годы).

В 1985 году Валерий Арутюнович оставил преподавание и следующие пятнадцать лет жил жизнью добровольного затворника, занимаясь исключительно живописью. Возможно, он стремился наверстать то, что, как ему казалось, упустил, пока преподавал мастерство другим.

Валерий Гегамян ушел из жизни в сентябре 2000 года, похоронен в Одессе.

Он никогда не принимал участия в организованной художественной жизни, не выставлялся и не выполнял заказных работ. Тонкий эстет, чувствительный к любым формам дисгармонии, Гегамян осознанно выбрал путь глубинного саморазвития, а не внешнего успеха.

Его творчество и преподавательская деятельность носят откровенно синтетический характер. Они базируются на классических традициях, но в итоге являют собой качественно новые явления. Художественная манера Гегамяна – это своеобразный симбиоз реализма и модернистских принципов символизма, фовизма, экспрессионизма, конструктивизма, воплощенных монументальными средствами.

Широк жанровый охват творчества Валерия Арутюновича: от штудий классиков, пейзажей, натюрмортов, великолепных реалистичных и условных портретов до громадных жанровых картин.

В творчестве мастера, безусловно, сильны этнические мотивы, но он не ограничивается сугубо национальным, его художественное сознание гораздо шире. Оставаясь сыном своей страны, художник все же мыслит общечеловеческими, а не локальными масштабами. Даже болезненные темы армянской национальной трагедии он развивает до глобального обобщения.

Стремительно растущий интерес профессионалов и широкого круга ценителей искусства к творчеству и педагогической деятельности Гегамяна свидетельствует о том, что это художник не местного, национального, а мирового уровня.

Первая персональная выставка работ мастера, к сожалению, была посмертной, но она имела огромный резонанс. Гегамян стал открытием. Вот уже на протяжении нескольких лет ведется разносторонняя научно-исследовательская работа, проведены уникальные реставрационные мероприятия с применением специально разработанных под конкретную задачу методик, искусствоведческие исследования творчества художника из обзорных статей постепенно вырастают в весо-

мые научные труды. Идет активный процесс популяризации идей и творческого наследия этого неординарного человека.

Автор настоящей статьи надеется, что она заинтересует армянского читателя и положит начало дальнейшему изучению личности и творчества Валерия Гегамяна на его родине.

## ՎԱԼԵՐԻ ԳԵՂԱՄՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

ԱԼԵՔՍԵՅ ԺԱԴԵՅԿՈ (ՈՒԿՐԱԻՆԱ)

Դիտարկվել են Վալերի Գեղամյանի կյանքը և ստեղծագործական ուղին: Կատարվել է նկարչի և մանկավարժի վերաբերյալ կենսագրական տվյալների ճշգրտում: Որոշակիացվել է նրա մասին մինչ այդ անհայտ տվյալների ազդեցությունը Հայաստանի և Ուկրաինայի կերպարվեստի պատմության համատեքստում:

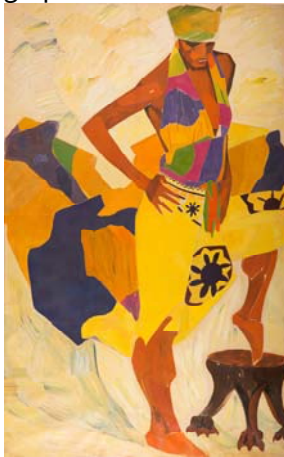
**Բանալի բաներ** – Վալերի Գեղամյանի գործունեությունը, հայ նկարիչներ, գեղանկարչություն, գծանկար:

## VALERY GEGHAMYAN'S PERSONALITY AND ART PRACTICE

ALEKSEY ZHADEYKO (UKRAINE)

Valery Geghamyan's life and creative path is presented. An emphasis is made on precisizing the biographical facts about the painter and pedagogue. The impact of the influence of still unknown facts about Valery Geghamyan on the perception of his personality in the context of Armenian and Ukrainian art history is determined.

**Key words** – Valery Geghamyan's art, Armenian painter, painting, graphic.



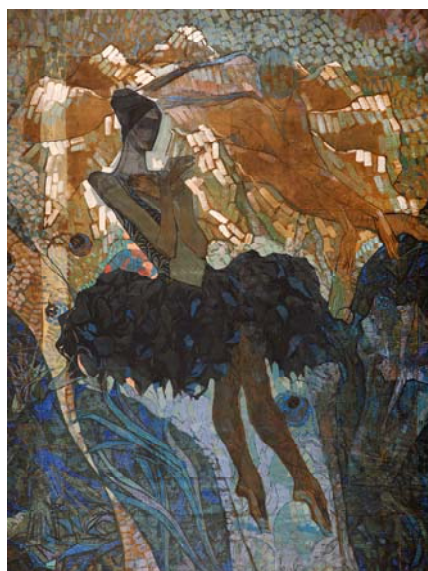
**Валерий Гегамян** - *Модница*  
(картон, масло), без даты



**Валерий Гегамян** – *Натюрморт с кувшином*  
(картон, масло), без даты



**Валерий Гегаян** – авторская переработка картины М.С.Сарьяна “Портрет поэта Александра Цатуряна” (картон, масло), без даты



**Валерий Гегаян** – Балерина в белом (холст, масло), без даты



**Валерий Гегаян** – из серии “Апокалипсис” (картон, масло), без даты



**Валерий Гегаян** – *Кровавая свадьба* (картон, масло), без даты



**Валерий Гегаян** – *Балерина*  
(картон, масло), без даты



**ՊԱՐՍԿԱԿԱՆ ԴԱՍԱԿԱՆ ՊՈՆԶԻԱՅԻ ԱՐՏԱՅՈՒՈՒՄԸ ԻՐԱՆԻ  
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

**ԶԱՀՐԱ ՄԱԼԵՔԻ\* (ԻՐԱՆ)**

Հոդվածում ուսումնասիրվում են Իրանի դասական գեղանկարչության այն դպրոցները, ուղղություններն ու ոճերը, որոնք անմիջական ազդեցություն են կրել պարսկական բանաստեղծական արվեստից: Իրանի արվեստը մշտապես նկարչության ու բանաստեղծության համակեցության ականատեսն է եղել, և ներկայումս այդ երկույթը շարունակվում է: Իրանի գեղանկարչության վրա պարսկական դասական բանաստեղծության ներգործությունը բացահայտելու նպատակով ուսումնասիրվել են տարբեր դարաշրջաններում ձևավորված ու գործած նկարչական առավել նշանակալից դպրոցները:

**Քանայի բառեր** – միջնադարի պարսկական կերպարվեստ, նկարչական դպրոցներ, Իրանի դասական գրականություն, բանաստեղծություն, «Շահնամ», պատմություն:

Պահպանելով ժամանակագրական կարգը, այսինքն՝ հետևելով պատմական զարգացման բնականոն ընթացքին՝ մեր ուսումնասիրությունն սկսենք Բաղդադի գեղանկարչական դպրոցից: Սասանյան թագավորության շրջանում (224-651 թթ.) Իրանի մայրաքաղաքը Տիզբոնն էր, որը գտնվում էր Իրաքի ներկայիս մայրաքաղաք Բաղդադի մոտակայքում: Սասանյան իշխանության նկատմամբ մահմեդական արաբների հաղթանակից և նրանց կողմից Իրանի նվաճումից հետո «լուրջ փոփոխություններ տեղի ունեցան Իրանի արվեստի, սոցիալական, կրոնական ու քաղաքական ոլորտներում»<sup>1</sup>: Իսլամի՝ Իրան մուսուլման գործելուց հետո Բաղդադում աստիճանաբար ձևավորվեց արվեստի նոր դպրոց, որը կոչվեց Բաղդադի դպրոց և նկատելի ազդեցություն թողեց իրանական արվեստի վրա: Բաղդադի դպրոցը չի կարելի անվանել ամբողջովին իրանական դպրոց, քանի որ, ինչպես գտնում են մասնագետներից ոմանք, այն մի կողմից կրել է բյուզանդական (Արևելյան Հռոմի) և սիրիական քրիստոնեական արվեստների ազդեցությունը, իսկ մյուս կողմից գտնվել է սասանյան արվեստի տիրապետության ներքո: Պատահական չէ, որ դպրոցը կոչվել է նաև «Աբբասյան միջազգային դպրոց»<sup>2</sup>:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, հոդվածի ընդունման օրը՝ 20.02.2019, տպագրության է երաշխավորել գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը:

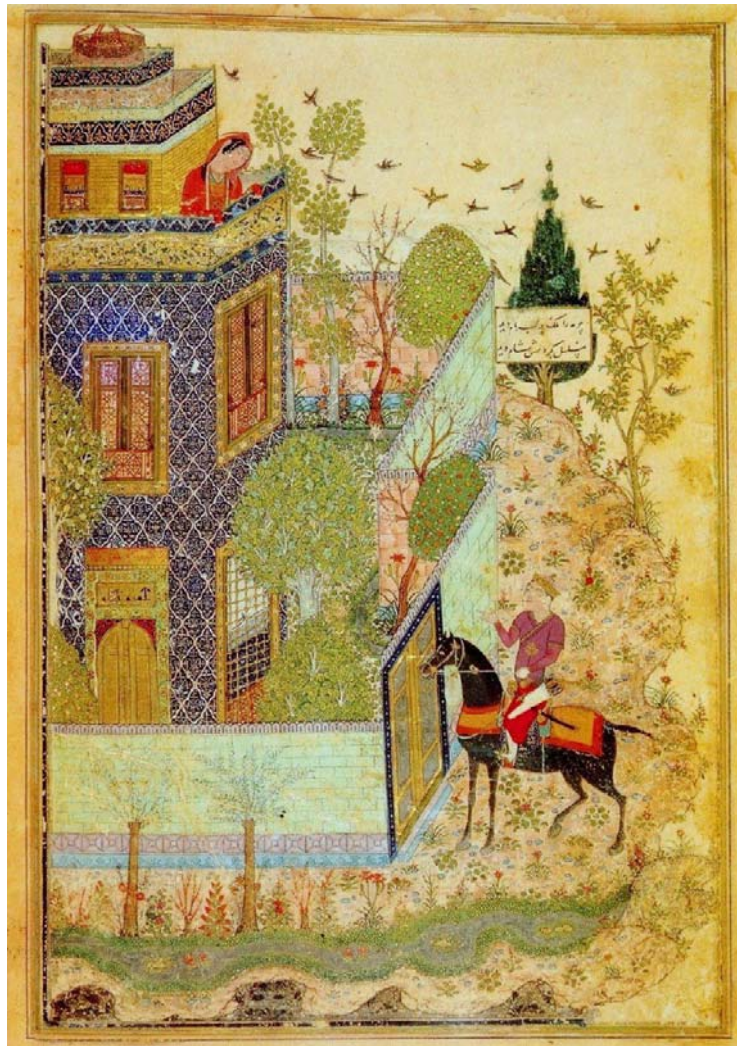
<sup>1</sup> **Նուրեկե Թ.**, Իրանցիների և արաբների պատմությունը Սասանյան իշխանության օրոք (գերմաներենից թարգմանեց Աբբաս Ջառինյաբը), Թեհրան, 1980, էջ 368:

**تنودور نولدکه**. ترجمه عباس زرین یاب. تاریخ ایرانیان و عربها در زمان ساسانیان، تهران. 1980. صفحه 368

<sup>2</sup> **Արնոլդ Թ.**, Իրանի գեղանկարչության պատմական ընթացքն ու համապատկերը (անգլերենից թարգմանեց Յադուբ Աժանդը), Թեհրան, 2010, էջ 213:

. نشر مولی. تهران. 2010. صفحه 213. تامل آرئولڈ. ترجمه یعقوب آژند. سیر و صور نقاشی ایران

Բաղդադի դպրոցը համարվում է մինչմոնղոլական շրջանի (մինչև XIII դարի կեսերը) իսլամական նկարչության՝ մեզ հայտնի միակ եզակի ոճը: Այդ շրջանում պատկերազարդված գրքերը սովորաբար գիտական բնույթի աշխատություններ են կամ բանաստեղծությունների, հեքիաթների ու առակների ժողովածուներ, որոնց անբաժան մասն են մշտապես կազմել մանրանկարները: Բաղդադի դպրոցում ստեղծված մանրանկարներն աչքի են ընկնում գծերի պարզությամբ ու հստակությամբ, սկյուռի մորթուց կամ կատվի մազից պատրաստված հաստ և բարակ վրձինների հմուտ կիրառմամբ, հանքային և օրգանական ներկերից ստացված սահմանափակ գույների նուրբ համադրությամբ, ինչպես նաև բյուզանդական մանրանկարներից ու սրբանկարներից եկող՝ ծալքավոր ծանր զգեստների առկայությամբ: VI դարում՝ Սա-



Նկար 1. Բաղդադի դպրոցի ներկայացուցիչ Զունաիդ Սուլթանի, Հաջու Քերմանիի բանաստեղծական երկերի ժողովածուի՝ «Դիվանի» մանրանկարներից, 1396 թ., Լոնդոն, Բրիտանական գրադարան:

սանյան թագավորության ժամանակ, Հնդկաստանի հին գրական լեզվից՝ սանսկրիտից միջին պարսկերենով թարգմանված, խրատական-բարոյախոսական չափածո հեքիաթներ, առակներ ու ժողովրդական զվարճալի պատմազրույցներ ներկայացնող «Պանջատանտրա» («Քալիլա և Դիմնա») գրքի պատկերազարդումն այդ շրջանի իրանական մանրանկարչության գլուխգործոցներից է: Բաղդադի դպրոցի առավել կարկառուն արվեստագետներից ու ինքնատիպ վարպետներից էր Ջունահիդ Սուլթանին (ծննդյան տարեթիվն անհայտ է, մահացել է 1410 թվականին), որն իր ստեղծագործությունների տակ սեփական ստորագրությունը դրած իրանցի առաջին նկարիչն էր<sup>3</sup> (նկար 1):

Հաջորդը XIV դարի Թավրիզի առաջին կամ Մոնղոլական դպրոցն է: Այն զուգորդվում է Իրանում մոնղոլ իլխանների (այն է՝ կրտսեր խաների) իշխանության հետ, ովքեր իրենց թագավորության կենտրոնը հռչակեցին սկզբում Մարաղան, ապա՝ Թավրիզը: Իլխանները մոնղոլական գերդաստանի առաջին ներկայացուցիչներն էին, որոնք իսլամադավան դարձան և պարսկերենը ճանաչեցին որպես երկրի պաշտոնական լեզու:

Կարելի է ասել, որ մոնղոլ իլխանների ժամանակաշրջանի գեղանկարչության մեջ տեղի ունեցած գլխավոր զարգացումները պայմանավորված էին երկու պատճառով՝ արևելյան ավանդույթների ներմուծում Իրան և Իլխանաթի գրեթե բոլոր քաղաքներում գործող թագավորական ձեռագրատների («քիթաբխանե») հիմնադրում:

Թավրիզի առաջին դպրոցում պատկերազարդված առավել հայտնի գրքերից նշենք «Դեմոտի «Շահնամեն»» (Ֆիրդուսու ստվարածավալ «Շահնամեն», որն այդպես է կոչվել ձեռագրի եվրոպացի առաջին սեփականատիրոջ՝ գործարար Դեմոտի անունով, ով կազմաքանդեց այդ անգին մատյանն ու մեկ առ մեկ վաճառեց դրանում եղած մանրանկարները): Դա միջին դարերից մեզ հասած ամենահին<sup>4</sup> և ամենաառաջին «Շահնամեն» է: Ձեռագրի նկարիչ-նաղաշները ձգտել են ցուցադրել մարդկանց հուզական աշխարհի զանազան վիճակները, հնարավորինս համոզիչ ձևերով ու ծավալներով մարմնավորել նրանց կերպարները, տարածական չափում հաղորդել շրջապատող բնական և առարկայական միջավայրին, ինչը գեղարվեստական աննախադեպ երևույթ էր իրանական նկարչության մեջ (նկար 2):

Ամենայն հավանականությամբ, մոնղոլներն իրենց հետ Իրան էին բերել նաև չին նկարիչների, քանի որ այդ շրջանի պարսկական մանրանկարներում չինական ազդեցությունների մասին են վկայում պատկերված մարդկանց դիմագծերն ու նրանց հագուստները, ինչպես և առանձնահատուկ ուշադրությունը տարածական խնդիրների նկատմամբ:

<sup>3</sup> Տե՛ս **Բինոն Լ., Ուիլկինսոն Ջ., Գրեյ Բ.**, Իրանական գեղանկարչություն (անգլերենից թարգմանեց Մոհամմադ Իրանմանեշը), Թեհրան, 2000, էջ 214:

مترجم: محمد ایرانمنش. سیر تاریخ نقاشی ایرانی. جیمزوراستیوارت ویلکینسون. بازیل گری. لارنس بیسیون. نشر امیرکبیر. تهران. 2000. صفحہ 214.

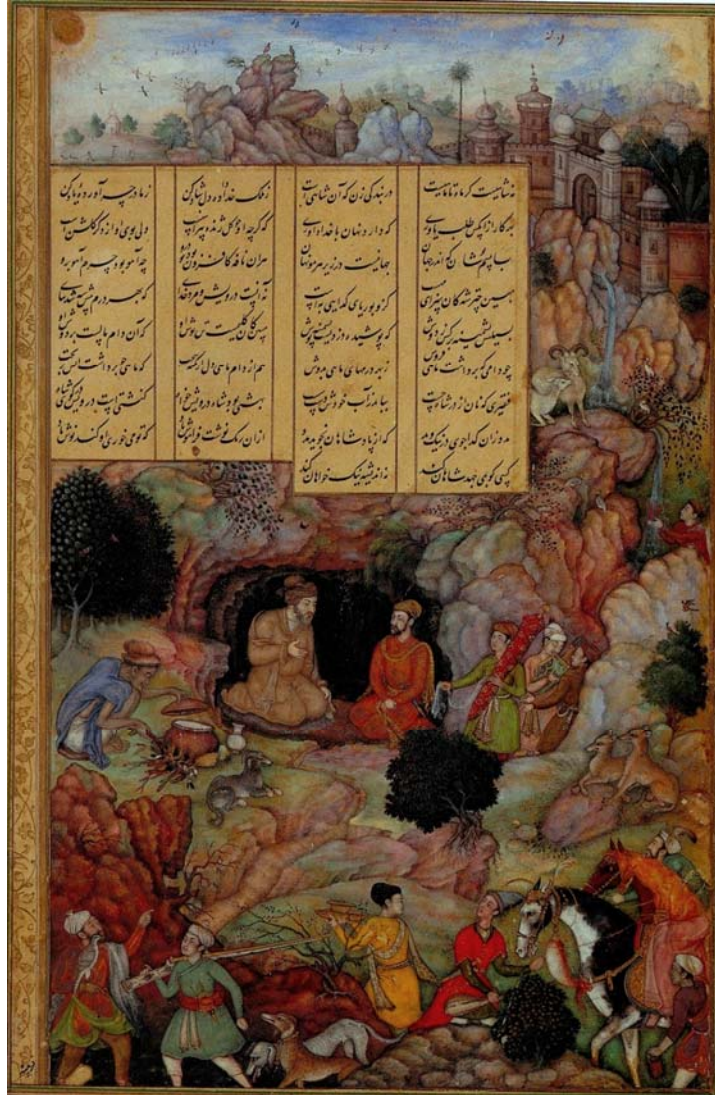
<sup>4</sup> Մասնագետներից շատերի կարծիքով ձեռագիրը գրվել ու պատկերազարդվել է 1330-ական թվականներին:



Նկար 2. Թավրիզի առաջին դպրոցի անհայտ նկարիչներ, «Դեմոսի «Շահնամ» ձեռագրի մանրանկարներից, 1330-ական թթ., Վաշինգտոն, Ֆրիդի պապկերասրահ:

Նույն դարում՝ հնջունների տիրապետության օրոք, Թավրիզի առաջին դպրոցին հաջորդեց մինչև XVI դարի կեսերը գործած Շիրազի դպրոցը: Մոնղոլների հարձակումներից ու թալանից Ֆարս (կամ Պարս) նահանգի ապահով մնալու արդյունքում Շիրազը վերածվեց Իրանի մշակութային ժառանգության պահպանման համար անվտանգ կենտրոնի: Դա Սաադիի, Հաջու Քերմանիի ու Հաֆեզի դարաշրջանն էր: Արքունի պալատում ծաղկում էին բանաստեղծական արվեստն ու նկարչությունը:

Շիրազի դպրոցը հստակեցրեց իրանական գեղանկարչության ազգային դիմագիծը և նախորդ դպրոցների համեմատությամբ նվազեցրեց օտար, առաջին հերթին՝ բյուզանդական և չինական արվեստի ազդեցությունը: Շիրազում ստեղծված մանրանկարները սերտորեն կապված են ձեռագիր տեքստի, գրական երկի բովանդակության հետ: Որպես կանոն, դրանք բազմաֆիգուր, կոմպոզիցիոն բարդ կառուցվածք ունեցող, գույներով ու երանգներով հարուստ նրբագեղ պատկերներ են:



Նկար 3. Շիրազի դպրոցի անհայտ մանրանկարիչ, Խոսրով Դեհլևիի «Խամսե» («Նգամարտյան») պոեմների ժողովածուի մանրանկարներից, 1479-1491 թթ., Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան:

Այդ ժամանակ առավել հաճախ պատկերագրվել են Ֆիրդուսու, Նիզամու և Խոսրով Դեհլևիի պոեմներն ու բանաստեղծական ժողովածուները:

Ֆիրդուսու «Շահնամեի»՝ 1333 թվականին պատկերագարոված ձեռագիրը, որն այժմ պահվում է Սանկտ Պետերբուրգի Մ.Ե. Սալտիկով-Շչեդրինի անվան պետական հանրային գրադարանում, Շիրազի մանրանկարչական դպրոցի և առհասարակ պարսկական միջնադարյան գրքարվեստի վառ օրինակներից է: Այս գրքի վրա աշխատած նկարիչներին հատկապես գրավելու հետաքրքրել են պատմական իրադարձությունները և ռազմի տեսարանները: Նույն դպրոցի բնորոշ նմուշներից են նաև Խոսրով Դեհլևիի «Խամսե» («Հնգամատյան») պոեմների ժողովածուին ուղեկցող ու լուսաբանող մանրանկարները (1479-1491 թթ.), որոնք այսօր ցուցադրվում են Նյու Յորքի նշանավոր Մետրոպոլիտեն թանգարանում (նկար 3): Ի տարբերություն Ֆիրդուսու «Շահնամեի»՝ դրանցում գերակշռում են քնարական սյուժեները և սիրահար զույգերի կերպարները: Կոմպոզիցիոն պարզ լուծումներ ստացած, դեկորատիվ գեղեցիկ՝ կարմիր, նարնջագույն, վարդագույն ու դեղին երանգներով աչքի ընկնող այդ պատկերներում հետնախորքերի բաց ֆոնի վրա հստակորեն ուրվագծված են մարդկանց ֆիգուրները:

Շիրազի դպրոցի նկարչության մեջ մարդու ներկայությունը պարտադիր պայման է: Պատկերի մյուս բաղադրիչները հաճախ ծառայել են որպես օժանդակ տարրեր, հավելյալ հարդարանք, թղթի դատարկ մնացած մասերը լրացնող միջոց<sup>5</sup>:

Տվյալ շրջանում Շիրազում գործում էին գրքի նկարագարդման նաև մի քանի ոչ արքունական արվեստանոցներ, որտեղից Հնդկաստան, Թուրքիա և այլ երկրներ էին արտահանվում պատկերագարող ձեռագրերը<sup>6</sup>: Այսպիսով, Շիրազի գեղանկարչության ոճն աշխարհագրական լայն տարածում էր ստանում:

Շիրազի գեղանկարչական դպրոցը Բաղդադի, Թավրիզի առաջին և Հերաթի գեղանկարչական դպրոցները միմյանց կապող կամրջի դեր էր կատարում: Այն ձևավորվեց XV դարի առաջին կեսին, ենթադրաբար՝ 1410-ական թվականներին: Դպրոցի հիմքերը դրվեցին Լենկթեմուրի կրտսեր որդի Շահրոխ Միրզայի (1377-1447) իշխանության օրոք Թեյմուրյանների մայրաքաղաք Հերաթում, որն այսօր Աֆղանստանի հյուսիս-արևմուտքում գտնվող խոշոր քաղաքներից է: Շահրոխի իշխանության շրջանում Հերաթում կառուցվեցին բազմաթիվ ձեռագրատներ ու արվեստանոցներ, ինչը հանգեցրեց նրան, որ Իրանի լավագույն գրիչներն ու նաղաշները երկրի տարբեր անկյուններից հավաքվեցին մեկ վայրում<sup>7</sup>:

Հենց Թեյմուրյանների ժամանակ պարսկական մանրանկարչությունն աննախադեպ վերելք ապրեց՝ հասնելով իր բարձրակետին: Հերաթում

<sup>5</sup> Տե՛ս **Աժանդ Յ.**, Իրանի գեղանկարչության պատմություն, Թեհրան, 1999, հատոր Ա, էջ 383:

**يعقوب آژند**. پژوهشي در تاريخ نقاشي و نگارگري ايران. تهران. سمت. 1999. جلد اول. صفحه 383.

<sup>6</sup> Տե՛ս **Արնոլդ Թ.**, Իրանի գեղանկարչության պատմական ընթացքն ու համապատկերը (անգլերենից թարգմանեց Յաղուբ Աժանդը), Թեհրան, 2010, էջ 119:

. نشر مولی. تهران. 2010. صفحه 119. تاس آرئولڈ. ترجمہ يعقوب آژند. سير و صور نقاشی ايران.

<sup>7</sup> Տե՛ս **Stchoukine I.** Les peintures des manuscrits Timurides. Paris, 1954, p. 14:

խմբված նկարիչներն ու գեղագիր վարպետներն արվեստանոցի վերածված արքունի մեծ գրադարանում պատկերազարդեցին բազմաթիվ գրական երկեր, այդ թվում՝ «Պանչատանտրան» («Քալիլա և Դիմնա»), Ֆիրդուսու «Շահնամեն», Նիզամու «Խամսեն»<sup>8</sup> և «Լեյլին ու Մեջնունը», Սաադիի «Բուստանը» և «Գուլիստանը», ինչպես նաև այսպես կոչված «մուրաքքաները»՝ մանրանկարչության և վայելչագրության (գեղագրության) ընտիր նմուշների պատկերազարդերը:

Հերաթի դպրոցում ստեղծված մանրանկարներում նկատելի է ինչպես Բաղդադի ու Թավրիզի առաջին դպրոցի, այնպես էլ Շիրազի դպրոցի ազդեցությունը: Սակայն Հերաթում գործած նկարիչների աշխատանքներում մարդկանց ֆիգուրները սովորաբար փոքրաչափ են, իսկ մանրանկարները կոմպոզիցիոն ավելի պարզ դասավորություն ու կառուցվածք ունեն: Դպրոցի մյուս առանձնահատկություններից նշենք բուսական մոտիվների առատությունը և դրանց պատկերման իրապաշտական եղանակը, տաք (կարմիր, դեղին, նարնջագույն) ու սառը (կապույտ, երկնագույն, բաց կանաչ) մաքուր գույների համադրությունը, ուրվագծերի սահունությունն ու ճկունությունը, նկարի կենտրոնում այուժետային այս կամ այն պատումի խտացումը, միևնույն պատկերում տարաժամանակ իրադարձությունների ցուցադրումը և այլն: Հերաթի մանրանկարներն աչքի են ընկնում ոչ միայն թեմաների ու մոտիվների, այլև ժանրերի զանազանությամբ. այուժետային-թեմատիկ բազմաֆիգուր տեսարանների հետ մեկտեղ Հերաթի նկարիչներն իրենց ստեղծագործություններում մեծ տեղ են հատկացնում նաև բնանկարին, խթանում դիմանկարի զարգացումը:

XV-XVI դարերում Հերաթում աշխատած նկարիչներից հայտնի են Ամիր Հալիլի, Մանսուրի, Քեմալե Մոսավարի, Աղա Միրեքի, Հաջի Մոհամմադի և Քասիմ Ալիի անունները, սակայն այդ դպրոցի առավել խոշոր ներկայացուցիչն ու հեղինակավոր դեմքն է համարվում Քեմալեդդին Բեհզադը (1455-1536), որի նկարազարդած բազմաթիվ ձեռագրերից մեզ են հասել միայն յոթը: Դրանք են Կահիրեի Ազգային գրադարանում պահվող Սաադիի «Բուստանը», որում զետեղված են Բեհզադի ձեռքով ստորագրված, 1488-1489 թվականներին վրձնած չորս մանրանկար, ինչպես նաև 1480-1490-ական թվականներին նրա զարդարած, տարբեր երկրների նշանավոր թանգարաններում ու գրադարաններում այսօր գտնվող հետևյալ գրքերը՝ Նիզամու «Խամսեն» (երկու ձեռագիր), Աթթարի «Թռչունների զրույցը», Սաադիի «Գուլիստանը», պարսիկ պատմիչ Շարաֆադդին Յազդու՝ Լենկթեմուրի կենսագրությանը նվիրված «Չաֆարնամեն» (նկար 4) և Ալիշեր Նավոյի «Խամսեն»:

Բեհզադին հատկապես հաջողվում էին պատկերագրական նոր և հետաքրքիր լուծումներ ստացած մարտական բազմամարդ տեսարանները, որոնցում նա պորտրետային ճանաչելի դիմագծերով էր օժտում գլխավոր հերոսներին՝ թագավորներին ու զորավարներին: Պատկերներից շատերը

<sup>8</sup> 1493-ին նկարազարդված այս ձեռագիրը ներկայումս պահվում է Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում:

նա սիրում էր «համեմել» իրական կյանքից վերցրած հաճախ գվարճաբեր, ծիծաղաշարժ տարրերով ու դրվագներով: Բեհզադի ստեղծագործությունները՝ գրքային նկարազարդումները և ինքնուրույն առանձին մանրանկարները, վկայում են ինչպես նրա գունագծային նուրբ ընկալումների ու գեղարվեստական բարձր ճաշակի, այնպես էլ կատարողական անթերի վարպետության մասին:



Նկար 4. Հերաթի և Թավրիզի երկրորդ դպրոցի ներկայացուցիչ Քեմալեդդին Բեհզադ, Շարաֆադդին Յազդու «Ջաֆարնամեի» մանրանկարներից, 1528-1529 թթ., Թեհրան, Գուլիստան պալատի գրադարան:

Հերաթի դպրոցի ուշագրավ ստեղծագործություններից է նաև Լենկթեմուրի թոռան և Շահրուխ Միրզայի որդու՝ պետական գործիչ ու արվեստների հովանավոր, արքայազն Բայսոնղուր Միրզայի (1397-1433) պատվերով 1430-ին Մուլլա Ալի և Ամիր Հալիլ նաղաշների նկարազարդած, այժմ



Թեհրանի Գուլիստան պալատի գրադարանին պատկանող Ֆիրդուսու «Շահնամե» պոեմի առավել լիարժեք՝ 346 մեծադիր էջերից բաղկացած ձեռագիրը, որը պարունակում է ոսկով և զանազան գուներանգներով հարուստ՝ բնանկարներով, կենդանական ու ճարտարապետական մոտիվներով լի շուրջ երկու տասնյակ մանրանկարներ:

Գոլշանի նշանավոր պատկերագիրքը ևս Լենկթեմուրի ու Շահրուխի հետնորդ, Հերաթի սուլթան և Խորասանի տիրակալ, պարսկական պոեզիայի դասական շրջանի վերջին ներկայացուցիչ Ջամիի աշակերտ, շնորհալի բանաստեղծ Հուսեյն Բայքարայի (1438-1506) իշխանության օրոք Հերաթում պատկերագարդված գրքերից է:

Հետագայում՝ XVI դարի առաջին կեսին՝ արդեն Սեֆյանների շրջանում, Բեհզադը և իր սաներից մի քանիսը՝ Միր Սեիդ Ալին, Աղա Միրեքը և Մոսավար Ալին, ձևավորեցին Թավրիզի երկրորդ դպրոցը, որն Իրանի միջնադարյան նկարչության փայլուն երևույթներից է:

Շահ Թահմասպ Առաջինը (1514-1576), ով տարված էր գեղանկարչությամբ ու վայելչագրությամբ, գահին նստելուց հետո մեծապես նպաստեց արվեստի ոլորտի զարգացմանը: Նա Հերաթից և այլ քաղաքներից Կարա-Կոյունլու թուրքմենական ցեղապետության մայրաքաղաք դարձած Թավրիզ հրավիրեց ու գործի դրեց բազմաթիվ նկարիչների, որոնց շնորհիվ գրքերի պատկերագրումն արվեստն Իրանում նոր մակարդակի հասավ:

Թավրիզի երկրորդ դպրոցը վերջնականապես ձևավորվեց Հերաթի դպրոցի և Բեհզադի ու նրա սաների որդեգրած նկարչական մեթոդի համադրության արդյունքում: Այստեղ ստեղծված մանրանկարներում մարդկանց կերպարներն օժտված են հոգեբանական որոշ խորությամբ, նրանց շարժումներն ավելի ազատ ու անկաշկանդ են, իսկ կեցվածքները՝ առավել բնական: Այս դպրոցին բնորոշ են հյութեղ ու պայծառ բազմազան գույների օգտագործումը և մանրամասնությունների, հատկապես հանդերձանքի ու տարազների, բուսական ու կենդանական մոտիվների նկատմամբ հատուկ ուշադրությունը: Բավականին ճշգրիտ է վերարտադրված բնական և ճարտարապետական միջավայրը: Թավրիզի երկրորդ դպրոցի վարպետները մշակեցին պատկերագրական նոր սխեմաներ, մասնավորապես պարուրածն բազմապլան կոմպոզիցիաներ: Այստեղ պատկերագարդված ամենահայտնի գրքերից են Թահմասպ Առաջինի «Շահնամեն» (նկար 5), որը հայտնի է նաև «Հոութոնի Շահնամե»<sup>9</sup> անունով<sup>9</sup>, ինչպես նաև Նիզամու «Խամսեն» ու Հաֆեզի «Դիվանը»:

Շահ-Աբասի (1571-1629) իշխանության օրոք Սեֆևյան թագավորության մայրաքաղաք Սպահանը դարձավ արվեստի խոշորագույն կենտրոններից մեկը: Սպահանի դպրոցի հիմնադիր Ռեզա Աբասին (1565-1635) ու նույն դպրոցում աշխատած մյուս վարպետները հաճախ էին դիմում հասարակ

<sup>9</sup> Գիրքն այդպես է կոչվել, քանի որ պատկանում էր ամերիկացի արդյունաբերող ու գրահավաք Արթուր Հոութոնին: Այս արժեքավոր ձեռագիրը պարունակում էր 258 մանրանկար: Դժբախտաբար, քանդելով գրքի կապող կարը, Հոութոնը վաճառքի է հանել դրա առանձին թերթերը: Ներկայումս Իրանի թանգարաններում են պահվում այդ մանրանկարներից միայն 118-ը:



Նկար 5. Թավրիզի երկրորդ դարոցի ներկայացուցիչ Աղա Միրեք, Թահմասպ Առաջինի «Շահնամեի» մանրանկարներից, 1526-1527 թթ., Նյու Յորք, Մետրոպոլիտեն թանգարան:

մարդկանց կյանքը ներկայացնող կենցաղային առօրյա տեսարաններին և տարվում դիմանկարի ժանրով, սակայն նրանց արվեստում ևս մեծ տեղ էր հատկացվում գրական սյուժեներին ու կերպարներին:

Մոհին Մոսավարը (1617-1708) Ռեզա Աբասիի ամենաընդունակ աշակերտն ու XVII դարի իրանական արվեստի ամենաբեղմնավոր նկարիչն էր: Ի տարբերություն իր կրտսեր ժամանակակից Մոհամմադ Զամանիի (1639-1708)՝ նա գիտակցաբար խուսափեց Իրան թափանցած եվրոպական նոր կերպարվեստի ազդեցությունից՝ պահպանելով պարսկական դասական նկարչության դարավոր ավանդույթները<sup>10</sup>:

<sup>10</sup> Տե՛ս **Գրաբար Օ.**, Ակնարկներ իրանական գեղանկարչության մասին (անգլերենից թարգմանեց Մեհրդադ Վահդաթին) // «Շադրանգ», Թեհրան, 2012, մայիս, էջ 88:

Եգիպտացի անվանի գրող և թարգմանիչ, Եգիպտոսի մշակույթի նախկին նախարար Թարվաթ Օքաշայի խոսքերով. «Մոհին Մոսավարն իրանցի այն ավանդապահ վարպետներից էր, ովքեր մաքառում էին օտարացման (եվրոպականացման) դեմ: Նա հարազատ ժողովրդին հավատարիմ, ազգային ոճով աշխատող նկարիչ էր»<sup>11</sup>: Գրքարվեստի, ձեռագիր գրքի պատկերազարդման ոլորտում XVII դարի կեսերին Մոսավարի ստեղծած գլուխգործոցներից են Ֆիրդուսու «Շահնամե» պոեմի համար նկարազարդված մանրանկարները (նկ. 6):



Նկար 6. Մոհին Մոսավար, Ֆիրդուսու «Շահնամե» պոեմի մանրանկարներից, 1649 թ., Լոնդոն, Բրիտանական թանգարան:

Այսպիսով, կարելի է արձանագրել, որ իր պատմական երկարատև ու արգասավոր զարգացման ընթացքում միջնադարի պարսկական նկարչությունը մշտապես սնվել է Իրանի դասական գրականության, առաջին հերթին՝ բանաստեղծական արվեստի կենարար աղբյուրից, և այսօր էլ այդ ազգային ավանդույթը շարունակություն ու անհատական յուրահատուկ դրսևո-

کتاب مروری بر نگارگری ایرانی. مترجم مهرداد وحدتی دانشمند. شادرننگ. تهران. صفحه، ولگ گرابر .88. می 2012.

<sup>11</sup> Օքաշա Թ., Իսլամական նկարչությունը (արաբերենից թարգմանեց Ղիլամեզա Թահամին), Թեհրան, 2001, էջ 96:

ثروت عكاشه. نگارگری اسلامی. زبان اصلی عربی. مترجم غلامرضا تهامی. نشر سوره مهر. تهران. صفحه 96. 2001.

րումներ է գտել իրանցի ժամանակակից նկարիչներ Հաննիբալ Ալխասի (1930-2010), Այդին Աղղաշլուի (ծն. 1940), Ֆարահ Օսուլիի (ծն. 1953), Շահրիար Ահմադիի (ծն. 1979) և այլոց աշխատանքներում:

### ОТРАЖЕНИЕ ПЕРСИДСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЖИВОПИСИ ИРАНА

ЗАХРА МАЛЕКИ (ИРАН)

В статье рассматриваются те школы, направления и стили средневековой живописи Ирана, которые испытали непосредственное влияние персидской классической поэзии. Живопись и поэзия всегда сочетались в искусстве Ирана – явление, которое можно наблюдать и сегодня. С целью выявить характер и меру воздействия классической персидской поэзии на живопись средневекового Ирана были изучены наиболее значимые живописные школы, которые формировались и действовали в течение тысячи лет, в различные исторические эпохи.

**Ключевые слова** – средневековое персидское искусство, живописные школы, классическая литература Ирана, поэзия, “Шахнаме”, история.

### THE REFLECTION OF PERSIAN CLASSICAL POETRY IN THE MEDIEVAL PAINTING OF IRAN

ZAHRA MALEKI (IRAN)

The article examines those schools, movements and styles of Iranian classical painting, which were influenced directly from Iranian poetry. Iranian art has always combined painting and poetry – a phenomenon, which can be witnessed till nowadays. In order to reveal the impact of classical poetry on Iranian painting, the most distinguished painting schools of various centuries have been studied.

**Key words** – Medieval Persian art, painting schools, Iranian classical literature, poetry, “Shahnameh”, history.

## ԾԱՂՐԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

ՍԱԹԵՆԻԿ ՄԵԼԻՔՅԱՆ\*

*Արարավոր ֆիզիոնոմիայի ծամածոության,  
ամեն տեսակի այլանդակության, անարգանքի  
յուրաքանչյուր խարանի մեջ ներքին ճշմարտա-  
ցիությունն ավելի կտրուկ է երևում, քան կանո-  
նավոր ու առողջ դիմագծերում:*

*Օգյուստ Ռոդեն'*

Ծաղրանկարչական ժանրը գրաֆիկայի սպեցիֆիկ տեսակ է, որտեղ կատա-  
րողականի հետ զուգընթաց կարևորվում են բովանդակային բաղադրիչը և կատա-  
կերգական էֆեկտ ստեղծող հումորի տեսակը: Զարգացման ընթացքում ժանրը ձեռք  
է բերել նոր հատկանիշներ և իր առանձնահատկությունները բնորոշող յուրահատուկ  
«Գրաֆիկական հումոր» և «Սև Հումոր» կոչվող պատկերման նոր եղանակներ, որտեղ  
պարտադիր պահպանվում են իրականության հետ կապող աղերսները:

**Բանալի բաներ** – ժանր, ծաղրանկար, երգիծանկար, շարժ, կատականկար,  
չափազանցում, զարգացում, գրաֆիկական հումոր, սև հումոր, մամուլ, հանդես, պար-  
բերական:

Ծաղրանկարը քաղաքական, հասարակական-կենցաղային թեմայով  
երգիծական կամ հումորիստական պատկեր է: Նեղ առումով ծաղրանկարը  
կերպարվեստի ժանր է, առավելապես գրաֆիկայի սպեցիֆիկ տեսակ, եր-  
գիծանքի պատկերման հիմնական եղանակ, երբ իդեալն արտահայտվում է  
բացասականի ժխտմամբ (հիմնականում օգտագործվում են գրաֆիկայի,  
մասամբ գեղանկարչության ու քանդակագործության միջոցները): Ծաղրա-  
նկարները լայն առումով այն պատկերներն են, որոնցում գիտակցաբար  
ստեղծվում է կոմիկական էֆեկտ, չափազանցվում կամ սրվում են մարդու  
մարմնի, դեմքի, վարքագծի տիպական գծերը, օգտագործվում անսպասելի  
զուգորդումներ ու նմանեցումներ: Դրանց հիմքում դրված է կոմիկականի  
գեղագիտական կատեգորիան: Ծաղրանկարը կարող է հանդես գալ գրաֆի-  
կական թերթերի, տպագրական մամուլի (թերթեր, ամսագրեր), գրքի նկա-  
րագարդման ձևով ու յուրաքանչյուր դեպքում ցուցաբերել հատուկ ռճակա-  
տարողական մոտեցում: Կարևոր դեր է խաղում նաև հարակից խոսքը:

Ծաղրանկարը հայտնի է հնագույն, միջնադարի և Վերածննդի ար-  
վեստներից: Այն համապատասխան փոփոխություններ է կրել հասարա-  
կության և արվեստի զարգացմանը զուգընթաց: Սովորաբար ծաղրանկար-

---

\* Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի  
գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի արվեստի պատմության, տեսության և  
մշակութաբանության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ,  
satik-melikian@mail.ru, հոդվածի ընդունման օրը՝ 12.02.2019, գրախոսման օրը՝  
30.03.2019:

<sup>1</sup> Эсколье Р. Оное Домье. Москва, 1978, стр. 8.

չությունը վերելք է ապրում հասարակական մեծ ընդհարումների և ժողովրդական զանգվածների ակտիվության շրջանում, երբ դեմոկրատական ուժերն այն ծառայեցնում են որպես պայքարի միջոց:

Մինչև Վերածննդի դարաշրջանը ժանրի խնդիրները սահմանափակվում էին անանուն հեղինակների կողմից գծագրված մարդկանց կամ երևույթների այլաբանական (կենդանակերպ) պատկերներով: Վերածննդի դարաշրջանում «անդեմ», քողարկված ծաղրանկարչությունը փոխարինվում է կոնկրետ անձի ուղղված երգիծական քննադատությամբ: Նկարների տակ այժմ գրվում է հեղինակի անունը: Խայթող սատիրայի թիրախ են դառնում և՛ հոգևոր, և՛ աշխարհիկ իշխանության ներկայացուցիչները: XVIII դարում վերելք է ապրում հասարակական-կենցաղային ծաղրանկարը, որը սկզբնավորվում է Ու.Հոգարթի, Թ.Ռոուլանդսոնի կենցաղային տեսարաններից՝ սենտիմենտալության ու գրոտեսկի տարօրինակ խառնուրդ<sup>2</sup>:

Ծաղրանկարչության հետագա զարգացումը կապված է երգիծական մամուլի երևան գալու հետ: Թերթային-ամսագրային հումորիստական գրաֆիկան ձևավորվում է արվեստի ու հրապարակախոսության մերձեցման շնորհիվ: Ծաղրանկարները սկզբից քսիլոգրաֆիայի (փայտափորագրության), իսկ XIX դարից վիմագրության միջոցով բազմացվում էին ու առանձին թղթերի ձևով տարածվում ժողովրդի մեջ:

1701-1702թթ. Հոլանդիայում լույս է տեսնում «Երկխոսություն» կոչվող առաջին երգիծական հանդեսը՝ բաղկացած նկարազարդված անվանաթերթերից և 8 քաղաքական ծաղրանկարներից: 1803թ. Ֆրանսիայում հրատարակվում է Ֆիլիպոնի «La caricature» գրավոր տեքստի 4 էջից և 2-3 վիմատիպ ծաղրանկարներից բաղկացած ամսագիրը: Այստեղ էին աշխատում Դոմիեն, Գրանվիլը, Տրավիեսը, Մոնիեն: 1832թ. լույս է տեսնում երկրորդ՝ «Charivari» պարբերականը, որտեղ ընդգրկված էր նկարիչների նույն կազմը: Ծաղրանկարները ստորագրում էին Դոմիեն և Ֆիլիպոնը, որոնցից առաջինը նկարի հեղինակն էր, իսկ երկրորդը՝ տեքստի:

XIX դարից փոփոխվում են ժանրի խնդիրները, նկարները հարստանում են գեղարվեստական ու տեխնիկական միջոցների ներմուծմամբ, ստեղծվում են հավաքական ընդհանրացված տիպաժներ: Բազմիմաստ մանրամասներով և նուրբ դիտարկումներով, ծավալուն տեքստով ու մեղմ, գեղանկարչական ոճով, խնամքով մշակված կոմպոզիցիաներն աստիճանաբար անցյալ են դառնում: Ֆրանսիացի մեծանուն վարպետ Օնորե Դոմիեի շնորհիվ ծաղրանկարը կանգնեց «մեծ» արվեստի զարգացման հետ նույն շարքում: Դոմիեն մի քանի շտրիխով նշում էր ֆիգուրների հիմնական գծագրությունը՝ դրանք զետեղելով տարածության մեջ, ապա աստիճանաբար խորացնելով պատկերված պերսոնաժների հոգեբանական բնութագիրը՝ մանրազնին վերջնամշակում դրանցից յուրաքանչյուրը, ընդգծում տարածության խորությունը առարկաների ծավալայնությունը, դրանց նյութակառուցությունը: Նա զարգացրեց ծաղրանկարչության գեղարվեստական ար-

<sup>2</sup> «Ծաղրանկար» տերմինը ենթարկվել է փոփոխության. մինչև 1750թ. «hieroglyphies» (նկարելահանելուկ), իսկ 1830թ. հետո՝ «cartoon» (հումորիստական նկար): Տե՛ս **Виппер Б.** Статьи об искусстве. Москва, 1970, стр. 133.

տահայտչականության միջոցները: Դոմին կարողանում էր ընդհանրացնել տեսածը, խուսափելով մանրամասների մանրազնին հաղորդումից՝ մի քանի շտրիխով հասնել իրականության և ճշմարտացիության տպավորության:

«Դոմինի գծանկարը շռայլ է, ազատ. դա անընդմեջ իմպրովիզացիա է, որը, սակայն, երբեք չի վերածվում շաբլոնի», - գրել է Շարլ Բողլերը<sup>3</sup>:

XIX-XX դարերի սահմանագլխին նկատվում է հակում դեպի ձևերի հարթ պարզագույն եզրագծումը, որը համընկնում է արևմտաեվրոպական արվեստի, մասնավորապես «մոդեռն» ոճի հետ, իսկ որոշ գերմանացի ծաղրանկարիչների գործերում զգացվում է նաև էքսպրեսիոնիզմի ազդեցությունը (Գ.Գրոս, Օ.Դիքս, Զ.Հարթֆիլդ): Այդ շրջանի եվրոպական գրաֆիկայի ոճական հնարքներն են. առաջինը՝ նատուրայի երկրաչափացում, զարդանախշային պարզեցում և ընդհանրացում (այս հնարքը կիրառել է նորվեգացի նշանավոր ծաղրանկարիչ Օլաֆ Գուլբրանսոնը): Մյուսը, երբ երգիծական տպավորությունը շեշտվում է գծի թվացյալ անվստահությամբ ու պարզունակությամբ (այս հնարքը կիրառել է ֆրանսիացի նշանավոր վարպետ Անրի Թոլուզ Լոտրեկը, դրա վրա է հիմնված Գեորգ Գրոսի գրաֆիկական գլխավոր տպավորությունը, այն երբեմն օգտագործում են ռուս նկարիչներ Կուկրինիկսները):

1841թ. Անգլիայում լույս տեսան «Punch» և 1845, 1848, 1896թթ. Գերմանիայում՝ «Fliegende Blätter», «Kladderadatsch» և մեծ ճանաչում ձեռք բերած «Simplicissimus» երգիծական հանդեսները (նկ.՝ Օ.Գուլբրանսոն, Ա.Ջոնսոն, Թ.Թ.Հեյնե և ուրիշներ): Նույն ժամանակ Ֆրանսիայում հրատարակվում է «Le Rire» ամսագիրը (նկ.՝ Կարան դ'Ալ, Ֆորեն, Ժ.Սեննեպ, Ժ.Էֆֆել և այլք): 1855թ. Ռուսաստանում լույս են տեսնում առաջին երգիծական հանդեսները՝ «Գուդոկ», «Ստրեկոզ» (նկ.՝ Ա.Վենեցիանով, Ի.Իվանով, Ի.Տերեբենև): 1905-1906թթ. հրատարակվում են «Ժալո», «Ժուպել» և 1908-1914թթ.՝ «Սատիրիկոն» ու 1915-1918թթ.՝ «Նոր Սատիրիկոն» հանրաճանաչ պարբերականները (նկ.՝ Ա.Բենուա, Ն.Ռեմիզով (Ռե-Մի), Վ.Դենի): 1922թ. լույս է տեսնում «Կրոկոդիլ» երգիծական հանդեսը (նկ.՝ Դ.Մոոր, Բ.Եֆիմով, Կ.Ռոտով, Մ.Չերեմնիխ, Կուկրինիկսներ և այլք):

XX դարի 30-ական թվականներին երևան եկավ «գրաֆիկական հումոր» (առանց խոսքի նկարներ) կոչվող ուղղությունը: Դրա շնորհիվ նկարը դառնում է ավելի թեթև, արտահայտիչ, որոշ չափով ազատվում է նկարագրական ֆունկցիայից, բազմախոս բացատրություններից: Նկատվում են գրաֆիկական առավելագույն պարզություն, ծայրահեղ պայմանականության ձգտում: Ձևախեղումները դառնում են առավել կտրուկ ու նպաստում են դիպուկ երգիծադիմանկարների ստեղծմանը (օրինակ՝ մեծանուն դանիացի ծաղրանկարիչ Հերլուֆ Բիդստրոպի և ճանաչված ֆրանսիացի վարպետ Ժան Էֆֆելի շարժերը): «Այն դեպքում, երբ գեղանկարչությունն ու քանդակագործությունը հեռանում են պատկերումից, իսկ արստրակտ արվեստն ավելի շատ կողմնակիցներ է ձեռք բերում, ծաղրանկարիչները ֆիզուրատիվ

<sup>3</sup> **Բողլեր Շ.**, Էսթետիկա. Քննադատություն (կազմ. և առաջաբանը՝ Հ. Բախչինյանի), Երևան, 1999, էջ 219:

արվեստին նոր ուղի տվեցին՝ գրաֆիկական հումոր, միանգամայն արդարացված և երբեմն էլ անփոխարինելի»,- գրել է ժանրի տեստաբան Մ.Ռագոնը<sup>4</sup>: Լեհերը նման նկարներին կատակային բնորոշում տվեցին՝ «Հումոր անգրագետների համար»: Այստեղ զավեշտը բուն պատկերման, նրա պլաստիկ հատկությունների մեջ է:

Նույն ժամանակահատվածում ի հայտ է գալիս հումորի նոր տեսակ: Այն կոչում են «սև հումոր» (կամ «պարադոքսների հումոր»)՝ քինոտության, անողորջության, «սուրբ գաղափարների» բացակայության համար: «Սև հումորի» ակունքներն են համարվում անգլո-սաքսոնական բանավոր անեկդոտը, Կաֆկայի ստեղծագործությունն ու սյուրռեալիզմ ուղղությանը բնորոշ աշխարհընկալումը:

«Սև հումորի» նկարիչները չեն զբաղվում քաղաքականությամբ, նրանց ստեղծագործության մեջ մենք չենք գտնի երգիծանք այս կամ այն կոնկրետ երևույթի նկատմամբ: Նրանք քաղաքական գործիչների ծաղրանկարներ չեն անում և չեն պաշտպանում ոչ մի հստակ տեսակետ: Այն ամենը, ինչի դեմ լրջորեն պայքարում էին անցյալի ծաղրանկարիչները՝ արդարադատություն, կրոն, լոկ ծաղրուծանակի արժանի ֆարս է: Ֆեմիդայի նժարները բացահայտ պատկերվում են առևտրական խանութի կշեռքի տեսքով կամ վերածվում են ճոճանակի նման ինչ-որ բանի, որոնց վրա խախուտ հավասարակշռության մեջ են դատավորներն ու ոստիկանները: Իրոք, ցինիզմի որոշակի տարր կա այս համընդհանուր ժխտման, ամեն ինչի նկատմամբ անկաճանքի բացակայության մեջ»,- նկատել է արվեստաբան Ն.Դմիտրիևս<sup>5</sup>: 1938թ. Ֆրանսիայում սկսեց հրատարակվել «Շեղվածների կատակներ» հումորիստական թերթիկը: Այստեղ էին աշխատում Ժ.Էֆֆելը, Մ.Սինեն, Լ.Միտելբերգը և ուրիշներ:

Եթե «սև հումոր» տերմինը կարելի է նորամուծություն համարել, ապա նման ուղղությունն ինքնին նորություն չէ: Այդ մոտեցմամբ են ստեղծված ժանրի դասական, գերմանացի նկարիչ Վիլիելմ Բուշի «Մաքսի և Մորիսի չար կատակները» մանկական գրքերի ծաղրանկարները, որոնք, ի դեպ, նախանշում են նորագույն ժամանակներում ժանրում կատարվող ոճական և կատարողական փոփոխությունները<sup>6</sup>: Բուշի արվեստին բնորոշ են ծաղրանկարներն ըստ թեմաների խմբավորելը և ամբողջ շարքը համալրող, ընդհանուր անվան տակ ներկայացնելը, այնուհետև այդ շարքը նոր աշխատանքներով ընդլայնելով՝ ծավալուն գիրք ստեղծելը:

Այդ կապակցությամբ նշանավոր արվեստաբան Բորիս Վիպպերը գրել է. «Ժամանակի նկատմամբ գրաֆիկայի զգայունությունը այն դարձնում է բարենպաստ նկարաշարերի կամ ցիկլերի ծավալման համար (Կալլո,

<sup>4</sup> **Турова В.** Современная французская графика. Плакат. Карикатура. Москва, 1966, стр. 19.

<sup>5</sup> **Дмитриева Н.** Юмор парадоксов // “Иностранная литература”, Москва, 1973, N 6, стр. 254.

<sup>6</sup> **Busch W.** Album mit 1500 bildern. München, 1903, illus.



Հոգարթ, Գոյա, Կլինգեր և շատ ուրիշներ): Երբ մենք այն «կարդում ենք», ներկան բնականորեն կապվում է անցյալի, իսկ ապագան՝ ներկայի հետ»<sup>7</sup>:

Վերադառնալով 1930-ականներին՝ ասենք, որ ժանրում ի հայտ եկած փոփոխություններին զուգահեռ նոր ժամանակների հումորը դառնում է փիլիսոփայական ու հայեցող: Այն ավելի շատ ուղղված է ամբողջ աշխարհում տիրող իրավիճակին, քան առանձին արատների ու դրանց կրողների քննադատությանը: Ռեպորտաժի տարրը գրեթե վերանում է հումորիստական գրաֆիկայի ասպարեզից: Ծաղրանկարիչների հերոսն է դառնում ազգային, տարրիքային, սեռական նշաններ չունեցող ինչ-որ մարդուկ, որը գալիս է փոխարինելու տիպաժանրին ու երգիծական դիմակներին (օրինակ՝ «Նյու Յորքեր» ամսագրի ճանաչված նկարիչ Ս.Սթեյնբերգի, ինչպես նաև Ա.Դյուբուի, Մ.Սինեի և այլոց խիստ ոճավորված «մարդուկները»):

Այս խնդրի շուրջ այսպես է արտահայտվել ճանաչված արվեստաբան Ն. Դմիտրիևան. «Մարդուկները փոխարինում էին նախորդ ժամանակաշրջանի դիմակներին՝ չինովնիկի, զինվորականի, բյուրոկրատի, բուրժուայի, պճնամուլի և այլն: Միտում է նկատվում դրանք բոլորը բերել մարդուկի ընդհանուր հայտարարի, որն ինքն է խաղում մարդկային կատակերգության բոլոր դերերը: Նա և՛ տղամարդ է, և՛ կին, և՛ երեխա. նա պետ է ու ենթակա: Նա ո՛չ դրական է, ո՛չ էլ բացասական: Այդ շրջանում գրեթե յուրաքանչյուր ծաղրանկարիչ ստեղծում է մարդուկի սեփական տարբերակը: Սուլ Սթեյնբերգի մոտ նա մեծ, անճոռնի քթով, կոպիտ ծնոտով և բերանի փոխարեն՝ գծով, Ջեյմս Թերբերի մարդուկը գծված է կոր գծով, առանց անկյունների, մեղմ ու դյուրաթեք, լաթե տիկնիկի նման՝ լաստանման վերջույթներով, Մորիս Սինեի հերոսն ունի կողքի թեքված քիթ, քթարմատին մոտեցած աչք-զրոներ և մեծ բերան, Ալբեր Դյուբուի մարդուկը չոված աչքերով է, բեղավոր (անգամ երեխաներն են բեղերով), ինչ-որ տեղ սլացող, անիմաստ մարտնչող և այլն»<sup>8</sup>: Հումորի նոր տեսակը չի բացառում ո՛չ քաղաքական, ո՛չ հասարակական-կենցաղային ծաղրանկարը, այլ միայն փոխում է դրանց բնույթը:

Այժմ իմաստաբովանդակային տեսակետից փորձենք առանձնացնել *ծաղրանկար* և *երգիծանկար* սահմանումները: *Ծաղրանկարը* (caricature՝ իտալերեն բառ է) նշանակում է չափազանցնել, ծանրաբեռնել: Սակայն ժանրի խնդիրները շատ ավելին են, քան ենթադրում է նրա սահմանումը: Ծաղրանկարն ուղղված է կոնկրետ անձի, երևույթի դեմ: Քննադատելու արժանին ծաղրանքի, հեգնանքի ենթարկելու համար նկարում հարկավոր է կատարել հերոսների դիմագծերի սրում, չափազանցում: Միայն ծիծաղ և ժպիտ առաջացնող պատկերը *կարականկար* է, այլ ոչ թե ծաղրանկար: Շարժից և կատականկարից ծաղրանկարը տարբերվում է կրքոտ պայքարելու մղումով: Ո՛չ Լեոնարդո դա Վինչիի այլանդակ դեմքերի շարքը, ո՛չ Գոյայի ֆանտաստիկ ընդհանրացված դեմքերը, ո՛չ եգիպտական այլաբանական նկարները լիովին չեն բավարարում ծաղրանկար կոչվելու պահանջները: Առաջինում նպատակը ծաղրը չէ, այլ ուսումնասիրությունն է, երկրորդն ուղղված չէ կոնկրետ

<sup>7</sup> Виппер Б. Статьи об искусстве, стр. 154.

<sup>8</sup> Дмитриева Н. Юмор парадоксов, стр. 256.

անձին, երրորդում ոչ թե չափազանցություն է, այլ փոխաբերություն: Վերջինը կարելի է համարել ժանրի նախապատմական արտահայտություն: Դիմազծերի, իրավիճակի սրման, չափազանցման, որոշ հատվածների շեշտադրման միջոցով վերացական գաղափարներն ու երևույթները քննադատող պատկերը *երգիծանկար* է: Ծաղրանկարում անհրաժեշտ է նորմից շեղում: Եթե նորմ ընդհանրապես գոյություն չունի, եթե պատկերը իրականության լիակատար ժխտումն է, ապա մենք այդպիսի պատկերը կոչում ենք արդեն ոչ թե ծաղրանկար, այլ *գրոպեսկ* (օրինակներ հնարավոր է գտնել Բոսխի, Բրեյգելի, Գոյայի մոտ): Ասենք, որ առանց որևէ չափազանցման հնարավոր է ստեղծել երգիծանկար, որը մակագրության բացակայության դեպքում կդիտվի որպես ժանրային պատկեր:

Հայերենով ժանրի տարբեր սահմանումների վերաբերյալ կարդում ենք. «Ծաղրանկարն իր մեջ ունի միանգամայն երգիծանքը, Ծաղրն ու Զաւեշտը»<sup>9</sup> ու նաև.

«1. ծաղր... «ծիծաղ, խնդալը, ուրախութիւն. 2. վրան խնդալը, ծանականք, 3. վրան խնդալու բան». երգիծանել (-գիծի, արմատն է երգէծ), «պատառել, ճեղքել, պայթեցնել, ճաքեցնել»<sup>10</sup>:

Անկախ ամեն կարգի սահմանումներից ժանրը ունի մեկ անփոփոխ օրենք, որը պարտադիր է պահպանել ցանկացած բնույթի նկարներում (քաղաքական, հասարակական-կենցաղային ծաղրանկար, հումորիստական նկար, շարժ), դա չափի զգացումն է: Նման մոտեցման կարևորության մասին է գրել ռուս ճանաչված ծաղրանկարիչ Դմիտրի Մոորը. «Հարկավոր է այնպես օգտվել հիպերբոլի հնարքից, այնպես ծաղրել ծաղրի արժանին, որպեսզի նրա բուն էությունը դեֆորմացիայի չենթարկվի»<sup>11</sup>: Հիրավի, հարկավոր է, որ բոլոր դեպքերում զգացվեն իրականության հետ կապող աղերսները, որպեսզի ցանկացած ծաղրանկարային կերպարում, որքան էլ այն չափազանցված լինի, դիտողը տեսնի իրականության արտացոլում, այլ ոչ թե սուկ նկարչի երևակայության խաղ:

## ОБ ОСОБЕННОСТЯХ КАРИКАТУРЫ

САТЕНИК МЕЛИКЯН

Среди факторов, определяющих карикатуру, как особый вид графики, следует выделить художественность, замысел автора и комический эффект, который в процессе развития жанра претерпел изменения и приобрел новую специфику под названием «Графический юмор» и «Черный юмор». Однако, невзирая на новые методы и подходы в создании карикатуры, необходимость предметности в рисунке сохраняется.

<sup>9</sup> Ծաղրանկարն ու իր արուեստը, Թեոդիկ, «Ամենուն Տարեցոյցը», Կ.Պոլիս, 1922, էջ 216:

<sup>10</sup> Աճառյան Հր., Հայերեն արմատական բառարան, Երևան, 1973, Բ հատոր, էջ 43, 439:

<sup>11</sup> **Моор Д.** Московские мастера сатиры // “Искусство”, Москва, 1938, N 2, стр. 15.

**Ключевые слова** – жанр, карикатура, сатира, шарж, юмористический рисунок, преувеличение, развитие, графический юмор, черный юмор, пресса, журнал, периодическая печать.

## ON PECULIARITIES OF CARICATURE

SATENIK MELIKYAN

The caricature genre is a specific type of graphics where the content component and the type of humor creating a comic effect are as important as performance. In the course of development, the genre obtained new features and new specific methods such as “Graphic humor” and “Black humor” where the mandatory connection with the reality is maintained.

**Key words** – genre, caricature, satire, humoristic drawing, exaggeration, development, graphic humor, black humor, press, magazine, periodical.

## КОНСТАНТИН АЛАДЖАЛОВ (1900-1987): ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

МАРГАРИТА КАМАЛЯН\*

Константин Аладжалов родился в Нахичевани-на-Дону, однако большую часть жизни он провел в США, где и получил признание. Художник-самоучка работал в области монументальной, станковой, театрально-декорационной живописи, а также книжной, журнальной, прикладной графики. Несмотря на всю многогранность таланта, Аладжалов прославился прежде всего как блестящий иллюстратор периодических изданий и книг. Яркость, комичность, острая и тонкая наблюдательность, игривая искривленность линий, бурлеск отличали неповторимый художественный почерк Аладжалова-иллюстратора. Художник ушел из жизни в 1987 в возрасте 86 лет, оставив после себя немалое творческое наследие. Согласно его завещанию, была учреждена стипендия его имени в Бостонском университете. Аладжалов внес свою лепту в историю искусства США.

**Ключевые слова** – иллюстратор, художник, США, “The New Yorker”, “The Saturday Evening Post”.

8 ноября 1900 года в Нахичевани-на-Дону, в армянской семье родился Константин Аладжалов, вошедший в историю США как блестящий художественный иллюстратор журналов и книг. Он был не единственным художником в семье: его младшие братья - Семен (1902-1987) и Степан Аладжаловы (1903-1969), также обладали художественным дарованием. В то время как Константин прославился за пределами СССР, внося свою лепту в искусство США, русского и армянского зарубежья, его младшие братья, обладатели многочисленных премий, медалей, почетных грамот, пользовались широкой известностью у себя на родине. Заслуженный деятель искусств Армянской ССР, художник театра и кино, график Семен Аладжалов получил профессиональное образование во Вхутеине в Москве (1927-1931), оформил свыше ста театральных постановок и интерьеров, был автором ряда статей по вопросам искусства, а также монографии, посвященной своему учителю – художнику-авангардисту, театральному декоратору, графику Георгию Якулову<sup>1</sup>. Живописец и график Степан Аладжалов, получивший образование в Ростовской художественной школе (1923-1928), писал портреты, тематические картины, создавал

---

\* Ученый секретарь Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, mkatalyan@inbox.ru, статья поступила в редакцию 11.03.2019, день рецензирования 26.04.2019.

<sup>1</sup> См.: **Аладжалов С.** Георгий Якулов. Ереван, 1971.

плакаты. По иронии судьбы, находясь по разные стороны океана, во время Великой Отечественной войны все трое обратились к единой теме войны и победы над нацизмом<sup>2</sup>.

В Советском Союзе и на постсоветском пространстве – в России и Армении имя Константина почти забыто. Краткую информацию о жизни и творчестве художника-эмигранта можно найти в книге Валерия Рязанова “От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону”<sup>3</sup>, а также в нескольких энциклопедиях и справочниках, опубликованных в последние десятилетия<sup>4</sup>.

Между тем, в США искусство художника представлено с большим размахом. Имя Константина – мастера карикатуры, тонкого юмориста, включено в книги, посвященные истории иллюстрации в США. В 1942 году был опубликован альбом под названием “Жанровые картины” с вступительной статьей американской писательницы Джанет Фланнер<sup>5</sup>. О художнике и о разных аспектах его творчества написано немало статей в периодических изданиях США и Канады<sup>6</sup>.

Свой творческий путь Константин Аладжалов начал еще на родине, в Ростове-на-Дону. Зажиточные родители – Иван и Изабелла, имели возможность дать хорошее образование сыновьям. Ранний интерес Константина к живописи подпитывался матерью, которая водила его на художественные выставки. Знание европейских языков – французского, немецкого, английского и итальянского, расширило

---

<sup>2</sup> Семен и Степан Аладжаловы исполнили серию военных плакатов-лубков – “Ростов наш!” (1942), “Подвиг разведчиков” (1942), “Герои Днепра” (1943), за которые получили награды и премии. В 1941 году Константин Аладжалов для журнала “Fortune” исполнил четыре аллегии стран, воевавших против Германии – России, Франции, Великобритании и США.

<sup>3</sup> См.: **Рязанов В.** От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону, Ростов-на-Дону, 2011, стр. 22.

<sup>4</sup> См.: **Лейкинд О., Махров К., Северюхин Д.** Художники русского зарубежья. Биографический словарь. Санкт-Петербург, 2000, стр. 77-78, а также электронные энциклопедии: Энциклопедия русской живописи // [artcylopedia.ru](http://artcylopedia.ru), Энциклопедия “Хайазг” // <http://ru.hayazg.info>, Искусство и архитектура Русского Зарубежья // <http://www.artrz.ru/menu/1804645939/1804790676.html> и др.

<sup>5</sup> См.: **Flanner J.** Alajalov. Conversation pieces. New York, 1942.

<sup>6</sup> Данная статья в целом опирается на материалы, любезно присланные нам сотрудниками архива Института Смитсона в Вашингтоне, за что выражаем им глубокую благодарность. Архив состоит из биографической информации, писем, заметок, телеграмм, фотографий Аладжалова и его работ, каталогов выставок, приглашений, статей, а также рукописи книги Джанет Фланнер об Аладжалове Constantin Alajalov papers, [ca. 1940-1979] (см.: Archives of American Art, Smithsonian Institution // <https://www.aaa.si.edu/collections/constantin-alajalov-papers-5624>).

его кругозор. В 15 лет, вдохновленный Бодлером, он сделал рисунки на тему его стихотворений в прозе под названием “Парижский сплин”. Константин иллюстрировал также биографии итальянского реформатора Джироламо Савонаролы и испанского инквизитора Томаса де Торквемады. Окончив Ростовскую гимназию в 1917 году, он поступил в Петроградский университет, однако революция прервала обучение молодого студента. Он начал писать портреты идеологов и вождей революции – Маркса, Ленина и Троцкого, выполнять работы по монументальной живописи, агитплакаты. В Пятигорске он расписал агитпоезд.

В 1918 году молодой художник участвовал в выставках картин, в частности, в 8-ой весенней выставке Ростовско-Нахичеванского-на-Дону общества изящных искусств и Ростовско-Нахичеванского-на-Дону союза художников со следующими полотнами: “Тореодоры”, “Смерть Авеля”, “В Бретани”, “Желтый парус”, “Отдых”, “Купальщицы” и т. д. В Баку, Москве и Петрограде он расписывал стены правительственных зданий. Константин сотрудничал с еженедельником “Донская волна” и журналом “Искусство”.

Некоторое время он служил секретарем Бельгийского консула в Баку. В 1920 году Константин был командирован в Гилянскую Советскую Социалистическую Республику, в Решт. В качестве мастерской ему была предоставлена комната во дворце персидского дворянина, который убежал до наступления Красной Армии, при этом оставив своих жен в гареме под присмотром старого евнуха. По свидетельству Д. Фланнер, в Персии “Аладжалов получил почетное предложение без жалованья стать придворным живописцем главного революционера города..., у которого не было двора, однако был мертвый дед, чей портрет Аладжалов исполнил по воображению”<sup>7</sup>.

Вскоре Константин решил покинуть Персию, находящуюся в военном положении, направившись в Константинополь, первоначальное прибежище многих русских эмигрантов. В турецкой столице он рисовал киноафиши, рекламные щиты, расписывая стены клубов, писал портреты постояльцев в барах, делал также частные зарисовки турецких похорон на кладбище. Накопив около ста долларов, Константин решил покинуть Константинополь, и в 1923 году оказался в США.

В Америке начался новый виток жизненного пути Аладжалова, от человека, не обладающего ничем, кроме пяти долларов в кармане,

---

<sup>7</sup> Text by Janet Flanner for “Alajalov. Conversation pieces” // Constantin Alajalov papers, [ca. 1940-1979]. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

до известного и признанного графика, живописца, яркого представителя богемы (получил американское гражданство в 1928 г.). В кругу его общения были русские интеллигенты, художники, известные деятели американской культуры. И все это – благодаря многостороннему таланту и харизматичности армянина, который, по описанию современников, был худощавым, хорошо одетым, щеголеватым мужчиной с темной кожей и ясными глазами – “грустными и сомневающимися. Маленький и худой – он напоминал скорее Восток, чем светлую Россию, занимался плаванием и ездой на лошадях, но также любил теннис и играл на пианино”<sup>8</sup>.

Но признание пришло позже. А в 1923 году судьба свела художника с ростовским другом – секретарем известной американской танцовщицы Айседоры Дункан, благодаря рекомендации которого Аладжалов получил заказы на украшение фресками русских клубов на Манхэттене, в том числе наиболее известного клуба “Би-Ба-Бо” (“Vi-Va-Bo” club), принадлежащего русской графине Анне Зарнекау. В 1920-ых годах он также написал фрески для дома эксцентричного американского художника и мецената Роберта Чанлера, с которым Константина познакомил его друг, художник-эмигрант Давид Бурлюк. Чанлер, в свою очередь, написал портрет Аладжалова.

В 1926 Аладжалов через Д. Бурлюка и К. Бринтона познакомился с американской художницей Кэтрин Дрейер, одной из основательниц общества “Société Anonyme” (вице-президент – Марсель Дюшан). Созданная в 1920 году, эта выставочная и издательская организация, при музее Современного искусства в Нью-Йорке пропагандировала в США международное авангардное искусство. С 1926 по 1933 годы Аладжалов оформил много обложек для брошюр и каталогов Общества<sup>9</sup>. В частности, он оформил в конструктивистском стиле обложку каталога международной художественной выставки, организованной Обществом в 1926-ом в Нью-Йорке в Бруклинском музее и принял участие в ней. Были представлены работы около 113 художников, в том числе Ж. Брака, М. Эрнста, П. Мондриана, Ф. Леже, П. Пикассо, Дж. де Кирико, А. Архипенко, Д. Бурлюка, Н. Габо,

---

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> См.: The collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920. Catalogue compiled and planned by Katherine S. Dreier and Marcel Duchamp. New Haven, 1950, pp. 70-71 // [https://archive.org/stream/collsoci00yale/collsoci00yale\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/collsoci00yale/collsoci00yale_djvu.txt), A Catalogue Raisonné. The Sociéé Anonyme and the Dreier Bequest at Yale University. Ed. by Herbert R., Apter E., Kenney E. New Haven, 1984, pp. 7, 12 и т. д.

В. Кандинского, Н. Певзнера и др.<sup>10</sup>. Аладжалов участвовал и в последующих выставках Общества.

С конца 1920-ых годов Аладжалов много путешествовал по всему миру – Тихоокеанские острова, Гаити, Куба, Япония и европейские страны служили для художника не только местами отдыха, но и источниками вдохновения. Его неизменными спутниками в поездках были блокнот и карандаш.

В 1938 году желание углубить познания в живописи направило художника-самоучку в Италию, в частности – в библиотеку Американской Академии в Риме, где он проводил часы за изучением техники масляной живописи. Аладжалов создавал живописные полотна – портреты, натюрморты и пейзажи.

Из-под его кисти вышли портреты целой плеяды светских особ – герцога и герцогини Виндзорских, внуков известного американского бизнесмена Чарльза Манна, жены американского мультимиллиардера графини Моны Бисмарк, после замужества – миссис Гаррисон Вильямс, испанской графини Алины Кинтанильи, миссис Бедфорд Дейви и других. Представленные на нейтральном фоне крупным планом портреты носили романтизированный характер. Кисти Аладжалова принадлежит также портрет великого русского поэта Сергея Есенина, написанный в далеком 1920 году, при случайной встрече в поезде. “Не сразу и подумаешь, что это портрет Сергея Есенина... Что-то от угловатого подростка есть в этом портрете, и угрюмость взгляда, сосредоточенность внутрь себя, какая-то обиженность сомкнутых плотно губ”, – пишет В. Кузнецова в статье “Портреты Есенина”<sup>11</sup>.

После победы на конкурсе в 1941 году в Нью-Йорке Аладжалов с радостью взялся за написание панно-триптиха для лайнера “S. S. America”. Украшавшие потолок бара-ресторана первого класса изображения шутивным образом рассказывали о дневном досуге и ночных развлечениях пассажиров судна. В 1949 году он исполнил фрески для ресторана престижной гостиницы Шерри-Нидерланд (Sherry-Netherland) в Нью-Йорке, менеджером которой был его друг, русский князь Сергей Оболенский, а дизайнером интерьера – русский граф Василий Адлерберг.

---

<sup>10</sup> См.: **Евдаев Н.** Давид Бурлюк в Америке: материалы к биографии. Москва, 2007, стр. 139 // [https://www.burliukinamerica.com/wp-content/uploads/2018/02/evdaev\\_burliuk\\_in\\_america.pdf](https://www.burliukinamerica.com/wp-content/uploads/2018/02/evdaev_burliuk_in_america.pdf).

<sup>11</sup> **Кузнецова В.** Портреты Есенина // <http://esenin.ru/esenin-v-izobrazitelnom-iskusstve/grafika/kuznetcova-v-e-portrety-esenina>.



Художник работал также в области театрально-декорационного искусства для труппы известного артиста балета, балетмейстера и педагога, русского эмигранта Михаила Мордкина. В 1944 году в Палм-Бич он оформил декорации для мюзикла композитора Вернона Дюка "Tars and Spars" (режиссер – Макс Либман) и т. д. Он также рисовал афиши для театра и кино, занимался рекламой.

Несмотря на всю многогранность творчества, Константин Аладжалов прославился в Америке прежде всего как блестящий иллюстратор периодических изданий и книг.

Первую обложку для "The New Yorker"-а художник исполнил 25 сентября 1926 года. Вежливый американец стоически выдерживал отвратительное пение американки. Для "The New Yorker"-а он иллюстрировал около 200 обложек. В 1945 году началось сотрудничество художника с журналом "The Saturday Evening Post", в результате - около 70 сатирических обложек. Ему было дано эксклюзивное право работать одновременно в этих двух очень популярных в Америке изданиях. Аладжалов иллюстрировал также модные в США журналы "Vogue", "Life", "Fortune", "Vanity Fair", "New Masses" и т. д. В своих иллюстрациях художник иронично, полунасмешливо-полусерьезно, но всегда добродушно представлял жизнь американцев: быт, досуг, спорт, развлечения, семью, человеческие взаимоотношения. Яркость, выразительность, комичность, граничащая с карикатурностью, острая и тонкая наблюдательность, игривая искривленность и утонченность линий, бурлеск отличали неповторимый художественный почерк Аладжалова.

Во время Великой депрессии, когда политикой многих журналов было замалчивание, Аладжалов в обложке "The New Yorker"-а 1939 года обратился к теме бедности, представляя бедняка-торговца и высокомерно-презрительное отношение к нему богатой пары.

Обложка журнала "Saturday Evening Post" 1959 года тонко иронизировала над знаменитой "американской мечтой", ассоциировавшейся преимущественно с потребительскими товарами, представляя залитое лунным светом "романтическое потребительское блаженство" (Эндрю Гордон)<sup>12</sup>. Идея была интересной, и по мнению писателя Эндрю Гордона, автора книги "Создавая потребителей: швейная машина в современной Японии" (2011)<sup>13</sup>, могла даже вдохновить япон-

---

<sup>12</sup> **Gordon A.** Fabricating Consumers: The Sewing Machine in Modern Japan. Berkeley, 2011, pp. 184-185.

<sup>13</sup> Там же.

ского коллегу, который написал похожую иллюстрацию через несколько месяцев после выхода аладжаловской обложки.

Аладжалов причислен к классикам искусства иллюстрации в США. Признанный художественный критик, коллекционер, владелец частной художественной галереи в Нью Йорке Гарри Селпетер писал: “Спустя тысячу лет удачливый археолог, кому посчастливится пролистать Аладжаловские обложки..., узнает больше о том, как выглядели и жили жители Нью Йорка и других американских городов, чем его коллега смог бы узнать, читая тысячи номеров этого или другого журнала”<sup>14</sup>.

Библиотеки США обращались к Аладжалову с просьбой подарить им оригиналы и репродукции его иллюстраций. “Наша коллекция насчитывает около 2000 карикатур “The New Yorker”-а, - отмечает в своем письме к художнику представитель Библиотеки Конгресса в Вашингтоне, - и нам кажется, что Вы должны быть представлены в этой коллекции на постоянной основе...”<sup>15</sup>. В письме от 7 декабря 1977 года Музей автографов Югославии обратился к Аладжалову с просьбой прислать автограф и собственную фотографию для включения их в свою коллекцию<sup>16</sup>. Его произведения хранятся в Бруклинском музее, в Музее современного искусства Нью-Йорка, в архивном исследовательском центре Говарда Готлиба Бостонского университета<sup>17</sup> и т. д.

Константин Аладжалов иллюстрировал около двух десятков книг, в частности – “Книгу песен” Джорджа Гершвина<sup>18</sup>, “Золушку” в

---

<sup>14</sup> **Salpeter H.** Alajalov: Clown or Hamlet // Esquire, 1941, January, <https://classic.esquire.com/article/1941/1/1/alajalov-clown-or-hamlet>.

<sup>15</sup> Constantin Alajalov papers, [ca. 1940-1979]. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Архив состоит из картин и обложек журналов для “The New Yorker”, “The Saturday Evening Post”, “Life” и др., а также многочисленных эскизов, открыток, портрета Аладжалова кисти Джорджа Гершвина, около 800 фотографий из личной жизни художника и его работ, переписки (1950-1965), адресных книг, дневников и т. д. (см.: <http://archives.bu.edu/collections/collection?id=121522>). Библиотека Сиракузского университета имеет в распоряжении книги, журналы, иллюстрированные художником, а также предоставляет статьи и обширную литературу по американскому искусству того времени, где можно найти информацию и анализ жизни и творчества художника (см.: <https://syracuse.summon.serialssolutions.com/search?q=alajalov#!/search?ho=t&l=en&q=alajalov>).

<sup>18</sup> **George Gershwin.** Song book. New York, 1932.

стихах Элис Дюэр Миллер<sup>19</sup>, произведения Корнелии Отис Скиннер (“Наши сердца были молоды и веселы”<sup>20</sup> и т. д.), “Семейный альбом” (Воспоминания князя Павла Чавчавадзе, мужа княжны императорской крови Нины Романовой<sup>21</sup>). Американская и канадская пресса щедро одаривала иллюстрации художника хвалебными эпитетами, в частности – относительно аладжаловских иллюстраций к “Золушке”, которая была внесена в список 50 лучших книг года в рейтинге Американского института графических искусств<sup>22</sup>. По мнению американского композитора и пианиста Джорджа Гершвина “превосходные рисунки” Аладжалова уловили “дух песен”<sup>23</sup>.

Персональные выставки художника были организованы в Голливуде (1936), Нью-Йорке (1942, Carstairs gallery), Далласе (1951) и Уичито (Канзас). Аладжалов участвовал в многочисленных групповых выставках в разных городах США – Нью-Йорке, Вашингтоне, Лос-Анджелесе, Вустере, Далласе и т. д., а также в столице Великобритании в рамках проекта “Asher Squares”<sup>24</sup>.

В 1940-1950-ые годы художник занимался педагогической деятельностью. Он преподавал композицию и рисунок в Институте искусства “Феникс” в Нью-Йорке (The Phoenix Art Institute) и в художественной школе Александра Архипенко в Нью-Йорке. Константин Аладжалов ушел из жизни в 1987 году в возрасте 86 лет, оставив после себя немалое наследие. Согласно его завещанию, была учреждена стипендия его имени в Бостонском университете (Constantin Alajalov Visual Art scholarship). В сферу интересов художника входили разные виды изобразительного искусства: монументальная, станковая, театральная-декорационная живопись, а также книжная, журнальная, прикладная (плакаты, театральные и киноафиши) графика. Полиглот, обладатель живого ума, необычайного остроумия и изыска-

<sup>19</sup> **Miller A.** Cinderella retold in verse. New York, 1943 (cover, titlepage, 14 full page and 35 text illustrations by Alajalov).

<sup>20</sup> **Skinner C., Kimbrough E.** Our Hearts were Young and Gay. New York, 1942.

<sup>21</sup> **Chavchavadze P.** Family Album. Boston, 1949.

<sup>22</sup> См.: The clipping from Toronto, Canada star, Dec. 4, 1943, The clipping from Toronto, Can. Saturday night, Nov. 20, 1943, The clipping from Book Review Digest New York city, Dec., 1943, The clipping from Cleveland, Ohio plain dealer, Nov 14, 1943 // Constantin Alajalov papers, [ca. 1940-1979]. Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>23</sup> См.: **Pollack H.** George Gershwin: His Life and Work. California, 2007, p. 520.

<sup>24</sup> 1947 году в Англии текстильная фирма “Asher” поручила группе художников сделать дизайн для квадратных шелковых шарфов. Отличающаяся разнообразием сюжетов, и стилей, коллекция, принадлежащая кисти А. Матисса, А. Дерена, А. Мура, К. Аладжалова, К. Берара, Ж. Кокто и других, была представлена на выставке в Лондоне (The Reid-Lefevre gallery).

канных манер - он поразил Америку своим талантом, трудолюбием и харизматичностью. Художник многогранного дарования, он внес свою лепту в искусство США, и, в частности, в искусство русского и армянского зарубежья.

#### ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ԱԼԱՋԱԼՈՎ (1900-1987). ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՔԱՄԱԼՅԱՆ

Կոնստանտին Ալաջալովը ծնվել է Դոնի Նախիջևանում, սակայն իր կյանքի մեծ մասն անցկացրել է ԱՄՆ-ում, որտեղ և ճանաչման է արժանացել: Ինքնուս նկարիչն աշխատել է մոնումենտալ, թատերական-դեկորացիոն, հաստոցային նկարչության, ինչպես նաև գրաֆիկայի ասպարեզներում: Չնայած իր տաղանդի բազմազանությանն Ալաջալովը նախևառաջ ճանաչվել է որպես գրքերի և պարբերականների փայլուն նկարազարդող: Ալաջալով-նկարազարդողի գեղարվեստական անկրկնելի ձեռագիրն աչքի է ընկնում սուր և նուրբ դիտողականությամբ, վառ, զվարճալի բուռլեսկով, ուրվագծերի քմահաճ կորությամբ: Նկարիչը հեռացավ կյանքից 1987 թվականին 86 տարեկան հասակում՝ թողնելով ստեղծագործական մեծ ժառանգություն: Բոստոնի համալսարանում հիմնադրվեց իր անվանական կրթաթոշակը: Ալաջալովն իր ուրույն ներդրումն ունեցավ ԱՄՆ արվեստի պատմության մեջ:

**Բանալի բաներ** – նկարազարդող, նկարիչ, ԱՄՆ, “The New Yorker”, “The Saturday Evening Post”:

#### CONSTANTIN ALAJALOV (1900-1987): LIFE AND OEUVRE

MARGARITA KAMALYAN

Constantin Alajalov was born in Nakhichevan-on-Don, but the main part of his life he spent in the USA, where he gained recognition. The self-taught artist's areas of work were monumental art, easel painting, theatrical decorations, design and applied arts. Despite the versatility of his talent Alajalov became famous mostly as a brilliant illustrator of periodicals and books. Brilliance, comicality, acute and sharp observancy, skittish curvature of lines, burlesque marked the individual artistic handwriting of Alajalov-illustrator. The painter passed away in 1987 at the age of 86, leaving big heritage. According to his will Constantin Alajalov Visual Art scholarship was founded at the Boston University. Alajalov had a great input into the art history of the USA.

**Key words** – illustrator, painter, USA, “The New Yorker”, “The Saturday Evening Post”.

## ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ԹԲԻԼԻՍԻ-ԵՐԵՎԱՆ. ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԴԻԶԱՅՆԵՐԱԿԱՆ ԴԻՏԱՐԿՈՒՄՆԵՐ\*

#### ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ\*

Պատմությունը թե՛ մշակութային, և թե՛ քաղաքաշինության իմաստով շատ է խառնել Թբիլիսի քաղաքը՝ ամեն անգամ հնի վրա նորն ավելացնելով այն դարձրել է ավելի ազդեցիկ ու գունագեղ ճարտարապետական կոմպոզիցիա: Ի տարբերություն Թբիլիսիի, Երևանում չեն պահպանվել մի շարք ճարտարապետական արժեք ներկայացնող կառույցներ, իսկ նորակառույց բարձրահարկերը չեն միաձուլվում քաղաքի ճարտարապետական հորինվածքում: Երևանում հին շենքերի պահպանման քաղաքականությունը զիջում է Թբիլիսիում իրականացվող նախագծերին: Երևանում նորակառույցների արտաքին տեսքի, ճարտարապետական հորինվածքի, տեղի և դիրքի վերաբերյալ անհրաժեշտ է ունենալ հստակ քաղաքականություն:

**Բանալի բառեր** – Թբիլիսի, Երևան, ճարտարապետություն, դիզայն, շինություն:

Բազմաթիվ են էլեկտրոնային և տպագիր նյութերն այն մասին, որ Թբիլիսին պահպանել է իր շենքերի ճարտարապետական տեսքը, փողոցների ու հարակից կառույցների կոմպոզիցիոն հորինվածքը, գույնը, կոլորիտը և վերջապես «Հին Թբիլիսին»:

Կփորձենք տեղային դիտարկումների օրինակներով ընդհանրական վերլուծության ենթարկել Թբիլիսիի շինությունների ճարտարապետադիզայնների և ներկա վիճակը, դրանց խնդիրները, պահպանման մեթոդներն ու հնարավորությունները:

2018-2019 թվականների ընթացքում կատարել ենք տեղային դիտարկումներ՝ ուսումնասիրելով Թբիլիսիի կենտրոնական հատվածների շինությունների ճարտարապետական վիճակն ու դիզայնի և ներկայիս լուծումները: Կանդիդատական ասպիրանտուրայի թեզի շրջանակներում կատարված ճարտարապետական կառույցների:

Պատմությունը թե՛ մշակութային, և թե՛ քաղաքաշինության իմաստով շատ է խառնել Թբիլիսի քաղաքը. ամեն անգամ հնի վրա նորը ավելացնելով՝ այն դարձրել է ավելի պատմական, ազդեցիկ, հետք թողնող ու գունագեղ մի ճարտարապետական կոմպոզիցիա: Ողջունելի է, որ այս պրոցեսների ընթացքում «հինը» չի տուժել, ի տարբերություն նախկին խորհրդային մի շարք

\* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի կողմից անցկացված մրցույթի արդյունքում ֆինանսավորվող «18T-2A026» ծածկագրով գիտական ծրագրի շրջանակներում:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, martinharutyunyan@hotmail.com, հոդվածի ընդունման օրը՝ 07.02.2019, գրախոսման օրը՝ 29.03.2019:

քաղաքների, որոնցից է նաև Երևանը: Թբիլիսին դարձել է ժամանակակից, կենդանի ու շնչող մի քաղաք:

Վերջին տասնամյակում Թբիլիսիում կառուցվել են տասնյակից ավելի ժամանակակից լուծումներով ճարտարապետական կառույցներ, ընդ որում դրանցից շատերի հեղինակները տեղացի ճարտարապետներ են, թեև բազմաթիվ են նաև միջազգային հեղինակավոր ճարտարապետների աշխատանքները: Թբիլիսիի բնակիչները հպարտ պետք է լինեն, որ իրենց քաղաքում իրականացվել են այնպիսի հեղինակավոր ճարտարապետների աշխատանքներ, որոնցից են Շին Տակամացուն, Միկելե դե Լուկկիին, Մասիմիլիանո Ֆուքսասին: Այս ամենի հետ մեկտեղ կարելի է փաստել, որ հենց իրենք՝ թբիլիսցիներն են կերտում իրենց մայրաքաղաքի երևացող դեմքը, քանի որ այս բոլոր ժամանակակից և մոդեռն լուծումներով առկա կառույցների հետ մեկտեղ Թբիլիսին պահպանել է իր «թբիլիսյան» ոճը:

Ի տարբերություն Երևանի, որտեղ կարծես թե քառասյին ճարտարապետաշինարարական միջավայր է, քանի որ չկա հստակ քաղաքաշինական կամ ճարտարապետական ուղղվածություն կամ փուլային պլան, որտեղ բարձրահարկերը կառուցվում են այնտեղ, որտեղ հնարավոր է լինում գնել հին շենքերը կամ գերակա շահ ճանաչել և «վտարել» տեղի բնակիչներին սիմվոլիկ գումարների դիմաց, Թբիլիսին ունի հստակ քաղաքաշինական պլան, ըստ որի՝ արդեն շուրջ մեկ տասնամյակ է, ինչ կատարվում է թե՛ բնակելի և թե՛ հասարակական նշանակություն ունեցող շենքերի ծավալում թարմացում: Քաղաքային իշխանությունների կողմից կա հստակ նախագիծ՝ պահպանել հին Թբիլիսիի դեմքը՝ ամենևին չանտեսելով մոդեռն շինությունների կառուցումը:

2000-ական թվականների առաջին տասնամյակում Երևանում կառուցվել են մի շարք բարձրահարկ և մոդեռն շինություններ, որոնցից միայն «Հյուսիսային պողոտա» նախագիծը կարելի է համարել կայացած, քանի որ չի խեղաթյուրել քաղաքի ճարտարապետաշինարարական կոմպոզիցիան. շենքերն իրենց կոմպոզիցիոն և կառուցվածքային լուծումներով շարունակում են Երևանի «թամանյանական» հատակագիծը: Մնացած նորակառույցների մեծ մասը թե՛ մասնագիտական դիտարկումներով և թե՛ քաղաքային ճարտարապետական էսթետիկայի առումով չեն միաձուլվում Երևանի ճարտարապետադիզայներական ընդհանուր միջավայրին. բացառություն են միայն Նոր Նորք, Դավթաշեն, Ավան և այլ թաղամասերում կառուցված նոր շենքերը: Թբիլիսին, իհարկե, այս առումով լիովին տարբերվում է Երևանից, քանի որ այստեղ կենտրոնում կառուցված նորակառույցները եզակի են և չեն խեղաթյուրում քաղաքի ճարտարապետական կոմպոզիցիան, իսկ նոր մոդեռն շենքերը հիմնականում կառուցվում են հին քաղաքից դուրս: Ավելին՝ Թբիլիսիի կենտրոնում գտնվող բոլոր հին կառույցները պահպանվում և խնամվում են քաղաքային իշխանությունների կողմից, նույնիսկ սեփական առանձնատները գտնվում են քաղաքային իշխանությունների և պատկան մարմինների անմիջական ուշադրության կենտրոնում, չի թույլատրվում դրանց էքստերիերային ոչ մի ձևափոխում, ինչն էլ նպաստում է քաղաքի ճարտարապետադիզայներական տեսքի պահպանմանը:

Քաղաքների հիերարխիայում այսօր կարևոր դեր ունի դրանց իմիջը, գրագետ բրենդավորումը: Հետզհետե ավելի շատ քաղաքներ են մտածում իրենց նույնականացման մասին, որը թույլ է տալիս ավելի մեծ գումարներ ներգրավել: Վառ օրինակ է հանդիսանում «I Love NY» լոգոտիպը, որը ստեղծվել է 1977 թվականին դիզայներ Միլտոն Գլեյզերի կողմից: Մեկ այլ հաջողված օրինակ է Լաս Վեգասի համար ընտրված հայտնի կարգախոսը՝ What Happens In Vegas, Stays In Vegas («Ինչ լինում է Վեգասում, մնում է Վեգասում»): Երևանը կարգախոս չունի, իսկ ահա Թբիլիսին արդեն մի քանի տարի օգտագործում է հետևյալ նախադասությունը. «Քաղաք, որը սիրում է ձեզ»: Ամեն ամառ Թբիլիսիում անցկացվող Միջազգային տնտեսական ֆորումի մասնակիցներից մեկը հավելել էր՝ «Քաղաք, որը սիրում է ձեզանից ոմանց»՝ նկատի ունենալով սահմանափակ ֆիզիկական հնարավորություններով մարդկանց, որոնց համար քաղաքում հարմարություններ նախատեսված չեն:

Երևանը նույնպես դեռևս ոչ մի կերպ չես անվանի հաշմանդամների ու սահմանափակ կարողություններով քաղաքացիների կյանքի համար հարմարավետ քաղաք<sup>1</sup>: Քաղաքացիները չեն մտածում նաև այն մասին՝ արդյո՞ք մաքուր օդ են շնչում, թե՞ ավտոմեքենաների արտանետումների կոկտեյլ, ինչ ջուր են խմում՝ քլորո՞վ, թե՞ առանց... Ապակու և բետոնի թագավորությունում չի գոյատևում կանաչ շերտը, շագրենու կաշվի նման փոքրանում են զբոսայգիները: «Խորհրդային ժամանակաշրջանում այգիները շատ էին, միգուցե պատճառն այն էր, որ հասարակությունը կառավարելի էր, և քաղաքային բաց տարածքները ոչ մի ռիսկ չէին ներկայացնում: Ժողովրդավարության պայմաններում քաղաքական իրադարձությունները տարածք են պահանջում զանգվածային գործողությունների համար. եթե դրանք համաձայնեցված չեն, քաղաքի կյանքն ամբողջությամբ կաթվածահար է լինում: Սակայն մարդիկ պետք է ինչ-որ տեղ շփվեն, իսկ հատակագծերում դա նախատեսված չէ»<sup>2</sup>: Երևանի քաղաքային նոր իշխանությունները կարծես թե որդեգրել են կանաչապատ տարածքների ավելացման, թարմացման և կառուցապատման քաղաքականություն, ինչը շատ կարևոր է քաղաքի ճարտարապետադիզայներական միջավայրի պահպանման համար: 2019թ. գարնան ընթացքում քաղաքում կառուցապատվել և վերանորոգվել են մի քանի այգիներ և պուրակներ:

«Ճարտարապետությունը ոչ թե քաղաքն է, այլ քաղաքում ապրող մարդիկ» արտահայտությունն օգտագործում են մի շարք ճարտարապետներ՝ պնդելով, որ քաղաքային ճարտարապետական մշակույթ պետք է ստեղծեն ոչ միայն քաղաքային իշխանություններն ու ճարտարապետները, այլև այդ

<sup>1</sup> Վերջին տասնամյակում Երևանում մեծ թափով կառուցվում են հաշմանդամների համար նախատեսված թեքահարթակներ փողոցների անցումներում և գետնանցումներում: Մի շարք կենտրոնական փողոցներում լուսացույցներն ունեն նաև ձայնային ազդանշաններ, ինչպես նաև գործում են սակավաթիվ ավտոբուսներ, որոնք ունեն սայլակներ օգտագործող հաշմանդամներ տեղափոխելու հնարավորություններ:

<sup>2</sup> Հատված պրոֆեսոր Լադո Վարդոսանիձեի մամլո ասուլիսից, դեկտեմբեր 7, 2012 // <https://mediamax.am/am/news/society/6434/>:

քաղաքում ապրող մարդիկ, որոնք իրենց ապրելակերպով, կենցաղով, խնամքով պետք է ապացուցեն իրենց նվիրումը քաղաքի ճարտարապետական միջավայրի կայացմանը:

Երևանում ամենուր են բնակարանները, որոնք աչքի են ընկնում պատշգամբների ձևափոխմամբ ու խեղաթյուրմամբ, ինչն իհարկե առկա չէ հարևան Թբիլիսիում, որտեղ ուշադրություն է դարձված ոչ միայն շենքերի ու առանձնատների էքստերիերներին, այլև դրանք պարբերաբար խնամվում են, թարմացվում և ամրացվում ոչ միայն սեփականատերերի, այլև քաղաքային իշխանությունների կողմից:

Հին քաղաքներում, ինչպիսին Երևանն է, հին կառույցների ու շինությունների առկայությունն ավելացնում է տուրիստական հոսքեր:

Մի քանի տարի շարունակ քննարկվող «Հին Երևան» նախագիծն իհարկե գերազանց ճարտարապետական բիզնես-նախագիծ է, որտեղ ցուցադրվելու են Երևանի հին շենքերը՝ փողոցներով ու ճարտարապետական միջավայրով, սակայն այն չի ունենա այն շունչը, որը զգում ենք հին երևանյան ցանկացած շինություն դիտելիս. այն զուրկ կլինի ճարտարապետական «բնական» կոլորիտից:

Ուսումնասիրելով պատմական փաստեր, իրականացնելով տեղային դիտարկումներ, վերլուծելով ճարտարապետների հողվածներ և ելույթներ՝ կարող ենք արձանագրել, որ Երևանում հին շենքերի պահպանման քաղաքականությունը զիջում է Թբիլիսիում իրականացվող նախագծերին: Օր առաջ անհրաժեշտ է վերանայել քաղաքային ճարտարապետական միջավայրը, ունենալ հստակ քաղաքականություն նորակառույցների տեսքի, ճարտարապետական կոմպոզիցիայի, տեղի և դիրքի վերաբերյալ՝ թույլ չտալով իրականացնել բիզնես-նախագծեր քաղաքային ճարտարապետական, դիզայնի, մշակութային ժառանգության հաշվին:

## ТБИЛИСИ-ЕРЕВАН. АРХИТЕКТУРНО-ДИЗАЙНЕРСКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

МАРТИН АРУТЮНЯН

История и в культурном, и в градостроительном плане очень разнообразила город Тбилиси, каждый раз на старое добавляя новое, она создала более впечатляющую и колоритную архитектурную композицию. В отличие от Тбилиси, в Ереване не сохранился ряд зданий, представляющих архитектурную ценность, а новостройки не вписываются в архитектурную композицию города. В Ереване политика сохранения старых зданий уступает осуществляемым в Тбилиси проектам. В Ереване необходимо разработать четкую политику по внешнему виду, архитектурной композиции, месту и расположению новостроек.

**Ключевые слова** – Тбилиси, Ереван, архитектура, дизайн, здание.



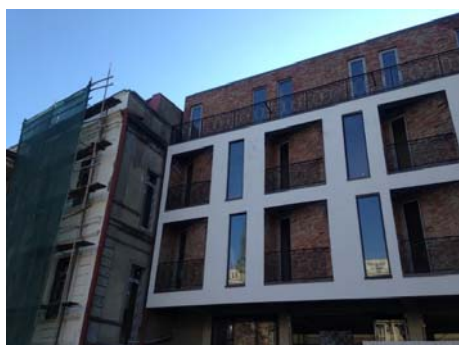
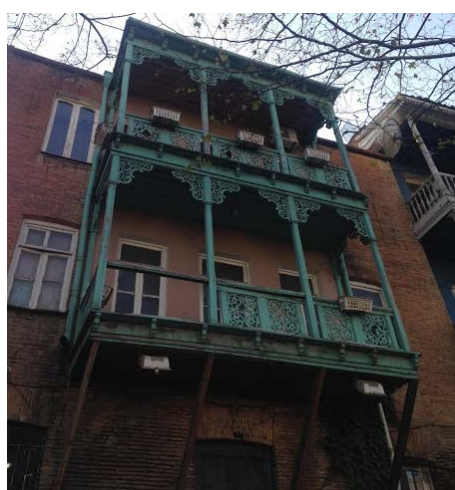
**TBILISI-YEREVAN. DESIGN AND ARCHITECTURAL OBSERVATIONS**

MARTIN HARUTYUNYAN

Historically, the convergence of culture and urban development has made Tbilisi a city where the new, the modern is added to the old to make its architectural composition historical, influential, catchy and colorful. Unlike in Tbilisi, a great number of buildings of architectural value in Yerevan – have not been preserved, and the newly built high-rise constructions do not blend the city's past and present in its architectural composition. The policy of preserving old buildings in Yerevan do not go as far as numerous such projects implemented in Tbilisi. Today, an exact and clear-cut policy referring to the appearance of new buildings, their architectural composition and design, their location and position – has already become a must.

**Key words** – Tbilisi, Yerevan, architecture, design, building.

Վրաստան, ք. Թբիլիսի



Հայաստան, ք. Երևան



**1915 Թ. ՀԱՅՈՑ ՅԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏԵՎԱՆՔՈՎ  
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԼՔՎԱԾ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ  
ՀԱՏՈՒՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ<sup>1</sup>**

**ԴՎՎԻԹ ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ\***

Ուսումնասիրությունը կազմված է նախաբանին հաջորդող չորս մասերից: Այս հոդվածով ներկայացված առաջին և երկրորդ մասը, կիզակետում է վերցնում ակնարկված գույքի քանակական հաշվառումը ցեղասպանությունից առաջ և հետո: Փաստորեն ստատիստիկայի անլիարժեքության պատճառով աշխատությունը հիմնվում է տարատեսակ բնակավայրերի եկեղեցացուցակների տվյալների վրա: Բնականաբար սա տնտեսական տվյալների հաշվառման միջնադարյան մոտեցում է, քանի որ ժամանակահատվածը այնպիսին է, որ արդի քաղաքաշինական մեթոդները դեռևս ներդրված չէին: Մանավանդ որ ժամանակի Օսմանյան կայսրության գոյություն ունեցող տվյալները վստահելի չեն և խեղաթյուրված են: Ներկայացվող ուսումնասիրությունում հոգևոր շենքերի հաշվառումը կատարվել է երկու մասով: Առաջին մասում ընդգրկվել են տեղագրական տվյալները, որոնք կատարվել էին մինչև ցեղասպանության արհավիրքի տարիները: Մինչդեռ սույն՝ երկրորդ հոդվածում ընդգրկված նյութերը ներառում են ցեղասպանության տարիներին հաջորդող դաշտային դիտումները, որոնք ներառում են հետևյալ նյութերը՝ ա) Ժան-Միշել Թիերին և Ֆրանսիական արշավախմբի տվյալները, բ) Միլանոյի Պոլիտեքնիկի կամ իտալական արշավախմբի ուսումնասիրությունները, գ) Թոմ Սինկլերի և անգլիական արշավախմբի տեղեկատվությունը, դ) պրոֆ. Վազգեն Բարսեղյանի ղեկավարությամբ կատարված Տրոյ Նյու Յորքի համալսարանի միքրոֆիշերի բազմահատուրյակը, ե) Ռիչարդ Հովհաննեսյանի ղեկավարությամբ Քալիֆորնիայի համալսարանի լուսանջեկեսյան մասնաճյուղի հրատարակությունները՝ նվիրված Արևմտյան Հայաստանի քաղաքների և գավառների ուսումնասիրությանը, զ) Ստամբուլի ՀԱՅՃԱՐ կազմակերպության կողմից նախաձեռնված Արևմտյան Հայաստանի տարածքների ուսումնասիրությունները, է) «Երկիր և Մշակույթ» կազմակերպության կողմից նախաձեռնված ուսումնասիրությունները և այլն:

Ընդհանուր առմամբ դաշտային դիտումներով հաշվառված են 506 վանքեր, 2228 տարբեր մեծության եկեղեցիներ. փաստն այն է, որ ակնարկվող դիտումները շատ քիչ նյութ կարողացան ավելացնել եղած տվյալներին: Այնուամենայնիվ նշելու հանգամանք է, որ անհամեմատ մեծ քանակությամբ են դաշտային դիտումներով հավաքված խնդրո առարկա հուշարձանների վերաբերյալ գրաֆիկական և լուսանկարչական նոր նյութերը:

**Բանալի բառեր** – ցեղասպանություն, ճարտարապետական ժառանգություն, վնասված մշակութային ունեցվածքի փոխհատուցում, ճարտարապետական ունեցվածքի գնահատում, տոպոգրաֆիա, դաշտային հետազոտություն, հուշարձանների պահպանություն Արևմտյան Հայաստանի տարածքում:

<sup>1</sup> Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 18T-2A026 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր, dakertmenjyan@gmail.com, հոդվածի ընդունման օրը՝ 02.02.2019, գրախոսման օրը՝ 15.03.2019:

1915 թ. կատարված Հայոց ցեղասպանությունն իրականացվեց ոչ միայն ծրագրված սպանողով, տեղահանություններով, լքված գույքի հափշտակությամբ, այլ նաև կատարվածի քողարկմամբ, յուրացմամբ և նենգափոխմամբ: Բնականաբար փաստարկները բազմաթիվ են, սակայն Հայաստանի և հայության օրհասական իրավիճակի պատճառով կատարված անիրավությանը պաշտոնական պահանջատիրական ընթացք հնարավոր չեղավ տալ: Վերջինը ուշ թե շուտ պետք է միջազգային վավերականությամբ իրականացվի և՛ որպես լքված գույքի փաստագրություն, և՛ որպես այդ գույքի արժեքային գնահատում, և՛ որպես հատուցման պահանջատիրություն, և՛ որպես ազգային և տարածքային ժառանգության պահպանության գործընթաց:

Վերոհիշյալ ճարտարապետական ունեցվածքի պահանջատիրության կայացումը և նրան իրավական ընթացք տալը այսօր անհետաձգելի անհրաժեշտություն են: Ժամանակակից աշխարհը առավել քան երբևէ ունի միջպետական մարմիններ, որոնք ունեն համապատասխան համակարգեր և համամարդկային հարաբերությունները կազմակերպելու միջոցներ: Ուսումնասիրության նպատակն է՝ մանրամասնորեն ամրագրել ցեղասպանության տարիների անհավասար պայքարում կորցրած ճարտարապետական գույքը և պետաիրավական միջոցներ որոնել դարերով ձեռքբերված ազգային հարստությունը վերադարձնելու՝ հատուցելու համար: Գիտական խնդիրներ են հետևյալ հարցերը: 1) 1915 թ. ցեղասպանության կատարյալ տեղեկատվության ապահովումը: 2) Հայկական ճարտարապետության բնաջնջման ենթարկված և ենթակա գույքի փաստագրումը հուշարձանացուցակների և դաշտային գնումների օգնությամբ: 3) Հայկական ճարտարապետական հարստության կորստի գնահատումը և հատուցման մեխանիզմի բնութագրումը, ինչպես նաև՝ 4) գրավված տարածքներում գոյատևող հուշարձանների պահպանության կազմակերպումը:

Ուսումնասիրության սահմանների քննարկումը տվյալ դեպքում նույնպես կարևորվում է: Գոյություն ունեցող աշխատությունների մեծամասնությունը հարցը դիտարկում են «Թուրքահայաստան» հասկացությամբ, որ միավորում է Արևմտյան Հայաստանն ու Օսմանյան կայսրության հայաշատ բնակավայրերը: Ներկայիս հուշարձանապահպանության խնդիրներով պայմանավորված նպատակահարմար է նրանք բաժանել իրարից: Այսինքն՝ Արևմտյան Հայաստանը որպես պատմական բաղկացուցիչ մաս ուսումնասիրել առանձին, Կիլիկիան և Օսմանյան կայսրության հայկական գաղթավայրերը հետազոտել առանձին: Ներկայացված ուսումնասիրությունն ընդգրկում է հիմնականում Արևմտյան Հայաստանի լքված գույքը:

Գոյություն ունեցող գրականության մեջ 1894-1896 և 1915-1925 թթ. հայկական կոտորածների ու ցեղասպանության ընթացքում լքված ճարտարապետական գույքի չափը գնահատող աշխատությունները կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խումբը համաերկրային, այսինքն՝ տարածքային և քաղաքաշինական ընդգրկողությամբ ուսումնասիրություններն են: Երկրորդ խումբը հուշարձանախմբերին և հուշարձաններին նվիրված հետազոտություններն են:

Տարածքային և բնակավայրային գույքին են վերաբերում բնագավառի

առաջին հրատարակությունները<sup>2</sup>: ճարտարապետական հուշարձանների կորստի իրական չափի բացահայտմանն են վերաբերում մինչև 1915 թ. իրադարձությունները և նրանից հետո մնացած նյութական մշակույթի տվյալների տեղեկատվական գործերը: Մինչև արհավիրքը հրատարակված գործերից են աշխարհագիրների, ճանապարհորդների և տեղագիրների նկարագրական աշխատությունները, և հատկապես տվյալ դեպքում առանցքային նշանակություն ունեն եկեղեցացուցակները<sup>3</sup>: Այդպիսիք են Պոլսենի հեղինակների բազմաթիվ գործերը, դրանցից հատկապես մասնավորվում են Մանվել Միրախորյանը, Ղևոնդ Փիրղալեմյանը, Պողոս Նաթանյանը, Գևորգ Մարգպետունին, Տրդատ Պալյանը, Խաչիկ Լևոնյանը, Գարեգին Սրվանձոտյանը և այլք<sup>4</sup>: Ակնարկվող թեմայի կապակցությամբ անփոխարինելի ժառանգություն են Մխիթարյան միաբանության երախտավորների ուսումնասիրությունները՝ Ղուկաս Ինճիճյանի, Մինաս Բժշկյանի, Ներսես Սարգիսյանի, Ղևոնդ Ալիշանի, Հակոբոս Տաշյանի, Համազասպ Ոսկյանի, Միքայել Հովհաննեսյանի հրատարակությունները<sup>5</sup>: Բնականաբար տվյալ դեպքում ունեցվածքի կադաստրային տվյալները լիարժեքորեն առձեռն չկան: Բայց գոնե հուշարձանների կապակցությամբ նրանց փոխարինելու կզան հուշարձանացուցակները կամ ծայրահեղ դեպքում վանքերի և եկեղեցիների ցանկերը, որոնց լավագույն օրինակներից են Վարագավանքի ցանկը<sup>6</sup>, և ցուցակներ, որոնք իրավիճակը պատկերում են անմիջապես ցեղասպանության նախօրեի վավերագրերով, դրանցից կարևորագույնն են Արշակ Սաֆրաստյանի հողվածաշարը և Կիլիկիո կաթողիկոսությունում պահպանվող տվյալները<sup>7</sup>: Այդ կա-

<sup>2</sup> Տե՛ս **Ահարնյան Գ.**, Յուզամատեան Մեծ Եղեռնի 1915-1965, Պէյրուֆ, 1965, 1987: **Վարդան Լ.**, Հայկական տասնհինգը եւ հայերու լքեալ գոյքերը, Պէյրուֆ, 1970: **Ղազարեան Հայկազն Գ.**, Հայոց լքեալ գոյքերու և կալվածքներու թալանը թուրքերու կողմէ, Հայրենիք, Պոսթըն, 1964 և Ցեղասպան թուրքը, Պէյրուֆ, 1968: **Մեսրոպ Գ.**, Թուրքիոյ Հայոց կորուստները 1915-1921-ին ազգապատկան գոյքերու տեսակետով // «Հայաստանի կոչնակ», Նիւ Յորք, 1931: **Baghdjian K.** La confiscation, par le gouvernement turc, des biens arméniens... dits l'abandonnes, Montreal, Quebec, 1987. **Kevorkian R., Paboudjian P.** Les Arméniens dans l'Empire ottoman à la veille du génocide. Paris, 1992.

<sup>3</sup> Տե՛ս **Kertmenjian D.**, Armenian-Russian cooperation in the study of Armenian architectural heritage // “Journal of Armenian Studies”, Yerevan, 2016, N 3, pp. 175-177.

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 180:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Քերթմենջյան Դ.**, Հայկական պատմական քաղաքաշինության նյութերը Մխիթարյանների գիտական ժառանգությունում, Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզում // «Մխիթարյան միաբանություն – 300, ցուցահանդես միջազգային գիտաժողով», ծրագիր, Երևան, 2017, էջ 13: Նյութերը հանձնվել են հրատարակության:

<sup>6</sup> Ցուցակ Վան-Տոսպ նահանգի հայասեռ ժողովրդոց եկեղեցեաց // «Արծուի Վասպուրականի», Վարագավանք, 1858, թիւ 8 և 11:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները 1912-1913 թթ. // «Էջմիածին», 1965, Ա, էջ 40-47, Բ-Դ, էջ 174-187, Ժ, էջ 43-48. 1966 Բ, էջ 38-44, Գ, էջ 57-60, Զ, էջ 41-47, Ը, էջ 60-63, Թ-Ժ, էջ 106-114: Հմմ. **Եղիայեան Բ.**, Ատանայի Հայոց պատմութիւն, Անթիլիաս, 1970:

պակցությամբ մեծ կարևորություն ունեն հ. Համազասպ Ոսկյանի՝ Արևմտյան Հայաստանի վանքերին նվիրված կոթողային հատորյակների նյութը և նրանց իրադրական ցանկերը<sup>8</sup>:

1915 թ. ցեղասպանությանը հաջորդող տարիների տարածքների դաշտային դիտումները նախորդ կետում թվարկված աշխատությունների շարունակությունն են: Այդ աշխատությունները կարելի է համակարգել հաստատությունների կամ կազմակերպությունների և անհատների գործունեությամբ: Այդ թվում է մինչև Երկրորդ աշխարհամարտը Արևմտյան Հայաստանի տարածքում կատարված արշավախմբերի գործունեությունը: Ինչպես ամերիկյան էքսպեդիցիայի աշխատանքները, որոնց մի մասը Ռայտվալդ համալսարանի արխիվի անվամբ արտացոլված է հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրող կազմակերպության համագործակցությամբ և Վազգեն Բարսեղյանի ղեկավարությամբ հրատարակված միջրոֆիշերի բազմահատորյակում (IDC-1987թ.): Այս բնագավառում մեծ կարևորություն ունեն Սորբոնի համալսարանի պրոֆեսոր Ժան-Միշել Թիերիի ղեկավարությամբ 1960-70-ական թվերին Արևմտյան Հայաստան կատարված այցելությունները: Նույն ժամանակներին է վերաբերում նաև հայ արվեստին նվիրված հայ-իտալական համագործակցությունը, որ պսակվեց հայկական ուսումնասիրությունների բազմահատոր ներդրումներով, որոնցից հատկապես կարելի է առանձնացնել հայկական ճարտարապետությանը նվիրված հանրագիտարանատիպ երկհատորյակը (1988 թ.)<sup>9</sup>: Անգլիական ներդրումներից այստեղ կարելի է ամրագրել Թովմաս Սինկլերի՝ Արևելյան Թուրքիայի հուշարձանների հետազոտությանը նվիրված քառահատոր անփոխարինելի ուսումնասիրությունը (1987-1990 թթ.), ինչպես նաև Ստիվըն Սիմի նախաձեռնությամբ կազմակերպված հայկական ճարտարապետության «Վիրտուալ Անի» կայքը: Մեծ ներդրումներ են Քալիֆորնիայի համալսարանի և Վաշինգտոնի «Դյումբլորըն Օքս» հետազոտական ինստիտուտի համագործակցությամբ կայացած գիտաժողովները և հրատարակությունները: Հատկապես կարևորվում են Քալիֆորնիայի համալսարանի «Հայկական պատմական քաղաքներ և գավառներ» 14 հատորով մատենաշարը (2000-2016 թթ.) և Ռոբերտ Էդվարդսի հեղինակած «Կիլիկիայի հայկական թագավորության ամրաշինությունը» (1987թ.) և այլն:

Բնականաբար տվյալ գործունեության մեջ անմասն չմնացին «Երկիր և մշակույթ» կազմակերպությունը (2015 թ.) և ներկայիս Թուրքիայում գործող ՀԱՅՃԱՐ-ի մասնագետները: Վերջինիս համագործակցությամբ ուսումնասիրական մեծ ալիք բարձրացավ, որ միավորում է Անկարայի համալսարանի «Անադոլու Քյուլթուր»-ի, Եվրասիա համագործակցություն, Հրանտ Դինքի, ԱՄՆ-ի «Հուշարձանների միջազգային» և Նորվեգիայի մշակութային ժառանգության և հետազոտությունների ինստիտուտի (NIKU) հիմնադրամները: Հայաստանի համապատասխան պետական մարմինները և նրանց ներգրավմամբ զանազան կազմակերպություններ և անհատ գիտնականներ

<sup>8</sup> Տե՛ս նաև՝ Հայկական պատմական քաղաքաշինության նյութերը Մխիթարյանների գիտական ժառանգությունում...:

<sup>9</sup> Տե՛ս **Cuneo P.** Architettura Armena. Roma, 1988, tomo 1, 2,:

հարցի կապակցությամբ նաև ուղղակի և անուղղակի ներդրում ունեցան: Դրանցից այստեղ կարելի է նշել Երևանի Հրաչյա Աճառյանի անվան համալսարանի «Հայկական հարց» վերնագրված հոդվածների ժողովածուն (1990, 2004), «Հայկական հարց» հանրագիտարանը (1996 թ.), ՀՀ Ցեղասպանության գիտահետազոտական կենտրոնի միջոցառումները և բազմաթիվ այլ աշխատություններ, որոնք, սակայն, ամրագրեցին փաստը, բայց ճարտարապետական լքված գույքի հատուցման խնդիրները լիարժեք չամրագրեցին, որը սույն հոդվածում մասամբ կընդլայնվի հանձինս վերևում առաջադրվող դրույթների և միջազգային հուշարձանապահպանության կոնվենցիաների: Ուսումնասիրվող հարցին են վերաբերում նաև 20-21-րդ դարերի միջազգային համաձայնագրերը և հատկապես նրանցից այն ճյուղը, որ կիզակետում է վերցնում ցեղասպանության ընթացքում և գրավված տարածքներում մշակութային գույքի, այդ թվում և ճարտարապետական ժառանգության հատուցման ու պահպանության հիմնահարցերը:

Այսու «Մինչև 1915 թ. ցեղասպանության տարիներին հայկական ճարտարապետության ոչնչացված, ավերված և գոյատևող ժառանգությունն ու նրա հատուցման ժամանակակից խնդիրները» ուսումնասիրությունը կներկայացվի չորս հաջորդական մասերով, որտեղ կուսումնասիրվեն խնդրո առարկա հուշարձանների 1) թվային և որակական փաստագրման խնդիրները, 2) դաշտային դիտումները, 3) շինարարական կորստի գնահատումը և նրա հատուցման մեխանիզմի բնութագրումը, 4) համաձայն միջազգային գործող կոնվենցիաների՝ գոյատևող ճարտարապետական ժառանգության պահպանության իրավական և ներդրումային կազմակերպումը:

### **Առաջին մաս՝ հայկական կորցրած ճարտարապետական հարստության քանակական հաշվառման պատմատեսական հենքը**

Ինչպես Հայաստանը, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանը պատմականորեն մարդկության հնագույն ուրբանիզացված տարածքներից է, որ ունեցել է համաերկրային տարածական բաժանում: Ճարտարապետական թե Արևմտյան Հայաստանի տարածքում եղած շինություններն առհասարակ, ըստ էության, բնակավայրերից դուրս և բնակավայրերում եղած շինարարական ունեցվածքն են: Տվյալ հարստության ստվար մասը գործել է բնակավայրերում և հատկապես քաղաքներում: Բնակավայրերը, ըստ մեծության, հաշվառվում են գոյություն ունեցող ինֆրաստրուկտուրայով, բնակելի թաղամասերով, հասարակական, արտադրական և արդյունաբերական ու այլ գոտիներով: Որպես տոկոսային բովանդակությամբ հաշվարկվող ուրույն հետազոտության բնագավառ՝ սա առանձին ուսումնասիրության նյութ է<sup>10</sup>: Ուղղակի տվյալ ուսումնասիրությունը կիզակետում է վերցնում հոգևոր հաստատությունները, որոնք կարող են ուղեցույց հանդիսանալ վերևում նշվածների ավելի ճշգրտված տեղեկատվության համար: Քանզի մինչև 19-րդ դարի կեսերը քաղաքաշինական մասշտաբների մասին կարելի է գաղափար կազմել տվյալ

<sup>10</sup> **Гаспарян М.** Оценка. Москва, 2006, стр. 69-85. **Гаспарян М.** Тучи не могут долго скрывать солнечный свет. Москва, 2010 և այլ աշխատություններ:



բնակավայրերում եղած պաշտամունքային հաստատությունների, եկեղեցիների կամ ծխական եկեղեցիների քանակությամբ: Փաստորեն նրանք նոր՝ նորմավորված քաղաքաշինության ծիրից դուրս են, որ ուսումնասիրվող տասնամյակներին՝ 19-րդ դարի ավարտից դեպի 20-րդ դար առաջին տասնամյակներ, բյուրեղացման փուլ էր ապրում: Բնականաբար տվյալ դեպքում առանցքային են ընդունվում հայկական ազգային եկեղեցու տվյալները՝ չմոռանալով, որ Հայաստանում կային կաթոլիկ և ավետարանական համայնքներ ևս, իրենց համապատասխան հաստատություններով:

Ցեղասպանության հետևանքով լքված ճարտարապետական գույքի հատուցման համար սկզբունքային համարվող կրոնական շենքերի քանակական տվյալների ուսումնասիրությունը առաջին հերթին հիմնվում է մատենագրական աղբյուրներից քաղված տարածական բաշխման տվյալների վրա: Այդ աշխատությունների առաջնեկներից են Հ. Ղուկաս Ինճիճյանի «Հին Հայաստան» և «Նոր Հայաստան» անվանումներով աշխարհագրական գործերը, որոնք հետևողականորեն ընդարձակվել են Պոլսի, Մխիթարյան, Էջմիածնական և այլ տեղագրողների գործերում:

Արդի ժամանակների հրատարակությունների շարքում են «Պատկերագրող բնաշխարհիկ բառարանը», «Հայաստանի սովետական հանրագիտարանը», հինգհատորյա «Հայաստանի և հարակից տարածքների տեղանունների բառարանը», «Թուրքական աղբյուրները Հայաստանի մասին» երկու հատորները, որոշ վերապահությամբ նաև թուրքերեն հրատարակություններ՝ «Իսլամի» և «Յուրդ» (իմա՝ հայրենական) հանրագիտարանները, Բարսեղ Թուղլաջյանի հեղինակությամբ հրատարակված «Թուրքերեն հանրագիտարանատիպ բառարանը», «Անադոլյան քաղաքները» և այլն: Եթե նշված հեղինակներն իրազեկում են Արևմտյան Հայաստանի գույքի պատմական իրավիճակային տեղեկությունը, ապա նույն համատեքստում եղեռնի տարիների հայկական լքված գույքի տեղեկություններն ամփոփված են Արմեն Մարուքյանի աշխատությունում<sup>11</sup>: Մինչև Ա.Մարուքյանի աշխատությունը տվյալ հարցով սկզբում զբաղվել են սփյուռքահայ հեղինակներ, որոնցից հատկապես կարևորվում են վերևում նշված հեղինակները:

Վերոհիշյալներից ներկայում կարևորվում է Ռայմոնդ Գևորգյանի և Փոլ Փարուճյանի աշխատությունը, որ 2012 թ. հրատարակվել է նաև թուրքերենով: Լայնածավալ աշխատությունը կազմված է երկու հիմնական մասերից: Առաջին մասում ներկայացվել է Օսմանյան կայսրության տարածքում եղած հայ ժողովրդի պատմական և վիճակագրական տեղեկատվությունը: Ճարտարապետական հուշարձանների քանակի ուսումնասիրության տեսանկյունից առանձնապես կարևորվում են երկրորդ մասը և հատկապես այն հատվածները, որոնք փաստագրում են Արևմտյան Հայաստանում և Կիլիկիայում եղած բնակավայրերի ճարտարապետական գույքը: Ամրագրենք այդ տարածքային միավորները՝ փակագծերի մեջ նշելով աշխատության մեջ ներգրավված բնակավայրերը: Դրանք են՝ 1. Սեբաստիայի վիլայեթը (Սեբաս-

<sup>11</sup> Տե՛ս **Մարուքյան Ա.**, Հայոց Ցեղասպանության նյութական հետևանքների հաղթահարման հիմնահարցը, Երևան, 2015:

տիա, Շապին-Գարահիսար, Թոքատ, Ամասիա), 2. Կիլիկիան (Ադանա, Մերսին, Սիս), 3. Հալեպի վիլայեթը, որ, ունենալով Սիրիայի տարածքի քաղաքներ ևս, դրանցից այստեղ առանձնացվում են հայկականները (Մարաշ, Այնթապ, Ուրֆա), 4. Բարձր Հայքը (Խարբերդ, Դերսիմ, Մալաթիա), 5. Էրզրումի վիլայեթը (Էրզրում, Երզնկա, Բայազետ), 6. Բիթլիսի վիլայեթը (Բիթլիս կամ Բաղեշ, Մուշ, Արդուշեն, Սղերթ), 7. Վանի վիլայեթը (Վան, Արտամեդ, Մոկս, Շատախ, Խիզան, Դատվան, Խլաթ, Արծկե, Արճեշ, Հեքքարի կամ Աղբակ): Փաստորեն աշխատության որդեգրած աշխարհագրական բաժանումը, լինելով Օսմանյան կայսրության տվյալներով, շատ դեպքերում ուսումնասիրություններից դուրս է մնացել: Իրականում այն չափազանց կարևոր տեղեկատվություն է բովանդակում: Նրանում իրադրական կարգով ներկայացվել են վիլայեթների և սանջաքների տարածքային քարտեզը, կարևորագույն քաղաքացիական հուշարձանները, դեմոգրաֆիկ կազմը և այլն: Այնպես որ տվյալները հասցվել են մինչև կադաստրային մակարդակ՝ հստակորեն ընդգրկելով կարևորագույն հուշարձանները: Տվյալ դեպքում մեծ կարևորություն ունի բնակավայրերում եղած եկեղեցիների քանակությունը, որոնք գերակշռությամբ հարակցում էին նաև ուսումնական հաստատություններին: Նման մոտեցումը հստակորեն կիրառված է նաև «Արդարացի լուծում. Հատուցումներ Հայոց ցեղասպանության դիմաց» անվանումը կրող փաստաթղթում<sup>12</sup>: Ինչ խոսք, որ ուսումնասիրվող հարցը վերոհիշյալ աշխատություններում թերի ամբողջությամբ են և ավելի մանրամասն հետազոտման կարիք ունի: Մանավանդ որ վերջին տարիների դաշտային այցելությունները բացահայտեցին, որ և՛ վերևում ներկայացված փաստաթղթերը, և՛ օսմանական պաշտոնական փաստաթղթերում եղած ստատիստիկան, և՛ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի կողմից ներկայացված փաստերն ակնհայտ թերի են:

1914 թ. թուրքական պաշտոնական տեղեկությունների համաձայն՝ արևմտահայերն ունեին 83 առաջնորդարան, 1860 եկեղեցի ու մատուռ, 451 վանք և շուրջ 2000 վարժարան<sup>13</sup>: 1919 թ. Պողոս Նուբար փաշայի և Ավետիս Ահարոնյանի կողմից ստորագրված հուշագրի համաձայն՝ տարածքում մնացել էին ամբողջությամբ կամ մասամբ կործանված 83 եպիսկոպոսանիստ աթոռներ, 1860 եկեղեցիներ և մատուռներ, 229 վանքեր, 26 բարձրագույն վարժարաններ, 1439 դպրոցներ և 42 որբանոցներ<sup>14</sup>: ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի 1974 թ. տվյալների համաձայն՝ Արևմտյան Հայաստանի վանքերից ու եկեղեցիներից

<sup>12</sup> Տե՛ս Արդարացի լուծում. հատուցումներ Հայոց ցեղասպանության դիմաց // «Հայոց ցեղասպանության հատուցումների ուսումնասիրման խմբի զեկույցը, վերջնական զեկույց – սեպտեմբեր 2014» փաստաթուղթը:

<sup>13</sup> Տե՛ս **Աստույան Ա.**, Հայերի ունեզրկման գործընթացը Օսմանյան կայսրությունում 1915-1923 թթ., վկայություններ, փաստեր և փաստաթղթեր // «ՎԷՄ» համահայկական հանդես, Երևան, 2010, թիվ 3(31), էջ XVI-XVII:

<sup>14</sup> Տե՛ս **Հ. Տաճատ Եարտըմեան**, Հայաստանի վանքերուն և եկեղեցիներուն մշակութային կորուստը 1894-1896 և 1915-1925 տարիներուն, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 2001, էջ 45: Հմմ. Tableau approximatif des reparations et indemnities pour les damages subis par la Nation Armenienne en Arménie de Turquie et dans la République arménienne du Caucase. Paris, 1919, p. 8.

1915 թ. հետո կանգուն է մնացել 913 շինություն, որոնցից հետագա տարիների ընթացքում 464-ը լիովին ոչնչացվել է, 252-ը՝ վերածվել փլատակների, իսկ 197-ը վերականգնման լուրջ կարիք ունի<sup>15</sup>: Ակնհայտ է, որ նույն ճակատագրին են արժանացել նաև հայկական առաջնորդարաններն ու վարժարանները: Այո՛, պետք է նշել, որ երբ խոսում ենք «շարունակվող ցեղասպանության» մասին, նկատի ունենք նաև Թուրքիայի Հանրապետության կողմից հայկական պատմաճարտարապետական հուշարձանների, եկեղեցիների ու վանքերի նկատմամբ պետականորեն շարունակվող ոչնչացման քաղաքականությունը, որը նպատակ է հետապնդում Արևմտյան Հայաստանում վերացնել այն ամենը, ինչն ապացուցում կամ վկայում է այդ տարածքի իրական տիրոջ՝ հայերի մասին: Հատկապես հաշվի առնելով ցեղասպանության 50-ամյակից հետո հայկական վրիժառության շարժմանը հաջորդող թուրքական զինվորականության ձեռնարկած բազմաթիվ վանքերի պայթեցումները: Այնուամենայնիվ թեկուզ այդպես, ներքոհիշյալ աղյուսակում ամփոփված տվյալները ճիշտ չեն: ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի հաշվառումները ներկայացվել են ըստ թուրքական ատյանների տվյալների, որին հավատալն անհեթեթություն է:

Փաստաթուղթ	Թվ-ը	Առաջնորդարան	Եկեղեցի	Վանք	Վարժարան	Որբանոց	Ընդամենը
1.	1914 թ.	83	1860	451	2000		4394
2.	1919 թ.	83	1860	229	1465	42	3679
*Նշանակում է 1915-1919 թթ. ոչնչացվել է 715 հուշարձան							
3.	1974						913
**Նշանակում է 1920-1974 թթ. ոչնչացվել է 2766 հուշարձան							
4.	1974 հետո						450 (չափազանց ավերված 252 հուշարձան և 198 ավերակ հուշարձան)
** Նշանակում է՝ 1974 թ. հետո ոչնչացվել է 464 հուշարձան							

2010-2015 թթ. տարեկան այցելությունների ընթացքում ականատեսն եմ եղել Մուշ քաղաքի հին կենտրոնի քանդման աշխատանքներին և նրանց նոր նպատակներով օգտագործմանը: Տեղում պահպանվում էին միայն հայկական ապացույց չպարունակող նյութերը, որի մասին տեղյակ էին նույնիսկ բնակչությունն ու բանվորները: Նույնը պետք է ասել նաև Մանազկերտի, Հաճընի, Բիթլիսի, Խարբերդի, Էրզրումի, Կարսի տարածքների՝ մեր կողմից կատարված այցելությունների մասին: Այսինքն՝ խորհրդային տարիներին այն, ինչ որ չէր վերացվել, արագացված բնույթ կրեց և կրում է հետխորհրդային տարիներին: Բայց այս բոլորով հանդերձ, նշված տարածքներ-

<sup>15</sup> Աստոյան Ա., Հայերի ունեզրկման գործընթացը Օսմանյան կայսրությունում 1915-1923 թթ., վկայություններ, փաստեր և փաստաթղթեր // «ՎԷՄ» համահայկական հանդես:

րում երկարաժամկետ մնալու դեպքում կարելի է ականատեսը լինել չհաշվառված բազմաթիվ այլանդակված եկեղեցական և այլ հուշարձանների, որոնք լավագույն դեպքում վերածվել են մզկիթների կամ էլ օգտագործվում են անմարդասիրական անհարիր նպատակներով:

Ուսումնասիրվող խնդրի կապակցությամբ, եթե թուրքական ատյանները խեղաթյուրող դիրքորոշում ունեն, այնուամենայնիվ ցեղասպանության տարիներին եկեղեցական հուշարձանների մասին հավաստի աղբյուրներ են եղեռնի նախօրեին և եղեռնից հետո կատարված եկեղեցացուցակների հրատարակությունները, նրանց արխիվները և բռնագաղթված հայ հեղինակների հայրենակարոտ հուշագրությունները: Հենց վերջիններն են հայկական լքված գույքի իրական պատկերն արտացոլող տվյալներ: Քանակական տվյալների նվաճման համար անհրաժեշտ է բնակավայրերի տվյալների բազայի ստեղծումը: Այդ կապակցությամբ այս մասում առայժմ հիմնարար նշանակություն ունեն վերևում նշված հեղինակների և Ռ.Գևորգյանի ու Փ.Փարուճյանի աշխատության հետ՝ Ա.Սաֆրաստյանի և Կ.Ն.Ոսկյանի հրատարակությունները:

Ա. Սաֆրաստյանի՝ «Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները 1912-1913 թթ.» ութ հոդվածներից կազմված հրատարակությունը կարևոր փաստաթուղթ է: Այն Պոլսո պատրիարքարան ստացվել է այն ժամանակվա վիլայեթների և քաղաքների առաջնորդարաններից: Փաստորեն տվյալները հավաստի պետք է համարել, որքան էլ դրանցում նույնպես ուղղելու ենթակա մեծ թերացումներ կան: Ցուցակներն աշխարհագրականորեն Առաջին աշխարհամարտի տարիների՝ Օսմանյան կայսրության զբաղեցրած տարածքի դրությամբ են: Հեղինակի՝ Ա.Սաֆրաստյանի վկայությամբ թաքրիրներում բացակայում է Վանի վիլայեթը, որը, ըստ 1858 թ. Վարագավանքի ցանկի, ունեցել է 56 վանքեր և 377 եկեղեցիներ<sup>16</sup>: Ինչպես նաև ցուցակները խիստ թերի են, քանի որ նրանցում արտացոլված են կայսրության մասշտաբով նշանակություն ներկայացնող տարածքները, և հայկական մի շարք բնակավայրեր ու գաղթավայրեր չեն ընդգրկվել: Ընդգրկված բնակավայրերն ու տարածքներն են՝ Ստամբուլ, Էրզրում, Մուշ, Դիարբեքիր, Սեբաստիա, Ադանա, Տրապիզոն, Սամսոն: Տվյալ տարածքներում ընդհանուր եղել են հայկական 1270 վանք և եկեղեցի: Վանի սրբավայրերի ավելացմամբ ստացվում է 1703 վանք և եկեղեցի: Հոդվածաշարի առաջին մասում սկզբում ներկայացվել է վանքերի և եկեղեցիների ընդհանուր թվերը՝ ներառելով Ստամբուլը և Էրզրում, Բիթլիս, Խարբերդ, Դիարբեքիր, Սվազ, Տրապիզոն, Անկարա, Կեսարիա, Այդըն, Կոնիա, Կասթեմունի և այլ վիլայեթներ: Ա. Սաֆրաստյանը նշվածներից առանձնացված ներկայացրել է նաև հայկական և հայա-

<sup>16</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները 1912-1913 թթ. // «Էջմիածին», 1965, Ա, էջ 41: Հմմտ. «Արծուի Վասպուրականի», Վարագավանք, Վան, 1858, թիւ 1, ներդիր Ա և Բ:

շատ բնակավայրերի սրբավայրերը հետևյալ թվային տվյալներով<sup>17</sup> Էրզրումում (77), Մուշում (82), Դիարբեքիրում (108), Սեբաստիայում (89), Ադանայում (25), Տրապիզոնում (49), Սամսոնում (43), Կոստանդնուպոլսում (47): Ընդամենը ստացվում է 520 հուշարձան: Իրականում տվյալ ցանկը ցույց է տալիս, որ ոչ միայն Վանի վիլայեթն է բացակայում, այլև Խարբերդն ու Կարսը և Կիլիկիայի մեծ մասը: Այնուամենայնիվ, եթե նշված վիլայեթներից ընդգրկենք Արևմտյան Հայաստանի ժառանգական բնակավայրերը, կստացվի, որ նրանցում եղել են 248 վանք և եկեղեցի: Մինչդեռ միևնույն տվյալները մանրամասնված հաշվարկով ստորև ներկայացվող նույն փաստաթղթում 800-ից ավելի են: Այսինքն՝ դեռևս թերի հաշվարկով իրականում եղածի 31%-ն է կազմում: Ավելացնենք, որ վերջինը 1914թ. ստատիստիկայով 2310-ն (1860 եկեղեցի + 450 վանք) է: Բնականաբար սա Օսմանյան կայսրության կողմից բացահայտ կատարված խաբեության քաղաքականությունն է: Իրական պատկերը ստանալու համար տվյալ բացը պետք է լրացվի: Այնուամենայնիվ, նշենք, որ Ա.Սաֆրաստյանի կողմից ներկայացված տվյալ փաստաթղթերի օգտագործման կարևորությունն այն է, որ այսօր Էրզրումի, Մուշի և Սասունի, Բիթլիսի, Խարբերդի, Սեբաստիայի և այլ բնակավայրեր այցելելիս, այն թեկուզ թերի ուղեցույցի նշանակություն ունի, եթե համեմատենք ընդամենը մի քանի տասնյակ հուշարձաններով տրամադրվող փաստագրության ենթակա հուշարձանների ցանկի հետ: Քանի որ այցելությունների ժամանակ պետական հաշվառումները չեն տրամադրվում, այլ հայեցողաբար ներկայացված հուշարձաններ: Ուշագրավ է, որ Ա.Սաֆրաստյանի թարգմանությամբ ներկայացվող հուշարձանացուցակներն իրազեկում են ամեն մի տարածքի թե վիլայեթի «հաշվառված» սրբավայրերի անվանական և տեղադրական տվյալները ևս: Այսպես.

ա) առաջին հոդվածում ներկայացվել են Ստամբուլը (քաղաքի (39) և շրջակայքի (8) ու Էրզրումի վիլայեթը Երզնկայի մի հատվածով (77) հուշարձան)<sup>18</sup>:

բ) Երկրորդ հոդվածում ներառվել են Էրզրումի վիլայեթի շարունակությունը՝ ընդգրկելով Երզնկայի և Քեմախի եկեղեցիների ու վանքերի ցանկերը (43), Քոլին (47), Երզնկայի մերձակա Ռիֆահիյեն (5) և Փելումերին (6), Բաբերդը (57): Նույն հոդվածում է նաև Բիթլիսի (Գենջ (26), Մուշ (82) և Խարբերդի (Չարսանջաք և շրջակայքից (31+ 22), Դերսիմ (28) վիլայեթները<sup>19</sup>:

<sup>17</sup> Բնակավայրերի հետ փակագծերում ցույց տրված թվերը վանքերի և եկեղեցիների քանակությունն է:

<sup>18</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1965, Ա, էջ 40-47:

<sup>19</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1965, Բ-Դ, էջ 174-187:

գ) Երրորդ հոդվածում շարունակվում է Խարբերդի վիլայեթը՝ ներառելով Ակնն ու շրջակայքը (17+11) և Արաբկիրը (3): Հաջորդաբար ներկայացվում են Դիարբեքիի վիլայեթը (Դիարբեքի քաղաք (108)<sup>20</sup>:

դ) Չորրորդ հոդվածում սկզբում ներկայացվել են Փալու քաղաքի եկեղեցիները (38): Նույն հոդվածում ընդգրկված են նաև Սվազի վիլայեթը (Սեբաստիա քաղաք (64), Քերուն (5), գյուղերի եկեղեցիները (64)<sup>21</sup>:

ե) Հինգերորդ հոդվածում ներկայացվում են Սվազի վիլայեթի եկեղեցիները: Այդ թվում՝ Դիվրիկ քաղաքի (20), Քերունի գյուղերի (5), Ամասիայի սանջաքի (12), Թոքադի սանջաքի և հարակից (15+17) սրբավայրերը<sup>22</sup>:

զ) Վեցերորդ հոդվածում ներկայացվել են Տրապիզոնի վիլայեթի սրբավայրերը (Տրապիզոն քաղաք (63), Կիրասոն (3), Ջանկ կամ Սամսոն քաղաք (43) և գյուղեր (4), Անկարայի վիլայեթի (Յոզղադ (44), Անկարա քաղաք (5)<sup>23</sup>:

է) Յոթերորդ հոդվածում ներառված է Էրմիշե (Արմաշի) տարածքը, որն ընդգրկում է Արմաշի սրբավայրերը (2), Ադանայի վիլայեթը (Ադանա քաղաք (25), Ուրֆայի սանջաքը (5), Խուտվենդիգյարի վիլայեթը (Խուտվենդիգյար (7), գյուղերի եկեղեցիները (4), Բրուսա (5)<sup>24</sup>:

ը) Ութերորդ հոդվածում շարունակվում են Բրուսայի գյուղերի սրբավայրերի ցանկը (11), Բոլիի սանջաքը (5), Քոթահիայի սանջաքը (7), Կոնիայի վիլայեթը (Կոնիա քաղաք, 4 եկեղեցի), Կասթեմունուի վիլայեթը (Կասթեմունուի կազա (7), Բանդըրմա (՝), Էդրինե (4), Մոսուլ (՝), Բաղդատ (՝), Բիլեջիկ (3), Բեյրութի վիլայեթ (3), Այնթապի սանջաք (4), Հալեպի վիլայեթ (Ջըսըր Շուրուր (9), Հալեպ քաղաք (4), Անթաքիա (7)<sup>25</sup> և այլն:

<sup>20</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1965, Ժ, էջ 43-48:

<sup>21</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1966, Բ, էջ 38-44:

<sup>22</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1966, Գ, էջ 57-60:

<sup>23</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1966, Զ, էջ 41-47:

<sup>24</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայկական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիրները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1966, Ը, էջ 60-63:

<sup>25</sup> **Սաֆրաստյան Ա.**, Կոստանդնուպոլսի հայոց պատրիարքարանի կողմից Թուրքիայի արդարադատության և դավանանքների մինիստրության ներկայացված հայ-

Բնականաբար, Ա.Սաֆրաստյանի մատուցած հողվածաշարը իրավական մեծ կարևորության փաստաթուղթ է, որը նաև բացահայտում է Օսմանյան կայսրության ծրագրված քաղաքականությունը:

Հաջորդ հայագիտական մեծ ներդրումը պատկանում է հ. Հ. Ոսկյանի աշխատություններին, որ այլ ենթատեքստ ունի: Երախտավորի հրատարակությունները հատկապես խորանում են Հայաստանի վանքերի պատմության և տեղագրության ու հետազոտության գործընթացում: Վիեննայում Մխիթարյան մատենաշարով հրատարակված «Վասպուրական-Վանի վանքերը», մաս 1-3 (1940-1947 թթ.), «Սեբաստիայի վանքերը» (1946 թ.), «Բարձր Հայքի վանքերը» (1951 թ.), «Տարոն-Տուրուբերանի վանքերը» (1953 թ.), «Կիլիկիայի վանքերը» (1957 թ.), «Գուգարքի վանքերը» (1960 թ.), «Սեբաստիայի, Խարբերդի, Դիարբեքիի և Տրապիզոնի նահանգներու վանքերը» (1962 թ.), ինչպես նաև անտիպ մնացած «Արարատյան նահանգի վանքերը», «Սյունյաց աշխարհի վանքերը», «Հայ վանքերի սիյուս» և այլ աշխատություններ մեծ ներդրում են հայագիտական և ճարտարապետական ուսումնասիրություններում: Նրանք, ուսումնասիրական շտեմարաններ հանդիսանալով, մատնանշում են Հայոց ցեղասպանության տարիներին լքված գույքերի կենտրոնները և մշակութային հարստության կորստի չափերը: Ակնարկվող գրքերում արտացոլված վանական համալիրները ոչ միայն նկարագրական և պատմամատենագրական տեղեկատվություններ են, այլև ցուցակագրական վավերագրեր և քաղաքային ու համերկրային կյանքում նրանց ունեցած դերի փաստեր, որոնք հայկական քաղաքաշինության մասնագիտական խորացման յուրահատուկ ճյուղերից են: Հ.Հ.Ոսկյանի հուշարձանացուցակներում ամրագրված վանքերն այստեղ ներկայացվել են և՛ մատենագրական տվյալներով, և՛ իրավիճակային տեղեկություններով, որոնք կարևոր ու անհրաժեշտ են ռեվիտալիզացիոն խնդիրների համար: Հ.Ոսկյանի փաստագրումները գլխավոր հենքն են, որի հիման վրա կարելի է ստեղծել հայկական հոգևոր ճարտարապետության ողջ բազան: Հեղինակի տվյալներով թերի ամբողջությամբ փաստագրվել են մեծ քանակությամբ վանքեր, որոնք ունեն հետևյալ թվային տվյալները՝ Վասպուրական-Վանի տարածքից 200, Սեբաստիայի տարածքից 15, Բարձր Հայքի տարածքից 116, Տարոն-Տուրուբերանի տարածքից 48, Կիլիկիայի տարածքից 100, Սեբաստիայի-Խարբերդի-Դիարբեքիի-Տրապիզոնի միացյալ տարածքներից 129 վանք և այլն: Ընդհանրացնելով ստացվում է՝ պատմական տվյալներով վանքերի թիվը կազմում է 506 (Արևմտյան Հայաստան) + 100 (Կիլիկիա), գումարայինը 606 վանք է, 1914թ. տվյալներով 451-ն է:

Ընդհանուր առմամբ, առայժմ հեռանկարային թողնելով մանրամասն քաղաքական ուսումնասիրությունները և առանց հաշվի առնելու հայկական քաղաքացիական ժառանգությունը, ակնարկվող կառույցների ընդհանուր հաշվարկային քանակությունն Արևմտյան Հայաստանում (առանց Կիլի-

---

կական եկեղեցիների և վանքերի ցուցակներն ու թաքրիթները (1912-1913 թթ.) // «Էջմիածին», 1966, Թ-Ժ, էջ 106-114:

կիայի) թերի ամբողջությամբ պետք է ընդունել 506 վանք և 2228 մեծ ու փոքր եկեղեցի:

### **Երկրորդ մաս՝ Արևմտյան Հայաստանի տարածքում իրականացված հայկական հուշարձանների դաշտային դիտումները**

Կ. Պոլսի Հայոց պատրիարքի՝ 1915 թ. հուլիսի 13-ի և 15-ի նամակներում արդեն իսկ տեղեկություններ կան այն մասին, որ կողոպտվում, քանդվում ու սրբապղծվում են հայկական եկեղեցիներն ու վանքերը: Այսինքն՝ հայկական եկեղեցիների ու վանքերի կողոպուտի ու ոչնչացման գործընթացը կատարվում էր հայերի գանգվածային սպանություններին զուգահեռ: Պոլսի Զավեն պատրիարքը նաև վկայում էր, որ եկեղեցիներից թալանված գույքն արդեն իսկ սկսել են վաճառել Պոլսի հրապարակներում: Մեծ եղեռնի սկզբնական փուլում Օսմանյան կայսրության 50 շրջաններում կողոպտված, կիսով չափ կամ ամբողջությամբ ավերված հայկական եկեղեցիների թիվը կազմում էր 2050, իսկ վանքերինը՝ 203<sup>26</sup>: Տվյալ մշակութային ջարդը հետագայում դարձավ Թուրքիայի չհայտարարված քաղաքականությունը: Այս թվային տվյալը ցեղասպանության առաջին տարվա կորցրած գույքի տեղեկատվությունն է, որի մասշտաբը ըմբռնելի է դառնում, եթե համեմատենք մեր ուսումնասիրության առաջին մասի ենթադրվող արդյունքի հետ: Փաստորեն հուշարձանների պահպանությանը իրական ընթացք տալու համար կարևոր են ցեղասպանության տարիներին հաջորդող Արևմտյան Հայաստանի դաշտային դիտումները, որպեսզի հնարավորինս կորստի գնահատումը իրատեսական լինի:

Ուսումնասիրության տվյալները Արևմտյան Հայաստանի վերաբերյալ բազմաթիվ են: Դրանցից առանձնապես հետցեղասպանության տարիների այցելությունների համար հիմք են ծառայել կամ անմիջապես առնչվել են վերոհիշյալ և ստորև ներկայացվող հեղինակները, որոնց գործունեությունն անմիջապես հիմք դրեց 20-րդ դարի կեսերի և ավելի ուշ կատարված այցելությունների:

Հենրի Լինչի «Հայաստան. ճանապարհորդական ուսումնասիրություններ»<sup>27</sup> երկհատոր աշխատությունն իր քարտեզագրական և նկարագրական տվյալներով ուղղորդող նշանակություն ունեցավ 20-րդ դարի՝ Հայաստան կատարված այցելություններին: Փաստորեն Հ. Լինչի աշխատության երկրորդ հատորը անմիջապես Անիից և Կարսից հետո անցում է կատարում դեպի Արևմտյան Հայաստանի նաև ճարտարապետական հարստությունները՝ Արճեշում, Վանում, Աղթամարում, Բաղեշում, Մուշում, Կարինում, Խնուսում, Մանազկերտում, Ախլաթում, Նեմրուֆում և այլուր: Այն ճարտարապետական և հնագիտական հեռավորություն ստացավ Վոլտեր Բախմանի<sup>28</sup>, Երվանդ

<sup>26</sup> Տե՛ս **Ահարոնեան Գ.**, Յուզամատեան Մեծ Եղեռնի, էջ 501: Հմմտ. Հ. **Տաճատ վրդ. Եսրտըմեան**, Հայաստանի վանքերուն և եկեղեցիներուն մշակութային կորուստը 1894-1896 և 1915-1925 տարիներուն, էջ 60-62:

<sup>27</sup> **Lynch H.** Armenia: travels and studies. London, 1901, volumes 1, 2.

<sup>28</sup> Տե՛ս **Bachmann W.** Kirchen und Moscheen in Armenien und Kurdistan. Leipzig, 1913.



Լալայանցի<sup>29</sup>, Թորոս Թորամանյանի<sup>30</sup>, Նիկողայոս Մառի<sup>31</sup>, Հովսեփ Օրբելու<sup>32</sup> գործունեությամբ և հատկապես մեթոդական հիմքով օժտվեց շնորհիվ ժողովրդի Ստրժիգովսկու երկհատոր աշխատության<sup>33</sup>: Փաստորեն հենց ցեղասպանության տարիներին, համաշխարհային ճարտարապետության պատմության մեթոդական կատարելագործմանը զուգահեռ, կազմավորվեց հայկական ճարտարապետության պատմության ուսումնասիրությունը, որ հիմքը դրեց ինչպես Հայաստանի ճարտարապետության հետազոտության ընդհանրապես, այնպես էլ Արևմտյան Հայաստանի հուշարձաններից կարևորագույնների ամրագրմանը դասընթացներում, ինչը մեծ նշանակություն ունի ցեղասպանության տարիներից փրկված հուշարձանների պահպանության գործընթացները կազմակերպելու համար: Չհաշված Թ.Թորամանյանի չափագրական ուղևորությունները, Վ.Բախմանի ու Ժ.Ստրժիգովսկու հետախուզական արշավները, դաշտային դիտումները հիմնականում կատարվեցին 20-րդ դարի երկրորդ կեսին, որոնց առաջնեկներից են 1960-ական թվերին հրատարակված հետևյալ գիտնականների գործերը:

### **Ժան-Միշել Թիերիի արշավախումբը և ֆրանսիական ուսումնասիրությունները**

Ժ.-Մ. Թիերին արդի ժամանակների առաջին հեղինակներից էր, որ ուսումնասիրվող բնագավառում նկատելի ներդրում ունեցավ: Նա, 1960-ական թվերից սկսած, պարբերաբար հրատարակում է Արևմտյան Հայաստանի ճարտարապետությանը նվիրված փաստագրական և ընդհանրացնող բնույթի աշխատություններ, որոնցում մեծ տեղ են գրավում Տարոնի և Վասպուրականի հուշարձանները: Նշվածները սկզբում հոդվածների ձևով հրատարակվել են ֆրանսիական և այլ գիտական մամուլում<sup>34</sup> և հաջորդաբար վերածվել հետևյալ մենագրությունների՝ 1. *Monuments arméniens de Haute Arménie*. Paris, 2005. 2. *L'Arménie au Moyen Age*. Paris, 2000. 3. *Repertoire des monastères arméniens*. Paris, 1993. 4. *Monuments arméniens du Vaspurakan*. Paris, 1989. 5. *Les arts arméniens*. Paris, 1987. 6. *Le Couvent arméniens d'Horomos*. Paris, 1980. 7. *La Cathédral des Saints-Apôtres de Kars, 930-943*. Paris, 1978 և այլն:

Ժ.-Մ. Թիերիի վերոհիշյալ աշխատություններն առանձնապես կա-

<sup>29</sup> Տե՛ս **Լալայանց Ե.**, Վասպուրականի նշանավոր վանքերը // «Ազգագրական հանդես», Թիֆլիս 1910, էջ 197-212, 1911, էջ 37-100 և 1912, էջ 101-106: Ինչպես նաև այլ գավառների նվիրված հրատարակությունները:

<sup>30</sup> Տե՛ս **Թորամանյան Թ.**, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1942, 1948, հտ. 1, 2 և այլ հրատարակություններ:

<sup>31</sup> **Մարր Ն.** Ани. Ленинград. Москва, 1934 և այլ աշխատություններ:

<sup>32</sup> **Օրբելի Ի.** Избранные труды. Москва, 1968, том 1 և այլ աշխատություններ:

<sup>33</sup> **Strzykowski J.** Die Baukunst der Armenier und Europa. Wien, 1918, teils 1, 2 և այլ աշխատություններ:

<sup>34</sup> Տե՛ս «Revue des études Arméniennes», Paris, 1967-1977, 1980, 1985, «Հանդես Ամսորյա», Վիեննա, 1975, «Chair Archéologique», Paris, 1976, «Archeologia», Paris, 1979, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1984 և այլն:

րևորվում են ոչ միայն մեթոդական փաստագրությամբ, այլև բազմաթիվ չափագրություններով, որոնք մինչ այդ գերակշռող մասով չկային: Թիերին այդ նպատակով մատենագրական տեղեկությունների հետ օգտվում է տեղագրություններից և իրադրող գծագրերով հարստացնում տեղեկատվությունը: Սա հայկական հուշարձանների պատկերումն է նշված տասնամյակներին:

### **Իտալական ուսումնասիրությունները և Միլանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի տվյալները**

Ժ.-Մ. Թիերիի գործունեությանը զուգահեռ Արևմտյան Հայաստանի հուշարձանների ուսումնասիրության աշխույժ գործընթաց սկսվեց հայ-իտալական «Հայ արվեստի ուսումնասիրության միջազգային գիտաժողովների» շրջանակներում: Եղան բազմաթիվ նոր հրատարակություններ, ներդրվեցին բազմաթիվ գիտնականների կարողությունները, ինչպես՝ Պաոլո Կունենոն, Ալպագո Նովելլոն, Թոմազո Բրեչիա Ֆրաթադոկին, Ֆրանչեսկո Գոնդոլֆոն, Ֆեդերիկո դե Մաֆֆեյը, Ադելաիդա Լալա Կոմենտոն և շատ ուրիշներ: Իրոք որ սա հայ-եվրոպական գիտական համագործակցության նոր զարթոնք էր: Առանձնապես արդյունավետ էր Պաոլո Կունենոյի գործունեությունը և նրա հեղինակակցությամբ իրականացված հայկական ճարտարապետության հանրագիտարանատիպ հրատարակությունը<sup>35</sup>: Աշխատության մեջ առաջին անգամ Արևմտյան Հայաստանի նորահայտ հուշարձաններն ինտեգրվեցին հայկական ճարտարապետության համատեքստում: Միևնույն մոտեցմամբ են Պ.Կունենոյի մի շարք այլ աշխատություններ, ինչպես օրինակ՝ «Վաղ միջնադարյան երկու նորահայտ բազիլիկներ Վասպուրականում» (1973), «Սորադերի Սբ. Էջմիածին եկեղեցին Վասպուրականում» (1968), «Հայաստանի վաղ քրիստոնեական եկեղեցիները» (1973)..., «Հոգյաց վանքի, Խնձորգինի և Թուխի բազիլիկները» (1973), Անիի միջնադարյան ճարտարապետության դպրոցին նվիրված աշխատությունը (1977)<sup>36</sup> և այլն: Սա և վերևում նշված հայկական ճարտարապետության հանրագիտարանը դետալների դասակարգմամբ և քարտեզագրական հիմքերով մեթոդական խորք ստեղծեցին հայկական ճարտարապետության ուսումնասիրությունների հետագա զարգացման համար, ինչպես նաև նպաստեցին Արևմտյան Հայաստանի դաշտային դիտումներով բացահայտված նյութերի ներգրավմանը հայկական ճարտարապետության համատեքստում:

**Անգլիական ուսումնասիրությունները և Թոմաս Սինկլերի քառահատոր աշխատությունը** դաշտային դիտման առումով մի քայլ ավելի առաջ է<sup>37</sup>: Այն 1980-ականների դրությամբ Արևելյան Թուրքիայի տարածքում եղած հուշարձանների համատեքստում նաև հայկական մի շարք հուշարձանների այցելության ուղեցույց է: Ինչպես հեղինակն է վկայում, մշակույթների բազմազանությունն այսօրվա Արևելյան Թուրքիան դարձնում է հնագիտական և

<sup>35</sup> Տե՛ս **Cuneo P.** Architettura Armena:

<sup>36</sup> **Cuneo P.** L'Architettura della scuola regionale di Ani Nell'Armenia medieval. Roma, 1977.

<sup>37</sup> **Sinclair T.** Eastern Turkey: an architectural & archaeological survey. London, 1987, volume 1, London, 1988, volume 2, London, 1989, volume 3, London, 1990, volume 4.

արվեստաբանական հետազոտության աշխարհի կարևոր տարածքներից մեկը: Չորս հատորներում ամփոփված են տարածքի կարևորագույն հուշարձանները, որ արդյունք է ութ տարվա ընթացքում կատարված հետազոտական ճանապարհորդության: Ամեն մի հուշարձան ներկայացվել է աշխարհագրական դիրքով, տեղանքի լիարժեք նկարագրությամբ, ինչպես նաև տրանսպորտային հասանելիության մանրամասն նկարագրությամբ, կարևորագույն աղբյուրների նշումով ու լուսանկարչական և գրաֆիկական իլյուստրացիաներով:

Թ.Սինկլերի հետազոտությունում ձեռնպահ արձանագրվում են Արևելյան Թուրքիայի տարածքի կամ Արևմտյան Հայաստանի և նրա հարակից տարածքների պատմական հուշարձանները: Իրականում աշխատության անվանումներին և պատկանելությանը հայկական տեսանկյունից պետք է քննական մոտեցում ցուցաբերել: Ուղղակի այստեղ քննարկվում է հայկական հուշարձանների ներկայիս դաշտային դիտումների փաստը՝ առանց ձեռնամուխ լինելու նրանց պատկանելության խնդիրներին: Թ. Սինկլերի աշխատության ընտրությունը նպատակային է, որովհետև, ի դեմս տվյալ աշխատության, կրճատվում է մի շարք աշխատությունների ներկայացումը, ինչպես օրինակ՝ Թուրքիայում ուսումնական պաշտոններ զբաղեցրած Ալբերտ Գաբրիելի<sup>38</sup>, Սիրիլ Մանգոյի<sup>39</sup> և այլոց հրատարակությունները:

Առաջին հատորում կիզակետում են վերցված.

1) Ուրատուն և Վասպուրականը, որ ներառում է Թոփրակալեն, Վանը, Աղթամարը, Վարագավանքը, Ախլաթի և Աղբակի (Հաքքարի) տարածքի նեստորական վանքերը:

2) Կարսը և Արարատը, որ ներառում է Կարս քաղաքը և Առաքելոց եկեղեցին, միջնաբերդը, ևս այլ եկեղեցիներ, որոնք մզկիթների են վերափոխված: Առանձին մաս է կազմում պատմական Անի մայրաքաղաքը: Մանրամասնորեն ներկայացվել են քաղաքի պարիսպները, միջնաբերդը, քաղաքի հայտնի եկեղեցիները, բաղնիքը, Հռոմոսի վանքը, Մրենը և այլն<sup>40</sup>: Նույն մանրամասնությամբ ներկայացվել են Աղրին և Բայազետը, որտեղ առկա են զանազան աշխարհիկ, ամրաշինական և եկեղեցական շենքեր:

Երկրորդ հատորում ընդգրկված են.

3) Տայքի տարածքը՝ Իշխանի, Օշքի և Հոհու վանքերը:

4) Պոնտոսը և Տրապիզոնի միջնադարյան հունական կայսրությունը և զանազան բյուզանդական հուշարձաններ:

5) Կարինն ու Սալթուքի թագավորության հուշարձանները: Առանձնապես կարևորվում են հայ-սելջուկյան փոխառնչությունները՝ առանձնակի շեշտադրելով տարածքի հայկական հուշարձանները:

6) Սեբաստիան և Թոքատը և նրանցում եղած սելջուկյան հուշարձաններն ու հայկական առնչությունները:

<sup>38</sup> **Gabriel A.** Voyages archéologiques dans la Turquie Orientale. Paris, 1940, tom 1, 2.

<sup>39</sup> **Mango C.** Byzanz, Weltgeschichte der Architektur. Stuttgart, 1986.

<sup>40</sup> **Sinclair T.** Eastern Turkey: an architectural & archaeological survey. Volume 1, pp. 356-377.

7) Անդր Տավրոսի բյուզանդական ամրոցները և նրանց տարածքային կապերը միջնադարյան ժամանակաշրջանում և 19-րդ դարում:

8) Վերին Եփրատի Երզնկա և Դիվրիկ քաղաքների հայկական և այլ հուշարձաններ, ինչպես նաև 9-10-րդ դարերի սահմանային ամրոցները և այլն:

Երրորդ հատորում փաստագրվել են.

9) Տավրոսյան լեռնաշղթայի արևելյան և հարավային տարածքները, որ սկսվելով Վերին և Ստորին Եփրատներից՝ ներառում են Խարբերդի հուշարձանները, Մալաթիան և Կեբանի տարածքն ու նրա եկեղեցական ու վանքային հուշարձանները:

10) Տիգրիսի տարածքը, որ Տավրոսից երկարում է դեպի Տուր-Աբդինի սիրիաք վանականության պատմական կենտրոնը:

11) Դիարբեքիի և Մարդին (Նիզբին) քաղաքներն ու նրանց շրջակա տարածքները: Ներկայացվել են մի շարք քրիստոնեական և իսլամական հուշարձաններ, քանի որ տարածքը միջնադարում եղել է նաև Արթուրիդների թագավորության տիրույթը:

Չորրորդ հատորում ներկայացվել են.

12) Կոմագենի հեյլենիստական թագավորությունը:

13) Խաչակրաց մայրաքաղաք Եդեսիան կամ Ուրֆան, ներառյալ մի քանի իսլամական հայտնի հուշարձաններ:

14) Ուսումնասիրության վերջին մասը նվիրված է Հաթայի տարածքին, որ կիզակետում է վերցնում պատմական Անտիոքը և նրա սելուսիդյան, հռոմեական և բյուզանդական հուշարձանային մնացորդները, ինչպես նաև մերձակայքում գտնվող խաչակրաց ամրոցները:

Փաստորեն ստացվում է, որ Թ. Սինկլերի աշխատությամբ հայկական ցեղասպանության տարիներին լքված շուրջ 100 հուշարձաններ որպես այցելության վայրեր մուտք են գործում «Արևելյան Թուրքիայի» պատմական տուրիզմի ցանկեր: Տրվում են դրանց այսօրվա մատչելիության ու այցելության բոլոր նախադրյալները:

Արևմտյան Հայաստանի հայկական ճարտարապետության հուշարձանների դաշտային դիտումների մյուս ալիքը վերաբերում է 1980-ականներին և հաջորդող տասնամյակներին: Այդ առումով առանձնապես կարևորվում են ԱՄՆ-ի և ՀԱՅՃԱՐ-ի գործունեությունները, որոնց ուղղակի թե անուղղակի մասնակցել են նաև Հայաստանի մասնագետները: Տվյալ ուսումնասիրություններում առանձին խումբ է Կիլիկիայի հայկական թագավորության ժառանգության ուսումնասիրությունը: Պաշտամունքային կառույցները ինչ-որ չափով ուսումնասիրված են հ.Հ. Ոսկյանի համապատասխան աշխատությունում<sup>41</sup>: Նրանց դաշտային դիտումներն առանձնապես կիզակետում են վերցնում քաղաքներն ու ամրաշինական ժառանգությունը: Վերջինը, լինելով հայկականի հետ նաև բյուզանդական, խաչակրաց, արաբական, սելջուկյան, օսմանյան ժամանակաշրջաններին վերաբերող շերտերով, նրանցում հետաքրքրությունների շրջանակը լայն է, և ի հայտ են գալիս ամբողջա-

<sup>41</sup> Տե՛ս Հ. Հ. Ոսկեան, Կիլիկիայի վանքերը, Վիեննա, 1957:

պես նոր աշխատություններ<sup>42</sup>: Վերջիններից առանձնապես դաշտային դիտումների առումով կարևորվում են Ռոբերտ Էդվարդսի և հ.Միքայել Հովհաննեսյանի աշխատությունները: Առաջինը, անմիջապես լինելով ստորև ներկայացվող պրոֆեսոր Վազգեն Բարսեղյանի ղեկավարությամբ հրատարակված միկրոֆիշերի շարքում, այստեղ կներկայացվեն միայն հ.Մ. Հովհաննեսյանի «Հայկական Կիլիկիոյ բերդերն ու բերդաքաղաքները» (Վենետիկ, Ս.Ղազար, 1989) աշխատության տվյալները: Գիրքը հեղինակի «Հայաստանի բերդերը» (Վենետիկ-Ս.Ղազար, 1970) աշխատության շարունակությունն է և որպես Կիլիկյան տարածքի ուսումնասիրություն՝ հ.Հ. Ոսկյանի աշխատության «Կիլիկիայի վանքերի» ամբողջացումը: Երկու աշխատություններն էլ ընդարձակում են հ.Ղ.Ալիշանի «Սիսուան» հատորում ամփոփված ցեղասպանությունից առաջ եղած տեղեկությունները<sup>43</sup>, որ հիմքում ունեին նաև Վիկտոր Լանգլուի կիլիկյան տեղագրությունները<sup>44</sup>:

Ի տարբերություն Ալիշանի՝ հ. Մ. Հովհաննեսյանի հետազոտությունում պատմավավերագրական տեսանկյունից ընդգրկվել են 115 բերդերի փոխարեն 150 բերդեր, որոնք մեծամասամբ փաստագրված են: Մինչդեռ հ. Ղ. Ալիշանի աշխատությունում փաստագրված նյութը շուրջ 40 տասնյակ է: Ուշադրության արժանի է, որ Հ.Մ.Հովհաննեսյանի աշխատությունում արտացոլված են 20-րդ դարի կիլիկյան հետազոտությունների արդյունքները ևս:

ԱՄՆ-ում կատարված Արևմտյան Հայաստանի, Կիլիկիայի և առհասարակ ցեղասպանության տարիներին կորցրած գույքին վերաբերող հրատարակություններն իրականացվել են զանազան հայագիտական կենտրոններում, որոնցից առանձնապես ուշագրավ են Վաշինգտոնի «Դյումբլորտըն Օքս Պարք» գիտահետազոտական կենտրոնը, պրոֆեսոր Վ. Բարսեղյանի նախաձեռնությամբ Տրոյ Նյորքի և Ջորջյան գիտահետազոտական հաստատությունները, ինչպես նաև Քալիֆորնիայի համալսարանը և այլն:

Նյույորքյան հրատարակություններից առանձնապես կարևոր է միկրոֆիշերի ութհատորյակը: Այն իր տեսակի մեջ եզակի աշխատություն է, որ փաստագրումը կատարում է արխիվավորման սկզբունքով: Ութ հատորներում ամփոփված է հայկական պատմական ճարտարապետության ներկայիս գոյություն ունեցող հուշարձանների փաստագրությունը: Հուշարձանացանկերում և նրանց մասին տեղեկատվությունն ընդգրկում է Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանը միասնաբար: Աշխատությունը միջազգային ժառանգության հավաքածուի հայկական մասն է, որ արխիվավորված է Տրոյ Նյու Յորքի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում:

Միկրոֆիշերի բազմահատորյակը, լրացնելով Թիերիի ճանապարհորդությունը, հող պատրաստեց Պ.Կունենյի և համահեղինակների՝ հայկական ճարտարապետության հանրագիտարանատիպ հատորի համար: Աշխատության առաջին հինգ հատորներում ընդգրկված են Հայկական ՍՍՀ-ի և Արևելյան Հայաստանի, պատմական Վասպուրականի (Վանա լճի և Մոկքի )

<sup>42</sup> Այդ կապակցությամբ հատկապես տե՛ս Հ. Մ. Հովհաննեսյանի Կիլիկիայի բերդերի աշխատության մատենագիտությունը, էջ 618-619:

<sup>43</sup> **Ղևոնդ Ալիշան**, Սիսուան, Վենետիկ-Ս.Ղազար, 1885:

<sup>44</sup> **Langlois V.** Voyages dans la Cilicie. Paris, 1861.

և Կիլիկիայի՝ Միջերկրականի ափերի տարածքները, որտեղ գրավված տարածքներից ներգրավված հուշարձաններն ունեն հետևյալ թվային տվյալները.

1. Արարատի տարածքից (Ադրի և Կարս) 5 հուշարձան:
2. Անիի տարածքից 40 և Կարսի տարածքից 7 հուշարձան:
3. Վանա լճից և Վանա լճի ավազանից ընդգրկված հուշարձանները՝ լճի կղզիները (4), Վան քաղաքը (3), Ոստան կամ Գավաշը (11), Վանա լճի հարավային ափերը (9), Շատախը (12), Մոկսը (13), Խիզանը (9), Բաղեշը (3), Դատվանը (6), Մուշը և Սասունը (10), Խլաթը (4), Արծկեն (2), Արճեշը (3), Մանազկերտը (կարելի է ամրագրել որպես 15):
4. Էրզրումի՝ Կարինի և Արդվինի տարածքից՝ ընդհանուր (2), Խնուսից (մոտ 15 ), Կարին քաղաքից (20), Օլթու-Պենեկ (9), Օլթու -Թորթում (23), Արտհան-Արտվին (20):
5. Կենտրոնական Թուրքիայի տարածքից՝ ընդհանուր (8), Մալաթիա (2), Էլազիկ (5), Քղի (19), Երզնկա (9), Բաբերդ (10):
6. Պոնտոսի տարածքից՝ Գյումուշհանե (14), Շապին-Գարահիսար և Գերասուն (20), Տրապիզոն (5):
7. Կիլիկիայի տարածքից 151 հուշարձան:
8. Ընդհանուր առմամբ, առանց ընդգրկելու Կիլիկիայի տարածքը, ստացվում է 437 հուշարձան:

Պարզ է, որ միկրոֆիշերի հավաքածուի մեծ ներդրումը Կիլիկիայի տարածքից է, որ ներառում է Ռոբերտ Էդուարդսի աշխատությունների տեղեկատվությունն ընդհանրապես: Փաստորեն հուշարձանացանկում ներգրավված են պաշտամունքային շենքեր, որոնք ավելի են, քան նույն հեղինակի հույժ կարևոր Կիլիկիայի հայկական թագավորության ամրաշինությունը աշխատության մեջ եղածներից<sup>45</sup>: Նշելու հանգամանք է, որ և Հելլենիզմի և Էդուարդսի տեղեկատվության մեջ իյուստրատիվ նյութերը, համեմատած մյուս աշխատությունների հետ՝ միանգամայն ճարտարապետական են:

Հիշատակության արժանի հանգամանք է, որ Բոստոնի և Տորոնթոյի Չորյան ինստիտուտը, ինչպես նաև ԱՆԻ գիտահետազոտական կենտրոնն իրենց տեղեկատվական նյութերում չունեն ճարտարապետական լքված գույքի վերաբերյալ նկատելի ներդրում:

Լոս Անջելեսի Քալիֆորնիայի համալսարանի բազմաթիվ հրատարակություններից մեծ կարևորություն ունի «Հայկական պատմական քաղաքներ և գավառներ» 14-հատորյակը, որոնցից յուրաքանչյուրը, հատկացված լինելով առանձին տարածքի, սկզբում անցել է գիտաժողովով և նոր հրատարակվել անգլերենով և հիմնականում Ռիչարդ Հովհաննեսյանի խմբագրությամբ: Ներկայացվող հրատարակությունները, լինելով բազմապրոֆիլ, ամեն մի հատորում կան ճարտարապետական գույքին նվիրված մի քանի հոդվածներ: Առանց մանրամասնությունների մեջ թափանցելու նշենք ամեն մի հատորի

<sup>45</sup> **Edward R.** The fortification of Armenian Kingdom of Cilicia. Washington D. C., 1987.

տարածքային ընդգրկողությունը: Առաջին հատորը նվիրված է Վան/Վասպուրականի տարածքին և հրատարակվել է 2000 թ.: Երկրորդ հատորը նվիրված է Բաղեշ/Բիթլիսի և Տարոն/Մուշի տարածքին և հրատարակվել է 2001 թ.: Երրորդ հատորը նվիրված է Ծովք/Խարբերդի տարածքին և հրատարակվել է 2002 թ.: Չորրորդ հատորը նվիրված է Կարին/Էրզրումի տարածքին և հրատարակվել է 2003 թ.: Հինգերորդ հատորը նվիրված է Սեբաստիա-Սիվաս և Փոքր Հայքի տարածքին և հրատարակվել է 2004 թ.: Վեցերորդ հատորը նվիրված է Տիգրանակերտ/Դիարբեքիրի և Եդեսիա/Ուրֆայի տարածքին, հրատարակվել է 2006 թ.: Յոթերորդ հատորը նվիրված է Կիլիկիայի տարածքին և հրատարակվել է 2008 թ.: Ութերորդ հատորը նվիրված է Տրապիզոնին և Սև ծովի հայկական համայնքներին, հրատարակվել է 2009 թ.: Իններորդ հատորը նվիրված է Կ.Պոլսի հայկական համայնքին և հրատարակվել է 2010 թ.: Տասներորդ հատորը նվիրված է Կարսին և Անիին, հրատարակվել է 2011 թ.: Տասնմեկերորդ հատորը նվիրված է Զմյուռնիային (Իզմիր) և հրատարակվել է 2012 թ.: Տասներկուերորդ հատորը նվիրված է Կեսարիային (Քայսերի) և Կապադովկիային, հրատարակվել է 2013 թ.: Տասներորդ հատորը նվիրված է Փոքր Ասիայի հայկական համայնքներին և հրատարակվել է 2014 թ.: Տասնչորսերորդ հատորը նվիրված է Միջերկրական ծովի հյուսիսարևելյան տարածքի համայնքներին՝ Մուսադաղ-Դյորտյոլ-Քեսասա և հրատարակվել է 2016 թ.:

#### **ՀԱՅՃԱՐ-ը և միջազգային հայասիրական նոր միջոցառումները՝ Անիի թանգարանացումը:**

ՀԱՅՃԱՐ-ը. «Թորքիոյ սահմաններու և արտասահմանի երկրներու մէջ գործող հայ ճարտարապետ և ճարտարագէտները մի երդիկի տակ ամփոփելու նպատակաւ մեկտեղուած խմբակը իր առաջին ժողովը գումարած է 24 ապրիլ 1999 թ.: Ժամանակի ընթացքին մասնակիցներու քանակը մեծացած և վերջապէս 27 յուլիս 2007 թ. միութեան հանգամանք ստանալով պաշտօնապէս հիմնուած Հայճար անուան ներքև»<sup>46</sup>: Միության գործունեության մեջ են նաև հայկական պատմական հուշարձանների պահպանության հնարավոր միջոցառումները: Վերջին տասնամյակներին թուրքական պետության և միջազգային կազմակերպությունների հետ կատարված ուշագրավ իրականացումներ են Աղթամարի տաճարի վերականգնումը, ընթացքի մեջ եղած Անի մայրաքաղաքի տարածքի թանգարանացումը, Միջազգային հուշարձանային հիմնադրամի հետ «Անին իր տարածքային համատեքստում», ինչպես նաև Եվրասիա և Հրանտ Դինք հիմնադրամների համագործակցությամբ Մուշի, Սեբաստիայի, Խարբերդի, Կիլիկիայի և այլ տարածքների դաշտային դիտումները և կարևորագույն պատմաճարտարապետական համալիրների և շենքերի ստաբիլիզացիայի և հազվադեպ նաև վերականգնման ձեռնարկումը:

<sup>46</sup> Տե՛ս ՀԱՅՃԱՐ համացանցային կայք՝ <http://haycar.com/hy/>:

**«Երկիր և մշակույթ»<sup>47</sup> կազմակերպության գործունեությունը.**

«Գիտակցելով թե ոչ մէկ հատուցում կրնայ այդքան մեծ ոճիր մը հակակշռել, բայց գիտակցելով նաեւ թէ անոր հատուցումը, ինչ հիմք ալ ստանայ ան, առաւել եւս անհրաժեշտ կը դառնայ, բնական իրավունքի թելադրանքով իսկ ներկայ յայտարարութեամբ կը կրկնենք «2015 Հատուցում համախմբութեան» եւ Երկիր եւ Մշակույթ համազգային կազմակերպութեան Թուրքիոյ ներկայացուցած հատուցման պահանջը. այն է՝ վերադարձը գրաւուած բոլոր հայ ազգային կալուածներուն եւ յուշարձաններուն՝ վանքերուն, եկեղեցիներուն, գերեզմանոցներուն, հիւանդանոցներուն, դպրոցներուն եւ անոնց պատկանող սեփականութիւններուն, նշուած ձեւերով եւ միջոցներով: Բացի գործուած յանձանքին ծածկաբար տրուելիք հաւանութենէն կամ լոկ բրտութեամբ ձեռք բերուած շահ մը իրաւացի նկատելէն, ոչինչ կրնայ հակառակիլ հատուցման այս յատկանշական արարքին, որ անհրաժեշտօրէն կ'ուղղուի նաեւ բոլոր անոնց՝ որոնք, յառաջդիմութեան ձգտող աշխարհի մը մէջ, լիովին կ'արժեւորեն մարդկային ընկերութիւններու մշակութային ժառանգը, ընկալուած իր բազմազանութեամբ եւ իր համամարդկային նկարագրով:

«Խտրական եւ անհանդուրժողական կեցուածքներէն անդին, արդարացման կամ ժխտողականութեան փորձութիւններէն անդին, կը հաւատանք որ պիտի յաղթեն միտքն ու բանականութիւնը, որովհետեւ անոնք իրենց տեղն ունին Թուրքիոյ մէջ, ինչպէս այլուր: Այս համոզումով է որ կ'ակնկալենք Թուրքիոյ իշխանութիւններէն.

- որ վերադարձնեն Հայ Ազգին իրմէ յափշտակուած կալուածները, ասոր համար փոխհատուցում ապահովելով առնչուած երրորդ անձերուն.
- որ յանձն առնեն միաժամանակ այդ ստացուածքները վերաբեռել, նորոգել, վերականգնել կամ, ի հարկին, վերաշինել, այս գործին յատկացնելով միջազգային նպաստներու բաց՝ յատուկ սնտուկ մը.
- որ այսպիսով կատարեն շատ երկար ատեն եւ ի զուր յետաձգուած արդարութեան եւ եղբայրակցութեան պարտականութիւն մը:

Վերջապէս կոչ կ'ուղղենք բոլոր անոնց որ կը մտահոգուին նման ժառանգի մը փրկութեան եւ ապագային համար, որպէս զի անվեհեր յարակցին ներկայ կոչին»:

Այսպիսին են «Երկիր և մշակույթ» կազմակերպության նպատակն ու խնդիրները, որ առիթ տվեց Օսմանյան կայսրության տարածքի հայկական պատմական հուշարձանների վերաբերյալ վավերագրեր պատրաստելու, որոնք այլ ինչ չեն, քան հայկական վանքերի տեղեկատվական հենքի նախապատրաստումը, ինչին նախապատրաստվում է տվյալ հակիրճ ուսումնասիրությունը: Այդ ուսումնասիրություններն այստեղ թվով 96-ն են, բնականաբար այն ամբողջական չի կարելի համարել<sup>48</sup>: Փաստորեն ներկայացված են միայն այցելություն կատարված հուշարձանները:

<sup>47</sup> Նյութը քաղված է «Երկիր և մշակույթ» կազմակերպության պաշտոնական կայքից: <https://www.collectif2015.org/fr/>:

<sup>48</sup> Ակնարկվող հուշարձանների համար տե՛ս կայքի 100 հուշարձան մասը: Կայքի ընդհանուր վերնագիրն է՝ Localités et biens culturels arméniens de la Turquie ottomane.



Ամփոփելով նշենք, որ 1960-ական և հաջորդաբար 1980-ական թվերին և մինչև օրս շարունակվող Արևմտյան Հայաստանի և Կիլիկիայի տարածքներում գոյատևող հուշարձանների դաշտային դիտումները հայկական ժառանգության գոյատևման փաստաթղթեր են: Այդ հուշարձանները համարելով միջազգային հարստության բաղկացուցիչներ և տարածքային ժառանգության օրինակներ՝ հնարավորության սահմաններում որոնվում են միջոցներ դրանց ստաբիլիզացման և կոնսերվացման համար: Այնուամենայնիվ, ընդհանուր առմամբ կազմակերպված միջոցառումները միահամուռ ապացուցում են մի իրողություն, որ թուրքական պետությունը միանգամայն անտարբեր է այդ հուշարձանների ճակատագրի և պահպանության նկատմամբ: Վերևում նկարագրված դիտումները հապճեպ սրբման միջոցառումներ են: Կարելի է հաստատագրել, որ XX դ. դաշտային դիտումները գոյություն ունեցող տեղագրական տվյալների վրա չնչին նյութ են ավելացնում, բայց մի իրականություն ակնհայտ է, որ դաշտային դիտումները փաստագրական՝ գծագրական, չափագրական, լուսանկարչական մեծ նյութ ներմուծեցին հայկական ճարտարապետության պատմության գոյություն ունեցող շտեմարան:

(Շարունակելի)

## ПРОБЛЕМЫ КОМПЕНСАЦИИ НАСЛЕДИЯ, ПОКИНУТОГО В РЕЗУЛЬТАТЕ АРМЯНСКОГО ГЕНОЦИДА 1915 ГОДА

ДАВИД КЕРТМЕНДЖЯН

Исследование состоит из четырех частей, следующих за предисловием. Первая и вторая части данной статьи представляют количественный учет потерянного имущества до и после геноцида. Из-за отсутствия статистики исследование опирается на церковные списки разных поселений. Естественно, это средневековый метод учета экономических данных, так как во время рассматриваемого периода современные методы градостроительства не были внедрены. Тем более, что существующие данные Османской империи не внушают доверия и являются искаженными. В данном исследовании учет церковных зданий произведен двумя частями. В первой части представлены топографические данные, которые были собраны до геноцида. Во второй части представлены полевые наблюдения после геноцида, которые включают следующие материалы: а) Жана-Мишеля Тьери и французской экспедиции, б) Миланского Политехника, или итальянской экспедиции, в) Тома Синклера и английской экспедиции, г) многотомник Тройского университета (штат Нью-Йорк) под руководством профессора Вазгена Барсеяна, д) труды, посвященные городам и областям Западной Армении, изданные лосанджелесским филиалом Калифорнийского университета под руководством Ричарда Ованнисяна, е) исследования территорий Западной

Un patrimoine en destruction: Հեղինակային կազմն է՝ Հարություն Խաչատուրյան, Պատրիկ Ասլանյան, Լուսի Ասլանյան, Ժան Միշել:

Армении, проведенные организацией “Айджар” в Стамбуле, ж) исследования, проведенные организацией “Страна и культура” и т. д.

В общем, благодаря полевым наблюдениям было учтено 506 монастырей и 2228 церквей. Фактически, результаты наблюдений добавили мало материала к уже существующему. Тем не менее, стоит отметить, что большое количество составляют новые графические и фотографические материалы, собранные по данным памятникам.

**Ключевые слова** – геноцид, архитектурное наследие, возмещение поврежденного культурного имущества, оценка архитектурного имущества, топография, полевое наблюдение, сохранение памятников на территории Западной Армении.

(Продолжение следует)

## THE DEMOLISHED TRADITION OF ARMENIAN ARCHITECTURE DURING 1915 GENOCIDE AND ITS CURRENT REIMBURSEMENT PROBLEMS

DAVID KERTMENJIAN

During 1915 Genocide Armenia lost the enormous land of Western Armenia and all properties of Cilicia and Armenian minorities existing throughout the Ottoman Empire. The main problem of the presented study is the fixation of the architectural lost, its estimation and reimbursement possibilities and the organization of the protection of the architectural monuments remaining beyond the contemporary political boundaries. The limits of the presented study include the territory of historical Western Armenia, following the events from the last decades of XIX into XX century till nowadays.

The study consists of an introduction and four parts. The first and the second part are focused on quantitative calculations of the lost properties. Because of the absence of statistical documentation, the study is concentrated on the clerical lists of various settlements. Of course this is a medieval approach of economical calculations of the properties, because the examined period is within the pass of XIX-XX cc., when the principles of modern town planning had not laid the ground yet. Since the Ottoman statistical information is not reliable for the case, the quantitative calculations of the ecclesiastic monuments are focused on topological studies carried before the Genocide and the field studies undertaken after the Genocide. This part of the study involves the field studies which are discussed according to the documentations presented as following: a) Jean-Michel Thierry and the French expedition, b) studies carried out by Milanese Polytechnic or the Italian expedition, c) Thom Sinclair and the English expedition, d) prof. Vazgen Parseghian and the Microfisch series of Troy University in New York, e) Richard Hovhannesian and UCLA publications dedicated to the study of Armenian cities and provinces of Western Armenia, f) studies carried out by “Haycar” organization working at Istanbul, g) The activities held by “Land and Culture” organization etc.

In general the number of the clerical monuments known is 506 monasteries and 2228 churches of different capacities. It is a fact that the XX c. field studies added very few monuments to the ones known before. But the contribution of the new graphical, measured and photo documentation materials is apparently weighty.

**Key words** – Genocide, architectural heritage, reimbursement of damaged cultural property, evaluation of architectural property, topography, field study, preservation of monuments on the territory of Western Armenia.

(To be continued)

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ՀՈՒՇԵՐԸ  
ՊԱԲԼՈ ՍԱՐԱՍԱՏԵԻ ՄԱՍԻՆ  
(նվիրվում է Սարասատեի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին)\***

2021թ. սեպտեմբերի 15-ին լրանում է համաշխարհային բեմահարթակ բարձրացած հայ առաջին խոշոր ջութակահար, Սիմֆերոպոլում ծնված, Պետերբուրգի կոնսերվատորիան ավարտած, այնուհետև 47 տարի հարազատ կրթությամբ դասավանդած հայ տաղանդավոր ջութակահար և հմուտ մանկավարժ, Պետերբուրգի (այնուհետև՝ Լենինգրադի) կոնսերվատորիայի երկարամյա ու բազմավաստակ պրոֆեսոր, ՌՍՖՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ (1937) Հովհաննես Նալբանդյանի (15 սեպտեմբերի, 1871, Սիմֆերոպոլ – 23 փետրվարի 1942, Տաշքենդ) ծննդյան 150-ամյա հոբելյանը:

Նա կրթեց մենակատար ջութակահարների, անսամբլիստների, նվագախմբային արտիստների և մանկավարժների մի քանի սերունդ: Միննույն ժամանակ՝ Հ.Նալբանդյանի ստեղծագործական կյանքի կարևոր բաղադրիչն էր կատարողական գործունեությունը: Ժամանակակից ջութակահարներից քչերը կարող էին Նալբանդյանին հավասարվել համերգային ինտենսիվ գործունեության ասպարեզում: Նա այն վիրտուոզներից էր, ում ազգանվանն ամեն շաբաթ կարելի էր հանդիպել համերգային հայտագրերի վրա: Երաժշտասերները նրան լավ ճանաչում էին Պետերբուրգում, Կիևում, Վիլնոյում, Ռիգայում, Բեռլինում, Թիֆլիսում, Բաքվում, Երևանում և այլուր:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը մտադիր է Հ.Նալբանդյանի հոբելյանին ընդառաջ հրատարակել նրա հուշագրությունն իսպանացի աշխարհահռչակ ջութակահար և կոմպոզիտոր Պաբլո Սարասատեի մասին, որը Հ.Նալբանդյանի գրական անտիպ ժառանգության կարևոր ու չափազանց արժեքավոր մասն է:

Խորհրդանշական էր այդ բացառիկ վիրտուոզի դերը Հ.Նալբանդյանի կյանքում: 1883-ին Նալբանդյանի մայրը բուժվելու նպատակով մեկնում է Խարկով: Այնտեղից վերադառնալով՝ իր հետ բերում է Պաբլո Սարասատեի լուսանկարն ու համերգի հայտագիրը: 12-ամյա որդու հարցին, թե ինչպես է նվագում Սարասատեն, և արդյո՞ք նրա նվագը նման է Վենյավսկու՝ նվագին, թե՞ նրա նվագում կա ինչ-որ արտասովոր, դիվային բան, ինչպես Պագանինիի նվագում, մայրը պատասխանում է. «Ո՛չ, նա չի նվագում Վենյավսկու նման: Սարասատեի նվագի մեջ կան ինչ-որ երկնային, զարմանալիորեն գեղեցիկ, թեթև հնչյուններ, որոնք, ասես, հրեշտակային երգեցողություն լինեն: Իսկ Սարասատեն նվագում է, ասես, ոչ թե ջութակ, այլ ինչ-որ անհայտ գործիք»:

\* Ընդունվել է տպագրության 10.04.2019:

<sup>1</sup> Հենրիկ Վենյավսկի (1835-1880) – լեհ ջութակահար և կոմպոզիտոր:

Իր դասախոսի՝ վիրտուոզ ջութակահար, խոշոր մանկավարժ և դիրիժոր Լեոպոլդ Աուերի խորհրդով 1895թ. մայիսին Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ երիտասարդ Նալբանդյանը մեկնում է Լոնդոն՝ այնտեղ համերգներով հանդես եկող Սարասատեին լսելու և նրան ներկայանալու նպատակով: Լոնդոնում նա ներկա է գտնվում Սարասատեի համերգին: Համերգից հետո նա արտիստական սենյակում ծանոթանում է Սարասատեի հետ. վերջինս նշանակում է օր՝ հայ ջութակահարին լսելու համար: Սարասատեն հիանում է Նալբանդյանի նվագով և երիտասարդ ջութակահարի մասին տալիս է փայլուն կարծիք: Սարասատեն գրում է. «Ես մեծ հաճույք ունեմ լսելու Լեոպոլդ Աուերի շատ հայտնի ուսանող Հովհաննես Ռոմանովիչ Նալբանդյանին, որը ջութակահարի մեծ տաղանդ ունի»<sup>2</sup>: Տեղեկանալով, որ Նալբանդյանն աշնանը պիտի վերադառնա Պետերբուրգ, Սարասատեն նրան խորհուրդ է տալիս մնալ արտասահմանում և համերգներով հանդես գալ: «Սարասատեի այս խոսքերը հետագայում ես շատ անգամ եմ հիշել իմ կյանքում, - տարիներ անց կգրի Նալբանդյանը, - և շատ ավստում էի, որ չհետևեցի նրա խորհրդին»<sup>3</sup>:

Շեղանակաբար Նալբանդյանը աղիթներ ունեցավ կրկին հանդիպելու Սարասատեի հետ՝ Ռուսաստանում նրա հյուրախաղերի ընթացքում: Այդ հանդիպումների տպավորություններից ծնվեց Նալբանդյանի արժեքավոր հուշագրությունը Սարասատեի մասին, որն ավարտեց, ինչպես նշված է Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող նրա ձեռագրում՝ 1941 թ. ապրիլի 2-ին:

«Արվեստագիտական հանդեսի» անդրանիկ համարում որոշեցինք առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դնել հատվածներ Սարասատեի մասին հայ ջութակահարի հուշագրությունից: Ընթերցողներին ներկայացվող՝ աննշան կրճատումների և լեզվաոճական թեթև միջամտության ենթարկված բնօրինակը ուղեկցվում է անհրաժեշտ ծանոթագրություններով:

Ուզում ենք շնորհակալություն հայտնել Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Կարո Վարդանյանին և երաժշտական բաժնի ավագ գիտաշխատող Մարինե Մուշեղյանին, ովքեր հնարավորություն ստեղծեցին ծանոթանալու պրոֆեսոր Հովհաննես Նալբանդյանի արխիվային նյութերին:

**Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

<sup>2</sup> Սարասատեի կարծիքը Հ. Նալբանդյանի մասին (ինքն.), 1թ., 1թ. թարգմ., ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N 350:

<sup>3</sup> Նալբանդյանի հուշերը Պ. Սարասատեի մասին, ինքն., սևագիր, 3 տետր, կից՝ մեքենագիր օրինակը, 1941, ա), 40 թ., ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N2:

## ИОАННЕС НАЛБАНДЯН

## ВОСПОМИНАНИЯ О ПАБЛО ДЕ САРАСАТЕ

...После моих скитаний в течение семи часов по Лондону я особенно обрадовался Роту<sup>4</sup>. Во время моего подробного рассказа он много смеялся и сказал: “Да, Английская интеллигенция говорит на разных языках, но она не хочет говорить на другом языке, и поэтому весь мир должен знать их родной язык: английский народ – первый народ в мире. Так они думают”. После такого объяснения Рота все стало мне понятно. Рота я забросал многочисленными вопросами: здесь ли Сарасате, интересный ли сезон и какие объявлены концерты. Из всего, что я узнал, самое интересное для меня было то, что объявлены, по субботам, в течении месяца, четыре дневных концерта Сарасате. Я объяснил Роту, что по инструкциям Ауэра мне необходимо видеть Сарасате и просить позволения сыграть ему.

После обсуждения мы решили, что Рот напишет от моего имени на английском языке письмо Сарасате и пошлет в его концертное бюро.

Через два дня мы получили ответ от секретаря Сарасате, который от имени Сарасате приглашал меня придти на концерт и после концерта, в артистической, поговорить с ним. Невозможно себе представить, с каким волнением я поехал на концерт. Дневные концерты начинались в четыре часа. За четверть часа до начала я уже был в Сен-Джеймс-Холле<sup>5</sup>, в котором были объявлены все концерты Сарасате. Публика уже собиралась. Мне указали мое место, и я в лихорадочном волнении стал ожидать начала концерта. Зал был переполнен. У некоторых мужчин я заметил в руках портфели – как видно, они пришли после службы послушать музыку перед обедом.

Ровно в четыре часа появился Сарасате, встреченный громом аплодисментов, на которые он отвечал короткими, легкими поклонами. С первого взгляда я был очарован Сарасате: он был невысокого роста, хорошо сложен и очень изящно выглядел в сюртуке и се-

---

<sup>4</sup> Кальман Рот – скрипач оркестра лондонского Королевского театра Ковент-Гарден, племянник российского скрипача, композитора и дирижера Леопольда Ауэра (1845-1930), в классе которого в Санкт-Петербургской консерватории учился И. Налбандян.

<sup>5</sup> Концертный зал, открытый в Лондоне в 1858 году.

рых брюках. (В Англии фрак надевали только вечером). Его седеющие, выющиеся волосы падали на широкий, красивый, немного отлогий лоб. Из под темных бровей выглядели большие, немного выпуклые, блестящие глаза. Небольшой прямой нос над красивыми, седеющими усами, круглый, немного выдвинутый вперед подбородок и общий благородный облик придавали Сарасате вид испанского гидальго<sup>6</sup>. Сарасате чувствовал себя на эстраде как дома: спокойно оглядывал публику, долго, не торопясь, строил скрипку, и все движения его были плавны и спокойны. Наконец Сарасате начал одну из сонат Баха для скрипки и фортепиано. И полились свободные, легкие, невыразимой красоты ласково-теплые звуки. Я слушал точно зачарованный, боясь дохнуть, и мне казалось, что эти звуки уносили меня куда-то высоко-высоко, в пространство...

Никакое форте<sup>7</sup>, крещендо<sup>8</sup>, подъем, акценты, ничто меня не беспокоило: я упивался почти одинаковым, бесконечно красивым звучанием. Следующую часть сонаты, требующую, по музыке, широкого, плотного смычка, акцентов и ритмизирования, Сарасате играл маленькими, очень красивыми смычками, не меняя характер и силу звука. В следующих частях сонаты было то же самое. Вся соната была исполнена как-то безразлично.

Вторым номером программы была соната Бетховена, посвященная Крейцеру<sup>9</sup>. В начале первой части сонаты изумительно красиво прозвучали аккорды и двойные ноты. Легкими, воздушными штрихами<sup>10</sup> играл Сарасате престо<sup>11</sup>, избегая сильных акцентов, а страстно-стремительную тему, повторяющуюся два раза в первой части, он сыграл совершенно спокойно и без всякой взволнованности. Безмятежно спокойно прозвучала тема во второй части. Удивительно красиво, легко, кристально чисто были исполнены 2-ая и 4-ая вариации. Финал был сыгран с таким же совершенством, как и две предыдущие части сонаты. Вся соната была исполнена Сарасате легко, изящно, с очаровательной звучностью, но Бетховена... Бетховена там не было.

---

<sup>6</sup> Гидальго (или идальго) – испанский дворянин.

<sup>7</sup> Форте - музыкальный термин, требующий сильного, громкого исполнения.

<sup>8</sup> Крещендо - музыкальный термин, обозначающий постепенное увеличение силы звука.

<sup>9</sup> Родольф Крейцер (1766-1831) – французский скрипач, композитор и дирижер немецкого происхождения, игру которого высоко ценил Л. ван Бетховен.

<sup>10</sup> Штрих - способ звукоизвлечения на струнных инструментах, основанный на характере движения смычка.

<sup>11</sup> Престо – особо быстрое исполнение музыкального произведения или его отрывка.

Странная мысль приходила мне в голову: неужели Сарасате нарочно так играет Бетховена: шутя и с какой-то красивой небрежностью? Неужели ни одно место в этой гениальной сонате, полной огня, жизни, глубины, не могло взволновать Сарасате и заставить его, хотя бы временами, играть иначе? Я был в полном недоумении и никак не мог себе этого уяснить!

Третьим и последним номером программы было Рондо-Каприччиозо Сен-Санса<sup>12</sup>. Тут Сарасате предстал во всей своей красе: все его очаровательные качества, такие как красота звучаний, воздушная легкость, тонкое техническое совершенство, пленительная манера играть все шутя с красивой небрежностью, все это было здесь у места, а также и в сыгранных на бис ноктюрне Шопен–Сарасате и в его испанском танце “Петенерас”. В подобных вещах Сарасате чаровал, увлекал и поражал как публику, так и музыкантов.

В антракте я пошел в артистическую. Направо у стола, на котором лежал открытый футляр со скрипкой, стоял улыбающийся Сарасате, окруженный почитателями. Я стоял недалеко, направо от него. Многие из публики, проходя мимо Сарасате, останавливались, выражали несколькими словами свой восторг, Сарасате улыбался, и они шли дальше. Наконец все прошли и, как видно, остались его близкие знакомые, которые очень оживленно разговаривали с Сарасате. Один из них несколько раз посмотрел на меня, а затем что-то сказал на ухо Сарасате, который сразу обернулся в мою сторону, улыбнулся, поднял правую руку и громко сказал “Vadaretras, Satanás”<sup>13</sup>. Все рассмеялись и я тоже: это было так неожиданно. Я подошел к нему, глубоко поклонился, назвал свою фамилию. Сарасате сразу обратился ко мне, как к знакомому, со словами: “Comment ça va?”<sup>14</sup> Я его поблагодарил. Сарасате – тут же, назначил мне прийти к нему, в Бристоль отель, через день, в понедельник в 2 часа дня.

Восклицание испанцев “Vadaretras, Satanás”, которое Сарасате бросил в мою сторону, как он мне потом перевел, означало “Сгинь, Сатана”. Это было любимое восклицание Сарасате, которое он часто повторял при наших встречах в Петербурге. Это восклицание было вызвано тем, что один из окружавших его друзей, показав на меня, сказал: “Вот молодой двойник Сарасате”. В те времена, между прочим, многие находили сходство между мной и Сарасате.

<sup>12</sup> Камиль Сен-Санс (1835-1921) – французский композитор, пианист, дирижер.

<sup>13</sup> Искаженные в разговорной испанской речи слова Иисуса Христа “Vade retro, Satana” (“Изыди, Сатана”) из латинского перевода Евангелия от Матфея.

<sup>14</sup> Как дела? (франц.).



В понедельник, около двух часов, я был в Бристоль-отеле. Швейцар позвонил. Явился лакей Сарасате и провел меня к нему. Когда я вошел, Сарасате пил кофе. Он очень приветливо улыбнулся на мой поклон. Когда я подошел, он встал, поздоровался и предложил мне кофе. Поблагодарив, я отказался и передал ему письмо Ауэра. Сарасате взглянул на конверт, на котором было написано: “Европа - Сарасате”, посмотрел на меня и засмеялся. Не вскрывая конверта, он спросил, как поживают Ауэр и его супруга, сколько у них детей и все ли у них благополучно. Такое внимание Сарасате к Ауэру и его семье очень меня тронуло. И я невольно вспомнил Иоахима<sup>15</sup>, который прочтя письмо Ауэра в четыре страницы большого формата, даже не упомянул имени Ауэра, что меня очень обидело. Прочтя письмо, Сарасате спросил, когда и откуда я приехал. Я ответил, что очень недавно приехал из Берлина, где занимался у Иоахима, на что Сарасате сказал про себя: “Великий мастер, великий музыкант”.

Он ни словом не обмолвился насчет своего концерта, а я не осмелился выразить ему своих восторгов. Потом спросил, не желаю ли я сыграть. Я настроил скрипку. Сарасате сел за пианино, я положил на пюпитр аккомпанемент Концерта №4 Вьётана<sup>16</sup>. Пианино было очень хорошее, но Сарасате аккомпанировал так же, как и Иоахим: брал басовые ноты, а кое-где и аккорды. Что меня удивило – это то, что я, правда, волновался, но того ужасного страха, перед началом игры, какой я испытал у Иоахима, здесь у меня не было. Не знаю, чем это объяснить. Все же, я думаю, что такое любезное, внимательное отношение всемирно знаменитого артиста к начинающему очень ободрило и успокоило меня. После Вьётана я попросил разрешения сыграть его Малагуэну и Цыганские напевы. Эти вещи с аккомпанементом мне удобнее было играть.

По окончании Сарасате отметил звук, длинные смычки, дета-ше<sup>17</sup>, темперамент, страстность, полет и блеск, и сказав все это, спросил, что я намерен делать. Я сказал, что должен осенью возвратиться в Петербург. Сарасате очень советовал остаться за границей и начать выступать на концертах, и что вначале это будет, конечно, трудно, но потом все пойдет хорошо. Эти слова Сарасате я много раз вспоминал в своей жизни и всегда очень жалел, что не последовал его советам.

<sup>15</sup> Йозеф Иоахим (1831-1907) – австрийско-венгерский скрипач и композитор.

<sup>16</sup> Анри Вьётан (1820-1881) – бельгийский скрипач и композитор.

<sup>17</sup> Разновидность приема исполнения на струнных смычковых инструментах, когда исполнитель извлекает каждую ноту отдельным движением смычка, без отрыва от струны, меняя его направление.

Перед уходом я попросил Сарасате написать несколько слов о том, что я был у него и играл ему, и что эту записку я должен послать в дирекцию театров в Петербург, как доказательство исполняемых мной инструкций.

Сарасате очень охотно согласился на мою просьбу и написал отзыв на французском языке, который, как и отзыв Иоахима, храню и буду хранить как самые дорогие для меня реликвии...

...В течение месяца я посетил все четыре концерта Сарасате в Сен-Джеймс-Холле. Остальные дни недели Сарасате концертировал по большим провинциальным городам Англии. Много музыкальных произведений я слышал на этих концертах, но в моей памяти осталось далеко не все, что я слышал от Сарасате. Две сонаты Баха с аккомпанементом фортепиано и соната Бетховена, посвященная Крейцеру, оставили на меня бледное, ничего не говорящее впечатление в художественно-музыкальном отношении. А некоторые другие так изгладились из моей памяти, что я затрудняюсь вспомнить имена авторов и названия их произведений.

После окончания сезона я прожил в Лондоне еще некоторое время и, по мере возможности, продолжал знакомиться с достопримечательностями города. В августе уехал в Берлин, где прожил остальное время моей командировки, а затем, в начале сентября, вернулся в Петербург. Вскоре после моего приезда Ауэр предложил мне работать с его классом в консерватории.

В первый же день моего приезда я был у Ауэра и сделал подробный доклад о моих лондонских музыкальных впечатлениях. Мой доклад длился долго, но Ауэр слушал очень внимательно, иногда задавая вопросы, а когда я окончил, Ауэр сказал: “Вот видите, Налбандян, какую пользу принесла Вам заграничная поездка: в Берлине Вы слышали высшие образцы исполнения классических произведений великим музыкантом-художником, а Лондон дал Вам возможность слышать Сарасате – высшее виртуозное совершенство, феноменальное явление скрипичной игры”.

После Лондона я имел счастье еще несколько раз слышать Сарасате во время его приездов в Петербург в 1898 и 1903 гг. В каждый свой приезд Сарасате давал первый концерт с сопровождением оркестра под управлением Ауэра. Остальные концерты – с аккомпанементом фортепиано. Каждый концерт Сарасате я ждал с лихорадочным нетерпением, как дети ждут праздников с подарками.

Концерты Сарасате всегда бывали в зале Дворянского собрания, ныне Государственной филармонии. С Сарасате приезжала в Петербург пианистка Берта Маркс-Гольдшмидт, жена его секретаря, которая прекрасно подстраивалась под игру Сарасате в сонатах и тонко аккомпанировала ему.

В Петербурге я еще больше упивался игрой Сарасате из-за нормального строя. Английский оркестровый и фортепианный строй был почти на пол тона выше строя континента. Эта особенность английского строя всегда была мне неприятна: слушал ли я оркестр или сольное исполнение. При нормальном строе скрипка Сарасате звучала еще лучше. Когда я слушал Сарасате в последний его приезд в Петербург, в 1903 году, я невольно сравнивал его игру с тем, как он играл в Лондоне летом 1895 года. В то время ему был пятьдесят один год, а в 1903 году ему было почти шестьдесят лет, и к моему удивлению и радости, несмотря на прошедшие восемь лет, время не наложило своей беспощадной печати на игру Сарасате: он играл так же, как и тогда, в Лондоне.

За эти два последних приезда Сарасате в Петербург я бывал на всех его концертах и слышал много произведений различных стилей, но все исполнялось им совершенно одинаково: Сарасате все играл своим собственным стилем, без всякого воплощения в стиль и характер исполняемого.

Вспоминая Сарасате, я невольно сравниваю его с Иоахимом, как два совершенно противоположных явления. Иоахим тоже явление, но только в чисто музыкальном отношении. Великий художественный талант Иоахима и его огромные звуковые и технические качества служили ему только средством для воссоздания, воплощения в стиль исполняемого, для раскрытия красот и художественного оформления произведений – будь то Бах, Бетховен и другие классики или вещи виртуозного характера.

У Сарасате, наоборот, все было в нем самом, в его игре: какие бы произведения он ни исполнял, все они служили ему только средством для проявления его феноменальных, неповторимых качеств и идеального звукового и технического совершенства. Игра Иоахима – олицетворение силы, мужества, темперамента, глубины, высшего художественного творчества.

У Сарасате в игре – волшебная звучность, совершенная красота техники, воздушная легкость, изящество, грация, беспредельно льющийся, исключительно теплый звук.

Для проявления этих качеств Сарасате неподходящими были произведения Баха, Бетховена и других классиков. Авторы, произведения которых не требовали строгого стиля и формы, такие как Сен-Санс, Рафф<sup>18</sup>, Брух<sup>19</sup>, даже Мендельсон<sup>20</sup>, а также собственные произведения Сарасате являлись превосходными для проявления его изумительных качеств. Хотя эти произведения тоже требовали силы, мощи, внутреннего напряжения и темперамента, но Сарасате умел их играть с таким обстоятельным совершенством, что вполне убеждал в ту минуту, что эти произведения нужно играть именно так, а не иначе.

В последний приезд Сарасате, на одном из его концертов, мне пришлось слышать “Чакону” Баха и прелюд из шестой сонаты. Я с большим беспокойством ждал этих номеров, которые, по моему мнению, совершенно ему не подходили ни в каком отношении. Я не мог себе представить, как Сарасате будет играть “Чакону” и прелюд, для исполнения которых нужно иметь качества игры, противоположные стилю Сарасате. Мне хотелось как-нибудь уговорить его, помешать, не дать возможности играть Баха, но, конечно, ничего этого я не мог сделать. Сарасате превзошел все мои ожидания: это было катастрофично. Все начальные аккорды Сарасате играл коротко, маленькими смычками у колодки<sup>21</sup> и после каждого аккорда делал какие-то паузы. Дальше все звучало как какой-то скучный и никому не нужный этюд, и все присущие Сарасате качества в “Чаконе” куда-то бесследно исчезли. Сарасате играл “Чакону” скоро, безразлично, и как будто то, что он делал, совершенно его не касалось. Я ждал конца этой попытки: видеть Сарасате таким беспомощным и не сознающим этого, для меня было очень тяжело. В таком же роде был прелюд Баха из шестой сонаты...

...До революции при консерватории существовала касса взаимопомощи музыкальных художников. В пользу этой кассы Ауэр попросил Сарасате дать концерт, на что он охотно согласился.

Для начала концерта Ауэр предложил сыграть квартет d-moll Франца Шуберта “Девушка и Смерть” в следующем составе: Сарасате – 1-ая скрипка, Ауэр – 2-ая, профессор Коргуев<sup>22</sup> – альт и про-

<sup>18</sup> Йозеф Иоахим Рафф (1822-1882) – немецко-швейцарский композитор.

<sup>19</sup> Макс Брух (1838-1920) – немецкий композитор и дирижер.

<sup>20</sup> Феликс Мендельсон (1809-1847) – немецкий композитор, пианист и дирижер.

<sup>21</sup> Колодка – нижний конец или рукоятка смычка.

<sup>22</sup> Сергей Коргуев (1863-1932) – русский скрипач и альтист.

фессор Вержбилович<sup>23</sup> – виолончель. Эта затея Ауэра мне не понравилась, и я сказал ему об этом. “Подумайте, очень интересно будет слышать квартет от Сарасате, - сказал Ауэр. – С ним очень удобно будет играть, у него замечательный ритм”. На это я ответил Ауэру: “Да, ритм у Сарасате железный, а вы все будете ходить на цыпочках, боясь давать звук и делать акценты, а как Вы удержите Вержбиловича, когда он понесет и покроет всех своим током?” На это Ауэр сказал: “Я буду сидеть около Вержбиловича и буду держать его”.

Из этой затеи Ауэра ничего хорошего не вышло: Сарасате играл Шуберта так же, как Баха и Бетховена, т.е. очень благородно, но безразлично и однообразно нюансируя. Партнеры старались все время подстраиваться под Сарасате, только местами, бывало, вдруг срывался Вержбилович и сейчас же, под взглядами Ауэра, утихал.

Любопытствующая, очень музыкальная публика, была разочарована, и не мудрено: тоскливее и бесцветнее этого квартета я ничего не слышал в своей жизни, даже от посредственных музыкантов.

Сольные номера Сарасате заставили публику забыть о неудачном квартете.

На концерте признательные члены кассы поднесли Сарасате ручку для палки из сибирского камня – нефрита, оправленного в золото. Сарасате, как ребенок, обрадовался этому подарку, и сказал нам, что эта палка будет его сто двадцатая, так как у него уже есть сто девятнадцать, и что по приезде в Париж он даст приделать палку к этой ручке и, гуляя с ней, будет вспоминать нас и Петербург.

На другой день после концерта, по просьбе Сарасате, я пришел к нему, чтобы сопровождать его, как переводчик: у него были дела в городе.

Сарасате очень приветливо меня встретил и поблагодарил за мой приход. Я, в свою очередь, поблагодарил его за вчерашний концерт, за его игру и за большой сбор, который получила наша касса. Он улыбнулся и сказал: “Это ничего, это ничего”, и сейчас же взял со стола футляр с ручкой, открыл и начал восхищаться камнем и его тонкой, художественной отделкой золотом. Я смотрел и не верил своим глазам: чтобы Сарасате, имевший мировую славу и огромное состояние, мог радоваться, как ребенок, нашему подарку, стоящему всего двести пятьдесят рублей, в то время как он своим вчерашним концертом дал нашей кассе почти в десять раз больше. Такая по-детски радостная душа Сарасате очень меня трогала и умиляла. С

---

<sup>23</sup> Александр Вержбилович (1850- 1911) - российский виолончелист.

такой же детской радостью и серьезностью он показывал двое золотых часов с крупными бриллиантами. Одни – подарок испанской королевы с ее бриллиантовыми инициалами, другие – от испанцев Южной Америки. Кроме этих двух часов с двумя цепочками, Сарасате еще носил, как брелок, прикрепленный к середине этих цепочек, маленький, с мизинец величиной, скрипичный футляр, в котором находилась миниатюрная копия его скрипки Страдивариуса тончайшей художественной работы. Никогда нельзя было бы себе представить, что возможно сделать такую микроскопически маленькую скрипку, которая могла бы, во всех отношениях, быть такой поразительной копией Страдивариуса. Эта копия-миниатюра была преподнесена Сарасате в Париже его почитателями. Сарасате гордился этой вещью и любил показывать ее. К деньгам Сарасате относился очень пренебрежительно: никогда ничего не считал. Извозчикам, за самые малые концы, платил рубль, три, пять, не считая – какую бумажку вынул, то и давал.

При мне как-то утром пришел устроитель его концертов, владелец первой в городе художественной типографии. Он принес деньги за два концерта Сарасате и почтительно передал толстую пачку, обернутую в бумагу. Сарасате взял ее и небрежно бросил в открытый ящик стола, не закрыв его. Этот деловой человек стал сразу очень серьезным, улыбка исчезла с его лица, он подошел ко мне с обиженным видом, а Сарасате в туфлях, в утреннем наряде, расхаживал по комнате, заложив руки за спину. “Что за человек, – сказал мне устроитель концертов, – я ему принес за два концерта пятнадцать тысяч рублей, а он, не только не пересчитал их, но даже не развернул бумагу и не посмотрел: деньги там или что другое”. Я, в утешение, сказал ему, что Сарасате знает, какой почтенный человек устроитель, и что он считает не деликатным проверять его, и что, вообще, Сарасате странный: он к деньгам относится как ребенок, и ни во что их не ставит. Устроителю, считавшему деньги превыше всего, мое объяснение показалось непонятным, и он, недовольный, скоро ушел.

Многие приходили к Сарасате, и если он имел возможность, то всех принимал. Молодежь приходила просить его автограф, другие – видеть и выразить свой восторг, а нуждающиеся, музыканты и не музыканты, просили помощи. Сарасате никогда никому не отказывал, всем помогал, не считая денег, и все это делал с такой милой, приветливой улыбкой и с такой вежливостью, что я, видевший его несколько раз за этим, невольно любовался им, его благородством.

Сарасате держал себя всегда с большим достоинством. Он никогда не суетился, не торопился, все движения его были плавны, спо-

койны. Сердитым или взволнованным я его никогда не видел, а также не помню, чтобы он громко говорил или хохотал.

Сарасате, как мне тогда казалось, так сроднился со своей мировой славой, со своим высоким положением, со своей независимостью и богатством, что ни в чем, ни при каких обстоятельствах этого не чувствовалось. Сарасате со своей очаровательной любезностью и деликатностью был всегда очень выдержан, прост и доступен для всех просящих, словно не он оказывал им помощь, а они делали ему одолжение тем, что принимали ее!

Сарасате ничего не рассказывал о своей, полной феерических успехов жизни, но сам очень любил и умел слушать. С глубоким почтением и уважением говорил о своих старших по возрасту коллегах – Венявском и Иоахиме. К Ауэру, с которым Сарасате был почти одних лет, он относился очень дружественно и благожелательно и высоко ценил его как артиста и педагога.

В тот же приезд Сарасате Ауэр выступил на симфоническом концерте с сюитой Направника<sup>24</sup> и на бис сыграл адажио<sup>25</sup> девятого концерта Шпора<sup>26</sup>. На концерте присутствовал Сарасате. Я очень боялся, как бы присутствие Сарасате не отразилось на игре Ауэра, но, к моей большой радости, это выступление Ауэра было одним из счастливых: сюиту Направника сыграл очень хорошо, а адажио Шпора было замечательно во всех отношениях. Сарасате тоже понравилось, он сказал мне, что Ауэр доставил ему большое удовольствие с адажио Шпора.

После концерта мы, несколько учеников Ауэра во главе с ним и Сарасате, пошли в ресторан Лейнера ужинать. В этом ресторане после концертов и театральных представлений собиралось большое количество музыкантов, художников, писателей и ученых. Во время ужина мы рассказывали много смешных историй, вызывавших веселье, переводили их Сарасате, который тихо смеялся и, в свою очередь, тоже рассказывал что-нибудь подобное. Один из нас, не помню кто, сказал что-то очень легкомысленное по поводу загробной жизни. Сарасате сразу перестал улыбаться, лицо его стало серьезным и печальным. Ауэр сердито посмотрел на говорившего. После некоторой паузы Сарасате сказал: “Нельзя так говорить, разве мы знаем, что нас ожидает там”. Наступило общее молчание. Мне было очень обид-

---

<sup>24</sup> Эдуард Направник (1839-1916) – чешский и русский композитор, дирижер.

<sup>25</sup> Адажио – медленный музыкальный темп.

<sup>26</sup> Луи (Людвиг) Шпор (1784-1859) – немецкий скрипач, композитор, дирижер.

но, что один из нас своим нетактичным рассказом оскорбил Сарасате...

...Я очень интересовался, как и когда Сарасате занимается на скрипке. Его самого спросить об этом я стеснялся и решил обратиться с этим вопросом к его слуге, мусье Жаку – спокойному пожилому человеку, который давно служил у Сарасате и сопровождал его во всех поездках. На мой вопрос, в какое время дня Сарасате занимается на скрипке, мусье Жак ответил, что мусье Сарасате так часто и много играет на своих концертах, что дома ему совсем не нужно играть. И притом, играть дома, одному, без публики, ведь это очень скучно. Вот когда мусье Сарасате натягивает новые струны, которые уже заранее приготовлены и вытянуты у мастера, тогда он немного играет, чтоб убедиться в их качестве и пригодности.

Такое понятие о занятиях на скрипке слуги Сарасате привело меня в полное недоумение, о чем я в тот же день рассказал Ауэру. “Какой счастливец Сарасате, – заметил мой учитель, – не то, что мы, рабы скрипки, которые должны каждый день работать, тогда как он живет в свое удовольствие”. А затем сердито добавил: “А зачем ему играть, когда и без того все у него выходит”. Сказав это, Ауэр грустно посмотрел на свои руки и вздохнул...

...Однажды, в день концерта, Сарасате пригласил меня завтракать. В назначенный час я пришел к нему в Европейскую гостиницу. Когда я вошел в номер, застал там парикмахера, который брил Сарасате. После бритья тот оделся, и мы пошли в ресторан завтракать. Сарасате просил меня заказать то, что я хочу, а сам велел принести себе зеленого салата, горчицы, перцу, соли, прованского масла, большую миску и начал готовить салат. Все это он делал очень важно и серьезно, точно священнодействовал. Сарасате, когда все было готово, так же серьезно сказал, что он в день концерта ничего другого не ест, кроме салата, им самим приготовленного. Сарасате предложил мне своего салата, который был, нужно сказать, изумительно вкусный.

Разговор наш, как всегда, был очень незначительный: не затрагивал никаких серьезных тем. Он говорил мало, сам задавал вопросы, заставляя меня рассказывать. После завтрака пригласил зайти, посмотреть его скрипку. Я подумал: наконец услышу, как он дома играет. Когда мы вошли в его комнату, Сарасате велел принести кофе и предложил замечательных папирос из гаванского табака.



После того, как мы выпили кофе, Сарасате подошел к футляру, открыл его и, не вынимая скрипки, начал смотреть на струны. Потом подозвал меня и спросил: “Ça va?”<sup>27</sup>, на что я ответил, что струны в порядке. “Я тоже так думаю”, - сказал Сарасате и закрыл футляр. Я был очень разочарован и с досадой подумал: в день концерта он ничего не ест, кроме салата, им самим приготовленного, точно в этом салате все дело, а между даже не берет в руки скрипку и только смотрит, в порядке ли струны!

В тот же день вечером на концерте, между другими номерами программы, была труднейшая фантазия “Отелло” Эрнста<sup>28</sup>. С большим интересом я ждал эту вещь, которую раньше не слышал в исполнении Сарасате. Он сыграл ее также легко и непринужденно, как пил со мной днем черный кофе и курил свои любимые папиросы. Вся фантазия Сарасате сыграл шутя, легко, поразительно законченно, все пассажи звучали так красиво, изящно, что из этой нагроможденной трудностями, тяжеловесной пьесы получилась новая по характеру и звучанию вещь. Я не слышал ни одной сомнительной ноты, ни одного неудавшегося флажолета, а только отчетливые, блестяще искрящиеся пассажи...

...Сарасате, как композитор, живет до сих пор и, я думаю, будет жить еще долго: его произведения очень эффектны и дают большую возможность скрипачам проявлять их виртуозные качества. Не обладая таким талантом, творчеством и техникой композитора, как Вьётан и Венявский, Сарасате все же обогатил музыку своими испанскими танцами и двумя концертными фантазиями на темы “Фауста” Гуно и “Кармен” Бизе. Особенной популярностью пользуются испанские танцы Сарасате: Малагуэна, Хабанера, Интродукция и Тарантелла, Плайера и Сапатеадо, Интродукция и Хота, а также романс “Андалуза” и, особенно, “Цыганские напевы”, написанные на народные венгерские мотивы. Про эту последнюю пьесу Ауэр при мне сказал Сарасате, что она имеет более венгерский характер, чем то, что пишут сами венгерцы.

Успех и ценность испанских танцев Сарасате в том, что для них он использовал чисто народные мелодии, которые очень умело обработал для скрипки, украсив их своеобразными, легко и изящно звучащими, эффектными пассажами.

К испанским танцам Сарасате сделал простой, примитивный ак-

---

<sup>27</sup> Все в порядке? (франц.).

<sup>28</sup> Генрих Эрнст (1814-1865) - австрийский скрипач и композитор.

компанемент, часто напоминающий гитару, что очень подходит к этим мотивам, так как испанцы поют свои народные песни под несложный аккомпанемент гитары.

Такие простые, ненагроможденные аккомпанементы Сарасате, как в танцах, так и в его фантазиях, дают возможность скрипачам в пассажах играть легко, прозрачно, не напрягаясь, без страха быть покрытым аккомпанементом...

...Пабло де Сарасате родился в Северной Испании, в Наварре, в 1844 году. Музыкальное образование получил в Парижской консерватории, по скрипке у Массара<sup>29</sup>. Знаменитый виолончелист Давидов<sup>30</sup> говорил своему другу, моему знакомому, что когда он был в Париже, он слышал на выпускном экзамене в консерватории Сарасате, который был хорошим скрипачем, но ничего не представлял из себя выдающегося.

После окончания консерватории Сарасате, как видно, начал очень серьезно работать над собой. В процессе самостоятельной работы кроющийся в нем феноменальный скрипичный талант заставил Сарасате искать новых, более совершенных путей скрипичной игры. Как долго продолжались эти искания Сарасате, неизвестно, но в конечном итоге он нашел самого себя, свой собственный путь, приведший его к всемирной славе. И все же, я думаю, эти искания и большая работа Сарасате продолжались довольно долго после окончания им Парижской консерватории. Он делается знаменитым лишь после своего артистического путешествия по Германии и Англии в 1876–77 гг., когда ему уже было 32–33 года. Игра Сарасате впоследствии, когда он достиг вершин совершенства, олицетворяла то, к чему привели его долгие поиски и стремления: к небывалой до него в скрипичной игре красоте, законченности и совершенству звучаний в кантлене и пассажах. Для этого Сарасате специально приспособил свою скрипку и смычок. Он играл на низко опущенных струнах и слабо натянутым смычком. В таком положении струн и смычка невозможно было извлекать сильные, насыщенные звуки, брать размашисто аккорды, делать большие акценты, широко водить крепко сидящим смычком по струнам. Но, как видно, именно этого и не

---

<sup>29</sup> Ламбер Жозеф Массар (1811-1892) - французский скрипач и музыкальный педагог.

<sup>30</sup> Вероятно, И. Налбандян имеет в виду виртуозного русского виолончелиста, главу русской виолончельной школы второй половины XIX века Карла Давыдова (1838-1889).

хотел Сарасате.

Сила, мощь, страстность – эти проявления сильных внутренних переживаний были не в его натуре, как это ни странно, если учесть, что Сарасате был испанцем. Всеми своими чувствами он стремился к красоте и совершенству...

...У Сарасате была широкая ладонь с чудными, сильными, упругими пальцами, которые падали на струны легко, без стука. Он подымал их очень мало и расстояние между струнами и пальцами было таким ничтожным, что казалось, будто пальцы не поднимаются, а только шевелятся. Сарасате, конечно, мог своими крепкими пальцами играть даже на высокоподнятых струнах, но, опустив их ниже нормального, он достигал этим большой экономии в движениях пальцев, что способствовало ровности и легкости их движения в пассажах на высоких позициях, где для получения должной звучности невольно приходится их напрягать при высоко, даже нормально поднятых струнах. Сарасате так же, почти не отрывая пальцев от струн, играл терции и сексты<sup>31</sup>. Все двойные ноты у Сарасате звучали чисто, обстоятельно и как-то особенно певуче. Изумительны были глиссандо – как вверх, так и вниз<sup>32</sup>. Замечательная трель – ровная, ясная, без единого перебора, без всякого напряжения – казалась удивительно быстрой и, из-за восхитительных перемен смычка Сарасате, бесконечной.

Пиццикато<sup>33</sup> Сарасате не отличалось силой, но оно было удивительно ровно – как в смысле ритма, так и одинаковой силы пальцев в щипках, и поэтому звучало в зале ясно, отчетливо и казалось очень быстрым, как и все пассажи Сарасате. Флажолеты<sup>34</sup> звучали кристально чисто, ясно, прозрачно и замечательно легко. О гаммах, арпеджио<sup>35</sup> и разнообразной мелкой технике Сарасате, не вдаваясь в многословие, скажу: звучали волшебным...

---

<sup>31</sup> Терция и секста – названия музыкальных интервалов.

<sup>32</sup> Глиссандо – особый прием игры, заключающийся в быстром скольжении пальца по струнам или клавишам музыкального инструмента.

<sup>33</sup> Пиццикато – прием игры на смычковых струнных музыкальных инструментах, когда звук извлекается не смычком, а щипком струны.

<sup>34</sup> Флажолет – прием игры на струнных музыкальных инструментах, заключающийся в извлечении звука путем частичного прижатия струны в точках деления ее длины на определенные части (высота звучания струны при этом повышается на октаву). Название приема связано с тем, что извлекаемый с его помощью чуть глуховатый звук напоминает тембр флейты (старофр. *flageolet* – маленькая флейта).

<sup>35</sup> Арпеджио – способ музыкального исполнения на струнных и клавишных инструментах, когда звуки аккорда извлекаются не одновременно, а поочередно, в разбивку.

...Нельзя себе представить более счастливого соотношения рук, чем у Сарасате: качество пальцев левой руки идеально гармонировало с качеством пальцев правой, контакт рук был до того замечательный, точно они представляли собой одно целое. Штрихи Сарасате были так же легки и подвижны, как и его пальцы: почти непрыгающий смычок в спиккато<sup>36</sup>, арпеджио всех видов, летучее стаккато<sup>37</sup>, очень короткое и легкое деташе у колодки и во всех других местах смычка только прикосновением волос смычка к струнам, без какого-либо нажима и, наконец, извлечение звука, как казалось, одним весом смычка, создавали полную иллюзию единства правой руки с пальцами. Целыми смычками и широкими деташе Сарасате пользовался только в кантилене<sup>38</sup>, и то не такими широкими, как мы себе это представляем.

Перемена во всех частях смычка была идеальна: для этого Сарасате пользовался незаметным движением кисти, причем пальцы не принимали никакого участия, они не сгибались и не выпрямлялись, и вообще – что бы он ни играл, пальцы его всегда оставались на смычке, он их никогда не поднимал...

...Манера Сарасате держать скрипку и положение его рук было нормально и естественно. Скрипка почти лежала на его плече, локоть был отведен немного назад, шейку он держал обыкновенно: большой палец, немного согнутый в первом суставе, находился против второго пальца, кисть была согнута в направлении подставки. Пальцы Сарасате ставил очень кругло, они никогда не лежали на конечных подушечках первого сустава, когда же он шел на верхние позиции, то его большой палец спускался вниз и в этом же положении, опираясь концом первого сустава, скользил дальше по шейке. Сарасате держал скрипку легко, непринужденно и без всякого напряжения головы... Казалось, что смычок шел по струнам сам по себе, без нажима и давления, а Сарасате лишь направлял его.

Несколько слов о вибрации Сарасате. Она была локтевая, при совсем свободной кисти, с самыми минимальными движениями, незаметными для глаз. Вибрация Сарасате была сказочно красива: она звучала удивительно ровно, не ускоряясь и не замедляясь, совсем

---

<sup>36</sup> Спикатто – бросок смычка на струну с целью извлечения короткого отрывистого звука.

<sup>37</sup> Стаккато – короткое, отрывистое воспроизведение музыкальных звуков.

<sup>38</sup> Кантилена – вокальная или инструментальная мелодия напевно-лирического характера.

не было слышно повышения и понижения звука; очень мягкая и нежная, она своими колебаниями напоминала мерцание звезд в тихий морозный вечер...

...Значение Сарасате в истории скрипичной игры исключительно велико. Его появление произвело колоссальную сенсацию: он чаровал и потрясал публику своей волшебной игрой, сводил ее с ума совершенством звуков и красотой исполнения. В его руках скрипка не была больше скрипкой, она потеряла все свои неприятные, специфические стороны, которые причиняли столько огорчений и страданий всем скрипачам, начиная с малых и кончая великими.

Многие скрипачи, даже известные, жаждали узнать, в чем секрет такого необычайного звучания скрипки в его руках. Всем, кто видел вблизи скрипку, смычок Сарасате и хорошо рассмотрел манеру его игры, стало ясно, что дело “только” в том, что у скрипки Сарасате низко опущены струны и слабо натянут смычок, и что он слабо ставит пальцы, почти не поднимая их со струн, и, меняя смычки, делает какое-то маленькое, непонятное движение кистью.

Все эти скрипачи начали во всем этом слепо подражать Сарасате, но с печальными результатами: по-своему, как умели, они играли хорошо, а когда начали подражать, совсем потеряли себя. Другие в скором времени поняли, что дело не в том, в чем они подражали Сарасате, а в его феноменальном таланте, и что эти его особенности, которым так легко было подражать, были для него только вспомогательным средством...

...Сарасате никого не учил, он не оставил ни одного ученика, но своим появлением произвел огромный переворот в понятиях скрипачей о качестве звука – переворот, который в дальнейшем сильно отразился на культуре скрипичной игры. До Сарасате было немало талантливых, крупных, выдающихся европейских скрипачей. Между ними были великие, даже гениальные исполнители, но в отношении качества извлекаемых ими звуков они были почти одинаковы между собой: у одних было больше специфических скрипичных призвуков, у других – меньше. До появления Сарасате все играющие и слушающие до того сжились с этими призвуками, что не замечали их, а если и замечали, то считали эти призвуки неотъемлемым свойством скрипки. Огромное впечатление от такой идеальной звучности при игре Сарасате заставило скрипачей не подражанием, как это было вначале, а большой работой над правой рукой улучшить качество

звуча. В течение десятилетий эта работа скрипачей-исполнителей и педагогов над собой и своими учениками дала огромнейшие результаты: на большую высоту поднялся уровень культуры звука, хотя все они шли к этой цели иными путями, нежели Сарасате.

В истории скрипичной игры велика заслуга Сарасате – этого чародея красоты звучания и технического совершенства!

Ленинград

Иоаннес Налбандян

2 апреля 1941 г.



հատկապես Մեծ եղեռնի տարիներին, անդառնալի կորուստներ կրեց հոգևոր ու գեղարվեստական բացառիկ արժեք ներկայացնող հայոց միջնադարյան ճարտարապետությունը: Ղեկավարվելով երիտթուրքական գլխավոր վանդալներից մեկի՝ ներքին գործոց նախարար Թալեաթ փաշայի հրահանգով՝ «ամեն կերպ ջանալ ոչնչացնել բուն «Հայաստան» անվանումը Թուրքիայում», ջարդարարները հողին հավասարեցրին ու ավերակ դարձրին Արևմտահայաստանի և Օսմանյան կայսրության հայաբնակ վայրերի գրեթե բոլոր եկեղեցիներն ու վանքերը (և նրանցում ամփոփված ամեն ինչ): Ընդ որում տարբեր ու բազմաբնույթ աղբյուրներով ճշտվում ու ճշգրտվում է հայկական կրոնական հաստատությունների թիվը Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրյակին: Համադրելով այդ տվյալները՝ ի վերջո հեղինակը հանգում է այն եզրակացության, որ 1914-1918 թթ. ընթացքում Արևմտյան Հայաստանում և Օսմանյան կայսրության հայաբնակ վայրերում բռնագրավվել, կողոպտվել և ավերվել են 2050 հայկական եկեղեցի և 203 վանք: Մշակութային եղեռնը, սակայն, չէր վերաբերում լոկ շինությունների ֆիզիկական կործանմանը: Ցեղասպանության ճարակին զոհ դարձան նաև այդ վանքերին ու եկեղեցիներին պատկանող, ինչպես նաև արևմտահայ ընտանիքներում պահվող և սերնդեսերունդ ժառանգաբար փոխանցվող հայոց միջնադարյան ձեռագիր մատյանները, այդ թվում՝ մանրանկարներով զարդարված գրչագրերը: Այդ առումով տեղին է մեջբերված Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոս, մեծանուն հայագետ ու արվեստաբան Գարեգին Հովսեփյանի դիպուկ բնորոշումը. «Ոչնչացան հայ ժողովրդի անգնահատելի գանձերը, որ ո՛չ ցեցը և ո՛չ ուտիճը պիտի ոչնչացնէր, բայց ոչնչացրեց մոլեգնեալ էնվերների և Թալեաթների թուրքական կառավարութիւնը՝ Վանտալների և Ատիլանների բարբարոսութիւնից առաւել աստիճաններով: Ոչնչացրել են հազարաւոր ձեռագիրներից բաղկացած ժողովածուները, որոնց մէջ մարմնաւորուած հայ արուեստը, հայ մշակոյթը, հայ միտքը, հայի հոգին» (էջ 11):

Աշխատության հեղինակը հմուտ պատմաբանի նրբին զգացողությամբ ներկայացնում է հայոց մշակութային կորուստները նախ ժամանակագրական հաջորդականությամբ՝ Մեծ եղեռնի նախերգանք հանդիսացած 1895-96 թվականներին, ապա Առաջին համաշխարհային պատերազմի ընթացքում (նաև մինչև մեր օրերը):

Եվ այդ ամենը ներկայացվում է նահանգ առ նահանգ և գավառ առ գավառ: Սա զգալի հստակություն ու պարզություն է մտցնում քննարկվող հիմնահարցում:

Աշխատության էջերից հայ ընթերցողի համար պարզ է դառնում, թե արվեստի, գրի ու գրչության որքան և ինչպիսի թանկ կորուստներ ունեցավ հայ ժողովուրդը թուրք-օսմանյան դաժան ու դժնդակ տիրապետության ներքո: Թուրքական բարբարոսության ճիրաններում ոչնչացվեցին հայկական հարյուրավոր և հազարավոր հին և միջնադարյան ձեռագրեր, պատկերազարդ մատյաններ, հնատիպ եզակի գրքեր, մագաղաթյա կաշեպատ մատյաններ, կիրառական արվեստի բացառիկ գործեր, եկեղեցական թանկագին սպասքներ, անոթներ, սփռոցներ, սրբազան մասունքներ ու առարկաներ:



Հայ ժողովրդի և նրա ստեղծած աննման մշակութային արժեքների հանդեպ օսմանյան իշխանությունների, թուրք և քուրդ խուժանի գործած աննախադեպ հանցանքների՝ բռնությունների, կեղեքումների, հոգեկան և ֆիզիկական նվաստացումների բազմաթիվ փաստեր են վկայակոչված սույն աշխատության մեջ: Այս փաստերն այնքան ցնցող են, սարսռազդու, որ ինքնին վկայում են, թե համաշխարհային պատմության մեջ այդ կարգի մշակութային եղեռն առաջին անգամ էր տեղի ունենում: Նույնիսկ մարդկային գրիչն է երբեմն անզոր դառնում նկարագրելու օսմանյան արյունարբու իշխանությունների և թուրք-քուրդ վայրենաբարո հրոսակների կատարած բարբարոսությունները հայ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի մեծ ու փոքր կոթողների հանդեպ:

Բազմաթիվ փաստեր են մեջբերվում, թե ինչպես գազազած ամբոխը, ճանապարհին սրբելով ու ավերելով ամեն ինչ, ներխուժել է հայկական վանքերն ու եկեղեցիները, թալանել ու աղտեղություններով պղծել է սուրբ մասունքները: Կոտորածների թոհուրոհում լիովին կամ մասամբ ոչնչացան եզակի միջնադարյան գրչագրեր, հնագույն ձեռագիր ու տպագիր գրքեր: Ներկայացված իրողությունները ահազանգում են, որ հայոց հինավուրց մշակույթի հանդեպ նման վերաբերմունք կարող էր դրսևորել միայն ու միմիայն գրից ու գրչությունից հեռու՝ անկիրթ ու բարբարոս հանրությունը: Թուրքական այդ բարբարոսությանն ականատես օտարներն անգամ (ինչպես օրինակ՝ արաբ փաստաբան Ֆայեզ էլ Ղոսեյնինը) պատմության առջև բարձրաձայն փաստել են, որ հայկական ձեռագրերի և հնատիպ գրքերից շատերի թերթերը, այդ թվում նաև եզակի մանրանկարներով զարդարված էջերը, թուրք նպարավաճառները հետագայում օգտագործել են որպես մթերքների ու ապրանքների փաթեթավորման անարժեք թուղթ (էջ 26):

Աշխատության հեղինակը փաստերի և տարբեր աղբյուրների համադրությամբ փորձում է որոշակի ճշգրտություն մտցնել 19-րդ դարի վերջի կոտորածների և ցեղասպանության տարիներին ոչնչացված ու անհետ կորած հայկական ձեռագրերի թվաքանակի հարցում: Սակայն դա ստուգապես ճշգրտել անհնար է, քանզի ճշգրիտ վիճակագրություն այդ ոլորտում երբեք էլ չի եղել: Ամենանվազ հաշվարկներով 19-րդ դարի 90-ական թթ. և Մեծ եղեռնի շրջանում ոչնչացված և անհետ կորած հայկական ձեռագրերի թիվը հասնում է տասը հազարի, այլ հաշվարկներով՝ քսան հազարի: Իսկ Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Մայր ցուցակի և ձեռագրագիտության բաժնի վարիչ և գլխավոր ավանդապահ Գ. Տեր-Վարդանյանի քննությամբ համիդյան ջարդերի և Մեծ եղեռնի տարիներին ոչնչացվել և անհետ կորել է երեսուն հազար հայկական ձեռագիր: Այսինքն՝ նույնքան, որքան այսօր առկա է ողջ աշխարհում:

Հեղինակի դիտարկումներով, Հայոց ցեղասպանության տարիներին ձեռագրական առավել մեծ կորուստներ կրեց իր նշանավոր վանքերով և մատենադարաններով հարուստ Վասպուրականը: Լիմ անապատի վանահայր Հովհաննես վարդապետ Հյուսյանը «Համառօտ նկարագրութիւն Վասպուրականի մէջ եղած մի քանի նշանաւոր վանքերու» ուսումնասիրության մեջ վերոնշյալ ժառանգության մասին հետևյալ դիպուկ բնութագրումն է

տալիս. «Վասպուրականի ինչպէս շէն եղած բոլոր վանքերու մէջ, նոյնպէս բոլոր գիւղերու եկեղեցիներու մէջ չկար եկեղեցի մը, ուր 10, 20, 30 կտոր ձեռագրեր չգտնուէին, նոյն իսկ անհատներու քով իրենց տուններու մէջ դրուած 100-աւոր, շուշփաներու մէջ փաթաթուած իբրեւ նուիրական սրբութիւն կը յարգուէին, կը պահպանուէին» (էջ 34): Հենց այդ թոհուրոհում ծանր հարվածներ ստացավ և ըստ էության կործանվեց նշանավոր Վարազավանքը:

Այդ առումով վկայակոչվում է վենետուցի գրող և գինվորական Ռաֆայել դե Նոգալես Մենդեսը, որը 1915 թ. ապրիլյան մարտերի ժամանակ Վանի հայկական թաղամասերը պաշարած թուրքական պահակազորի և հրետանու հրամանատարն էր: Վերջինս սառնասրտորեն նկարագրել է, թե ինչպէս թուրքերը ոմբակոծեցին հայերի պաշտպանական գլխավոր հենակետերը՝ X դարում կառուցված Սուրբ Պողոս և Սուրբ Պետրոս հարակից եկեղեցիներն ու Վարազավանքը՝ իր արժեքավոր բազմաթիվ ձեռագրեր ու հնատիպ գրքեր ունեցող մատենադարանով: Տեղեկացվում է նաև, որ նույն՝ 1915 թ. Վանա լճի արևելյան կազմում գտնվող Այուր գյուղի Ս. Աստվածածնի վանքից, ի շարս միջնադարյան այլ ձեռագրերի, հափշտակվել և անհետ կորել է X դարի հայ հանճարեղ բանաստեղծ, աստվածաբան, երաժիշտ ու փիլիսոփա Գրիգոր Նարեկացու «մատներով գրած» հանճարեղ ստեղծագործության՝ «Մատյան ողբերգության» չափածո աղոթագրքի մագաղաթյա արծաթապատ բնագիրը: Հայ ձեռագրերի գողգոթայի վերաբերյալ այլ կարևոր փաստեր ու մանրամասնություններ են հաղորդվում:

Նշվում է, որ կողոպուտից ու կործանումից փրկված տասնյակ ու հարյուրավոր ձեռագրեր՝ առավելապես գեղարվեստական մեծ արժեք ներկայացնող, մանրանկարներով զարդարված և թանկարժեք շքեղ կազմեր ունեցող Ավետարաններ, թուրքերից ոմանք, դրանք վաճառելու նպատակով, տարել են արտերկիր: Արվեստի և գիտության այդ եզակի գանձերն Առաջին համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո՝ 1920-ական թվականներին, հայտնվել են Կ. Պոլսի, Եգիպտոսի, Եվրոպայի և ԱՄՆ-ի տարբեր քաղաքների շուկաներում և հանվել վաճառքի: Հայոց ձեռագրերի մեծագույն մասը, ինչպէս և այն ստեղծած ժողովուրդը, անցել է եղեռնի դժոխային թոհուրոհի միջոցով: Հրի ու սրի միջով անցած և կործանումից հազիվ փրկված ձեռագիր մատյաններից շատերը մեզ են հասել «խիստ վնասուած, սկզբից և վերջից պակասաւոր, կազմերը պոկուած և աւերի ժամանակ օտար ձեռքերից փչացած»՝ թերարժեք, քայքայված ու խաթարված վիճակում (էջ 56):

Սույն աշխատության էջերից մենք տեղեկանում ենք նաև այն ջանքերի մասին, որոնք գործադրել են Հայ առաքելական եկեղեցու այրերն ու պատասխանատուները, նաև առանձին անհատներ ու գործիչներ հայ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի գործերն ու մասունքները փրկելու ուղղությամբ: Այսպէս, 1916 թ. մարտին կաթողիկոս Գևորգ Ե. Սուրենյանցի կարգադրությամբ ստեղծվեց մի հանձնախումբ՝ անհապաղ ազատագրված Մուշ մեկնելու համար: Այդ խմբի առջև դրված հիմնական նպատակն էր. «Մուշի և նրա շրջակայքի ժողովրդեան գաղթի ժամանակ թողուած կամ թաքստոցներում պահուած վանքերի և եկեղեցիների գոյքն ու զարդերը, անօթները,

զգեստները, աներից ու կողոպուտից ազատուած ազգագրական, հնագիտական, արուեստի և այլ մնացորդները արկղների կամ պարկերի մէջ դասատրել և ապահով տեղափոխել Մայր Աթոռ» (էջ 42):

Արժանին է մատուցվում անվանի պատմաբան, արևելագետ ու կովկասագետ Նիկողայոս Մառին, որը եղեռնի տարիներին աներևակայելի ջանքեր գործադրեց Վան քաղաքում և նրա շրջակայքում հնագիտական մեծ արժեքներ կայացնող հարյուրավոր ձեռագրերի փրկության համար: Ստեղծված աղետալի վիճակի մասին մեծանուն ակադեմիկոսը 1915 թ. հոկտեմբերին զեկուցագրերով դիմել է Սանկտ Պետերբուրգ՝ Կայսերական գիտությունների ակադեմիայի ընդհանուր ժողովին:

Անվանի գեղանկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի հուշագրությունից բերված հատվածը վկայում է, որ 1915 թ. ամռանը՝ Վանի հայության գաղթի օրերին, Ախավանքում փրկված ձեռագրերը «... սնդուկների մէջ առագաստանավով բերում են Ավանց գյուղի նավահանգիստը և այստեղ հաջողացնում են երեք սնդուկ ուղարկել Էջմիածին, իսկ երկու սնդուկ ձգում են ծովը, որպեսզի թուրքերի ձեռքը չընկնի» (էջ 40):

Աշխատության հեղինակն այս ամենը հիմնավոր ներկայացնելուց հետո եզրահանգում է, որ իր պատմական բնօրրանում հայ ժողովրդի կերտած կերպարվեստի և կիրառական արվեստի գանձերի ոչնչացումը դաժան հարված էր մարդկային ողջ քաղաքակրթությանը, քանզի դրանով իսկ մեծապես տուժեց ու աղքատացավ համաշխարհային կերպարվեստը:

Ահա ընդհանուր գծերով այսպես ներկայացրինք և ընթերցողի ուշադրությունը բևեռեցինք գրախոսվող սույն աշխատության վրա, որում բազմաթիվ և բազում հետաքրքիր և ուսանելի այլ դիտարկումներ ու հարցադրումներ կան:

Աշխատությունը գրված է բարձր մակարդակով, հմուտ մասնագիտական որակներով: Հեղինակի գրելաոճը զուսպ է և տարողունակ, որի շնորհիվ ոչ ստվարածավալ գրքով կարողացել է բավականաչափ շատ և կարևոր տեղեկատվություն փոխանցել ընթերցողին:

Մեր կողմից հետևյալ առաջարկությունը կուզենայինք անել. հարկ է, որ սույն օգտակար ու կարևոր աշխատությունն ավելի ծավալուն դառնա նոր աղբյուրների ներգրավումով, լուսանկարների և այլ նյութերի օգտագործումով, և անպայման թարգմանվի օտարազգի ընթերցողների համար մի շարք եվրոպական լեզուներով:

**Արմեն ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ**

պատմական գիտությունների թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող,  
հրապարակագիր, լրագրող

**ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՌՈՒՒՍԿՅԱՆ**, Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը, պատասխանատու խմբագիր և առաջաբանի հեղինակ՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2018, 214 էջ + 42 էջ նկար (նույնը՝ ռուսերեն և անգլերեն)\*:

**Քանայի բաներ** – Կոնստանտին Պետրոսյան, կոմպոզիտոր, «Հայաստան» երգը մենակատարի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Կոնցերտ ծայնի և ջազ-նվագախմբի համար, «Հայկական երաժշտական փառատոն»:



ՀՀ ԳԱԱ խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը լույս է ընծայել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուսկյանի «Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը» եռալեզու (հայերեն, անգլերեն, ռուսերեն) մենագրությունը<sup>1</sup>:

Աշխատությունը նվիրված է ԱՄՆ-ի Ռոդ Այլենդ նահանգում գործող «Հայկական երաժշտական փառատոն» հայկական մշակութային կազմակերպության ղեկավար, Փրովիդենսի (ԱՄՆ) Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ հայկական առաքելական եկեղեցու մշակութային և երաժշտական տնօրեն, Ռոդ Այլենդի հայկական երգչախմբի և Մասսաչուսեթս նահանգի Մեծ Վուստերի հայկական երգչախմբի հիմնադիր և ղեկավար, Բոստոնի հանրահայտ «Երևան» երգչախմբի և նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, Ամերիկայի հայկական թանգարանի (Բոստոն) հոգևոր երաժշտության խորհրդի անդամ և երաժշտական ծրագրերի համակարգող, կոմպոզիտոր, դիրիժոր, դաշնակահար և երաժշտական-հասարակական գործիչ Կոնստանտին Պետ-

\* Ընդունվել է տպագրության 10.05.2019:

<sup>1</sup> Մ.Ռուսկյանի «Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը» գրքի մասին տե՛ս **Գոմյան Ն.**, Драматургия творчества Константина Петросяна, “Голос Армении”, 2019, 16 марта. **Սարգսյան Լ.**, «Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը». բացահայտելով անվանի կոմպոզիտորի կյանքն ու ստեղծագործությունը, «Հայաստանի Հանրապետություն», 2019, 8 հունիսի, էջ 6:

րոսյանի ստեղծագործական բազմակողմանի գործունեության ուսումնասիրությանը:

Բազմաժանր է Կ. Պետրոսյանի ստեղծագործությունը. նա սիմֆոնիկ, կամերային, գործիքային, վոկալ-սիմֆոնիկ և երգչախմբային բարձրարժեք ստեղծագործությունների (դրանցից շատերը ձայնագրվել են ու հրատարակվել աշխարհի տարբեր երկրներում), կինոերաժշտության և թատերական ներկայացումների համար գրված երաժշտության հեղինակ է: Նա 1986-ին գրել է աշխարհում առաջին ու դեռևս միակ Կոնցերտը ձայնի և ջազ-նվագախմբի համար, որը նվիրել է Խորհրդային Միությունում ջազի լավագույն կատարող Տաթևիկ Հովհաննիսյանին: Կոնցերտի պրեմիերան տեղի ունեցավ նույն թվականին Վիլնյուսում Տաթևիկ Հովհաննիսյանի և Վիլնյուսի կոնսերվատորիայի բիգ-բենդի կատարմամբ՝ հայտնի ջազային երաժիշտ, դիրիժոր, տարբեր ժանրերի ստեղծագործությունների հեղինակ, սաքսոֆոնահար և կլանետահար Վլադիմիր Չեկասինի ղեկավարությամբ, և «Мелодия» ֆիրման թողարկեց Կոնցերտի ձայնասկավառակը: Կոնցերտը մեծ հաջողություն ունեցավ Վիլնյուսում, Կաունասում, Ռիգայում և Թբիլիսիում, հաջողությամբ հնչեց 1986թ. ապրիլի 1-5-ը Մոսկվայում կայացած կոմպոզիտորների համամիութենական համագումարում, 1987-ին հասավ Կուբա, հնչեց Հավանայում: 1988-ին Կոնցերտի նոտաները Մոսկվայում հրատարակեց «Советский композитор» հրատարակչությունը, իսկ քսան տարի անց՝ 2008-ին, այն վերաձայնագրվեց ձայնասկավառակի վրա հեռավոր ԱՄՆ-ում:

Կ. Պետրոսյանի գործունեության բոլոր ոլորտները սերտորեն միահյուսված են, ու դրանք դժվար է իրարից բաժանել: Բազմաժանր կոմպոզիտորը միաժամանակ շնորհալի դաշնակահար է, փայլուն դիրիժոր, անխոնջ երաժշտական-հասարակական գործիչ և հմուտ մանկավարժ:

Կ. Պետրոսյանն ավարտել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանը (էդուարդ Բաղդասարյանի դասարանը) և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան (Գրիգոր Եղիազարյանի դասարանը):

Իր համերգային գործունեությունը սկսել է 19 տարեկանում: 1965-1970 թթ. նա Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի նվագախմբի ղեկավարն էր, իսկ 1976-1980 թթ.՝ Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժորը: Կատարողական համերգային գործունեությանը զուգընթաց զբաղվել է մանկավարժությամբ. 1976-1985 թթ. դասավանդել է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում:

Վաղ է դրսևորվել Կ. Պետրոսյանի կազմակերպական ձիրքը: 1973-1976 թթ. նա ՀԽՍՀ կուլտուրայի մինիստրության ժողովրդական ստեղծագործության տան գեղարվեստական ղեկավարն էր ու տնօրենի տեղակալը, իսկ 1985-1990 թթ. ղեկավարել է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության

երաժշտական լրատվության և պրոպագանդայի կենտրոնը, որի գլխավոր նպատակն էր հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների պրոպագանդումը:

1990-1993 թվականներին Կ. Պետրոսյանը Հայաստանի Խաղաղության ֆոնդի փոխնախագահն էր (նախագահն էր Էդվարդ Միրզոյանը). նրա ջանքերով կազմակերպվել է արտասահմանյան նյութական աջակցությունը հայ մշակույթի գործիչներին, երիտասարդ երաժիշտներին հատկացվել խաղաղության ֆոնդի կրթաթոշակներ:

20-րդ դարի վերջից Կ. Պետրոսյանն իր երաժշտական գործունեությունը շարունակում է ԱՄՆ-ի Ռոդ Ալենդ նահանգի մայրաքաղաք Փրովիդենսում: Այստեղ նա հիմնել է «Հայկական երաժշտական փառատոն» հայկական մշակութային կազմակերպությունը, որի ղեկավարն է մինչ օրս. իր կազմակերպած բազմաթիվ համերգներով նա ԱՄՆ-ում իրականացրել է ժամանակակից հայ երաժշտության պրոպագանդման գործը: Նա Փրովիդենսի Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ հայկական առաքելական եկեղեցու մշակութային և երաժշտական բաժինների տնօրենն է:

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Գարեգին Բ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի սրբատառ կոնդակով, «Ի գնահատանք հայ մշակույթի, երաժշտության ասպարեզում, ինչպես նաև Ամերիկայի հայ համայնքի ազգային, եկեղեցական կյանքում երկար տարիների նվիրյալ ծառայությունների և վաստակի համար» Կ. Պետրոսյանը պարգևատրվեց Հայ առաքելական եկեղեցու բարձրագույն պարգևով՝ «Սուրբ Սահակ – Սուրբ Մեսրոպ» շքանշանով, որը Փրովիդենսի Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ եկեղեցու 100-ամյակին նվիրված հանդիսավոր համերգի օրը կոմպոզիտորին է հանձնել Հայ առաքելական եկեղեցու Ամերիկայի Արևելյան թեմի առաջնորդ, Գերաշնորհ Տ. Իսաթակ արքեպիսկոպոս Պարսամյանը: ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հրամանագրով 2013թ. մայիսին Կ. Պետրոսյանը պարգևատրվել է «Մովսես Խորենացի» մեդալով:

Ու թեև նրա մասին հոդվածներ են տպագրվել հայաստանյան և ամերիկյան տարբեր թերթերում և պարբերականներում (“The New York Times”, «Առավոտ», “Новое время”, “Голос Армении”, “The Armenian Mirror-Spectator”, “KNAR Cultural News”, “Observer”, “The Armenian Reporter Int’l”, “Apaga”, “The Providence Journal” ևն), սակայն մինչ օրս Կ. Պետրոսյանի մասին չկա ամփոփ երաժշտագիտական ուսումնասիրություն: Ահա այդ բացն է լրացնում գրախոսվող աշխատությունը: Տաղանդավոր երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուֆսյանի «Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը» գիրքն աչքի է ընկնում միասնական և բովանդակալից կառուցվածքով, որով ձեռք է բերում մի ամբողջական ելևէջ թե՛ կառուցվածքի, թե՛ մտքի վերաիմաստավորման առումով: Այն հասու է ընթերցող լայն շրջաններին՝ որպես գլխավոր հիմնադրյուր ներառելով երաժշտական մտածելակերպի այնպիսի վառ սյուներից մեկին, ինչպիսին կոմպոզիտոր Կոնստանտին Պետրոսյանն է:

Գրախոսվող աշխատության խմբագիրն է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը: Նա է հեղինակել աշխատության առաջաբանը, որն անվանել է «Նախերգանք»: Ա.Ասատրյանը նկատում է. «Կոնստանտին Պետրոսյանի մասին առաջին հետազոտությունը պիտի գրեր հենց ինքը՝ հայ ժամանակակից երաժշտության տարեգիր-երաժշտագետը, ում աչքի առաջ էլ անցել են իր ուսումնասիրության հերոսի ողջ կյանքն ու գործունեությունը: Հեղինակն իր հերոսի կերպարը կերտել է խնամքով, սիրով ու ջերմությամբ, փորձել ընթերցողին ժամանակագրական կարգով բազմակողմանի ներկայացնել կոմպոզիտորի ողջ գործունեությունը: Եվ դա նրան հաջողվել է. երաժշտասեր ընթերցողը կլանված հետևում է Կ.Պետրոսյանի կյանքի ուղուն, նրա առջև հառնում է վերջինիս անցած ստեղծագործական, կատարողական, համերգային և երաժշտական-հասարակական բեղմնավոր ճանապարհը, կատարած նշանակալի աշխատանքը, և յուրաքանչյուր պարագրաֆ նոր վրձնահարվածով առավել լիարժեք ու ամբողջական է դարձնում երաժշտի կերպարը» (էջ 14):

Մ.Ռուխկյանն իր հետազոտությունը կատարեց իր աշխատանքային լեզվով՝ ռուսերենով: Հատկանշական է նաև, որ բնագիրն ունի հարուստ, բովանդակալից և մատչելի լեզու, ինչը գրավիչ է դարձնում ընթերցանությունը: Միևնույն ժամանակ անհրաժեշտություն առաջացավ գիրքը հրատարակել երեք լեզուներով՝ հայերեն, անգլերեն և ռուսերեն, ինչը միանգամայն տրամաբանական էր, քանի որ Կ.Պետրոսյանին ճանաչում են նաև ռուսալեզու ընթերցողները՝ Խորհրդային Միության երաժշտասերները. ժամանակին կոմպոզիտորի ստեղծագործությունները հնչել են Մոսկվայում և Լենինգրադում, Օդեսայում, Սոչիում և Կիևում՝ բավական ընդգրկուն աշխարհագրությամբ: Իսկ այսօր Կ.Պետրոսյանն իր գործունեությունը ծավալում է անգլախոս միջավայրում:

Տեքստի հայերեն գիտական թարգմանությունն իրականացրեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը: Նա է կազմել գրախոսվող աշխատության կարևոր արժանիքներից մեկը՝ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների եռալեզու ցանկերը, որոնք գիտական շրջանառության մեջ են դրվում առաջին անգամ:

Գրքի կազմը ձևավորել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Մարտին Հարությունյանը: Նա կազմի դարձերեսին զետեղել է Կ. Պետրոսյանի՝ մենակատարի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Հայաստան» երգի նոտաների ձեռագիրը, ինչը շատ խորհրդանշական է: Երգը ստեղծվել է 1984 թվականին Նանսեն Միքայելյանի տեքստով: «Հայաստանի» պրեմիերան կայացել է 1984թ. հունիսի 21-ին կոմպոզիտորի և Ռուսլան Գալստյանի՝ Հայֆիլհար-

մոնիայի մեծ համերգասրահում տեղի ունեցած հեղինակային համերգի ընթացքում, Ռուբեն Մաթևոսյանի ու Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ Մելիք Մավիսակալյանի ղեկավարությամբ: «Հայաստանն» իր հաստատուն տեղը գրավեց Ռուբեն Մաթևոսյանի երգացանկում, իսկ 1985-ին արժանացավ տարվա լավագույն երգի համար Հանրապետական մրցանակին: Երգն այսօր էլ կատարում են հայ երգիչներն ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ արտասահմանում:

Հուսով եմ, որ ընթերցողը վաստակաշատ երաժշտագետի հերթական աշխատությունը կընթերցի մեծ հետաքրքրությամբ՝ ընդունելով այն որպես երաժշտագիտական նշանակալից իրադարձություն: Կարծում եմ, որ Մ.Ռուսկյանի ծավալուն և բազմաշերտ հետազոտությունը լայն արձագանք ու տարածում կգտնի ոչ միայն Հայաստանում, այլև Ռուսաստանում, Եվրոպայում և ԱՄՆ-ում:

#### **Հ.Գ.**

2019 թվականի հունիսի 8-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների տան դահլիճում տեղի ունեցավ Մ.Ռուսկյանի «Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը» գրքի շնորհանդեսը, որի ընթացքում ելույթ ունեցան ինչպես մենագրության ստեղծագործական խմբի անդամներ Աննա Ասատրյանը, Մարգարիտա Ռուսկյանը և Լիլիթ Արտեմյանը, այնպես էլ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Արամ Սաթյանը, Գերաշնորհ Տեր Նաթան արքեպիսկոպոս Հովհաննիսյանը, ՀՀ ԳԱԱ «Հայկական հանրագիտարան» հրատարակչության խմբագիր-տնօրեն Հովհաննես Այվազյանը, ֆուտբոլիստ Սերգեյ Բոնդարենկոն և այլք: Վերջում շնորհակալանքի խոսք ասաց կոմպոզիտորը:

Միջոցառման ընթացքում տեղի ունեցավ Կ.Պետրոսյանի «For Lilit» դաշնամուրային պիեսի պրեմիերան: Պիեսը կատարեց Լիլիթ Արտեմյանը, ում էլ նվիրված է այն:

#### **Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ**

արվեստագիտության թեկնածու,  
 ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի  
 գիտաշխատող,  
 կոմպոզիտոր, երգեհոնահար և դաշնակահար



**ՀԱՅ ՆՇԱՆԱՎՈՐ ԵՐԱԺՇՏԱԳԵՏԸ. ԿԱՐԻՆԵ ԽՈՒԴԱԲԱՇՅԱՆ  
(ծննդյան 90-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ)\***



2019թ. հուլիսի 7-ին լրանում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի երկարամյա վարիչ, Հայաստանում և այլուր հայտնի, անվանի երաժշտագետ-տեսաբան, հրապարակախոս, քննադատ, գիտության եռանդուն կազմակերպիչ, անխոնջ մշակ, Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության և ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ին կից ավանդական երաժշտության միջազգային խորհրդի անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Կարինե Խուդաբեկյանի (1929-2015) ծննդյան 90-ամյակը:

Ծնվել է 1929 թվականի հուլիսի 7-ին: Սերում է Երևանի և Լոռու Խուդաբեկյանների և Խանադյանների՝ հնատոհմ ազնվականներից և Նախիջևանի Եդիգարյանների՝ տոհմիկ մտավորականներից: Հայրը՝ Էմանուել Խուդաբեկյանը, ճանաչված ճարտարագետ-շինարար էր, մայրը՝ Ռեգինա Եդիգարյանը՝ շնորհալի դաշնակահարուհի և մանկավարժ:

Խուդաբեկյանը գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական բաժինը և ապա Լենինգրադի (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի անվան կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան: Արդի երաժշտագիտության դասականների՝ Գ.Տիգրանովի, Ք.Կուչնարյանի, Յու.Տյուլինի սանուհին և հետևորդն էր: Նրա ստեղծագործական անհատականության ձևավորմանն էապես նպաստեցին և նշանավոր երաժշտագետ-ֆոլկլորագետներ Ա.Քոչարյանը, Վ.Հոշովսկին, ամուսինը՝ հայտնի պատմաբան-արևելագետ Գ.Սարգրսյանը:

Խուդաբեկյանի գիտահետազոտական բազմաբեղուն գործունեության հիմնական ոլորտը հայ երաժշտությունն էր՝ ավանդական (ժողովրդական, աշուղական) և կոմպոզիտորական (դասական, ժամանակակից): Երաժշտագետի գիտական հետաքրքրությունները բազում և բազմապիսի էին, սակայն նախապատվությունը տրվում էր տեսական երաժշտագիտությանը: Խուդաբեկյանի գրչին է պատկանում «Հայ երաժշտությունը մոնոդիայից դեպի բազմաձայնություն» («Армянская музыка на пути от монодии к многоголо-

\* Ընդունվել է տպագրության 18.04.2019:

сию», Երևան, 1977) խորագրով հիմնարար մենագրությունը: Դա առաջին երաժշտատեսական հետազոտությունն է՝ նվիրված հայ կոմպոզիտորական դպրոցի վաղ, ազգային կոմպոզիտորական երաժշտության հետագա ընթացքի համար խիստ կարևոր մինչկոմիտասյան շրջանին: Հեղինակն անդրադառնում է Կոմիտասի անմիջական նախորդների՝ Ք.Կարա-Մուրզայի, Ն.Տիգրանյանի ու Մ.Եկմալյանի կյանքին և գործունեությանը, նրանց կողմից իրականացված հայ ժողովրդական (գեղջկական, քաղաքային), ժողովրդամասնագիտացված (գուսանաաշուղական) և մասնագիտացված (հոգևոր և աշխարհիկ) մոնոդիաների բազմաձայն մշակումների առանձնահատկությունների բացահայտմանը և վերլուծությանը: Մենագրության մեջ առաջին անգամ նշված կոմպոզիտորների ստեղծագործությունը դիտարկվում է XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի եվրոպական և ռուսական երաժշտության ավանդույթների և զարգացման միտումների հունով: Այս ժամանակաշրջանն, ինչպես հայտնի է, նշանավորվեց ազգային կոմպոզիտորական դպրոցների ձևավորմամբ և այնպիսի երկերի ստեղծմամբ, որոնցում համաեվրոպական մասնագիտացված (կոմպոզիտորական) երաժշտության նվաճումները համադրվում են ազգային երաժշտական արվեստի արտահայտչամիջոցների ամենալայն շրջանակի հետ: Հետազոտության մեջ ընտրված տեսանկյունը հնարավորություն ընձեռեց հեղինակին բացահայտելու և իմաստավորելու Կարա-Մուրզայի, Տիգրանյանի և Եկմալյանի երկերում առկա մի շարք, եվրոպական դասական հարմոնիայի տեսանկյունից, անսովոր երևույթներ: Բազմաձայնության վերլուծությունն այս կոմպոզիտորների երկերում հեղինակին հանգեցրեց այն եզրակացությանը, որ համահնչյունների (ակորդների) ընտրությունը, դրանց հաջորդականությունը, տոնայնական պլանների փոփոխումը և հարմոնիկ լեզվի մյուս մանրամասները մեծ մասամբ պայմանավորված են հայկական մոնոդիաների ձայնակարգային (լադային) ինքնատիպությամբ: Այլ կերպ ասած՝ հայ կոմպոզիտորական դպրոցի արդեն իսկ վաղ փուլում «հարմոնիան հասունանում էր ազգային մոնոդիայի հիմքով» (Յու.Տյուլին): Նշված օրինաչափությունն արտահայտվեց (ամեն անգամ՝ յուրովի) բոլոր հայ մեծ կոմպոզիտորների երկերում: Մենագրությունը ժամանակին բարձր գնահատվեց որպես կարևոր ներդրում խորհրդային երաժշտագիտության մեջ:

Երկար տարիներ Խուդաբաշյանը զբաղվել է երաժշտության կարևորագույն, հիմնական բնութագրություններից մեկի՝ ձայնակարգի (լադի) հարցերով: Այսպես, «Կվարտ-կվինտային կառույցները և անգեմիտոնիկան հայ ժողովրդական երգերում» աշխատության մեջ (Երևան, 1977) Խուդաբաշյանը, շարունակելով և զարգացնելով Կոմիտասի, Սպ.Մելիքյանի, Ք.Կուշնարյանի արտահայտած գաղափարները, առաջնորդվելով ֆուլկլորից քաղված բազմաթիվ օրինակներով, հիմնավորում է վերոհիշյալ ձայնակարգերի բնորոշ առանձնահատկությունը հայկական ժողովրդական երգերի համար: Միաժամանակ հեղինակը դրանք համարում է Կոմիտասի երկերում կվարտ-կվինտային և ոչ տերցիային կառուցվածքի այլ համահնչյունների գոյացման նախապայմանը:

Այնուհետև «Հայ մոնոդիկ երաժշտության լադային հնչյունաշարերը և

հնչյունաշարերի անտիկ համակարգը» աշխատության մեջ (Երևան, 1984) ձայնակարգային «թեման» զարգանում է համեմատական երաժշտագիտության հունով: Հիմնվելով անտիկ տեսաբանների կողմից մշակված ձայնակարգային հնչյունաշարերի կառուցվածքային սկզբունքների վրա, նկատի ունենալով կոմիտասյան փորձն այս ոլորտում, վերլուծելով ժողովրդական, ժողովրդամասնագիտացված և մասնագիտացված բազմաթիվ մոնոդիաներ՝ Խուդաբաշյանն առաջարկում է «Երկօկտավային ձայնակարգային հնչյունաշարի լրիվ կատարյալ մոդուլյացիոն համակարգի» իր տարբերակը: Այն, ըստ գիտնականի, ընկած է հայ մոնոդիկ երաժշտության հիմքում և մի շարք եզրերով առնչվում է ձայնակարգային հնչյունաշարերի անտիկ համակարգի հետ: Վերջինս, ըստ հեղինակի, չի նշանակում, որ անտիկ ձայնակարգերն ազդել են հայ մոնոդիկ երաժշտության ձայնակարգերի վրա, այլ հետևանք է այն բանի, որ անտիկ գիտնականների ստեղծած մոնոդիկ երաժշտության կատարյալ տեսությունն արտացոլում է Հին Հունաստանի հետ մշտապես առնչվող մի շարք ժողովուրդների մոնոդիկ երաժշտության առանձնահատկությունները:

Ձայնակարգի ուսումնասիրության մեթոդաբանության մեջ արժեքավոր ներդրում է Խուդաբաշյանի «Մոդուլների համակարգը և դրանց կիրառումը ժողովրդական երգի ձայնակարգի նկարագրության ընթացքում» աշխատությունը (գրված է 1978 թ., հրատարակվել է 1996 թ.): Այստեղ, Հայաստանում 1927 թվականից հրատարակված բոլոր ժողովրդական երգերի (շուրջ 1000 նմուշ) ձայնակարգային վերլուծության հիման վրա, մանրամասն մշակվել և համակարգվել են հեղինակի ձայնակարգային կոնցեպցիան, «ձայնակարգ», «ձայնակարգային հնչյունաշար», «ինտոնացիա» և այլ հասկացությունների սահմանումից մինչև ձայնակարգի քանակային և թվային ցուցիչները: Միաժամանակ աշխատության մեջ ներկայացված է հեղինակի մշակած մոդուլների՝ պայմանական նշանների թվագրական համակարգը, որի միջոցով նկարագրվում է երգի ձայնակարգը:

Խուդաբաշյանի հետազոտություններում կարևոր տեղ ունի հայ ժողովրդական երգերի երաժշտաբանաստեղծական տեքստերի վանկաչափական կառուցվածքը («Ամանակ, վանկաչափություն», Երևան, 1995 թ., «Հայ ավանդական երգի տաղաչափական համակարգի շուրջ», Երևան, 1997 թ.): Հարկ է նշել, որ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության այս ոլորտը, որը ժամանակին հիմնադրեց Կոմիտասն իր «Հայ գեղջկական երաժշտություն» հիմնարար աշխատության մեջ (1906 թ.), հետագայում համարյա չի շոշափվել հայ երաժշտագետ-տեսաբանների կողմից:

Խուդաբաշյանի աշխատություններն այս ասպարեզում խթանեցին հայ երաժշտագետների հետազոտական հետաքրքրությունը նույն ուղղությամբ, որ հատուկ նշանակություն ունի, մասնավորապես հայ ժողովրդական երաժշտության դեռևս քիչ լուսաբանված, բայց և խիստ կարևոր երևույթների՝ երգային տիպերի և երաժշտական բարբառների ուսումնասիրության տեսանկյունից:

Խուդաբաշյանն անդրադարձել է նաև Արևելքի մասնագիտացված երաժշտության կոթողներից մեկին՝ մուղամին, դիտարկելով վերջինիս՝ Հա-

յաստանում տարածված նմուշները: Հեղինակը նշում է այդ մուղամների կարճաբանությունը (լակոնիզմը), կանոնավոր և կուռ կառուցվածքը որպես տվյալ ժանրի՝ հայերի շրջանում կատարողական մեկնության յուրահատկություններ:

Նշված և այլ աշխատությունները ժամանակին լույս են տեսել գիտական տարբեր ժողովածուներում և պարբերականներում, ավելի ուշ ամփոփվել են հեղինակի «Հայ երաժշտությունը համեմատական երաժշտագիտության տեսանկյունից» խորագրով սովորածավալ գրքում («Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания», Երևան, 2011), որը վերջին տարիների հայ երաժշտագիտական մտքի առավել նշանակալից երևույթներից է:

Կյանքի վերջին տարիներին Խուդաբաշյանը հրատարակության նախապատրաստեց, սակայն, ավանդ, չտեսավ իր «կարապի երգը»՝ «Երաժշտության և երաժիշտների մասին» խորագրով սովորածավալ ևս մեկ աշխատություն (350 էջ): Վերջինս բովանդակում է հեղինակի՝ նախկինում չհրատարակված կամ հրատարակության ընթացքում կրճատված, աղավաղված բազմաբնույթ հոդվածների վերախմբագրված, ճշտված և ամբողջացված տարբերակներ:

Խուդաբաշյանի բազմաբովանդակ ստեղծագործական գործունեության մյուս ոլորտը երաժշտական հրապարակախոսությունն էր, որն իր ժանրային ողջ բազմազանությամբ կարևոր և ուրույն տեղ գրավեց երաժշտագետի կյանքում: Համերգներին, երաժշտական ներկայացումներին նվիրված բազմաթիվ գրախոսականների հեղինակ էր («Սևիլյան սափրիչ», «Վեստ-Սայրյան պատմություն», «Տանհոյզեր», «Կրակե օղակ» և այլն): Խուդաբաշյանի մի շարք հոդվածներում վերստեղծվել և ամբողջացվել են հայ ականավոր երաժշտական գործիչների ստեղծագործական դիմանկարները (Ս.Օգանեզաշվիլի, Ա.Քոչարյան, Հ.Դանիելյան, Զ.Դուրխանյան, Գ.Չեքոտարյան, Ա.Տերտերյան<sup>1</sup>):

Երեխաների գեղագիտական դաստիարակությանը, հայկական ֆիլհարմոնիայի գործունեությանը, ինչպես նաև Հայաստանի երաժշտական կյանքի այլ ոլորտների լուսաբանմանը և վերլուծությանը նվիրված քննադատական հոդվածներն ու գրույցները հրապարակվել են հանրապետական և խորհրդային տարիների համամիութենական մամուլում: Խուդաբաշյանի հրապարակումներն աչքի էին ընկնում հարուստ լրատվությամբ, մտահորիզոնի բացառիկ լայնությամբ, սուր քննադատական շնչով: Դրանք անաչառ էին, դյուրընթեռնելի և բանականության, խորագիտակության և հուզականության ներդաշնակ միասնության օրինակ էին ծառայում:

1984 թվականից ավելի քան քսան տարի Խուդաբաշյանը ղեկավարել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժինը: Այստեղ լավագույնս դրսևորվեցին Խուդաբաշյանի՝ որպես գիտական գործընթացի հմուտ կազմակերպչի տաղանդը, շրջապատը ստեղծագործական եռանդով լիցքավորելու, ազգային երաժշտական մշակույթի զարգացմանն

<sup>1</sup> Հարկ է նշել, որ Խուդաբաշյանն առաջին երաժշտագետն էր, որը հանդես եկավ կոմպոզիտոր Ա. Տերտերյանի ստեղծագործությանը նվիրված ծավալուն վերլուծական հոդվածներով:

առավել նպաստող գիտական ծրագրեր մշակելու նրա կարողությունը: Կայացել են ժողովրդական երաժշտության հավաքագրման նպատակով շուրջ 50 գիտարշավներ Հայաստանի տարբեր շրջաններում և Հայաստանից դուրս: Ձայնագրվել են երկու հազարից ավելի ժողովրդական երգեր և նվագներ: Համակարգվել է (անկետավորվել, քարտավորվել, անձնագրվել) բաժնի գլխավոր օղակում՝ Ա.Քոչարյանի անվան ձայնադարանում ամբարված ժողովրդական երաժշտության հսկայածավալ նյութը (ավելի քան 20 հազար միավոր):

Հայաստանի մշակութային կյանքի վերջին տարիների կարևոր իրադարձություններից էր «Հայ ավանդական երաժշտություն» բազմահատոր մատենաշարի ստեղծումը, որի հիմնադիրը և գլխավոր խմբագիրը Խուդաբաշյանն էր: Մատենաշարում գործի են դրված Ա.Քոչարյանի անվան ձայնադարանի նյութերը, որոնք ընդգրկում են հայ ավանդական երաժշտության բոլոր բնագավառները՝ գեղջկական, քաղաքային, աշուղական երգեր, եկեղեցական երաժշտության ժողովրդական տարբերակներ, մենակատարային և խմբակային նվագարանային նմուշներ և այլն: Այժմ լույս են տեսել մատենաշարի տասներեք հատորները, այդ թվում՝ «Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր» (Երևան, 2009), «Հայ նվագարանային երաժշտություն. պարեղանակներ և նվագներ» (Երևան, 2010), «Վասպուրականի ավանդական երգեր և նվագներ» (Երևան, 2012), «Հայ վիպական երգեր» (Երևան, 2012), «Հայ աշուղական սիրավեպեր» (Երևան, 2014) և այլն: Մատենաշարի 13-րդ հատորը (Արամ Քոչարյանի գիտարշավային նյութերի ընտրանի. ժողովրդական երգեր, Երևան, 2015) բաժնի աշխատակիցները նվիրեցին իրենց պաշտելի «Տիկինի» հիշատակին:

Կարինե Խուդաբաշյանը Հայաստանի առաջատար երաժշտագետներից էր: Նրա խոսքը մեծ կշիռ և հեղինակություն ուներ, սպասվում էր, ընկալվում էր հետաքրքրությամբ, միտք էր շարժում, հաճախ գիտական աշխույժ բանավեճերի առարկա դառնում, առաջ բերում հետևորդներ:

Խուդաբաշյանն իր ողջ գործունեությամբ ծառայեց ազգային երաժշտարվեստին և լավագույնս կատարեց Կոմիտաս վարդապետի հայտնի ասույթ-հանձնարարականը՝ «Հայն ունի՝ իր երաժշտությունը»:

Ասում են՝ անփոխարինելի մարդիկ չեն լինում:

Կարինե Խուդաբաշյանի՝ մտավորականի, գիտնականի, Ազնվագարմ Հայ Տիկնոջ նկատմամբ այս բանաձևը չի գործում...

### **Անահիտ ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ**

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ,

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի  
ավագ գիտաշխատող

**ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՖՈԼԿԼՈՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՆՎԻՐՅԱԼԸ.  
ԶԱՎԵՆ ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ\***



Լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ծայնադարանի վարիչ, ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, երաժշտագետ Զավեն Թագակչյանի ծննդյան 75-ամյակը:

Զավեն Պետրոսի Թագակչյանը ծնվել է 1944թ. մայիսի 18-ին Երևան քաղաքում, 1908թ. Ուրֆայում (Եդեսիա-Ուրհա. Թուրքիա) ծնված և 1932 թվականին հայրենադարձված նկարիչ-դիզայներ Պետրոս Տիգրանի Թագակչյանի ընտանիքում:

Ավարտելով Երևանի Սայաթ-Նովայի անվան յոթնամյա երաժշտական դպրոցի լարային բաժինը (ջութակ)՝ 1959 թվականին ընդունվել է Երևանի Ռ.Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարան, որի երաժշտության տեսության բաժինն ավարտել է 1963 թվականին և Հայաստանի կուլտուրայի մինիստրության ուղեգրով աշխատել է Վեդու (Արարատի) շրջանային մանկական երաժշտական դպրոցում որպես երաժշտության (ջութակ, երաժշտության տեսական առարկաներ) ուսուցիչ՝ պաշտոնավարելով մինչև 1966 թվականը:

Նույն՝ 1963 թվականին Զ.Թագակչյանն ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ստեղծագործական-երաժշտագիտական ֆակուլտետի հեռակա բաժինը, որն ավարտել է 1969-ին: Մասնագիտանալով ժողովրդական երաժշտության բնագավառում՝ նա դիպլոմային աշխատանքի թեմա է ընտրել «Ք.Կուչնարյանի 1927-29 թթ. գիտարշավային նյութերը», վերծանել հավաքածուի շուրջ 6 տասնյակ նմուշներ, այդ թվում՝ հոռովելներ, հոգևոր երգերի ժողովրդական կատարումների տարբերակներ և այլն:

Կոնսերվատորիայում ուսումնառությանը զուգընթաց՝ 1966 թվականին երիտասարդ երաժշտագետն իր դիպլոմային աշխատանքի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր Ռոբերտ Աթայանի խորհրդով ու երաշխավորությամբ աշխատանքի է անցել ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում՝ իր հետագա ողջ գործունեությունը կապելով հարազատ գիտական օջախի հետ: Եվ պատահական չէ, որ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման կեսդարյա հոբելյանի կապակցությամբ 2008-ին նա պարգևատրվեց ՀՀ մշակույթի նախարարության պատվոգրով:

\* Ընդունվել է տպագրության 14.05.2019:

1966-1969թթ. նա աշխատել է որպես ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի լաբորանտ, ապա ուսումը շարունակել ինստիտուտի ասպիրանտուրայում, որն ավարտել է 1972-ին:

1972-1987թթ. Զ.Թագակյանն աշխատել է որպես ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող, իսկ 1993-ից՝ ավագ գիտաշխատող:

Զուգահեռաբար՝ շուրջ մեկ տասնամյակ, Զ.Թագակյանը զբաղվել է մանկավարժական գործունեությամբ. 1971-1972թթ. երաժշտական-տեսական առարկաներ է դասավանդել Ղափան քաղաքի երաժշտական ուսումնարանում, իսկ 1972-1981թթ.՝ Երևանի Ա.Բաբաջանյանի անվան երաժշտական-մանկավարժական ուսումնարանում:

1986 թվականից նա Արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարանի վարիչն է: Իր բազմամյա գործունեության ընթացքում Զ.Թագակյանը զգալի աշխատանք է կատարել Արվեստի ինստիտուտի հարուստ ձայնադարանի նյութերի կարգավորման ու համակարգման գործում:

Երկար տարիներ Զ.Թագակյանը զբաղվել է ժողովրդական աշխատանքային երգերի կարևոր տեսակներից մեկի՝ հոռովելների համակարգման հարցերով, բազմիցս ելույթներ է ունեցել գիտաժողովներում՝ ներկայացնելով և մասնագետների քննարկման առարկա դարձնելով իր մշակած սկզբունքներն ու մոտեցումները: Տասնամյակների գիտական պրպտումների հանրագումարը դարձավ երաժշտագետի «Հայոց երկրագործական աշխատանքային երգերի՝ հոռովելների երաժշտալեզվական առանձնահատկությունները. ձայնակարգային կառույցներ» թեմայով թեկնածուական ատենախոսությունը (գիտական ղեկավար՝ Ալինա Փահլևանյան), որի հրապարակային պաշտպանությունը տեղի ունեցավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի 016 մասնագիտական խորհրդի՝ 2009թ. հոկտեմբերի 8-ի նիստում, և գիտական աստիճանաշնորհման խորհուրդը նրան միաձայն շնորհեց արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Զ.Թագակյանի ատենախոսությունը նվիրված էր հայկական ժողովրդական երգարվեստի հիմնական տեսակներից մեկի՝ հոռովելների երաժշտալեզվական հատկանիշ-ձայնակարգերի ամբողջական պատկերի լուսաբանմանը: Ուսումնասիրությունը հիմնված էր ինչպես մասնագիտական գրականությանը հայտնի նմուշների, այնպես էլ Արվեստի ինստիտուտի ձայնադարանում ամբարված գիտարշավային նյութերի վրա: Աշխատության հիմքը հանդիսացող հոռովելների ձայնակարգերի համակողմանի քննությունը, դասակարգումն ու տիպաբանությունը խարսխված են հայ ֆոլկլորագիտության մեջ հաստատագրված վերլուծական մեթոդաբանության վրա: Ատենախոսության արժանիքներից էր նաև սակավ ուսումնասիրված երաժշտաբարբառային հատկանիշների մեկնությունը: Միաձայնակարգ, երկձայնակարգ ու բազմաձայնակարգ 140 նմուշներից դուրս բերված բազմազանություն ներկայացնող 48 տիպային կառույցներն ու դրանց՝ թվով 80 տարբերակները ներկայացվել էին բացատրություններով ուղեկցվող հարացույցներով: Տոկոսային հարաբերություններ ներկայացնող աղյուսակները տալիս են այս կամ այն տիպի կիրառելիության ճշգրիտ պատկերը:

Զ.Թագակցյանը հեղինակ է գիտական մի շարք հոդվածների, գեկուցումներով հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում:

Զ.Թագակցյանը տիրապետում է երաժշտագետ-ֆոլկլորագետի մասնագիտության բոլոր՝ հավաքչական, վերծանական-նոտագրական, վերլուծական-ուսումնասիրական, խմբագրական ոլորտներին: «Նա բնությունից օժտված է ֆոլկլորագետին անհրաժեշտ բոլոր տվյալներով,- նկատել է նրա գործընկերը՝ Ալինա Փահլևանյանը,- նուրբ լսողությամբ, զգայուն հոգով, ազնիվ ճաշակով, ժողովրդական արվեստը հասկանալու և ճիշտ գնահատելու կարողությամբ: Նա նաև հարազատորեն երգում-վերարտադրում է ֆոլկլորային նմուշը, մի հատկություն, որ վկայում է ժողովրդական երգարվեստի էության ճշմարիտ զգացողության մասին և չափազանց գնահատելի է ֆոլկլորագետների շրջանում»<sup>1</sup>:

Գնահատանքի է արժանի Զ.Թագակցյանի մանրակրկիտ և բարեխիղճ աշխատանքը Միհրան Թումանյանի ֆոլկլորային ժառանգության չորս հատորները հրատարակության պատրաստելու գործում:

Հայաստանի կառավարության հրավերով 1966 թվականի հոկտեմբերին Երևան ժամանեց Կոմիտասի հինգ սաներից մեկը՝ բանասեր, բանահավաք, ազգագրագետ ու երաժշտագետ, գրախոս ու քննադատ Միհրան Թումանյանը (1890-1973), Կոմիտասի սաներից միակը, ով իր կյանքի վերջին տարիներին ապրեց ու ստեղծագործեց հայրենիքում: Թումանյանն աշխատանքի անցավ ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնում: 40 տարիների ընթացքում նա հավաքել էր արևմտահայ տարբեր օջախների՝ Սեբաստիայի, Ալնի, Շատախի և այլ գավառների երգեր, թվով երկու հազար, որոնք հրատարակության էր նախապատրաստում «Հայրենի երգ ու բան» վերնագրով:

Արվեստի ինստիտուտի ղեկավարությունը հանձնարարում է երիտասարդ երաժշտագետներ Ալինա Փահլևանյանին, Արաքսի Սարյանին և Զավեն Թագակցյանին՝ «նեցուկ լինել 76-ամյա հմուտ երաժշտագետ-բանահավաքին նրա առաքելության մեջ»<sup>2</sup>: Այսպիսով, տարիներ շարունակ Արվեստի ինստիտուտում մասնակցելով անվանի բանահավաքի հարուստ հավաքածուի դասակարգման, նոտագիր տեքստերի հստակեցման, դրանք վերջնագիր տարբերակի բերելու գործին՝ երիտասարդ ֆոլկլորագետը հնարավորություն է ունեցել անմիջականորեն շփվելու ու զրուցելու հարուստ կենսափորձ ու գիտելիքների հսկայական պաշար ունեցող իր սիրելի ուսուցչի՝ Միհրան Թումանյանի հետ, մասնավորապես պարզաբանելու նրա բանահավաքչական գործունեության հետ կապված կարևոր մանրամասներ: 1966-1973թթ. Մ.Թումանյանը հասցրեց հրատարակել իր հարուստ հավաքածուի մի մասը միայն: Արևմտյան Հայաստանի ավանդական երաժշտության և

<sup>1</sup> Զ.Թագակցյանի թեկնածուական ատենախոսության պաշտպանության ժամանակ Ալինա Փահլևանյանի ելույթից, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արխիվ:

<sup>2</sup> **Թագակցյան Զավեն**, Միհրան Թումանյանի բանահավաքչական գործունեությունը, Հասկաքաղ. Միհրան Թումանյան, Պատկերագիրք և գիտական հոդվածներ, Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատարակչություն, 2018, էջ 151:



բանահյուսության՝ Մ.Թումանյանի գրանցած արժեքավոր հավաքածուն Արվեստի ինստիտուտը հրատարակեց հետմահու: Միհրան Թումանյանի «Հայ երգ ու բան» հավաքածուի և՛ 3-րդ (1986)<sup>3</sup>, և՛ 4-րդ (2005)<sup>4</sup> հատորները կազմեց, ծանոթագրեց ու խմբագրեց Կոմիտասի սանի սան Զ.Թագակցյանը:

Նշելի է Զ.Թագակցյանի ֆոլկլորագիտական գործունեությունը «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 2-6-րդ, 8-9-րդ և 11-12-րդ պրակների (2008-2015) կազմման, ծանոթագրման ու խմբագրման գործում<sup>5</sup>:

<sup>3</sup> **Թումանյան Միհրան**, Հայրենի երգ ու բան, հ. 3 (կազմ.՝ Զ.Թագակցյան, խմբ.՝ Ռ.Ա.Աթայան), Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, 220 էջ:

<sup>4</sup> **Թումանյան Միհրան**, Հայրենի երգ ու բան, հ. 4 (կազմ.՝ Զ.Թագակցյան, խմբ.՝ Հ.Պիկիցյան), Երևան, «Զանգակ-97», 2005, 432 էջ:

<sup>5</sup> Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 2. Հայ նվագարանային երաժշտություն՝ պարեղանակներ և նվագներ (ձայներիզներից վերծանեց և նոտագրեց Աշոտ Մուրադյանը), պրակի խմբագիր՝ Զ.Թագակցյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, 120 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար: /խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 3. Երգեր և նվագներ (կազմ.՝ Դ.Դերոյան և Զ.Թագակցյան), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008, 240 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 4. Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր (կազմ.՝ Զ.Թագակցյան/), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2009, 128 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 5. Վասպուրականի ավանդական երգեր և նվագներ, հավաքեց, վերծանեց, նոտագրեց և կազմեց Զավեն Թագակցյանը, պրակի խմբագիրներ՝ Զ.Թագակցյան, Հ.Պիկիցյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, 240 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 6. Հայ ավանդական պարերգեր, 1953-1970թթ. Սրբուհի Լիսիցյանի գիտարշավի նյութերի հատընտիր, ձայներիզներից վերծանեց և նոտագրեց Դավիթ Դերոյանը, կազմեց Մարգարիտ Սարգսյանը, պրակի խմբագիրներ՝ Զ.Թագակցյան, Հ.Պիկիցյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2010, 192 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 8. Ալաշկերտի ավանդական երգեր, գրառումը Արամ Քոչարյանի, վերծանեց, նոտագրեց և կազմեց Մարգարիտ Սարգսյանը, երաժշտական խմբագիր՝ Զավեն Թագակցյան, բանաստեղծական տեքստի վերծանող և խմբագիր՝ Արուսյակ Սահակյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012, 104 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 9. Զավախքի պարերգեր և պարեղանակներ (կազմ. Զավեն Թագակցյանը, բանահյուսական տեքստերի վերծանությունները Հռիփսիմե Պիկիցյանի), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012, 256 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 11. Վայոց Ձորի ավանդական երգեր և նվագներ, I մաս, Աշխատանքային կենցաղի և Մանկան խնամքին առնչվող երգեր, կազմեցին և խմբագրեցին Զավեն Թագակցյանը և Հռիփսիմե Պիկիցյանը, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2013, 200 էջ, նոտաներ: Հայ ավանդական երաժշտություն: Մատենաշար (խմբ. կազմ.՝ Կ.Խուդաբաշյան (գլխ. խմբ.) և ուրիշներ): Պրակ 12. Վայոց Ձորի ավանդական երգեր և նվագներ, II մաս, Ծիսական շարք, կազմեցին և խմբագրեցին Զավեն Թագակցյանը և Հռիփսիմե Պիկիցյանը, պրակի խմբագիրներ՝ Զ.Թագակցյան, Հ.Պիկիցյան, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2015, 256 էջ, նոտաներ:

Բանահավաքչական ծավալուն գործունեության ընթացքում երաժշտագետ-ֆոլկլորագետը 1967-ին մասնակցել է Ջավախքի՝ ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության միացյալ գիտարշավին, ինչպես նաև Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի մի շարք գիտարշավների հավաքչական աշխատանքներին՝ ՎԽՍՀ Թբիլիսի քաղաք և Թելավիի շրջան (1984), Թումանյանի շրջան (1991), Վայոց Ձոր (1997-1998), անհատական գիտարշավների ՎԽՍՀ Ախալքալաքի և Բոգդանովկայի (Նինոծմինդա) (1970), Ծալկայի (1971) շրջաններ, ՀԽՍՀ Վարդենիսի և Մարտունու (1976), Ապարանի և Թալինի (1977) շրջաններ, Էջմիածնի շրջանի Մուսալեռ գյուղ (1985):

Նրա ղեկավարությամբ են 1985թ. կայացել ՎԽՍՀ Թբիլիսի քաղաք, Մառնեուլիի, Թեթրի Ծղարոյի և Բուլնիս-Խաչենի, Շահումյան ավանի հայաշատ վայրեր կատարված գիտարշավը, ինչպես նաև 1987թ. մարտ-մայիս ամիսներին Արտաշատի շրջան կատարված 16 գիտարշավները, որոնց ընթացքում իրականացվեցին գյուղական վայրերի երաժշտական կյանքի հետազոտությունն ու ավանդական երաժշտության ծայնագրությունները:

Իր բանահավաքչական գործունեության ընթացքում Զ.Թագակցյանն ամբարել է շուրջ 2500 ժողովրդական երգ ու նվագ, որոնց զգալի մասը վերծանել-նոտագրել ու հրատարակել է ինչպես «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի պրակներում, այնպես էլ մի շարք հեղինակների գիտական աշխատություններում ու հոդվածներում: Նա հանդես է եկել հայ ավանդական երաժշտարվեստի, այդ թվում՝ գիտարշավների ընթացքում գրառած նորահայտ գիտական-գեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող նմուշներ ընդգրկող համերգ-դասախոսություններով, վարել ռադիո և հեռուստատեսային հաղորդում-հարցազրույցներ:

1977 թվականին փաստագրական ֆիլմերի «Երևան» ստուդիան Թալինի շրջանում նկարահանեց Պատմական Հայաստանի Տարոն գավառի երգարվեստին նվիրված «Գորանի» ֆիլմը: Զ.Թագակցյանը ոչ միայն երաժշտագետ Մարգարիտ Ռուխկյանի համահեղինակությամբ գրեց ֆիլմի սցենարը, այլև կարևոր դեր խաղաց իբրև ֆոլկլորային խորհրդատու՝ նկարահանման նյութերն ընտրելիս և մասնակցեց ֆիլմի նկարահանման աշխատանքներին:

Զ.Թագակցյանը զբաղվել է նաև ֆոլկլորագետի պրակտիկ գործունեությամբ: 1981 թվականից համատեղությամբ Գեղագիտության ազգային կենտրոնին կից գործող «Գորանի» մանկական ավանդական երգ ու պարի համույթի գեղարվեստական ղեկավարն է:

1987-1993թթ. ղեկավարել է ՀԽՍՀ հեռուստատեսության և ռադիոհաղորդումների պետական կոմիտեի «Հայասա» հայ ավանդական երգ ու պարի համույթը՝ ներկայացնելով հայ տոհմիկ ժողովրդական երգն ու պարը Հայաստանում և արտասահմանյան մի շարք երկրներում:

1983-ին նրան շնորհվել է ԽՍՀՄ լուսավորության մինիստրության պատվոգիր, իսկ 1989-ին՝ Ուկրաինայի Կոմունիստական կուսակցության Ղրիմի մարզային կոմիտեի պատվոգիր:

2016 թվականին «Ազգային մշակութային ժառանգության պահպանման և հանրահռչակման գործում ունեցած նշանակալի ավանդի համար» Զ.Թագակյանը պարգևատրվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալով:

Ջերմորեն շնորհավորելով մեր գործընկերոջը հոբելյանի կապակցությամբ մաղթում ենք արևշատություն և գիտաստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:

**Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ԱՐԱ ՀՐԱՉՅԱՅԻ ԴԵՄԻՐԻԱՆՅԱՆ\***



ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը և հայրենական պատմագիտությունը ծանր ու ցավալի կորուստ կրեցին: 2019թ. մայիսի 10-ին վախճանվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտական աշխատակից, պատմական գիտությունների թեկնածու Արա Հրաչյայի Դեմիրիանյանը:

Ա.Դեմիրիանյանը ծնվել է 1945թ. հուլիսի 16-ին Երևանում, ծառայողի ընտանիքում: Հայրը՝ Հրաչյա Դեմիրիանյանը, ֆիզիկամաթեմատիկական գիտությունների դոկտոր էր, պրոֆեսոր, ատոմային ֆիզիկայի բնագավառի խոշոր մասնագետ, ով այդ բնագավառում ունեցած նշանակալի նվաճումների համար արժանացել

էր Ստալինյան մրցանակի: Մայրը՝ Հասմիկ Վանցյանը, ինժեներ-քիմիկոս էր, ում նախնիները 1839թ. Էրզրումից տեղափոխվել էին Ախալցխա: Մոր պապը՝ ճանաչված լրագրող Ավետիս Ասլանյանը, աշխատակցել էր «Մշակին» և ջերմ ու բարեկամական հարաբերությունների մեջ էր հայ գրականության դասական Րաֆֆու հետ. վերջինիս անձնական ընծայագրով գիրքը մինչ օրս զարդարում է Դեմիրիանյանների ընտանեկան գրադարանը:

1962-ին Ա.Դեմիրիանյանն ավարտել է Թբիլիսիի N 41 միջնակարգ դպրոցը: 1967-ին ընդունվել է Աբխազիայի պետական համալսարանի (քաղաք Սուխում) օտար լեզուների ֆակուլտետը (գերմաներեն լեզու), որն ավարտել է 1972-ին:

Իր աշխատանքային գործունեության սկզբում Ա.Դեմիրիանյանն աշխատել է որպես գերմաներեն լեզվից թարգմանիչ, զուգահեռաբար՝ Աբխազիայի տարածքում մասնակցել հնագիտական տարբեր գիտարշավների և հրատարակել հոդվածներ Աբխազիայի անտիկ հնագիտության վերաբերյալ:

1976-ին Ա.Դեմիրիանյանը տեղափոխվել է Հայաստան և աշխատանքի անցել Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանում (Սարդարապատ)՝ որպես ավագ գիտաշխատող: 1978-1981-ին աշխատել է Հայաստանի պատմության թանգարանում, զբաղվել նախնադարյան արվեստի ուսումնասիրությամբ, հրատարակել գիտական հոդվածներ, զեկուցումներով հանդես եկել համամիութենական կոնֆերանսներում:

1980-ին Ա.Դեմիրիանյանն աշխատանքի է անցել ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնում՝ որպես գիտաշխատող. վերջին տարիներին նա նույն բաժնի ավագ գիտաշխատող էր:

---

\* Ընդունվել է տպագրության 20.05.2019:

Նրա գիտական հետաքրքրությունների ու մշակումների կենտրոնում էին նախնադարյան արվեստի կոնցեպտուալ հարցերը: Հրատարակել է մի քանի տասնյակ հոդվածներ, այդ թվում՝ հայ և ռուս խոշոր գիտնականների համահեղինակությամբ, արտասահմանում մասնակցել միջազգային գիտա-ժողովների:

Ա.Դեմիրխանյանն առաջ է քաշել նախնադարյան արվեստի ծագում-նաբանության վերաբերյալ գիտական հետաքրքիր հայեցակարգ, որը նրա բոլոր ժանրերը միավորում է մեկ ընդհանուր գաղափարի՝ ընդհանուր արքե-տիպի շուրջ: Ա.Դեմիրխանյանը հանդես է եկել «Երաժշտական մշակույթի վաղ ձևերի ծագումնաբանությունն ու առանձնահատկությունը» գիտական միջազգային կոնֆերանսի գումարման նախաձեռնությամբ: Այդ կոնֆերանս-ը, որը համաշխարհային գիտության մեջ առաջին անգամ էր առաջ քաշում նման հարց, կայացավ Էրմիտաժի այդ ժամանակվա տնօրեն ակադեմիկոս Բ.Բ.Պիոտրովսկու աջակցությամբ և դարձավ սեմիոտիկայի ասպարեզի գիտնականների՝ պալեո-արվեստի պրոբլեմների քննությանը նվիրված առա-ջին կոնգրեսը: Կոնֆերանսը, որը կայացավ 1986-ին Դիլիջանում, լուսաբա-նեց երաժշտական ստեղծագործության առաջացման պրոբլեմը սեմիոտիկա-յի տեսանկյունից և համախմբեց գիտության տարբեր բնագավառների ներ-կայացուցիչների: Կոնֆերանսին նախորդեց հեղինակի առաջարկած գաղա-փարն արվեստի տարբեր ձևերի (երաժշտություն, գրաֆիկա, ճարտարապե-տություն, խորեոգրաֆիա և այլն) կառուցվածքային ընդհանրության վերա-բերյալ: Երաժշտության, ինչպես նաև երաժշտական գործիքների հիմքում, ըստ հեղինակի, ընկած են ընդհանուր արքետիպեր, որոնք էլ ձևավորել են հնագույն պլաստիկ ստեղծագործությունները, մասնավորապես մշակույթնե-րի լայն շրջանակին բնորոշ, այսպես կոչված, «անգլուխ արձանիկները»: Այդ գաղափարական արքետիպերը, որոնք բնորոշում էին հնագույն արվեստի կանոնները, միավորված դիցուք հորիզոնական եռամաս հայելային-սիմետ-րիկ հորինվածքներում, խթանեցին արվեստի առաջացումը որպես բնական ցիկլերի կայունության գեղարվեստական արտացոլում, մարդկանց գոյա-տևման անհրաժեշտություն:

1981 թվականին Ա.Դեմիրխանյանը Երևանի հյուսիս-արևելքում՝ Ավա-նում անցյալում քաջ հայտնի համանուն գյուղի տարածքում, պեղել է մինչ այդ անհայտ, սակայն արժեքավոր հնագիտական հուշարձան: Հայ առաջատար հնագետ, պրոֆեսոր Գ.Տիրացյանի գնահատմամբ դա այդ ժամանակաշրջա-նի հնագիտական ամենանշանակալի հայտնագործությունն էր, որը հնարա-վորություն ընձեռեց «կապել Երևան քաղաքի պատմության միջնադարյան և մինչնախնիկ շրջանները»:

Ավանում իրականացված հնագիտական ուսումնասիրությունների ար-դյունքներն առավել քան զոհացուցիչ էին. վեր հանվեցին զանազան շինու-թյունների մնացորդներ և տվյալ դարաշրջանին բնորոշ հարուստ ուղեկցող նյութ:

Պեղումներից ի հայտ եկած նյութի և տեղանքի մանրամասն ուսումնա-սիրությունները թույլ տվեց արձանագրել Ավանի անտիկ բնակավայրի՝ մ.թ.ա. II դ. - մ.թ. I դ. սկզբներին գոյության իրողությունը:

Երկար տարիների ընթացքում Ա.Դեմիրխանյանի ղեկավարությամբ իրականացված պեղումների ընթացքում ի հայտ եկան հազարավոր առարկաներ, որոնք մի շարք կողմերով բացահայտեցին Արտաշիսյանների դարաշրջանի պատմությունն ու մշակույթը:

Ա.Դեմիրխանյանի նախաձեռնությամբ Երևանի քաղաքապետարանին կից հիմնադրվեց Պատմահնագիտական թանգարանը, որի անփոփոխ տնօրենն էր:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ և Երևանի նախկին քաղաքապետ Գագիկ Բեգլարյանի ֆինանսական աջակցությամբ 2010 թվականին լույս տեսավ Արա Դեմիրխանյանի «Северо-восток Еревана в эпоху Арташесидов. Фрагменты материальной и духовной культуры по данным античного поселения в Аван-Ариндже» պատկերազարդ ծավալուն աշխատությունը, որում ամփոփված են երկար տարիների ընթացքում Ավան-Առինջում հեղինակի կատարած պեղումների արդյունքները: Գրքի շնորհանդեսը տեղի ունեցավ Երևան քաղաքի պատմության թանգարանում 2010թ. դեկտեմբերին:

ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտում գործող 007 մասնագիտական խորհրդում Ա.Դեմիրխանյանը տարիներ առաջ հաջողությամբ պաշտպանել է «Северо-восток Еревана в эпоху Арташесидов. Материальная и духовная культура по данным античного поселения в Аван-Ариндже (II в. до н. э. - начало I в. н. э.)» («Երևան քաղաքի հյուսիս-արևելքը Արտաշիսյանների դարաշրջանում. նյութական և հոգևոր մշակույթը ըստ Ավան-Առինջի անտիկ բնակավայրի տվյալների (մ.թ.ա. II դ. – մ.թ. I դ. սկիզբ)») թեկնածուականատենախոսությունը (գիտական ղեկավար՝ պատմագիտության դոկտոր Էդուարդ Դանիելյան), և նրան միաձայն շնորհվել է պատմական գիտությունների թեկնածուի գիտական աստիճան:

Ա.Դեմիրխանյանը զբաղվել է նաև հասարակական գործունեությամբ: Տարիներ շարունակ նա համագործակցել է Արտասահմանյան երկրների հետ մշակութային կապերի հայկական ընկերության (АОКС) հետ, եղել «Հայաստան-Ռումինիա» ընկերակցության անդամ: Հայ-ռումինական մշակութային կապերի ամրապնդման գործում ներդրումի համար 2007-ին նա պարգևատրվել է Ռումինիայի Հանրապետության «Մշակույթի ասպարեզում վաստակի համար» շքանշանով:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ Ա.Դեմիրխանյանը 2008-ին պարգևատրվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության պատվոգրով:

Կենսախինդ ու հմայիչ, բարի ու ազնիվ մարդու, գիտության նվիրյալի լուսավոր կերպարը ընդմիջտ կմնա ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նրա գործընկերների, նրան ճանաչողների սրտերում:

**ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ**

## **ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒՄ ԵՆ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԸ**

2013-ին ընթերցողների սեղանին դրվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի հեղինակած «Ռուսական պոեզիայի գանձարանից» ժողովածուն, որտեղ ներառված էին XIX-XX դարերի ռուսական պոեզիայի վեց տասնյակ հատընտիր նմուշներ ու դրանց հայերեն թարգմանությունները:

Մեր հանդեսի անդրանիկ համարում առաջին անգամ ներկայացնում ենք Ա.Աղասյանի նոր թարգմանություններից մի քանիսը: Այս անգամ արվեստաբան-թարգմանիչն ընտրել է այսպես կոչված «Արծաթե դարի» ռուս անվանի բանաստեղծներ Կոնստանտին Բալմոնտի, Զինաիդա Գիպիուսի, Նիկոլայ Գումիլյովի, Իգոր Սևերյանինի և Աննա Ախմատովայի ստեղծագործությունները:

**КОНСТАНТИН БАЛЬМОНТ (1867–1942)****СНЕЖИНКА**

Светло-пушистая  
Снежинка белая,  
Какая чистая,  
Какая смелая!

Дорогой бурною  
Легко проносится,  
Не в высь лазурную,  
На землю просится.

Лазурь чудесную  
Она покинула,  
Себя в неизвестную  
Страну низринула.

В лучах блистающих  
Скользит, умелая,  
Средь хлопьев тающих  
Сохранно-белая.

Под ветром веющим  
Дрожит, взмечается,  
На нем, лелеющем,  
Светло качается.

Его качелями  
Она утешена,  
С его метелями  
Крутится бешено.

Но вот кончается  
Дорога дальняя,  
Земли касается  
Звезда кристальная.

Лежит пушистая  
Снежинка смелая.  
Какая чистая,  
Какая белая!



## ԿՈՆՍԱՆՏԻՆ ԲԱԼՄՈՆՏ (1867–1942)

### ՁՆԱՓԱԹԻԼ

Պայծառ, փետրաթեթև  
 Ձնափաթիլ ճերմակ,  
 Այնքա՛ն խիզախ ու խև,  
 Մաքուր ու անապակ:

Ճամփով փոթորկալից  
 Անցնում է վարընթաց  
 Եվ բիլ բարձունքներից  
 Դանդաղ իջնում է ցած:

Լքել է նա, մերժել  
 Երկինքը հիասքանչ,  
 Նետվել-գահավիժել  
 Անդունդը անճանաչ:

Ցուքերի մեջ շողշող  
 Դառնում է կաթնագույն,  
 Փաթիլներից հալչող  
 Ջանազանվում իսկույն:

Հյուսիսաշունչ հողմից  
 Դողում է, վերանում,  
 Գորովագուրթ հովի  
 Գրկում է օրորվում:

Քամուց տարութերված՝  
 Մխիթարվում, ապա  
 Բքի հետ մոլեգնած  
 Պտուտանում է նա:

Սակայն սպառվել է արդ  
 Ճամփան հեռագնաց,  
 Բյուրեղն աստեղազարդ  
 Գետնին է տապալված:

Ընկած է փետրաթև  
 Փաթիլը կաթնաթույր,  
 Այնքա՛ն խիզախ ու խև,  
 Ձուլալ ու մաքրածույլ:

1903

**ЗИНАИДА ГИППИУС (1869-1945)****КРИК**

Изнемогаю от усталости,  
Душа изранена, в крови...  
Ужели нет над нами жалости,  
Ужель над нами нет любви?

Мы исполняем волю строгую,  
Как тени – тихо, без следа,  
Неумолимою дорогою  
Идем – неведомо куда.

И ноша жизни, ноша крестная,  
Чем далее, тем тяжелей...  
И ждет кончина неизвестная  
У вечно закрытых дверей.

Без ропота, без удивления  
Мы делаем, что хочет Бог.  
Он создал нас без вдохновения  
И полюбить, создав, не мог.

Мы падаем, толпа бессильная,  
Бессильно веря в чудеса,  
А сверху, как плита могильная,  
Слепые давят небеса.

1896

**ՋԻՆԱԻԴԱ ԳԻՊԻՈՒՍ (1869-1945)****ՃԻՉ**

Հոգնությունից ուժաթափվում եմ,  
Հոգիս հիվանդ է, անկորով...  
Երկնքի տակ, ինչպես պարզվում է,  
Ոչ կարեկցանք կա, ոչ գորով:

Աստծո կամոք խստապահանջ,  
Ստվերների պես՝ անհետ ու լուռ,  
Խավար ճամփով մենք աննահանջ  
Գնում ենք՝ չգիտես, թե ուր:

Մեր կյանքի խաչը, կյանքի բեռը  
Մի կերպ ենք մեր ուսին տանում...  
Եվ առհավետ փակված դռները  
Վերջ ու վախճան են խոստանում:

Մենք անտրտունջ և անհապաղ  
Անում ենք մեր Տիրոջ ուզածը:  
Նա արարեց մեզ, բայց, ավա՛ղ,  
Չհավանեց ինքն իր ստեղծածը:

Ամբոխը մեր անզոր, անկար է,  
Ապավինել ենք հրաշքի,  
Հսկայական տապանաքար է  
Թվում կամարը երկնքի:

1896

**НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ (1886-1921)****У КАМИНА**

Наплывала тень... Догорал камин.  
Руки на груди, он стоял один,

Неподвижный взор устремляя вдаль,  
Горько говоря про свою печаль:

“Я пробрался в глубь неизвестных стран,  
Восемьдесят дней шел мой караван;

Цепи грозных гор, лес, а иногда  
Странные вдали чьи-то города,

И не раз из них в тишине ночной  
В лагерь долетал непонятный вой.

Мы рубили лес, мы копали рвы,  
Вечерами к нам подходили львы.

Но трусливых душ не было меж нас.  
Мы стреляли в них, целясь между глаз.

Древний я отрыл храм из-под песка,  
Именем моим названа река,

И в стране озер пять больших племен  
Слушались меня, чтили мой закон.

Но теперь я слаб, как во власти сна,  
И больна душа, тягостно больна;

Я узнал, узнал, что такое страх,  
Погребенный здесь в четырех стенах;

Даже блеск ружья, даже плеск волны  
Эту цепь порвать ныне не вольны...”

И, тая в глазах злое торжество,  
Женщина в углу слушала его.

1910

**ՆԻԿՈԼԱՅ ԳՈՒՄԻԼՅՈՎ (1886-1921)****ՕՋԱԽԻ ՄՈՏ**

Մարմրող օջախ... Ծավալվող շվաք:  
Նա կանգնած էր լուռ, մտամոհոփ, մենակ,

Հայացքով անշարժ նայելով հեռվին,  
Խոսելով տրտում իր վշտի մասին.

«Երկրներ տեսա անձանոթ, անեղծ,  
Քարավանը իմ ութսուն օր քայլեց:

Անտառներ, լեռներ՝ խիստ ու ահավոր,  
Քաղաքներ օտար, խորթ և անսովոր:

Այնտեղից հաճախ գիշերվա ժամին  
Ոռնաձայն էր խուլ հասնում ճամբարին:

Անտառ էինք հատում, խրամատ բանում,  
Առյուծներն էին մեզ մթով մոտենում:

Վախ չուներ ոչ ոք: Աչքը գազանի  
Գնդակն էր խոցում մեր հրացանի:

Ավազի տակից պեղեցի մի վանք,  
Անանուն մի գետ կոչվեց իմ անվամբ,

Հինգ խոշոր ցեղեր լճաշատ երկրում՝  
Կամքս հարգելով, ինձ էին ենթարկվում:

Բայց դարձել եմ ես թույլ ու անեռանդ,  
Տկար է հոգիս, ախտավոր, հիվանդ:

Չորս պատերի մեջ կենդանի թաղված՝  
Ես զգացի, զգացի վախն անդիմադարձ:

Նույնիսկ զենքը ցուլ, վետր ծփծփան  
Անկարող են արդ պատռել այդ շղթան...»

Եվ հրճվանքը չար աչքերում պահած՝  
Լսում էր նրան կինը լռակյաց:

1910

**ИГОРЬ СЕВЕРЯНИН (1887-1941)**

\* \* \*

Это было у моря, где ажурная пена,  
Где встречается редко городской экипаж...  
Королева играла – в башне замка – Шопена,  
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Было все очень просто, было все очень мило:  
Королева просила перерезать гранат,  
И дала половину, и пажа истомила,  
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.

А потом отдавалась, отдавалась грозово,  
До восхода рабыней проспала госпожа...  
Это было у моря, где волна бирюзова,  
Где ажурная пена и соната пажа.

1910

**ԻԳՈՐ ՍԵՎԵՐՅԱՆԻՆ (1887-1941)**

\* \* \*

Ծովափին մի դոյակ կար, ուր ալիքը գանգուր էր,  
Հազվադեպ էր անցնում ձիակառքն այստեղով...  
Շոպենով հիացած թագուհին նվագում էր,  
Ու սիրեց նրան պաժը՝ Շոպենից ազդվելով:

Ամեն ինչ բնական էր, ամեն ինչ բարետես էր.  
Կարմիր նուռ կտրեցին թագուհու պահանջով,  
Ու մեկնեց սիրալիր նա պաժին նռան կեսը,  
Ու պաժին հմայեց սոնատի ղողանջով:

Իսկ հետո հանձնվեց, և ճայթեց փոթորիկը,  
Այդ գիշեր տիրուհին աղախին էր, նաժիշտ...  
Ծովափին մի դոյակ կա, ուր կապույտ է ալիքը,  
Ու ջրում փրփրում են սոնատները պաժի:

1910

**АННА АХМАТОВА (1889-1966)****ЛОТОВА ЖЕНА**

*Жена же Лотова оглянулась позади  
его и стала соляным столпом.*

Книга Бытия

И праведник шел за посланником Бога,  
Огромный и светлый, по черной горе.  
Но громко жене говорила тревога:  
Не поздно, ты можешь еще посмотреть  
На красные башни родного Содома,  
На площадь, где пела, на двор, где пряла,  
На окна пустые высокого дома,  
Где милому мужу детей родила.  
Взглянула – и, скованы смертною болью,  
Глаза ее больше смотреть не могли;  
И сделалось тело прозрачною солью,  
И быстрые ноги к земле приросли.

Кто женщину эту оплакивать будет?  
Не меньшей ли мнится она из утрат?  
Лишь сердце мое никогда не забудет  
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

1924



## ԱՆՆԱ ԱԽՄԱՏՈՎԱ (1889-1966)

### ՂՈՎՏԻ ԿԻՆԸ

*Ղովտի կինը ետ նայեց*

*ու դարձաւ աղէ արձան:*

Գիրք Ծննդոց

Աստծո դեսպանի կամքին հնազանդ  
 Սարն էր բարձրանում Ղովտը սրբակյաց,  
 Բայց նրա կնոջ հոգին քարութանդ  
 Ասում էր. «Շրջվի՛ր, որ տեսնես լքված  
 Սողոմը կրկին՝ հրապարակը, շուկան,  
 Քաղաքի կարմիր աշտարակները,  
 Պատուհանները հարազատ այն տան,  
 Որտեղ ծնվել են քո զավակները»:  
 Շրջվեց, և սաստիկ, մահացու մի ցավ  
 Կնոջ աչքերը կուրացրեց իսկույն,  
 Մարմինը նրա աղէ սյուն դարձավ,  
 Գետնին գամվեցին ոտքերը շարժուն:

Չի ողբա ոչ որ կորուստն այդ չնչին,  
 Միայն իմ սրտում կմնա անմար  
 Հիշատակը յուր, ով զոհվեց վերջին՝  
 Կարոտով լեցուն հայացքի համար:

1924

**ԱՐԱ ՀԱԿՈԲՅԱՆԻ «ԱՐԵՎԱԾԱՂԻԿՆԵՐ» ԿՏԱՎԸ**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Արվեստագիտության» 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի դեկան, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, նկարիչ

**Արա Հրավարդի Հակոբյանը**

2019թ. մայիսի 30-ին արժանացել է Թեքեյան մշակութային միության Վահան Թեքեյան մրցանակին (կերպարվեստի ոլորտում)՝ «Արևածաղիկներ» (100x110) գեղանկարի համար:

Շնորհավորում ենք մեր գործընկերոջը և մաղթում ստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:



**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ** – Վաղուց պահանջված գիտական հանդես .... 5

**ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ**

**ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա** – Տիգրան Չուխանյանը «Բազմավէպ» հանդեսի էջերում..... 7

**ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ Աննա** – Վահրամ Բաբայանի “Monada” տրիոյի մեդիտատիվ հատկանիշների արտացոլման հայեցակարգը ..... 15

**ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ Արուսյակ** – Արամ Սաթյանի «Լիլիթ» փոփ-օպերան .... 30

**ՍԱՀԱԿՅԱՆ Նարինե** – Պասակալիան Ղազարոս Սարյանի և Էդգար Հովհաննիսյանի երաժշտարվեստում ..... 38

**ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա** – Շումերական էպոսի հետքերը հայկական ժողովրդական ավետիսներում ..... 45

**ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**ՉԹՅԱՆ Անահիտ** – Սմբատ Բյուրատի «Վարդանանքը» եգիպտահայ թատրոնում և կինոյում. Խաչիկ Սանդալյան ..... 77

**ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազենիկ** – «Հռիփսիմյանների վկայաբանության» խորեոգրաֆիկ մեկնաբանությունը ..... 92

**ԿԵՐՊԱՐՎԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**ԶԱՔԱՐՅԱՆ Արեգ** – Երաժշտությունը և բնապատկերը որպես զգացականի համատեքստեր Ջորջոնեի և Տիցիանի որոշ ստեղծագործություններում..... 102

**ԺԱԴԵՅԿՈ Ալեքսեյ (ՈՒԿՐԱԻՆԱ)** – Վալերի Գեղամյանի կյանքը և ստեղծագործական ուղին..... 116

**ՄԱԼԵՔԻ Զահրա (ԻՐԱՆ)** – Պարսկական դասական պոեզիայի արտացոլումը Իրանի միջնադարյան նկարչության մեջ ..... 129

**ՄԵԼԻՔՅԱՆ Սաթենիկ** – Ծաղրանկարչական ժանրի առանձնահատկությունների շուրջ ..... 141

**ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա** – Կոնստանտին Ալաջալով (1900-1987). կյանքը և ստեղծագործությունը..... 148

**ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ**

**ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին** – Թբիլիսի-Երևան. ճարտարապետա-

դիզայներական դիտարկումներ .....	157
<b>ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ Դավիթ</b> – 1915 թ. Հայոց ցեղասպանության հետևանքով ճարտարապետական լքված ժառանգության հատուցման խնդիրները .....	164

### ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

<b>ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա</b> – Հովհաննես Նալբանդյանի հուշերը Պաբլո Սարասատեի մասին .....	188
--	-----

### ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

<b>ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ Արմեն</b> – <i>Արարատ Աղասյան</i> , Հայ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի կորուստներն Օսմանյան կայսրության տարածքում (համիդյան ջարդերից մինչև մեր օրերը) .....	207
<b>ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ Հովհաննես</b> – <i>Մարգարիտա Ռուխկյան</i> , Կոնստանտին Պետրոսյանի աշխարհը .....	212

### ՄԵՐ ԵՐԱԽՏԱՎՈՐՆԵՐԸ

<b>ԲԱՂԴԱՍԱՐՅԱՆ Անահիտ</b> – Հայ նշանավոր երաժշտագետը. Կարինե Խուդաբաշյան (ծննդյան 90-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ) .....	217
--	-----

### ՄԵՐ ՀՈԲԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

<b>ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա</b> – Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության նվիրյալը. Զավեն Թագակչյան .....	222
---	-----

### ԽՈՍՔ ՀԻՇԱՏԱԿԻ

ԱՐԱ ՀՐԱԶՅԱՅԻ ԴԵՄԻՐԻՄԱՆՅԱՆ .....	228
---------------------------------	-----

### ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒՄ ԵՆ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԸ

Ռուս բանաստեղծների ստեղծագործությունները Արարատ Աղասյանի թարգմանությամբ .....	231
Արա Հակոբյանի «Արևածաղիկներ» կտավը .....	242

**СОДЕРЖАНИЕ**

<b>АГАСЯН Арарат</b> – Давно востребованный научный журнал .....	5
--	---

**СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ****МУЗЫКОЗНАНИЕ**

<b>АСАТРЯН Анна</b> – Тигран Чухаджян на страницах журнала “Базма-веп” .....	7
<b>ТАМИРОГЛЯН Анна</b> – Концепция отражения медитативности Трио “Monada” Ваграма Бабаяна .....	15
<b>КОСТАНЯН Арусяк</b> – Поп-опера “Лилит” Арама Сатяна .....	30
<b>СААКЯН Нарине</b> – Пассакалия в творчестве Лазаря Сарьяна и Эдгара Оганесяна.....	38
<b>ТИГРАНЯН Марианна</b> – Следы шумерского эпоса в армянских народных рождественских “Аветисах” (Благовестах) .....	45

**ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ**

<b>ЧТЯН Анаит</b> – “Вартаниды” Смбата Бюрата в армянском театре и кино Египта: Хачик Сандалчян .....	77
<b>САРГСЯН Назеник</b> – Хореографическая интерпретация “Мученичества Рипсимэ и сподвижниц” .....	92

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ**

<b>ЗАКАРЯН Арег</b> – Музыка и пейзаж как контексты чувственного в некоторых работах Джорджоне и Тициана .....	102
<b>ЖАДЕЙКО Алексей</b> (УКРАИНА) – Личность и художественные практики Валерия Гегамяна .....	116
<b>МАЛЕКИ Захра</b> (ИРАН) – Отражение персидской классической поэзии в средневековой живописи Ирана .....	129
<b>МЕЛИКЯН Сатеник</b> – Об особенностях карикатуры .....	141
<b>КАМАЛЯН Маргарита</b> – Константин Аладжалов (1900-1987): жизнь и творчество .....	148

**АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ**

<b>АРУТЮНЯН Мартин</b> – Тбилиси-Ереван. архитектурно-дизайнерские исследования .....	157
<b>КЕРТМЕНДЖЯН Давид</b> – Проблемы компенсации наследия, покинутого в результате армянского геноцида 1915 года .....	164

**ПУБЛИКАЦИИ**

- АСАТРЯН Анна** – Воспоминания Иоаннеса Романовича Налбандяна о  
Пабло де Сарасате ..... 188

**РЕЦЕНЗИИ**

- КАРАПЕТЯН Армен** – *Арарат Агасян*, Потери армянского изобразительного и прикладного искусства на территории Османской империи (от гамидовских погромов до наших дней) ..... 207
- МАНУКЯН Ованес** – *Маргарита Рухкян*, Мир Константина Петросяна ..... 212

**НАШИ ЗАСЛУЖЕННЫЕ ДЕЯТЕЛИ**

- БАГДАСАРЯН Анаит** – Известный армянский музыковед: Карине Худабашян (к 90-летию со дня рождения)..... 217

**НАШИ ЮБИЛЯРЫ**

- АСАТРЯН Анна** – Заслуженный музыковед-фольклорист: Завен Тагакчян ..... 222

**СЛОВО ПАМЯТИ**

- АРА ГРАЧИЕВИЧ ДЕМИРХАНЯН ..... 228

**ТВОРЧЕСКИЕ УВЛЕЧЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ**

- Стихотворения русских поэтов в переводах Арарата Агасяна ..... 231
- Картина “Подсолнухи” Ара Акопяна..... 242

**CONTENTS**

**AGHASYAN Ararat** – Long awaited scholarly journal ..... 5

**ARTICLES, REPORTS**

**MUSICOLOGY**

**ASATRYAN Anna** – Dikran Tchouhadjian on the pages of “Bazmavep” journal ..... 7

**TAMIROGHLIAN Anna** – The concept of reflection of meditative qualities in Vahram Babayan’s trio “Monada” ..... 15

**KOSTANYAN Arusyak** – Aram Satian’s “Lilit” pop opera ..... 30

**SAHAKYAN Narine** – Passacaglia in the musical work of Lazar Saryan and Edgar Hovhannisyan ..... 38

**TIGRANYAN Marianna** – Traces of anicent sumerian epic poetry in the Armenian avetises ..... 45

**THEATER AND FILM STUDIES**

**CHTIAN Anahit** – The “Vardanank” of Smbat Burat in the Armenian theatre and cinema of Egypt: Khachick Sandaljian ..... 77

**SARGSYAN Nazenik** – The choreographic interpretation of the “Martyrdom of Hripsime and companions” ..... 92

**ART STUDIES**

**ZAKARIAN Areg** – Music and landscape as contexts of the sensuous in selected works by Giorgione and Titian ..... 102

**ZHADEYKO Aleksey (UKRAINE)** – Valeriy Geghamyan’s personality and art practice ..... 116

**MALEKI Zahra (IRAN)** – The reflection of Persian classical poetry in the medieval painting of Iran ..... 129

**MELIKYAN Satenik** – On peculiarities of caricature ..... 141

**KAMALYAN Margarita** – Constantin Alajalov (1900-1987): life and oeuvre ..... 148

**ARCHITECTURAL STUDIES**

**HARUTYUNYAN Martin** – Tbilisi-Yerevan. design and architectural observations ..... 157

<b>KERTMENJIAN David</b> – The demolished tradition of armenian architecture during 1915 genocide and its current reimbursement problems .....	164
--	-----

#### PUBLICATIONS

Hovhannes Nalbandyan’s memoirs about Pablo de Sarasate .....	188
--	-----

#### BOOKS REVIEWS

<b>KARAPETYAN Armen</b> – <i>Ararat Aghasyan</i> , The loss of Armenian fine and applied arts on the territory of the Ottoman Empire (from Hamidian massacres till nowadays) .....	207
<b>MANUKYAN Hovhannes</b> – <i>Margartia Ruhkyan</i> , The world of Konstantin Petrossian .....	212

#### OUR HONOURED SCHOLARS

<b>BAGHDASARYAN Anahit</b> – The renowned Armenian musicologist: Karine Khudabashyan (Towards the 90th Anniversary of Karine Khudabashyan) .....	217
--	-----

#### OUR JUBILEES

<b>ASATRYAN Anna</b> – The devotee of Armenian folk music studies: Zaven Tagakchyan .....	222
---	-----

#### WORD OF MEMORY

Ara H. DEMIRKHANIAN .....	228
---------------------------	-----

#### ART CREATIONS BY CRITICS OF ART

Works by Russian poets translated by Ararat Aghasyan .....	231
Ara Hakobyan’s painting “Sunflowers” .....	242



Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Ազատուհի ՍԱՀԱԿՅԱՆ**

Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ**

Անգլերեն բաժնի խմբագիր՝ արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Азатуи СААКЯН**

Редактор русского отдела – кандидат искусствоведения **Маргарита КАМАЛЯН**

Редактор английского отдела – кандидат искусствоведения **Маргарита КАМАЛЯН**

Editor of Armenian part – **Azatuhi SAHAKYAN**

Editor of Russian part – Candidate of Arts **Margarita KAMALYAN**

Editor of English part – Candidate of Arts **Margarita KAMALYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Վերա ՊԱՊՅԱՆԻ**

Компьютерный дизайн и пагинация – **Веры ПАПЯН**

Computer design and paginatioan – **Vera PARYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**

Оформление обложки – кандидата искусствоведения **Мартина АРУТЮНЯНА**

Cover design by Candidate of Arts **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,  
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09

Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,

тел. 58-18-51, факс 58-11-09

Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,

tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ instart@sci.am

Эл. почта: instart@sci.am

E-mail: instart@sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ [www.arts.sci.am](http://www.arts.sci.am)

Официальный сайт: [www.arts.sci.am](http://www.arts.sci.am)

Website: [www.arts.sci.am](http://www.arts.sci.am)

Հրատ. պատվեր № 957

Ստորագրված է տպագրության՝ 20.06.2019:

Չափսը՝ 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 15,5 տպագր. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 20.06.2019

Формат 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, Печ. л. 15,5

Тираж 200 экз.

Типография издательства «Гитутюн» НАН РА,

Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 20.06.2019 г.

Format 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>,

Printed copies – 200

NAS RA Press,

Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24