

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



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2 (4)

2020

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

ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՍՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

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
ՊՐՈԿՈՊՑՈՎ 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

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 Российской Федерации,
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

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

SUVARYAN Yuri (Armenia)

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

YURIEVA Tatiana (Russia, Saint-Petersburg)

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

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԷՋԵՐ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱՊԱՏՈՒՄԻՑ. «ԱԽԹԱՄԱՐ»

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հոդվածում ներկայացված է երաժշտական թումանյանապատումի ակադեմիայի և ԷՋԵՐ, որը, ինչպես պարզվեց հետազոտության ընթացքում, բավական բազմաժանր է: «Ախթամարը» ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր է ծառայել ինչպես բանաստեղծի ժամանակակիցների, այնպես էլ նրա մահից հետո՝ երկրագնդի տարբեր ծայրերում ստեղծագործող հայ կոմպոզիտորների համար, մարմնավորվել տարբեր ժանրերում՝ կամերային պիեսներից մինչև բալետ: Դրանց մի մասը հրատարակվել է և մտել համերգային կյանք, իսկ մյուս մասը՝ դեռևս ձեռագիր, սպասում է իր կատարողին և ունկնդրին: «Ախթամար»-ին հայ երաժշտության մեջ առաջինն անդրադարձել է Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ գրելով կանտատ սիմֆոնիկ նվագախմբի և քառաձայն երգչախմբի համար: Երվանդ Սարգսյանը հեղինակել է «Ախթամար» Պոեմը մենակատարի և երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ: Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի «Ախթամար» ծրագրային սիմֆոնիկ պոեմը (1923) դարձավ ազգային սյուժեով ծրագրային սիմֆոնիկ առաջին երկերից մեկը: Թումանյանի մահից հետո շարունակվեց «Ախթամարի» երաժշտական մարմնավորումների շարքը՝ հիմք դառնալով հայկական բալետի համար և: 1966 թ. Երևանի օպերային թատրոնում բեմադրվեցին Գրիգոր Հախինյանի «Ախթամար», «Ուռենի» և «Լոռեցի Սաքոն» մեկ գործողությամբ բալետները: «Ախթամարին» անդրադարձել են սփյուռքահայ կոմպոզիտորները և: Նկատի ունենք Այան Հովհաննեսի (ԱՄՆ) «Ախթամար» դաշնամուրային պիեսը, Սիրվարդ Գարամանուկյանի (Թուրքիա) «Ախթամար» Պոեմը երգչախմբի և նվագախմբի համար, Հակոբ Մանուկյանի (Եթովպիա) «Ախթամար» օրատորիան և Պետրոս Շուժունյանի (Կանադա) «Ա՛խ, Թամար»-ը մենանվագ ֆագոտի և հատուկ կամերային նվագախմբի համար: «Ախթամարի» երաժշտական մարմնավորումները հնչում են նաև ռուսերեն: Կ. Բալմոնտի թարգմանության հիման վրա Արամ Խաչատրյանը բարձր ձայնի և նվագախմբի համար գրել է իր «Երեք կոնցերտային արիաներից» երկրորդը՝ «Լեգենդը», իսկ Վանո Մուրադելին՝ «Ախթամարը» ձայնի և դաշնամուրի համար:

Քանայի քաներ – Հովհաննես Թումանյան, «Ախթամար», երաժշտական թումանյանապատում, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան, Գրիգոր Հախինյան, Պետրոս Շուժունյան, Արամ Խաչատրյան:

Հովհաննես Թումանյանն այն եզակի հայ բանաստեղծներից է, ում ստեղծագործությունը մի կողմից՝ մեծապես նպաստել է հայ երաժշտության առաջընթացին, մյուս կողմից՝ խթանել հայ կատարողական արվեստի զար-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.09.2020, գրախոսման օրը՝ 15.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

գացումը՝ շրջադարձային նշանակություն ունենալով հայ կատարողական արվեստի ներկայացուցիչներից շատերի ստեղծագործական ճակատագրում:

Երաժշտության դերը կարևորող բանաստեղծն իր գործունեության ընթացքում շփվել է հայ կոմպոզիտորներից շատերի՝ այդ թվում Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Արմեն Տիգրանյանի, Ազատ Մանուկյանի, Անտոն Մայիլյանի, Սարգիս Բարխուդարյանի, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի և այլոց հետ:

Ինչպես նկատել է Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը. «Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունները միշտ եղել են հայ կոմպոզիտորների մտահղացումների անսպառ աղբյուր»¹:

Եվ իսկապես՝ երկար ու բեղմնավոր ուղի է անցել հայ երաժշտական թումանյանապատումը: Թումանյանական թեմաներով ստեղծված հարուստ երաժշտական գրականությունն ըստ ժանրերի կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ.

1. Թումանյանի ստեղծագործությունը հայ երաժշտական թատրոնում (օպերաներ և բալետներ), որն ամենամեծն է ու ամենանշանակալին: Դրա վառ ապացույցներից են Արմեն Տիգրանյանի «Անուշն» ու Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստը», Կոմիտասի անավարտ «Անուշն» ու Նիկոլ Գալանդեյանի «Փարվանան», Լորիս Ճգնավորյանի «Աղավնու վանքն» ու Համբարձում Պերպերյանի «Արեգնազանն» ու «Երկրումը», Էրիկ Հարությունյանի «Մի կաթիլ մեղրն» ու Վարդան Աճեմյանի «Կիկոսը», ինչպես նաև Գրիգոր Հախինյանի «Ախթամար», «Ուռենի» և «Լոռեցի Սաքոն» մեկ գործողությամբ բալետները:
2. Թումանյանի ստեղծագործությունը հայ սիմֆոնիկ և վոկալ-սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ (սիմֆոնիկ պոեմ, սիմֆոնիկ պատկեր, կանտատ, կինոերաժշտություն ևն): Այդ շարքում հիշատակության են արժանի հատկապես Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի «Ախթամար» ծրագրային սիմֆոնիկ պատկերը, Գրիգոր Հախինյանի «Աղավնավանք» պոեմը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Էդվարդ Միրզոյանի «Լոռեցի Սաքոն» սիմֆոնիկ պոեմը, Էդգար Հովհաննիսյանի «Հայոց լեռներում» կանտատը և «Ձոն Թումանյանին» ստեղծագործությունը՝ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Ալեքսանդր Հարությունյանի «Հայրենիքիս հետ» ծավալուն երգ-կանտատը մենակատարների, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար ևն:
3. Թումանյանի պոեզիան հայ վոկալ երաժշտության մեջ. նրա պոեզիայի հիման վրա են ստեղծվել Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Ազատ Մանուկյանի, Դանիել Ղազարյանի, Միքայել Միրզայանի, Երվանդ Սարգսյանի, Ստեփան Դեմոյանի, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի, Հարո Ստեփանյանի, Մարտին Մազմանյանի,

¹ **Տեր-Ղևոնդյան Ա.**, Իմ հիշողությունները հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի մասին, Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 2009, էջ 654:

Մուշեղ Աղայանի, Էդգար Հովհաննիսյանի, Գեղունի Չթյանի, Տիգրան Մանսուրյանի, Ստեփան Լուսիկյանի, Լևոն Աստվածատրյանի, Էրիկ Հարությունյանի, Վաղարշակ Կոտոյանի, սփյուռքահայ կոմպոզիտորներ Նիկոլ Գալանդերյանի (Իրան), Սիրվարդ Գարամանուկյանի (Թուրքիա), Ալան Հովհաննեսի (ԱՄՆ), Ժան Ալմուխյանի (Արգենտինա), Էդգար Մանասի (Թուրքիա), Սեգալի (Սեդա Գալանդերյան, Իրան), Համբարձում Պերպերյանի (ԱՄՆ) և էլի շատ-շատերի վոկալ ստեղծագործությունները՝ ռոմանսները, մեներգերն ու խմբերգերը:

4. Թումանյանը՝ մանուկներին (մանկական օպերաներ և երգեր, մուլտֆիլմերի համար գրված երաժշտություն): Բազմաթիվ մանկական երգեր և օպերաներ են ստեղծվել Թումանյանի տեքստերով: Շատերին է ծանոթ «Փիսիկի գանգատը» երաժշտական պատկերը, սակայն քչերը գիտեն, որ դրա հեղինակը կոմպոզիտոր Դանիել Ղազարյանն է: Թումանյանական սյուժեներով են գրվել Կարո Ջաքարյանի «Գառնիկ ախպեր», Դանիել Ղազարյանի «Գայլը» և «Շունն ու կատուն», Սուրեն Մուրադյանի «Շունն ու կատուն», Ազատ Մանուկյանի «Չարի վերջը», Երվանդ Սարգսյանի «Պոչատ աղվեսը», Միքայել Միրզայանի «Ծիտն ու սազը», Արեգ Լուսինյանի «Ծիտը» և այլն, ինչպես նաև Նիկոլ Գալանդերյանի «Չարի վերջը», «Ուլիկը» և «Ծաղիկների երգը», Աշոտ Պատմագրյանի «Շունն ու կատուն» և «Տերն ու ծառան», Գևորգ Արմենյանի «Մարո» և այլ մանկական օպերաները, որոնք ժամանակին բեմադրվել են մանուկների ուժերով՝ մեծապես նպաստելով աճող սերնդի գեղարվեստական կրթությանն ու գեղագիտական դաստիարակությանը:

Այժմ փորձենք ամփոփ ներկայացնել երաժշտական թումանյանապատումի ախթամարյան էջը, որը, ինչպես պարզվեց մեր հետազոտության ընթացքում, հարուստ է ու բազմաժանր:

Ամենից առաջ նշենք, որ «Ախթամարը» ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր է ծառայել ինչպես բանաստեղծի ժամանակակիցների, այնպես էլ նրա մահից հետո՝ երկրագնդի տարբեր ծայրերում ստեղծագործող հայ կոմպոզիտորների համար, մարմնավորվել երաժշտական տարբեր ժանրերում՝ կամերային պիեսներից մինչև բալետ: Դրանց մի մասը հրատարակվել է մեկ կամ մի քանի անգամ և մտել համերգային կյանք, իսկ մյուս մասը՝ դեռևս ձեռագիր, սպասում է իր կատարողին և ունկնդրին:

«Ախթամար»-ին հայ երաժշտության մեջ առաջինն անդրադարձել է Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ գրելով կանտատ սիմֆոնիկ նվագախմբի և քառաձայն երգչախմբի համար: Կանտատի կլավիրի և պարտիտուրի ձեռագրերը գտնվում են Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում (այսուհետև՝ ԳԱԹ), Սպ. Մելիքյանի ֆոնդում²:

² Սպիրիդոն Մելիքյանը գրել է «Ախթամար» երգը քառաձայն խմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ, որի ձեռագիրը (12 թերթ) գտնվում է ԳԱԹ Սպիրիդոն Մելիքյանի ֆոնդում, № 47: Այստեղ է գտնվում նաև կոմպոզիտորի՝ քառաձայն երգչա-

Երվանդ Սարգսյանը հեղինակել է «Ախթամար» Պոեմը մենակատարի և երգչախմբի համար, դաշնամուրի նվագակցությամբ, որի կլավիրը (ծեռագիր 39 թերթ) նույնպես գտնվում է ԳԱԹ՝ Ե. Սարգսյանի ֆոնդում (№ 185)

Այս լեգենդին է դիմել նաև Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը: Դեռևս Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում և կոնսերվատորիայում սովորելիս (երկուսն էլ ավարտել է 1915 թվականին) նա գրել էր 10 մանկական երգ, որոնցից հինգը՝ «Կլուն», «Ճախարակ», «Գարնանը», «Կալի երգ» և «Արի գութան»՝ Հ. Թումանյանի տեքստերով: Դրանք արժանացել են բանաստեղծի բարձր գնահատականին:

Որոշ ժամանակ անց՝ 1919 թվականի մարտի 4-ին, Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության դահլիճում, Հ. Թումանյանի ծննդյան 50-ամյակին նվիրված գրական-երաժշտական երեկոյին, ի թիվս այլ ստեղծագործությունների, կատարվում են Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Ինձ մի խնդրիր» տրիոն՝ ձայնի, ջութակի և դաշնամուրի համար և Թումանյանի խոսքերով գրված «Գութանի երգը»: «Համերգի վերջում,- հիշում է կոմպոզիտորը,- Թումանյանը, մոտենալով բոլոր կատարողներին, այդ թվում և ինձ, արտահայտեց իր գոհունակությունը: Մեծ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություն գրելու միտքը հանգիստ չէր տալիս ինձ: Մի անգամ ես նրան ասացի.

- Ես գրելու եմ սիմֆոնիկ պոեմ՝ «Ախթամար». այս կլինի ծրագրային երաժշտություն, ըստ որում, ցանկանում եմ սկզբում տալ ծովի պատկերը, սակայն ոչ այն գույներով, ինչպես սկսված է Ձեզ մոտ, այլ փոքր-ինչ մռայլ գույներով: Այդ ինձ անհրաժեշտ է երաժշտական կտավի հետագա զարգացման համար:

Թումանյանը հետաքրքրվում էր իմ նոր ստեղծագործությամբ և ամեն անգամ հանդիպելիս հարցնում էր. «Ինչպե՞ս են մեր գործերը»³:

Ինչպես արդեն նշեցինք՝ Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան մարմնավորվել է **սիմֆոնիկ երաժշտության** մեջ՝ ստեղծվել են ծրագրային սիմֆոնիզմի նմուշներ, որոնց համար հիմք են դարձել բանաստեղծի պոեմները, բալլադներն ու լեգենդները: Հենց Թումանյանի պոեզիան հիմք հանդիսացավ հայկական ծրագրային սիմֆոնիզմի անդրանիկ նմուշների ստեղծման համար: Սովետահայ երաժշտության մեջ սիմֆոնիկ առաջին գործերից մեկի՝ Շիրակի ժողովրդական երգերի ու պարերի իր իսկ գրառումների հիման վրա 1916 թվականին «Շիրակի էտյուդների» ատեղծումից հետո Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը 1923 թվականին Թումանյանի «Ախթամար» լեգենդի հիման վրա գրում է ազգային սյուժեով ծրագրային սիմֆոնիկ առաջին երկերից մեկը՝ «Ախթամար» ծրագրային սիմֆոնիկ պոեմը, որը «կոմպոզիտորին բերեց այն տարիների հայ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ առաջատար տեղերից մեկը: «Ախթամար»-ում կոմպոզիտորը ինքնատիպորեն մարմնավորեց Մ. Բալակիրևի և Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը բնորոշ որոշ

խմբի և նվագախմբի համար պարտիտուրի ձեռագիրը՝ ԳԱԹ, Սպ. Մելիքյանի ֆոնդ, № 48:

³ **Տեր-Ղևոնդյան Ա.**, Իմ հիշողությունները հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի մասին, էջ 654:

գծեր ու առանձնահատկություններ: Միննույն ժամանակ այս ստեղծագործությունը շարունակում է քնարական պատկեր-պոեմի գիծը, որը հայ երաժշտության մեջ ձևավորվեց Սպենդիարովի «Երեք արմավենի»-ով⁴:

Իր պոեմում կոմպոզիտորը կերտել է ծովի պատկերը, իսկ լիրիկական մասի համար օգտագործել «Հաբրբան» երգի ինտոնացիաները: Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանի վկայությամբ՝ Թումանյանը մի քանի անգամ լսել է «Ախթամար» պոեմը Թիֆլիսի սիմֆոնիկ համերգներում՝ դիրիժորներ Սամուիլ Ստոլերմանի, Օնիսիմ Բրոնի, Սուրեն Չարեքյանի, Իվան Փալիաշվիլու և հեղինակի ղեկավարությամբ⁵:

«Ախթամար» (օր. 17) սիմֆոնիկ պոեմի պարտիտուրը հրատարակվել է 1934-ին և 1955-ին՝ Երևանում, իսկ 1961-ին՝ Մոսկվայում:

Թումանյանի մահից հետո ևս շարունակվեց «Ախթամարի» երաժշտական մարմնավորումների շարքը՝ հիմք դառնալով հայկական **բալետի** համար ևս: 1966 թվականի հունիսի 30-ին Երևանի օպերային թատրոնում բեմադրվում են Գրիգոր Հախինյանի⁶ «Ախթամար», «Ուտենի» և «Լոռեցի Սաքոն» մեկ գործողությամբ բալետները՝ Ա. Ղարիբյանի լիբրետոյով և Ա. Ղարիբյանի բեմադրությամբ. դիրիժոր՝ Դ. Թորիկյան, նկարիչ՝ Ա. Մինաս: Թամարի պարտիան կատարում է Ջ. Քալանթարյանը, Երիտասարդինը՝ Վ. Գալստյանը, իսկ Վրեժինը՝ Ն. Մեհրաբյանը⁷:

Կոմպոզիտորը հակված էր դեպի երաժշտական պատմողականությունը, քնարականությունը, սիրում էր երաժշտական-բանաստեղծական մտորումներ կյանքի, բարու և չարի, մարդու հոգեկան գեղեցկության մասին: Այդ իսկ պատճառով էլ «քնարական բալետների ստեղծման խնդիրը, Հ. Թումանյանի պոեմները երաժշտա-խորեոգրաֆիական լեզվի փոխադրելը նրան հատկապես հոգեհարազատ էր: Եվ շատ բան նրան հաջողվեց: Դա վերաբերում է, մասնավորապես, բնության, ժողովրդական կենցաղի երաժշտական պատկերների ստեղծմանը (հատկապես «Լոռեցի Սաքո»-ում), ինչպես նաև որոշ գործող անձանց, քնարական ապրումների ուրվանկարներին»⁸:

«Ախթամար» բալետի (1961) լիբրետոյում պահպանվել են հիմնական սյուժետային գիծն ու գլխավոր հերոսների բնութագրերը, սակայն ավելացվել է նոր գործող անձ՝ Վրեժը, որը փոխարինում է թումանյանական լեգենդի «կղզու միջի ջահելներին», ովքեր

⁴ Коптев С., Тэрьян М., Рухкян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт, Музыкальная культура Армянской ССР, Сборник статей, Москва, 1985, стр. 156.

⁵ Տե՛ս **Տեր-Ղևոնդյան Ա.**, Իմ հիշողությունները հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի մասին, էջ 654:

⁶ Մինչ այդ՝ 1958-ին Գրիգոր Հախինյանը գրել էր «Աղավնավանք» պոեմը սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ ըստ Թումանյանի «Աղավնու վանքը» բալլադի, որի պրեմիերան տեղի ունեցավ 1959-ին:

⁷ Տե՛ս Բեմադրված է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան թատրոնում. տարեգրության փոխարեն, «Սովետական արվեստ», 1971, № 5, էջ 55:

⁸ **Тигранов Г.** Оперное и балетное творчество, Музыкальная культура Армянской ССР, Сборник статей, Москва, 1985, стр. 107.

«...Թամարի ձեռքով վառած
Լույսը հանգցրին մի գիշեր»⁹:

Բալետն սկսվում է վոկալ-սիմֆոնիկ նախերգանքով, որի մեղեդին գուժում է դժբախտ սիրո պատմությունը:

«Ախթամարին» անդրադարձել են սփյուռքահայ կոմպոզիտորները ևս: 1947 թվականին՝ իր գործունեության այսպես կոչված հայկական շրջանում, Ալան Հովհաննեսը (ԱՄՆ) գրել է «Ախթամար» դաշնամուրային պիեսը (օր. 64), որի՝ 1953 թվականին Նյու Յորքում հրատարակված նոտաները հեղինակի մակագրությամբ, գտնվում են Հովհաննես Թումանյանի թանգարանի նոտաների բաժնում:

Սիրվարդ Գարամանուկյանը (Թուրքիա) գրել է «Ախթամար» Պոեմը երգչախմբի և նվագախմբի համար, իսկ Հակոբ Մանուկյանը (Եթովպիա)՝ «Ախթամար» օրատորիան: Պետրոս Շուժունյանի (Կանադա) գրչին է պատկանում «Ա՛խ, Թամար»-ը մենանվագ ֆագոտի և հատուկ կամերային նվագախմբի համար. 1985 թվականին Երևանում հնչած այս ստեղծագործությունը սկզբնապես մտահղացվել էր որպես բալետ¹⁰:

«Ախթամարի» երաժշտական մարմնավորումները հնչում են նաև ռուսերեն՝ դրանց համար հիմք է ծառայել լեգենդի Կ. Բալմոնտի թարգմանությունը. դրա հիման վրա Վանո Մուրադելին գրել է «Ախթամարը»՝ ծայնի և դաշնամուրի համար, որը հրատարակվել է Մոսկվայում, 1948-ին, ապա՝ 1962-ին և 1975-ին:

Իսկ մինչ այդ՝ 1946-ին Արամ Խաչատրյանը գրում է իր «Երեք կոնցերտային արիաները»՝ «Պոեմ», «Լեգենդ» և «Ներբող», բարձր ծայնի և նվագախմբի համար՝ հայ բանաստեղծների տեքստերով: Կրքոտ ու ոգեշնչված, քնքուշ և ողբերգական սիրո մասին պատմող երեք կոնցերտային արիաները կոմպոզիտորը նվիրում է տիկնոջը՝ Նինա Մակարովային:

Ձայնի և նվագախմբի համար ստեղծագործություն գրելու մասին Ա. Խաչատրյանը մտածում էր դեռևս Հայրենական մեծ պատերազմից առաջ: 1940 թվականին, ճանաչված երգչուհի Հայկանուշ Դանիելյանին հասցեագրած նամակներից մեկում կոմպոզիտորը տեղեկացնում է նրա համար կոնցերտինո գրելու իր մտահղացման մասին, կիսվում իր մտքերով առ այն, թե ինչքան կարևոր է բանաստեղծական տեքստի ընտրությունը և ասում, որ ինքը հակված է դեպի Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան: «Ես չեմ կարողանում որոշել ձևը, դա կոնցերտինո կլինի, բալլադ, հեքիաթ՝ թե ուրիշ մի բան: Բայց, անկասկած, պետք է գրել...»¹¹:

Սակայն իր մտահղացմանը կոմպոզիտորը ձեռնամուխ եղավ Հայրենական մեծ պատերազմի ավարտից հետո միայն՝ 1944-1946 թվականներին, և մարմնավորեց բարձր ծայնի և նվագախմբի համար «Երեք կոնցերտային արիաների» ձևում: Ի դեպ՝ այդ տարիներին կոմպոզիտորն ապրում էր օպերա ստեղծելու երազանքով և Երեք կոնցերտային արիաները նա անվանեց

⁹ Հովհաննես Թումանյան, Հատընտիր. բանաստեղծություններ, քառյակներ, բալլադներ, պոեմներ, Երևան, 1969, էջ 55:

¹⁰ Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրույցից:

¹¹ Юзефович В. Арам Хачатурян, Москва, 1990, стр. 158.

«խոշոր վոկալ ձևերի բնագավառում իր առաջին փորձը»¹²: Ի դեպ նկատենք, որ «Երեք կոնցերտային արիաներն» իրենց նշանակությամբ առանձնանում է Ա. Խաչատրյանի վոկալ սակավաթիվ ստեղծագործությունների շարքում:

«Եվ իր տևողությամբ, և՛ կատարման բարդությամբ «Երեք կոնցերտային արիաները» ես կդնեի իմ գործիքային կոնցերտների շարքում,- խոստովանել է կոմպոզիտորը և ավելացրել,- քննադատներից մեկն այն անվանեց սիմֆոնիա ձայնի և նվագախմբի համար: Ես միանգամայն համաձայն եմ այդ բնորոշման հետ: Չէ որ նվագախումբը անտարբեր չէ և միայն մենակատարին աջակցող չէ: Ամեն դեպքում՝ ես ձգտել եմ իսկական երկխոսության, իսկական կոնցերտայնության, որն ընկալվում է որպես մենակատարի և նվագախմբի մրցակցություն»¹³:

Ստեղծագործության առաջին կատարողն էր քնարական սուպրանո Նատալյա Շախլերը՝ ճանաչված թավջութակահար Սվյատոսլավ Կնուչևիցկու կինը: Նա «Երեք արիաները» համարում է վառ ստեղծագործություն, որն ըստ արժանվույն չի գնահատվել: «Պրեմիերայի նախապատրաստման ընթացքում ես և ամուսինս, որը մոտավորապես այդ ժամանակաշրջանում պատրաստվում էր Խաչատրյանի Թավջութակի կոնցերտի առաջին կատարմանը, շատ էինք վիճում Արամ Իլյիչի հետ արիաների վոկալ պարտիայի, կատարողի համար բավական բարդ՝ բարձր ռեգիստրում էպիզոդների առատության շուրջ,- հետագայում կհիշի երգչուհին: Դրա արդյունքում Ա. Խաչատրյանը կատարում է աննշան փոփոխություններ»¹⁴:

Արիաներից երկրորդի՝ «Լեգենդի», համար հիմք ծառայեց Թումանյանի «Ախթամարի» բալմոնտյան թարգմանությունը: Ստեղծագործության կլավիրը հրատարակվեց Մոսկվայում՝ տասը տարի անց՝ 1956-ին, իսկ պարտիտուրը՝ 1971-ին:

Արիաներին մեծ սիրով է վերաբերվել լեհ երգչուհի Ե. Բանդրովսկա-Տուրսկան: «Խաչատրյանի «Երեք կոնցերտային արիաները» ես թարգմանել եմ լեհերեն,- գրել է երգչուհին Յուզեֆովիչին հասցեագրված իր նամակում՝ 1978 թ. սեպտեմբերի 26-ին,- Վոկալ տեսակետից դրանք շատ դժվար են, բայց ես սիրում եմ դրանք երգել»¹⁵: Վարչակալի ռադիոյի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ, լեհ դիրիժոր Գժեգոժ Ֆիտելբերգի ղեկավարությամբ, երգչուհին առաջին անգամ դա ձայնագրել է ժապավենի վրա:

Ցավոք՝ չի պահպանվել Երեք կոնցերտային արիաների՝ Չարուի Դոլուխանյանի կատարման ձայնագրությունը:

1966 թվականի մայիսի 6-ին Մոսկվայից Էդվարդ Միրզոյանին ուղղված նամակում Արամ Խաչատրյանը գրում է. «Օրերս տնային պայմաններում լսեցի իմ կոնցերտային երեք արիաները ձայնի և նվագախմբի համար: Այս ստեղծագործությունը գրված է 20 տարի առաջ, բայց մինչև այժմ չի կատարվել: Մեր տանը կատարում էր Չառա Դոլուխանովան: Առանց կեղծ համեստության պիտի ասեմ, որ հարգանքով լցվեցի թե՛ ստեղծագործության,

¹² Նույն տեղում, էջ 159:

¹³ Նույն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում:

¹⁵ Նույն տեղում:

թե՛ հեղինակի նկատմամբ: Վաղը չէ մյուս օրը Ջառան մեկնում է Ավստրալիա և այդ արիաները տանում է իր հետ: Այնտեղ պիտի կատարի նվագախմբի հետ: Աշնանը երգելու է Մոսկվայում»¹⁶:

Երգչուհին բազմիցս կատարել է ստեղծագործությունը ինչպես ՍՍՀՄ-ում, այնպես էլ արտասահմանում, մասնավորապես՝ 1966 թվականի իր ավստրալիական հյուրախաղերի ընթացքում:

Այսպիսով՝ ամփոփելով մեր հետազոտության արդյունքները, որպես եզրակացություն նշենք, որ Հ. Թումանյանի «Ախթամար» լեգենդը հայ չափածո եզակի երկերից է, ում անդրադարձել են հայ կոմպոզիտորները թե՛ բանաստեղծի կյանքի օրոք, թե՛ նրա մահից հետո՝ ստեղծագործելով երաժշտական գրեթե բոլոր ժանրերում՝ բացառությամբ օպերայի և գործիքային կոնցերտի: Այս թեմայով գրված կամերային՝ վոկալ և գործիքային, սիմֆոնիկ, վոկալ-սիմֆոնիկ և բալետային արժեքավոր ստեղծագործությունները հարստացրել են երաժշտական թումանյանապատումը՝ լեգենդին պարզելով նոր կյանք:

Հավարտ շարադրանքիս՝ երկու առաջարկ:

1. Այսօր, ցավոք, հայ կատարողական արվեստի ներկայացուցիչների կատարմամբ, կարելի է ասել, չեն հնչում ախթամարյան օրսները: Ուստի նպատակահարմար կլիներ կազմակերպել համերգաշար, որի ընթացքում կներկայացվեր երաժշտական թումանյանապատումի ախթամարյան էջը, իսկ օպերային թատրոնում կբեմադրվեր «Ախթամար» բալետը: Եվ ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ հեռարձակելու նպատակով անհրաժեշտություն կառաջանար ձայնագրել ու տեսագրել այդ կատարումները:
2. Առանձին ժողովածուով հրատարակել «Ախթամար» լեգենդի հիման վրա գրված ստեղծագործությունների նոտաները՝ կլավիրներն ու պարտիտուրները, որոնք այդպիսով կդրվեին ակտիվ շրջանառության մեջ՝ մատչելի դառնալով հայ և օտարազգի կատարողների ու հետազոտողների համար:

СТРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТУМАНЯНИАНЫ: «АХТАМАР»

АННА АСАТРЯН

В статье представлены страницы из музыкальной туманянианы, посвященные «Ахтамар» О. Туманяна. Как выяснилось в ходе исследования, на основе поэмы писалась многожанровая музыка. Легенда «Ахтамар» послужила источником творческого вдохновения как для современных поэту, так и последующих поколений армянских композиторов, творящих как на родине, так и в разных концах планеты, воплотивших ее в самых разных жанрах – от камерных пьес до балета. Одним сочинениям выпало быть опубликованными и войти в концертную жизнь, а другие остаются в рукописном варианте и

¹⁶ Արամ Խաչատրյան, Նամականի, Երևան, 2017, էջ 252-253:

ждут своего исполнителя и слушателя. Первым в армянской музыке к «Ахтамар» обратился Спиридон Меликян, создавший кантату для симфонического оркестра и четырехголосного хора. Ерванд Сардарян написал Поэму «Ахтамар» для солиста и хора в сопровождении фортепиано. Программная симфоническая поэма Анушавана Тер-Гевондяна «Ахтамар» (1923) стала одним из первых программных симфонических произведений на национальный сюжет. После смерти Туманяна серия музыкальных воплощений поэмы «Ахтамар» продолжилась, послужив материалом для армянской балетной музыки. В 1966 г. в оперном театре Еревана были поставлены одноактные балеты Григора Ахиняна «Ахтамар», «Урени» и «Лореци Сако». К «Ахтамар» обращались и зарубежные армянские композиторы. Так, Алан Ованнес (США) сочинил фортепианную пьесу «Ахтамар», Сирвард Гараманукян (Турция) – Поэму «Ахтамар» для хора и оркестра, Акоб Манукян (Эфиопия) – Ораторию «Ахтамар», Петрос Шужунян (Канада) – «Ах, Тамар!» для солирующего для фагота и специального камерного оркестра. Музыкальные воплощения «Ахтамар» звучат также на русском языке. На основе переведенной К. Бальмонтом поэмы Арам Хачатурян написал «Легенду» – вторую из «Трех концертных арий» для высокого голоса и оркестра, а Ваню Мурадели – «Ахтамар» для голоса и фортепиано.

Ключевые слова – Ованнес Туманян, «Ахтамар», музыкальная туманяниана, Анушаван Тер-Гевондян, Григор Ахинян, Петрос Шужунян, Арам Хачатурян.

FROM THE PAGES MUSICAL TUMANYANIANA: “AKHTAMAR”

ANNA ASATRYAN

The article presents pages from the musical tumanyaniana, dedicated to O. Tumanyan’s “Akhtamar”. As it was revealed in the course of the research, they embrace music of multiple genres. The legend “Akhtamar” served as a source of creative inspiration for the poet’s contemporary and further generations of Armenian composers, living in the homeland and in various parts of the world, and creating in various genres of music – from chamber pieces to ballet. Some compositions have been published and enriched the chronicles of concert life, others are still in a handwritten version and await their performer and listener. In Armenian music, the earliest to address “Akhtamar” was Spiridon Melikyan, who composed a cantata for symphony orchestra and four-voice choir. Yervand Sardaryan wrote the Poem “Akhtamar” for solo voice and choir with piano accompaniment. The program symphony poem “Akhtamar” (1923) by Anushavan Ter-Ghevondyan became one of the first program symphony pieces based on a national plot. After O. Tumanyan’s death, the series of musical representations of the poem continued and served as material for Armenian ballet music. In 1966, Grigor Hakhinyan’s one-act ballets “Akhtamar”, “Ureni” and “Saqa of Lori” were staged in the Yerevan Opera House. Armenian composers of Diaspora also

addressed the poem. Thus, Alan Hovhannes (USA) composed a piano piece named “Akhtamar”, Sirvard Garamanoukian (Turkey) – the Poem “Akhtamar” for choir and orchestra, Akob Manoukian (Ethiopia) – the oratorio “Akhtamar”, Petros Shuzhunian (Canada) – “Akh, Tamar!” for solo bassoon and special chamber orchestra. Musical representations of “Akhtamar” sound in Russian too. Based on K. Balmont’s translation of the poem, Aram Khachaturian composed “Legend” – the second of the “Three Concert Arias” for high voice and orchestra, while Vano Muradeli wrote “Akhtamar” for voice and piano.

Key words – Hovhannes Tumanyan, “Akhtamar”, musical tumanyaniana, Anushavan Ter-Ghevondyan, Grigor Hakhinyan, Petros Shuzhunian, Aram Khachaturian.

ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՑՈՒՑՈՒՄՆԵՐԸ ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԽՄԲԵՐԳԵՐՈՒՄ

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇՏ*

Հոդվածի հեղինակը քննում է Կոմիտասի խմբերգերի կատարողական ցուցումները, հնչուժի նշանները և այլ արտահատչամիջոցներ: Դրանց մի մասը խմբերգերի այս կամ այն ձայնի, դրվագի հուզական բնութագրություններն են, որոնք երբեմն հասնում են «անսովոր առատության» (Ռ. Աթայան): Օրինակ, 24 տակտից բաղկացած «Ո՛վ մեծասքանչ դու լեզու» խմբերգում գետեղված է 33 ցուցում («մեղմ և խորհրդավոր», «սրտագեղուն», «սերտիվ և աճուն», «հատ-հատ և մտածկոտ», «սրտակոչ» և այլն): Ցուցումների մյուս մասը վերաբերվում է դինամիկային, հնչուժին: Ի տարբերություն ավանդական խորալային կերտվածքի, որտեղ բոլոր ձայները երգվում են, հիմնականում, նույն ուժգնությամբ, միաձույլ, Կոմիտասի խմբերգերում յուրաքանչյուր ձայն ծավալվում է իր ուժգնության տիրույթում: Որոշ խմբերգերում ձայների աճող և մարող հնչուժի վեկտորները հակադրվում են մյուսներին, այսինքն, մեկի «կրեչենդոյին» հակադրվում է մյուսի «դիմինուենդոն», ընդ որում, միաժամանակ, հակադրամիասնաբար: Արդյունքում, տվյալ խմբերգի հյուսվածքը շնչավորվում է, զարկերակում, նմանվում ծովի մեծ ու փոքր ալիքների խաղին: «Անսովոր առատությամբ» Կոմիտասը կիրառում է նաև ձայնառությունը՝ դամր և արձագանքի նմանակումը, որոնք բխում են ժողովրդական երգերից: Ինչպես հեռանկարը գեղանկարչության մեջ ստեղծում է տարածականության պատկերացում, առարկաները դարձնում ծավալային, այնպես էլ նշված արտահայտչամիջոցները խմբերգերի հնչողությունը դարձնում են ցցուն, «տեռասաձև», տարածական: Ահա սրանք և մի շարք այլ բաղադրիչներից է ձևավորվել, բյուրեղացել Կոմիտասի ուրույն ոճը՝ նրա խմբերգերգային արվեստի «տարբերանշանը»:

Քանալի բաներ – Կոմիտաս, խմբերգեր, գծային հեռանկար, Ռ. Աթայան, դինամիկա, միաձույլ:

1913 թ. Պոլսում, «Պըտի Շան» թատրոնում տեղի ունեցավ հանդիսություն՝ նվիրված հայոց գրերի գյուտի 1500 և տպագրության 400-ամյակին: Այն կազմակերպել էր Կոմիտաս Վարդապետը, ով և՛ ղեկավարն էր, և՛, այսպես ասած, «ներքին այրման շարժիչը»: Կոմիտասի աշակերտուհի Աղավնի Մեսրոպյանն իր հուշերում գրում է. «Ներկա էին բազմահազար հայությանց մեծ մասը՝ Պոլսո հեռավոր արվարձաններից: Վերնատունեն լսվող աղմուկը կզգացներ ազգային այդ մեծ տոնին ժողովրդականությունը»¹: Այնուհետև ականատեսը նշում է, որ ներկա էին Սիամանթոն, Ռուբեն Սևակը, Ռուբեն Զարդարյանը և այլ մտավորականներ: Կոմիտասի «ամենասիրելի ընկերներեն» Սիամանթոն ներկայացրեց օրվա խորհուրդին համահունչ, «Սուրբ Մեսրոպ» նորաստեղծ պոեմը, որն ընթերցեց Ռ. Զարդարյանը: Այն արժանացավ որոտընդոստ ծափերի: Կոմիտասը հատուկ շնորհակալու-

* Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.06.2020, գրախոսման օրը՝ 15.06.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.07.2020:

¹ Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, 2009, էջ 344:

թյուն հայտնեց Սիամանթոյին: «Հասավ համերգի դյուբակն քաժինը», և Վարդապետը կատարեց «Հորովել», «Անտունի», «Մոկաց Միրզա» երգերը: Հանդես եկան նաև «Փարիզի Օպերայի հայտնի տենոր Արմենակ Շահմուրադյանը», Սինանյան եղբայրները, մեջբերվող հուշերի հեղինակ, դաշնակահարուհի Ադավնի Մեսրոպյանը և այլք: Երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանը նշում է, որ հիշյալ հանդիսության առիթով Կոմիտասը ստեղծել էր «Ո՛վ մեծասքանչ դու լեզու» խմբերգը: Ռ. Աթայանը գրում է. «Կոմիտասի համար «Ո՛վ մեծասքանչ դու լեզու» խմբերգի աղբյուր է ծառայել «Առ մայրենի լեզու» երգը (ձայնի և դաշնամուրի), որ Տիգրան Չուխաջյանի կամ Գաբրիել Երանյանի (կամ այդ երկուսի համատեղ) հեղինակությունն է»²: Ն. Մեզպուրյանի խոսքերով գրված այս երգը զետեղված է ժողովածուի 4-րդ հատորում՝ եռաձայն և քառաձայն տարբերակներով: Այս խմբերգը գրավում է ոչ միայն հայրենասիրական շնչով, «գունագեղ ներդաշնակությամբ» (Ռ. Աթայան), այլև կոմպոզիտորի կատարողական ցուցումների բացառիկ առատությամբ: Հիրավի, 24 տակտից բաղկացած «Ո՛վ մեծասքանչ դու լեզու» խմբերգում Կոմիտասը զետեղել է 33 կատարողական ցուցում: Այս առիթով Ռ. Աթայանը գրում է. «Կոմիտասի մշակման մեջ աչքի են զարնում *դինամիկայի և ազդեցիկայի* վերաբերյալ նշումների սակավությունը և կատարման հուզական երանգի վերաբերյալ խոսքային նշումների անսովոր առատությունը... որոնք գլխավորապես բխում են *երգվող խոսքի իմաստից*»... Նա (Կոմիտասը) պահանջում է երաժշտության խիստ *դիֆերենցված* կատարում: Եվ այդ տարբերակումն, ըստ երգչախմբի ձայների, այնքան մանրակրկիտ է, որ գոյանում է ոչ միայն սոսկ մեղեդիական գծերի, այլև տրամադրությունների և դրանց երանգների մի «պոլիֆոնիա»³:

Բերենք մի քանի նշումներ, որոնք պատկերացում են տալիս «Ո՛վ մեծասքանչ դու լեզու» խմբերգի հոգեշարժումների այդ «պոլիֆոնիայի» և դրանց լայն շառավիղի մասին: Խմբերգի ընդհանուր բնույթը Կոմիտասը բնորոշել է «Գովական» բառով: Այն սկսում են արական ձայները՝ «Մեղմ և խորհրդավոր», ինչպես նշել է Վարդապետը: Իսկ ավարտվում է խմբերգը երգչախմբի ամբողջ կազմով՝ Վերջին տակտերում, իգական ձայների նոտաների վրա հեղինակը զետեղել է «վեհ և լեցուն» ցուցումը, տենորների տողի վրա՝ «ներքին հրճվանքով լի» ցուցումը, իսկ բասերին հղել է «վեհ և պայծառանալով» հանձնարարականը: Հատկանշական է, որ տրամադրությունների այս բազմերանգությունը հնչում է միաժամանակ, միաձույլ՝ ինչպես ծիածանի տարբեր գույները: Ավելին. 15-16 տակտերում երգչախմբի չորս ձայները միաժամանակ երգում են չորս տարբեր բնույթով. սոպրանոները՝ «սերտիվ և աճուն», ալտերը՝ «հատ-հատ և մտածկոտ», տենորները՝ «կարոտով», բասերը՝ «հաստատելով»: Խմբերգի մնացած հոգեշարժումները և նրբերանգները ծավալվում են սկզբի և վերջի բևեռների միջև: Այստեղ հանդիպում են նաև «քնքույշ», «անուշիկ», «կաթոգին», «սրտակոչ» ցուցումները: 7-րդ-8-րդ տակտերում իգական ձայները երգում են «սրտագեղուն», իսկ

² Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1976, էջ 190:

³ Նույն տեղում, էջ 190-191:

արական ձայները՝ «հպարտ», ընդ որում, նույնպես զուգահեռ, միաժամանակ, և այլն: Ավելացնենք նաև հեղինակի դրած հնչողության նվազեցման (դիմինուենդո) և ուժեղացման գրաֆիկական նշանները, ընդ որում, 18 դիմինուենդո և 4 կրեշենդո (վերջին երկու տակտերում): Այս հանձնարարականերին Վարդապետն ավելացնում է նաև ծանոթագրությունում նշվածը, այն է՝ կրկներգը 2-րդ անգամ երգել իբր արձագանք (տե՛ս սխեման: Այստեղ դատարկ տակտերը նշանակում են, որ երգեցողության նախընթաց բնույթը մնում է անփոփոխ):

Ո՛Վ ՄԵԾԱՍՔԱՆՉ ԴՈՒ ԼԵՂՈՒ

Գովական

	5	6	7	8
S.	Անուշիկ		Սրտազեղուն	
A.		Վճիտ 	Սրտազեղուն	
T.	Շատ նուրբ		Հպարտ	
B.			Հպարտ	

	1	2	3	4
S.			Քնքույշ	
A.			Քնքույշ	
T.	Մեղմ և խորհրդավոր			
B.	Մեղմ և խորհրդավոր			

Կաթոգին

	9	10	11	12
S.	Սերտիվ և աճուն			
A.			Հատ - հատ	
T.	Սերտիվ և աճուն		Վճիտ	
B.	Հպարտ 		Գոհ	

	13	14	15	16
S.	Մերտիվ և աճուն			≧ ≧
A.			Հատ – հատ և մտածկոտ	
T.	Մերտիվ և աճուն		Կարոտով	≧
B.	Հպարտ ≧	≧		Հաստատելով

Սրտակոչ

	17	18	19	20
S.	Մերտիվ, պայծառ և կրակով			
A.	Մերտիվ, պայծառ և կրակով			
T.	Ներքին հրճվանքով լի			
B.		Կարոտալիք		

	21	22	23	24
S.	Վեհ և լեցուն			≧
A.	Վեհ և լեցուն			≧
T.	Ներքին հրճվանքով լի			≧
B.		Վեհ և պայծառանալով	≧	

Ծանոթ. Կրկնել վերջին երկու տողն իբրև արձագանք: Թեպետ և կան ուրիշ եղանակներ ևս, սակայն երգի իմաստին հարմարագույնն այս ձևը դադեցինք: Կ [ոմիտաս] Վ [արդապետ]:

Կոմիտասի բացառիկ վարպետությունը և լսողությունն, իր տարբեր դրսևորումներով, ի հայտ են գալիս նաև այլ խմբերգերում: Օրինակ, 28 տակտից բաղկացած «Օրոր, Ադինո» խմբերգում, առկա են, բովանդակությամբ պայմանավորած, 74 կատարողական նշան: 32 տակտից բաղկացած «Առավոտուն բարի լուս» խմբերգում հանդիպում ենք 79 նշան (չհաշված բազմաթիվ մարկատոները, տենուտոները և այլն): Ոչ պակաս առատ են

դինամիկայի և ազոգիկայի նշումները, ձայների «դիֆերենցումը» «Գարուն ա» խմբերգում:

Այստեղ չափազանց մանրակրկիտ են դրված հնչուժի նշանները: Թեպետ տեղին է հիշել «Առևանգումը հարեմից» օպերան, որի մասին երբ կայսր Յոզեֆ 2-րդը ասել է, թե այնտեղ «սարսափելի շատ են նոտաները», ապա կոպոզիտորը միամիտ պատասխանել է. «Ձերդ Մեծություն, նոտաները ճիշտ այնքան են, որքան անհրաժեշտ է»⁴: Նույնը և Կոմիտասի խմբերգում: 2-րդ բասերի յուրաքանչյուր նոտայի վրա գրված է կամ ֆորտե, կամ պիանո, կամ էլ պիանիսսիմո: Սա նշանակում է, որ հնչուժի փոփոխությունները պետք է տեղի ունենան կտրուկ: Մինչդեռ մյուս ձայներում՝ սահուն: Այսինքն, երբ իզական ձայները հնչուժը մեցցոֆորտեից կրեշենդոյով սահուն ուժեղացնում են մինչև ֆորտե, նույն պահին, սրանց զուգահեռ, տենորները և 1-ին բասերը անցնում են հակառակ ճանապարհը՝ ֆորտեից դիմինուենդոյով հնչուժը նվազեցնում են մինչև պիանո: Սա դինամիկայի յուրօրինակ հակադրամիասնական «պոլիֆոնիա» է: Այսօրինակ «բրոունյան շարժումն» արտացոլում է խմբերգի «հերոսի» բուռն հոգեշարժումները: Դինամիկայի նման տատանումները կարելի է համեմատել փոթորկի կամ ալեկոծ ծովի մեծ ու փոքր ալիքների բախումների հետ: «Գարուն ա» խմբերգի այս շնչող, զարկերակող մեղեդայի ալեբախումները խիստ համահունչ են տեքստի հետևյալ խոսքերին.

Քամին փչում ա պաղ-պաղ,
Լերթս ու թոքս անում ա դաղ...

Վերոհիշյալ խմբերգերի տարբեր ձայների տարբեր ուժգնությամբ միաժամանակյա հնչումը, մի խումբ ձայների հնչողության ուժեղացումը, և սրան զուգահեռ, մյուսների միաժամանակյա նվազեցումը և այլ արտահայտչամիջոցներն այն բաղադրիչներն են, որոնք ձևավորել են, բյուրեղացրել Կոմիտասի ուրույն ոճը, նրա խմբերգային արվեստի «տարբերանշանը»:

Ինչպես գծային և օդային հեռանկարը գեղանկարչության մեջ, այնպես էլ ձայների «տեռասաձև» հնչողության տարբեր աստիճանները, տարբեր հարթությունները բազմաձայն ֆակտուրան դարձնում են ծավալային, բազմապլանային: Հնչյուններն ակոսում են, «արթնացնում» տարածությունը, և այն սկսում է «հնչել»: Վառ օրինակներից է «Կուժն առա» խմբերգը: Այս ստեղծագործության հնչյունային տարածականությունը պայմանավորված է հենց բանաստեղծական տեքստով, որում, պատկերավոր ասած, «գործողությունը» տեղի է ունենում երգի «հերոսի» սրտում, բնության գրկում՝ սարերում, դարերում, դաշտերում: Ահա մի քանի հատված.

Կուժն առա, ելա սարը,
Չըզըտա ֆիդան յարը...
Մեծ սարի հովին մեռնեմ,
Շեկ տըղի բոյին մեռնեմ...

⁴ Аберт Г. Моцарт, ч.1, кн. 2, М., 1988, стр. 374.

Բլբուլը դարի վերա,
Խնձորը ծառի վերա,
Սիրած սիրածին տային,
Չոր գետնին, քարի վերա:

Այս տեքստի բովանդակությունը մարմնավորելու համար Կոմիտասը նմանակում է լեռներում հնչող արձագանքին, կիրառում է ձայների տարբեր, «զուգահեռ» ուժգնություն, ձայնառություն, «լուսաստվերներ» և այլ հնարքներ: Հիշյալ խմբերգում ալտերի և տենորների երգաբաժիններում հեղինակը հենց այդպես էլ նշել է. «հեռուն իբր արձագանք»: Իսկ բասերի և ալտերի շնչող, զարկերակող ֆոնը ստեղծում է թրթռացող օդային հեռանկարի տպավորություն: Ինչ վերաբերվում է ձայների տարբեր ուժգնությանը, ապա այն «տեռասաձև» է՝ սոպրանոները երգում են մեցցոֆորտե, ալտերը և տենորները՝ երեք պիանո, իսկ բասերը՝ պիանո: Այսպիսով, Կոմիտասը ստեղծում է մի իմպրեսիոնիստական հնչյունակերտ «ձայնանկար»: Այդպիսին են նաև «Սարեն ելավ», «Սոնա յար», «Կապուտ քուռակ խեծել են» և այլ խմբերգեր:

Սրանցում դրսևորվող կոմիտասյան նրբագեղ, խորաթափանց լսողությունը հիշեցնում է Ֆրիդրիխ Նիցշեի արձագանքը Ժորժ Բիզեի «Կարմեն» օպերայի երաժշտությանը: Փիլիսոփա-կոմպոզիտորը գրում է. «Ես լավագույն մարդ եմ դառնում, երբ ինձ հետ խոսում է այդ Բիզեն: Եվ նաև՝ լավագույն երաժիշտ, լավագույն *ունկնդիր*: Արդյոք կարելի՞ է ավելի լավ լսել. ես նաև ականջներովս թաղվում եմ այդ երաժշտության ընդերքը, ես լսում եմ նրա դրդապատճառը: Ինձ թվում է, թե վերապրում եմ նրա ծագումը»⁵: Ահա Կոմիտասն էլ այսպես վերապրում է ոչ միայն երաժշտության, այլև պոեզիայի ծագումը, լուսաբանելով մարդկային հոգու խորխորատները, բնության, Արարչագործության գեղեցկությունը, «երկնի և երկրի» արձագանքը... Խոստովանենք, որ այս ամենը մարմնավորելու, կատարելու համար խմբավարից և երգչախմբից պահանջվում է բարձր վարպետություն, կերպարանափոխվելու ճկունություն և այլ ունակություններ, ինչը հաճախ չես հանդիպի: Եվ պատահական չէ, որ Կոմիտասի համերգները Գերմանիայում, Շվեյցարիայում, Ֆրանսիայում (հատկապես Միջազգային երաժշտական ընկերության համաժողովի շրջանակում) ընկալվում էին որպես տոնախմբություն...

Ճապոնացի բանաստեղծ Բայոյի հոբուններից մեկում ասվում է.

Ի՛նչ ուժեղ է աշնան քամին շառաչում:
Իմ երգերը կրհասկանաք այն օրը,
Երբ գիշերեք ցուրտ, ամայի դաշտերում:

Կոմիտասին խորապես ընկալելու համար էլ պետք է լինել դաշտերում ու լեռներում, մեր Արարատյան դաշտում: Պետք է այցելել Հայաստան, ինչպես Ալան Հովհաննես էր ասում, տեսնել լեռների, բլուրների «պոլիֆոնիկ կերտվածքը»: Իսկ Տոնինո Գուերրան հորդորում էր, որ յուրաքանչյուր մարդ,

⁵ Ницше, Сочинения в двух томах, т. 2, Москва, 1990, стр. 528-529.

գոնե մեկ օրով, գա Հայաստան, տեսնի բիրլիական Արարատը, «ցողվի, սրբագործվի ոգեկանության ամպերով»: Սա էր նաև փափագում Արամ Խաչատրյանը, որ ասում էր. «Լսելով մեր երաժշտությունը, ունկնդիրներն անպայման պետք է, որ ասեն. «Պատմեցեք մեզ այդ ժողովրդի մասին, ցույց տվեք մեզ այդ երկիրը, որն ունի այդպիսի արվեստ: Սա է կյանքիս երազանքը»⁶: Սա էր նաև Կոմիտաս Վարդապետի երազանքը, ով իր կյանքն անմնացորդ նվիրեց հոգևոր Հայաստանի փրկությանը:

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ УКАЗАНИЯ В ХОРАХ КОМИТАСА

ДАНИЕЛ ЕРАЖИШТ

Автор статьи исследует исполнительские указания, динамические знаки и другие средства выразительности в хорах Комитаса. Часть указаний, количество которых иногда возрастает до «необычного обилия» (Р. Атаян), являются словесными эмоциональными характеристиками того или иного голоса или отрывка пьесы. Например, состоящий из 24-х тактов «Ов мецасканч ду лезу» («О ты, великолепный язык») хор содержит 33 указания («нежно и таинственно», «страстно», «плавно и усиливая», «подчёркнуто и задумчиво», «сердечно» и т. д.). Другая часть указаний касается динамики, силы звучания. В отличие от традиционного хорального склада, где все голоса в основном поют с одинаковой силой звучания, монолитно, в хорах Комитаса каждый голос разворачивается в своём динамическом русле. В некоторых хорах векторы динамики усиливающихся и убывающих голосов противопоставляются, то есть усиление звучания одного голоса противопоставляется убыванию другого, причём делается это одновременно, амбивалентно. В результате этого звуковая ткань данного хора начинает дышать, пульсировать, уподобляется игре больших и малых морских волн. «Необычное обилие» отмечается также в использовании Комитасом «органного пункта» («дама» на армянском) и эффекта эхо, что свойственно народной музыке. Подобно тому, как линейная перспектива в живописи создаёт впечатление пространственности, так упомянутые средства выразительности делают звучание хоров Комитаса рельефным, «террасообразным», пространственным. Из этих и некоторых других составляющих и сформировался, выкристаллизовался своеобразный стиль Комитаса, «опознавательный знак» его хорового искусства.

Ключевые слова – Комитас, хоры, линейная перспектива, Роберт Атаян, динамика, монолит.

⁶ Հայ արվեստ, «Մոմիկ» մշակութային կենտրոն, Երևան, 2003, թիվ 3, էջ 39:

PERFORMING INSTRUCTIONS IN KOMITAS' CHORUSES

DANIEL YERAZHISHT

The author studies the performing instructions, dynamic signs and other means of expression in Komitas' choruses. Some of the instructions, whose number sometimes increases up to “unusual abundance” (R. Atayan), are verbal emotional characteristics of a certain voice or passage of a piece. For example, in the chorus “Ov metzaskanch du lezu [Oh You, Magnificent Language], there are 33 instructions (“softly and mysteriously”, “passionately”, “fluently and intensifying”, “accentuated and reflectively”, “heartily”, etc.). Another part of instructions relates to the dynamics, the intensity of sounding. As opposed to the traditional choral pattern, where all the voices basically sing monolithically, i.e. with equal intensity of sounding, in Komitas' choruses each voice unfolds in its own dynamic pattern. In some choruses, the vectors of dynamics of the increasing and decreasing voices are contrasted with others: it means that the increase in the sounding of one voice contrasts the diminution of another, and it is going on concurrently, ambivalently. As a result, the sound texture of the particular chorus breathes and pulsates, like the play of bigger and smaller sea waves. With said “unusual abundance” is also employed by Komitas the “organ point [*dam* – Arm.]” and the echo effect, which is peculiar to folk music. Just as the linear perspective creates an illusion of depth in painting, the mentioned means of expression make Komitas' choruses sound more relief, “terrace-like”, spatial. Komitas' unique style, the “identification mark” of his choral art developed and crystallized based on these and some other components.

Key words – Komitas, choruses, linear perspective, Robert Atayan, dynamics, monolith.

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԱՂՈԹՔՆԵՐԸ ԶԱՎԱԽՔԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՈՒՄ

ԶԱՎԵՆ ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ

Զավախահայության բնակատեղիներում 20-րդ դարում իրականացված գիտարշավների ժամանակ հավաքված նյութերը փաստում են, որ տեղի ժողովրդական երգարվեստի անկապտելի մասը հանդիսացող հոգևոր աղոթքները բաժանվում են երկու խմբի՝

1 հայոց Պատարագամատույցի ժամանակ հնչող երգերի ժողովրդայնացված տարբերակներ,

2 բանասացների հորինած երաժշտախոսքային կառույցներ:

Առաջին խմբի մեր գրանցած երեք օրինակից՝ «**Հայր մեր**» Տերունական աղոթքը, միայն խոսքային կառույցով է հիշեցնում Ն. Թաշճյանի գրառած տարբերակները, սակայն եղանակավորմամբ՝ Հովսեփ Սահակյանի երգածը տարբեր է և արժևորվում է որպես ինքնուրույն հորինվածք: Խմբի մյուս օրինակը՝ եկեղեցական աղմկային նվագարաններից քշոցներին միտված «**Ամեն... Օրհնեսցի և սրբեսցի**» աղոթքն է: Այն անեղանակ տարբերակով կիրառվել է եկեղեցական արարողակարգերում, և մեր գրանցած եղանակավոր տարբերակը գալիս է լրացնելու բաց թողնվածը: Նույն խմբի «**Տեր ողորմյա**» աղոթքը համեմատվել է Ն. Թաշճյանի գրառած մեկ տասնյակից ավելի տարբերակների հետ և խոսքային ու եղանակավորման հատկանիշներով էականորեն տարբերվում է և մոտ է հայոց վիպերգերին ու վիպաքնարական ասքերին:

Մեր հավաքածուի երկրորդ խմբում ներառված՝ բանասացների ստեղծված 11 աղոթքներն իրենց եղանակավորմամբ երկու դրսևորում ունեն: «Հող էիր...», «Տեր օղորմյա», «Քրիստոս մտավ պարտեզ», «Որդի Աստծուն» և «Մեղայ Աստծու» նմուշները բնորոշվում են **hipo դորիական, hipo իոնական անհենակետ** ձայնակարգերում ընթացող հնչերաներգով ու **2, 06, 07**, (նաև **05**) աստիճանների հիմնաձայնով ավարտվող **kadans**-ային դարձվածքներով, ինչը մեր համոզմամբ սոսկ **ջավախքյան** հատկանիշներից է: Դրանցում ասերգային շեշտավորում ունեցող առոգանացված խոսքը հիմնականում շարադրվում է **վանկային** ոճում և մաքուր **kvarta** հնչյունաձավալ է ընդգրկում:

Այս շարքի՝ «**Օհ, ի՛նչ սարսափ տիրեց**», «**Փրկիչներ գան...**», «**Ալելույա... Տեր Քրիստոս**», «**Ճրագ, ճրագ ճշմարիտ**», և «**Ճրագները վառեցին**» աղոթքները, հանդարտ, պատմողական շարադրանքով նման են հայոց վիպաքնարական ասքերին: Դրանք հիմնականում շարադրված են **խառը**՝ վանկային-ներվանկային-զարդուլորուն ոճում և մասամբ ընդգրկում են **melizm**-ներով հարուստ բազմահնչյուն կառույցներ: Այս խմբի աղոթքներից 4-ը շարադրված են **էոլական** ձայնակարգերում: Մեղեդիները, որ առավելապես երգային կերտվածք ունեն, հեշտ հիշվող են:

Բանալի բաներ – Զավախք, ժողովրդական երգարվեստ, հոգևոր երգ, աղոթք, զարդուլորուն ոճ, հնչյունաձավալ, վիպաքնարական ասք:

Հայոց եկեղեցական ծիսակարգ ներմուծված աղոթքներին զուգահեռ՝ առօրյա կենցաղում լայն տարածում են ունեցել նաև երգվող աղոթքների ժողովրդական տարբերակները: Դարերի խորքից գալով, դրանցից շատերն ավանդաբար փոխանցվել են սերնդե սերունդ և հասել մինչև մեր օրերը:

Ճակատագրի բերումով հայտնվելով դժվարին կամ անելանելի կացության մեջ և Բարձրյալի զորությանն ապավինելով՝ հայ հավատացյալը դիմել

և ներկայումս էլ դիմում է արարիչ Հայր Աստծուն, նրա Հիսուս Որդուն, Սուրբ Կույս Մարիամին, ինչպես նաև այլ սրբերի՝ հայցելով նրանց օգնությունն ու հովանավորությունը: Ժողովրդի առօրյա կյանքում կիրառվող աղոթքները ստեղծվել են տարբեր հեղինակների կամ ժողովրդի պարզ ներկայացուցիչների կողմից և միտված են ժամանակին բնորոշ հոգսերը, խնդիրներն ու աղոթողի ապրումները լսելի դարձնելու ամենակարող Աստծուն: Դրանց մի զգալի մասը գրական սկզբնաղբյուր ունենալով՝ աղերսվում է Աստվածաշնչի կամ Նարեկացու սրբացված Մատյանի հետ¹, որոնք հանրությանը հասու են դարձել գրագետ հոգևորականության միջոցով: Ժողովրդի կենցաղ ներթափանցած սաղմոսներից շատերը հաճախ որոշակի փոփոխություններ են կրել՝ գրաբարյան անհասկանալի բառերն ու արտահայտությունները փոխարինվել են ժողովրդին հասկանալի բառամթերքով, բարբառային արտահայտություններով, հավատացյալների հորինած հավելումներով:

Ժողովրդական աղոթքների գրառման խնդրում առանձնակի հետաքրքրություն է ցուցաբերել Կոմիտասի արժանավոր հետևորդ Միհրան Թումանյանը: Նրա «Հայրենի երգ ու բան» քառահատոր հավաքածուն ընդգրկում է Արևմտյան Հայաստանի Կյուրինի, Մալաթիայի, Խարբերդի, Կեսարիայի, Իզմիրի, Տիգրանակերտի, Վանի շուրջ 50 ժողովրդական աղոթքի **միայն բանահյուսական** տեքստ²: Ցավոք, Մ. Թումանյանի եղանակավոր աղոթքներ գրառելու հետևողական պրպտումները դրական արդյունք չեն ունեցել³:

«Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի՝ Զավախքում ավանդական երաժշտարվեստի նմուշներ ձայնագրելուն միտված 1967, 1970 և 1999 թթ. գիտարշավների ընթացքում⁴ պեղվել և գրանցվել են ինչպես հայ եկեղեցու Պատարագի ընթացքում կատարվող աղոթքների տարբերակներ («Հայր մեր», «Տեր ողորմյա», «Սուրբ Եսթեր բարեխոսության», «Ամեն...Ալելույա... Օրհնեսցի եւ սրբեսցի»), այնպես էլ հավատացյալների կողմից հորինված 11 հոգեպարար աղոթքի երգվող նմուշ:

«Հայր մեր» Տերունական աղոթքի 1967-ին Ախալքալաքի Վարևան գյուղի 73-ամյա քահանա Հովսեփ Սահակյանից ձայնագրած օրինակի եղանակավորման հատկանիշները պարզելու համար հարկ եղավ այն համեմա-

¹ Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 2, Երևան, 1983, էջ 409:

² Տե՛ս Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 1, Իզմիր – 137, հ. 2, Կյուրին, թիվ 281-297 (17 նմուշ), Մալաթյա – 364-368 (5 նմուշ), Խարբերդ – 381-391 (11 նմուշ), Կեսարիա – 431-442 (12 նմուշ), հ. 3, Տիգրանակերտ – 89-91 (3 նմուշ), հ. 4, Վան, երգի-ձական աղոթք – 305 (1 նմուշ):

³ Ներկայումս ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան, ինչպես նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ժողովրդական երաժշտության կաբինետի ձայնագրաններում գրանցվել են Հայաստանի տարբեր շրջաններում ձայնագրված 3 տասնյակից ավելի երգվող ավետիսներ, որոնց հետ համեմատական քննությունը դուրս է մեր ներկա ուսումնասիրության շրջանակներից:

⁴ 1967 թ. Հայաստանի կոմպոզիտորների միության, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի և ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի միացյալ գիտարշավի ընթացքում գրանցվել է 3, 1970 թ. 2. Թագակչյանի Ախալքալաքի շրջանի գիտարշավի ժամանակ՝ 7, իսկ Հ. Պիկիչյանի Ախալքալաքում 1999 թ. գրանցվել է 5 երգվող աղոթք:

տել ՁԵՍՊ ժողովածուում Ն. Թաշճյանի գրանցած տարբերակների հետ: Պարզվեց, որ այն իր շարադրանքի ընդհանուր հատկանիշներով առավել մոտ է թաշճյանական էջ 48⁵-ի օրինակին (Տե՛ս թիվ 1 նոտային օրինակը):

Բանասաց Հովսեփ Սահակյանի երգած աղոթքի բանահյուսական տեքստը գրաբար շարադրանքից տարբերվում է՝ կան որոշ փոխակերպումներ, այդ թվում որպես վերջաբան բանասացն իր երգածին հավելել է, հաճախ հոգևոր երգերում հնչող «**Ձի քո է արքայություն և զորություն և փառք, ամեն**» վերջաբանը⁶ (Տե՛ս թիվ 2 նոտային օրինակը):

Համեմատվող օրինակների ընդհանուր հատկանիշներից է եղանակավորման ասերգային բնույթին հատուկ ոճական **խառը՝ վանկային-ներվանկային** շարադրանքը, որտեղ գերական միահնչյուն վանկերն են⁷: Բանահյուսական կառույցի մտավոր հանգուցակետեր պարունակող շարադրանքը մեծապես նպաստել է նմուշի մեր կողմից բաղադրիչների՝ տողերի տրոհելու գործընթացին⁸: Համեմատվող օրինակներում հիմնական տարբերությունը ձայնակարգային և դրանցում կատարված ելևէջադարձումների զանազանությունն է: Այս առումով՝ թաշճյանական օրինակն ընթանում է քառալար հիմնառանցքով, Օ6 աստիճանն ընդգրկող **L4** (*լոկրիական*) ձևում և ընդգրկում է **oktava** հնչյունաձավալ, իսկ բանասացի օրինակը շարադրված է **է4** (*էռլական*) ձևում, որտեղ հնչյունաձավալը չի գերազանցում մաքուր **kvinta**-ի սահմանագիծը:

Նմուշների մեր կողմից կատարած երաժշտախոսքային տողատմամբ՝ թաշճյանական օրինակը 7-ատող բաժանում ունի, հավելյալ վերջաբան ունեցող բանասացի օրինակը նրանից 1 տողով ավելի է: Տողակապի ժամանակ կարևորվել են օրինակների 10-ից ավելի վանկեր ընդգրկող 4-րդ, 6-րդ, 7-րդ, ինչպես նաև բանասացի կողմից հավելված 8-րդ տողերը⁹, նաև հանգչող

⁵ **Թաշճյան Ն.**, ՁԵՍՊ, 1878-2012, ժողովածուում գրանցված են «Հայր մեր»-ի 4՝ էջ 48, 93, 130 և 267 տարբերակ, որոնցից էջ 130-ի օրինակը նույնությամբ կրկնում է էջ 48-ի տարբերակը:

⁶ Բերված օրինակում խոսքային կառույցների փոփոխությունները նկատի ունենալով՝ գրանցման ուղղագրությունը հարմար ենք նկատել շարադրել արևելահայերենի արդի ուղղագրությամբ: Բացի այս, նոտային տեքստից դուրս բերված խոսքային կառույցում տեքստային տարբերությունները ընդգծվել են շեղագրով:

⁷ Թաշճյանական օրինակում 75 վանկերից 63-ը, իսկ բանասացի օրինակում՝ 97-ից 89-ը 1 հնչյուն են պարունակում:

⁸ Ամբողջը բաղադրիչների՝ տողերի տրոհելու (*ուղղահայաց Ranghir-ի վերածելու*) սկզբունքը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարում կիրառվող հիմնական դրույթներից է: Ի տարբերություն թաշճյանական առանց բաժանումների՝ միակտոր գրառումների, այն օգնում է երգարվեստի նմուշներն իրենց երաժշտաբանաստեղծական կառույցների տաղաչափական կերտվածքի յուրօրինակ շարադրանքն առավել հստակ ներկայացնելուն և ընկալելուն: Այսու, ամբողջը տողատելիս նկատի են առնվում և՛ բանաստեղծական կերտվածքի շարադրանքը, և՛ եղանակավորման սկսող, միջանկյալ և հանգչող կամ վերջավորող դարձվածքների դասավորյալ շաղկապումները:

⁹ Բանահյուսական տեքստի փոխակերպումների բերումով՝ բանասացի օրինակի երկար տողերից 4-րդն ընդգրկում է 14 (*թաշճ. 4-րդը՝ 12*), 6-րդը՝ 17 (*թաշճ. 6-րդը՝ 18*),

կամ վերջավորող դարձվածքների ձ/կ-երի հիմնաձայնով ավարտվող ելևէջադարձումների միմյանց մոտ տարբերակումները:

Եկեղեցական ծիսակարգում ուրույն տեղ են զբաղեցնում «Ամենայն պարագայք օրհնելիս» կատարվող աղոթքները: Այդօրինակ գրանցումներից է էթնոերաժշտագետ-բանահավաք Հռիփսիմե Պիկիչյանի՝ 1999 թ. Ախալցըխայի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցում բանասաց Տեր Ռուբեն ավագ քահանա Սաղոյանից գրանցած «**Քշոցի օրհնությունը**»¹⁰: Այն ունի ոչ սովորական՝ 7-ամաս կառուցվածք (Տե՛ս թիվ 3 նոտային օրինակը):

Է (էռակյան) 3/4 ձ/կ-ում շարադրված աղոթքը բանասացը սկսում է «Ամեն...» բառով, որն իր եղանակավորմամբ ամփոփ նաև ավարտուն կառույց հանդիսանալով՝ ծավալվում է երաժշտական փոքրագույն բաղադրատարր հանդիսացող՝ **motiv-ի** սահմաններում և ընկալվում է որպես նախաբան: Սակայն, հայոց եկեղեցական երաժշտության մեջ «Ամեն»¹¹-ը որպես նախընթաց շարադրանք չի կիրառվում, այլ, սովորաբար, հնչում է որոշակի տեքստային շարադրանքից, հաճախ էլ ամբողջական կառույցներից հետո՝ որպես ամփոփում:

Աղոթքի սկզբում շարադրվելուց բացի, բանասացն «Ամեն»-ը, իմաստային ճիշտ կիրառությամբ, առանց որևէ փոփոխության շարադրել է նաև երրորդ մասից հետո՝ որպես 4-րդ մաս և երաժշտական ավելի ծավալուն տարբերակով՝ որպես եզրափակող՝ 7-րդ մաս: Այսպիսով, այն ձեռք է բերում և՛ նախընթաց, և՛ վերջընթեր կրկներգի նշանակություն: Եթե առաջին և երկրորդ դրվագներում «Ամեն...» կրկներգն ունի շարունակություն ակնկալող է3/4 ձ/կ-ի 3-րդ՝ դիմող ձայնով ավարտվող հարցական երանգ, ապա նրա վերջին անցումը, որպես ամբողջական կառույցն ավարտող 7-րդ մաս, սկսում է «Ամ» վանկին համապատասխանող երկարահունչ 4-րդ՝ դիմող ձայնով, այնուհետև քառորդ դադարից հետո շարադրվում է հիմնաձայնով եզերվող ($4''''''pauza''''/2''''''3''''2''''1''''''''p''''''$)¹² վերջավորող **kadans**-ային դարձվածքով:

7-րդը՝ 16 (թաշճ. 7-րդը՝ 15) բանասացի հավելած 8-րդ տողը՝ 19 վանկ:

¹⁰ Ըստ Կոմիտասի «...եկեղեցական քշոց, բուրվառ ու ծնծղաներ մեր ազգային **վայրենի** (հեթանոս ժամանակների) կյանքին արձագանքներն են...», 1941, էջ 64:

Քշոցը եկեղեցական արարողակարգում կիրառվող աղմկային նվագարաններից է, որը կիրառվում է Սրբազան պատարագի, ժամերգությունների, հոգևոր արարողությունների, ինչպես նաև որոշ ավանդական տոների, օրինակ՝ Նոր տարվա ծիսակարգում՝ ազդարարելով տոնի սկիզբն ու ավարտը և ունի չարխափան նշանակություն: Մանրամասն տե՛ս Հ. Պիկիչյան, Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտնին և տոնաձիսական կյանքում, Երևան, 2012, էջ 125:

¹¹ Ամեն - եկեղեցական աղոթքների վերջում (*նշանակում է*)՝ ասածի հաստատում – **ճշմարիտ է, այդպես է**, (բացականչություն) **թող այդպես լինի, համաձայն ենք** (իմաստով): Տե՛ս Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան. հ. Ա, Երևան, 1969, էջ 53:

¹² Նոտային տեքստի մեր կողմից կիրառված համակարգում թվերով նշվել են ձ/կարգերի ձայնաստիճանները, դադարները նշել ենք „p,, (*pauza*) տառով, իսկ նրանց տևողությունները հավելել ենք աջ վերնամասից նշված մեկ գծիկով՝ 1/16, երկու գծիկով՝ 1/8, 3 գծիկով՝ 3/16, 4 գծիկով՝ 1/4 տևողությունը և այլն:

Շարադրանքի 2-րդ և 5-րդ մասերը, որ հետևում են որպես 1-ին կրկներգ հանդիսացող «Ամեն»-ներին՝ ընկալվում են որպես 2-րդ կրկներգեր: Դրանցում «Ալելույա»¹³ բառը կրկնվում է 3 անգամ, որոնցից յուրաքանչյուրը երաժշտական մեկ նախադասություն է: Առաջին երկուսը, որ սկսող և հանգչող դարձվածքներից են կազմված և նույն ելևէջադարձումն (4''3'3''''/3''2''1''2''3''''''''') են պարունակում՝ ավարտվում են ձ/կ-ի 3-րդ աստիճանով և հարցական երանգ ունեն: Իսկ երրորդ «Ալելույան», որպես հաստատական ավարտ ունեցող վերջավորող 1''''2''''3''4''2''1''''p'''''''' դարձվածք՝ եզերվում է հիմնաձայնով: 5-րդ մասում 3-րդ «Ալելույան» եղանակավորմամբ փոքր-ինչ պարզեցված՝ 1''''2''''4''2''1''''p'''''''' շարադրանք ունի, որն աղերսվում է նրանից հետո ծավալվող եղանակավորման ընթացքի հետ:

Բանասացի ներկայացրած «Քշոց»-ի¹⁴ օրհնություն-աղոթքի գործողության կարգը շարադրված է 3-րդ մասում: Մենք այն տրոհել ենք երկու երկտողի: Առաջինը Սուրբ Խաչով ու Ավետարանով քշոցն աղոթելու գործողությունն է, որի եղանակավորումն ասերգային կերտվածք ունի, իսկ երկրորդը՝ ասվածն «Անվամբ Հոր և Որդվո և Հոգվոյն Սրբո» հավիտենից ամրագրելու խորհուրդն է շարադրում, որը եղանակավորմամբ առավել երգային է և, կադանսային դարձվածքի մասով նույն եղանակավորումն ունենալով 5-րդ մասի 3-րդ «Ալելույայի» հետ՝ նպաստում է մասերի միջև մեծապես կարևորվող փոխկապակցությանը:

Ամբողջական կառույցի 6-րդ մասը, որը հետևում է որպես 5-րդ մաս որակված 2-րդ կրկներգին, կրկնում է 3-րդ մասի վերջին երկու տողերի շարադրանքը՝ փոքր-ինչ փոխակերպելով խոսքային բովանդակությունն ու եղանակավորման շարադրանքը: Ինչպես նշել ենք, աղոթքն ավարտվում է որպես 7-րդ մաս նկատված «Ամեն...»-ի՝ վերջին-վերջավորող դարձվածքի ընդլայնված կադանսավորմամբ:

Որպես «Քշոցի օրհնություն»՝ աղոթքի եղանակավորումը պարզ է, հեշտ հիշվող և իր կերտվածքով մոտ է պատմողական շարադրանք ունեցող հայոց վիպերգերին: Աղոթքի միաձայնակարգ կառույցն ընթանում է **վանկայինի** գերակայությամբ **խառը**՝ վանկային-ներվանկային ոճում: Ընդգրկում է փոքր հնչյունաձավալ և ներառում է միայն էղական ձ/կ-ի եռաքառալար հիմնառանցքի հնչյունները:

1967 թ. Ախալքալաքի Վարևան գյուղի քահանա Հովհաննես Սահակյանը «Հայր մեր» Տերունական աղոթքից բացի նաև երգել է իր ստեղծած **«Մայր սուրբ, ըսքանչելի լույսով»** աղոթքը, որի եղանակավորումը մոտ է նրա երգած «Տերունական աղոթք»-ին (Տե՛ս թիվ 4 նոտային օրինակը):

Ըստ սկսող, միջանկյալ, հանգչող կամ վերջավորող դարձվածքների և

¹³ Ալելու, ալելուիա, ալելույա (կրոնական արտահայտություն) - (1) **Փառաբանական օրհներգություն, օրհնաբանություն**, (2) **Թաղման օրհներգ, աղոթելու հրավիրում**: Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան. հ. Ա, էջ 13:

¹⁴ Ըստ բանասացի՝ եկեղեցական ամենայն պարագայք՝ Սուրբ մեռոնը, ջուրը, կնքվող անձը, նորածինը, նորապսակներին և այլք, օրհնելու-աղոթելու գործընթացներում՝ տեքստի «Քշոց» բառը փոխարինվում է աղոթվող պարագաների կամ անձանց անվանումներով:

բանահյուսական տեքստի բովանդակության ամբողջը բաղադրիչների տրոհելիս՝ աղոթքն արձակ բանաստեղծությանը բնորոշ անհամաչափ տողեր պարունակող 4 տան ենք բաժանել, որոնցից առաջին երկուսը՝ 4, 3-րդը՝ 6, իսկ վերջինը 7-ատող շարադրանք ունեն: Աղոթքի միջոցով հավատացյալը դիմում է երեք սրբերին. սկզբում՝ Տիրամորը, 2-րդ և 3-րդ տներում՝ Տեր Աստծուն, 3-րդ տան վերջում փառաբանումն ուղղվում է *երկնային Հիսուսին*, իսկ վերջին 7-ատողում, Հիսուսի հարության խորհուրդը փառաբանելով՝ բանասացը վերջնավարտի օրհնանքն ուղղում է և՛ Հորը, և՛ Որդուն և՛ Հոգուն Սրբույն հավիտյանս հավիտենից: Ե՛վ Տերունական, և՛ այս աղոթքը բանասացը շարադրել է **Է4 ձ/կ**-ում՝ ընդգրկելով հիմնականում հիմնառանցքի հնչյունները: Այստեղ ասերգային ոճն առավել շեշտված է: Երբեմն նույն հնչյունի անընդմեջ կրկնությունը ներառում է 6 և ավելի խոսքային միավոր, որն առավել հարիր է թիվ ասելուն՝ **թվեյաց երգերին**: Երգային ելևէջադարձումներն աղոթքում շարադրվում են **վերջին-վերջավորող՝ 2””2”3”1, 3”3”3”p””2”1””, 2”3”1””, 2”””3”1””””p”” դարձվածքներում**, որոնք, ինչպես երևում է ավարտվում են ձ/կ-ի հիմնաձայնով:

Մեր գրանցված 15 աղոթքից 5-ը շարադրված են **hipo**¹⁵ ձ/կ-երում: Դրանցից «**Հող էիր արդեն և ի հող դարձես**» ննջեցյալներին միտված աղոթքը գրանցվել է 1967 թ. Ախալքալաքի Մեծ Կոնդուրա գյուղում, 74-ամյա բանասաց Հայկանուշ Կարոյանից: Այն ընթանում է **hipo դորիական անհենակետ** ձ/կ-ում (Տե՛ս թիվ 5 նոտային օրինակը):

Երգայնացված ասերգի ազատ ոճում շարադրված այս աղոթքն, ինչպես նախորդ օրինակում, սկսող և հանգչող դարձվածքների շղթայումների հիմքով, մեր տողատմամբ՝ տրոհվել է արձակ բանաստեղծությանը բնորոշ վանկերի անհամաչափ, անհանգ շարադրանք ունեցող 6 տողի: Վանկային-ներվանկային ոճում նրա ընթացքն ընդգրկում է աղոթքների մեծ մասին հատուկ փոքր՝ **մաքուր kvarta** հնչյունաձավալ: Նմուշի եղանակավորման **բանաձևային** կառույցը հանգչող-վերջավորող դարձվածքներում ընդգրկում է ձ/կարգի **2, 06, 07, 1** ձայնաստիճանները, որոնք հանդես են գալիս հիմնաձայնով ավարտվող տարբերակումներով¹⁶:

Hipo ձ/կ-երում շարադրված մեր մյուս 4 օրինակները գրանցվել են 1970 թ. Ախալքալաքի Տուրցխ գյուղում 55-ամյա բանասաց Սաթենիկ Կիրակոսյանից: Դրանցից թիվ 6՝ «**Տեր, օղորմյա**»-ն շարադրված է նախորդ օրինակի նույն՝ **hipo դորիական անհենակետ** ձ/կ-ում: Ձայնագրությունը, որ կատարվել է բանասացից աննկատ, նպաստել է նրա անկաշկանդ, ազատ շարադրանքին, որի շնորհիվ՝ այն 5 և ավելի բոլոր ձգվածություն ունի: Այդ ընթացքում երաժշտական նախադասություն կազմող հիմնական կորիզը

¹⁵ Hipo-ձայնակարգերում կարևորվում են հիմնաձայներից ցած դասավորված հիմնաձայն ձգտող 06, 07, երբեմն էլ 05 աստիճանները: Վերջինս, երբեմն, առավել ընդգծված լինելով՝ ձեռք է բերում նեքևի դիմող ձայնի նշանակություն:

¹⁶ Նշված բանաձևային կառույցի տարբերակներից են ա.1””1””07””06””07””1”””p”, բ.2””1””06””07””1””p””, գ.2””1””07””06””07””1”””1””””: Ներկայացված բանաձևային կառույցները պետք է ընդունել որպես հոգևոր աղոթքների **ջավախքյան** տիպային դրսևորում:

Նմուշն իր ոչ զգացմունքային՝ հանդարտ, պատմողական շարունակականությամբ նմանվում է այդօրինակ կերտվածք ունեցող հայոց վիպերգերին, որը տվյալ պարագային դրսևորվում է միջանկյալ դարձվածքներով միավորվող սկավոլ և հանգչող-վերջավորող կառույցների փոխկապակցությունների միջոցով: Դրանց բազմակի տարբերակված շղթայական համակցումներն էլ աղոթքի եղանակավորման հիմնական ատաղձն են կազմում: Նման շարադրանքը հանդիպում է Մեծն Ջիվանու կողմից վերակերտած և ջավախքիների մեջ լայն տարածում գտած, ժողովրդական սիրերգերից քիչ զանազանվող աշուղական սիրավեպերի պատմողական ընթացք բովանդակող նմուշներում:

Շարադրանքը ծավալվում է է5 (*էղևական հնգալար*), առանց 6-րդ աստիճանի ձ/կարգում: Բնորոշ ելևէջադարձումներից է զարդահնչյուններով (*melizm*) հարուստ՝ **4''''''''5''7'3'4'3''''''** դարձվածքը:

Այս նույն՝ է5 ձ/կ-ում է ընթանում Հ. Պիկիջանի 1999 թ. Ախալցխայում 79-ամյա բանասաց Գոհար Սրապյանից գրառած թիվ 11՝ «**Փրկիչներ գան...**» աղոթքը, որի եղանակավորման պատմողական հանդարտ ընթացակարգը նման է նշված օրինակին (Տե՛ս թիվ 11 նոտային օրինակը):

Աղոթքն իր բանաստեղծական տեքստին բնորոշ երգ-կրկներգ կառուցվածքային շարադրանքով և եղանակավորմամբ ինքնահատուկ կերտվածք ունի: Ինչպես այլուր, ամբողջը տրոհելու խնդրում, այստեղ էլ, նկատի են առնվել և՛ բանաստեղծական շարադրանքը, և՛ եղանակավորման սկսող և հանգչող-վերջավորող դարձվածքների շաղկապված միասնությունները: Աղոթքի խոսքային կառույցների հիմքով հստակ տարանջատվել են կրկներգային տողերը հիմնատողերից: Եղանակավորման սկսող և հանգչող-վերջավորող դարձվածքների շաղկապված միասնությունները նկատի ունենալով՝ ամբողջության մեջ երկտուն շարադրանք ունեցող այս օրինակի 1-ին տունը տրոհել ենք քառատողի, իսկ 2-րդը՝ հնգատողի, 1-ին կրկներգը՝ երկտողի, 2-րդը՝ եռատողի:

Նույն բանասացից գրանցած «**Ալելույա**» սկսվածքով թիվ 12՝ «**Տեր Քրիստոս, քո փառքդ մեծ է**» աղոթքն ընթանում է է4 ձայնակարգում և ընդգրկում է փոքր՝ *kvarta* հնչյունաձավալ (Տե՛ս թիվ 12 նոտային օրինակը):

Նմուշի երաժշտաբանաստեղծական կառույցի ազատ շարադրանքը տրոհել ենք ա) սկսվածքի, բ) կրկնակային տողերով հավելվող՝ անհամաչափ տողեր պարունակող երեք եռատողի և գ) նույնպես անհամաչափ տողերից կազմված, վերջնավարտ եղանակավորմամբ, երկտող շարադրանք ունեցող ամփոփող մասի: Ելևէջադարձման համակարգում կարևորվում են սկսվածքի «**Ալելույա, ալելույա**» խոսքերին համապատասխանող՝ **4"3"4"3"2"1"2"3"2"p"/ 4"3"4"3"2"1"2"3"2"1"p**» ելևէջակարգերը, որոնք, որոշ տարբերակումներով, կիրառվում են որպես կրկնակային տողեր: Առաջին եռատողում կրկնակային տողը հետևում է տողերից յուրաքանչյուրին, որով շեշտվում է եղանակավորմամբ սկսվածքից փոխանցված, ամբողջական կառույցի համար նրա ելևէջադարձման կարևորությունը:

Բանասաց Գ. Սրապյանից Հ. Պիկիջանի ձայնագրած 4 աղոթքից «**Ճրագ, ճրագ, ճշմարիտ**»՝ թիվ 13 օրինակն առանձնանում է **երկձայնա-**

կարգ շարադրանքով: Այստեղ էլ, հիմնվելով շարադրանքի երաժշտաբանաստեղծական կերտվածքի հատկանիշների վրա, ամբողջը տրոհել ենք երեք՝ 6-ատող, 5-ատող, 5-ատող տների, որոնցից յուրաքանչյուրը, սկսվելով Ի3 (*եռալար հիմնառանցքով Իոնական-մաժոր*) ձ/կ--ում, ավարտվում է կիսատոն ցած Փ3 (*եռալար հիմնառանցքով Փոյուզիական մինոր*) ձ/կ-ում (Տե՛ս թիվ 13 նոտային օրինակը):

Նկատենք, որ ձ/կարգային զարտուղում-անցումը կայանում է նույն՝ **cis, d, e, fis, g, a** հնչյունաշարի **d-e-fis**-ից **cis-d-e** հիմնառանցք սահուն տեղափոխելու եղանակով: Նշենք նաև, որ շարադրանքի պատմողական-հանդարտ ընթացքը, որ Ջավախքի ժողովրդական հոգևոր աղոթքների կարևոր հատկանիշներից է, նրա երկծայնակարգ շարադրանքի բերումով՝ չի խաթարվում:

Մեր մյուս՝ «**Ճրագները վառեցին**» թիվ 14 աղոթքը, որ նույնպես գրանցվել է բանասաց Գ. Սրապյանից, յուրօրինակ է իր չափածո շարադրանքով և բովանդակության ոչ սովորական դրսևորումներով²⁰: Ըստ այդմ՝ ամբողջը տրոհել ենք միմյանցից հստակ տարանջատվող, տարաչափ՝ 4, 4, 3, 2, 5 տողեր պարունակող 5 տների: Ազատ, զարդահնչյուններով համեմված հանկարծաբանական շարադրաք ունեցող այս նմուշը տողատելիս՝ առանձնակի նշանակություն են ունեցել կառույցների հանգչող և վերջավորող դարձվածքները: Տրոհված 18 տողից **հանգչող** 7 (1, 5, 6, 10, 14, 15, 17) դարձվածքները հարցական բնույթի են և մեծամասամբ եզերվում են դիմող ձայնով, իսկ մնացյալ՝ 11 վերջավորող դարձվածքները, հաստատական ավարտի նշանակություն ունենալով՝ ավարտվում են հիմնածայնով (Տե՛ս թիվ 14 նոտային օրինակը):

Աղոթքն ամբողջությամբ շարադրված է է4/5 ձ/կ-ում: Սակայն առաջին քառատողն ընթանում է միայն է4՝ քառալար հիմնառանցքով ձ/կ-ում՝ նպաստելով շարադրանքի հանդարտ պատմողական բնույթին: Ձ/կ-ի հնգալար հիմնառանցքը երևան է գալիս 2-րդ քառատողից և որպես եղանակավորման զարգացման բարձրակետ, քառատողի **սկսող դարձվածքում** բազմակի կրկնությամբ ընդգծվում է ձ/կ-ի 5-րդ աստիճանը՝ առաջացնելով դինամիկ լարում, որը հանդարտեցնելու գործոն են դառնում ոչ միայն կառույցի սկզբնատողի հանգչող՝ **5”””64”54”””p”**²¹ դարձվածքը, այլև 5-րդ դիմող ձայնից սկսող վարընթաց ելևէջարձումները: Մյուս 3-5 տներում շեշտվում է ձ/կ-ի 4-րդ՝ դիմող ձայնը, իսկ 5-րդ աստիճանը կիրառվում է զարդահնչյունի կարգավիճակով: Շարադրանքի հանգչող դարձվածքներից բանաձևային են 1-ին տողի՝ **3”2”3”4”””p””””** և 5, 10, 15, 17-րդ տողերի նրա տարբերակները,

²⁰ Հետևելով «Ճրագները վառեցին» աղոթքի խոսքային կառույցում տեղ գտած արտահայտությունների ընթացքին՝ կարելի է պատկերացում կազմել աղոթքներում արտահայտված տարաբնույթ միստիկ պատկերների, սովորական հավատացյալի աշխարհայացքում տեղ գտած երևույթների մասին, որոնց թվում, սակայն, գերական՝ Հայր Աստծուն, Մայր Աստվածածնին, նրա որդի Հիսուսին և այլ Սրբություններին միտված ողորմագին դիմելու և օգնություն ստանալու ակնկալիքն է:

²¹ Բերված եղանակավորման սխեմատիկ պատկերագրման մեջ մանր թվանշաններով տրված են զարդահնչյուն հանդիսացող **forschlag**-ները:

վերջավորող դարձվածքներից 2-րդ տողի՝ **3”2”1”1”p”** և նրա 3, 4, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 16, 18-րդ տողերի տարբերակները: Խառը՝ վանկային-ներվանկային-զարդուլորուն ոճում շարադրված այս օրինակի բոլոր տներում հանդիպում են զարդուլորուն ոճին հասուկ գեղեցիկ բազմահնչյուն վանկեր²², որը Զավախքի հոգևոր աղոթքներում սակավ է հանդիպում:

Այսպիսով, բանասացի ներկայացրած բոլոր 4 աղոթքների մեղեդիներն ինքնատիպ են, դարձումների մեջ համապատասխանում են խոսքային կառույցների հանգին ու շեշտին, հիշվող են, ունեն հաստատուն եղանակավորում և, թերևս, բանասացի կողմից էլ կրկին երգվելու պարագային՝ պետք է, որ ոչ էական փոփոխություններ կրեն:

Մեր ձայնադարանում պահվող Զավախքում գրանցված հոգևոր աղոթքներից վերջին երկուսը եկեղեցական պատարագի ընթացքում հնչող **«Տեր ողորմյա»**-ի տեղական տարբերակներ են: Ըստ այդմ՝ նախ դրանք համեմատել ենք Ն. Թաշճյանի գրանցած 13²³ տարբերակի հետ: Պարզվել է, որ մեր օրինակները և՛ եղանակավորմամբ, և թե՛ խոսքային շարադասությամբ, տարբերվում են թաշճյանական գրառումներից: 1970 թ. Վարևան գյուղում 63-ամյա բանասաց Անդրանիկ Հակոբյանից մեր գրանցած թիվ 93 **«Տեր ողորմյա»**-ի բանաստեղծական տեքստը մոտ է ՁԵՍՊ էջ 96-ի տարբերակին (Տե՛ս թիվ 15 նոտային օրինակը):

Ներկայացված թաշճյանական տարբերակի (ինչպես և նրա գրանցած բոլոր տարբերակները) բանաստեղծական տեքստը հանգավորված, չափածո շարադրանք ունի: Մեր տողատմամբ, այն **երեք 8-վանկ երկտողից** է կազմված, որոնցից առաջինում «Տեր ողորմյա» բառակապակցությունը կրկնվում է 4 անգամ, որն, ըստ Ն. Թաշճյանի (շարադրանքի վերջնամասի փակագծում) նշումի²⁴, հարկ է կրկնել երկտողերից հետո՝ որպես կրկներգ:

Բանասաց Ա. Հակոբյանի օրինակը, մեր տողատմամբ, բովանդակում է 7:7:8:14 և 8:8:8:8 վանկային կերտվածքով երկու քառատող, որոնք թաշճյանական գրառման նման հանգավոր շարադրանք ունեն: Հիշողության ծալքերում հոգևոր երգերից որոշ բառեր մտապահելով՝ բանասացն իր կատարման խոսքային տեքստում ներմուծել է իր մտապահած դարձվածներից մի քանիսը (*Չարթիր Աստված, ողորմյա... , զարթիր, զարթիր, ողորմյա*): Նա երգի եղանակավորումը շարահյուսել է թաշճյանական բոլոր գրառումների ձ/կ-ային կառույցներից տարբերվող՝ **Է/Դ 5 (էղական-Դորիական-հնգալար հիմնառանցքով) օկտավային** ձ/կ-ում, որն ընդգրկելով մեծ **nona** հնչյունաձավալ՝ ձևավորել է հայոց տաղերգերին ու վիպերգերին բնորոշ

²² Զարդուլորուն ոճի բազմահնչյուն շարադրանք ունեն «Ճրագները վառեցին» աղոթքի 3-րդ տողի 3-րդ, 7-րդ տողի 8-րդ, 8-րդ տողի 2-րդ, 9-րդ տողի 2-րդ և 5-րդ, 12-րդ տողի 2-րդ, 13-րդ տողի 2-րդ, 16-րդ տողի 6-րդ, 17-րդ տողի 2-րդ վանկերը:

²³ Տարբերակները տե՛ս **Թաշճեան Ն.**, ՁԵՍՊ 1887-2012 էջ 59, 60, 61(2 նմ), 62, 63, 96, 98, 99, 100, 134, 135, 317:

²⁴ Թաշճյանական բոլոր 13 տարբերակների եղանակագիր գրանցումների վերջում՝ հիմնական մեղեդու 3-րդ կրկնության ավարտին, փակագծերում նշել է *Երրորդ անգամ Տեր ողորմեա* մակագրությունը, որով հորդորվում է կրկնել «Տեր ողորմեա»-ների քառապատկված կրկնությունը:

լայնաշունչ մեղեդի (Տե՛ս թիվ 16 նոտային օրինակը):

Քառատողերի սկսող դարձվածքներում դորիական 6-7-րդ աստիճանների օկտավային հնչյուն անցումը՝ **7”6դ’8”””””””/7”6դ’7””8’8””””/7””8’8”””””7’6դ’7’7”8”8”””””””**, դրամատիկ լարում ու հագեցածություն է հաղորդում երգին հենց շարադրանքի սկզբում՝ նախապայման դառնալով մեղեդու հետագա զարգացման համար: Ստեղծված դրամատիկ լարումն ամրագրող, ամբողջացնող, նաև՝ հանդարտեցնող հանգրվան են հանդիսանում 1-ին և 2-րդ տների առաջին տողերի **հանգչող** դարձվածքներում ձ/կ-ի 5-րդ դիմող ձայնով եզերվող՝ **7””8’8”7”6”5””4”5”5”// 7”8”8”7’8’7’6”6”5”5””5”””””** ելևէջակարգերը:

Շարադրանքի 1-ին տունը պետք է ավարտվեր 3-րդ տողը հիմնահնչյունով եզերվող՝ **3””2’4”3’2’1’2”1’1””””” վերջավորող** դարձվածքով: Սակայն, բանասացն առաջին տունն ամբողջացնում է 4-րդ՝ «Տեր ողորմյա, զարթիր, զարթիր ողորմյա» տողով՝ առաջինից երրորդ տողերի երաժշտախոսքային կառույցների համար հանրագումար հանդիսացող՝ **սկսող, միջանկյալ** և **վերջավորող** դարձվածքների փոխկապակցված շարադրանքով: 2-րդ տան 2-րդ տողը, որը խոսքային կառույցով նույնությամբ կրկնում է 1-ինին՝ եղանակավորմամբ էլ տարբերակում է այն՝ սկսող **7””8’8”””””9”8”7’6’7’6”** դարձվածքում փոքր-ինչ ընդլայնելով հնչյունաձավալը: 2-րդ տան 3-րդ և 4-րդ տողերը, որ խոսքային նույն բովանդակությունն ունեն, կազմված են **սկսող** և **վերջավորող** դարձվածքներից: Միմյանց տարբերակներ հանդիսանալով՝ դրանցում **սկսող** դարձվածքները սկզբնավորվում են դիմող ձայնով և ավարտվում 4-րդ աստիճանով, իսկ **վերջավորող** կամ **վերջին-վերջավորող** դարձվածքները 3-րդ աստիճանով սկսում և ավարտվում են հիմնաձայնով՝ ելևէջադարձմամբ դրամատիկ լարվածություն պարունակող սկզբնատողերի համար՝ ձևավորվելով իբրև հանդարտեցնող եզրափակում: «Տեր ողորմյա» աղոթքի ամբողջական ընթացքն ու ձայնակարգային կերտվածքն այսօրինակ աղոթքների ենթատեսակի համար **բանաձևային** է և մոտ է հայոց վիպերգերին ու վիպաքնարական ասքերին²⁵:

«Տեր ողորմյա»-ի մեր մյուս օրինակը գրանցվել է Ախալքալաքի Աբուլ գյուղում 81-ամյա Երվանդ Խանջյանից: Բանասացը երգը սկսել է «**Սուրբ Եսթեր բարեխոսութեան**» բառերով: Այն ևս ունի ինքնահատուկ՝ թաշճյանական գրանցումներից տարբեր եղանակավորում (Տե՛ս թիվ 17 նոտային օրինակը):

Երգի վերլուծությունը դյուրացնելու նպատակով, ինչպես այլուր, մենք ամբողջական կառույցը տողատել ենք: Առաջին հերթին առանձնացրել ենք սոսկ խոսքային՝ «*Օրշնեա առաջին սրբոց մերոց ճշմարիտ*» շարադրանքը նախընթաց և հաջորդող եղանակավոր կառույցներից: Նախընթաց եղանակավոր հատվածը տրոհվել է 8:7:7:9 անհամաչափ վանկական կերտվածքն ունեցող քառատող շարադրանքի: Մինչև առանցքային համարվող «Տեր մեր, ողորմեա» քառատող աղոթքի վերջնավարտին անցնելը, առանձնացվել է

²⁵ Տե՛ս **Քալևանյան Ա.** Эпика и эпическое пение в традиционной культуре армянского народа, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի Տարեգիրք, հ. Գ, Երևան, 2018, էջ 122:

«Աստուծո երկիր պագանիմ առաջին քո, Տեր» երաժշտախոսքային հատվածը, որը ներկայացրել ենք երկտող շարադրանքով:

Եղանակավոր աղոթքն ունի երկձայնակարգ շարադրանք: Սկսվում է **hipo դ/Փ3** (*եռալար հիմնառանցքով դորիական-փոյուզիական*) ձ/կ-ում, ապա երկրորդ տողի հանգչող դարձվածքում թեթևակի շեղում է կատարվում դեպի նույն հիմնառանցքով անհենակետ **hipo Հ** (հարմոնիկ) ձ/կարգ: Շարունակության մեջ վերստին վերականգնվում է **hipo դ/Փ3** ձ/կ-ը՝ այս անգամ ցածր 4-րդ աստիճանով, որը դրսևորվում է առաջին հատվածի **վերջավորող** դարձվածքներում: Սուկ խոսքային կառույցին հետևող շարադրանքի 3-րդ հատվածում ձ/կ-ը մնում է անփոփոխ: Վերջնավարտի քառատողում, պահպանելով հիմնառանցքը՝ նախընթացին համադրվում է առաջին հատվածում հպանցիկ օգտագործված անհենակետ **hipo Հ** ձ/կարգը՝ որը հնչում է որպես շարադրանքը վերջավորող հիմնական ձ/կարգ: Նմուշի բնորոշ ելևէջադարձումներից առանձնանում են սկսող՝ **06^{””2^{””1^{””}}}”, կամ **1^{”2^{”3+}”2^{”1[”]}}”, և վերջավորող՝ **07^{””2^{””1^{””}}”p}** դարձվածքները:****

Ընդհանրացնելով վերը ներկայացված դիտարկումները, փաստենք, որ 20-րդ դարի Զավախքի ժողովրդական երգարվեստի անկապտելի մասը դարձած հոգևոր աղոթքները կարելի է բաժանել 2 խմբի՝ Հայոց Պատարագամատույցի արարողակարգերում հնչող նմուշների տարբերակների և ժողովրդական ասացողների հոգու խորքից բխող, նրանց կողմից հորինված աղոթքների եղանակավոր նմուշների: Առաջին խմբի մեր բերած երեք՝ օրինակից թիվ 2՝ «Հայր մեր» Տերունական աղոթքը միայն խոսքային կառույցով կարելի է թաշճյանական գրառումների էջ 48 տարբերակի վերակերպված տարբերակը համարել: Եղանակավորմամբ սակայն, և, հատկապես, ինքնահատուկ ելևէջակարգով, այն տարբեր է: Խմբի մեր մյուս թիվ 3 օրինակը՝ ամենայն պարագայք օրինելիս կատարվող «Ամեն...Ալելույա, ալելույա, ալելույա. Օրհնեսցի և սրբեսցի» քշոցի օրհնություն-աղոթքն է: Այն Ն. Թաշճյանի կողմից չի գրանցվել, սակայն հաճախ անեղանակ արտասանությամբ կիրառվում է ներկայիս Հայոց Առաքելական Եկեղեցու արարողակարգերում: Նրա մեր քննարկած եղանակավոր տարբերակը գալիս է լրացնելու բաց թողնվածը և հատկապես արժևորվում է իր լիարժեք ավարտվածությամբ, եղանակավորման ուրույն շարադրանքով, որը շարունակական ընթացքով կապակցված 7-ամաս կառույց է: Այս նույն խմբի մեր բերած օրինակները՝ թիվ 6 «Տեր օղորմյա»-ն» համեմատվել են Ն. Թաշճյանի գրանցած մեկ տասնյակից ավելի տարբերակների հետ: Այն, խոսքային և եղանակավորման շարադրանքով, էականորեն տարբերվում է թաշճյանական գրառումներից և ինչպես մեր այս խմբի մյուս նմուշներն, ունի ինքնահատուկ եղանակավորում ու աղերսվում է հայոց վիպերգերին ու վիպաքնարական ասքերին:

Երկրորդ խմբի հոգևոր աղոթքների մեր դիտարկած 11 օրինակները ելևէջադարձմամբ ու հատկապես ձ/կ-ային շարադասությամբ երկու դրսևորում ունեն: *Առաջինը*, որ բնորոշվում է **hipo դորիական**, կամ **hipo իոնական անհենակետ** ձ/կ-երում նրանց ընթացակարգով, որոնց յուրօրինակ հնչերանգ են հավելում կառույցների **հանգչող** կամ **վերջավորող** դարձվածքներ:

րում **2-րդ 06, 07**, երբեմն էլ, **05** աստիճանների հիմնաձայն ձգտող ելևէջակարգերը, մեր համոզմամբ հոգևոր աղոթքների սուկ **ջավախքյան տիպային** առանձնահատկություններից պետք է համարել: Այդպիսիք հավաքածուում 5-ն են՝ թիվ 5՝ «Հող էիր...», թիվ 6՝ «Տեր օղորմյա, սիրտս օղորմյա», թիվ 7՝ «Քրիստոս մտավ պարտեզ», թիվ 8՝ «Որդի Աստծուն կենդանի» և թիվ 9՝ «Մեղայ Աստծու, մեղա» երգերը, որոնք ասերգային շարադրանք ունենալով՝ դեկլամացիոն շեշտավորումներ պարունակող առոգանացված խոսքի կերտվածք ունեն: Դրանք հիմնականում շարադրվում են **վանկային** ոճում և փոքր՝ մաքուր **kvarta** հնչյունաձավալ են ընդգրկում:

Ժողովրդի ստեղծած աղոթքների *երկրորդ խումբը*, որ 5 օրինակ է ընդգրկում (թ. 10՝ «Օհ, ի՛նչ սարսափ տիրեց», թ. 11՝ «Փրկիչներ գան...», թ. 12՝ «Ալելույա...Տեր Քրիստոս», թ. 13՝ «Ճրագ, ճրագ ճշմարի», թ. 14՝ «Ճրագները վառեցին»), իր հանդարտ, պատմողական շարունակականությամբ նմանվում է հայոց վիպաքնարական երգերին, նաև նմանօրինակ շարադրանք ունեցող աշուղական սիրավեպերի երգային հատվածներին: Դրանք հիմնականում ընթանում են խառը՝ **վանկային-ներվանկային-զարդոլորուն** ոճում, երբեմն ընդգրկելով զարդահնչյուններով հարուստ բազմահնչյուն **ելևէջադարձումներ**, որոնք նրանց եղանակավորումը դարձնում են գեղարվեստորեն հագեցված, բարձրարվեստ կերտվածքներ: Այս խմբի շավախքյան աղոթքներից 4-ը (*բացի ԻՅ-ՓՅ ձ/կ-ային զարտուղում պարունակող՝ թ. 13՝ «Ճրագ, ճրագ ճշմարիտ» աղոթքից*), ձ/կ-ային առումով շարադրվում են **էոլական-մինոր** ձ/կ-երում: Մեղեդիները, որ առավելապես երգային կերտվածք ունեն, դյուրըմբռնելի են և հեշտ հիշվող: Նրանց շարադրանքից ակնբախտորեն երևում է, որ մինչև մեզ ներկայացնելը, բանասացները վստահորեն տիրապետել են դրանց երաժշտաբանաստեղծական շարահյուսության առանձնահատկություններին և բազմիցս կիրառել Բարձրյալի հետ իրենց հաղորդակցական երկխոսությունների ընթացքում:

1. ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Տերունական աղոթք
Կիրակեցից ըստ կարգի

Andante

Ն.Թաշճնան ՉԵՄՊ 1878(2012) էջ 48

Հայր մեր, որ յերկինս
Սուրբ եղիցի անուն քո,
Եկեսցե՛ս արքայութիւն քո,
Եղիցին կամօր քո,
որ պես յերկինս եւ երկրի.
Ձեռք մեր համապարտութեամբ տուր մեզ այսօր.
Թող մեզ ըզպարտիս մեր որպէս եւ մեր թողունք մերոց պարտապանաց,
եւ մի տանիր զմեզ ի փորձութիւն, այլ փրկես ի շարէ:

Հայր մեր, որ յերկինս
Սուրբ եղիցի անուն քո,
Եկեսցե՛ս արքայութիւն քո,
Եղիցին կամօր քո, որպէս յերկինս եւ երկրի.
Ձեռք մեր համապարտութեամբ տուր մեզ այսօր.
Թող մեզ ըզպարտիս մեր որպէս եւ մեր թողունք մերոց պարտապանաց,
եւ մի տանիր զմեզ ի փորձութիւն, այլ փրկես ի շարէ:

2. ՀԱՅՐ ՄԵՐ

Տերունական աղոթք

Չայնագրութ.՝ Մ. Մուրադյանի և Ջ. Թազակչյանի վերծանութ.՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱԲԶ, ա-փ. 235-8, Ա-ք 1967,

գլ. Վարևան, բ-ց՝ Հովսեփ Սահակյան, 73 ա.

$\text{♩} = 210$

Հայր մեր, որ յեր զինս ես,
 Սուրբ ե - ղի - ցի ա - նուն Բո,
 Ե - կես - ցե որ - քա - յու - րին Բո,
 Ե - ղի - ցին կամք Բո, որ - ալես յեր-ցի-նրս ես յեր-ցի քրս:
 (գ)Հաց մեր զիսնապաւոք քող զմեզ այսօր,
 Եւ քող պարտիս մեր, որ-ալես ես մե՛նք քո դամբ մե-րո՛նց պար տա պա մաց,
 Եւ մի տա-նիր զմեզ ի փորձուքին, այլ փրկես մեզ ի չա - րէ:
 Զի քա լ ար - քա - մ - քին ես գա - րա - քին և փառք
 յս - վի - տես նրս, ու - մե՛ն:

Հայր մեր, որ յեր զինս ես,
 Սուրբ եղիցի անուն Բո,
 Եկեսցէ արքայութիւն Բո,
 Եղիցին կամք Բո՝ որալես յեր զինս եւ յեր զիրս:
 (գ) Հաց մեր զիսնապաւոք քող զմեզ այսօր,
 Եւ քող պարտիս մեր, որալես ես մե՛նք քո դամբ
 մերո՛նց պարտապանաց,
 Եւ մի տանիր զմեզ ի փորձութիւն, այլ փրկես
 մեզ ի չարէ:
 Զի քո լ արքայութիւն եւ գորութիւն եւ փառք
 յավիտեանս, ամէն:

3. ԱՄՍԵՆ... ԱԼԵԼՈՒՅԱ...ՕՐՀՆԵՍՅԻ ԵՎ...

Եկեղեցական ամենայն պարագայք օրհնելիս կատարվող երգասացություն

Քչոցի (եկեղեցական, ծիսական նվագարան) օրհնություն

Չայնազորուք, Ն. Պիկիչյանի,
վերծանուք. Չ. Թագակչյանի.

ԱԻՉ, Ն.Պ.Ֆ.տ. 5ա-6, Վր. Հանրապետ., ք. Ավստրյա
ք-ց. Տեր Ռուբեն քահանա Սաղոյան, 50 տ.

1 - 100
Աճ - մեն...

2
Ա - լե - լու - - - լու, ա - լե - լու - - - լու,

8
ա - լե - - - լու - լու:

10
Օրհ - նես - ցի և սըր - բես - ցի

14
Քը - շս - ցըս ալս նը - շս - նավ.

18
Սուրբ խաչն ի՞նչ ձեռ - բամ,

21
Ա - վե - տա - րա - նա - վըս և ա - վա - րիս շնոր - հիվ,

27
Ան - աստք Հօր և Որդ - վո և Հոգ - վայն Սըր - բո,

33
Ալժն և միշտ և հա - փ-տեանս հա - վի - տե-նից,

39
Աճ - մեն...

40
Ա - լե - լու - - - լու, ա - լե - լու - - - լու,

46
ա - լե - - - լու - լու:

48
Օրհ - նու - րյան և փառք բեզ

51

56

57

Եվ Որդ - վո և Հոգ - վույն Մըր - բո,
 Այ - ժմ և միշտ և հա - վի - աես - նըս հա - վի - աես - նից,
 Ամ - - - մեն:

Ամեն...

Ալելույա, ալելույա, ալելույա:

Օրհնեսցի և սրբեսցի

Քշոցս այս նշանավ:

Մորբ խաչն իմ ձեռքում,

Ավետարանավս և ավորիս շնորհով.

Անուամբ Հօր և Որդվո և Հոգվույն Մըրո,

Այժմ և միշտ և հավիտեամս հավիտենից.

Ամեն...

Ալելույա, ալելույա, ալելույա:

Օրհնություն և փառք քեզ

Եվ Որդվո և Հոգվույն Մըրո,

Այժմ և միշտ և հավիտեամս հավիտենից...

Ամեն:

4. ՄԱՅՐ ՍՈՒՐԲ, ՍՔԱՆՉՅԵԼԻ ԼՈՒՍՈՎ

Չայնազորուր՝ Մ. Մուրադյանի և Ջ. Թագակչյանի, ԱԻՉ, տ. 235ա-4, Ա-ք 1967, գլ. Վարևան
վերժամոթի՝ Ջ. Թագակչյանի ր-ց. Հովհաննես Ասիական, 73 տ.

1 Մայր սայր, ըս - քան - շե - փ ըս - սով,
 2 Որ երկ - նե - ցար, սու - զա - յեմք ըզ - րեզ,
 3 Եվ ըզ - րեզ փա - նա - վո - յեմք ըզ - րեզ,
 4 Տեր Աստ - ված, եր - կիր պա - զա - նեմ քեզ,
 5 Տար մեզ, Տեր, գո - դոր - մու - թյուն քո,
 6 Եվ գօրի - նու - թյուն պար,
 7 Գե - տի քաց այ - սօր մեզ,
 8 Տեր Աստ - ված, հարց մե - րաց,
 9 Օրի - նյալ փա - նա - վար - յալ է ա - նուն քո, հա - վի - սյանս,
 10
 11 Ա - մենի:
 12 Ար - ծու - նի ա - րու, Տեր, ըզ - գո - րըս այս խա - դու - դու - թյանք
 13 և ա - նանց մե - դաց,
 14 Տար մեզ, Տեր, գո - դոր - մու - թյու - նիս քո,
 15 Եվ ըզ - փր - կու - թյու - նիս քո,
 16 Տար մեզ, Տե - րըս, փառք քեզ, Տեր Աստ - ված, հոգի - ցրն մե - րաց,
 17 Օրի - նեմ ըզ - րեզ, Տեր Աստ - ված, հար - ցրն մե - րաց,

2
7-
8
18
8
19
8
20
8
21
8
22
8
23
8
24
8
25
8

Եվ վա - սու - վո - թև թեզ Հի - սոս երկ - նու - յին:
 Փառք ես - լա - թյան քո, Տեր,
 Աստ - ված և Տեր, Հի - սոս Քրիս - տոս,
 Ի փառս Աս - տը - ծո, խո - թան մեր,
 Հի - սոս, կյանք տուր այ - սօր,
 Որ - ղիլ և տուր, Հոգիդ տուր,
 Օրհ-նու թյուն, փառք Հոր և Որ-դուն և Հոգուն Սրբ - րայն,
 Այժմ և միշտ և հա - վի տյունս հա - վի - տն - նից,
 Ա - մեն:

Մայր տուր, սրանչեղի լուսով,
 Որ երկնեցար, սագայեմբ գրեզ,
 Եվ գրեզ փառավորենք գրեզ,
 Տեր Աստված, երկիր պազաննեմ թեզ,
 Տուր մեզ, Տեր, գողորմություն քո,
 Եվ գորհնություն գրո, գևաի բաց այսօր մեզ,
 Տեր Աստված, հարց մերոց,
 Օրհնյալ փառավորյալ և անուն քո, հավիտյանս,
 Ամեն:
 Արժանի սրա, Տեր, զգրս այս խաղաղությամբ և առանց մեղաց,
 Տուր մեզ, Տեր, գողորմությունս քո,
 Եվ գփրկությունս քո,
 Տուր մեզ, Տերս, փառք թեզ, Տեր Աստված, հարցն մերոց,
 Օրհնեմ գրեզ, Տեր Աստված հարցն մերոց,
 Եվ փառավորենք քեզ՝ Հիսուս երկնային:
 Փառք հարության քո, Տեր,
 Աստված և Տեր, Հիսուս Քրիստոս,
 Ի փառս Աստծո, խորան մեր,
 Հիսուս, կյանք տուր այսօր,
 Որդիդ և Տուրք, Հոգիդ Տուրք,
 Օրհնություն, փառք Հոր և Որդուն և Հոգուն Սրբրայն,
 Այժմ և միշտ և հավիտյանս հավիտենից,
 Ամեն:

5. ՀՈՂ ԷԻՐ ԱՐԴԵՆ ԵՎ Ի ՀՈՂ ԴԱՐՁԵՍ

Աղոթք ի ննջեցեցոց

Չայնագրութ.՝ Մ. Մորադյանի և Ջ. Թագակչյանի
վերձանութ.՝ Ջ. ԹագակչյանիԱԻՉ, տ. 237բ-12, Ա-բ 1967,
գլ. Մեծ Կոնդուրա, ք-ց.՝ Հայկանուշ Կարոյան, 74 տ.

100

Հող է - իր ար - դեն ե ի հող դար - ձես...

3 Եվ ա - ղա - չեմ Ստեղ - ծող ա - մե - նի,

5 Բն - կալ և ան - գո զը - կրա - ժար - յալ հո - գի

7 Յոթն աս - տեղ - յաց լու - սե - դեն խո - ղան,

9 Ժո - ղովքն են սրբ - բոց լի խա - դա - դու - քյան,

11 Հո - ղով հե - զու - քյան, երկ - նից բա - րու - քյան:

Հող էիր արդեն եվ ի հող դարձես...
 Եվ աղաչեմ Ստեղծողի ամենի,
 Բնկալ և անգո զիրաժարյալ հոգի
 Յոթն աստեղյաց լուսեղեն խորան,
 Ժողովքն են սրբոց լի խաղաղության,
 Հողով հեզության, երկնից բարության:

6. ՏԵՐ, ՕՂՈՐՄՅԱ

Չայնսգրուր. և վերծանուր.՝ Ջ. Թագակչյանի

ԱԿՉ, ա. 267ա-9, Ա-ր 1970,

♩ = 100

գլ. Տուրցիս, բ-գ.՝ Սաթենիկ Կիրակոսյան

Տեր, օ-ղոր - մյա, սիր - տըս, օ - դոր - մյա

քրիս - տա, լար մեզ, Հի - սառ, ա լար մեզ:

Այ, երկ - նա - վոր Աստ - ված օ - դոր մյու ըզ մեզ,

Ով դու փըր - կիչ աշ-խար - հի, Աստ - ված, օ - դոր-մյու ըզ - մեզ,

Սուրբ էր - յար - դու-քյուն, մի Աստ - ված օ - դոր-մյու ըզ մեզ:

Սըր - բու - հի Մա - թի - սմ, ա - դար - յա ըզ - մեզ,

Սուրբ Աստ - վա - ծա - ծին, ա - դար - յա վա-սըն մեր,

Սուրբ կու - կու - սա - նայք, ա - դոր - յա վա - սըն մեր,

Մայր Կր-քիս - տո - սին, ա - դար - յա վա - սըն մեր,

Մայր, Աստ - վա - ծա - յին շնոր - հաց, ա - դոր - յա վա-սըն մեր,

Մայր, ա - մե - նայն մա - բուր, ա - դոր - յա վա - սըն մեր,

Մայր, ա - մե-նայն օղ - քա - խահ, ա - դար - յա վա - սըն մեր,

Մայր, ա - մա - յառ, ա - դոր - յա վա - սըն մեր,

27 Մայր, ան - բիծ, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

29 Մայ - յող, սի - բե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

31 Մայր, — ըս բուն - չե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

33 Մայր ո - տու - ջին վեր - ջին, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

35 Կույս, ա - մե - նա - խա - նարի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

37 Կույս, գե-դոք - բե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

39 Կույս, քա - յա - գե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

41 Կույս, կա - բող, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

43 Կույս, բա - լե - գոյք, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

45 Կույս, հա վա - տա - լիմ, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

47 Ար - յեվ ար յա - յա - թյան. ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

49 Ար - դոք ի - մաս - տու - թյուն, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

51 Կույս, ա - մե - նա - խա - նարի. ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

53 Կույս, գեր - սոք - գե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

55 Կույս, քա - յո - գե - լի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

57 Կույս, կա - բող, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

50
 Կույս, հու - վու - տու - ըիմ, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 61
 Ար - յեվ ար - դա - ռու - քյան, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 63
 Ար - դար ի - մաս - առ - քյուն, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 65
 Պատ - ճառ նե - բող խըն - դրու - քյուն, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 67
 Ա - նը - բու - գու - վո - թու - կան, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 69
 Ա - նոք պատ - վա - կան, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 71
 Ան - ըն - դիր Աստ - ված - սրուշ - առ - քյուն, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 73
 Մարդ խար - երբ - դա - կան, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 75
 Աշ - տա - յակ Դավ - թի - ալ, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 77
 Վա - յա - դատ գե - դեն, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 79
 Տա - սրու - նակ Ռի - աիմ, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 81
 Դու - սրն երկ - նից, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 83
 Ասք վա - նա - վոր - յան, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 85
 Ա - տղ - ջու - քյուն հի - վան - դոց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,
 87
 Ա - դա - մի մե - դա - վա - թաց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

89 Մը - իի-բա - րե վըշ տա - ցե - լոց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

91 Օգ - նու-կան քիս տու - նե - ից, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

93 Օգ - նու կան հո - գոց քա - թու-մի, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

95 Թա - գու-հի հր - րեշ - տա - կաց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

97 Թա - գու-հի նա հա սե - տաց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

99 Թա - գուհի մար-տի - լա - սաց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

101 Թա - գու - հի մար - գու - րե - ից ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

103 Թա - գու - հի - ա - տա - րե - լոց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

105 Թա - գու - հի կու - սա - նաց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

107 Թա - գու - հի ա - մե-նայն սրբ - յոց, ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

109 Սրբ - յու - հի Մար - յոմ, Հոք - մար - գու - րեղ ա - սա,

111 ա - դոք - յա վա - սըն մեր,

112 Գառ - նաա հը-գոր, բա-նա-սըն մեզ աշ-խար - հի, ա - րե մե-եզ Տեր,



Դաս - նաս հը-գոր, բու-նու-սըն մեզ ուշ-խոտը - հի, օ - դոր-մյա, հաս մեզ:

*խոտը - Քրիստոս, լուր մեզ,
հուս, արևի...*

Տեր, օղորմյա, սիրտս, օղորմյա
Քրիստոս, լուր մեզ, Հիսուս, ա լուր մեզ:
Այ, երկնավոր Աստված, օղորմյա գմեզ,
Ով դու Փրկիչ աշխարհի, Աստված,
օղորմյա գմեզ,
Մուրք Երբորդություն, մի Աստված
օղորմյա գմեզ,
Սրբուհի Մարիամ, աղոթյա գմեզ,
Մուրք Աստվածածին, աղոթյա վասն մեր,
Մուրք Կուս-կուսանայք, աղոթյա վասն մեր,
Մայր Քրիստոսին, աղոթյա վասն մեր,
Մայր, Աստվածային շնորհաց, աղոթյա
վասն մեր,
Մայր, ամենայն մաքուր, աղոթյա
վասն մեր,
Մայր, ամենայն օգյալտե, աղոթյա
վասն մեր,
Մայր, անարատ, աղոթյա վասն մեր,
Մայր, անբիծ, աղոթյա վասն մեր,
Մայրդ, սիրելի, աղոթյա վասն մեր,
Մայր, սրանչելի, աղոթյա վասն մեր,
Մայր առաջին և վերջին, աղոթյա
վասն մեր,
Կույս, ամենախոնարհ, աղոթյա
վասն մեր,
Կույս, գեղարբելի, աղոթյա վասն մեր,
Կույս, բարոզելի, աղոթյա վասն մեր,
Կույս, կարող, աղոթյա վասն մեր,
Կույս, բարեգութ, աղոթյա վասն մեր,
Կույս, հավատարիմ, աղոթյա վասն մեր,
Այն արդարության, աղոթյա վասն մեր,
Արդար իմաստություն, աղոթյա
վասն մեր,
Կույս, ամենախոնարհ, աղոթյա
վասն մեր,
Կույս, գերարգելի, աղոթյա վասն մեր,
Կույս, բարոզելի, աղոթյա վասն մեր,
Կույս կարող, աղոթյա վասն մեր,

Կույս, հավատարիմ, աղոթյա վասն մեր,
Այն արդարության, աղոթյա վասն մեր,
Արդար իմաստություն, աղոթյա վասն մեր,
Պատճառ ներող խնդրության, աղոթյա
վասն մեր,
Ամբազավորական, աղոթյա վասն մեր,
Անոր պատվական, աղոթյա վասն մեր,
Աննդիր Աստվածապաշտություն, աղոթյա
վասն մեր,
Մարդ խորհրդական, աղոթյա վասն մեր,
Աշտարակ Դավթիադ, աղոթյա վասն մեր,
Վալադտ գեղեն, աղոթյա վասն մեր,
Տապանակ Ուխտին, աղոթյա վասն մեր,
Դուռն երկնից, աղոթյա վասն մեր,
Անք փառավորյան, աղոթյա վասն մեր,
Առաջություն հիվանդաց, աղոթյա
վասն մեր,
Աղամի մեղավորաց, աղոթյա վասն մեր,
Մխիթարե վշտացելոց, աղոթյա
վասն մեր,
Օգնական քրիստոնեից, աղոթյա վասն մեր,
Օգնական հոգոց քարանի, աղոթյա
վասն մեր,
Թագուհի երեշտակաց, աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի նահապետաց, աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի մարտիրոսաց, աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի մարգարեից աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի առաքելոց, աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի կուսանաց, աղոթյա վասն մեր,
Թագուհի ամենայն Սրբոց, աղոթյա
վասն մեր,
Թագուհի երկնի և երկրի, աղոթյա վասն մեր,
Սրբուհի Մայրամ, Հոր մարգարեդ ասա,
աղոթյա վասն մեր,
Դառնաս հզոր, բանասն մեզ աշխարհի,
արե մեզ Տեր,
Դառնաս հզոր, բանասն մեզ աշխարհի,
օղորմյա, հաս մեզ:

Տեր ողորմեա, Տեր ողորմեա,
Տեր ողորմեա, Տեր ողորմեա:
Արի Աստուծ հարցն մերոց,
Որ ապավենդ ես ներելոց,
Հաս հոգնություն ծառայից քոց,
Լեր օգնական ազգիս Հայոց:

7. ԶՐԻՍՏՈՍ ՄՏԱՎ ՊԱՐՏԵՁ

Զայնագրոր. և վերձանոր.՝ Ջ. Թագակչյանի

ԱԽՉ, տ. 267ա-12, Ա-ք 1970, գյ. Տուրքլա,
ր-ց.՝ Մարենիկ Կիրակոսյան, 55 տ.

♩ = 160

3 Զրիս - տոս մը - ատվ պոր-տեզ, չո - քե - ցով ու-ղոթք է - թով,
 4 է - կան բա - նե - ցին կրե - ա - նե - քը
 6 Եր - կու - ցու - ցին ուն - քեղ, ծե - ծե - լով աու - քե - ցին,
 8 Փա - թր - քե - ցին վրը մը - շին, ի - չով վր - թա խա - շին,
 10 Չոր - սը օր վեր - վե - քե - ցին, վր - շով այր - աու - կե - ցին,
 12 է - դեմ - քով տը - աու - հա - նե - ցին, աու թան Պր - դա - աո - սին,
 13 Կո, խոչ վր - ճիս կրզ - քե - ցին. ա - մեն:
 15 Ան - բես կու - զե պա - դա - հե ձայնն գա - մե - նե - սեան:
 16 Ըզ մե - զի՛ մե - ղը - սց ա - գա - տեսց,
 18 Եվ ող - չա - իոհ - յու, ³ախ լե, ով Մա - թիամ կույս,
 19 Որ գա - մե - նայն ե - յի - ցի գործ - քով խոր - աու - կե - ցով,
 21 Ով գա - նով (և)ս վրջ - աու - կե - ցով, հա - վա - տար - մե - ցե կու - աու քյածը:
 23 Ասա - ված, մորդ ծը - նող և խոսող մը - նա - ցեք:
 25 Ըն - դա - մե - յի ա - թա պաշտ - պա - նու - քյան քա դա - վա - նան - քով, Մորք Ասա - վա - ծա - ծին:
 27 Մի ուս մեզ, միշտ ուն - գամ վրը - կե տա գա - մե - նայն վր - աուն գից, ա - մեն:
 Օրհ - նես, քեզ կա - դա - շեմ,

2
28

29 Հի - սուս, փրբ - կե սշ - խոսր - իրս, տ - մեն օր,

31 Հը - րեշ - տս - կըն Աս - տու - ծո, ին - ձի պս - հս - պսն,

33 Լը - սե, օ - յը պս - եե, շիպ - գե կս - սս - վս - րե,

35 Է - կեր ես մեր յգ - մո - դեն, վեր ի գր - թու - թյուն,

38 Ով քող - ցրտ - կոյ - սիս, սիրտ ի սր - տի, տ - ռի, սու Հի - սու - սի...

Փառք Հոր և Որդույն, և Հոգվույն Արք - բույն, տ - մեն:

Քրիստոս մտավ պարտեզ, չոքեցավ աղոթք էրով,
Էկան բունեցին հրեաները
Նրկացուցին անթեղ, ծեծելով տարեցին,
Փառքեցին վըր մշին, իջավ վրա խաչին,
Չորսր օր վերվերեցին, փշով պսակեցին,
Էղենրով սրտահանեցին, տարան Պիղատոսին,
Կո, խաչ վճիռ կրեցին, ամեն:
Անթես կուգե պաղսիե ձայնն գամենեսեան,
Զմեզի՝ մեղաց ազատեսաց,
Նվ ողջախոհյալ, ախ յե, ով Մարիամ Կույս,
Որ գամենայն եղիցի գործրով խորտակեցավ,
Ով գամով (հ)ափրչտակեցավ, հավատարմեցև կուսությամբ:
Աստված, մարդ ծնող և խաղաղ մնացեր:
Ընդունելի արա պաշտպանության քո դավանանքով, Մուրր Աստվածածին:
Մի առ մեզ, միշտ անգամ փրկեյ ևս գամենայն վտանգից, ամեն:
Օրհնեալ, յեզ կաղայեմ,
Հիսուս, փրկե աշխարհս, ամենօր,
Հրեշտակն Աստուծո ինձի պահապան,
Էսե օրը պահե, շիղգե կառավարե:
Էկեր ես մեր գմողեն, վեր ի գրոթյուն,
Ով քաղցրակույսիս, սիրտ ի սրտի, արի, առ Հիսուսի...
Փառք Հոր և Որդույն, և Հոգվույն Արքույն, ամեն:

8. ՈՐԴԻ ԱՍՏԾՈՒՆ ԿԵՆԴԱՆԻ

Հայնագործ. և վերծաներ.՝ Ջ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, տ. 267ա-11, Ա-ք 1970, գ. Տուրցիս,
բ-ց.՝ Սարենիկ Կիրակոսյան, 55 տ.

♩ - 160

Որ - դի Աս - տը ծան կեն-դա-նի, օրի - նեալլ ա - մե - նայ - նի,
 Ով, բա - րի սն - քըն-նի,
 Ծը - նունդ բա - րի քեզ ծա - գեց սն - նըշ - վի նը - շի - լա,
 Օ - դոր - մո - քյուն բո փա - ոսց,
 Հա - լի է փա - ոսց բնդ - դեմ,
 Ջրն շի - նան փառք, խոր - դի կա - կան
 Քր-դուկ (հի)-յե փան կեն-դա - նա-դի-մո-քյուն, մահ սն - ձի մե - ծո-քյուն...
 Վախն ա խա-վարն հեզ - նա մե - զի,
 Սե - զի մա - լա - լին ալի - չաց, բա - նըն ալի - չան ալի - չա,
 Բա-բըլ ի Հը-րե - ա - լան, զը - նա ի զի - շե - լեն, սա-րեն ընդ տաք-նա-լանջ:
 Զա - նա - յի չա - րե - լեն, կա-լա զի (հ)ա - սա - տա - քյան,
 Եվ բա - գա - վա - լըն բե - լեն բո բա - թի՛ն,
 Ողջ կե - ցու - գա - նեն գուն - աթ չա - լոսց
 Բա - գուն օ - դոր - մյա, ա - մե - նայ - նի, ա - մե - նայն որ - մար,
 Օրի - նյուլ ի բոր - ձուն Քրիս - տոս,

2

22



Ա - մեն...

23



Ով գա - նով ա - փրչ - տակ - վն - ցավ

24



Հա - վա - տար - մե - ցե կա - տա - րյամբ,

25



Ատա - ված, մարդ ծը - նալ և խա - դալ մեա - ցեք,

26



Ըն - դու - նե - լի ա - րա պաշա - սրո - նու - - - րյան,

27



Քո դու - վա - նան - քով, Սուրբ Ատա - վա - ծա - ծին,

28



Մի առ մեզ, միշտ աճ - գամ փրչ - կել ես գո - մե - նայն վը - տան - գից,

29



Ա - մեն, օրհ - նեալ, քեզ կա - դա - չեմ:

30



Հի - սուս, փրչ - կե աչ - խար - հրս,

31



Ա - մեն օր հրեչ-առկն Ատա - ծո, ին - ձի պու - հա - սրան,

32



Լը - սե, օ - րը պա - հե, շիղ - գե - լով կա - նա - վա - րե,

33



Է - կեր ես մեր քզ - մո - դեն, վե - րի գր - քո-րյան, ով քաղ-ցրա-կույ - վիս,

34



Սիրա ի սրբ - ալի, ա - րի առ Հի-սու - սի,

35



Փայրք Հոր և Որ - դայն և Հա - գամ սրբ - քայն,

36



Ա - մեն

37



Կն - քե - վար և օրհ-նեալ մեզ վա - ռա - վար - յալ և օրհ - նալ,

38
39
40

Ի Սուրբ Կույս Աստ - վա - ծա - ծին Մար - յամ, մայր Գրիս - տա - սին,
Մա - տունք ա - դա - չու - նրս բու - վառ և Աս - ար - ծոյ մե - թո,
Փրկ - կե մե - զի փոր - ձու - քյու - նե և ու - մե - նայն վր - առն զից մե - թոց:

Որդի Աստծուն կենդանի, օրհնեալ ամենայնի,
Ով բարի անքննի,
Ծնունդ, բարի քեզ ծագեց աննշվի նշիլու,
Օղորմության քո փառաց,
Հսկիլ է փառաց ընդդեմ,
Ջնշինան փառք, խորի կական
Քրդակ (h)իչյև փան կենդանադիմություն,
մահ անձի մեծություն...
Վայն ու խավարն հեզնա մեզի,
Մեզի մարախին ուխտաց, բանն ուխտն ուխտա,
Բարդ ի Հրեական, գնա ի գիշերեն,
տարեն ընդ տարնայանց:
Քանայի չարերեն, հարա գի (h)ուսատության,
Եվ քագավորն բերեն Քո քարիճ,
Ողջ կեցուցանեն զանտի չարաց
Բազում օղորմյա, ամենայնի, ամենայն ուրմար,
Օրհնյալ ի բարձուն Քրիստոս,
Ամեն...
Ով զանով ափշտակվեցավ
Հավատարմեցև կուսությանք,

Աստված, մայրդ ծնող և խաղաղ մնացեք,
Ընդունելի արա պաշտպանության,
Քո դավանանքով, Սուրբ Աստվածածին,
Մի առ մեզ, միշտ անգամ փրկել ևս
զամենայն վտանգից,
Ամեն, օրհնեալ, Քեզ կաղաչեմ:
Հիսուս, փրկե աշխարհս,
Ամեն օր Հրեշտակն Աստծու, ինձի պահապան,
Լսե, օրը պահե, շիղզե ու կառավարե,
Էկեր ևս մեր գմոդեն, վերի գթության,
ով քաղցրակույսիս,
Սիրտ ի սրտի, արի առ Հիսուսի,
Փառք Հոր և Որդույն և Հոգուն սրբույն, ամեն:
Կերևար և օրհնեաց մեզ փառավորյալ և օրհնյալ,
Ի Սուրբ Կույս Աստվածածին Մարյամ,
Մայր Քրիստոսին,
Մատունք աղաչանս բավա և Աստծոյ մերոյ,
Փրկե մեզի փորձությունն և ամենայն
վտանգից մերոց:

9. ՄԵՂԱՅ ԱՍՏԾՈՒ, ՄԵՂԱ

Չայնագրոտ. և վերծանոտ.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԽՉ, տ. 267ա-10, Ա-ք 1970, գյ. Տուրցլու
բ-ց.՝ Սարենիկ Կիրակոսյան, 55 տ.

♩ = 120

1 Մե - դայ Աս - տը - ծու, մե - դա.

2 Խոս - տո - վա - ցիմ բուն ու - ռա - ջի՛ Աստ-ծու,

3 Ա - մե-նայն կա - յա - յի և և - յա - նա - հի

4 Մայ - բուն միշտ կոյս Աստ - վու-ծու-ծին ե - յա - նե - լի:

5 Մը-բու-յել հրեշ տա - կա-պե-տի ե - յա - նե - լի՝ Օ - հան նեա Մը-կըր տիչ,

6 Սըր - բոց ու - ռա - քե - լոց՝ Ե՛ր Դեա-բա Ե՛ր Դո - դա,

7 Եվ սըր - բե - բուն մեր՝ Գրի - գոր Լա - սա - վա - բիչ,

8 Եվ ա - մե - նից սըր 11 - բոց և ա - ռա - ջի բո Հայր սար,

9 բուն - զի մե-դա, իշ - խա - նու - բյուն,

10 Բա-րին է գործք բո, Հայր ին - ձի և Հայ-րոջ հա - յին զհա-նոյ:

11 Ա - դա - չեմ գե - յա - նե - լի Մը - բա - յել հրեշ-տա - կա - պե - տիմ,

12 գե - բա - նե - լի Օ - հան - նեա Մը - կըր - տիչ,

13 Սըր - բոց ա - ռա - քե - լոց՝ Ե՛ր Դեա-բա Ե՛ր Դո - դա,

14 Եվ սըր - բոյն մեր՝ Գրի - գոր Լա - սա - վա - բիչ,

2
7
Մեր զրեհը - մե - նայն Մուրր և զրեհ Հայր ա - դոք - յալ՝
18
Վա - սնն Տեր Աստ - ված մեր...
19
Ա - մեն:

Մեղայ Աստծու, մեղա,
 Խոստովանիմ Քոս առաջի Աստծու՝
 Ամենայն կարողի և Երանուհի
 Մայրամ միշտ Կույս Աստվածածին երանելի:
 Միբայեկ հրեշտակապետի երանելի՝ Օհաննես Մկրտիչ,
 Սրբոց առաքելոց՝ և՛ Պետրոս, և՛ Պողոս,
 Եվ սրբերուն մեծ՝ Գրիգոր Լուսավորիչ,
 Եվ ամենից սրբոց և առաջի քո Հայր Մուրր, քանզի մեղա, իշխանություն,
 Բարին է Գործ քո՝ Հայր ինձի և Հայրդ հային զհասնող:
 Աղաչեմ գերանելի Մթայել հրեշտակապետին, գերանելի Օհաննես Մկրտիչ,
 Սրբոց առաքելոց՝ և՛ Պետրոս, և՛ Պողոս,
 Եվ սրբոյն մեր՝ Գրիգոր Լուսավորիչ,
 Եվ զամենայն Մուրր և զրեհ Հայր ադոքյալ՝ վասն Տեր Աստված մեր...
 Ամեն:

10. ՕՀ, ԻՆՉ ՍԱՐՍԱՓ ՏԻՐԵՅ ԵՐԳԻՐ

Չայնագրութ. և Վերձանութ.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻՉ. տ. 268ա-9, Ա-ք 1970. գյ. Տուրցլս

♩ - 220

ր-ց.՝ Սարենիկ Կիրակոսյան, 55 տ.

Օ-հ, ինչ սար - սափ ախրեց եր - գիր,

Երբ որ մեր Տի - րոջ մատ-նե - ցին:

Բռ - լար ծա - դավ-խար և - ըին,

Թե մեր Փր - կիչ խաչ ես - նե - ցին:

Գը - դան մի մարդ տա - սը ոս - կով

Ա - րե - դու, խ - կուն դու - ցի:

Տը - վեց նա խառք, մատ նեց ըգ - նա,

Փոխուն եր - դամ լա - կրգ - բա - նա:

Գի - շեր պա - խոց, մեջ՝ ուր - բա - թի,

Պար - տեզ սի - լան Գեթ-սե - մա - մի,

Պո - թրան-գի մեջ կտր չորս եր - գի,

Մեկ էլ մա - լար Աստ - վա - ծոր - դի:

Ի - թեր ան - ծրն եր - ոս - նա - լիս

2
53

Ի - սաա գր - - - անց եկա Գա - լի - լի:

57

Ի - սուսերը որ ստունձ - նու - - - ցալ

61

Մրտ-բե - րը նը - րա եր - կինը հա - սան:

65

Ա - սով քո - ժող, Հայր ի՞նչ, ա - սուց.

69

Մար - մի-նրա տր - - - կար, Խո-զիս՝ Խո - ժար:

73

Մըն - կի չո - քած Մայր Աստ - - - ված

77

Ա - դու - չում Էր մե - դա - վո - - - րաց:

81

Ռ՛ր Է Ա - - - ին, օս - կին, ա - սին.

85

Ռ՛ր է հող - մրն այս աշ - խար - եի,

89

Այս - ծա - ոն - թի տեք-վը - նն - - - րը

93

Եր - խա - - - դան ա - մեն կեր - պըս:

96

Թայց հի - մու տը խոր Էմ... Չեմկա - րող Է...

100

Հայր Աստ - ված՝ տա՛ր կա - րա - դու - րյուն,

104

Օր - թի Աստ - ված՝ տա՛ր ի - մաս տու - րյուն,

109

չո - գի Մարք Աստ - ված՝ տա՛ր ա - ռող - քո - րյուն,

113

Բան - տար-կե - լոց՝ ա - զա - առ - քյուն

117

Հի - վան - դա - նոց՝ ու - ոռղ - ջու - քյուն,

121

Թա - զու - վո - լոց՝ իսկևաշ - տու - քյուն,

125

Ե - կե - դե - - - ցոց՝ պալ-ծու - տու - քյուն:

Օ~հ, ինչ սարսափ տիրեց կրօնի,
 Երբ որ մեր Տիրոջ մատնեցին:
 Բոլոր ժողով-խոսք Լրին՝
 Թե մեր Փրկիչ խաչ հանեցին:
 Գղան մի մարդ տասը ոսկով՝ արեղա, իսկանդացի,
 Տվեց նա խոսք, մատնեց զնա, փոխան երդում սկզբանա:
 Գիշեր պախոց, մեջ՝ ուրբարի,
 Պարտեզ, սիրուն Գեթեմանի,
 Պարտեզի մեջ կար չորս հոգի,
 Մեկ էլ մոլոր Աստվածորդի:
 Իրեք անձն՝ հեռանալիս,
 Իսուս զընաց հեռ Գալիլե:
 Իսուս երբ որ առանձնացավ
 Մտրերր նրա երկինք հասան:
 Առավ բաժակ, -Հայր իմ, -ասաց,
 -Մարմինըս տրկար, հոգիս՝ հոժար:
 Ծնկի չորսո՞մ Մայր Աստված
 Աղաչում էր մեղավորաց:
 -Ո՛ր Լ Ալին, օսկին, -ասին,
 Ու՛ր է հողմն այս աշխարհի,
 Այս ծառերի տերևները,
 Որ խաղան ամեն կերպս...
 Բայց եիմա տխուր եմ... Չեմ կարող Լ...
 Հայր Աստված՝ տո՛ր կարողություն,
 Օրբի Աստված՝ տո՛ր իմաստություն,
 Հոգին Մուրբ Աստված, տու՛ր առողջություն,
 Բանտարկելոց՝ ազատություն,
 Հիվանդանաց առողջություն,
 Թագավորաց՝ իսկր հաշտության,
 Եկեղեցոց՝ պայծառություն:

11. ՓՐԿԻՉՆԵՐ ԳԱՆ

Չայնագրուր.՝ Հ. Պիկիչյանի,
վեկտոր.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԽՉ, Հ.Պ.Ֆ. ս. 5ս-6, Վր. Հանրապ. ք. Ախալցխա 1999,
բ-գ.՝ Գոհար Անդրանիկի Սրասլյան, 87 ս.

♩ - 110

Փրկ - կիչ - ներ գան, ինձ՝ Որ - դին Աս - տը - ծա
 Իդ - ձր՝ հա - զի - նն - թին սրբ - բա - սրբ - բն - լա
 Գան - ձեր բա - դեր, — Հո - վի վին մեր մն - - ծր.
 Բն-բուն և լույս, հա - վատ Սուրբ հա - զին սն - կեղծ:
 Բա - թի լար, բա - թի լար,
 Բա - թի լու - թի մեր աշ - խա - - - բուն:
 Հըն - չե - ցե - - - քե տա - վիդ - նե - թե,
 Հըն - չե - ցե - քե տա - վիդ - նե - թե.
 Դա դան - ջե - ցե - քե գան - զե - - - թե
 Ա - վե - տիկ - նե - քե մեր աշ - - - խա - բու - մը...
 Հա - - - լել է մեր Տե - թի...
 Բա - թի լար, բա - թի լա - - - - լը
 Մեր աշ - խա - լա - մը նոր կյանք է բե - լան,

2₇

Սուրբ կյանք, մեր աշ - խարհ - քաղ - ցածր:

Փրկիչներ զան, ինձ՝ Որդին Աստծու
 Իղձը՝ հոգիներին սրբասրբկու,
 Գանձեր քաղեք, Հովիվին մեր մեծ,
 Բերում է լույս, հավատ՝ Մուրր հոգին անկեղծ:
 Բարի լուր, բարի լուր,
 Բարի լուր մեր աշխարհում:
 Հնչեցեք տավիղներ,
 Հնչեցեք տավիղներ,
 Գողանջեցեք զանգեր՝
 Ավետիկներ մեր աշխարհում...
 Հայկ և մեր Տեր...
 Բարի լուր, բարի լուրը
 Մեր աշխարհում նոր կյանք է բերում,
 Մուրր կյանք, մեր աշխարհում:

12. ԱԼԵԼՈՒՅԱ, ԱԼԵԼՈՒՅԱ.

ՏԵՐ, ԲՐԻՍՏՈՍ

Զայնագրոր. Հ. Պիկիչյանի,
վերծանոր.՝ Զ. Թագակչյանի

ԱԻԶ Հ. Պ. Ֆ., ա. 5ա-5, Վր. Հանրապետ. ք. Ախալցխա,
բ-ց.՝ Գոռար Անդրանիկի Սրապյան, 87 տ.

♩ - 110

Ա - լե - լու - յա, ա - լե - լու - յա - հա:

17 Տեր, Բրիստոս, բա - փառ - քա - ղը մեծ է,

24 Ա - լե - լու - յա, ա - լե - լու - յա:

30 Դու՛ն գը - ղա - լը մե - զի,

33 Ա - լե - լու - յա:

42 Տեր, Բրիստոս, բա - փառ - քա - ղը մեծ է,

48 Ա - լե - լու - յա, ա - լե - լու - յա:

56 Տեր, Բրիստոս, բա - ցիր գիր - քա - ղը,

63 Դա - րը ձյա - րե - զազ մե - ղա - վա - ղը

68 Աստ - վա - ծած - նի՛ն օրհ - նանք - ըս - վը լա - ստ - վոր - վազ խա - լոս...

75 Ա - լե - լու - յա, ա - լե - լու - յա:

82 Դու՛ն ինձ՝ ել - նի՛ն քեզ ծա - ռա,

88 Լոյ - վում եմ, ապ - լեմ ես քա սի - յա - վոյ,

95 Դու՛ն ես ի - մե ճի - ազ իմ փոք - կի - չը.

Ա - լե - լու - յա, ա - լե - լու - յա:

2

100

110

Տեր Հի - - - սուս՝ անյ - սլլլ պատ-վա - կան,
 Եր-ջա - ճիկ ե - ճը քա լա - յե - սի ախ - պա - թվի...

Չայնագրությունն ընդհատված է:

Ալելույա, ալելույա:
 Տեր, Քրիստոս, քո փառքը մեծ է,
 Ալելույա, ալելույա:
 Դուն գղար մեզի,
 Ալելույա:
 Տեր, Քրիստոս, քո փառքը մեծ է,
 Ալելույա, ալելույա:
 Տեր, Քրիստոս, բացիր զիրկդ,
 Դարձյալ կգամ մեղավորը
 Աստվածածնին օրհնանքովը
 յուսավորվամ խավարս...

Ալելույա, ալելույա:
 Դուն ինձ՝ ելնիս քեզ ծառա,
 Երդվում եմ, ապրեմ ես քո սիրովը,
 Դուն ես իմ միակ իմ Փրկիչը:
 Ալելույա, ալելույա:
 Տեր Հիսուս՝ հույսդ պատվական,
 Երջանիկ եմ քո յույսի ախարորովը...

13. ՃՐԱԳ, ՃՐԱԳ ՃՇՄԱՐԻՏ

Չայնագրոր.՝ Հ. Պիկիչյանի
վերծանոր.՝ Ջ. Թագակչյանի

ԱԻՉ, Հ.Պ.Ֆ., տ. 5ա-1, Վր. Հանրապետ., ք. Ախալցխա,
ք-ց.՝ Գոռար Անդրանիկի Մրապյան, 87 տ.

♩ - 120

Ճր-յագ, ճր - յագ ճր - ան - յիտ,
 ճը - ճակ հա - ցը Մար - աի - յա - սին
 Հա - վար - վե կը՝ Բը - յիտ-տա - սից:
 Եր - նեկ, եր - նեկ Լն ծա - սին՝
 Ե - յա - սա - վե - ճը շի - նե - - - ցին,
 Պրտ - դած ծա - որ տրն - կե - ցին:
 Էն ճայ - յի - կին ա - սա դաա գա,
 Աչ - յի կը - յա - կո՝ լաա սաա:
 Մեր տառեր, Հի - տաա, յա - նրն
 Բոր - վա - որ Լը - յի - կից կա - լաց Լը,
 Գա - վա - գա - նրոյ դաա - նից փա - կաց Լը:
 Էր - որ - կից կա - լալ՝ յար կոյ - յի,
 Գոր - սից կա - յա - որ՝ փեղ կոյ - յի,"

2

54 Հու - րը գը - ցեմ՝ հաւ - րը չը - տա - նի,

58 Դու - րը գը - ցեմ՝ ճու - րը չը - տա - նի,

63 Դա - տաա - տա - նիք է - թը կա - նի:

Իրագ, ճրագ ճշմարիտ,
 Իշմակ հացը Մարտիրոսին՝
 Հավաքվե կը Քրիստոսից:
 Երանկ, կրանկ Լն ծառին՝
 Երուսաղեմ շինեցին,
 Պտղած ծառը տնկեցին:
 Էն մայրիկին ասա դուս գա,
 Աչքի կրակը՝ լուս տա:
 Մեր տունը, Հիսուս, քունն է,
 Բուրվառը երդիկից կախոց էր,
 Գավազանդ դռնից փակոց էր:
 Էրդեկից կալողը՝ քար կղրի,
 Դրսից կալողը՝ փեղ կղրի,
 Հուրը գցեմ՝ հուրը չտանի,
 Դուրը գցեմ՝ ճուրը չտանի,
 Դատաստանդ էն կանի:


14. ՃՐԱԳՆԵՐԸ ՎԱՌԵՑԻՆ

Չայնագրութ.՝ Հ. Պիկիչյանի
վերձանորդ.՝ Զ. Թահակչյանի

ԱԽՉ, Հ.Պ.Ֆ. տ. 5ա-2, Վր. Հանրապետ., ր. Ախալցխա 1999,
ր-գ.՝ Գոհար Անդրանիկի Սրապյան, 87 տ.

- 120

3 ըր - րագ - նե - ըր վա - ու - ցին,
5 Չա - րե - ըր խո - վառ - վե - ցուն,
7 Էս - ա - րին կա սար - վե-ցավ,
8 Ինձ Աստ - ված ու - րա - խա - ցավ:
9 Մայր Աստ - վա - ծա - ծի - նը կայս Է,
10 Հո - գով, մար - մը - նով րոյս Է.
12 Կա - պել է - ըս լա - սե - դե - նին կա - ծա - րը,
14 Հո - գիս՝ պա - հե քեզ հա - մար:
15 Տա՛ր, ինձ ի - մաս - տուն,
16 Էր - յա՞մ ա - նե - մը րա - րա - յուն,
17 Հո - գիս սա - նի սար - րա - յու - յուն:
19 Օգ - նե, Հի - սուս,
20 օգ - նե, Զրիս - տաս,
20 Գե-րեզ-մո - նին տերն Է - րո Զրիս - - - սուս,

21

 Լու - սե - ղե - նին Որ - ղի - նը ե - - - - կալ,

22

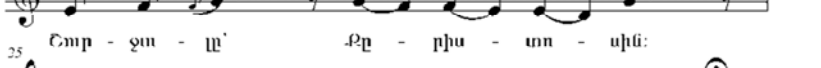
 Հը - րե - ղե - նը խո - շը ու - - - - սին,

23

 Վան - քը' Մո - սե - սին,

24

 Ետր - ջու - լը' Քը - լիս - տո - սին:

25

 Ա - նու - նը' Հի - սաա Քրիս - - - - տաա:

Երագները վառեցին,
 Չարերը խափանվեցան,
 Բարին կատարվեցավ,
 Իմ Աստված ուրախացավ:
 Մայր Աստվածածինը կույս է,
 Հոգով, մարմնով յույս է,
 Վապեյ էր յուսեղենին կամար,
 Հոգիս՝ պսիև քեզ համար:
 Տու՛ր, ինձ իմաստ տու՛ր,
 Լքթամ անեմ բարություն,
 Հոգիս տանի արքայություն:
 Օգնե, Հիսուս, օգնե Քրիստոս,
 Գերեզմանին տերն էր Քրիստոս,
 Լուսեղենին Որդին եկավ
 Հրեղեն խաչը ուսին,
 Վանքը՝ Մոսեսին,
 Եուրջալը՝ Քրիստոսին:
 Անունը՝ Հիսուս Քրիստոս:

15. ՏԷՐ ՈՂՈՐՄՆԱ

Քի. - Ի սուրբ, ի սուրբ պատուական:

Չափադր ծանր Բ.Չ. Andante sostenuto *Ն. Թաղանյան, ՉԵՄՊ 1878-2012. էջ 96*

ՏԷր ողորմես, ՏԷր ողորմես, ՏԷր ողորմես, ՏԷր ողորմես:

Արի Աստուծ հարցն մերոց,

Որ ապաւենի ես նեղելոց.

Հաս յօգնութիւն ծառայից քոց, Da capo ai Fine

Լեր օգնական ազգիս Հայոց:

ՏԷր ողորմես, ՏԷր ողորմես,
 ՏԷր ողորմես, ՏԷր ողորմես:
 Արի Աստուծ հարցն մերոց,
 Որ ապաւենի ես նեղելոց.
 Հաս յօգնութիւն ծառայից քոց,
 Լեր օգնական ազգիս Հայոց:

16. ՏԵՐ, ՈՂՈՐՄՅԱ

Չայնազոր. և վերձանոր.՝ Ջ. Թազակչյանի

ԱԲՉ, տ. 288ա-10, Ա-ք 1970, գ. Դիլիֆ,
ք-ց.՝ Անդրանիկ Հակոբյան, 63 տ.

♩ - 100

Տե - ր. ո - ողոր - - - մյա, ո - ողոր 3- - - - մյա,
 5 Զար - քիւր Աստ - ված, ո - ողոր - - - - մյա,
 5 Տեր, ո - - - - ողոր - մյա, Տե - ր. ո - ողոր - մյա,
 7 Տեր, ո - ողոր 3- մյա, զար - քի - քի - քի զար - քի - ողոր - մյա:
 9 Ա - րի Աստ - ված, հար - ցուր մե - րոց,
 11 Ա - րի Աստ - ված, հար - ցուր մե - րոց...
 13 Տեր, ո - - - - ողոր - մյա, Տեր, ո - ողոր - մյա,
 15 Տեր, ո - - - - ողոր - մյա, Տեր, ո - ողոր - մյա:

Տեր, ողորմյա, ողորմյա,
 Զարքիւր Աստված, ողորմյա,
 Տեր, ողորմյա, Տեր, ողորմյա,
 Տեր, ողորմյա, զարքի. զարքիւր, ողորմյա:
 Արի Աստված, հարցուր մերոց,
 Արի Աստված, հարցուր մերոց...
 Տեր, ողորմյա, Տեր, ողորմյա,
 Տեր, ողորմյա, Տեր, ողորմյա:

17. ՍՈՒՐԲ ԵՍԹԵՐ ԲԱՐԵՒՈՍՈՒԹԵԱՆ

Չայնագրուր.և վերձանուր.՝ Չ. Թագակյանի

ԱԻՉ, տ. 266բ-6, Ա-բ 1970, գ. Աբուլ,
բ-ց.՝ Երվանդ Խանյան, 81 տ.

♩ - 90

6 Սուրբ Ես - - - օրբ բա - ռե - լա - սա - թեան

10⁸ Օգ - նա - կան գա - ցիր եր - - - զիր,

14 Եվ ա - մե - նայն թե վոք - կոտ

Բա - ռե - լա - սա - ման, վա - - սըն

ծր - նա - դաց:

Խոսք՝ *Օրչնևա՛ առային սրբոց մերոց ճշմարիտ...*

20 Աս - սա - ծո եր - կիր պա - - - գա - - - նիմ

25 Ա - սա - ջի թա, Տեր:

32 Տեր մեր օ - դր - մեա,

35 Մեզ, Տե - թք, մեզ ճա - րա - հատ,

37 Տե - թք մեր, Տեր օ - դր - մեա,

Տեր օ - դր - - - մեա:

Սուրբ Եսթեր բարեխոսութեան՝
Օգնական զացիր երգիր,
Եվ ամենայն, թե վոք կոտ
Բարեխոսման՝ վաարն ծրնողաց:

Խոսք - Օրչնևա առային սրբոց մերոց ճշմարիտ:

Աստուծո երկիրպագանիմ
Առայի թո, Տեր:
Տեր մեր, օդրմեա,
Մեզ, Տեր, մեզ ճարահատ,
Տեր մեր, Տեր օդրմեա,
Տեր օդրմեա:

ТРАДИЦИОННЫЕ МОЛИТВЫ В МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ ДЖАВАХКА

ЗАВЕН ТАГАКЧЯН

В 20-ом веке был организован ряд фольклорных экспедиций в Джавахк – один из девяти регионов Великой Армении, который ныне находится на территории Грузии. Собранный материал свидетельствует о том, что неотъемлемой частью народного песнетворчества джавахкских армян являются священные молитвы, которые можно разделить на две группы:

1. народные варианты песен св. Литургии Армянской Церкви;
2. музыкально-словесное творчество народных сказителей.

Записанный в исполнении Овсепа Саакяна «Отче наш» относится к первой группе. Он напоминает зафиксированный вариант Никогоса Ташчяна только словесно-текстовым строением. По мелодизации он другой и оценивается как самостоятельное сочинение. Другой пример этой группы – молитва «Аминь... Благословил и освятил»; во время церковного обряда она чаще исполнялась без мелодического сопровождения. Наша запись с мелодическим компонентом является единственным примером такого рода песен. Пример этой же группы «Тер, вогормя» («Господи, помилуй») мы сравнили с десятками вариантов записей Н. Ташчяна. И словесное, и музыкальное изложение нашей записи сильно отличается от ташчяновских примеров. Наш пример можно считать его отдаленным вариантом, своими мелодическими особенностями довольно близким к армянским лирико-эпическим песням.

Созданные информантами остальные 11 примеров делятся на два типа. К первому относятся молитвы «Да, был ты прахом...», «Помилуй, Господи», «Христос вошел в сад», «Сын Божий» и «Боже, прости», в основе которых лежат гиподорийские или гипоионийские лады без побочной опоры, где интонационный склад кадансовых оборотов, завершенных на ладовой основе, содержит чередование 2-06-07 (иногда и 05) ладовых ступеней. В них подчеркнутый декламационный словесный текст излагается в основном в **словесном стиле** и охватывает квартовый **ambitus**. Такое музыкально-речевое проявление названных священных молитв мы относим к сугубо региональным явлениям Джавахка.

Ко второму типу относятся молитвы «О... великий ужас овладел нами», «Пришли спасители», «Аллилуйя... Бог наш Христос», «Светоч, светоч истинный» и «Зажглись лампы», которые своим спокойным повествовательным изложением сходны с песнями армянских эпических сказов. Они в основном складываются в **смешанном** (слогово-внутрислогово-орнаментально-извилистом) стиле, где речевые многосложные слоги содержат богатые мелиз-

матикой обороты. Молитвы этой группы изложены в минорных ладах, распевная мелодика которых легко запоминается.

Вероятно, информанты, четко владея музыкально-речевым складом созданных ими песен, при каждом обращении к Всевышнему легко вариантно изменяли их до того, как мы их фиксировали.

Ключевые слова – Джавахк, народное песнетворчество, священные молитвы, орнаментально-извилистый стиль, **ambitus**, лирико-эпическая песня.

SACRED PRAYERS IN THE ARMENIAN FOLK MUSIC OF JAVAKHK

ZAVEN TAGAKCHIAN

This research is based on our collection of 20th century field recordings of sacred prayers from the Armenian community of Javakhk. In studying these sacred prayers we demonstrate that they are adaptations of and resemble local folk songs which can be divided into two distinct categories:

This research is based on our collection of the 20th century field recordings of sacred prayers from the Armenian community of Javakhk. The results of the study demonstrated that they are adaptations of and resemble the local folk songs which can be divided into two distinct categories:

1. Folk variations of the songs from the Divine Liturgy of the Armenian Apostolic Church
2. Completely new melodic-textual content composed by various informants.

From the first category, “The Lord’s Prayer”, sung by Hovsep Sahakian, bears textual resemblance to the version, documented by N. Tashchian, however, being entirely unique in its melodic content, it is considered as an independent composition. Another example from this category is the prayer “Amen... Blessings and Saints”, accompanied by a sacred ripidion – a liturgical fan in Eastern Christianity (*qshots* in Armenian). This example is a sung version of the prayer, traditionally performed as a recitation during the church ceremonies. “Ter Voghormia” of the same group differs from the dozens of variations of the prayer documented by N. Tashchian, but resembles the melodic forms and lyricism of the Armenian epic tradition.

The second category, composed by our informants, contains a total of 11 melodic prayers. Performed in either Hypodorian or Hypoionian modes, these pieces contain cadential figures that resolve on the upper 2nd degree or the lower 5th, 6th, and 7th degrees of the mode. These findings demonstrate the existence of a typical Javakhk-style idiom. Additionally, these pieces exhibit a syllabic text setting and a range encompassing a perfect-fourth.

The melodic style of these compositions also resembles the music of the epic tradition. Furthermore, these prayers are arranged by way of a mixed syllabic and melismatic structure, while some are performed in an ornamented melismatic fashion. Four of these prayers are sung in a minor mode and have a memorable melodic structure.

Key words – Javakhk, folk song, sacred song, prayer, ornamentation, range, epic songs.

ՁԵՎԱԿԱՌՈՒՅՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՈՐՈՇ ԶՈՒԳԱՀԵՈՆԵՐ ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԵՎ ՎԱՐԴԱՆ ԱՃԵՄՅԱՆԻ ԿՎԱՐՏԵՏՆԵՐՈՒՄ

ՆԱՐԻՆԵ ՍԱՀԱԿՅԱՆ*

Հայ երաժշտական մշակույթի երկու ականավոր ներկայացուցիչների՝ Ղազարոս Սարյանի և Վարդան Աճեմյանի ստեղծագործական ձեռագիրը և երաժշտամտածողությունն ունեն որոշակի աղերսներ, որոնք փորձում ենք վեր հանել նրանց գրչին պատկանող երկու լարային կվարտետների վերլուծությամբ:

Քանալի քառեր – Ղազարոս Սարյան, Վարդան Աճեմյան, երաժշտական լեզու, ստեղծագործական սկզբունք, ձևակառուցման ընթացք, ժանր, գեղարվեստական կոնցեպցիա:

Հայ երաժշտության պատմությունը զարգացման տարբեր շրջափուլերում տվել է բազմաթիվ վառ երևույթներ, ինքնատիպ ստեղծագործողներ, որոնցից, սակայն, քչերին է վիճակված եղել իրենց արվեստով, գեղագիտությամբ, ստեղծագործական սկզբունքներով ձևավորել գեղագիտա-գեղարվեստական և երաժշտալեքսիկական այնպիսի տիրույթ, որ իր շառավիղներն ունենա հաջորդող սերունդների կերտած երաժշտարվեստում: Այդ եզակիներից էր Ղազարոս Սարյանը, որ ստեղծագործական ասպարեզ մտավ XX դարի 50-ականներին և իր ստեղծագործական արժեքավոր ժառանգությամբ, գործունեությամբ մնաց հայ երաժշտության պատմության հողմվույթում որպես սեփական դիմագիծ ունեցող արվեստագետ, ում ստեղծագործական սկզբունքների արդիականության և կենսունակության ապացույցը տեսնում ենք հետագա սերունդների երաժշտարվեստում: Նշյալի որոշ դրսևորումներին է նվիրված այս հոդվածը: Ղազարոս Սարյանի և նրա երբեմնի ուսանող Վարդան Աճեմյանի լարային կվարտետների ընդհանրական դիտարկմամբ կփորձենք վեր հանել դրանք:

Ղ. Սարյանի կվարտետը գրվել է 1986 թ.: Հեղինակը կվարտետն ամփոփեց միամաս կառույցում: Այն «...չափազանց լակոնիկ է իր ձևով, գեղարվեստական կոնցեպցիան բացահայտված է մինչև վերջ»¹: Այս լակոնիզմը, խտացված հագեցվածությունը վերաբերում են, իհարկե, ոչ թե ժամանակի ծավալմանը, այլ էմոցիոնալ կողմին, երաժշտարտահայտչական միջոցների կիրառմանը, որոնց մաքսիմալ խտացումն էլ թույլ է տալիս խոսելու նոր որակի գոյության մասին, որ արդյունք էր նաև «... աշխարհը մեկ կադրում, մեկ

* Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության պատմության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, narinehsahakyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 02.07.2020, գրախոսման օրը՝ 20.07.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 31.07.2020:

¹ **Золотова И.** Уроки Сарьяна. Лазарь Сарьян и его время, Составитель – А. Сарьян, Ереван, 2001, стр. 64.

ռակուրսում տեսնելու, ընդ որում գիտակցության ծայրահեղ խտացման պարտադիր պայմաններում՝ անձնավորված, խոստովանանքի ֆենոմենով»²:

Ղ. Սարյանի լարային երկրորդ կվարտետը (ինչպես նաև ավելի ուշ գրված Թավջութակի սոնատը) ասվածի վառ վկայությունն են: Նշված երկերում նկատելի են հոգեբանական ապրումների, նրբերանգների շերտավորում, անցում մի շերտից մյուսին, կարծես բևեռային հակասության մեջ գտնվող երևույթների փոփոխություն՝ լարված էքսպրեսիայից՝ ճնշող մեղանխովիա, դրամատիկ ողբերգականությունից՝ ստատիկ միօրինակություն, բայց այս ամենը՝ մեկ ամբողջության մեջ: Ժանրային այսպիսի մեկնաբանումը թելադրեց իր համարժեք արտահայտչամիջոցները՝ սկսած տեմպերի փոփոխություններից մինչև շարադրանքի, թեմատիզմի, ձևակառուցի ստացման նոր աղբյուրներ, նոր կոմպոզիցիոն լուծումներ (նկատի ունենք միամաս կոմպոզիցիա, *միամաս ձևեր*):

Շարունակելով այն ստեղծագործական սկզբունքները, որոնք սկիզբ էին առել Ջուֆակի կոնցերտից և հատկապես Սիմֆոնիայից, առավել խտացրեց և հասցրեց նոր բարձրակետի՝ արդեն 1980-ականների ստեղծագործություններում և մասնավորապես լարային կվարտետում: Նշալը դարձավ կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճի դրսևորման նոր աստիճան:

«... Ֆակտուրայի հստակության և ժամանակի ամենակարճ ընթացքի ուժեղագույն լարվածության կենտրոնացվածության, ինչպես նաև առավելագույն արտահայտչականության հասնել՝ կատարողական միջոցների նվազագույն կորստի պայմաններում»³, հասնել մտավոր առավելագույն կոնցենտրացման. սա է նաև Կվարտետի խնդիրներից մեկը:

Այս երկը մի յուրատիպ ինքնասույզ մտորում է՝ ուղղված դեպի սեփական ներաշխարհի գաղտնարանները, այն ներփակ, ներանձնական մենախոսություն է: Այս «ներփակվածությունը», իհարկե, բերում է նաև երաժշտության զարգացման, մշակման «սահմանափակում», ինչը տարածվում է և տեխնիկայի, երաժշտարտահայտչական միջոցների, ինչպես նաև ձևակառուցման ընթացքի վրա: Այն կաղապարային պայմանականություններից դուրս է, ինչը ազատում է միտքը «ավելորդ» պատկերայնությունից, «հնարամտությունից», կենցաղայինից, բանալ ծրագրայնությունից:

Կվարտետի առաջին բաժինը խորալային հնչողություն ունի: Կոմպոզիտորն օգտագործում է 12-տոնային սերիա՝ շարադրելով այն հորիզոնական և ուղղահայաց: Սերիայի հիմքում ինտերվալները դասավորվում են կվարտային և սեկունդա-սեպտիմային հարաբերությամբ, որոնց կարևոր ձևակառուցողական նշանակությունը պարզ է դառնում նյութի ծավալման ընթացքում: Յուրաքանչյուր սերիա կոմպոզիտորը սկսում է լարային քառյակի գործիքներից որևէ մեկով և հավաքելով՝ հասցնում ուղղահայաց հարմոնիկ կոմպլեքսի, սակայն նրան հաղորդում է նաև մեղեդիական-թեմատիկ հատկություններ՝ հատկապես կվարտետի միջին բաժնում: Ակորդային սյուները երաժշտությանը հաղորդում են խստություն և հայեցողական անշարժություն,

² **Саркисян С.** Армянская музыка в контексте XX века, Москва, 2002, стр. 39.

³ **Асафьев Б.** Книга о Стравинском, Ленинград, 1977, стр. 106.

սակայն թվացյալ անշարժության մեջ հեղինակը հասնում է ներքին մեծ կենտրոնացման և լարվածության, ինչին նպաստում են տարածական հնչողության մեջ անհավասարաչափ մետրական շեշտեր կրող առանձին ձայնները, որոնք թեև անմիջապես տարրալուծվում են ընդհանուր հնչողության մեջ, սակայն նրանց նախնական ազդակները զուտ լսողական ընկալմամբ հիշողության մեջ հնչում են ավելի երկար և դրանով նույնպես խթանում ներքին շարժումը:

Միջին բաժնում Ղ. Սարյանը ժամանակակից կոմպոզիտորական հնարները սինթեզում է ազգային մելոսի հետ: Խոսքը ժողովրդական «Տույ-տույ» երգի ազատ օգտագործման մասին է, որի եղանակը ինտոնացիոն ռիթմական տարբերակման մեջ վերափոխվում է և ստանում այլ մեկնաբանում:

Allegretto տեմպում հնչող այս բաժինը յուրօրինակ կատակ-գրոտեսկ է, որն ընդմիջվում է առաջին բաժնի խորալային նյութով՝ սակայն ավելի լուսավոր երանգավորմամբ:

Հյուսվածքը պոլիֆոնիկ է ու հնչում է իմիտացիոն անցկացումներով: Առաջին բաժնի թեմատիկ նյութի անցկացումն այստեղ նույնական չէ առաջին բաժնի նրա հնչողության հետ, քանի որ ոչ միայն տարածաժամանակային գործոնն է փոխում նրա ընկալումը, այլև 12-տոնային հաջորդականությունն է ձևափոխվում՝ վերածվելով սահուն երգային մեղեդու, ինչն ի դեպ անմիջապես չի ընկալվում որպես արդեն իսկ օգտագործված նյութ:

Կվարտետն ավարտվում է առաջին բաժնի խորալային շարադրանքով, որն ամբողջացնում է ստեղծագործության երաժշտաթեմատիկ նյութը, դառնում կամար սկզբի և ավարտի միջև՝ միասնական, կուռ ձևակառուցմամբ: Այն նաև վերադարձնում է ունկնդրին իր նախնական՝ մտահայեցողական տրամադրության ոլորտ: Սակայն իրենց նմանությամբ հանդերձ նրանք տարբերվում են հոգեբանական ընկալմամբ. առաջին բաժնի «ջերմ» գույները ռեպրիզում փոխարինվում են սուրդինաներով լարայինների սառը հնչողությամբ:

Կվարտետի երաժշտարտահայտչական միջոցներն օգտագործվում են խստորեն, խնայողաբար, սակայն խտացված. փոքր տարածության մեջ *ppp*-ից մինչև *sfz* դինամիկ տեղաշարժերը ստեղծում են լուսաստվերի խաղ, հնչյունի կամ համահնչյունի տատանում տարածության մեջ, որ մերթ մոտենում, մերթ անսպասելի հեռանում է՝ փոխելով իր բնույթը: Լարայինների կատարողական տարբեր ձևերի օգտագործումը հաղորդում է հոգեբանական նրբերանգների փոխակերպում, չոր *pizzicato*-ները, տրեմոլոները, սուրդինաները (մեղմոցները) և այլ միջոցներ գալիս են լրացնելու հնչողության նրբերանգները, իսկ բաժնի ռիթմական փոփոխականությունը՝ 6/8, 3/4, 2/4, 3/2, 2/2, ստեղծագործությանը հաղորդում է դինամիկ շարժում: Երբեմն ռիթմական պուլսացիան (բաբախյունը) ստանձնում է հարվածայինների գործառույթ, որի յուրօրինակ օգտագործումը Ղ. Սարյանի շատ երկերում ձեռք է բերում կարևոր նշանակություն: Ղ. Սարյանի Լարային կվարտետը կարծես շարունակում է հնչել անգամ ավարտից հետո՝ ունկնդրին պահելով իր հնչողական և զգացական տիրույթում:

Լարային երկրորդ կվարտետն ունկնդրի վրա թողնում է մեծ տպավորություն, ամբողջովին ներքաշում իր հոգեբանական-զգայական ներաշխարհի մեջ և առիթ տալիս խորհելու կյանքի հավերժական հարցերի շուրջ:

Վարդան Աճեմյանի կվարտետը գրվել է նախորդ ստեղծագործությունից գրեթե մի տասնամյակ անց՝ 1998 թ. և նվիրված է իր ուսուցչին՝ Ղ. Սարյանին: Այն, ինչպես և նախորդ երկը, ևս ամփոփված է մեկ մասում՝ գրված եռմասանի ձևով, տեմպը՝ դարձյալ Largo: Կվարտետը սկսվում է ձայների հաջորդական մուտքերով: Ձայների աստիճանական կուտակման, հավաքման այս երևույթը առկա է նաև Ղ. Սարյանի երկրորդ կվարտետում:

Հարկ է նշել, որ ձայները մուտք են գործում սեկունդային հարաբերությամբ, որը տեղափոխվելով հորիզոնական հարթություն՝ ասես հող է նախապատրաստում երաժշտական նոր նյութի համար: Հատկանշական է, որ վերջինս առաջին անցումից հետո հետագա շարադրման ընթացքում ամբողջությամբ չի հնչում, այլ զարգացման են ենթարկվում միայն առանձին մոտիվներ և ֆրազներ:

Այս երկը կարծես երկխոսություն լինի ժամանակի հետ, որի սկիզբը կորչում է տարիների հեռուներում, իսկ շարունակությունը դեռ հոսում է: Թեմատիկ նյութում առկա կվարտա-կվինտային թռիչքները, որ առաջին հայացքից իրենց վրա ուշադրություն չեն հրավիրում, հետագա զարգացման ընթացքում դառնում են շատ կարևոր և որոշիչ ձևակազմավորող գործոն՝ կիրառվելով և՛ հորիզոնական, և՛ ուղղահայաց հարթություններում ու ձևավորում որոշակի ինտոնացիոն տիրույթ: Ի դեպ, սա առկա է և Ղ. Սարյանի երկերում:

Այսպիսի հատվածների առկայությունը, դրանց ընդհանրությունն առավել շոշափելի է դարձնում ուսուցիչ-աշակերտ ստեղծագործական փոխհարաբերությունը: Ունենալով այսպիսի զգացողություն և ընկալում՝ մենք չցանկացանք որոշակիորեն կենտրոնանալ այն մտքի վրա, թե արդյոք ենթագիտակցորե՞ն է դա արված, թե՞ նպատակադրված: Թերևս հեղինակը ձգտել է իր զգացմունքների մեջ արտահայտել նաև իր ուսուցչի երաժշտական նկարագիրը, նրա նկատմամբ ունեցած խորին հարգանքն ու խոնարհումը:

Նյութի ծավալումն ընթանում է մի քանի փուլով. առաջին ալիքի զարգացումն ընդհատվում է պաուզայով, արտահայտումը զուսպ է, բայց չափազանց արտահայտիչ և ներգործող:

Այս բաժնի երկրորդ հատվածը սկսվում է իմիտացիոն պոլիֆոնիկ անցկացմամբ՝ վարընթաց մոտիվի շարադրմամբ, որը նոր չէ: Նրա գաղափարը վերցված է առաջին բաժնի հինգերորդ տակտից, որտեղ ձայները նույնպես մուտք են գործում հաջորդաբար, տրեմոլոներով՝ վարից՝ վեր (սա վերոհիշյալի հայելանման տարբերակն է): Այստեղ տրեմոլոներն ասես «բացվում» են՝ վերածվելով հնչյունների փոքր-ինչ լայն շրջագարդման, որտեղ միևնույն է լսելի է հիմնական հնչյունը: Սակայն որքան էլ որ այս պոլիֆոնիկ հատվածը կրկնվում է մի քանի անգամ, այն, ինչպես վերը նշվել է, չի թելադրում հետագա պոլիֆոնիկ շարադրանք:

Հաջորդ a tempo J=44 հատվածից սկսվում է զարգացման նոր ալիք, ուր իշխում է միաձայն մեղեդին՝ հարմոնիկ ֆոնի վրա: Այն հանգեցնում է նոր

փուլի՝ զարգացման ավելի բարձր աստիճանի: Այստեղ դոմինանտ են կվարտա-կվինտային քայլերը, որոնց կուտակումը ստեղծում է սոնորային էֆեկտ, ինչն էլ իր կուլմինացիոն գագաթնակետին ընդհատվում է կվարտետը սկսող թավջութակի սի հնչյունով, որն, ասես, հոգու ճիչ լինի: Երաժշտական այս նյութի հնչողությունը գնալով ավելանում է և ընդհատվում է ff-ի վրա, որն առավել ընդգծում է դինամիկ կոնտրաստը՝ հետագա *pp*-ն: Սա կվարտետի եզրափակիչ բաժինն է, որը չափազանց լակոնիկ է՝ զգացմունքների խիստ զսպվածությամբ:

Առաջին ջութակի մոտ հեղինակն օգտագործում է ֆլաժոլետների հնչողություն, որտեղ կվարտային ուղղահայացը միավորում է սեկունդային հորիզոնական շարժման հետ, այսինքն սինթեզում է ձևակազմավորող այն գործոնները, որոնց վրա կառուցվում է կվարտետի զարգացման ողջ ընթացքը և որոնց սաղմերը կարելի էր գտնել ստեղծագործության սկզբում:

Եզրափակիչ բաժինն իր փոքր չափերով հանդերձ ունկնդրին տանում է դեպի լուսավոր հավերժականը: Խորալային ֆակտուրան, պլազալ դարձվածքը, որ ընդմիջվում է փոքր շրջազարդումներով (վերցված առանձին թեմատիկ նյութից), առավել ազդեցիկ են դարձնում իշխող տրամադրությունը, իսկ կվարտետը եզրափակող կոնսոնանս *c-moll* եռահնչյունն իր մեջ կրում է գուցե լուսավոր հիշողության, խոնարհումի գաղափարը:

Վ. Աճեմյանի կվարտետը գրված է մեկ շնչով, այն ամբողջական է ձևի և բովանդակության առումով:

Վ. Աճեմյանի կվարտետում առկա է սարյանական ազդեցությունը, որ կարելի է տեսնել մտքի կոնցենտրացիայի բարձր աստիճանի, էմոցիոնալ զսպվածության, արտահայտման լակոնիզմի, ինտոնացիոն տիրույթի ընդհանրության, ստեղծագործության վերջին հատվածում ձևակազմավորող գործոն հանդիսացող երևույթների սինթեզի, ձևագոյացման ընթացքի կառուցման նույնանման տրամաբանության առկայության մեջ, ինչն էլ թույլ է տալիս խոսելու ուսուցիչ-աշակերտ պրոֆեսիոնալ բազմանիստ կապի, ինչպես նաև հոգևոր սերտ փոխհարաբերության մասին:

НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ МЕЖДУ ПРИНЦИПАМИ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В КВАРТЕТАХ ЛАЗАРЯ САРЬЯНА И ВАРДАНА АДЖЕМЯНА

НАРИНЕ СААКЯН

Между творческим почерком и музыкальным мышлением двух выдающихся представителей армянской музыкальной культуры – Лазаря Сарьяна и Вардана Аджемяна, есть определенные взаимосвязи, которые мы попытались выявить путем анализа написанных ими струнных квартетов.

Ключевые слова – Лазарь Сарьян, Вардан Аджемян, музыкальный язык, творческий принцип, процесс формообразования, жанр, художественная концепция.

SOME PARALLELS BETWEEN THE PRINCIPLES OF FORM CREATION IN THE QUARTETS OF LAZAR SARYAN AND VARDAN AJEMYAN

NARINE SAHAKYAN

There are certain correlations between the creative style and musical thinking of the two outstanding representatives of Armenian musical culture – Lazar Saryan and Vardan Ajemyan, which we tried to elucidate through the analysis of the string quartets, written by these composers.

Key words – Lazar Saryan, Vardan Ajemyan, musical language, composing principles, form creation process, genre, artistic concept.

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

«ГИКОР» ОВАННЕСА ТУМАНЯНА НА СЦЕНЕ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА ИРАНА: АРМАН

АНАИТ ЧТЯН*

«Гикор» Ованнеса Туманяна имеет особое значение как для армянского театра Ирана в целом, так и для творческой жизни отдельных театральных деятелей. Арамаис Овсепян (Арман), принявший участие в представлениях «Гикора» в Тавризе (1935) и в Тегеране (1954), завоевал признание как в армянском театральном сообществе, так и в мире кино Ирана. Достигнув профессионального мастерства, он в 1979-м году своей постановкой «Гикора» заложил основы профессионального театра в армянском сценическом искусстве Ирана. Постановки «Гикора», как и весь творческий путь Армана ознаменовали начало и конец любительского театра на армянской сцене Ирана.

Ключевые слова – «Гикор» Ованнеса Туманяна, Арамаис Овсепян (Арман), армянский театр Ирана, постановка «Гикора», кино Ирана.

Драматургия, как важное условие для существования и развития сценического искусства, способна работами одного или нескольких авторов существенно изменить ход театрального процесса. В Московском Художественном театре в основу новых представлений о сценическом искусстве легли произведения Антона Чехова, Максима Горького и других. В армянском театре Тифлиса произведения Габриэла Сундукяна определили дальнейшее направление восточноармянского сценического искусства в целом. Драматургия Левона Шанта, придавая новый импульс армянскому театральному движению Бейрута, проложила пути развития режиссерского театра не только в общине Ливана, но и на других сценах армянской Диаспоры.

«Гикор» Ованнеса Туманяна имел ту же основополагающую роль в армянском театре Ирана. Спектакль инсценировки этой повести, который состоялся в Тавризе (1935, 1 марта), охарактеризовался беспрецедентным, «не имеющим себе аналогов необыкновенным явлением»¹ в театральной жизни города. Беспрецедентным, так как поставленный силами одних только детей и подростков, он обрел судьбоносное значение как в театральной жизни общины, так и в творческой деятельности отдельных художников.

Участниками получившего такой резонанс спектакля были ученики школы «Айкарян-Тамарян», общим числом сорок пять человек. Единствен-

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 03.09.2020, рецензирована 15.09.2020, принята к публикации 01.10.2020.

¹ «Алик», Тегеран, 1976, 6 декабря.

ным исключением был Арменак Агаронян (1885-1958) – исполнитель роли Амбо, один из одаренных актеров общины. Спектакль, который состоялся в зале школы Тамарян, повторился семь раз². Небывалое событие для любительского театра. Ученики достигли такого успеха благодаря своему учителю и режиссеру – Мушегу Ованесяну (1909-1957) и автору инсценировки – Айку Аджемяну³. В те годы Мушега Ованесяна уже знали как состоявшегося режиссера, а Аик Аджемян был известен своими филологическими трудами.

Мушег Ованесян преподавал в Национальной школе Тавриза, в содействии с Мелконом Акопяном составил учебники по арифметике. Не ограничиваясь только учительской деятельностью, Ованесян, вместе со своими друзьями-единомышленниками, предпринял издание педагогического журнала «Лусабер». В семнадцать лет, он, вместе с такими же одаренными молодыми людьми, издавал небольшой альманах под названием «Книголюб». С этого же возраста Ованесян увлекся театром, играл в постановках Мкртыча Ташчяна – «талантливого Ташчяна»⁴, а впоследствии сотрудничал с ним, владел также навыками гримерного искусства. В 1930-х годах Мушега Ованесяна уже знали как видного сценического деятеля, который отличался как своими театральными критическими статьями (под подписью Мушег или М.), так и постановками и сыгранными ролями: Лорд Баберлей (Томас Брандон, пер. Андрэ Тер-Оганяна, «Тетка Чарлея»), Воскан (Александр Ширванзаде, «Злой дух»), Гико (Габриэл Сундукян, «Пепо»). «Тетка Чарлея», которую он поставил силами труппы «Андраник» (1933, 8 января), стала лучшей режиссерской работой Мушега Ованесяна, и по просьбам зрителей повторилась еще два раза.

Постановка «Гикора», спектакли которого длились почти год, по количеству спектаклей превзошла этот шедевр режиссера. Образовался «второй ряд» спектаклей, общее число которых достигло тринадцати. Прибыль от этих представлений была вручена в фонд помощи других школ или союзов, а от одного из них – самим организаторам и участникам спектакля⁵. Арсен Мамян, историк армянского театра Ирана, сопоставляя лучшие постановки

² См.: там же, 5 декабря.

³ Аик Аджемян в 1924-27 гг., в авторском календаре «Масис», а также на страницах парижской ежедневной газеты «Арадж» («Вперед») и тегеранского еженедельника «Нор кянк» («Новая жизнь»), выступил с инициативой празднования «Дня армянской культуры» в рамках общенационального события. По предложению газеты «Алик» («Волна»), дата «Дня армянской культуры» была назначена осенью, в первую половину октября – совместно с празднованием дня Переводчиков. Газета «Арадж», своей передовицей 1927-го года, поддержала это предложение. Начиная с этого года, в многочисленных общинах армянской Диаспоры, «День армянской культуры» отмечается ежегодно, как «общенациональный и всеармянский Крупный и сокровенный праздник» [«Арадж» (Париж), 1925, 27 ноября, также «Арадж», 1926, 8 декабря, «Алик», 1946, 13 октября].

⁴ О нем см. в нашей статье: Из истории армянского театра Ирана: Тавриз, Вопросы армянского искусства, № 1, Ереван, 2006, стр. 227-242.

⁵ См.: «Алик», 1976, 7 декабря.

Мушега Ованесяна, пишет, что отзвуки спектакля «Тетка Чарлея» надолго запомнились в культурной жизни общины. Тем не менее, постановка «Гикора» стала действительно исключительным явлением. «Прошел более чем 41 год с тех дней, – пишет он, – но то глубокое впечатление, которое осталось после спектакля «Гикор», до сих пор остается свежим почти у всех жителей Тавриза и наших соотечественников, которые по случаю были в Тавризе в течение упомянутых месяцев»⁶.

Представление, «не имеющее себе равных в армянской театральной жизни Тавриза»⁷, как крупное режиссерское достижение, имело и свои крупные актерские находки. Именно на афише «Гикора» было впервые напечатано имя Зарэ Тер-Карапетяна (1921–1996) – своеобразного и одаренного актера, который, после репатриации поступив в ереванский Театр юного зрителя, на протяжении многих лет воспитывал и обучал несколько поколений детей и подростков. Взрослый зритель его помнит как участника телевизионных спектаклей, по определению Варсик Григорян⁸, со времен «блаженных понедельников», когда Тер-Карапетян покорял зрителей своими яркими образами, особенно в постановках произведений армянских классиков.

Вторым открытием «Гикора» был Арман – Арамаис Овсепян⁹ (1921–1980), исполнитель роли Базаза Артема. Несколько лет спустя он станет одним из самых востребованных актеров театра и кино.

После этого ученического спектакля наступила длительная пауза в театральной жизни не только Тавриза, но и всей общины. В 1936-м году, когда правительство Реза-шаха Пехлеви, проводя политику «паниранизма», закрыло армянские школы, приостановилась и местная театральная жизнь, обрывая, как и у других, сценическую деятельность Арамаиса Овсепяна. В виде исключения была «Неизвестная женщина» Александра Бисона, на фарси, поставленная Микаэлом Костаняном¹⁰, которая, впрочем, так и не вписалась в общую картину армянского театра. Костаняны, тем не менее, собрали вокруг себя наиболее яркие актерские силы столицы, многие из которых недавно перебрались из Тавриза в Тегеран. Арамаис Овсепян принадлежал к их числу. Здесь и состоялось его знакомство с Самвелом Хачикяном¹¹ (1924–2001), перспективным писателем из Тавриза, впоследствии – ведущим

⁶ Там же, 5 декабря.

⁷ Там же, 6 декабря.

⁸ Варсик Григорян – театровед, вдова Зарэ Тер-Карапетяна.

⁹ О нем см. в нашей статье: Арман: Звезда первой величины кино Ирана и армянского театра, Научная сессия, посвященная 90-летию академика Левона Ахвердяна, Материалы сессии, Ереван, 2015, стр. 125-140.

¹⁰ О нем см. в нашей статье: «Труппа Костанян»: состав и места деятельности, Вопросы армянского искусства, № 2, Ереван, 2009, стр. 130–139.

¹¹ О нем см. в нашей статье: Самвел Хачикян – выдающийся деятель иранской кинематографии и армянского реалистического театра, Армения-Иран: История. Культура. Современные перспективы взаимодействия, Сборник статей, Москва, 2013, сс. 114-125.

кинорежиссером Ирана. Это была встреча, которая в корне изменила дальнейшую творческую судьбу актера.

С 1942-го года, после шестилетнего перерыва, армянская театральная жизнь Ирана вернулась в свое обычное русло. Уже в начале года, семнадцатого января, состоялось первое представление. Это была «Женщина тьмы» («Сатанелла») С. Белой, поставленная Костанянами, при участии Марго Костанян, Жени Манар, Христафора Манара, Арамаиса Овсепяна, Ваана Агамаляна и других.

Газета «Алик», освещая театральную жизнь общины, уведомляет, что по постановке Ваана Агамаляна (1889–1976), видного деятеля труппы «Костанян», 1-го декабря 1944-го года, в зале Армянского клуба состоялось еще одно представление «Гикора». Постановка была осуществлена по принципу Мушега Ованесяна, который также переехал в Тегеран и занимался журналистской деятельностью. «Гикор» Агамаляна также был осуществлен силами 6–14-летних детей и подростков, при наличии массовых сцен, музыкального сопровождения, представляя нравы старого Тифлиса¹². Это было серьезной режиссерской удачей Ваана Агамаляна, наряду с другими интересными работами молодых и многообещающих режиссеров: Гранта Степаняна («Высокопочтимые попрошайки» Акопа Пароняна), Мануэля Марутяна («Уриэль Акоста» Карла Гуцкова и «Овод» по роману Этель Войнич), М. Манукяна («Саят-Нова» Мацака Аракеляна) и других. Театральная жизнь Тегерана заметно обогатилась, и Мушег Ованесян, обладая разносторонними знаниями и организаторскими способностями, был именно тем театральным деятелем, который смог сплотить вокруг себя как уже состоявшихся, так и начинающих талантливых художников.

В 1949-м, благодаря усилиям Ованесяна, была создана «Труппа молодых армянских любителей искусства Тегерана» – ТЕАТ (арм.). Арамаис Овсепян, вместе с Самвелом Хачикяном вошли в состав этой труппы. Вскоре именно этот театральный коллектив не только возглавил, но и в корне изменил сценическую жизнь армянской общины Ирана.

Труппа имела свою программу и устав, следуя которым в основном ставились пьесы армянских и зарубежных авторов, согласно «требованиям текущего дня»¹³.

«Гикор» Ованеса Туманяна, наряду с видными произведениями армянских классиков, более чем соответствовал «требованиям текущего дня». В 1954-м году, когда община отмечала 85-летие великого поэта, Ваан Агамалян, уже один из ведущих режиссеров ТЕАТ, приступил к третьей постановке этого произведения (1954, 2 мая, зал школы Давтян). Режиссер, опираясь на противоречия между селом и городом, фактически, не отошел от найденных решений Мушега Ованесяна. И все же, состав участников разительно отличался от предыдущих. Вместо учеников играли видные актерские силы об-

¹² См.: «Алик», 1977, 29 октября.

¹³ Там же, 1974, 2 июня.

щины. Сам режиссер впечатлял своими двумя ролями – Десятника Воскана и Тамады; Сурен Багдасарян (Б. Армен) был одинаково правдив в ролях Учителя Татула и Кинто Шахназара; Лида Атаян уверенно сыграла роль Деди, а К. Симонян – Нато. Постановка и на этот раз была многолюдной – 30 человек. И каждый из них, основательно изучив письменный материал, нашел свое место в общем контексте постановки. По свидетельству театрального критика газеты «Алик», «распределение ролей было тщательно обдумано»¹⁴. «Двенадцатилетний исполнитель Гикора Цолак Аветисян, – пишет автор, – внимательно следовал указаниям режиссера и хорошо их усвоил»¹⁵. Арамаис Овсепян в этой постановке свою первую роль Базаза Артема (его сыграл Г. Карапетян) променял на роль Амбо – отца Гикора. Начинающий, но перспективный актер тавризского представления проявил себя состоявшимся и сформировавшимся художником. «У постели умирающего Гикора мы увидели не молодого любителя Г. Армана, – пишет «Алик», – а образ несчастного и потерявшего сына отца, сценическую силу, которая изображала очень естественно и эмоционально»¹⁶.

Инсценировка этого произведения Туманяна стала еще одним ярким событием театральной жизни общины, ознаменовав новый этап и в развитии ТЕАТ. Было заложено начало совершенно новой трактовки национальной драматургии, когда, в отличие от довольно ранних решений прошлого, стали применять более современные и художественно оправданные методы. Почти одновременно с «Гикором» появились исторические – «костюмные» постановки, при наличии колоссальных декораций, массовых сцен и роскошных одеяний («Геворк Марзпетуни», 1954, пост. Арамаиса Агамаяна, инсценировка А. Каджворяна, по одноименному роману Раффи).

После «Гикора», сотрудничество Арамаиса Овсепяна, который уже был известен под псевдонимом «Арман», и Самвела Хачикяна стало более тесным. Хачикян, будучи одним из учредителей художественной линии ТЕАТ, для блестящих актерских способностей Армана нашел пути применения и в кино. Эта новая, не менее интересная область искусства одинаково влекла их обоих. Арман, после участия в фильме Самвела Хачикяна «Перекресток несчастий» (1955), был признан лучшим актером года (Самвел Хачикян – лучшим режиссером)¹⁷. В 1972-м, фильм «Родник» (по повести Мкртыча Армена «Родник Эгнар») Арби Ованесяна (род. 1942), был первым полнометражным фильмом, представляющим Иран на Международном фестивале Тегерана (1972). Арман значился в номинации «Лучший исполнитель», утверждая установившуюся истину, что он был «индивидуальностью в мире кинематографа Ирана и одно только его имя придавало весомость и цену»¹⁸ показанным фильмам. Сам Арман, в первую очередь считая себя профессио-

¹⁴ Там же, 1954, 26 мая.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же.

¹⁷ См.: **Геворкян К.** Всеобщий ежегодник, Бейрут-Ливан, 1956, стр. 265-270.

¹⁸ «Алик», 1964, 16 мая.

налом, как-то сказал: «Я профессиональный актер и соглашаюсь или отказываюсь от предложенных ролей»¹⁹.

Это были слова, сказанные на взлете кинематографической карьеры актера, когда, казалось бы, он окончательно отошел от театра. Между тем, как показало время, театр не только остался в кругу интересов Армана, но и его последующие планы должны были осуществиться именно в этой, не менее важной для него области искусства.

Арман, как профессиональный актер, намерился утвердить основы профессионального сценического искусства в армянском театре Ирана. К тому же, это был вопрос, решение которого уже созрело и в общественном мнении.

В 1979-м, в результате развернувшихся в стране революционных событий, многие армянские художники, достигшие влиятельного положения в мире кинематографа, были вытеснены из этой сферы. Это не только не помешало, но и способствовало осуществлению планов Армана, так как многие из них вернулись в театр. Кроме того, вокруг Армана сплотились друзья-единомышленники: Елена Аветисян – основатель балетной школы Тегерана, актриса²⁰, Арутюн Минасян – художник, сценограф, актер, журналист²¹, Самвел Хачикян – режиссер, Грайр Халатян – депутат парламента от Тегерана и армян Северного Ирана и другие. Именно с их помощью Арман в 1979-м году основал товарищество «Армянский народный театр». Это была новая театральная организация, призванная довести сценическое искусство общины до профессионального уровня. Айк Аджемян, автор инсценировки «Гикора», по этому поводу написал следующее: «Пока мы влачим свои ноги по слизистым тротуарам чужбины, пока мы, следуя нашему несчастному року, осуждены оставаться вдали от Родины, пока мы не свели счеты по нашему вопросу, нашей сокровенной обязанностью продолжает оставаться высоко держать факел нашей культуры и сохранить пламень его прорицательных святинь».

С чувством этого высокого долга, на профессиональных началах, закладываются основы «Армянского народного театра», в качестве одного из главных опор «Армянского Культурного Союза».

А его основатели открыли новую страницу в летописи истории армян, живущих в Персии»²².

Айк Аджемян, в итоге подтвердил необходимость и важность создания профессионального театра. Вскоре труппа уже была готова к своей новой деятельности, и первым шагом в этом направлении была еще одна постанов-

¹⁹ Там же, 1980, 2 сентября.

²⁰ См.: **Мамьян А.** Заслуженные деятели армянского театра Ирана последних 50-и лет, Тегеран, 1985, стр. 129-130.

²¹ О нем см. в нашей статье: Ованес Хан-Масеян и Арутюн Минасян: фрагмент истории Шекспироведческой библиотеки имени академика Рубена Зарьяна, Вопросы армянского искусства, N 4, Ереван, 2012, стр. 131-142.

²² «Алик», 1979, 7 ноября.

ка «Гикора» Ованеса Туманяна (1979). Того самого «Гикора», который многим был знаком в течение долгих лет и который, казалось бы, вовсе не соответствовал новаторским идеям труппы и его надежде вернуть покинувшего театр зрителя.

В действительности оказалось обратное. «Гикор» не только оправдал, но и превзошел все ожидания. Спектакль держался на сцене в течение всего года, повторяясь сорок раз, а зритель не то что вернулся, а жил театром. Билеты мгновенно раскупались, а вокруг спектаклей возникло то особое смятение, которое обычно бывает только во время крупных культурных событий. Через год с небольшим, газета «Алик» напечатала сообщение, которое оставляет впечатление, будто речь идет о первых днях после премьеры: «Во время спектакля прошлой пятницы, – пишет газета, – из-за чрезвычайной и необычной сумятицы и слабой охраны у входа, около 60-и человек проскользнули в зал без билетов, из-за чего, естественно, главным образом пострадали как не попавшие на спектакль наши соотечественники, так и труппа ТЕАТ»²³.

И так каждый раз: после аншлага, «Армянский народный театр», идя навстречу зрителям, в очередной раз повторял спектакль. Так что надпись на афишах зала «Арарат» с приглашением «Сюда приходите, приходите сюда...», уже казалась ненужной.

Арман играл самоотверженно, во время каждого спектакля выкладываясь до конца, той же самоотдачей требуя от своих партнеров. Он вновь жил полноценной творческой жизнью. Именно в это время, когда удача, казалось бы, вновь ему улыбнулась, внезапная и страшная болезнь перевернула всю его жизнь. Во время очередного спектакля актер почувствовал первые симптомы головокружения. Это было начало страшной болезни – рака. Но Арман не только не сдался, но и с той же самоотдачей продолжал играть. Одному ему было известно, ценою каких моральных и физических усилий, он, играя роль отца Гикора, в конце каждого представления брал мальчика на руки и поднимал высоко над головой его бездыханное тело. Только очень мужественному человеку и настоящему художнику под силу противостоять безжалостной болезни таким образом, с достоинством и бесстрашно продолжая играть свою роль в реальной жизни. Спектакли продолжались с той же последовательностью, а билеты, как всегда, мгновенно продавались. Из сорока спектаклей двадцать четыре прошли при участии Армана. Последний состоялся в зале школы «Наири». Один из зрителей, которому удалось достать билет с помощью самого Армана, вспоминает: «Это был 24-й вечер. Арман, в сопровождении нескольких актеров, вышел на сцену в роли Амбо. Каждый раз во время антракта, когда зал освещался, при виде своих плачущих соотечественников я проникался глубоким волнением и скорбью».

Спектакль окончился. Присутствующие встретили Армана и его това-

²³ Там же, 1981, 12 февраля.

рищей бурными аплодисментами и Арман покинул сцену навеки. Никогда не смогу забыть ту сцену, когда, после смерти Гикора, Амбо со слезами на глазах, с протянутыми руками и дрожащим голосом взмолился: «Господи, почему ты отнял Гикора?» Он не представлял, что сегодня мы повторим те же слова: «Господи, почему ты отнял Амбо так скоро, ведь у него так много было задуманного и не содеянного?..»²⁴

Произведение Ованеса Туманяна Арман поставил и сыграл как настоящую трагедию, и это было его ответом на ожидаемую настоящую трагедию. При всем этом, типичные для армянской среды Тифлиса сцены, в сопровождении песен и танцев, были сохранены. Тем не менее, добавилась некая грусть. И главной в этой печальной истории стала ярость, протест против несправедливости.

«Гикор» стал первым и удавшимся опытом художника на пути перехода армянского театра Ирана от любительского к профессиональному. Блистательная карьера Армана началась и завершилась бессмертным произведением Ованеса Туманяна, ознаменовавшим довольно важный этап в истории армянского театра в Иране. Времена начального периода, когда актеры-любители всецело отдавались театру и не задумывались о вознаграждении, остались в прошлом²⁵. Между тем, в начале 1960-х, на смену старой школы пришли художники, получившие профессиональное образование, и которые, помимо творческих, имели совершенно иные представления о театральном деле в целом. «Вопрос любителей и профессионалов не в новость, – пишет Андраник Сарьян, – и все же, в армянской жизни Ирана и особенно на нашем культурном поприще, в сущности, он совершенно нов»²⁶. Товарищество «Армянский народный театр» владел достаточным потенциалом, чтобы ответить на новые вызовы своего времени, и направить театральную жизнь общины в профессиональное русло.

Арман, как всегда, стоял во главе всех инициатив и, осуществляя свои новаторские идеи, стал символом своего времени. «Гикором» ему было суждено дать начало этому времени, «Гикором» и закрылся занавес любительского театра. Занавес закрылся, предзнаменывая и окончание земной жизни актера. Нарушилось «одно из крепких звеньев армянского театра Ирана и для того, чтобы выковать новое, понадобятся новые, так же как он, опьяненные сценой Арманы»²⁷.

И, в подтверждение прихода грядущих Арманов, спектакли «Гикора» продолжались в переполненном зале «Арарата», а на афишах, как и прежде, было написано: «Сюда пожалуйста, пожалуйста сюда...», хотя в этом, как и прежде, не было надобности...

²⁴ Там же, 1980, 20 сентября. Арман скончался 7 августа 1980-го года, в Барселоне (Испания), после тяжелой операции. См.: там же, 30 августа.

²⁵ См.: там же, 1979, 7 ноября.

²⁶ Там же, 6 ноября.

²⁷ Там же, 1980, 11 сентября.

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԳԻՔՈՐԸ»
ԻՐԱՆԻ ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ. ԱՐՄԱՆ**

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ

Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորն» առանձնահատուկ նշանակություն ունի ինչպես Իրանի հայ թատրոնում, այնպես էլ որոշ թատերական գործիչների ստեղծագործական կյանքում: Արամայիս Հովսեփյանը (Արման), մասնակցելով «Գիքորի» թավրիզյան (1935) և թեհրանյան (1954) զույգ ներկայացումներին, հայ թատրոնից բացի, ճանաչում գտավ նաև Իրանի կինոյի աշխարհում: Հասնելով պրոֆեսիոնալ վարպետության մակարդակին, Արմանը, 1979-ին, բեմադրելով Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը», պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմունքները հաստատեց նաև Իրանի հայ բեմարվեստում: «Գիքորի» երկու բեմադրությունները և Արմանի ամբողջ ստեղծագործական կյանքը նշանավորեցին սիրողական թատրոնի սկիզբն ու ավարտը Իրանի հայ բեմում:

Բանալի բառեր – Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը», Արամայիս Հովսեփյան (Արման), իրանահայ թատրոն, «Գիքորի» բեմադրությունը, Իրանի կինո:

**HOVHANNES TUMANYAN’S “GIKOR” ON THE STAGE OF THE ARMENIAN
THEATER OF IRAN: ARMAN**

ANAHIT CHTIAN

Hovhannes Tumanyan’s “Gikor” is of particular importance for the Armenian theater of Iran and the creative career of individual theater personalities. Aramais Hovsepian (Arman), having taken part in the performances of “Gikor” both in Tabriz (1935) and Tehran (1954), won recognition among the Armenian theatrical community of Iran and the Iranian cinema alike. After reaching the level of professionalism, Arman staged “Gikor” (1979) and thereby laid the foundations for the Armenian professional theater. The productions of “Gikor” and the creative life of Arman as a whole marked the start and finish of the amateur theater on the Armenian stage of Iran.

Key words – Hovhannes Tumanyan’s “Gikor”, Aramais Hovsepian (Arman), the Armenian theater of Iran, production of “Gikor”, Iran’s cinema.

ՇՈՒՇԻԻ ԽԱՆԴԱՄԻՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՎԵՐԵԼՔՆ ՈՒ ԱՆԿՈՒՄԸ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ*

«Շուշին Անդրկովկասի մյուս քաղաքների բացարձակ հակապատկերն է: Տները կանոնավոր են, գեղեցիկ են, բարձր եւ բազմաթիվ հրաշագեղ պատուհաններով լուսավորված: Փողոցներն ամենուր պատված են լայն սալիկներով, իսկ տանիքները՝ եվրոպականի նման են»¹:

Անգնահատելի է Խանդամիրյան թատրոնի դերն ու նշանակությունը հայ թատրոնի պատմության մեջ: Կառուցվելով 19-րդ դարավերջի նորագույն բեմադրական պահանջներին համապատասխան, շնորհիվ իր գործունյա ու բանիմաց հիմնադրի ջանքերի, և առավելապես՝ նրա հայրենասիրության, այդ բացառիկ թատերական կառույցը դարձել է Կովկասի նշանավոր մշակութային կենտրոններից մեկը, դեպի ուր ձգվել են գրեթե բոլոր ճանաչված հյուրախաղային թատերախմբերի ու առաջնակարգ դերասանների ճանապարհները: Կարճ ժամանակամիջոցում այստեղ են հանդես եկել հայ բեմի շատ ու շատ նշանավոր վարպետներ՝ իրենց լավագույն դերերով, ինչը մեծապես նպաստել է հայ թատերական մշակույթի հետագա առաջընթացին, ինչպես նաև տեղի դերասանական խմբերի ձևավորմանը: Եվ այդ ամենը շնորհիվ այն իրողության, որ Շուշիի քաղաքային կյանքը, ընթանալով ժամանակին համաքայլ, արձագանքել է արտաքին աշխարհի բոլոր բարձրորակ գեղարվեստական երևույթներին՝ չխորշելով նաև նորարարական ստեղծագործական գաղափարներից, որոնք հայ թատրոնում ի հայտ եկան հատկապես XIX դարավերջին և XX դարասկզբին: Հենց դրանով էլ պայմանավորված է Խանդամիրյան թատրոնի գլխավոր պատմական առաքելությունը:

Բանալի բաներ – Շուշի, փոքր Փարիզ, Խանդամիրյան թատրոն, հյուրախաղեր, դերասանախումբ, նեոռոմանտիզմ, մշակույթ:

XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ թատերական մշակույթի նշանավոր կենտրոններից մեկը Շուշին էր: Պատահական չէ, որ ժամանակին շատերը Շուշին անվանում էին «կովկասյան փոքր Փարիզ»²: Թիֆլիսից հետո, շեն ու բարեկեցիկ կյանքով ապրող այս ամառանոցային քաղաքը գրավիչ էր հյուրախաղային դերասանախմբերի համար ոչ միայն իր աշխարհագրական նպաստավոր դիրքով և թատերասեր ու նրբանկատ հանդիսականով, այլև իր թատրոնական շենքով, որի հարմարավետությունն ու բեմադրական հնարավորությունները, թերևս կարող էին բացառիկ համարվել

* Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի Արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, gregor6712@rambler.ru, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.09.2020, գրախոսման օրը՝ 15.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

¹ **Верещагин В.** Путешествие по Закавказью в 1864-1865 гг., Всемирный путешественник, т. 7, Москва, 1870, стр. 215.

² **Մելիք-Շահնազարյան Ա.**, Կովկասյան փոքր Փարիզը, «Անալիտիկոն», Ստեփանակերտ, 2012, 04 (40), ապրիլ <http://theanalyticon.com/?p=1644>



Խանդամիրյան թատրոնի շենքը (1902):

ընդհանրապես այդ ժամանակաշրջանի հայ գավառական իրականության մեջ: Ճարտարապետորեն և տեխնիկապես թատրոնի բոլոր պահանջներին համապատասխանող այս շքեղաշուք կառույցը, որ գտնվել է Ղազանչեցոց եկեղեցու հարևանությամբ՝ Խանդամիրյանների սեփականությունը համարվող հողատարածքում, առաջին անգամ իր հյուրընկալ դռները բացեց 1891 թվականի հուլիսի 7-ին՝ Մուրացանի «Ռուզան» ներկայացումով: Կազմակերպիչը թատրոնի հիմնադիր Մկրտիչ (Նիկիտա) Խանդամիրյանն էր, որը սկզբնապես իր շուրջն էր համախմբել տեղի շնորհալի թատերասերներին և նրանց հորդորել հիմնավորապես բարեփոխելու Շուշվա թատերական կյանքը:

Մինչ այդ, տեղի բնակչության համար, արդեն վաղուց էր ավանդույթ դարձել պարբերաբար հաղորդակից լինելու հայ նորագույն թատերական արվեստին, շփվելու նրա լավագույն ներկայացուցիչների հետ: Դեռևս 1865-ին էր, երբ Չմշկյան-Ամրիկյան-Մանդինյան թատերախումբն առաջին անգամ այստեղ հանդես եկավ «Վարդան Մամիկոնյան», «Սամել» և «Շկոլի վարժապետը» հյուրախաղային ներկայացումներով: Սա շուշեցիների առաջին հանդիպումն էր նորագույն թատրոնի հետ և բեմահարթակից դրամայի ընկալման առաջին փորձը: Ինչպես երևում է, այդ, հիրավի պատմական իրադարձությունը վճռորոշ դեր խաղաց Շուշիի հետագա մշակութային կյանքում:

Այսպես, 1873-ին Խանդամիրյաններն այստեղ կառուցեցին քաղաքային ակումբ, որը նախատեսված էր ինչպես հասարակական հավաքույթների, այնպես էլ թատերական ներկայացումների, պարային և երաժշտական համերգների համար: Իսկ 1882-ին Շուշիում չափազանց նշանակալի երևույթ դարձան Պետրոս Ադամյանի հյուրախաղերը: Այս անգամ շուշեցի հանդիսականն առիթ ունեցավ հաղորդակցվելու եվրոպական թատերագրության՝ Շեքսպիրի «Համլետ» ու Ջակոմետտոի «Ոճրագործի ընտանիք» պիեսների հետ: Ներկայացումներն իրապես ցնցող տպավորություն էին գործել: Լեոն,



Շուշիի «Խանդամիրյան» թատրոնի դերասանական կազմը, 1901 թ.

1-ին շարք (կանգնածներ), ձախից՝ Հուշարար Տիրացյան, Օնիկ Սրեպիանյան, Գևորգ Պեպրոսյան, Մաթևոս Աղայան

2-րդ շարք, ձախից՝ Հովհաննես Զարիֆյան, Փառանձեմ, Մկրտիչ Խանդամիրյան, Վարդիթեր Ֆելեկյան, Վոլոդյա Մելիք-Փաշայան

3-րդ շարք, ձախից՝ Աշխեն Արաքսյան, Պողոս Արաքսյան, Մարի-Հրանույշ Ֆելեկյան

որն այդ ժամանակ Շուշիում էր և ադամյանական խաղի ականատեսը, գրել է. «Դեմքերի վրա շեքսպիրյան հանճարի հրճվանքն էր դրոշմվել. արվեստի բարձր գաղափարների ու ճաշակի հետ էր կապել Ադամյանը տեղի հանդիսատեսին: Հրաշք գործած բեմական հանճարը դարձել էր ամբողջ քաղաքի սիրելին»³: Նույնպես ուշագրավ է դրամատուրգ Եկատերինա Բահաթուրի վկայությունը. «Ադամյանը համակում էր ամենքին, հասցնում ինքնամոռացության, հիպնոսացնում: Ամբողջ դահլիճը ցնցվում էր, հանդիսատեսները մի մարդու պես ոտքի էին կանգնում, մի վայրկյան կարծես քարացած լինեին: Ես ինքս մոռացա, որ թատրոնում եմ, մոռացա, որ տաժանակիր աշխատանքից փախած այդ ոճրագործը (Կորրադո – Գ. Օ.) միմիայն հանճարեղ դերասան է...»⁴:

Ամիսներ անց, այստեղ հյուրախաղերի են եկել Սաֆրազյան ամուսինները (Ստեփան և Ալմա)՝ բավական հարուստ խաղացանկով. «Շուշանիկ», «Սանդուխտ կույս», «Սամվել», «Թուղթ խաղացողի կյանքը», «Խան Սարիբի վեզիրը», «Կըռթ-կըռթ» և այլն⁵: Հաջորդ տարի՝ 1883 թվականին, թատերա-

³ **Զարյան Ռ.**, Ադամյանի կյանքը, Երևան, 1961, էջ 176:

⁴ **Խանդամիրյան Բ., Հարությունյան Ս.**, Էջեր Շուշիի հայ թատրոնի անցյալից, Երևան, 1978, էջ 7:

⁵ **Սաֆրազյան Ստ.**, Շուշի, «Մեղու Հայաստանի», 1882, 16 սեպտեմբերի:

կան կյանքն այստեղ է՛լ ավելի է աշխուժանում՝ ասպարեզ են գալիս սիրողական խմբեր, Աբրահամ Տեր-Գասպարյանի և Հովհաննես Ճաղարբեկյանի նախաձեռնությամբ բեմադրվում են Գ. Սունդուկյանի «Պեպոն» (1883), «Քանդած օջախը», Թ. Ֆասուլյաճյանի (փոխ.) «Երկու քաղցածները» (1887), Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Վոյ քի իմ վեչեր» և «Ո՛վ է մեղավոր» (1883) վոդեվիլները⁶:

Հետաքրքրությունը թատրոնի նկատմամբ գնալով աճում էր: 80-81 թվականներին, ներկայացումներ են կազմակերպվել նաև դպրոցական միջավայրում. «Որդիական սեր կամ Ֆեոդորա» (Խ. Աբովյան), «Վարդան Մամիկոնյան կամ Վարդանանց պատերազմ» (Հ. Կարենյան) և «Դալալ Ղաղո» (Մ. Տեր-Գրիգորյան)⁷: Շատերն արդեն ոչ թե սուկ հետաքրքրվում էին բեմական արվեստով՝ իբրև հանդիսատես, այլ նաև մասնակցում էին հյուրախաղերի եկած դերասանների ներկայացումներին՝ հանդես գալով օժանդակ կազմում: Իսկ ահա, 80-ականների վերջին, երբ ֆրանսիական ուղևորությունից հետո քաղաք է վերադարձել Մկրտիչ Խանդամիրյանը, Շուշին սկսել է ապրել լիարժեք և կանոնավոր թատերական կյանքով: Ծագումով ազնվական այս երիտասարդը, որ ստացել էր եվրոպական չափանիշներին համապատասխան փայլուն կրթություն, դեռևս պատանեկան տարիներին էր հրապուրվել թատրոնով: Ֆրանսիայում ուսանելու տարիներն էլ իրենց արգասաբեր դերը կատարեցին՝ նրա այդ հակումն ավելի հստակ և նպատակային դարձնելու առումով:

19-րդ դարի 70-80-ական թվականներին Խանդամիրյանը գտնվել է Մարսելում՝ մետաքսի արտադրության մեջ մասնագիտանալու նպատակով, ինչպես պատվիրել էր հայրը: Այստեղ նա, իհարկե, չէր կարող անհաղորդ մնալ այն նշանակալի թատերական իրադարձություններին, որ տեղի էին ունենում Ֆրանսիայի մայրաքաղաքային կյանքում: Հենց այդ ժամանակ էլ Փարիզում մի կողմից՝ լայն թափ էր առնում մասնավոր թատրոնների գործունեությունը, մյուս կողմից՝ ձևավորվում էին թատերական գեղագիտության նորագույն ուղղություններ՝ նատուրալիզմն ու նեոռոմանտիզմը:

Այսպիսի նպաստավոր միջավայրում՝ մշակութային տարբեր հոսանքների կիզակետում, էապես հարստացել են նրա թատերական գիտելիքները և հղկվել է գեղարվեստական ճաշակը: Գալով Շուշի, որը ժամանակին պատմական Հայաստանի արևելյան գավառներից մեկն էր, նա լծվել է իր վաղեմի երազանքն իրականացնելու գործին՝ թատերական կյանքի բարենորոգմանը: Միևնույն ժամանակ, նա բնավ չի խզել իր հոգևոր կապն առաջադեմ ու քաղաքակիրթ եվրոպական աշխարհի հետ: Բորիս Խանդամիրյանը՝ որդին, տարիներ անց մտաբերել է, որ հայրն «իր գրադարանը մշտապես հարստացնում էր հայկական, ռուսական պարբերականներով ու գրականությամբ, Ֆրանսիայից ստանում էր պատկերազարդ «Իլյուստրացիոն» հրատարակությունը, որին կից առանձին հատորներով Շուշի էին գալիս Զոլայի, Մոլիերի, Ռուսոյի, Ստենդալի, Մոպասանի և այլ դասական-

⁶ Հարությունյան Բ., XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն (1801-1922), հատոր 1, Երևան, 1980, էջ 139-140, 291:

⁷ Հովհաննիսյան Հ., Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար, Երևան, 1996, էջ 416:

ների երկերը: Ֆրանսիայից նա իր հետ բերել էր հայագիտությանը վերաբերող գրականություն ևս: Նաև թարգմանիչ էր, ֆրանսերենից թարգմանել է ժորժ Օնեի «Դոկտոր Ռամոն»: Թարգմանություններ է արել նաև ռուսերենից: Հրատարակել է «Անձկության ժամեր» ոտանավորների ժողովածուն, գրել է պիեսներ»⁸:

Վստահաբար կարելի է ասել, որ Շուշի վերադառնալիս Խանդամիրյանն արդեն որոշակի պատկերացում ունեցել է իր հետագա անելիքների մասին, ընդ որում՝ ոչ միայն մետաքսագործության ասպարեզում, այլ նաև ու, թերևս, առաջին հերթին թատրոնաշինության: Նախապես նա անմիջապես իր շուրջն է համախմբել տեղի թատերասերների մեջ աչքի ընկած ուժերը և փորձել է ստեղծել մշտական գործող դերասանախումբ: Այդ կազմից հայտնի են մի քանի ազգանուններ՝ Գ. Նազարյան, Ա. Աբրահամյան, Ա. Կոստանդյան, Օ. Թառումյան, Ս. Միքայելյան, Գ. Իշխանյան, Մ. Դավթյան, դերասանուհիներ՝ Գ. Թառումյան, Գ. Աթաբեկյան, Գ. Գյանջեցյան⁹:

Սիրողական այս խմբի գործունեությունը սկզբնապես ծավալվել է հայոց թեմական և հոգևոր ուսումնարաններում: Հենց այդ ժամանակ էլ, ըստ երևույթին, Խանդամիրյանը ձեռնամուխ է եղել թատրոնական շենք կառուցելու իր նախագծի իրագործմանը: Ուշագրավ է, որ զուգահեռաբար նա հանդես է եկել ոչ միայն իբրև թատերական գործի հմուտ կազմակերպիչ, այլև ռեժիսոր՝ խաղացանկում ընդգրկելով ինչպես հայրենական, այնպես էլ եվրոպական դրամատուրգիայի գործեր. Գ. Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհը» (1889), «Պեպոն» (1890), «Խաթաբալան» (1890), Հ. Կարենյանի «Վարդանանց պատերազմը» (1890), Խ. Գալֆայանի «Արշակ երկրորդը» (1891), Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Էս էլ քի մոցիքություն» (1890), «Պեպոյի տկճուրը» (1891), Ն. Փուղինյանի «Դալալ Ղաղոն» (1889), Վ. Մադաթյանի «Կրոթ-Կրոթը» (1890), Է. Տեր-Գրիգորյանի «Կովապատճառը ես էի» (1890) և Մոլիերի «Բռնի ամուսնությունը» (1890) պիեսները¹⁰:

Վերջապես, 1891 թվականին ազդարարվեց Շուշիի նորակառույց «Խանդամիրյան թատրոնի» բացումը՝ Մուրացանի «Ռուզան» պիեսի բեմադրությամբ: Պետք է նկատել, որ բարեգործական սկզբունքով ներկայացված այս գործի ընտրությունն էլ պատահական չէր, այստեղ էլ Խանդամիրյանը դրսևորել է իրեն որպես լայնախոհ և թատրոնական գործին քաջատեղյակ անձնավորություն: Արցախյան իրականությանը վերաբերող և նեոռոմանտիզմի ոգով ներշնչված դրամատիկական երկի բեմադրությունը նշանակալից էր ոչ միայն իր հայրենասիրական հնչեղությամբ, այլև իրապես պրոֆեսիոնալ թատրոն ունենալու գիտակցությամբ. չէ՞ որ հենց ազգային թատերագրությունն է կանխորոշում ազգային բեմարվեստի դիմագիծը: Հայ մամուլն էլ չի հապաղել արձագանքելու այդ պատմական իրողությանը: Այսպես, «Տարագի» թղթակիցը գրել է. «Հուլիսի 7-ին, Շուշիում թատերասերները հոգուտ Շուշու բարեգործական ընկերության ներկայացրին «Ռուզան»

⁸ Խանդամիրյան Բ., Հարությունյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 12:

⁹ Հովհաննիսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 417:

¹⁰ Հարությունյան Բ., նշվ. աշխ., էջ 316, 323, 325, 330, 332, 340:

պիեսը՝ պարոն Մ. Խանդամիրյանի թատրոնական նորակառույց դահլիճում: Դահլիճը, բեմը, որի վրա առաջին ներկայացումն այդ օրն էր, կարգ ու սարքը, հարմարությունները Շուշում չտեսնված բաներ են: Առաջին ներկայացմանը դահլիճը լիքն էր: Մի տոմսակ անգամ չէր մնացել և շատերը ձեռնունայն հետ էին դառնում թատրոնից: Տիկին Ն. Յարամիշյան-Ռուզանը բեմին կենդանություն էր տալիս: Նա կատարյալ ֆուրոր արավ հասարակության մեջ: Ինչպես երևում էր, տիկինը շատ էր աշխատել իր դերի վրա և հենց այդ պատճառով սար ու ձորի հեռավորություն կար նրա և խաղացողների միջև, որոնք սովորաբար մեկնվում էին բեմի անկյունում և խոսում էին եկեղեցու փոխասացների նման: Տիկին Յարամիշյանի պես աշխույժով խաղացողը միշտ կարող է գավառական բեմի զարդ համարվել»¹¹:

Թեև հետագայում տեղացի դերասանական ուժերից կազմված այս թատերախումբն այդպես էլ չդարձավ բառիս բուն իմաստով պրոֆեսիոնալ՝ ժամանակը չբավարարեց, այնուամենայնիվ, նրա առկայությունն էապես նպաստեց հյուրախաղային ներկայացումների կազմակերպման գործին, որոնք 90-ականներից ի վեր սկսել են ավելի հաճախակի երևույթ դառնալ Շուշվա իրականության մեջ: «Խանդամիրյան թատրոնը» հայ դերասանների համար՝ Կովկասի ամենագրավիչ հյուրախաղային կենտրոններից մեկն էր և իր նշանակությամբ ավելի կարևոր, քան Ալեքսանդրապոլի և Երևանի թատրոնները¹²: Ամենից առաջ, դա պայմանավորված էր բարեկեցիկ և հարմարավետ թատրոնական շենքի առկայությամբ, որ Թիֆլիսից հետո, արևելահայ իրականության մեջ հիրավի կարող էր եզակի երևույթ համարվել: Թատրոնն ուներ այդ ժամանակաշրջանի բոլոր նորագույն տեխնիկական պահանջներին համապատասխանող բեմահարթակ, գեղեցիկ և ընդարձակ դահլիճ, սրան կից՝ լայն ու հարմարավետ ճեմասրահ:

Խանդամիրյաններն ապրում էին այդ նույն շենքում, որի առանձին մի մասնաճյուղը հատուկ նախատեսված էր հյուրախաղերի եկած դերասանների համար՝ իբրև հանրակացարան: Շենքի բակային հատվածում գտնվում էր մրգատու ծառերով այգին, որն առանձնակի գրավչություն էր հաղորդում ամբողջ շինությանը: «Թատրոնը քարաշեն էր, դրսի կողմից երկհարկանի, բակից՝ մասամբ եռահարկ, ուր պահվում էին դեկորները, բուտաֆորիան, ռեկվիզիտը, թատրոնական այլ պարագաներ՝ պատվիրված անձամբ թատրոնատիրոջ կողմից և պատրաստված նրա ճաշակով ու անմիջական մասնակցությամբ: Դեկորների օգտագործումը մեքենայացված էր, դերասաններն ունեին իրենց հարդասենյակները: Շենքի առաջին հարկում ապրում էր Խանդամիրյանն իր ընտանիքով: Այդ հարկում էր գտնվում նաև թատրոնի գրադարանը: Դահլիճը, որը լուսավորվում էր նավթի լամպերով, ուներ 350 աթոռ՝ պարտեր, օթյակներ, ամֆիթատրոն: Շենքն ու ներկայացումները սպասարկում էին Խանդամիրյանի կողմից պատրաստված մարդիկ, որոնց աշխատավարձը վճարում էր ինքը՝ Խանդամիրյանը, թատրոնի եկամուտներից: Շենքը տրվում էր վարձով՝ նախապես կայացված համաձայնու-

¹¹ Հարությունյան Բ., նշվ. աշխ., էջ 23:

¹² Հովհաննիսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 418:

թյամբ»¹³: Գրիգոր Ավետյանը, որը ժամանակին հաճախ է հյուրախաղերով այցելել Շուշի, առանձնակի ջերմությամբ է մտաբերել Շուշիում անցկացրած իր հյուրախաղային օրերը. «Նիկիտա Խանդամիրյանի թատրոնը, որը... աչքի էր ընկնում սարք ու կարգով, իր մաքրությամբ, մանավանդ տիրոջ կողմից դեպի դերասաններն ունեցած սիրով ու հարգանքով, դարձել էր մեզ համար մի ուխտատեղի, և ամեն ամառ շտապում էինք օր առաջ գնալ ու մեր սիրելի Նիկիտա Աբրամիչին տեսնել: Արտասովոր մի մարդ էր նա, երկար ժամանակ Փարիզում էր ապրել և այնտեղից հետը բերել մաքրություն, խստություն ու ճշմարտություն՝ դեպի ամեն ինչ և ամենքի վերաբերմամբ»¹⁴:

Ստեղծվել էր պարբերաբար Շուշի այցելող դերասանների մի խումբ, որոնց թվում էին Գրիգոր Աբրահամյանը, Մաթեոս Աղայանը, Մարի Զաբելը, Վարվառա Մելիքյանը, Արշակ Հարությունյանը և ուրիշներ: «Դարավերջին Շուշի այցելող խմբերը ղեկավարել է այնպիսի մի պրոֆեսիոնալ դեմք, ինչպիսին էր Գևորգ Պետրոսյանը: Շուշիի բեմում շատ է ծափահարվել հայ շրջիկ խմբերի առաջնուհին՝ Փառանձեմը (Սահակյան-Սաղաթեյան): Այս բեմում հաճախ են խաղացել պոլսեցի Մարի և Վարդիթեր Ֆելեկյանները և, գուցե, ամենից ավելի՝ Արամ Վրույրը Մարի Զաբելի հետ»¹⁵: Մինչև 1905 թվականը, մինչև տեղի հայ բնակչության եղեռնական կոտորածներն ու քաղաքի հրդեհվելը, որին զոհ գնացին բազմաթիվ մշակութային հուշարձաններ և դրանց թվում նաև Խանդամիրյան թատրոնը, Շուշին այն եզակի հայկական քաղաքներից էր, որն իրավամբ կարող էր պարծենալ բովանդակությամբ հարուստ և կանոնավոր հիմքերի վրա դրված իր թատերական կյանքով: Այդ ժամանակաշրջանում չի եղել քիչ թե շատ նշանավոր մի հայ դերասան, որ գոնե մեկ անգամ հյուրախաղերով այստեղ հանդես եկած չլիներ: Վերոհիշյալ դերասաններից բացի, Շուշի հաճախ են այցելել Հովհաննես Աբելյանը, Սիրանույշը, Սաթենիկ Ադամյանը, Հովհաննես Զարիֆյանը և ուրիշներ:

Տասնհինգ տարի շարունակ ու անընդմեջ աշխատելով ի նպաստ հայ ժողովրդի և նրա թատերական մշակույթի բարգավաճման, Շուշիի Խանդամիրյան թատրոնը թերևս այսօր էլ շարունակեր գործել նույնքան արդյունավետ ու եռանդուն, եթե տեղի չունենային 1905-ի ամռան այն սահմուկեցուցիչ իրադարձությունները, որոնց զոհ գնաց տեղի հայ բնակչության մեծամասնությունն իր պատմական արժեքներով հանդերձ: Այդ օրհասական դեպքերը հետագայում այսպես է վերհիշել հայ մեծ դերասան և ծնունդով շուշեցի Վաղարշ Վաղարշյանը. «Ես տեսա, թե ինչպես բորբոքուն, առհելի մի բոց հարևան տնից սողաց դեպի Խանդամիրյան թատրոնը, տանիքն առավ իր կործանարար ճարճատյունի մեջ, և շենքը սկսեց բոցավառվել: Կարծես ոչ ոք չէր տեսնում այդ կործանարար աղետը, որ գնար օգնության: Ես ճչալով փորձ արի վազել դեպի բոցավառվող թատրոնը, հրացանավոր մի մարդ բռնեց թևիցս և ինձ շարտելով բակի մի անկյունը, հրամայեց չշարժվել: Թատրոնի շենքը անտեր ու անօգնական իմ աչքի առաջ ճարճատում էր

¹³ Խանդամիրյան Բ., Հարությունյան Ս., նշվ. աշխ., էջ 11-12:

¹⁴ Ավետյան Գ., Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Երևան, 1933, էջ 134-136:

¹⁵ Հովհաննիսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 418:

բոցերի լափից: Մի՞թե չէր կարելի փրկել այն: Մի՞թե այն գեղեցիկ լուսավոր սրահը, այն աթոռներն ու ջահերը, այն բեմն ու վարագույրը, այն «անտառներն ու պալատները» պետք է բոցկտային ու մոխրանային հրդեհի երախում: Մի՞թե թատրոն ասած բանը վերանալու էր իմ կյանքից...»¹⁶: Նույնպիսի ցավագին հույզերով ու մտքերով էր տոգորված այդ դժնդակ օրերին ողջ հայ ժողովուրդը, որին անողորմաբար սրախողխող էին անում ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև հոգեպես և, թերևս, հենց դա էր ամենասուսկալին ու ողբերգականը:

Այսպիսով, իրավամբ կարելի է ասել, որ անգնահատելի է Խանդամիրյան թատրոնի դերն ու նշանակությունը հայ թատրոնի պատմության մեջ: Կառուցվելով 19-րդ դարավերջի նորագույն բեմադրական պահանջներին համապատասխան, շնորհիվ իր գործունյա ու բանիմաց հիմնադրի ջանքերի և առավելապես՝ նրա հայրենասիրության, այդ բացառիկ թատերական կառույցը դարձել է Կովկասի նշանավոր մշակութային կենտրոններից մեկը, դեպի ուր ձգվել են գրեթե բոլոր ճանաչված հյուրախաղային թատերախմբերի ու առաջնակարգ դերասանների ճանապարհները: Կարճ ժամանակամիջոցում այստեղ են հանդես եկել հայ բեմի շատ ու շատ նշանավոր վարպետներ՝ իրենց լավագույն դերերով, ինչը մեծապես նպաստել է հայ թատերական մշակույթի հետագա առաջընթացին, ինչպես նաև տեղի դերասանական խմբերի ձևավորմանը: Եվ այդ ամենը շնորհիվ այն իրողության, որ Շուշիի քաղաքային կյանքը, ընթանալով ժամանակին համաքայլ, արձագանքել է արտաքին աշխարհի բոլոր բարձրորակ գեղարվեստական երևույթներին՝ չխորշելով նաև նորարարական ստեղծագործական գաղափարներից, որոնք հայ թատրոնում ի հայտ եկան հատկապես XIX դարավերջին և XX դարասկզբին:

Հենց դրանով էլ պայմանավորված է Խանդամիրյան թատրոնի գլխավոր պատմական առաքելությունը:

ПОДЪЕМ И ПАДЕНИЕ ТЕАТРА ХАНДАМИРЯНА В ШУШИ

ГРИГОР ОРДОЯН

Неоценимы роль и значение театра Хандамиряна в истории армянской театральной культуры. Построенное в конце XIX века в соответствии с новейшими техническими требованиями к архитектуре, это уникальное для своего времени театральное здание, благодаря высокой образованности и деловым качествам его основателя, но более всего – его патриотизму, стало важнейшим культурным центром на Кавказе, куда стекались пути многих гастролирующих театральных трупп и выдающихся актеров. За короткое время здесь выступили многие знаменитости армянской сцены, что, несомненно, способствовало последующему прогрессу армянской театральной культуры, а также образованию местных актерских трупп. И это – благодаря

¹⁶ Վաղարշյան Վ., Ընկերներս, բարեկամներս և ես, գիրք Ա, Երևան, 1959, էջ 53-54:

тому, что городская жизнь в Шуши шла в ногу со временем и откликалась на все высокохудожественные явления внешнего мира, не чуждаясь и новаторских творческих идей, которые особенно проявились в армянском театре конца XIX и начала XX веков. Именно в этом заключается главная историческая миссия театра Хандамиряна.

Ключевые слова – Шуши, маленький Париж, Театр Хандамиряна, гастроли, актерская труппа, неоромантизм, культура.

RISE AND FALL OF THE KHANDAMIRYAN THEATER OF SHUSHI

GRIGOR ORDOYAN

Invaluable are the role and significance of the Khandamiryan Theater in the history of Armenian culture. Built in the late 19th century in accordance with the latest technical requirements to architecture, owing to the efforts of its highly educated founder, endowed with business qualities, but mostly – to his patriotism, this unique theatrical structure became one of the Caucasus major cultural centers, where the paths of virtually all the well-known touring theater troupes and outstanding actors met. In a short period of time, many celebrities of the Armenian stage performed here, which undoubtedly contributed to the further development of Armenian theatrical culture, as well as to the emergence of local theater groups. This was due to the fact that the life in the city of Shushi kept pace with the times and responded to all of the highly artistic phenomena of the outside world, not shying away from the innovative creative ideas that appeared in the Armenian theater of the late 19th – early 20th centuries. That is exactly the principal historical mission of the Khandamiryan Theater.

Key words – Shushi, Little Paris, Khandamiryan Theater, tours, troupe, neo-romanticism, culture.

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ*

Հայ նշանավոր հայ գեղանկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի (1870–1936) կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրման գործում առանցքային դեր խաղաց անվանի արվեստաբան, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի երկարամյա տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանը (1891–1991): Հենց նա կազմակերպեց Թադևոսյանի անդրանիկ անհատական ցուցահանդեսները (Երևան, 1934, 1938)՝ նկարչի արվեստը ներկայացնելով լայն հանրությանը, հեղինակեց ներածական հոդվածներ այդ ցուցահանդեսների կատալոգներում, իսկ հետագայում, պաշտպանելով դիսերտացիա վարպետի կյանքի և ստեղծագործության վերաբերյալ (1955)՝ հրատարակեց նրան նվիրված արժեքավոր մենագրություն (1955-ին՝ հայերեն, 1957-ին՝ ռուսերեն): Ինչպես ցույց է տալիս Դրամբյանի հիշատակված աշխատանքների վերլուծությունը, դրանց թեմայի ընտրությունը թելադրված էր ոչ թե այն տարիների խորհրդային արվեստագիտության գաղափարական կոնյունկտուրայով կամ հասարակական պահանջարկով, այլ, նախ և առաջ, հեղինակի գեղագիտական և մասնագիտական նախասիրություններով: Հավանաբար, այդ իսկ պատճառով նշված աշխատությունները հաստատուն տեղ զբաղեցրին հայ կերպարվեստի պատմագիտության մեջ՝ պահպանելով իրենց գիտական նշանակությունը առ այսօր:

Բանալի բառեր – Եղիշե Թադևոսյան, Ռուբեն Դրամբյան, հայ կերպարվեստի պատմություն, հայ գեղանկարչության պատմություն, հայ արվեստագիտություն, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ:

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին ասպարեզ եկած հայ արվեստագետների շարքում առաջին տեղերից մեկը, անշուշտ, պատկանում է գեղանկարիչ և մանկավարժ Եղիշե Թադևոսյանին, որի ծննդյան 150-ամյակը լրացավ 2020 թվականին: Գեղագիտական իր նուրբ աշխարհընկալմամբ, պլաստիկական ուրույն մտածողությամբ և նկարչական բարձր կուլտուրայով նա մեծապես կանխորոշեց ազգային երվինագրի, հատկապես բնապատկերի հետագա զարգացումը, իսկ արվեստի դասավանդման արտառոց ծիրքի շնորհիվ դաստիարակեց հիանալի վարպետների մի ողջ սերունդ՝ ստեղծագործական նոր, բազմապիսի մոտեցումներով:

Թադևոսյանի առաջին ինքնուրույն քայլերն արվեստում արժանացան գործընկերների և մամուլի ուշադրությանը, գուցե և այն պատճառով, որ դա տեղի ունեցավ գեղարվեստական աշխույժ կյանքով ապրող Մոսկվայում, ոչ

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, avart@rambler.ru, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.09.2020, գրախոսման օրը՝ 15.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

թե նրա հարազատ Վաղարշապատի կամ հիմնական բնակավայր Թիֆլիսի համեմատաբար հետամնաց մշակութային միջավայրում: Չնայած այդ խոստումնալից մեկնարկին՝ հարկավոր եղան տարիներ ու տասնամյակներ, որպեսզի ռուս և հայ մտավորականության բավական նեղ շրջանակներում ճանաչում վայելող նկարիչը գնահատվի ըստ պատշաճի, իսկ նրա ժառանգությունը հասու դառնա լայն, այդ թվում՝ հայ հանրությանը: Ահա այստեղ՝ Թադևոսյանի կյանքի ու գործունեության լուսաբանման գործում, անուրանալի դեր խաղաց անվանի արվեստաբան, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի երկարամյա տնօրեն Ռուբեն Դրամբյանը (1891–1991), որին, ըստ էության, պարտական ենք Թադևոսյանի գիտական բացահայտման համար:

1924 թվականին հաստատվելով Երևանում՝ Ռ. Դրամբյանն ստանձնեց Հայաստանի պետական թանգարանի գեղարվեստական բաժնի¹ ղեկավարությունը, որը սկզբնական շրջանում նրանից խլում էր գրեթե ողջ ուժերն ու ժամանակը՝ խիստ սահմանափակելով քննադատական ու հետազոտական ակտիվությունը: Թադևոսյանն առաջիններից էր, ով ստիպեց Ռ. Դրամբյանին մեկտեղել թանգարանային կազմակերպչի և գրող արվեստաբանի գործառույթները. 1934-ի գարնանը թանգարանի սրահներում բացվեց վաթսուներ բոլորած վարպետի էտյուդների ցուցահանդեսը, որը նրա անդրանիկ անհատական ելույթն էր հանրության առջև: Ինչպես վկայում է Ռ. Դրամբյանը, այդ որոշումը նկարչին հեշտ չտրվեց. ավելի քան քառասուն տարվա ընթացքում վրձնած շուրջ 450 էտյուդները հրապարակելու հեռանկարը հեղինակին որոշակի մտավախության առիթ էր տվել²: Այսուհանդերձ, շարունակում է արվեստաբանը, բոլոր տարակուսանքները զուր էին և «...ցուցահանդեսը հսկայական հաջողություն ունեցավ: Չխոսելով արդեն լայն հասարակության մասին /.../ անգամ նկարիչների շրջանում այս ցուցահանդեսը կատարյալ իրադարձություն էր, միաժամանակ և հայտնություն դրանցից շատերի համար, որոնք երբևէ չէին տեսել այդ գործերը և չգիտեին, թե պեղծածի ի՞նչ հիանալի վարպետ է Թադևոսյանը»³:

Պատկերահանդեսը դրական արձագանք ստացավ ինչպես հայաստանյան, այնպես էլ արտասահմանյան հայ մամուլում, ուր տպագրվեցին

¹ 1921–1935՝ Հայաստանի պետական կուլտուր-պատմական թանգարանի գեղարվեստական բաժին, 1935–1947՝ Հայաստանի կերպարվեստի պետական թանգարան, 1947–1991՝ Հայաստանի պետական պատկերասրահ, 1991-ից՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ:

² Ռ. Դրամբյանը մեջբերում է Թադևոսյանի՝ ցուցահանդեսի նախօրեին իրեն հղած նամակը. «Հիմա, երբ մոտենում է ցուցահանդեսը բանալու ժամանակը, ես սկսում եմ անհանգստանալ: Չգիտեմ՝ կհասկանաք Դուք ինձ, թե ոչ, որովհետև ցուցադրվելով իմ բոլոր էտյուդները (որոնք հազվադեպ եմ ցույց տալիս մարդկանց), որ արել եմ ավելի քան 40 տարվա ընթացքում, կարծես թե շրջում եմ իմ ներսը ու ինտիմ կողմս ցույց եմ տալիս դեռևս կենդանությանս օրոք: Լևիտանը կվրդովվեր այդ փաստից: Բայց ահա հարց է ծագում՝ կբավարարվե՞ն իմ ցուցահանդեսից, քննադատությունը կհասկանա՞ արդյոք, որ սրանից քառասուն տարի առաջ ինձ համար կատարած գործերը ենթակա չեն ժամանակակից խիստ պահանջներին» (տե՛ս **Դրամբյան Ռ.**, Եղիշե Թադևոսյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), Երևան, 1955, էջ 75–76):

³ Նույն տեղում, էջ 76:

նշանավոր հայագետ, արքեպիսկոպոս Գարեգին Հովսեփյանի, գրականագետ և արվեստի քննադատ Արամ Երեմյանի, նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի համապատասխան հոդվածները⁴: Լույս տեսավ ցուցահանդեսի պատկերազարդ կատալոգը՝ Ռ. Դրամբյանի համառոտ ներածականով⁵: Այսինքն՝ Թադևոսյանի բնանկարչական արվեստը ներկայանում էր ոչ միայն իր տեսանելի հարստությամբ ու բազմազանությամբ, այլև մասնագիտական թեև համառոտ, բայց շահագրգիռ անդրադարձով:

Պետք է ասել, որ 1930-ականների խորհրդային իրականության պայմաններում էտյուդների առանձին ցուցադրությունը, նմանօրինակ ուշադրությունն էտյուդի հանդեպ սովորական, օրինաչափ երևույթ չէր: Արվեստի պաշտոնական աստիճանակարգության մեջ տվյալ արտահայտչաձևը բավական համեստ տեղ էր զբաղեցնում: Սոցիալիստական ռեալիզմի տեսությունը, մերժելով իմպրեսիոնիզմի ձեռքբերումները, էտյուդը համարում էր զուտ օժանդակ աշխատանք, որը լուծում է մասնավոր խնդիրներ և չունի գեղարվեստական ինքնուրույն նշանակություն⁶: Ժամանակի մամուլում ու մասնագիտական գրականության մեջ տարածում գտած «էտյուդայնություն» տերմինը կիրառվում էր «ուղղադավան» ռեալիզմի տեսանկյունից անավարտ, պատահական, իրականում պատկերման մեթոդի ավելի նոր, ետտպավորչապաշտ ընկալում ենթադրող, այսպես ասած՝ «ֆորմալիստական» (ուստի՝ քննադատելի) գործեր մատնանշելու և պիտակավորելու համար⁷:

Այս պարագայում Թադևոսյանի էտյուդների ծրագրային ցուցադրությունն առնվազն ուշագրավ էր: Փաստորեն այն գալիս էր հաստատելու, որ բնության անմիջական հայեցումից ծնված, ժամանակի և վայրի հարափո-

⁴ Տե՛ս **Հովսեփյան Գ.**, Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդեսը, «Անահիտ», 1935, № 1-2, էջ 23-28: **Երեմյան Ա.**, Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան (նախաբանը՝ Ա. Չոպանյանի): Նույն տեղում, էջ 16-22, **Գյուրջյան Գ.**, Կերպարվեստի վաստակավոր գործիչ Ե. Թադևոսյանն իբրև էտյուդային արվեստի վարպետ, «Խորհրդային արվեստ», 1935, № 13, էջ 10-11, № 14, էջ 8-10:

Ի դեպ, դեռ 1928-ին Գ. Հովսեփյանը գրել էր Թադևոսյանի կյանքն ու գործունեությունը լուսաբանող մի հոդված (տե՛ս **Գարեգին արք. Հովսեփյանց**, Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան, Տաթև: Տարեգիրք գրականության և արվեստի, Հալեպ, 1929, էջ 284-297, Նույնը, «Էջմիածին», 1971, № 3, էջ 34-39):

⁵ Տե՛ս Ե. Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդես, Երևան, 1934, էջ VII-XXI: Հմմտ. **Драмбян Р.** Этюды Егише Татевосяна, **Ռուբեն Դրամբյան**, Հայ արվեստի պատմությունից. Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 245-249:

⁶ «Չնայած իմպրեսիոնիստական էտյուդների ճնշող քանակությանը, կարդում ենք, օրինակ, 1939-ին հրատարակած մի գրքում, նա (Թադևոսյանը – Ա. Ա.), այդուհանդերձ, չնահանջեց արվեստի բովանդակայնությունից, անընդհատ վերադառնում էր սյուժետային պատկերների, խորհում էր դրանց շուրջ և նախապատրաստում դրանք պատմական, դիցաբանական և կրոնական թեմաներով մի շարք էքզիզներում» (Очерки по истории искусства Армении. Сборник статей. М.–Л., 1939, стр. 70): էտյուդի և պատկերի նման հակադրությունը, մեր կարծիքով, բավական խոսուն է:

⁷ Այս տեսակետի սկզբունքային քննադատն էր Մարտիրոս Սարյանը, որին ևս մեղադրում էին «էտյուդիզմի» մեջ (տե՛ս **Մարտիրոս Սարյան**, Գրառումներ իմ կյանքից, գիրք առաջին, Երևան, 1966, էջ 163-165):

փոխ դիմագիծը որսացող վրձնագիր փորձերը ոչ թե լոկ նկարչի «խոհանոց» են, այլ կարող են ևս օժտված լինել ներքին բովանդակությամբ, գեղարվեստական ինքնակա արժանիքներով: «...Այնտեղ, ուր արվեստը իր կապը չի խզում կյանքից,- գրում է Ռ. Դրամբյանը,- ուր նա ելնում է երևույթների ու բնության ռեալ պատկերացումից, այնտեղ էտյուդային գործերը գեղարվեստական գործունեության անհրաժեշտ նախադրյալներն են հանդիսանում, անկախ այն բանից՝ վերջիններս ինքնանպատակ գործերի նշանակություն ունեն, թե նրանք դիտվում են որպես միջոցներ ուրիշ խնդիրներ իրագործելու համար»⁸: Այսօր, երբ Թադևոսյանի էտյուդներն իրավամբ համարվում են նրա գեղանկարչական տաղանդի ամենակատարյալ արգասիքներից մեկը, նրանց շրջանառման ու հանրահռչակման պատմությունը տեղին է վերհիշել:

Թադևոսյանի մահից երկու տարի անց՝ 1938-ին, Հայաստանի պետական թանգարանը կազմակերպեց ևս մեկ՝ արդեն հետահայաց ցուցադրություն, որը կոչված էր ի մի բերելու վարպետի գեղարվեստական ժառանգությունը: Ցուցահանդեսի կատալոգում դարձյալ գետեղված էր Ռ. Դրամբյանի նախաբանը⁹, որն իր նպատակով ու բովանդակությամբ, բնականաբար, տարբերվում էր իրեն նախորդող համանման շարադրանքից: Եթե այնտեղ խոսքը Թադևոսյանի ստեղծագործության առանձին, թեկուզև կարևոր հատվածի մասին էր, ապա հիմա պետք է ներկայացվեր նրա ամբողջական պատկերը, տրվեր ընդհանուր բնութագիրը: Ահա սրան էր միտված Ռ. Դրամբյանի՝ համեմատաբար ծավալուն, հանգամանալից հոդվածը, որում գուշակվում է նրա հետագա մենագրական հետազոտությունների ընդհանուր ուրվապատկերը: Թեև դրանց իրականացումն այս հոդվածում «ապագայի գործ» էր որակվում¹⁰ սկիզբը դրված էր և, ըստ երևույթին, պահանջում էր շարունակություն:

1951-ին ձևապաշտությամբ տարվելու և ռեալիստական արվեստի նկատմամբ ոչ բավականաչափ ուշադիր լինելու մեղադրանքով Ռ. Դրամբյանն ստիպված լքում է պատկերասրահը¹¹ և հիմնական աշխատանքի անցնում Հայաստանի ԳԱ Արվեստների տեսության և պատմության սեկտորում, ուր համատեղությամբ աշխատել էր մինչ այդ: Այսուհետ նրա հետազոտական գործունեությունն առավել նպատակաուղղված բնույթ է ձեռք բերում, և գիտական հետաքրքրությունների կիզակետում վերստին հայտնվում Ե. Թադևոսյանի արվեստը: Ռ. Դրամբյանը չի ճշտում, թե կոնկրետ ո՞ր թվականին է

⁸ Ե. Թադևոսյանի էտյուդների ցուցահանդես, Երևան, 1934, էջ VII:

⁹ Տե՛ս **Դրամբյան Ռ.**, Ե.Մ. Թադևոսյան, Վաստակավոր նկարիչ Ե. Թադևոսյանի հետմահվան ցուցահանդես. Կատալոգ, Երևան, 1938, էջ 5–25: Հմմտ. **Драмбян Р. Е.М. Татевосян. Памяти художника, Ռուբեն Դրամբյան**, Հայ արվեստի պատմությունից. Հոդվածների ժողովածու, էջ 250–262:

¹⁰ **Դրամբյան Ռ.**, Ե.Մ. Թադևոսյան, Վաստակավոր նկարիչ Ե. Թադևոսյանի հետմահվան ցուցահանդես. Կատալոգ, Երևան, 1938, էջ 25:

¹¹ Տե՛ս **Драмбян И. Р. Г.** Драмбян и его роль в художественной жизни Армении XX века. **Ռուբեն Դրամբյան**, Հայ արվեստի պատմությունից. Հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ XIX:

սկսել աշխատանքն իր ուսումնասիրության վրա¹², սակայն 1955-ին արժանանում է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի՝ «Եղիշե Թադևոսյան» դիսերտացիայի համար¹³: Նույն թվականին լույս է տեսնում համանուն մենագրության հայերեն, իսկ երկու տարի անց, կառուցվածքային զգալի փոփոխություններով ու կրճատումներով, նաև ռուսերեն տարբերակները¹⁴: Հետագայում, անդրադառնալով նկարչի ստեղծագործությանը խորհրդային և հայ արվեստի պատմությունն ամփոփող ընդհանուր բնույթի հրատարակություններում, գիտնականը հիմնականում հավատարիմ է մնում այն դրույթներին ու գնահատականներին, որոնք արտահայտել էր սկզբնապես՝ իր մենագրության մեջ:

Այսպիսով՝ Թադևոսյանի կյանքի և գործունեության ակտիվ ուսումնասիրմամբ Ռ. Դրամբյանն զբաղվել է 1930-ականների կեսերից–1950-ականների կեսն ընկած ժամանակահատվածում, մի շրջան, երբ խորհրդային մշակույթը մեծապես ենթարկված էր պաշտոնական գաղափարախոսության թելադրանքին, իսկ գրականությունն ու արվեստը՝ սոցիալիստական ռեալիզմի կաղապարող պահանջներին: «Կուսակցության գծի» անշեղ պահպանումն ապահովում էր գրաքննության ինստիտուտը՝ բազմաստիճան հսկողության ճյուղավորված համակարգով: Թեպետ վաղուց դադարել էին հեղափոխական նիհիլիզմի ամպրոպները և խրախուսվում էր ուշադիր, զգուշավոր վերաբերմունքն անցյալի մշակութային ժառանգության նկատմամբ (որին դասվում էր նաև Թադևոսյանի ստեղծագործության մեծ մասը), հայ վարպետը, իհարկե, «ժամանակի հերոսը» չէր¹⁵, նրա կտավների բովանդակությունը հենու էր քաղաքական օրախնդրից, կենսագրությունն էլ՝ հեղափոխական պայքարի դրվագներից: Ուստի ակնհայտ է, որ Ռ. Դրամբյանի ընտրությունը բխում էր ոչ թե երկրում ստեղծված գաղափարական իրադրությունից կամ հասարակական պահանջարկից, այլ, նախ և առաջ, թադևոսյանական արվեստի գեղագիտական որակներից, որոնք համահունչ էին հետազոտողի ճաշակին, գեղեցիկի ընկալմանը, մասնագիտական հակումներին և նախասիրություններին: Իհարկե, ժամանակի կնիքը երբեմն նկատելի է նաև Ռ. Դրամբյանի ձևակերպումներում, սակայն նրա խորքային մոտեցումներն էապես տարբեր են և ի հայտ են բերում XX դարասկզբի մշակութային արժեհամակարգում ձևավորված գիտական մտածողության արդյունք:

¹² Գիտենք միայն, որ դա տեղի ունեցավ «նկարչի մահվանից հետո» (**Ռուբեն Դրամբյան**, Եղիշե Թադևոսյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), էջ 6):

¹³ Տե՛ս **Драмбян Р.** Егише Татевосян. Жизнь и творчество. Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Ереван, 1955:

¹⁴ Տե՛ս **Դրամբյան Ռ.**, Եղիշե Թադևոսյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), Երևան, 1955: **Драмбян Р.** Егише Татевосян. Москва, 1957:

¹⁵ Օրինակ՝ 1932-ին հրատարակված «խորհրդային Անդրկովկասի գեղանկարչությունը» գրքի հեղինակ Լ. Ռեմպելն առհասարակ ավելորդ է համարում խոսել Թադևոսյանի մասին, քանի որ նա, ըստ ուսումնասիրողի, «բացարձակ կապված չէ հայ իրականության հետ» և «հատկանշական է զուտ իբրև ռուս բուրժուական արվեստում հայ նախահեղափոխական բուրժուական մտավորականության ներկայացուցիչների տարրալուծման տիպիկ պրոդուկտ» (**Ремпель Л.** Живопись Советского Закавказья, М.–Л., 1932, стр. 98–99):

Իր գրքի ներածության մեջ Ռ. Դրամբյանը հասկանալի ափսոսանք է հայտնում, որ հնարավորություն չի ունեցել բնօրինակով ծանոթանալու Թաղևոսյանի որոշ կարևոր ստեղծագործություններին՝ դրանց կորսված լինելու պատճառով¹⁶: Բայց ընդհանուր առմամբ իրավիճակն այդ իմաստով այնքան էլ վատ չէր: 1930-ական թվականների երկրորդ կեսին, երբ մենագրության գաղափարը դեռ միայն նախանշվում-հասունանում էր, Հայաստանի պետական թանգարանում, իր իսկ՝ Ռ. Դրամբյանի ջանքերով, հավաքվել էր նկարչի գեղարվեստական ժառանգության շոշափելի մասը: Հաջորդ քսան տարիների ընթացքում այդ հավաքածուն պարբերաբար համալրվում էր վարպետի այրի Ժյուստինա Թաղևոսյանի նվիրաբերած կամ նրանից գնած աշխատանքների հաշվին, իսկ 1959-ին, համաձայն վերջինիս կտակի, թանգարանին անցավ Թաղևոսյանի գործերի մնացած մասը: Ինչպես երևում է, արդեն աշխատանքն սկսելու փուլում հետազոտողի ձեռքի տակ բավական թվով բնօրինակներ կային, որոնք գնալով շատանում էին:

Նույնը, սակայն, չի կարելի է ասել արվեստագետին վերաբերող հատուկ գրականության մասին, որը մինչև 1950-ականների կեսը սահմանափակվում էր վերը նշված կատալոգների նախաբաններով և մամուլում տպագրված մի քանի հոդվածներով: Զարմանալի չէ, որ Ռ. Դրամբյանի մոտ չենք գտնի հղումներ Թաղևոսյանի ստեղծագործության նախորդ կամ ժամանակակից ուսումնասիրողների վրա: Չենք բացառում, որ առանձին հրապարակումներ (օրինակ՝ արտասահմանում տպագրված նյութերը) պարզապես անհայտ էին արվեստաբանին՝ արտերկրյա պարբերականների դժվարամատչելիության պատճառով:

Փոխարենը նա լայնորեն դիմել է սկզբնաղբյուրներին՝ Թաղևոսյանի հետ ունեցած զրույցներին (որոնց ընթացքում մանրամասնորեն գրառել է նրա կենսագրության վաղ շրջանը), վարպետի հուշերին ուսուցչի՝ ռուս ակադեմիկոս գեղանկարիչ և մանկավարժ Վասիլի Պոլենովի ու նրա քրոջ՝ նկարչուհի Ելենա Պոլենովայի մասին, նրանց, ինչպես նաև հենց իր՝ Ռ. Դրամբյանի հետ վարած նամակագրության օրինակներին: Դրան զուգահեռ՝ վկայաբերված են XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ռուս գեղարվեստական կյանքի իրողությունն արտացոլող կարևոր աղբյուրներ՝ Վլադիմիր Ստասով, Իգոր Գրաբար, Անդրեյ Բելի: Ինչ վերաբերում է մենագրության մեջ եղած մասնագիտական դիտարկումներին, վերլուծություններին, գնահատականներին, ապա դրանք, մեր տպավորությամբ, լիովին ինքնուրույն են:

Այսպիսով՝ Թաղևոսյանի աշխատանքների, կենսագրության, մասնագիտական և հարակից գրականության համակողմանի, մանրակրկիտ ուսումնասիրման արդյունքում ընթերցողի սեղանին դրվեց ավարտուն աշխատանք, որը եկավ ամբողջացնելու նկարչի կենսագրական և ստեղծագործական դիմապատկերը: Դրան նպաստում է գրքի կառուցվածքը, ուր համատեղված են նյութի մատուցման ժամանակագրական և թեմատիկ-պրոբլեմային սկզբունքները: Հաջորդաբար ներկայացված են Թաղևոսյանի մանկու-

¹⁶ Տե՛ս Ռուբեն Դրամբյան, Եղիշե Թաղևոսյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), էջ 7:

թյան և ուսանողության տարիները, նրա գործունեության վաղ (1894–1900), թիֆլիսյան (1901–1920) և խորհրդային (1920–1936) շրջանները, վարպետի ժառանգությունը բնապատկերի, դիմանկարի, թատերական նկարչության ոլորտում, նաև՝ անձնավորությունը: Յուրաքանչյուր գլուխ արտացոլում է Թադևոսյանի կյանքի և արվեստի կարևոր շրջադարձները, դրա զարգացման ընդհանուր տրամաբանությունն ու ընթացքը՝ հեղինակի երփնագիր, խճանկար, դեկորատիվ հորինվածքների ժանրային ու թեմատիկ խաղացանկի, ոճական առանձնահատկությունների, կատարման եղանակի ու տեխնիկայի կտրվածքով: Առանցքային տեղ է տրված Թադևոսյանի բնանկարներին, որոնք քանակապես գերակշռում են մյուս ժանրերում՝ թեմատիկ պատկերի և դիմանկարի ասպարեզում նրա կատարած աշխատանքների համեմատությամբ: «Թադևոսյանի պեյզաժները, գրում է Ռ. Դրամբյանը, հետաքրքրական են նաև այն տեսակետից, որ ավելի, քան նրա մյուս գործերից մեկը, հնարավորություն են տալիս մեզ խոսելու նրա աստիճանական աճի, հատկապես գեղանկարչական վարպետության մասին, թե ինչպես է ճոխանում նրա ներկայանակը, ինչպես են ներկերը դառնում ավելի տպավորիչ, գույներն՝ ավելի հագեցած և յուրաքանչյուր վրձնում՝ ավելի արտահայտիչ»¹⁷: Խորամուխ լինելով Թադևոսյանի բնանկարչության այնպիսի նրբությունների մեջ, ինչպիսիք են, ասենք, պատկերման համար նախընտրելի տարվա եղանակը, օրվա ժամը, լուսավորությունը՝ հետազոտողը զուգահեռ է անցկացնում հայ վարպետի և ռուս գեղանկարիչ Իսահակ Լևիտանի բնապատկերների միջև, ընդգծում դրանց բնաստեղծական ոգին, հուզականությունը, բնության սրտառույց, քնարական ընկալումը¹⁸: Իրավացիորեն հիշատակվում են Թադևոսյանի հազվագյուտ գունազգացողությունը, նրա անզուգական կոլորիզմը, բնականից աշխատելու կայուն սովորությունը, բնության նույնիսկ աննշան տեսարանում պատկերման անսպասելի, թարմ մոտիվ գտնելու բացառիկ ձիրքը:

Ինքնին հասկանալի է, որ Ռ. Դրամբյանը չէր կարող շրջանցել Թադևոսյանի արվեստում իմպրեսիոնիզմի ազդեցության խնդիրը, որին մոտեցել է որոշակի զգուշությամբ: Հետազոտողի կարծիքով՝ տպավորչապաշտությունն իրոք ներգործել է նկարչի պլաստիկական լեզվի վրա, բայց միայն որոշ ժամանակաշրջանում և կոնկրետ աշխատանքներում: Այսինքն՝ իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը չի ունեցել հիմնարար բնույթ, եղել է անցողիկ, մինչդեռ վարպետն ընդհանուր առմամբ իրեն դրսևորել է իբրև ռեալիստ:

Թադևոսյանին նույնպես չհամարելով զտարյուն տպավորչապաշտ՝ հակված ենք, այսուհանդերձ, չափազանց մեղմ որակելու Ռ. Դրամբյանի այսպիսի գնահատականը: Ստեղծագործական երկու մեթոդների հակադրությունը՝ հոգուտ «ճշմարտացի» ռեալիզմի, ժամանակի նշան էր: Նկարչի կամ քանդակագործի անունը, կարիերան, ներկան և ապագան հաճախ կախված էին նրանից, թե որքանով է նա համապատասխանում իսկական ռեալիստի համարմանը, որը գործուն միջոց էր՝ արվեստագետին «կյանքի ուղեգիր»

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 85:

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 91:

տալու, գրաքննության առջև «արդարացնելու», պաշտոնական քննադատության անբարեհաճ վերաբերմունքից ապահովագրելու իմաստով: Թադևոսյանի համբավը, նրա ժառանգության ճակատագիրը չէին կարող չհուզել գիտնականին, և այդ հանգամանքը, հավանաբար, պետք է հաշվի առնել նրա սկզբնական դիրքորոշման զսպվածությունն արձանագրելիս: Ավելի ուշ, երբ հայրենի հումանիտար միտքը զգալի չափով ձերբազատվեց գրաքննության ճնշող հսկողությունից, առավել անկաշկանդ հնչեց նաև Ռ. Դրամբյանի տեսակետը: Հնարավոր դարձավ խոստովանել (ենթադրում ենք՝ ոչ առանց ներքին գոհունակության), որ Թադևոսյանի «տաղանդը լիովին բացվեց Եվրոպա կատարած ուղևորությունների և Արևմուտքի արվեստին, առաջին հերթին՝ իմպրեսիոնիստների նվաճումներին ծանոթանալուց հետո: Անկասկած, իմպրեսիոնիզմը նպաստեց նկարչի ներկայակի հարստացմանը, այն դարձավ ավելի վառ և գունեղ: Ե. Թադևոսյանի աշխատանքներն առաջինը հայ գեղանկարչություն ներմուծեցին իմպրեսիոնիստական որոշ սկզբունքներ»¹⁹:

Ռ. Դրամբյանի արժարժած մյուս կարևոր հարցը վերաբերում էր Թադևոսյանի արվեստի վրա ռուս և հայ մշակույթների ազդեցությանը: Նկատելի է, որ հեղինակին քաջածանոթ և հոգեհարազատ է Մոսկվայի գեղարվեստական միջավայրը, որտեղ բյուրեղացել էր Թադևոսյանի նկարչական «ես»-ը, նրա ստեղծագործական ձեռագիրը: Ինչպես գիտենք, Ռ. Դրամբյանը ևս կրթվել էր Ռուսաստանում (ճիշտ է, ոչ թե Մոսկվայում, այլ Պետրոգրադում), այստեղ էին ձևավորվել նրա աշխարհայացքը, էսթետիկական ճաշակը, արվեստաբանական գիտելիքների հիմքը: Այսուհանդերձ գրքում հստակորեն շեշտված է Թադևոսյանի անխզելի կապը հայրենի մշակույթի, ազգային ակունքների հետ: «Մի թուուցիկ հայացք նետելով նկարչի ամբողջ ստեղծագործական ուղուն, – եզրակացնում է գիտնականը, – կարող ենք ասել, որ իր գեղարվեստական զարգացման համար ռուսական արվեստին այնքան պարտական Թադևոսյանը /.../ սնվելով գերազանցորեն հայրենի միջավայրից վերցրած թեմաներով՝ կարողացավ մեծապես նպաստել հայ արվեստի զարգացմանը»²⁰:

Ռ. Դրամբյանի մենագրության արժանիքներից մեկն այն է, որ նկարչի կյանքն ու գործունեությունն այստեղ դիտարկված են միասնության մեջ, դրանց բնական համաձուլվածքով: Նման մոտեցման շնորհիվ ընթերցողի առջև հառնում է անցյալի կենդանի, լիարյուն պատկերը: Ռ. Դրամբյանի մասնագիտական ըմբռնումներին ակներևաբար հակասում է արվեստի անանուն պատմության վյուֆլինյան սկզբունքը, նրա համար էական է իր հերոսի անձը, մարդկային նկարագիրը՝ համակցված ստեղծագործական դրսևորումների: Թեև Ռ. Դրամբյանի և Թադևոսյանի հանդիպումները եղել են ոչ այնքան հաճախակի՝ արվեստաբանի աչքից չեն վրիպել ո՛չ վարպետի պարզասիրտ ու համեստ բնավորությունը, ո՛չ դանդաղկոտ ու զուսպ կեցվածքը, ո՛չ կամերային թանգարանի վերածված թիֆլիսյան բնակարանի ջերմիկ մթնո-

¹⁹ Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, стр. 136.

²⁰ Ռուբեն Դրամբյան, Եղիշե Թադևոսյան (կյանքը և ստեղծագործությունը), էջ 79:

լրորը, ո՛չ կենցաղային ու գեղարվեստական երբեմն անսպասելի նախասիրությունները (օրինակ՝ Այսեդորա Դունկան և Բոտիչելլի), ո՛չ էլ եվրոպական ու, մանավանդ, հայ մշակույթի (Ժողովրդական երգերի, Սուրենյանցի, Կոմիտասի, Թումանյանի) հանդեպ տաճած վաղնջական, անդավաճան սերը: Կենսագրին ապշեցնում է Թադևոսյանի գեղարվեստական էրուդիցիան, նրա «կառչուն ու խելացի» նկարչական հիշողությունը²¹, որը նրան թույլ էր տալիս անվրեպ մտաբերել, թե աշխարհի ո՛ր թանգարանում է գտվում այս կամ այն կտավը, մինչև իսկ՝ ո՛ր սրահում և որտեղ է կախված... Թադևոսյանի մարդկային կերպարն ուրվագծված է անթաքույց համակրանքով, բայց և դիպուկ ու համոզիչ:

Այսպիսով՝ Ռուբեն Դրամբյանը վճռորոշ, բեկումնային դեր խաղաց Թադևոսյանի ստեղծագործության ճանաչման ու լուսաբանման գործում, ինչը և ապահովեց նրա աշխատությունների հաստատուն տեղը հայ կերպարվեստի պատմագիտության մեջ: Դրամբյանի խոհուն, ոչ անտարբեր մասնագիտական հայացքն ի զորու եղավ թափանցելու նկարչի էսթետիկական ընկալման խորքը՝ հարթելով մի արահետ, որով մենք՝ ազգային մշակույթի շնորհակալ Ժառանգներս, մոտենում ենք վարպետի գրավիչ ներաշխարհին՝ դրա գունեղ և հուժկու գեղարվեստական դրսևորմամբ:

РОЛЬ РУБЕНА ДРАМПЯНА В ИЗУЧЕНИИ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯНА

АРТУР АВАГЯН

В изучении жизни и творчества выдающегося армянского живописца Егише Тадевосяна (1870–1936) ключевую роль сыграл видный искусствовед, многолетний директор Национальной галереи Армении Рубен Драмбян (1891–1991). Именно он организовал первые персональные выставки Тадевосяна (Ереван, 1934, 1938), на которых представил его искусство широкому зрителю. Он написал вступительные статьи для каталогов этих выставок, а впоследствии, защитив диссертацию о жизни и творчестве мастера (1955), издал посвященную ему ценную монографию (в 1955-м на армянском, а в 1957-м – на русском языках). Как показывает анализ упомянутых работ Драмбяна, выбор темы был продиктован не идейной конъюнктурой советского искусствознания тех лет и не общественным спросом, а прежде всего – эстетическими и профессиональными предпочтениями самого автора. Возможно, поэтому названные работы заняли прочное место в историографии армянского изобразительного искусства, сохранив свое научное значение по сей день.

Ключевые слова – Егише Тадевосян, Рубен Драмбян, история армянского изобразительного искусства, история армянской живописи, армянское искусствознание, Национальная галерея Армении.

²¹ Նույն տեղում, էջ 109:

THE ROLE OF RUBEN DRAMPYAN IN STUDYING YEGHISHE TADEVOSYAN'S LIFE AND CREATIVE ACTIVITY

ARTUR AVAGYAN

Ruben Drampyan (1891–1991), the prominent art critic and long-term director of the National Gallery of Armenia, played a significant role in studying the life and creative activity of the outstanding Armenian painter Yeghishe Tadevosyan (1870–1936). Drampyan was the one who organized the artist's first two solo exhibitions (Yerevan, 1934, 1938), where he presented Tadevosyan's art to wide audience, as well as wrote the introductory articles for the exhibition catalogues. Later on, he defended his thesis (1955) and issued a valuable monograph on the master's life and creative activity (in Armenian, 1955, and in Russian, 1957). The analysis of Drampyan's above mentioned works shows that the subject selection was not imposed either by the ideological considerations of Soviet art history or the public demand, but, first and foremost, by the author's aesthetic and professional preferences. This may be the reason why the mentioned works have taken their firm place in the historiography of Armenian fine arts and maintained their scientific significance to date.

Key words – Yeghishe Tadevosyan, Ruben Drampyan, the history of Armenian fine arts, the history of Armenian painting, Armenian art history, National Gallery of Armenia.

ԽՃԱՆԿԱՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ԱՅՈՒՉԱՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ*

XIX դարավերջին – XX դարասկզբին ասպարեզ իջած նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936) ստեղծագործական գործընթացում փորձարար էր: Նկարիչը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, տեխնիկական կատարման և տեխնոլոգիական խնդիրների հանդեպ: Նրա այդ փնտրտուքներն արտահայտվել են նաև հաստոցային խճանկարչական աշխատանքներում: 1907 թվականին ստեղծված ինքնադիմանկարը, նույն թվականին կատարած՝ իր ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի դիմանկարը, 1908 թվականին եկեղեցու դռան ճակատի համար պատրաստած «Փրկչի գլուխը» հայ արվեստում խճանկարչության ինքնատիպ նմուշներից են:

Քանալի բաներ – Եղիշե Թադևոսյան, արվեստ, խճանկարչություն, «Ինքնադիմանկար», «Վասիլի Պոլենովի դիմանկարը»:

XIX դարավերջին – XX դարասկզբին ասպարեզ իջած նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936) ստեղծագործական գործընթացում փորձարար էր: Նկարիչը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, տեխնիկական կատարման և տեխնոլոգիական խնդիրների հանդեպ: Նրա այդ փնտրտուքներն արտահայտվել են նաև հաստոցային խճանկարչական աշխատանքներում: Նկատի ունենք գունավոր քարերից կամ, ինչպես նշում է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանը, երանգավորված գիպսե կտորներից 1907 թվականին ստեղծված «Ինքնադիմանկարը»¹, նույն թվականին կատարած՝ իր ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի դիմանկար-խճանկարը, վերը նշված՝ 1908 թվականին եկեղեցու դռան ճակատի համար պատրաստած «Փրկչի գլուխը», որը շարունակությունն է նկարչի՝ Հիսուսին պատկերող աշխատանքների²:

* Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի արվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, suzygrigoryan18@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 03.09.2020, գրախոսման օրը՝ 16.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

¹ Տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 39:

² Դրանք են՝ «Քրիստոսն ու սամարացի կինը» (էքրիզ, 1893, կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 41,5x43, Վ.Դ. Պոլենովի թանգարան ավանդատուն Պալենովո), «Քրիստոսը Պիղատոսի մոտ» (էքրիզ, 1893, կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 31x31,5, Վ.Դ. Պոլենովի թանգարան ավանդատուն Պալենովո), «Քրիստոսը Պիղատոսի մոտ» (1894, կտավ, յուղաներկ, 168x173, Տրետյակովի պետական պատկերասրահ), «Գեթսեմանիի աղոթքը» (1900, կտավ, յուղաներկ, 161x107, Էջմիածնի Հին վեհարան), «Ա. Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը» (1901, կտավ յուղաներկ, 136x146, Էջմիածնի Հին վեհարան), «Խաչելություն» (1918, կտավ, յուղաներկ, 96x61, Էջմիածին, Նոր վեհարան), «Քրիստոսը և փարիսեցիները» (1919, կտավ, յուղաներկ, 59,8x122,3,

Այս երեք աշխատանքներում էլ նկարիչը դիմել է դիմանկարի ժանրին: Թադևոսյանի համար մարդկային տիպերի ու բնավորությունների ներքին բովանդակությունը բնորոշվում էր պատկերվողի հոգևոր հատկանիշներով, մղումներով ու ձգտումներով: Այս շարքի թերևս մեզ հայտնի ամենավաղ գործը՝ իր ինքնանկարը³, նա կատարել է՝ դիմելով խճանկարի տեխնիկային, որտեղ սառը տոնայնությամբ աշխատանքը կատարված է հաստոցային ձևաչափերի մեջ: Այն զերծ է ամեն տեսակ ակադեմիական կաշկանդվածությունից և պայմանականություններից:



Նկ. 1 Եղիշե Թադևոսյան, Նկարչի դիմանկարը (1907)

Թադևոսյանի ինքնադիմանկարի հիմքում ընկած է նկարչի հոգևոր նկարագրի ու բնավորության իմաստավորումը, արժանիքների ու թերությունների, աշխարհի ու բնության իր ընկալումն ու գիտակցումը: Մեր առջև նկարչի՝ հոգեբանորեն սուր ու արտահայտիչ, կամային ու տարիների փորձով իմաստնացած կերպարն է: Երբ անցյալ դարի ռուս դիմանկարիչ Պավել Կորինին (1892-1967) հարցնում են, թե ինչու նա չունի ինքնադիմանկար, նկարիչը կատակի է տալիս ու վերագրում ժամանակի սղությանը: Սակայն մի անգամ նա խոստովանել է. «Ինքնադիմանկարը բարդագույն մի երևույթ է: Սրան կարելի է ձեռնամուխ լինել միայն ստեղծագործական առավելագույն

ՀԱՊ), տե՛ս Վարդանյան Ս., Եղիշե Թադևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը», «Էջմիածին», 2010, № 9, էջ 70:

³ Նրա ինքնանկարներն են՝ «Նկարչի դիմանկարը» (30,5x26,5 սմ, քար, խճանկար, 1907, ՀԱՊ), «Ինքանկար» (1910), ինքնադիմանկարների շարքին կարելի է վերագրել նաև «Ինքնադիմանկար ընտանիքի հետ» (1919):

հասունության ու վարպետության հասնելով...»⁴: Ե. Թադևոսյանը հասել էր այդ վարպետությանը:

Նույն թվականին և կատարողական նույն ոճով ու տեխնիկայով է նկարիչը ստեղծել իր ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովի խճանկար դիմանկարը, որը գտնվում է նրա անվան պետական հուշապատմագեղարվեստական և բնապահպանման արգելոց-թանգարանում: Այս դիմանկարում նա կիրառել է



Նկ. 2 Եղիշե Թադևոսյան, Պոլենովի խճապատկերը (1907)

ավելի տաք գունեղանգի խճաքարեր, որենք, կարծես, վրձնահարվածներ լինեն: Վերջիններս օգնել են նկարչին հաղորդելու իր տպավորությունները, արտահայտելու ուսուցչի նկատմամբ տաժած հարգանքը, որի մասին նա նաև հետևյալ տողերն է գրել. «Ես անսահման շնորհակալ եմ Վասիլի Դմիտրիևիչին, երախտապարտ եմ ոչ միայն գեղանկարչական խրատների, այլև իմ դաստիարակության համար: Որպես իսկական ուսուցիչ՝ նա իր օրինակով մեր մեջ սերմանում էր լավագույնը»⁵: Opus barbaricum տեխնիկայով, անմշակ քարերով պատրաստված դիմապատկերում ոչ միայն վարպետորեն հաղթահարված է այդ տեխնիկան, այլև նկարիչը հասել է առավել արտահայտչականության: Այն կարելի է համարել հոգևոր դիմանկար, քանզի տրված է ուսուցչի ներքին նկարագիրը:

Ե. Թադևոսյանի խճանկարներից մեզ չի հասել 1908 թվականին Ար Երրորդություն եկեղեցու համար կատարված Փրկչի պատկերը: Այդ աշխատանքի մասին պատկերացում կարելի է կազմել միայն ՀԱՊ պահվող լուսանկարից⁶: Փրկչի դիմապատկերը պատկանում է «Անձեռակերտ Պատկեր» քրիստոնեական պատկերագրության մեջ ընդունված տեսակին⁷:

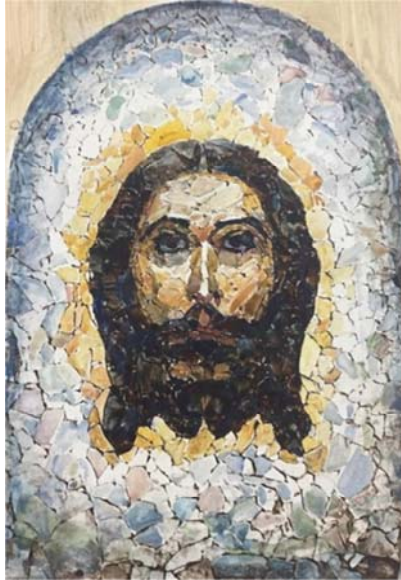
⁴ **Հակոբյան Մ.**, Եղիշե Թադևոսյան, Երևան, 2006, էջ 12:

⁵ Տե՛ս **Татевосян Е.** Мои воспоминания о В.Д. Поленове, ՀԱՊ, Ե. Թադևոսյանի ֆոնդ 57, ի. 315:

⁶ ՀԱՊ, հուշարխիվային ֆոնդ, ֆ. 57, ի. 4592:

⁷ Քրիստոնեական հայտնի սրբապատկերից է «Քրիստոսի անձեռակերտ վարչամակը», որը նաև անվանում են «Տիրոջ դաստառակ», «Փրկչի կենդանագիր պատկեր», «Հիսուս Քրիստոսի Սուրբմանդիլիոն»: Հայ արվեստում հանդիպող նման աշ-

Խճանկարը պատրաստված է եղել Օկա գետի ափերից հավաքած՝ նախապես գունազարդված միջին չափի չիղկված գետաքարերից: Ուղիղ շարվածքի միջոցով մակերեսին փակցված գետաքարերը ստեղծում են ուղղահայաց մակերես, որն ավարտվում է կամարաձև երիզով: Կենտրոնում դեղին լուսապսակով եզրազարդված Հիսուսի դեմքն է, կենտրոնից դեպի եզրեր ֆո-



Նկ. 3. Փրկչի խճապատկերը (1908)

նը ավելի ճերմակում է: Մեկընդմեջ կիրառված են կապույտ քարեր, որոնց մուգ կապույտ շարվածքն աստիճանաբար եզրագծում է աշխատանքը: Հիսուսի դիմագծերը՝ մուգ վարսերը, ընչացքն ու մորուքը, աչքերի բացվածքն առավել ասիական տիպի են: «Եղիշե Թաղևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը»» հոդվածի հեղինակ Ս. Վարդանյանը նշում է, որ աշխատանքում Փրկչի հայացքը մեծապես հիշեցնում է Վ. Պոլենովին և հնարավոր է, որ այն պատկերում է երախտագետ աշակերտի սերն իր ուսուցչի հանդեպ⁸: Բարձր գնահատելով այս աշխատանքները, Վ. Պոլենովի նամակով տեղեկացնում է Ե. Թաղևոսյանին, որ քարերից պատրաստված «Քրիստոսի պատկերը» և «Վ. Դ. Պոլենովի դիմանկարը» ցուցադրվելու են նկարիչների միության ցուցահանդեսում⁹:

Այս երեք աշխատանքները ստեղծված են *opus barbaricum* տեխնիկայով և ուղիղ շարվածքի միջոցով: Վերջինիս հիմնական բարդությունը կայանում է բնական քարերի անհավասարաչափության և գունապնակի սակավ

խատանքների մասին տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Վարդգես Սուրենյանցի «Տիրոջ Վարչամակը» և նրա պատկերման ավանդույթը, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 2, Երևան, 2009, էջ 4:

⁸ Այս տեսակետի մասին ավելի մանրամասն տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Եղիշե Թաղևոսյանի նորահայտ «Քրիստոսի խճապատկերը», էջ 74:

⁹ Տե՛ս Վ. Պոլենովի նամակը Ե. Թաղևոսյանին, 18 դեկտեմբեր, 1910, ՀԱՊ, ֆ29, ի 323 (20):

բազմազանության մեջ¹⁰: «Չնայած «գունապնակի սահմանափակությանը» և տեխնիկայի անսովոր կատարողությանը՝ դիմանկարները ստացվել են արտահայտիչ, սակայն, իհարկե, դիտարկելու համար պահանջում են հատուկ տարածություն», - նշում է Ռուբեն Դրամբյանը¹¹: Գարեգին Հովսեփյանը քաջ ծանոթ լինելով Ե. Թադևոսյանին և նրա արվեստին, այն բաժանում է երեք խմբի՝ անցյալի գեղեցկության ապրում, բնության գեղեցկություն և սքանչալից, և վերջապես՝ հոգեբանական-գաղափարական ներքին աշխարհի ապրում և վերարտադրություն¹²: Վերջինս նկարչի արվեստում հատկապես գնահատում է բանաստեղծականությունը, որին նա հասել է զվարթ բնության, պայծառ գույների, կենսալից ձևերի ներդաշնակման միջոցով. «... գույները վառ են, որոնցից սիրում է հատկապես կարմիրն ու կանաչը, բայց և հմայիչ, օդավետ, խոսուն պատկերավորումն իրական է, բայց և ոգիացած, առարկայականի և գաղափարականի ներդաշնակ զուգորդությամբ, բազմակողմանի է և հմուտ նաև յուր տեխնիկայի մեջ, ոչ միայն նկարում է կտավի վրա զանազան եղանակներով, այլև պատրաստում է սքանչելի խճապատկերներ, որոնցից հիշատակելի են Փրկչի գլուխը, որ պատրաստել է Պոլենովի շինած եկեղեցու դռան ճակատի համար և յուր իսկ պատկերը, այժմ Երևանի թանգարանում»¹³:

МОЗАИКА В ТВОРЧЕСТВЕ ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯНА

СЮЗАННА ГРИГОРЯН

Вступивший на арену армянского изобразительного искусства в конце 19-го – начале 20-го века Егише Тадевосян (1870-1936) заявил о себе как о художнике-экспериментаторе. Его интересовали проблемы художественного самовыражения, технического и технологического воплощения. Искания живописца распространились и на искусство мозаики. «Автопортрет» и «Портрет Василия Поленова», его учителя, выполненные им в 1907 году, образ Спасителя для церковной двери, выполненный в 1908 году, являются примерами армянского станкового мозаичного искусства.

Ключевые слова – Егише Тадевосян, искусство, мозаика, «Автопортрет», «Портрет Василия Поленова».

¹⁰ Հեղինակը, գունային պակասը լրացնելու նպատակով, երբեմն գունաներկում էր որոշ քարեր:

¹¹ **Դրամբյան Բ.** Եգիշե Կադեվոսյան, Մոսկվա, 1957, ժր. 68.

¹² Նրանք ծանոթացել են 1894-95 թթ., երբ Գ. Հովսեփյանը Էջմիածնի միաբան էր, դասավանդում էր Գևորգյան ճեմարանում, որտեղ և որպես նկարչության ուսուցիչ հրավիրվել էր Եղիշե Թադևոսյանը:

¹³ **Հովսեփյան Գ.**, Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյան, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Երևան, 1983, հատոր 1, էջ 152:

THE MOSAIC IN THE OEUVRE OF YEGHISHE TADEVOSYAN

SYUZANNA GRIGORYAN

Yeghishe Tadevosyan (1870-1936), who entered the fine art arena at the end of the 19th and the beginning of the 20th century, presented himself as an artist-experimenter. He showed great interest in the problems of artistic self-expression, technical and technological execution. The painter's quest encompassed the art of mosaic, too. His "Self-Portrait", the "Portrait of Vasily Polenov", his teacher, both created in 1907, and the image of the Savior, made for a church entry door in 1908, are examples of Armenian easel mosaic art.

Key words – YeghisheTadevosyan, arts, mosaic, "Self-Portrait", "Portrait of Vasily Polenov".

ՍԵՐԳԵՅ ԳՈՐՈՂԵՑԿԻՆ ԹԻՖԼԻՍԻ ՀԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ՄԻՈՒԹՅԱՆ ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ԱՆՈՒՇԱՎԱՆ ԶԱՔԱՐՅԱՆ*

Ռուս անվանի բանաստեղծ, գրող, հրապարակախոս, թարգմանիչ և հասարակական գործիչ Սերգեյ Գորոդեցկին (1884–1967), 1917 թ. սկզբին հիմնավորվելով Թիֆլիսում, գործի է անցնում քաղաքի կոնսերվատորիայում՝ վարելով գեղագիտական դասընթացներ և միաժամանակ աշխատելով «Կավկասկոյե սլովո» թերթում, որտեղ 1917 թ. հուլիսի 7-ից բացվում է հատուկ բաժին՝ «Արվեստ և գրականություն»: Այս բաժնում Ս. Գորոդեցկին հանդես է եկել կիրառական արվեստներին նվիրված մի շարք քննադատական հոդվածներով: Նրա վաստակը առանձնապես գնահատելի է հայ կերպարվեստի՝ գեղանկարչության, քանդակագործության, կիրառական արվեստների արժևորման ու մասսայականացման գործում: Գորոդեցկու հաստատվելը Թիֆլիսում զուգադիպում է հայ կերպարվեստի պատմության հիշարժան էջերից մեկին: Հայոց միջավայրում 10-ական թվականներին բուռն ծաղկում էր ապրում կերպարվեստը՝ հրամայաբար թելադրելով միություններ կազմելու, ցուցադրվելու պահանջ: 1916 թ. հիմնվում է Հայ նկարիչների միությունը, որի նախագահ է ընտրվում վաստակաշատ նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը: 1917-ին բացվում է հայ նկարիչների առաջին ցուցահանդեսը՝ պատմական իրադարձություն հայ մշակույթի պատմության մեջ, որ ընդունվում է մեծ խանդավառությամբ՝ վերածվելով իսկական տոնակատարության: Քանիցս մամուլում, ելույթներում արծարծած լինելով ցուցահանդեսներ կազմակերպելու հարցը, Գորոդեցկին դառնում է այս, ինչպես և 1919 թ. կազմակերպված հայ նկարիչների երկրորդ ցուցահանդեսում ներկայացված արվեստագետների հիմնավոր ու հանգամանալի գնահատողներից մեկը:

1917 թ. ցուցահանդեսին նվիրված «Նկարիչների մոտ» վերնագրով բովանդակալից հոդվածում առաջնությունը տրվում է քանդակագործությանը: Վերլուծվում են քանդակագործներ Հ. Գյուրջյանի և Գ. Քեփինովի գործերը: Գեղանկարիչներից արվեստի տարբերակվող ինքնատիպությամբ բնութագրվում են Ե. Թադևոսյանն ու Մ. Սարյանը:

Առավել ծավալուն է հայ նկարիչների միության երկրորդ ցուցահանդեսին նվիրված Ս. Գորոդեցկու հոդվածը՝ «Հայ նկարիչների միության ցուցահանդեսը» վերնագրով: 1919 թ. ապրիլին Թիֆլիսի համալսարանի սրահում բացված այս ցուցահանդեսում ներկայացված էին շուրջ հիսուն արվեստագետի գործեր, լայն տեղ էր հատկացված գեղանկարչությանը, գրաֆիկային: Այս անգամ Գորոդեցկին հնարավորություն ուներ գնահատելու շատերին և նկարչական բնատուր զգացողությամբ ու ձիրքով, արվեստաբանական լայն գիտելիքներով ու ճաշակով Մ. Սարյանի և Ե. Թադևոսյանի կողքին բնութագրվում է Վ. Գայֆեճյանի ու Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Գ. Շարբաբջյանի և Ս. Խաչատրյանի, Փ. Թերլեմեզյանի ու Վ. Ախիկյանի, վերջապես աշխարհահռչակ «փայլուն օֆորտիստ» էդգար Շահինի և ուրիշների արվեստը:

Ս. Գորոդեցկու այս հոդվածներում առկա հիմնավոր և նուրբ գնահատականները, քննադատական դիտարկումներն ու հետևությունները մինչ օրս էլ չեն կորցրել իրենց հնչեղությունն ու արժեքը: Դրանք արվեստների լայն իմացություն,

* «Պատմաբանասիրական հանդես»-ի գլխավոր խմբագիր, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, patmhandes@rambler.ru, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 07.09.2020, գրախոսման օրը՝ 21.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 05.10.2020:

բարձր ճաշակ, նկարչական ձիրք ունեցողի բնութագրեր ու ընդհանրացումներ են, որոնց կողքով չի կարող անտարբեր անցնել հայ կերպարվեստի պատմաբանը կամ տեսաբանը:

Քանալի բաներ – Սերգեյ Գորոդեցկի, Թիֆլիս, Հայ նկարիչների միություն, Եղիշե Թադևոսյան, ցուցահանդեսներ, «Կավկասկոյե սլովո» թերթ, քննադատական հոդվածներ:

Ռուս անվանի բանաստեղծ, գրող, հրապարակախոս, թարգմանիչ և հասարակական գործիչ Սերգեյ Գորոդեցկու (1884–1967) գրական-մշակութային, հասարակական-քաղաքական հայանպաստ գործունեությունն Առաջին համաշխարհային պատերազմի և դրան հաջորդած տարիներին մեծապես կապվում է Արևմտյան Հայաստանի ու Անդրկովկասի հետ¹: Արևմտյան Հայաստանում հայության կրած ողբերգական իրադարձությունների անմիջական ականատեսը, 1917 թ. սկզբին հիմնավորվելով Թիֆլիսում, գործի է անցնում քաղաքի կոնսերվատորիայում՝ վարելով գեղագիտական դասընթացներ և միաժամանակ աշխատելով «Կավկասկոյե սլովո» թերթում, որտեղ 1917 թ. հուլիսի 7-ից բացվում է հատուկ բաժին՝ «Արվեստ և գրականություն»: Այդ խորագրի տակ ամեն շաբաթ՝ ուրբաթ օրերին, զետեղվում էին արվեստի ու գրականության հարցերին վերաբերող հոդվածներ, ակնարկներ, գրախոսականներ, հաղորդումներ, մեծ չափով Ս. Գորոդեցկու հեղինակությամբ, ով և գլխավորում էր բաժնի աշխատանքը: Շուտով, սակայն, նկատվում է հոգեբանական հետաքրքիր երևույթ. որոշ չափով հեռանալով լայն ասպարեզից՝ նա հանձնվում է իր բնատուր ձիրքերին՝ նկարչությանն ու բանաստեղծությանը, և հենց այս ոլորտներում էլ զուգահեռաբար ծավալում է օգտակար գործունեություն՝ սկսելով նախ նկարչությունից: Հայտնի է, որ Արևմտյան Հայաստանի «անվախճան պոեմի նման» մեծ ու հմայիչ աշխարհը միաժամանակ դարձել է նկարչական ոգեշնչման աղբյուր, և Գորոդեցկին վրձնել է հիշարժան հուշարձաններ, բնության գեղատեսիլ պատկերներ: Ի դեպ, նրա նկարչական ձիրքը ժամանակին նկատել է Ի.Ե. Ռեպինը²:

Ս. Գորոդեցկին այն կարծիքն ուներ, որ «...տեսողությունն առաջադիմում է ավելի արագ, քան մյուս բոլոր զգայությունները»³: 1917 թ. դեկտեմբերի 3-ին «Կավկասկոյե սլովո»-ում հրապարակվում է նրա՝ «Մանկական ստեղծագործություն» հոդվածաշարի առաջին հոդվածը, որտեղ ընթերցողներին առաջարկում է ցուցահանդես կազմակերպելու համար խմբագրու-

¹ Մանրամասն տե՛ս **Ջաքարյան Ա.**, Սերգեյ Գորոդեցկին Արևմտյան Հայաստանում և Անդրկովկասում, Երևան, 2010: ն ու յ ն ի՝ Сергей Городецкий в Западной Армении и в Закавказье (1915–1921 гг), Ереван, 2015.

² Տե՛ս Литературное наследство, т. 92. В четырех кн. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн. Вторая, Москва, 1981, стр. 5. Արևմտյան Հայաստանում Ս. Գորոդեցկու վրձնած ջրաներկ նկարներն ու մատիտանկարները պահվում են Հայաստանի Հանրապետության գրականության և արվեստի թանգարանում (այսուհետև՝ ԳԱԹ). տե՛ս Ս. Գորոդեցկու արխիվ, № 57–73:

³ **Գորոդեցկի Ա.**, Հայաստանի և հայ կուլտուրայի մասին: ՀՍՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս Գ.Բ. Ղարիբջանյանի խմբագրությամբ և առաջաբանով: Կազմ. և ծանոթ.՝ Ի. Սաֆրազբեկյան, Երևան, 1980, էջ 106:

թյանն ուղարկել 5–12 տարեկան երեխաների նկարած գործերը: Այդ ձեռնարկումը, անկասկած, ոչ միայն նկարչական ձիրքի ու նախասիրության, այլև Արևմտյան Հայաստանում որբեր հավաքելու ընթացքում երեխաների հետ կապվածության ծնունդն էր, և ունենում է հետաքրքիր արդյունք: Ուղարկված նյութերով 1918 թ. հունվարի 21-ին թերթի խմբագրության երեք դահլիճում բացվում է «Մանկական ստեղծագործության» միօրյա ցուցահանդես: Ներկայացվել են շուրջ քառասուն երեխայի նկարներ. Ցուցահանդեսը մեծ արձագանք է գտնում քաղաքի հասարակայնության շրջանում: Ստացված եկամուտով հրատարակվում է հայ, ռուս, վրացի երեխաների ստեղծագործությունների պլաննախ՝ «Դրախտային արծվիկ» վերնագրով⁴:

«Տեսողական» արվեստների մասսայականացումը ռուս բանաստեղծն այնուհետև շարունակում է «մեծերի» հետ: Նրա ջանքերով կազմակերպվում ու 1918 թ. մարտի 3-ին «Աշխատավոր» թերթի խմբագրության երկու սենյակում բացվում է «Վան–Էրզրում–Տրապիզոն» ցուցահանդեսը, ուր ներկայացվում են այդ քաղաքների պատմական հուշարձանները՝ Բ. Ռյաբովի, Ն. Սևերովի և Մ. Կերնի ջրաներկ պատկերներով, լուսանկարներով ու չափագրություններով: Ցուցահանդեսը գրավում է քաղաքի լայն հասարակայնության, գիտական շրջանների հետաքրքրությունը. թանգարանները բանակցություններ են վարում ցուցադրված հավաքածուն ձեռք բերելու համար: Բացմանը Վանի հնությունների մասին զեկուցում է Գորոդեցկին. դա այնուհետև կրկնվում է մինչև ցուցահանդեսի փակումը, որը գործում է մեկ շաբաթ⁵:

Ապրիլի 1-ին «Արս» ամսագրի խմբագրությունում բացվում է մանուկների նկարչական երկրորդ ցուցահանդեսը՝ ավելի քան 300 նկարներով: Բացմանը Գորոդեցկին հանդես է գալիս «Ուրախությունն ու տխրությունը մանուկների նկարներով» զեկուցումով⁶:

Այս ամենին զուգահեռ՝ «Կավկասկոյե սլովո»-ում Ս. Գորոդեցկին հանդես է եկել կիրառական արվեստներին նվիրված մի շարք քննադատական հոդվածներով: Հատկապես ուշագրավ է նրա գործունեության այս կողմը, քանզի որպես արվեստաբան ձևավորվել է հենց Թիֆլիսում: Գորոդեցկու վաստակը գնահատելի է հայ կերպարվեստի՝ գեղանկարչության, քանդակագործության, կիրառական արվեստների արժևորման ու մասսայականացման գործում: Նրա հաստատվելը Թիֆլիսում զուգադիպում է հայ կերպարվեստի պատմության հիշարժան էջերից մեկին: Հայոց միջավայրում 10-ական թվականներին բուռն ծաղկում էր ապրում կերպարվեստը՝ հրամայաբար թելադրելով միություններ կազմելու, ցուցադրվելու պահանջ: 1916 թ. հիմնվում է Հայ նկարիչների միությունը, որի նախագահ է ընտրվում վաստակաշատ նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը: 1917-ին բացվում է հայ նկարիչների առաջին ցուցահանդեսը՝ պատմական իրադարձություն հայ մշակույթի պատմության մեջ, որ ընդունվում է մեծ խանդավառությամբ՝ վերածվելով

⁴ «Кавказское слово», Тифлис, 1918, 20 марта. Ավանախի մեկ օրինակը պահվում է ԳԱԹ-ում (Ս. Գորոդեցկու արխիվ, № 53):

⁵ «Республика», Тифлис, 1918, 1 марта; 1918, 3 марта; «Кавказское слово», 1918, 6 марта; «Возрождение», Тифлис, 1918, 6 марта.

⁶ «Հորիզոն», Թիֆլիս, 1918, 14 ապրիլի, 1918, 16 ապրիլի:

իսկական տոնակատարության: Քանիցս մամուլում, ելույթներում, ինչպես վերը նշվեց, արծարծած լինելով ցուցահանդեսներ կազմակերպելու հարցը, Գորոդեցկին դառնում է այս, ինչպես և 1919 թ. կազմակերպված հայ նկարիչների երկրորդ ցուցահանդեսում ներկայացված արվեստագետների ամենահիմնավոր ու հանգամանալի գնահատողներից մեկը: Անգնահատելի են նրա նուրբ ու խորաթափանց մեկնությունները, որոնք, անշուշտ, խթանել են կերպարվեստի զարգացումը, նպաստել արվեստասեր հասարակայնության վերաբերմունքի ու ճաշակի ձևավորմանը:

1917 թ. ցուցահանդեսին նվիրված «Կավկասկոյե սլովո»-ում տպագրված «Նկարիչների մոտ» վերնագրով բովանդակալից հոդվածում⁷ առաջնությունը տրվում է քանդակագործությանը: Ելակետն այն է, որ՝ «Լեռնային բնությունը, վիթխարի լեռնաշղթաներն ու զանգվածեղ քարաժայռերը ամենից առաջ քանդակագործի ստեղծագործություն են»: Առավելապես Հ. Գյուրջյանին վերաբերող այս ելակետը տարածվում է և նկարչության վրա: «Կովկասի նկարիչը,- ավելացնում է Գորոդեցկին,- կոչված է մաքուր ու հստակ ձևի արվեստի»: Այս ելակետից քննելով Գյուրջյանի «Ճամարիտ, մոնումենտալ» արվեստը՝ հոդվածագիրն ազգային այդ առանձնահատկությանը՝ մոնումենտալությանը, ձուլված, տեսնում է ժամանակի ֆրանսիական հոգեբանական քանդակագործությունից եկող մի այլ հատկանիշ՝ հոգեբանություն դրոշմելու վարպետություն: Այս երկու երակների միասնությամբ սեղմ ու հստակ բնութագրերով հոդվածում «ընթերցվում են» Գորկու, Շայապինի, Շիրվանզադեի, զորավար Անդրանիկի կիսանդրիները, որոնցում, Գորոդեցկու կարծիքով, լուծված է դժվարին մի խնդիր: Մարմարի և բրոնզի մեջ ամեն անգամ յուրովի մարմնավորվում է հոգու ներքին անորսալի շարժում. «Գորկու ստեղծագործական ներքին լարումը», Շայապինի ինքնաբուխ երաժշտականությունը, Շիրվանզադեի ներշնչվածության ծանոթ շարժումը, «զորավար Անդրանիկի տազնապալի հայացքը»:

Ելակետային առումով հետաքրքիր է նաև քանդակագործ Գրիգոր Քեփինովի «Գարուն» գործի վերլուծությունը: «Ի՞նչը կարող է ավելի քաղցր ու «սիրուն» լինել», քան գարունը»,- գրում է Գորոդեցկին և բացատրում, բայց ահա «... մեր առջև զորեղ ֆիգուր է, գրեթե աղճատյալ դեմք, բոլոր մկանները լարված են. սա բնություն ծնող մայրն է, բնություն – աշխատավոր կինը, բնություն – արարիչ ուժը: Սա մանուշակների ու անմոռուկների փունջ չէ, այլ մեծ գաղափար, որ համարձակորեն գրեթե լուծման է հասցված»:

Գեղանկարիչներից արվեստի տարբերակվող ինքնատիպությամբ բնութագրվում են Ե. Թադևոսյանն ու Մ. Սարյանը: «Սպասում են ուղևորների», «Շոգ երկիր» և «Հեքիաթ» կտավների քննությամբ շեշտվում է «լույսը՝ բնության մեջ, գույնը՝ երանգապանակի վրա» բեկբեկելու, լուսային խաղեր ստեղծելու Թադևոսյանի նախասիրությունը: Սարյանի յուրօրինակությունը գույների՝ «ուղղակի սրտառուչ» զգայական մաքրությունն է, գունային երաժշտական սինթեզներ անելու հակումը՝ դիմանկարներում:

Առավել ծավալուն է հայ նկարիչների միության երկրորդ ցուցահան-

⁷ «Кавказское слово», 1917, 11 февраля.

դեսին նվիրված Ս. Գորոդեցկու հոդվածը «Հայ նկարիչների միության ցուցահանդեսը» վերնագրով⁸: 1919 թ. ապրիլին Թիֆլիսի համալսարանի սրահում բացված այս ցուցահանդեսում ներկայացված էին շուրջ հիսուն արվեստագետի գործեր, լայն տեղ էր հատկացված գեղանկարչությանը, գրաֆիկային: Այս անգամ Գորոդեցկին հնարավորություն ուներ գնահատելու շատերին և նկարչական բնատուր զգացողությամբ ու ձիրքով, արվեստաբանական լայն գիտելիքներով ու ճաշակով Մ. Սարյանի և Ե. Թադևոսյանի կողքին բնութագրվում է Վ. Գայֆեճյանի ու Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Գ. Շարբաբջյանի և Ս. Խաչատրյանի, Փ. Թերլեմեզյանի ու Վ. Ախիկյանի, վերջապես աշխարհահռչակ «փայլուն օֆորտիստ» Էդգար Շահինի և ուրիշների արվեստը:

Հայ գեղանկարիչներին համարելով «արևապաշտներ»՝ Գորոդեցկին խորաթափանց նրբությամբ առանձնացնում է յուրաքանչյուրի արվեստի ինքնատիպ կողմերը, լայնախոհությամբ արժեքավորում՝ մեկի կոմպոզիցիոն, մյուսի՝ անալիտիկ, երրորդի՝ հարթային, չորրորդի՝ գծանկարի, հինգերորդի՝ գույներ երանգավորելու վարպետությունը:

«Մեծ ձիրքով օժտված» Գայֆեճյանի գծանկարների և էտյուդների բարդ թեմաներում՝ բազմությունը զբոսայգում, խմբված մարդիկ սրճարանում, Գորոդեցկին որսում է նկար կառուցելու, լույսի առատության մեջ նյարդային գծիկների քառսով ձևեր հյուսելու, ցուլքերի և ստվերների ցանցում ռիթմը պահպանելու հմտությունը: Դա համարելով Վրուբելի ազդեցություն՝ հոդվածագիրը բացատրում է, որ ինչպես գծանկարներում, այնպես էլ էտյուդներում՝ «...կարծես պատահական վրձնախազերը պահպանում են աներևույթ ձևը, և բնօրինակի՝ սպիտակ շողերով տրոհված, խախտված կապակցությունը հառնում է աչքի առաջ նկարչի կամքով: Աշխարհը տարրալուծելով բծերի, նա իր ցանկությամբ նորից է ի մի բերում այն»:

Արվեստաբանական նույնպիսի թափանցումով են բնութագրվում և հաջորդ «արևապաշտի»՝ Հ. Տեր-Թադևոսյանի գործերը, որն արդեն ոչ թե տրոհում, այլ թանձրացնում է օդն ու լույսը՝ ասես լույսի շողերը դարձնելով կշռութային, կշռավոր: «Նա ֆիզիկոսի նման տեսնում է ճառագայթների լույսն առարկայի վրա և զարմանալիորեն որսում է շողերի անկման հարթությունը»,– գրում է Գորոդեցկին, ապա դառնալով նկարչի լավագույն գործերից մեկին («Գնչուհին»)՝ պարզաբանում. «... ծանր լույսը ճզմել է ամեն ինչ, հարթել-հավասարեցրել և չի կարողացել ճնշել ու խլացնել միայն կարմրադեղին գույնը գլխաշորի վրա: Լույսն սպանում է ծավալը, տափակացնում ամեն ինչ: Եվ ահա այդ բանը շատ լավ գիտի Տեր-Թադևոսյանը»:

Սարյանի կտավներում՝ «Առաջվա նման արևը... դեղին թավշի պես սփռվում է աշխարհի վրա ... սակայն հյուսվածքն սկսել է երերվել, փոքր-ինչ բարձրանալ, և ահա՝ կյանք, կենցաղ, հարմարավետություն: Տաք, սրտամոտ առարկաներ: Առօրյա կենսակերպի ներդաշնակություն: ... Պարսկաստանը հայտնվել է սեփական տանը ...»:

«Արևապաշտ» Գրիգոր Շարբաբջյանը՝ «Ալ-դեղնավուն արևով է ողողել ամբոխը, թափորը, բնապատկերը, տներն ու եկեղեցին և ասես ֆիգուրները

⁸ «Кавказское слово», 1919, 12 мая. Հմմտ. Գորոդեցկի Ս., նշվ. աշխ., էջ 100–107:

հավել-ծուլել է ֆոնին»: Նրա ազգագրական կտավները Ս. Խաչատրյանի «Ձոհաբերություն հայոց վանքում» աշխատանքի հետ, «ուր առաջադրանքների մի ամբողջ կծիկ կա», «պետք է տեղ գտնի երկրամասային թանգարանում»:

Վեցերորդ «արևապաշտը»՝ Ստեփան Գաբաևը, «... ներկայացրել է երկու զարմանալիորեն վառ պատկերներ՝ դեղին «Պարսկաստանը» ... և ալ «Օրդուբադը» ... Երկու նկարն էլ ողողված են տաք, գրեթե շոշափելի շոդերով: Եվ ինչպես պարսկական ջրավազանում, այնպես էլ Օրդուբադի լեռներում հեքիաթ կա, և այդ հեքիաթը, որ շատ հետաքրքիր է, ռեալիստի լեզվով է պատմվում»:

Բարձր են գնահատվում Ե. Թադևոսյանի «Հայերի կյանքից» կտավը («ուր հեքիաթայինը ծնվում է ողբերգականից»), «Բոսֆորն առավոտյան», «Բեյրութ», «Սևանի վանքը» բնանկարները, «Արարատը»՝ «ուր լավ են մշակված լուսավոր մակերեսները»:

Իր խոսքն ավարտելով «արևապաշտների» մասին՝ Ս. Գորոդեցկին հավելում է. «Այս վեցով բուրվում է այն նկարիչների շրջանակը, ովքեր արևը պատկերում են իբրև այդպիսին, մեր տեսողության վրա անվիճելիորեն իշխելու նրա զորությամբ: Մնացած վարպետներն ու երիտասարդներն աշխարհը պատկերում են կամ լուսաստվերի հին կանոններով, կամ մռայլ տոներով»: Այնուհետև հողվածագիրը նուրբ դիտարկումներով, հիմնականում մի քանի բառով, նախադասությամբ անդրադառնում է «մթության սիրահարներից» Ադամ Մեծիբոլոցկու, Ռուբենի («... ցուցահանդեսում Ռուբենի անկյունից իսկական կուլտուրականություն է բուրում»), Հակոբյանի, Վ. Ախիկյանի, Ս. Երկանյանի, բժիշկ Զարգարյանցի, «խոշոր վարպետ» Զաքարյանի («որ անվիճելիորեն գողտրիկ նատյուրմորտներ է ստեղծել»), «փայլուն օֆորտիստ» Էդգար Շահինի, Փանոս Թերլեմեզյանի («... նա այս տարի ավելի թարմաշունչ է, քան անցյալ տարի»), գրաֆիկ Ալեքսանդր Կովմինի, քանդակագործներ Գիլևսկայայի («ծաղրաքանդակներն ավելի լավն են, քան սովորական քանդակները»), Միքայել Միքայելյանի, Գյուրջյանի («... ներգործուն, հոյակապ կիսանդրիները»), Կարիկովայի («... նատյուրմորտները..., որ խիստ տարբերվում են նկարչուհու մյուս գործերից»), Կիրակոսյանի, Սերգեյ Մարի («համարձակ պատկերը»), Թարխանյանի, Ֆլորենսկայայի («տառապալի գծանկարները»), Վանո Խոջաբեկյանի և Քոչարյանի («ճեպանկարները,– գործեր, որ արժանի են մեծ ուշադրության...») գործերին: «Ինչ վերաբերում է Յու.Ի. Թաիրովայի հավաքածուին,– գրում է Գորոդեցկին,– ապա հայ կիրառական արվեստի վերածննդի գաղափարը հետապնդող նրա աշխատանքին մենք մի առանձին հողված կնվիրենք»:

Ինչևէ. չպետք է կարծել, սակայն, որ Գորոդեցկու քննվող հողվածները հյուսված են միայն գովեստներից: Հստակ, կտրուկ, ավելորդաբանությունից զերծ նրա բնութագրերը պարունակում են նաև կարևոր վերապահումներ ու դիտողություններ: Այսպես, հիմնավորապես գնահատելով Ե. Թադևոսյանի տաղանդը՝ նա միաժամանակ նկատում է, որ «Ֆիգուրները բացարձակապես չեն հաջողվում մատուրոյին», Ս. Խաչատրյանի «շռայլ ձիրքին» առաջարկում է «ներքին դիմահար, որոշ ինքնասահմանափակում», որքանով ամեն բանի ձեռք զարկելը խանգարում է կենտրոնացմանը: Պակաս էական չէ նրա զգու-

շացումը Տեր-Թադևոսյանին: Հավաստելով, որ նրա «Շուկա», «Մթնշաղ», «Փողոց Սամարղանդում» գործերը՝ «կարելի է երկար ըմպել արևի նման», տեղնուտեղը նկատում է. «Սակայն վարպետությամբ (ասել է՝ տեխնիկայով – Ա. Չ.) արբենալու վտանգն է սպառնում մեզ: Վարպետությունը հիվանդություն է, յուրատեսակ սկլերոզ, կարծրացում և նույնիսկ փայտացում: Կենդանի տաղանդը պետք է վախենա նրանից և հաղթահարի առաջ ու առաջ գնալու անզուսպ ձգտումով»:

Ահա այսպիսի հիմնավոր և նուրբ գնահատականներ, քննադատական դիտարկումներ ու հետևություններ, որոնք մինչ օրս էլ չեն կորցրել իրենց հնչեղությունն ու արժեքը: Դրանք արվեստների լայն իմացություն, բարձր ճաշակ, նկարչական ծիրք ունեցողի բնութագրեր ու ընդհանրացումներ են, որոնց կողքով չի կարող անտարբեր անցնել հայ կերպարվեստի պատմաբանը կամ տեսաբանը:

СЕРГЕЙ ГОРОДЕЦКИЙ О ВЫСТАВКАХ СОЮЗА АРМЯНСКИХ ХУДОЖНИКОВ ТИФЛИСА

АНУШАВАН ЗАКАРЯН

Знаменитый русский писатель, поэт, публицист, переводчик и общественный деятель Сергей Городецкий (1884–1967), обосновавшись в Тифлисе в начале 1917 года, одновременно приступил к работе в Консерватории, где вел курс по эстетике, и в газете «Кавказское слово», где публиковал свои критические статьи по прикладному искусству в открывшейся 7-го июля 1917 года тематической рубрике «Искусство и литература». Исключительны его заслуги в оценке и популяризации армянского изобразительного и прикладного искусства. Переезд Городецкого в Тифлис совпал с периодом бурного расцвета, переживаемого армянским изобразительным искусством в 10-х годах двадцатого века и диктовавшего настоятельную необходимость создания союзов и активной выставочной деятельности. В 1916 году учреждается Союз армянских художников, председателем которого избирается признанный мастер, живописец Егише Тадевосян. В 1917 происходит историческое событие в истории армянской культуры – открывается первая выставка армянских художников, встреченная с большим воодушевлением и вылившаяся в большой праздник. В печати, в других своих выступлениях не раз касавшийся вопроса организации выставок, Городецкий становится критиком, давшим серьезную и обстоятельную оценку авторам, выставившимся на этой, а спустя два года и на второй выставке армянских художников.

В посвященной выставке 1917 года содержательной статье, озаглавленной «У художников», приоритет отдан скульптуре. Анализируются произведения А. Гюрджяна и Г. Кепинова. Из живописцев отмечаются отличающиеся своеобразием произведения Е. Тадевосяна и М. Сарьяна.

Более пространную статью С. Городецкий посвятил второй выставке Союза армянских художников, открывшейся в апреле 1919 года в зале тифлисского университета. В экспозицию были включены работы без малого пятидесяти живописцев, скульпторов и графиков. На этот раз, наряду с М. Сарьяном и Е. Тадевосяном, высокой оценки Городецкого удостоились природное художественное чутье и талант, вкус и обширные познания в области искусствоведения В. Гайфеджяна и О. Тер-Тадевосяна, Г. Шарбабчяна и С. Хачатряна, Ф. Терлемезяна и В. Ахикяна и других. Экспертом отдельно были отмечены творения всемирно известного «блестящего оформиста» Эдгара Шаина.

Обоснованные и прозорливые оценки, критические наблюдения и выводы, характеристики и обобщения, содержащиеся в статьях С. Городецкого, свидетельствуют о глубоком знании предмета, тонком вкусе и художническом даровании их автора, и, как таковые, они и сегодня представляют интерес и ценность для историков и теоретиков армянского изобразительного искусства.

Ключевые слова – Сергей Городецкий, Тифлис, Союз армянских художников, Егише Тадевосян, выставки, газета «Кавказское слово», критические статьи.

SERGEY GORODETSKIY ON THE EXHIBITIONS OF THE UNION OF ARMENIAN ARTISTS OF TIFLIS

ANUSHAVAN ZAKARYAN

The remarkable Russian writer, poet, publicist, translator and public figure Sergey Gorodetskiy (1884-1967), having settled in Tiflis in the beginning of 1917, started to work for the local Conservatory, where he taught a course on aesthetics, and, concurrently, for the “Kavkazskoe slovo [The Word of Caucasus]” newspaper, where he published critical reviews on applied arts under the specialized heading “Art and Literature” (opened on July 7, 1917). His efforts in the evaluation and popularization of Armenian visual and applied arts are highly recognized. S. Gorodetskiy’s move to Tiflis coincided with the phase of rapid flourishing of Armenian visual arts, which happened in the 1910s and dictated an urgent need of founding unions and organizing exhibitions. In 1916, the Union of Armenian Artists was established, and the recognized master, painter Yeghishe Tadevosyan was elected as President. A historical event in the history of Armenian culture took place in 1917: the first exhibition of Armenian artists opened, which was welcomed heartily and grew into a huge celebration. In the press, as well as in his other presentations, Gorodetskiy had many a time addressed the issue of organizing exhibitions. Hence, he became the key expert to give a serious and thorough assessment of the works on this particular display.

Two years later, in 1919, he will write about the second exhibition of Armenian artists.

In the insightful article, entitled “At the Artists” and dedicated to the 1917 exhibition, sculpture was prioritized, namely, the works of the sculptors H. Gyurjyan and G. Kepinov. Among the painters, the creations of Ye. Tadevosyan and M. Saryan were singled out for their originality.

In April 1919, in the hall of the University of Tiflis, the second exhibition of the Union of Armenian Artists opened, featuring works by roughly fifty painters, sculptors and graphic artists. S. Gorodetskiy published a comprehensive review. This time, along with M. Saryan and Ye. Tadevosyan, Gorodetskiy spoke highly of the inborn artistic feeling, talent, taste, and broad knowledge of art history of the painters V. Gaifejyan and H. Ter-Tadevosyan, G. Sharbabchyan and S. Khachatryan, P. Terlemezyan and V. Akhikyan and others. The reviewer paid particular attention to the works of the world renowned “brilliant etcher” Edgar Shahin.

The thorough and sagacious assessments, critical observations and inferences, characteristics and generalizations in S. Gorodetskiy’s reviews attest to their writer’s vast knowledge of the subject, exquisite taste and artistic gift and, as such, up until now, they attract the interest of and are valued by historians and theoreticians of Armenian visual arts.

Key words – Sergey Gorodetskiy, Tiflis, the Union of Armenian Artists, Yeghishe Tadevosyan, exhibitions, “Kavkazskoe slovo [The Word of Caucasus]” newspaper, critical reviews.

**ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ ԵՎ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆ
(ԷՋԵՐ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՓՈԽԱՌՆՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ)**

ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ*

«Տվեք ինձ Յեղիշեյի տաղանդը,
յես աշխարհը տակն ու վրայ կանեմ»¹:
Վարդգես ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑ

1906 թվականին Փանոս Թերլեմեզյանի և Եղիշե Թադևոսյանի էսքիզները զարդարել են Թիֆլիսի նորակառույց Բորսայի շենքը: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Փ. Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների ֆոնդում հիշատակած էսքիզներից առկա է միայն մեկը: Ներկայացրել ենք Թերլեմեզյանի հուշագրությունից անտիպ էջեր՝ նվիրված Թադևոսյանին: Մեր հոդվածում անդրադարձել ենք երկու նկարիչների մտերմությանը, ստեղծագործական կապերին և բացահայտել, լուսաբանել ենք հուշագրության էջերից հայտնաբերված նոր փաստեր:

Քանալի բառեր – Եղիշե Թադևոսյան, Փանոս Թերլեմեզյան, էսքիզներ, ցուցահանդես, հուշագրություն, գեղանկարչություն, շինություն:

XIX դարավերջին և XX դարասկզբին հայ կերպարվեստի ասպարեզ եկան գեղանկարչության երկու նվիրյալները՝ Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում կրթված Եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936) և Փարիզի Ժյուլիենի Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանած Փանոս Թերլեմեզյանը (1865-1941):

Մեր հոդվածում կներկայացնենք երկու նկարիչների միջև առկա ստեղծագործական կապերը և կբացահայտենք հուշագրության էջերից հայտնաբերված նոր փաստեր:

Հայ իրապաշտական երփնագրության կարկառուն ներկայացուցիչներից Փանոս Թերլեմեզյանն իր ստեղծագործական բազմաբովանդակ կյանքի ընթացքում մշակութային կապեր է հաստատել հայ գրականության, արվեստի գործիչներից շատերի հետ, որոնց թվում անկեղծ-հիացական ջերմ վերաբերմունքով, նկարչի արվեստի արժևորմամբ, դրվատանքի ինքնատիպ դրսևորմամբ առանձնանում է գեղանկարիչ Ե. Թադևոսյանի հետ մտերմությունը:

Երկու արվեստագետների ընկերությունը ծնվել է թիֆլիսյան միջավայրում, երբ հայ պլեներային գեղանկարչության հիմնադիր Եղիշե Թադևոս-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, marykirakosyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 25.08.2020, գրախոսման օրը՝ 15.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

¹ **Շարբաբյան Գ.**, Պրոֆեսոր Եղիշե Թադևոսյանի մահվան առթիվ, «Պրովետար», Թիֆլիս, 1936, 26 հունվարի, էջ 3:

յանը 1901 թվականին մշտական բնակություն է հաստատում Թիֆլիսում: Այս շրջանում նկարիչը մտերմանում է գեղանկարիչներ Գ. Շարբաբջյանի, Բ. Ֆոգելի, Գ. Գաբաշվիլու, Ե. Լանսերեի և Փ. Թերլեմեզյանի հետ. վերջինս նույնպես հաստատվել էր Թիֆլիսում²:

Կարծում ենք՝ պատահական չէր, որ Թադևոսյանի թիֆլիսյան բնակարանի պատերը զարդարող հայ նկարիչների գործերի մեջ էին նաև Թերլեմեզյանի աշխատանքները³:

1905 թվականի աշնանը վրձնի երկու վարպետների ստեղծագործությունները ցուցադրվում են Թիֆլիսում կազմակերպված պատկերահանդեսում⁴: Թերլեմեզյանը, վերհիշելով տվյալ ցուցահանդեսը, իր հուշերում գրում է. «Թադևոսյանը կրիստալի պես վճիտ հոգով, լույսի և ճշմարտության սիրահար, աշխատանքով բոցավառվող, գեղարվեստական նուրբ ճաշակով օժտված երջանիկ արվեստագետ է»⁵:

Հետագոտելով Թերլեմեզյանի հուշագրությունը՝ հայտնաբերում ենք երկու նկարիչների ստեղծագործական համագործակցության վերաբերյալ ուշագրավ փաստ: Հիշյալ ցուցահանդեսից մեկ տարի անց՝ 1906 թվականին, Թերլեմեզյանը Թիֆլիսի բանկի դիրեկտոր Պ. Ղամբարյանից ստանում է հետաքրքիր առաջարկ՝ Եղիշե Թադևոսյանի հետ միասին հայկական ոճով զարդարել նորակառույց Բորսայի շենքը: Թերլեմեզյանը նկարագարում է մուտքի առաջին սրահի առաստաղը և պատերը, իսկ Թադևոսյանի էսքիզներով զարդարվում է երկրորդ հարկ տանող սանդուղքի առաստաղը⁶: Երկու արվեստագետների համատեղ աշխատանքի մասին կարևոր մանրամասներ կամ այլ տեղեկություններ չգտանք ո՛չ Ե. Մարտիկյանի՝ Փանոս Թերլեմեզյանին նվիրված մենագրության⁷ մեջ և ո՛չ էլ Ռ. Դրամբյանի՝ Եղիշե Թադևոսյանի մասին աշխատության⁸ մեջ: Թիֆլիսում կառուցված Բորսայի շենքի վերաբերյալ տեղեկություններ չգտնվեցին նաև հայկական և վրացական ճարտարապետության պատմության աշխատություններում: Միայն Թիֆլիսում հրատարակվող «Գեղարվեստ» հանդեսի 1908 թվականի երկրորդ համարում ի հայտ եկավ «Թիֆլիսի Բորսայի և պետական բանկի բաժանմունքի շենքերը» վերտառությամբ հոդվածը: Հոդվածագիրը գտնում է, որ ինչպես շինության, այնպես էլ վերջինիս ներքին հարդարանքում կիրառվել են ճարտարապետական տարբեր, անհամատեղելի ոճեր, ինչն առաջացրել է ոճային խառնաշփոթ: Հեղինակը գրում է. «Մուտքի պատերն ու առաստաղը

² **Драмбян Р.** Егише Татевосян, Москва, 1957, стр. 41.

³ Նույն տեղում, էջ 43

⁴ Տվյալ պատկերահանդեսի մասնակիցների շարքում էին հայ արվեստագետներից Փ. Թերլեմեզյանը, Ե. Թադևոսյանը, Հմ. Հակոբյանը, Բ. Փիրադյանը, Մ. Միքայելյանը, վրացի նկարիչ Գ. Գաբաշվիլին, ռուս արվեստագետներ Բ. Ֆոգելը, Ռ. Ջոմերը, Օ. Շմերլինգը և ուրիշներ, տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, 2014, էջ 40:

⁵ **Թերլեմեզյան Փ.**, Կյանքիս հուշեր, Երևան, 2017, էջ 237:

⁶ Նույն տեղում, էջ 242:

⁷ **Մարտիկյան Ե.**, Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, 101 էջ:

⁸ **Драмбян Р.** Егише Татевосян, 108 стр.

հանձնաժողովի հանձնարարությամբ զարդարել են նկարիչներ Թադևոսյանը և Թերլեմեզյանը հին հայկական մոտիվներով: Այդ տաղանդավոր նկարիչներն իրենց գործը գլուխ են բերել փառավոր հաջողությամբ»⁹:

Սիմոն Զանաշիայի անվան Վրաստանի պետական թանգարանի աշխատակից Նինո Սատկոևան մեզ տրամադրեց տվյալ շինության լուսանկարը («աշխատանքի քաղաքային բորսա» գրությամբ) և որոշ տեղեկություններ հայտնեց Բորսայի¹⁰ շենքի վերաբերյալ: Տվյալ շինությունը կառուցվել է Վերա թաղամասում (ներկայիս՝ Միքայել Զավախաշվիլու փողոց), մեր կարծիքով, Թիֆլիսի քաղաքագլուխ Վասիլի Չերքեզովի պաշտոնավարման օրոք (1904-1907 թթ.՝ փոխքաղաքագլուխ, 1907-1909 թթ.՝ քաղաքագլուխ)¹¹: Շինության հանդիսավոր բացումը տեղի է ունեցել 1909 թվականի մայիսի 15-ին: Սույն թանգարանի ֆոնդերում որևէ այլ նյութ առկա չէր և տվյալ շինության վերաբերյալ առ այսօր առանձին հետազոտություն չի կատարվել: Ցավոք, մեզ չհաջողվեց պարզել Բորսայի պալատի ճարտարապետին: Շինությունը քանդվել է տվյալ տարածքում իրականացվող վերակառուցման աշխատանքների պատճառով¹²:

Թերլեմեզյանն իր հուշերում գրում է. «Թեև Բորսայի շենքը վաղուց քանդվել է, բայց ես այդ գործի հսկողը լինելով այդ երկու պլաֆոնների էսքիզները պահել եմ»¹³: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Փ. Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների ֆոնդում նկարչի հիշատակած էսքիզներից գտանք միայն մեկը: Հիշյալ էսքիզի մանրամասն ուսումնասիրության արդյունքում պատկերում աղերսներ նկատեցինք 1200-1202 թթ. Բարձր Հայքի Երզնկայի Ավագ վանքում ստեղծված Մշո Ճառընտիրի (ՄՄ. Մատ. ձեռ. Հ^ր 7729) լուսանցազարդերի հետ:

Ներկայացված են կիսաարմավիկներից, սրածայր մանգաղաձև տերևներից և գալարվող ցողունների պարուրազարդերից կազմված նախշեր¹⁴: Պետք է նշենք, որ նկարիչը կուրորեն չի արտանկարել լուսանցազարդերը, այլ վերցնելով բուսական որոշ էլեմենտներ՝ ենթարկել է ոճական փոփոխությունների: Նկատում ենք, որ այստեղ առավել ակնառու է պարսական «բուտա» կոչված օրնամենտի կիրառումը: Պատկերի երփնագիրը նույնպես տարբերվում է միջնադարյան լուսանցազարդից: Թերլեմեզյանի գունային համադրումներն ավելի հարուստ են և հանդես են գալիս երանգային առավել

⁹ Թիֆլիսի Բորսայի և Պետ. բաժ. շենքերը, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, № 2, էջ 109:

¹⁰ Աշխատանքի տեղավորման և փոխանակման գործակալությունը վիճակագրական տեղեկություններ էր հավաքում գործազրկության և թափուր աշխատատեղերի վերաբերյալ: Կառույցը ենթարկվել է Թիֆլիսի քաղաքային ինքնակառավարմանը (տեղեկությունները քաղել ենք Սիմոն Զանաշիայի անվան Վրաստանի պետական թանգարանի աշխատակից Նինո Սատկոևայի հետ ունեցած զրույցից):

¹¹ Կարապետյան Ս., Թիֆլիսի քաղաքագլուխները, Երևան, 2003, էջ 96-97:

¹² <https://tamricosha.livejournal.com/288268.html> (20.08.2021):

¹³ Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, էջ 26:

¹⁴ Կորիսմազյան Է., Բարձր Հայքի մանրանկարչությունը ԺԱ.-ԺԴ. դդ., Երևան, 2015, էջ 35:

լուսավոր մոդելավորմամբ, լուսագունային միասնականությամբ և գծի ամրությամբ: Պատկերում ներմուծված է նկարչի անվանատառը:

Ինչ խոսք, Թադևոսյանի և Թերլեմեզյանի ստեղծագործական համագործակցության սույն փաստի երևան գալը նոր լույս է սփռում երկու նկարիչների՝ արվեստի տվյալ բնագավառում գործունեության բացահայտման առումով:

Ավելի ուշ՝ 1913-ին, Փ. Թերլեմեզյանը և Ե. Թադևոսյանը միավորվում են Թիֆլիսում «Հայ արվեստագետների միության» հիմնադրման գաղափարի շուրջ:

1913 թվականին Թիֆլիսում բնակվող հայ արվեստագետների մի խումբ նպատակադրվում է հիմնել հայ նկարիչների ընկերությունը, որի հիմնադրումն իրականություն է դառնում միայն 1916-ի գարնանը: Միության անմիջական նախաձեռնողներն էին Փ. Թերլեմեզյանը, Ե. Թադևոսյանը, Վ. Սուրենյանցը, Մ. Սարյանը, Ս. Խաչատրյանը, Գ. Լևոնյանը, Գ. Շարբաբջյանը և այլք¹⁵: Ընկերության նպատակն էր՝ հայերի մեջ տարածել գեղարվեստական կրթությունը, գեղարվեստական օջախներում վերստեղծել հայկական ոճը, ստեղծագործություններում մոտենալ ազգային ոգուն և կենցաղին: Միավորման գործունեության ոլորտն ընդգրկում էր ամբողջ ռուս կայսրությունը, իսկ կոմիտեն և վերստուգիչ հանձնաժողովը գտնվում էին Թիֆլիսում: Հայ արվեստագետների միությունը բաղկացած էր պատվավոր, իսկական և օժանդակիչ անդամներից¹⁶:

Միության առաջին պատվավոր անդամ է ընտրվել ռուս նկարիչ, Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ, Ե. Թադևոսյանի ուսուցիչ Վասիլի Պոլենովը:

Շարունակելով երկու արվեստագետների փոխառնչությունների թեման, հավելենք, որ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեռագրային բաժնում է հանգրվանել Թերլեմեզյանի անտիպ, ձեռագիր հուշագրությունը՝ նվիրված Թադևոսյանին: Թերլեմեզյանը գրում է. «Մի կարգ ազգայնական նեղմտությամբ տոգորված մարդիկ, Եղիշեին ասպարեզից հեռացնելու միտումով, դրդեցին նրա աշակերտներից մեկին չարախոսել, ով ստորաբար ասաց. «Թադևոսյանը ինձ ստիպում էր բանվորներին և մշակներին նկարել կեղտոտ գույներով»¹⁷:

¹⁵ **Հարությունյան Վ.**, Հայ կերպարվեստագետների անդրանիկ միավորումը, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1956, № 7-8, էջ 26:

¹⁶ Հայ արվեստագետների միության առաջին նիստում նախագահ է ընտրվում Ե. Թադևոսյանը, փոխնախագահ՝ Դ. Չիսյանը, քարտուղար՝ Գ. Լևոնյանը: Վարչության անդամներ էին Փ. Թերլեմեզյանը, Ե. Թադևոսյանը, Գ. Շարբաբջյանը, Դ. Չիսյանը, Գ. Լևոնյանը, փոխանդամներ՝ Մ. Խունունցը և Մ. Սարյանը տե՛ս **Дрампян Р.** Египше Татевосян, стр. 72. **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, էջ 145-146:

¹⁷ **Թերլեմեզյան Փ.**, Եղիշե Թադևոսյանի մասին, ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3295, № 220:

Այս փաստի առնչությամբ Թերլեմեզյանն իր անկեղծ զայրույթն արտահայտելով նշում է, որ դա զրպարտություն է այն ճիշտ հոգով մարդու հասցեին, որի լուսավոր գույները միշտ առկայծում են:

Տարիներ անց՝ 1936 թվականի հունվարի 22-ին, Թիֆլիսում վախճանվեց Եղիշե Թաղևոսյանը: Նկարչի աճյունը Թիֆլիսից Երևան փոխադրելու համար կազմվում է հատուկ պատգամավորություն՝ քանդակագործ Արա Սարգսյան, Ստեփան Թարյան, գեղանկարիչ Փանոս Թերլեմեզյան, Հատիկ Գրիգորյան, Բարսեղ Վարդանյան, արվեստաբան Ռուբեն Դրամբյան, գրականագետ Խորեն Սարգսյան¹⁸: Պատվիրակությանը Թիֆլիսի կայարանում դիմավորում է երգիծաբան Էդուարդ Խոճիկը¹⁹ և հայտնում, որ Թաղևոսյանի մահից հետո հայտնաբերվել է նրա կտակը, ըստ որի նա ցանկություն է հայտնել թաղվել ոչ թե Թիֆլիսում, այլ Էջմիածնում²⁰:

Է. Խոճիկն ավելացնում է նաև, որ Վրաստանի կառավարությունը, համաձայն հանգուցյալի կտակի, որոշել է մեծ շուքով մարմինը տեղափոխել Երևան: Քանդակագործ Արա Սարգսյանը, Փանոս Թերլեմեզյանին նվիրված իր հուշերում անդրադառնալով Եղիշե Թաղևոսյանի մահվան գույժին, գրում է. «Մահը չէր խնայել հայ գեղանկարչությանը գոհարներ պարզևած, լիրիկական հոգու տեր պոետ-նկարչին, անբիծ ու ազնիվ մարդուն, անզուգական արվեստագետին»²¹:

Ա. Սարգսյանը վերհիշում է, որ Թերլեմեզյանը իրեն հայտնեց, որ մինչև թաղման արարողությունը ուզում է տեսնել Եղիշեին և խնդրեց ընկերանալ իրեն. «Ուզում եմ տեսնել իմ վաղեմի ընկերոջը, արդյոք նա նույնքան բարեհամբու՛յր է ու գեղեցիկ, ինչքան կյանքումն էր»: Հիվանդասենյակում Փանոսը մոտեցավ սեղանին, դողդոջուն ձեռքերով իջեցրեց սավանը, ցնցվեց մի րոպե ու քարացած, երկար-երկար նայեց Եղիշե Թաղևոսյանին: Գուցե նրա հիշողության մեջ վերականգնվում էին երիտասարդական տարիները, Էջմիածինը, Եղիշեի և Կոմիտասի հետ անցկացրած անմոռանալի րոպեները²²:

Հունվարի 27-ին Ե. Թաղևոսյանի մահվան առթիվ Թիֆլիսի Հայկական կուլտուրայի տանը տեղի ունեցավ հոգեհանգիստ, որի ժամանակ հրաժեշտի խոսք ասացին պրոֆեսոր Մ. Թոփձեն, արվեստաբան Ռ. Դրամբյանը,

¹⁸ Յե. Թաղևոսյանի մահվան շուրջ, «Պրովետար», Թիֆլիս, 1936, 27 հունվարի:

¹⁹ Հայ երգիծաբան, լրագրող, մշակութային և հասարակական գործիչ Էդուարդ Խոճիկը (Խոճիկյան) ծնվել է 1900 թվականին Թիֆլիսում: 1922 թվականին աշխատել է «Կարմիր աստղ» թերթի խմբագրությունում, խմբագրել է «Ձուռնա» (1924), «Կարմիր մոծակ» (1926-1927) երգիծական հանդեսները տե՛ս **Սուքիասյան Հ., Երանոսյան Ն.**, Խորհրդահայ երգիծանքի նվիրյալը. Էդուարդ Խոճիկ, «Գրական հանդես», Երևան, 2019, ԺԸ, էջ 219-220:

²⁰ **Սարգսյան Ա.**, Հոդվածներ, ելույթներ, հուշեր, Երևան, 1982, էջ 197:

²¹ Նույն տեղում:

²² Նույն տեղում, էջ 198-199:

նկարիչ Գ. Շարբաբջյանը, արձակագիր Ծ. Թորգոմյանը, քանդակագործ Ա. Սարգսյանը²³:

Ե. Թադևոսյանի հուղարկավորության վերաբերյալ Ա. Սարգսյանը գրում է. «Գնահատանքի ու երախտագիտության շատ ջերմ խոսքեր ասվեցին նրբաճաշակ գեղանկարչի և ազնիվ քաղաքացու մասին: Թբիլիսիի մեր ընկերները Ե. Թադևոսյանի մարմինը մեծ շուքով հասցրին մինչև կայարան և հատուկ վագոնով ճամփեցին Էջմիածին»: Ա. Սարգսյանը նաև հավելում է, որ աններելին եղավ այն, որ ղեկավարությունը չկատարեց Թադևոսյանի վերջին ցանկությունը: Նրան հողին հանձնեցին ոչ թե Էջմիածնում այլ Էջմիածնի ճանապարհի վրա գտնվող քաղաքային պանթեոնում²⁴:

Ժամանակին հրատարակված հոդվածներում, այդ թվում նկարչի թաղման արարողությունը լուսաբանող գրվածքներում և արվեստաբանական գրականության մեջ Թադևոսյանին Էջմիածնում հուղարկավորելու մասին ոչինչ հիշատակված չէ: Մամուլում շրջանառվող տեղեկության համաձայն՝ հունվարի 28-ին պրոֆեսոր Ե. Թադևոսյանի աճյունը կայարանից տեղափոխվել է Երևանի կերպարվեստագետների տան (այժմ՝ Հայաստանի նկարիչների միություն) ցուցասրահ, որտեղ հայ հասարակությունը վերջին հրաժեշտն է տվել Ե. Թադևոսյանին, իսկ հունվարի 29-ին մեծանուն նկարիչը թաղվեց Երևանի Արվեստի և գիտության գործիչների պանթեոնում (այժմ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոն)²⁵:

Եղիշե Թադևոսյանի հետմահու առաջին՝ 1938 թվականի անհատական ցուցահանդեսի բացման խոսքը վստահված էր նաև Փ. Թերլեմեզյանին, ով մեծանուն նկարչին իրավամբ համարել է պարզ, անարատ հոգով, լավատես, զվարթ բնավորությամբ անձնավորություն. «Նա օժտված էր խոշոր տաղանդով: Նրա լիրիզմը և հոգեկան պայծառությունը ամբողջապես ցուցեցին իր արվեստի մեջ»²⁶:

Թերլեմեզյանն իրավացիորեն մատնանշում է Թադևոսյան նկարչին բնորոշ հիմնական հատկությունները՝ նրբագեղ ճաշակ, նկարելու կարողություն, ներդաշնակ լուսավոր գույներ և որոնող միտք²⁷: Նրա լավատեսությունն այնքան մեծ էր, որ հավատում էր, թե կյանքը մի գեղեցիկ տոնախմբություն է: Թադևոսյանն արվեստում փնտրում էր էականը, մանրա-

²³ Յեղիշե Թադևոսյանի աճյունը փոխադրվեց Յերևան, «Պրոլետար», Թիֆլիս, 1936, 28 հունվարի:

²⁴ **Սարգսյան Ա.**, Հոդվածներ, Ելույթներ, հուշեր, էջ 199:

²⁵ Տե՛ս **Խանջյան Ա.**, Երևանի Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոն, Գիրք 2, Էջմիածին, «Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին», էջ 82: Այսօր Երևան է բերվում Եղիշե Թադևոսյանի աճյունը, «Խորհրդային Հայաստան», Երևան, 1936, 28 հունվարի, էջ 4: Երևան բերվեց Եղիշե Թադևոսյանի դին, «Խորհրդային Հայաստան», Երևան, 1936, 29 հունվարի, էջ 6: Նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի թաղումը, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1936, հունվարի 31, էջ 12:

²⁶ **Թերլեմեզյան Փ.**, Եղիշե Թադևոսյանի մասին:

²⁷ **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, էջ 134:

մասնությունների մեջ բծախնդիր էր այն չափով, որքան դա նպաստում էր անսամբլին:

Ավելի վաղ՝ Ե. Թադևոսյանի մահվան բոթից ազդված Փ. Թերլեմեզյանը գրել էր. «Այսօր բոլորիս սիրելի Ե. Թադևոսյանի մարմինը ընդմիշտ հեռացավ մեզանից, խոր սգի մատնելով իր բարեկամներին, ընկերներին և իր խոշոր տաղանդով հիացողներին: Մենք բոլորս, քո՝ իբրև մարդու և ստեղծագործողի, վառ հիշատակը հավերժ պիտի պահենք մեր սրտերում: Եղիշեի գործերում մեծ անկեղծություն և լիրիկա կա: Այդ խոշոր լիրիզմը ինքնաբուխ էր, ինչպես զուլալ և կարկաչող աղբյուրը»²⁸:

Ե. Թադևոսյանը և Փ. Թերլեմեզյանը XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ իրենց ուրույն տեղն են գրավում:

Երկու արվեստագետներն իրենց ներդրումը ունեցան XX դարի մշակութային կարևոր գործընթացներում, սատարեցին Թիֆլիսում հիմնադրվող «Հայ արվեստագետների միության» ստեղծմանը, իրենց մասնակցությունը բերեցին տվյալ միության կազմակերպած պատկերահանդեսներին:

Նկարիչների մտերմության արդյունքում ծնվեց ստեղծագործական համատեղ աշխատանք, որն այսօր թեպետ չկա, բայց մենք մեր փոքր հետազոտությամբ, ձեռք բերված արխիվային նյութերի օգնությամբ փորձեցինք ներկայացնել և լուսաբանել²⁹:

ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯН И ФАНОС ТЕРЛЕМЕЗЯН (СТРАНИЦЫ ИСТОРИИ КУЛЬТУРНЫХ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ)

МЕРИ КИРАКОСЯН

В 1906 году по эскизам Фаноса Терлемезяна и Егише Тадевосяна было декорировано нововыстроенное здание Тифлисской биржи. Среди произведений Ф. Терлемезяна, хранящихся в фондах Национальной галереи Армении, имеется в наличии только один из упомянутых эскизов. В статье мы представили посвященные Тадевосяну неизданные страницы из воспоминаний Терлемезяна, а также коснулись близких дружеских и творческих отношений этих двух художников, прокомментировали новые факты, обнаруженные в мемуарах.

Ключевые слова – Егише Тадевосян, Фанос Терлемезян, эскизы, выставка, мемуары, живопись, строение.

²⁸ Թերլեմեզյան Փ., Եղիշե Թադևոսյանի մասին:

²⁹ Նորահայտ փաստական և բանավոր նյութերի ձեռքբերման համար մեր շնորհակալությունն ենք հայտնում ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի աշխատակից Հարություն Խուրանյանին և Սիմոն Զանաշիայի անվան Վրաստանի պետական թանգարանի աշխատակից Նինո Սատկոնային:

**YEGHISHE TADEVOSYAN AND PANOS TERLEMEZYAN
(PAGES FROM THE HISTORY OF CULTURAL RELATIONS)**

MERI KIRAKOSYAN

In 1906, the newly built house of the Tiflis Stock Exchange was decorated based on P. Terlemezyan and Ye. Tadevosyan's sketches. Only one of the mentioned sketches is to be found in the P. Terlemezyan archive in the storage facilities of the National Gallery of Armenia. The article presents unpublished pages from Terlemezyan's memoirs, related to Tadevosyan, as well as touches upon the close friendly and creative bonds between these two artists and elucidates some new facts revealed in said memoirs.

Key words – Yeghishe Tadevosyan, Panos Terlemezyan, sketches, exhibition, memoirs, painting, building.

ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯН. ПОРТРЕТЫ

АЛИС НЕРСИСЯН*

В статье приводится краткий обзор нескольких известных портретов, написанных знаменитым армянским пейзажистом Егише Тадевосяном. Цель статьи – исследовать концептуальный подход Тадевосяна к портретной живописи и проанализировать изобразительные особенности его работ.

Ключевые слова – Егише Тадевосян, портрет, обзор, концептуальный подход, изобразительные особенности.

Егише Тадевосян (1870–1936), вошедший в изобразительное искусство Армении как пейзажист и ярчайший представитель импрессионизма, был также автором живописных и графических портретов. Сравнительно небольшое количество произведений этого жанра достаточно для того, чтобы иметь возможность говорить не об отдельных «случайных» работах, а о портретном творчестве мастера, по-своему преломляющем особенности его импрессионистического мировосприятия.

Егише Тадевосян – художник камерный, интимный. Взгляд его останавливается на лицах людей из близкого круга общения, вызывающих у него симпатию и доброжелательный интерес. Этим спокойным, дружественным чувством отмечены все работы мастера. Он уделяет равное внимание как портретному сходству, так и личному впечатлению, не стремясь, однако, к психологической глубине образа или утонченной характеристике личности. У Тадевосяна нет оригинальной образной концепции портрета, если не считать таковой стремление художника запечатлеть человека в сиюминутном эмоциональном состоянии, когда художественный образ рождает ощущение личной встречи с портретируемым и приятного с ним знакомства. Подобное видение образа и подчеркнутый интерес к изобразительной выразительности произведения являются общими отличительными чертами его портретов.

Излюбленная композиционная модель Тадевосяна традиционна и проста. Погрудные портреты и портреты-лица написаны на предметном или нейтрально-цветном, но «тихом», неакцентированном фоне: внимание целиком сфокусировано на лице модели. Манера письма мастера с открытым цветом, сочным светоносным колоритом, всегда подвижным, порой броским, выявленным, порой измельченным и потаенным, но «юрким» мазком придает лицу портретируемого живость и выразительность, а образу истинно импрессионистическую жизненность и убедительность. Форма при этом

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, alice.nersisyan@gmail.com, статья представлена 03.09.2020, рецензирована 16.09.2020, принята к публикации 01.10.2020.

никогда не растворяется в цвете, не теряет ясного очерка и внутренней крепости. Эти особенности характерны для произведений разных лет: «Портрет монаха», 1895; «Портрет жены художника», 1903; «Автопортрет», 1907; «Портрет В.Д. Поленова», 1907; «Женский портрет», 1909; «Портрет М. Азатиани», 1923; «Портрет А. Ширванзаде», 1929; «Портрет архиепископа Нерсеса», без года и др.

В «Портрете Э. Биппер» (1933) импрессионистичность выражается не только в манере письма, но непринужденной, вольной позе и особой выразительности лица, озаренного огнем внутреннего радостного возбуждения.

В ряду живописных и графических портретов – лиц у Тадевосяна появляются портреты на фоне пейзажа («Портрет англичанки», без года; «Портрет жены художника Жюстин», 1903), в которых образным стержнем произведения является уже не лицо, а общая атмосфера времени и места.

Когда живописец поднимает пейзаж на равный портрету смысловой уровень, произведение перерастает в тематическую или жанровую картину, и портретный образ теряет абсолютное значение. Художник отходит от смысловой доминанты лица и пытается соединить образ человека с образом окружающего его мира, чаще всего образом природы. Смысловым камертоном «Автопортрета с семьей» (1919) является теплота семейного очага, «Комитаса» (1935) – музыка народной жизни и музыка природы, разлитые в пространстве и звучащие в душе Комитаса. В картине «Комитас на берегу Эчмиадзинского озера» (1894), где герой изображен со спины, образ творца рождается из образа природы, и пейзаж становится портретом души музыканта.

Ранний «Портрет Розалии Суренянц-Кордини» (1891) – одно из самых значительных произведений Тадевосяна – является и антитезой, и предтечей всех остальных портретов мастера. Непосредственность чувственного восприятия органично сосуществует с передвижнической традицией: социальным подтекстом и назидательным рассказом. В произведении, с которым живописец вступает в зрелую творческую жизнь, необычная композиция, строгость внутреннего рисунка, сдержанность пластического почерка и изысканная элегантность холодноватого колорита сочетаются с неожиданной экспрессией образного решения. Молодая женщина изображена сидящей в кресле вполоборота к собеседнику-художнику с лицом, обращенным к нему в минуту оживленной беседы. Полураскрытый рот, вскинутые брови, прямой взгляд создают ощущение прямого и живого контакта художника (и зрителя!) с моделью. Во всем облике молодой красавицы: ее позе, статной фигуре, высокой груди, открытом лице содержится дерзкий вызов сильной личности и высокое чувство собственного достоинства женщины Нового времени.

В дальнейшем Тадевосян почти полностью отходит от описательского пафоса, и его лучшие портреты носят гораздо более интимный характер.

Поздний живописный «Автопортрет» 1933 года, предтеча автопортрета Сарьяна 1942 года, близок по образному и изобразительному решению «Портрету Розалии Суренянц-Кордини». В нем больше рассказа о прожитой

жизни, чем живописно-пластической игры, больше драматизма, чем спокойной, светлой радости «Автопортрета» 1907 года и работ из этого же ряда – хотя энергия тревожного напряжения, которой проникнут «Автопортрет» 1933 года, чужда творческой личности Егише Тадевосяна (достаточно вспомнить сияющий «Портрет Э. Биппер», датированный тем же 1933 годом).

Портретное видение Тадевосяна и в образном, и в стилистическом отношении не претерпело заметных изменений на протяжении творческой жизни мастера: его работы не обнаруживают отчетливой динамики внутреннего развития. основополагающими чертами творческой индивидуальности художника всегда были ровное светлое, спокойно-доброжелательное отношение к миру и людям и стойкая приверженность к импрессионистической манере изобразительного выражения.

ԵՂԻՉԵ ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆ. ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐ

ԱԼԻՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Հոդվածը հանրաճանաչ հայ բնանկարիչ Եղիշե Թադևոսյանի մի քանի հայտնի դիմանկարների ամփոփ վերլուծական ակնարկ է: Մեր նպատակն է՝ բացահայտել Թադևոսյանի կոնցեպտուալ մոտեցումը դիմանկարչությանը և ուսումնասիրել նրա դիմանկարների պատկերային առանձնահատկությունները:

Բանալի բառեր – Եղիշե Թադևոսյան, դիմանկար, վերլուծական ակնարկ, կոնցեպտուալ մոտեցում, պատկերային առանձնահատկություններ

YEGHISHE TADEVOSYAN. PORTRAITS

ALIS NERSISYAN

The article is a brief review of several well-known portraits painted by famous Armenian landscape painter Yeghishe Tadevosyan. The objective is to explore Tadevosyan's conceptual approach to portrait painting and examine the pictorial characteristics of his works.

Key words – Yeghishe Tadevosyan, portrait, review, conceptual approach, pictorial characteristics.

**ՍԻՐԵԼԻ ՈՒՍՈՒՑՉԻՆ ՀԻՇՈՒՄ ԵՆ ՈՂՋ ԿՅԱՆՔՈՒՄ.
ԵՐՎԱՆԴ ՔՈՉԱՐԻ ՀՈՒՇԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆԻ ՄԱՍԻՆ**

ԿԱՐԻՆԵ ՔՈՉԱՐ*

Հոդվածում հնարավորինս ամբողջական ներառված են Երվանդ Քոչարի անձնական արխիվում պահվող իր սիրելի ուսուցչի՝ «հայ արվեստի մեծ երախտավոր» Եղիշե Թադևոսյանի մասին տարբեր առիթներով գրված հուշագրությունները: Դրանցից մի հատված տպագրվել է խորհրդային տարիներին, սակայն խիստ գրաքննություն անցած՝ «խմբագրված», շատ հեռու բնագրից:

«Դա իմ բախտն էր, որ Եղիշե Թադևոսյանը Շմերլինգի նկարչական դպրոցում ինձ նկարչություն էր դասավանդում», - գրում է Քոչարը:

Ակնածանքով ու գորովանքով գրված քոչարյան հուզիչ հուշագրություններից վեր է հառնում ականավոր արվեստագետի, վաստակաշատ մանկավարժի, մեծ Հայի մարդկային վեհ ու անձնվեր նկարագիրը, բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, վառ անհատականությունը:

Քանայի բաներ – Եղիշե Թադևոսյան, Շմերլինգի դպրոց, Թիֆլիս, Երվանդ Քոչար, հուշագրություն:

Անառարկելի է, որ կյանքում լավ ուսուցիչ ունենալը մեծ բախտավորություն է: Այս տեսակետից ճակատագիրը պատանի Երվանդ Քոչարյանի՝ ապագա մեծահամբավ նկարիչ-արձանագործի հանդեպ շատ շոյլ գտնվեց. և՛ Ներսիսյան դպրոցում, և՛ Թիֆլիսի նկարչության ու քանդակի դպրոցում ուսանելիս նա ունեցավ իսկապես բացառիկ ուսուցիչներ: Այդ են վկայում նրա անձնական արխիվում պահպանված գրառումները, այդ է վկայում նաև նրա ապրած կյանքը. Քոչարի ուսուցիչները կարողացել էին ուղղորդել իրենց շնորհաշատ սանին, խրախուսել, քաջալերել ու ամենակարևորը՝ ոգեշնչել:

Քոչարն, իբրև երախտապարտ աշակերտ, խորին հարգանքով, ականածանքով ու գորովանքով էր հիշում սիրելի ուսուցիչներին՝ ընդգծելով նրանց մարդկային վեհ ու անձնվեր նկարագիրը, բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, վառ անհատականությունը:

Մեծ բարեբախտություն է, որ պահպանվել է Եղիշե Թադևոսյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի առիթով Քոչարի գրած հուշ-էսսեն, որը խորհրդային տարիներին հրատարակվեց «խմբագրված»՝ շատ հեռու բնագրից¹:

Քոչարը գրում է. «Դա իմ բախտն էր, որ Եղիշե Թադևոսյանը Շմերլինգի նկարչական դպրոցում ինձ նկարչություն էր դասավանդում»: Նա հրաշալի ուսուցիչ էր. խորապես սիրում էր այն, ինչ դասավանդում էր և սիրում էր նրանց, ում դասավանդում էր (Նկ. 1):

* Երվանդ Քոչարի թանգարանի տնօրեն, ճարտարապետության թեկնածու, kochar.museum@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.09.2020, գրախոսման օրը՝ 14.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

¹ Տե՛ս Եղիշե Թադևոսյան = Егнше Татевосян [Կատալոգ], Կազմող՝ Պերճ Գորյան, Երևան, 1971, էջ 7-8, 63-64:



*Նկ. 1 Թիֆլիսի նկարչության և քանդակի դպրոցի մի խումբ ուսուցիչներ, 1902 թ. Ձախից աջ՝ նստած են՝ առաջին շարքի 2-րդը՝ Գ. Գրինսակի, 5-րդը՝ Օ. Շմերլինգ, կանգնած են՝ երկրորդ շարքի 2-րդը՝ Հենրիխ Գրինսակի, 5-րդը՝ Գիգո Գաբաշվիլի, 6-րդը՝ Ա. Ջախարով, 9-րդը՝ Լ. Լոնգո, երրորդ շարքի 1-ինը՝ Եղիշե Թաղևոսյան, 3-րդը՝ Բ. Ֆոգել, 4-րդը՝ Մ. Ջալալման, 5-րդը՝ Հակոբյան, 6-րդը՝ Կ. Ջանիս, 7-րդը՝ Ն. Սկիֆասովսկի, գորգի վրա նստած են՝ Յակոբ Նիկոլաձե և Ալեքսանդր Մրկիշվիլի:
Լուսանկարիչ՝ Ե. Կլար²*

Թուխ, մեծ աչքերով, հայկական քթով, թավ հոնքերով շատ ազդեցիկ դեմք ուներ Եղիշե Թաղևոսյանը՝ մեծանուն նկարիչը: Նա հայ էր ամբողջ էությամբ. խոսում էր մաքուր հայերենով, սքանչանում էր Քուչակով, և ինքն էլ Քուչակի ոգով բանաստեղծություններ էր գրում, սիրահար էր հայ մանրանկարչության, ճարտարապետության, երաժշտության: Տանը ուներ ֆիսհարմոն, նվագում էր Կոմիտասի մեղեդիները և իր հորինած երգերը՝ իր տեքստերով: Նկարների շրջանակներն ինքն էր պատրաստում:

Նա մեծ դիպապզոն ուներ. հեքիաթներ էր նկարազարդում, ֆրեսկաներ էր անում: Ներկը շաղախում էր գաջի հետ և թանձր շերտով ձեփում պատին իբր նյութ, որ միայն քանդել կարելի է, ոչ ջնջել: Խճաքարերով մոզաիկա էր անում: Հիշենք իր ինքնանկարը՝ հիասքանչ մի գործ թե՛ խարակտերով, և թե՛ տեխնիկայով:

Թաղևոսյանը մի ամբողջ աշխարհ էր՝ իր ցավերով, տառապանքներով և ուրախություններով», - հիշում է Քոչարը:

Երբ 1914 թվին սկսվեց առաջին համաշխարհային պատերազմը, նա Փարիզում էր: Իր ինքնամփոփ բնավորությամբ Սեզանի նման՝ աշխարհից «բեխաբար», Սենայի ափին նստած, էտյուդներ է արել: Ֆրանսիացի ոստիկանները շրջապատել են՝ կասկածելով, թե գերմանական լրտես է, և ձեր-

²https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_group_of_painters._Tiflis._Photo_E._Klar._1902.JPG

բակալել: Արշակ Չոպանյանին շատ մեծ դժվարությամբ է հաջողվում Թադևոսյանին ազատել կալանքից:

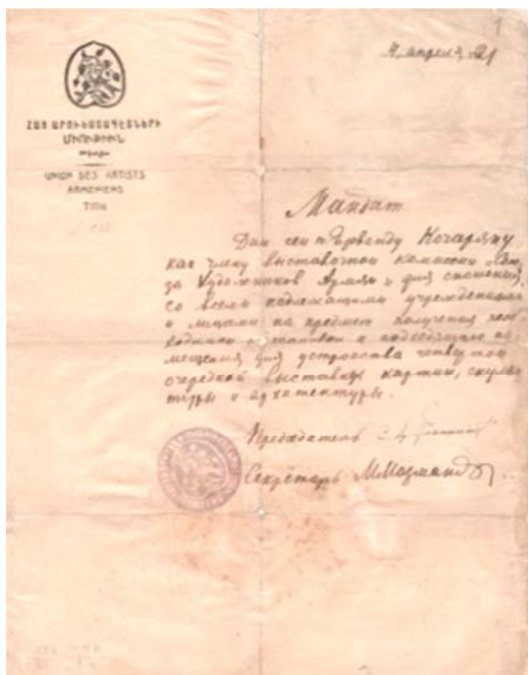
Չոպանյանը հաճախ էր հիշում այս միջադեպը ...

Հակառակ այս դեպքի, որ ցույց է տալիս Թադևոսյանի «բեխարար» լինելը աշխարհի գործերից, նա՝ իբր մեծ հայ 1916 թվին ձեռնարկեց հայ արվեստագետների միության կազմակերպման գործը:

Այդ թվականներին Թիֆլիսում նկարների ցուցադրման համար չկային սալոններ. հայտնի հայ վաճառականները՝ Էյֆենջյան, Միլլով, Բոզարջյան և այլք, իրենց վաճառատների լայն ցուցափեղկերը տրամադրում էին ճանաչված նկարիչներին՝ Գ. Բաշինջաղյանին, Ջանկովսկուն, Ջոմմերին, Գաբաևին և ուրիշներին: Եվ ահա Եղիշե Թադևոսյանը հղացավ ստեղծել հայ արվեստագետների միություն: Նրան բոլոր մտավորականները հարգում էին և սիրում: Կոչին արձագանքեցին նկարիչներ, արձանագործներ, ճարտարապետներ, գրողներ, երաժիշտներ, քննադատներ:

Ժողովին ներկաները ոգևորված էին, բայց ելույթ ունեցավ Գևորգ Բաշինջաղյանը և դեմ արտահայտվեց՝ ասելով, թե արվեստը հայրենիք չունի: Բարեբախտաբար ներկա էր Վարդգես Սուրենյանցը, որ շատ լավ հայ էր, անթերի տիրապետում էր ռուսերենին և մի քանի եվրոպական լեզուների, շատ կարդացած մի արվեստագետ: Իր ելույթում նա պատասխանեց, թե Գ. Բաշինջաղյանը ճիշտ է ասում. «Արվեստը հայրենիք չունի», բայց հայրենիքը պե՛տք է արվեստ ունենա: Նա միանգամից ջախջախեց Գ. Բաշինջաղյանին, մանավանդ, որ ավելի համոզեցուցիչ փաստերով ապացուցեց հայ արվեստագետների միություն կազմակերպելու անհրաժեշտությունը: Այդպես ստեղծվեց Թիֆլիսի հայ արվեստագետների միությունը:

Թիֆլիսի հայ արվեստագետների միության կողմից Երվանդ Քոչարին՝ որպես ցուցահանդեսային հանձնաժողովի անդամի, 1921 թ. ապրիլի 4-ին տրվել է հավաստագիր, որն այժմ գտնվում է Քոչարի թանգարանում (Նկ. 2):



Նկ. 2 Երվանդ Քոչարի թանգարանում պահվող Թիֆլիսի հայ արվեստագետների միության հավաստագիրը

Միության անդրանիկ ցուցահանդեսը տեղի ունեցավ Միլլովի՝ ապակու խանութների նոր շենքի ընդարձակ դահլիճներում՝ 1917 թվին: Դա մի շքեղ և բովանդակալից ցուցահանդես էր: Թադևոսյանը, Թերլեմեզյանը, Գ. Շարբաբջևը Եվրոպայից բերել էին գեղարվեստական ցուցահանդեսների բացման կուլտուրան, և այս ցուցահանդեսը բացվեց լարային կամերային երաժշտության ներդաշնակ հնչյունների տակ, շքեղ ծաղիկների սքանչելի բուրմունքի մթնոլորտում: Դա մեծ և չտեսնված հանդես էր հայ և վրացի հասարակության համար:

Այս ցուցահանդեսում էր, որ առաջին անգամ հայ հասարակությանը ներկայացավ Մարտիրոս Սարյանը: Այս ցուցահանդեսում էր, որ Վահրամ Գայֆեճյանի «Յասամաններ» նկարը մեծ ֆուրոր հանեց:

«...Պետք է տեսնեիք Թադևոսյանի հուզմունքը, հիշում եմ, թե ինչպես իր ինքնատիպ վերարկուն հագին, նույնչափ նշանավոր ձեռնափայտը թխկթխկացնելով, դահլիճից դահլիճ էր անցնում և գյուտ արածի պես, ավետիսի նման հաղորդում էր հայ արվեստում Գայֆեճյանի «Յասամանների» հրաշք երևույթի մասին: Հայ հասարակությունն առաջին անգամն էր լսում Գայֆեճյանի անունը, իսկ անուններ, որքան ուզեք՝ Էդգար Շահին, Տիգրան Փոլադ, Խունունց, Գաբայան և շատ ու շատ ուրիշներ...

Թադևոսյանը մեզ՝ երիտասարդ սկսնակ նկարիչներին (Միքայել Մազմանյան, Կարո Հալաբյան, Լևոն Ասլամազյան, Մ. Մարգարյան, Իոսիֆ Կարալով և ուրիշներ), հիացմունքով բացատրություններ էր տալիս, հորդորում էր օգտվել Գայֆեճյանի գեղանկարչական նուրբ ճաշակից:

Նկարչական դպրոցում դասավանդելիս մոտենում էր ուսանողներին, որ Վեներայի գլուխն էին նկարում և շնջում էր. «Այնպես արեք, որ Վեներան Ակուլինա չստացվի»:

Նա լավ գիտեր ներկերի քիմիական փոխազդեցությունը. երբ մի անգամ ես հարցրի, թե ինչու է գործածում լազուր անկայուն թունավոր գույնը, նա ինձ բացատրեց. «Ճիշտ է, որ նա սևանում է, բայց ժամանակի ընթացքում նորից վերականգնում է իր գույնը և այլևս մնում անփոփոխ»...

Թադևոսյանը մեծ հոգու տեր էր, խորունկ կուլտուրա ուներ:

Սիրում էր Պոլենովին, նրա Քրիստոսները և սուրբ քրիստոնեական վայրերի նկարները: Մեծ հիացմունքով էր խոսում պարսկական պոեզիայի մասին:

Նա մեծ սիրահար էր բնության»:

Ահա Եղիշե Թադևոսյանի մոտ Երվանդ Քոչարի սովորելու տարիներից մի դրվագ՝ Ռուբեն Զարյանի հուշերից: Խոսքը 13-14 տարեկան հասակում արված և հրաշքով մեզ հասած «Միայնակ կինը» նկարի մասին է (Նկ. 3):



Նկ. 3 **Երվանդ Քոչար**, «Միայնակ կինը», 1913, կտավ, յուղաներկ. Մասնավոր հավաքածու

Երբ ազատ կոմպոզիցիայի առաջադրանքով արված այդ գործը Քոչարը ներկայացրել է Եղիշե Թադևոսյանին, խանդավառված ուսուցիչը չկարողանալով զսպել հիացմունքը, նկարը ձեռքին շտապել է ուսուցչանոց և հայտարարել. «Հրաշամանուկ է ծնվել»... Քոչարը պատմում էր, որ դա իր կյանքի ամենաերջանիկ օրն է եղել... այդ օրը Թադևոսյանն անթաքույց հիացմունքով շատ երկար է խոսել իր հետ. երկար զրուցել, թեև արդեն դասարանի լույսերը մարել էին...

Հետագայում Քոչարը հաճախ էր վերհիշում.

«Մի նոր նկար անելուց անմիջապես հետո Հալաբյանի հետ տանում, ցույց էինք տալիս Թադևոսյանին, այնքան էինք մտերմացել, որ շաբաթը մի քանի օր լինում էինք նրա մոտ: Նա շատ սիրում էր մեզ երկուսիս, բարձր էր գնահատում մեր արվեստը, ոչինչ չէր խնայում, օգտակար խրատներ էր տալիս:

Մեր հայ արվեստը շատ և շատ երախտապարտ է նրան»:

ЛЮБИМОГО УЧИТЕЛЯ ПОМНЯТ ВСЮ ЖИЗНЬ: ВОСПОМИНАНИЯ ЕРВАНДА КОЧАРА О ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯНЕ

КАРИНЕ КОЧАР

В статье возможно более полно представлены хранящиеся в личном архиве Е. Кочара памятные записи самого разного характера о его любимом наставнике – «великом подвижнике армянского искусства» Егише Тадевосяне. Небольшая подборка этих заметок была опубликована в советское время,

однако жестокая «правка» литературной цензуры сделала их весьма далеки-ми от оригинала.

«Мне очень повезло, что Егише Тадевосян в художественной школе Оскара Шмерлинга преподавал мне рисование», – писал Коchar. Полные вос-торга и преклонения коcharовские воспоминания делают зримым благород-ный и самоотверженный облик этого выдающегося живописца, опытного пе-дагога и великого Армянина – во всем блеске его профессионализма и яркой индивидуальности.

Ключевые слова - Егише Тадевосян, школа Шмерлинга, Тифлис, Ерванд Коchar.

A FAVOURITE TEACHER IS REMEMBERED FOR LIFE: ERVAND KOCHAR'S MEMORIES ABOUT YEGHISHE TADEVOSYAN

KARINE KOCHAR

The article presents the completest possible version of Ervand Kochar's memoirs from his personal archive written on various occasions about his favor-ite teacher, "the great devotee of Armenian art" Yeghishe Tadevosyan. A small selection of these notes was published during the Soviet years, but due to the severe censorship and "editing", they were very far from the original.

"I was lucky to have Yeghishe Tadevosyan as my painting teacher at the Schmerling Art School," Kochar wrote.

Kochar's memories, written with reverence and adoration of his highly professional teacher, make visible the noble and selfless character of the out-standing painter and great Armenian.

Keywords – Yeghishe Tadevosyan, Schmerling Art School, Tiflis, Ervand Kochar, memoirs.

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՆԱԽԱԳԾՄԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ

ՀՐԱՆՏ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ*

Հայկական ճարտարապետությունը լուրջ հետազոտությունների առարկա է դարձել անցյալ դարասկզբից: Չափագրվել, Ուսումնասիրվել և վերականգնվել են բազմաթիվ հուշարձաններ: Այնուամենայնիվ, մասնագետների շրջանում դեռևս կան տարածայնություններ միջնադարյան կառույցների շինարարությանը նախորդող նախագծային փուլի առկայության վերաբերյալ: Դրա պատճառը փաստացի նյութերի՝ միջնադարյան նախագծերի բացակայությունն է և այս հարցի վերաբերյալ պատմական տեղեկատվության սակավությունը:

Անիի Մայր տաճարի, Մարմարաշենի գլխավոր և Նորավանքի երկհարկանի եկեղեցիների ուսումնասիրության արդյունքում բացահայտվել են միջնադարյան եկեղեցիների նախագծման միևնույն սկզբունքները: Կատարված ուսումնասիրությունների հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ անկյունագծային կանոնավոր շեղ ցանցը, որպես նախագծման մեթոդ, դարեր շարունակ կիրառվել է միջնադարի հայ ճարտարապետների կողմից:

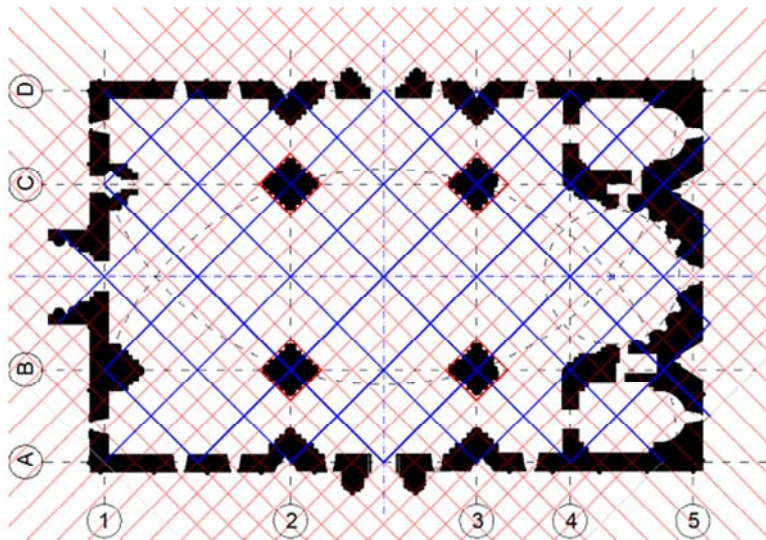
Քանալի բառեր – կանոնավոր շեղ ցանց, նախագծման մեթոդ, եկեղեցի, հատակագիծ, ճակատ, քառակուսի:

Հայկական ճարտարապետությունը լուրջ հետազոտությունների առարկա է դարձել անցյալ դարասկզբից: Չափագրվել, ուսումնասիրվել և վերականգնվել են բազմաթիվ հուշարձաններ: Այնուամենայնիվ, մասնագետների շրջանում դեռևս կան տարածայնություններ միջնադարյան կառույցների շինարարությանը նախորդող նախագծային փուլի առկայության վերաբերյալ: Դրա պատճառը փաստացի նյութերի՝ միջնադարյան նախագծերի բացակայությունն է և այս հարցի վերաբերյալ պատմական տեղեկատվության սակավությունը: Միջնադարի պատմաբանները շենքերի կառուցմանը անդրադարձել են հիմնականում պատմական իրադարձությունների կամ պատմական անձանց գործունեության համատեքստում: Պատմիչների գործերում ճարտարապետները, առավել ևս նրանց գործունեությունը, հազվադեպ են հիշատակվում: Մեզ հասած մի շարք եկեղեցիների հիմնադրման արարողությունների նկարագրություններում պատմվում է, թե ինչպես հատուկ պարանների օգնությամբ տեղում նշվում էին ապագա կառույցի հիմնական չափերը, դրվում անկյունաքարեր, ապա օրհնվում հոգևորականների կողմից: Տեսաբանների մի մասը, հիմնվելով այս տեղեկատվության վրա, եզրակացնում է, որ ճարտարապետը, սկզբնապես ունենալով կառույցի վերացական

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, hrant.hovsepyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 02.09.2020, գրախոսման օրը՝ 16.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

գաղափարը՝ տեղում վարպետներին թելադրում էր շենքի չափերը և շինարարական գործընթացին հետևելով՝ լուծում առաջացած խնդիրները:

Այնուամենայնիվ, ճարտարապետի ստեղծագործական գործունեության ընթացքին վերաբերող բացառիկ նշանակություն ունեցող տեղեկություններ են պահպանվել 10-րդ դարի պատմիչ Ասողիկի «Տիեզերական պատմություն» գրքում, որտեղ պատմվում է հայ ճարտարապետ Տրդատի ակտիվ մասնակցության մասին՝ 986 թվի երկրաշարժից ավերված Սուրբ Սոփիայի տաճարի գմբեթի վերականգնման գործում:



Գծ. 1 Անիի Մայր տաճար. Կանոնավոր շեղ ցանց

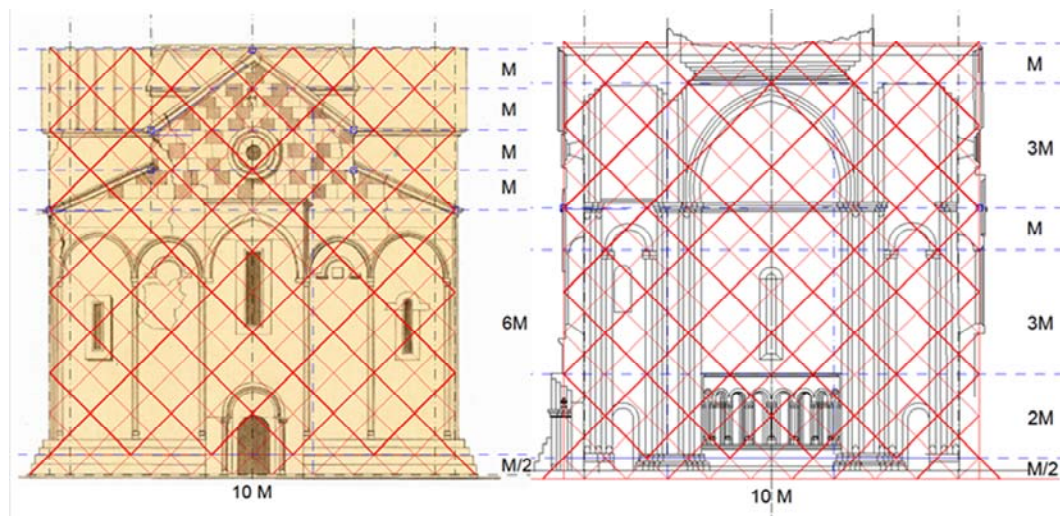
Առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Տրդատի կատարած աշխատանքի մեթոդին վերաբերող տեղեկատվությունը, որում ասվում է, որ ճարտարապետը կայսեր դատին է ներկայացրել նախատեսվող շինարարության և՛ «օրինակը», և՛ նախապատրաստված մոդելը¹: Այստեղից հետևում է, որ նախապատրաստական աշխատանքներն իրականացվել են երկու փուլով՝ նախ կազմվել է նախագիծը, այնուհետև՝ մոդելը: Շինարարական աշխատանքների նախապատրաստական փուլի նմանօրինակ նկարագրություն հայկական ոչ մի այլ աղբյուրում չի հանդիպում: Ճարտարապետության տեսաբան Պաոլո Կունեոն, ուսումնասիրելով հայկական եկեղեցիների մոդելները, դրանք դասակարգել է 4 տիպի՝ նվիրատվական, մասունքները պահելու, ճակտոնների (ակրոտերի) և մանրակերտ մոդելներ²: Վերջին դասին է պատկանում Անգեղակոթում հայտնաբերված 5-6-րդ դարերով թվագրվող եկեղեցու մոդելը, որի հետազոտության արդյունքում բացահայտված ծավալների հստակ համաչափությունները վկայում են դրա՝ նախագծի հիման վրա իրականացված լինելու մասին³: Այս բացահայտումը հաստատում է Ասողիկի այն հիշատակության ճշմարտացիությունը, որ ճար-

¹ **Таронеци Степанос.** Всеобщая история, перевод Н. Эмина, Москва, 1884. стр. 179-180.

² **Cuneo P.** Les modèles en pierre de l'architecture arménienne, Revue des Études arméniennes, Paris, 1969, T. IV, pp. 201-231.

³ **Երեմյան Ա.,** Անգեղակոթում գտնված գմբեթավոր կառույցի մանրակերտը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1976, № 10, էջ 71-84:

տարապետ Տրդատը, բյուզանդական կայսերը տաճարի մոդելից բացի, ներկայացրել է նաև վերականգնման նախագիծը:



Գծ. 2 Անիի Մայր տաճար. արևմտյան ճակատ, կտրվածք

Նույն ճարտարապետ Տրդատի կողմից 989 թվին հիմնադրվել է Անիի Մայր տաճարը, որը մինչև թմբուկի մակարդակը պահպանված է գրեթե ամբողջովին: Ճարտարապետի կողմից՝ կառույցը նախապես գծագրած լինելու հարցի վրա կարող է լույս սփռել տաճարի չափագրությունների ուսումնասիրությունը:

Հատակագծի կանոնավոր լինելն ընկալվում է առաջին իսկ հայացքից՝ գմբեթակիր սյուները հավասարահեռ են, եկեղեցու երեք մուտքերը տեղադրված են հորինվածքի կենտրոնով անցնող արևմուտք-արևելք և հյուսիս-հարավ առանցքներով:

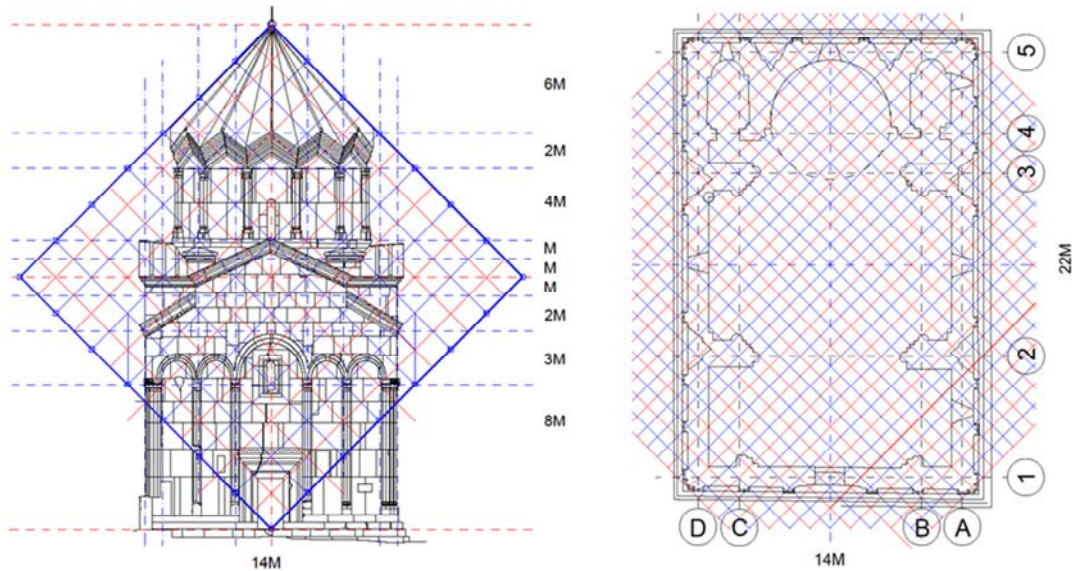
Հատակագծի սկզբնական դիտարկմամբ ի հայտ է գալիս, որ գմբեթակիր սյուների միջնակետերով անցնող, 45 աստիճան թեքված կառուցման գծերի հատման կետերը գտնվում են եկեղեցու հյուսիսային և հարավային պատերի առանցքների վրա: Այստեղից հետևում է, որ դա մտածված և որոշակի օրինաչափությունների հիման վրա ստեղծված համակարգ է:

Գմբեթակիր սյուների միջնակետերով անցնող անկյունագծերը, հիմնական կառուցման գծեր լինելով հանդերձ, հատակագծի ողջ մակերեսի հիմքում ընկած կանոնավոր շեղ ցանցի բաղկացուցիչ մասն են (գծ. 1): Սյուների առանցքներով սահմանափակված քառակուսուն ներգծված շեղ քառակուսին այդ ցանցով 6 հավասար մասերի է բաժանվում: Հիմնական կառուցման գծերը միմյանցից երեքական քայլով են հեռացված, իսկ սյուները ներգծված են շեղանկյունների մեջ, որոնց կողմերը երկու քայլի են հավասար:

Տաճարի կանգուն մնացած ծավալի վերլուծությունը հնարավորություն է տալիս պարզել հատակագծի կառուցման օրինաչափությունների տրամաբանական շարունակությունն ուղղաձիգ ուղղությամբ. դա հատակագծի լայնական չափի կրկնությունն է կտրվածքներում ու ճակատներում, որի

արդյունքում լայնական ճակատները, մինչև ճակտոնի վերին նիշը, ներգծված են քառակուսու մեջ (գծ. 2):

Ճակատների բոլոր հիմնական բնութագրական հանգույցները տեղակայված են անկյունագծային ցանցի հատման կետերով անցնող հորիզոնական գծերի վրա, իսկ լանջերի թեքությունները ստացվում են հավասարաչափ մասնատված ցանցի հատման կետերը միացնելով:



Գծ. 3 Մարմաշեն. արևմտյան ճակատ և հատակագիծ

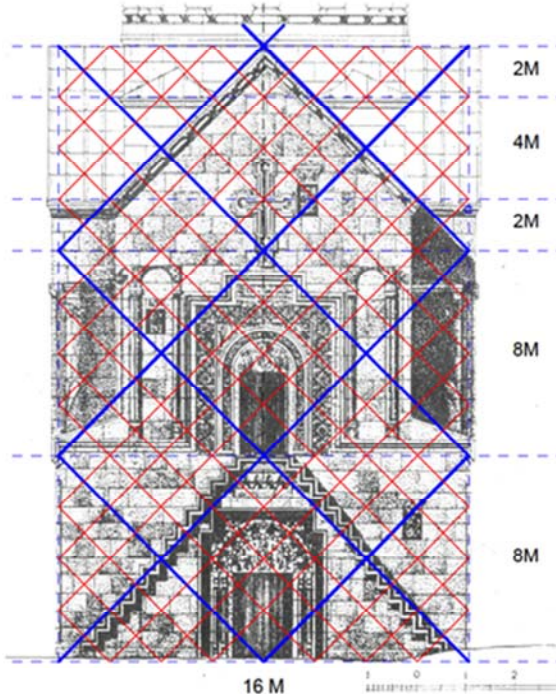
Անհի տաճարի հատակագծի հիմքում ընկած ցանցը համընկնում է Տրդատ ճարտարապետին վերագրվող Մարմաշենի Կաթողիկե եկեղեցու հատակագծի հետ: Այստեղ որմնամույթերը միմյանցից հեռացված են մանր ցանցի 9 վանդակների չափով: Երկայնական պատերի ներքին մակերևույթների միջև հեռավորությունը կազմում է 6, լայնականների միջև՝ 10, արտաքին մակերևույթների միջև՝ համապատասխանաբար 7 և 11 վանդակ, խորանի տրամագիծը 3 վանդակ է:

Ճակատների վրա նույն ցանցն է՝ խոշորացված քայլով: Այս ցանցին համընկնում են ոչ միայն եկեղեցու հիմնական ծավալների ուղղագծերը, այլև ցանցի հանգույցներով են անցնում երկրորդական նշանակության ծավալների, մանրամասների և դեկորի բնութագրական գծեր (գծ. 3):

Հայկական ճարտարապետության մեջ, որպես նախագծման մեթոդ անկյունագծային ցանցի օգտագործման շարունակականությունը ապացուցվում է մեկ այլ հռչակավոր ճարտարապետի՝ Մոմիկի գլուխգործոցը հանդիսացող՝ 14-րդ դարում կառուցված Նորավանքի երկհարկանի եկեղեցու չափագրությունների ուսումնասիրությամբ: Եկեղեցին իր ներկայիս ամբողջացված տեսքը վերագտել է 20-րդ դարի վերջին՝ վերականգնումից հետո: Մինչ այդ այն պահպանվել էր երկու հարկի մակարդակով, երբ ռոտոնդան ամբողջովին ավերված էր:

Մեր կողմից իրականացվել է նախաստեղծ՝ պահպանված ծավալի վերլուծությունը: Եկեղեցու ուղղանկյուն հատակագծի կողմերի հարաբերությունը

կազմում է 2/3-ի: հատակագծում, կտրվածքներում և ճակատներում օգտագործված է նույն մոդուլային շեղ ցանցը: Ընդ որում՝ երկայնական ճակատների վրա խոշորացված ցանցի մեկ բջիջը բաղկացած է հատակագծի երեք փոքր բջիջներից, իսկ լայնական ճակատների ցանցը՝ երկու:



Գծ. 4 Նորավանք. արևմտյան ճակատ

Վաղ միջնադարի մի քանի եկեղեցիների հատակագծերում անկյունագծերի կիրառման մի քանի օրինակներ ուսումնասիրվել են Ա. Երեմյանի կողմից⁴:

Կատարված ուսումնասիրությունների հիման վրա կարելի է եզրակացնել, որ անկյունագծային կանոնավոր շեղ ցանցը, որպես նախագծման մեթոդ, դարեր շարունակ կիրառվել է միջնադարի հայ ճարտարապետների կողմից:

ПРИНЦИПЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ЦЕРКВЕЙ

ГРАНТ ОВСЕПЯН

Армянская архитектура стала предметом серьезных исследований с начала прошлого века. Многочисленные средневековые сооружения были обмерены, изучены и восстановлены. Тем не менее, ввиду отсутствия фактических данных, а именно – дошедших до нас проектов, а также скудности исторической информации по данному вопросу, среди специалистов все еще

⁴ Երեմյան Ա., Հայաստանի V-VII դդ. գմբեթավոր կառույցների նախագծման սկզբունքների մասին, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1974, № 10, էջ 56-82:

существуют разногласия относительно наличия предшествовавшего строительству этапа проектирования.

Принципы построения выявлены в результате исследований обмеров Кафедрального Собора Ани, Мармашенской Кафедральной церкви и двухэтажной церкви Нораванка.

Проведенные исследования позволяют сделать вывод, что диагональная сетка как метод проектирования использовалась средневековыми армянскими архитекторами на протяжении веков.

Ключевые слова – диагональная сетка, метод проектирования, церковь, план, фасад, квадрат.

PRINCIPLES OF DESIGNING MEDIEVAL CHURCHES

HRANT HOVSEPYAN

Armenian architecture has been a subject of serious studies since the beginning of the last century. Numerous medieval constructions have been measured, researched and reconstructed. However, there is a major disagreement among the specialists regarding the existence of a design stage, preceding the actual phase of construction. The reasons for the disagreement are the absence of factual data, i.e., extant projects, as well as the limited historical information on the issue.

The principles of construction were identified as a result of the measurement research of the Marmashen Cathedral (built in the beginning of the 11th century and attributed to Trdat) and Noravank (considered to be the 14th century architect Momik's masterpiece).

The studies suggest that the diagonal grid as a design method had been used by Armenian medieval architects throughout the centuries.

Key words – diagonal grid, design method, church, plan, facade, square.

ՏԱՅՔ-ԳՈՒԳԱՐՔԻ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԻ ԿԱՅԱՑՈՒՄԸ՝ ՕՇԿՎԱՆՔԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ

ԴԱՎԻԹ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ*

Օշկվանքն իր հատակագծային, ծավալատարածական և կոնստրուկտիվ, ինչպես նաև հարդարանքային և խորհրդանշանային լուծումներով, լիարժեք հանդիսանում է Տայք-Գուգարքի ճարտարապետական կարևորագույն դպրոցաստեղծ հանգույցներից մեկը, եթե ոչ՝ կարևորագույնը: Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ Օշկվանքի նման դրսևորումներ ունենք նաև զարգացած միջնադարի հայկական այլ ճարտարապետական դպրոցներում, ինչպես Տաթևի Սբ. Պողոս-Պետրոս տաճարը՝ Սյունիքի ճարտարապետական դպրոցում, Աղթամարի Սբ. Խաչը՝ Վասպուրականի ճարտարապետական դպրոցում, Անիի Մայր տաճարը՝ Անի-Շիրակի ճարտարապետական դպրոցում:

Բանալի բառեր – զարգացած միջնադար, Հայկական ճարտարապետական դպրոցներ, Օշկվանք, ճարտարապետներ, ժառանգորդություն, նորամուծություններ:

Զարգացած միջնադարի առաջին շրջանում՝ IX-XI դարերում, Հայկական լեռնաշխարհի մի մասը արաբական լուծը թոթափելով՝ ամրապնդում էր իր սոցիալ-քաղաքական պայմանները: Այդ ժամանակ, բացի կենտրոնական հայկական Բագրատունյաց իշխանությունից՝ հետագայում թագավորությունից, զարգանում էին նաև այլ՝ մասամբ ինքնավար իշխանություններ, ինչպես Սյունիները՝ Սյունիքում, Արծրունիները՝ Վասպուրականում, այնպես էլ Հյուսիսային Բագրատունյաց ճյուղ հանդիսացող Տայքի և Գուգարքի Կյուրապատությունները և այլն¹: Ճարտարապետա-շինարարական ասպարեզում, նույն ժամանակահատվածում, ընդհանուր հայկական ոճական դիմագծերը պահպանելով՝ ձևավորվում են նաև հայկական ճարտարապետական դպրոցները:

Տաթևի վանքի գլխավոր եկեղեցին՝ Սբ. Պողոս-Պետրոս տաճարը, ըստ Ստեփանոս Օրբելյանի, կառուցվել է 895-906 թթ. Սյունյաց գահերեց իշխան Աշոտ Սյունու և Շուշանիկ տիկնոջ պատվերով և եղել է Սյունյաց եպիսկոպոսության կենտրոնը²: Սբ. Պողոս-Պետրոսի ճարտարապետական հատակագծային հորինվածքը նորություն չէր, այն մեզ վաղ քրիստոնեության ժամանակաշրջանից հայտնի գմբեթավոր եռանավ բազիլիկ կամ խաչագմբեթ տիպն է, ինչպես Օձուն, Գայանե, Բագարան, Մրեն և այլն: Առկա են

* ՃՀՀԱՀ ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի և պատմության ամբիոնի ասիստենտ, ՃՀՀԱՀ՝ ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանի անվան ճարտարապետության և շինարարության պրոբլեմային լաբորատորիայի (ՃՀՊԼ) գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, nahatakyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 01.09.2020, գրախոսման օրը՝ 16.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

¹ Տե՛ս Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր III, Երևան, 1976, էջ 48-438:

² Տե՛ս Ստեփաննոս Օրբելյան, Պատմութիւն նահանգին Սիսական, Թիֆլիս, 1911, էջ 202-222, 256-257:

նաև նորամուծություններ, որոնցից կարելի է առանձնացնել մեկը: Գմբեթակիր արևմտյան զույգ մույթերն ընդգրկելով երկու ավանդատները՝ միաձուլված են հյուսիսային և հարավային որմերին, այսպիսով գմբեթը հենվում է արևելյան զույգ, առանձին կանգնած, մույթերի վրա³: Ճարտարապետը համադրել է խաչագմբեթ չորս առանձին կանգնած մույթերով տիպը՝ գմբեթավոր դահլիճ տիպի հետ: Ի դեպ՝ այս լուծումը Սյունիքի դպրոցում ունի այլ կիրառություն՝ ի դեմ Վահանավանքի գլխավոր եկեղեցու:

Ծավալատարածական հորինվածքում ունենք հստակ արտահայտված վերասլացություն, երկթեք տանիքների անկյունները բավական սուր են, որմերն ավելի բարձր են կառուցված և այլն: Այսպիսով, վերոնշյալ կառույցը Սյունիքի ճարտարապետական դպրոցի զարգացման կարևորագույն կառույցն է համարվում:

Վասպուրականի ճարտարապետական դպրոցի կարևոր օրինակներից է Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցին, որը կառուցվել է 915-921 թվականներին՝ Վասպուրականի թագավոր Գագիկ Արծրունու պատվերով՝ ճարտարապետ Մանուելի կողմից: Աղթամարի Սբ. Խաչը եղել է Արծրունյաց տան պալատական գլխավոր եկեղեցին⁴:

Հատակագծային լուծմամբ Աղթամարի տաճարը վաղ միջնադարից հայտնի Ավան-հռիփսիմեստիպ կառույց է, հատկանշական է, որ այս տիպի վերջին կիրառությունն է: Ճարտարապետ Մանուելը լոկ կրկնություն չի արել, այլ, օրինակ, գլխավոր և արևմտյան խորանները ավելի ձգված է արել, որով ապահովել է կառույցի ուղղահայաց առանցքային ձգվածությունը և այլն: Ծավալատարածական առումով տեսնում ենք ծավալների վերասլացությունը:

Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու առանձնահատկությունը նրա հարդարման մեջ է: Տաճարի պատերը դրսից շրջառում են պատկերաքանդակների վեց հորիզոնական գոտիներ, այլաբանորեն փառաբանում են արաբական տիրապետության դեմ հայ ժողովրդի մղած ազատագրական պայքարը, քրիստոնեությունը, Արծրունյաց տոհմի մեծերին ու նրանց քաջագործությունները, ինչպես և ներկայացնում հայ շինականի խաղաղ աշխատանքը, կենցաղը, դարերի խորքից եկող հավատալիքներն ու պատկերացումները և այլն⁵:

Ճարտարապետ Մանուելը ստեղծագործել է Վասպուրականում՝ 10-րդ դարի առաջին կեսին: Եղել է Արծրունյաց իշխանական տան գլխավոր ճարտարապետը⁶:

Անիի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցի կամ Անիի Մայր տաճար. հանդիսացել է Անի մայրաքաղաքի գլխավոր եկեղեցին, կառուցվել է 989-1001 թթ.՝ Տրդատ ճարտարապետի կողմից Հայոց թագավոր Սմբատ Բ Տիե-

³ Տե՛ս **Մնացականյան Ա.**, Սյունիքի ճարտարապետական դպրոցը, Երևան, 1960, էջ 188-194:

⁴ Տե՛ս **Հարությունյան Վ.**, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, բուհական ձեռնարկ, Երևան, 1992, էջ 222:

⁵ Նույն տեղում՝ էջ 225:

⁶ Տե՛ս **Մնացականյան Ա.**, Վարպետաց վարպետներ, Մանուել, Տրդատ, Մոմիկ, Երևան, 1982, էջ 16-46:

գերակալի նախաձեռնությամբ, հետագայում այն ավարտին է հասցրել Գագիկ Ա Բագրատունու կինը՝ Կատրանիդեն: Դասվում է հայ և համաշխարհային ճարտարապետական լավագույն նմուշների շարքին: Քառամույթ գմբեթավոր հորինվածքով կառույց է⁷:

Հատակագծում հայկական վաղ միջնադարյան հայտնի ձևի կրկնությունն է: Այդ տիպի մեզ հայտնի առաջին օրինակն, ի դեպ, գտնվում է հենց Անիի մոտ՝ Տեկորի տաճարը, որին, ըստ Թ. Թորամանյանի, V դարում գմբեթային հորինվածք ավելացվեց: Անիի մայր տաճարի տիպի ընտրությունը և կիրառությունը նման է Տաթևի վանքի գլխավոր տաճարի՝ Պողոս-Պետրոսի հետ, սակայն, Տրդատը բավականին նորամուծություններ է կատարել: Նա կիրառել է սյունափնջեր, ձևափոխել է վաղ միջնադարյան հայտնի հայկական խորշերը և այլն:

Ծավալատարածական լուծումներում առկա է նույն դարաշրջանին բնորոշ վերապացությունը, սակայն, ըստ մի շարք հետազոտողների՝ Թ. Թորամանյան, Յ. Ստրժիգովսկի, Ս. Մնացականյան և այլք, Անիի Մայր տաճարում այն առավել չափով է արտահայտած: Ըստ Ս. Մնացականյանի՝ նորամուծություն են նաև արևմտյան պատը թեթևացնելու համար կիրառված որմնամույթերը և այլն⁸: Մեր կողմից նշված և չնշված փաստերը նույնիսկ առիթ են հանդիսացել դիտարկելու Անիի Մայր տաճարը և նրանից հետո կառուցված Անի-Շիրակի ճարտարապետական դպրոցը որպես եվրոպական հայտնի գոթական ոճի հիմք լինելու հիմնավորված վարկածները:

Օշկվանքը՝ Աշունք, Օշկ, գտնվում է Տայքի նահանգի Ազորդացիոր գավառի (Թորթում XIII դարում) Վանք գյուղում: Օշկը կառուցվել է 963-976 թթ.՝ Ադրնեբսեի Կյուրապաղատի որդիների՝ Բագրատի և Դավիթ մագիստրոսի (հետագայում Կյուրապաղատ) Բագրատունիների կողմից և հանդիսացել է Տայքի հայ-քաղկեդոնական համայնքի գլխավոր եկեղեցին: Անվանման հնագույն ձևը հիշատակվում է Աշունք⁹:

Օշկվանքն իր հատակագծային տիպով կրկնում է վաղ միջնադարյան հայկական մյուս հայտնի տիպը՝ եռախորան խաչագմբեթը, ինչպես Դվինի (VII դարի վերակառուցմամբ) և Թալինի տաճարները¹⁰:

Սակայն, ինչպես վերը նշված օրինակներում, այստեղ նույնպես ունենք բավականին փոփոխություններ: Օշկվանքի հյուսիսային և հարավային խաչաթևերը գրեթե նույնությամբ կրկնում են արևելյան թևի խորանն ու զույգ ավանդատները: Գմբեթը հենված է 4 հսկա մույթերի վրա, իսկ գմբեթատակ

⁷ Տե՛ս **Հարությունյան Վ.**, Հայկական ճարտարապետության պատմություն, էջ 232-233:

⁸ Տե՛ս **Մնացականյան Ս.**, Վարպետաց վարպետներ, Մանուել, Տրդատ, Մոմիկ, էջ 109-123:

⁹ Տե՛ս **Մարության Տ.**, Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 104:

¹⁰ Տե՛ս **Նահատակյան Դ.** Հայատանի և Վրաստանի եռախորան գմբեթավոր տաճարների ճարտարապետությունը, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2013, էջ 222-234:

քառակուսուց անցումն իրականացված է տրոմպերի և առագաստների օգնությամբ (որի աաջին օրինակն առկա է Հռիփսիմեի տաճարում)¹¹:

Ճարտարապետն է Գրիգոր Օշկեցին, որի մասին այլ մանրամասներ չկան: Սակայն, դիտարկելով նրա ստեղծագործությունը և Օշկի դերը ողջ Տայք-Գուգարք ճարտարապետական ոճի կայացման գործում, կարելի է վստահ պնդել, որ Գրիգոր Օշկեցին, ինչպես Տրդատը, իր դպրոցն է ունեցել, սակայն, այս հարցն առանձին դիտարկման կարիք ունի:

Վերոնշյալ կառույցների համալիր վերլուծությունները ցույց են տալիս այն հետաքրքիր երևույթը, որ զարգացած միջնադարի Սյունիքի, Վասպուրականի և Անի-Շիրակի հայկական հայտնի ճարտարապետական դպրոցների զարգացման և կայացման հետ նմանատիպ զարգացում է ունեցել նաև Տայք-Գուգարքի հայկական դպրոցը և նույն ճարտարապետական օրինաչափություններն ենք տեսնում վերոնշյալ դպրոցների մարգարիտները կազմող տաճարներում (աղ. 1):

Ինչպես ընդունված է՝ զարգացած միջնադարի առաջին շրջանի հայկական ճարտարապետությունում, օրինաչափորեն, նկատվում են հայկական վաղ քրիստոնեության շրջանից ճարտարապետական ձեռքբերումները ժառանգելու հատկություններ: Եթե Տաթևի Ս. Պողոս Պետրոս տաճարն իր ճարտարապետական տիպը ժառանգել է Տեկորի տաճարի (V դ. վերակառուցումից հետո) և Զովունու Ս. Պողոս-Պետրոս (VI դ. վերակառուցումից հետո) կառույցների տիպերի միաձուլումից, իսկ Աղթամարի Ս Խաչը՝ Ավան-Հռիփսիմեատիպ է (VI-VII դդ.) (աղ. 1.1, 1.2): Նույն կերպ՝ Անիի Մայր տաճարը՝ Տեկորի տաճարի (V դ. վերակառուցումից հետո), Օծունի, Մրենի, Էջմիածնի Ս. Գայանեի (VI-VII դդ.) և այլ կառույցների ճարտարապետական տիպից, ապա Օշկվանքը, կարծես, հետ չմնալով մյուսներից՝ իր հիմնական ճարտարապետական տիպը ժառանգել է հայկական վաղ քրիստոնեական շրջանի Դվինի (VII դ. վերակառուցումից հետո) և Թալինի (VII դ.) տաճարներից (աղ. 1.3, 1.4):

Վերլուծությունները նաև ցույց են տալիս, որ վերոնշյալ բոլոր կառույցներում առկա են բավականաչափ նորարարություններ, որոնց առկայությունը նախ օրինաչափ է հայ էթնոսի համար, ապա՝ զարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապետության զարգացման համար նոր հարթակի ձևավորման հսկայական քայլերի շղթա է: Բոլոր վերոնշյալ կառույցներում այդ նորարարությունները դրսևորվում են ճարտարապետական բոլոր ասպեկտներում, բացառություն չի նաև Օշկվանքը: Այս առումով տեսնում ենք նաև այդ նորարար լուծումներն ավանդելու շատ կարևոր հատկությունները, երբ դրսևորած ձեռքբերումները և նորարարությունները տարածվել են ոչ միայն Հայկական լեռնաշխարհում, այլ նաև նրա սահմաններից դուրս: Այս առումով ավելի հատկանշական են Անիի Մայր տաճարը և Օշկվանքի գլխավոր տաճարը:

¹¹ **Наатакян Д.** О некоторых конструктивных особенностях Тайкских и Гугаркских церковных построек в X-XI вв., Сборник научных трудов ЕГУАС, Ереван, 2013, Том III (50), стр. 61-65.

Առաջինի հետ կապված առկա են տեղական և արտասահմանյան բազմաթիվ հետազոտություններ (Թ. Թորամանյանի, Յ. Ստրժիգովսկիու և այլք), որոնք փաստում են Անիի Մայր տաճարի ազդեցությունը ոչ միայն տարածաշրջանի, այլև այդ ժամանակաշրջանի եվրոպական ճարտարապետության վրա: Ոչ պակաս ավանդելու հատկանիշներ է դրսևորել նաև Օշկը: Նրա ազդեցությամբ են հետագա դարերում կառուցվել Վրացա-աբխազական թագավորության տարածքներում կառուցված Բագրատի և Ալավերդիի տաճարները՝ XI դ., ինչպես նաև բյուզանդական կայսրության տարբեր հատվածներում՝ հանրահայտ Աֆոնի վանքերի կաթողիկեները Մեծ Լավոում, Իվիոում, Վաթապեդում և այլն¹², որոնց կառուցմանը ձեռնամուխ են եղել նաև ուղղափառ հավատքով հայազգի քաղաքական գործիչներ և զինվորականներ, ինչպես, օրինակ, Թոռնիկե Թոռնիկյանը (որն, ըստ Պ. Խառանիսի, ծագումով Մամիկոնյանների կրտսեր ճյուղից էր, ծնվել և մեծացել էր Տայքում, հոգևոր կրթություն ստացել Տայքի նշանավոր Չորդվանքում, ապա ծառայել Բյուզանդական կայսրությանը)¹³:

Ուսումնասիրվող կառույցներն ունեն հեղինակ ճարտարապետներ (աղ. 1): Բացի Տաթևի վանքի Սբ. Պողոս-Պետրոս տաճարից, մնացած երեք տաճարների հեղինակները մեզ հայտնի են՝ Մանուել, Տրդատ, Գրիգոր: Այս պարագայում ավելի առանձնահատուկ է Օշկվանքի օրինակը, որտեղ, բացի Գրիգոր Օշկեցուց, պատկերաքանդակներում տեսնում ենք նաև այլ վարպետների դրվագումներ: Հատկանշական է նաև մուտքի բարավորի շինարարական արձանագրությունը, որտեղ կարմիր ներկով գրված վրացատառ (երևույթը բացատրվում է վանքի հայ-քաղկեդոնական ուղղվածությամբ) շինարարական արձանագրության մեջ նկարագրվում է բուն շինարարության ընթացքը, ծախսված նյութերը, աշխատուժը և այլն: Այս երկու երևույթները հավանաբար բացատրվում են նրանով, որ մեծ չափերի տաճարի կառուցումը (բարձրությունը մոտ 40 մ է, և իր ֆիզիկական չափերով Անիի Մայր տաճարից մեծ է), այն էլ Տայք աշխարհի սեյսմիկ գոտում, մեծ սխրանք է եղել, և այդպես կարծես մեծարվել են աչքի ընկնող շինարարները՝ մեծարելով նաև հովանավորներին և նրանց մեծ ներդրումները:

Վերոնշյալ կառույցների համատեղ հետազոտությունները, ինչպես նաև պատմական փաստերի համադրումները, մեզ թույլ են տալիս գալ այն եզրահանգման, որ հայկական իշխանական կամ թագավորական տների միջև զարգացած միջնադարի առաջին շրջանում եղել է վառ արտահայտված մրցակցություն, որի դրսևորման չափազանց դրական արդյունքները տեսնում ենք վերոնշյալ կառույցներում: Հայկական լեռնաշխարհում, նշված ժամանակահատվածում, իշխանական կամ թագավորական տները փորձել են ավելի մեծ, կատարյալ, նորարար և մյուսներին գերազանցող գլխավոր տաճարներ կառուցել՝ իրենց մեծությունը, գերակայությունը ցույց տալու համար:

¹² **Казарян А.** Крестово-купольные триконхи в зодчестве Закавказья и Византии, Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции (М., 2000), СПб., 2000. стр. 24.

¹³ **Харанис П.** Армяне в Византийской Империи, Лиссабон, 1967 (перевод Устьян А., 2009), стр. 24-28.

Այդ առողջ մրցակցությանը կարծես միացել են կողմերի արքունական հանճարեղ ճարտարապետները, այդպիսով՝ տալով վերոնշյալ ճարտարապետական գոհարները, որոնք հանդիսացել են ոչ միայն հայկական զարգացած միջնադարի ճարտարապետության շարժիչ ուժը, այլ նաև հսկայական դեր են խաղացել հարևան երկրների, ինչպես նաև եվրոպական ճարտարապետության զարգացման համար:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս նաև, որ Օշկվանքում դրսևորված նորամուծությունների մի մասն ավելի վաղ է կատարվել, քան Անիի Մայր տաճարում, այսինքն, Օշկվանքը կանգուն է եղել այն ժամանակ, երբ Անիի Մայր տաճարը դեռ նոր էր սկսել կառուցվել, այսպիսով, շատ և շատ ճարտարապետական ձեռքբերումներ, որոնք վերագրվում են Անիի Մայր տաճարին, պետք է վերագրել նախ և առաջ Օշկվանքի գլխավոր տաճարին:

Այսպիսով, համապարփակ ուսումնասիրությունների արդյունքում փորձ է արվել վերաբժանել Օշկվանքի գլխավոր տաճարի դերը ոչ միայն Տայք-Գուգարքի հայկական ճարտարապետության մեջ, այլ նաև ընդհանուր զարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապետության մեջ և ոչ պակաս կարևոր նրա թողած միջազգային մեծ ավանդը:

РЕАЛИЗАЦИЯ СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ШКОЛЫ ТАЙК-ГУГАРК НА ПРИМЕРЕ ОШКВАНКА

ДАВИД НААТАКЯН

Ошкванк с его планировочными, объемно-пространственными и конструктивными, а также декоративными и символическими решениями в полной мере является одним из самых важных, если не самым важным узлом архитектурной школы Тайк-Гугарка. Исследования показывают, что проявления в Ошкванке встречаются также и в других армянских средневековых архитектурных школах Развитого средневековья, таких как храм Св. Погоса-Петроса (Св. Павла-Петра) в архитектурной школе Сюника, Св. Хач (Св. Креста) в архитектурной школе Васпуракана, Кафедральный собор в Ани в архитектурной школе Ани-Ширака.

Ключевые слова – развитое средневековье, армянские архитектурные школы, Ошкванк, зодчие, преемственность, новшество.

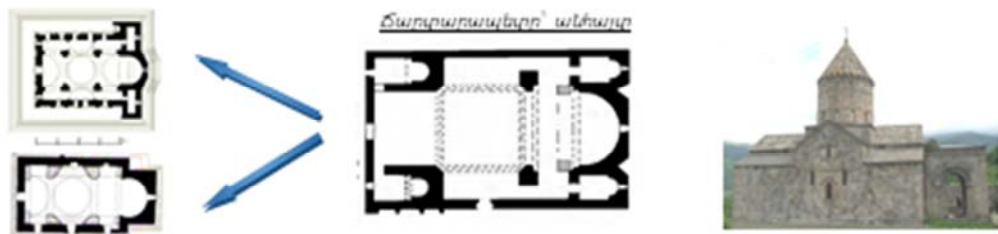
REALIZATION OF THE MEDIEVAL ARMENIAN ARCHITECTURAL SCHOOL OF TAYK-GUGARK ON THE EXAMPLE OF OSHKVANK

DAVIT NAHATAKYAN

Oshkvank, with its layout, dimensional-spatial and constructional, as well as decorative and symbolic solutions, is one of the most important, if not the most important node of architectural school founder of Tayk-Gugark. Researches show that, like Oshkvank, we have similar manifestations in other Armenian

architectural schools of the developed Middle Ages such as St. Poghos-Petros temple in Syunik architectural school, Cathedral of the Holy Cross of Aghtamar in Vaspurakan architectural school, Cathedral of Ani in Ani-Shirak architectural school.

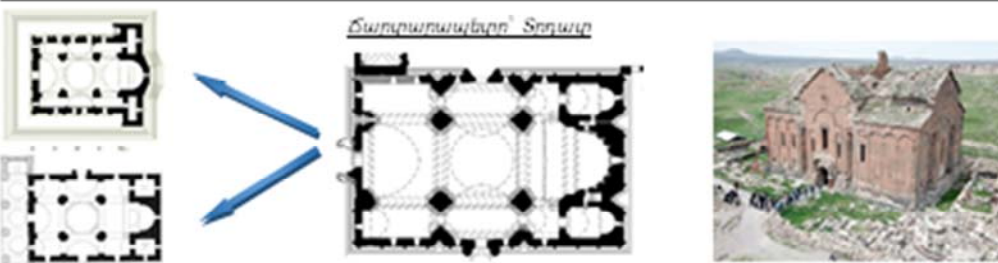
Key words – Developed Middle Ages, Armenian architectural schools, Oshkvank, architects, inheritance, innovations.



1. Աջից՝ Տեկրդի փրանարև է և Թովմառ Ս. Պողոս-Պետրոս (V-VI դդ. վերակառուցումից հետո), Տաթևի Ս. Պողոս-Պետրոս փրանարը՝ 895-906 թթ.



2. Աջից՝ Ավանի և Հոփիսիմնի փրանարները VI-VII դդ, Ախթամարի Ս. Խաչ՝ 915-921 թթ.



3. Աջից՝ Տեկրդի և Գայաներ փրանարները V-VII դդ, Ալֆի Մայր փրանար՝ 989-1001 թթ.



4. Աջից՝ Դիմի և Թալիմի փրանարները՝ VII դդ, ՕշրավանքԱշրեք՝ 963-976 թթ.

Աղյուսակ 1. Հետազոտվող կառույցների վերլուծական աղյուսակ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԵԳԵԼԸ ԱՐՎԵՍՏԻ ՁԵՎԵՐԻ ՄԱՍԻՆ (նվիրվում է Հեգելի ծննդյան 250-ամյա հոբելյանին)¹

ԳՐԻԳՈՐ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Արվեստի հիմնական ձևերը, ըստ Հեգելի, քարացած և մեկընդմիջտ տրված իրողություններ չեն, այլ պատմականորեն գտնվում են շարժման ու զարգացման պրոցեսում: Անցումը արվեստի մեկ ձևից մյուսին զուտ քանակական աճի պրոցես չէ, այլ աստիճանականության ընդհատում, թռիչք: Այսպես է տեղի ունեցել արևելյան արվեստից անցումը հին հունական արվեստին, իսկ վերջինից՝ ռոմանտիկական արվեստին: Այդ անցումներն ունեն օրինաչափ բնույթ: Արվեստի դասական ձևը Հեգելի մոտ հանդես է գալիս որպես մարդկության գեղարվեստական մշակույթի գագաթ, քանի որ նրանում լիակատար ներդաշնակություն է հաստատվում իդեալի և դրա դրսևորման ձևի միջև և ձեռք է բերվում հավասարակշռություն մատերիայի ու ոգու միջև: Արվեստի յուրաքանչյուր հաջորդ պատմական ձև արտացոլում է մարդկային հասարակության զարգացման նոր, ավելի բարձր ու հարուստ աստիճանը: Դրանում է կայանում, օրինակ, ռոմանտիկական արվեստի առավելությունը դասականի նկատմամբ՝ թեև այն տանում է դեպի բովանդակության և դրա արտաքին ձևավորման միջև դասական հավասարակշռության խախտում: Այդ անհամապատասխանությունը և աններդաշնակությունը հանգեցնում է գեղարվեստական ձևի քայքայմանը: Դրա հետևանքով անհամաչափ են զարգանում արվեստի տեսակներն ու ժանրերը: Պատմական տարբեր դարաշրջանների համար բնորոշ են դառնում արվեստի տարբեր տեսակներ: Քանդակագործությունն, օրինակ, տիպական է դառնում անտիկ աշխարհում, գեղանկարչությունը, երաժշտությունը, պոեզիան՝ նոր ժամանակներում: Անհամաչափություն է նկատվում նաև արվեստի միևնույն տեսակի զարգացման մեջ, որն արտահայտվում է արվեստի այս կամ այն ժանրի գերակայության մեջ: Որպես օրինակ կարող է ծառայել էպիկական ժանրը անտիկ աշխարհում, վեպը՝ ռոմանտիկական արվեստի դարաշրջանում:

Անհրաժեշտ է նշել, որ արվեստի տեսակների, ձևերի և ժանրերի հեգելյան դասակարգումը սխեմատիզմի և արհեստականության որոշակի դրսևորումներով հանդերձ՝ իր մեջ բովանդակում է բացառիկ հարուստ ու արժեքավոր նյութ:

Բանալի բառեր – Հեգել, արվեստ, արվեստի հիմնական ձևերը, արվեստի դասական ձևը, մարդկության գեղարվեստական մշակույթը, ռոմանտիկական արվեստ, արվեստի տեսակների, ձևերի և ժանրերի հեգելյան դասակարգումը:

¹ Հետազոտությունը կատարվել է հատուկ «Արվեստագիտական հանդեսի» համար՝ գերմանական դասական փիլիսոփայության ամենակարկառուն ներկայացուցչի՝ Գեորգ Վիլհելմ Ֆրիդրիխ Հեգելի, ծննդյան 250-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ, որը լրացավ 2020թ. օգոստոսի 27-ին:

* Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի նախագահ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի խորհրդական, Հյուսիսային համալսարանի գիտական կենտրոնի ղեկավար, փիլիսոփայական գիտությունների դոկտոր, egorovicgrigorij@gmail.com, հոդվածի ներկայացման օրը՝ 31.08.2020, գրախոսման օրը՝ 15.09.2020, տպագրության ընդունման օրը՝ 01.10.2020:

Ուշագրավ ու արժեքավոր է արվեստի առանձին ձևերի հեգելյան վերլուծությունը, որտեղ, ինչպես ինքն է գրում «... արդեն հարկ չի լինում գործունենալ գեղարվեստորեն գեղեցիկի ներքին զարգացման հետ՝ նրա ընդհանուր հիմնական սահմանումների համաձայն...», այլ քննության է առնվում այն հարցը, թե «... ինչպես են այդ սահմանումները գոյություն ձեռք բերում, ինչպես են առաջանում դրանց տարբերությունները միմյանցից, ինչպես են այդ սահմանումները ի հայտ գալիս և գեղեցիկի յուրաքանչյուր պահ իրականացնում ինքնուրույն՝ նրա **իր-համար-կեցության մեջ՝** որպես **արվեստի ստեղծագործություններ**, այլ ոչ թե լոկ որպես **համընդհանուր ձև**»²:

Արտաքին օբյեկտիվությունը, որին ձգտում և որի մեջ մտնում են այդ ձևերը, զգայական և դրանով իսկ՝ հատուկ նյութի շնորհիվ, ստիպում է այդ **ձևերին տրոհվել** դրանց գոյության որոշակի ինքնուրույն եղանակների, առանձին արվեստների: Եվ քանի որ յուրաքանչյուր ձև իր որոշակի բնույթն է գտնում որոշակի արտաքին նյութի մեջ, հետևաբար այն իր ադեկվատ իրականացմանն է հասնում մարմնավորման այն եղանակի մեջ, որը թելադրվում է տվյալ նյութով³:

Արվեստի և նրա առանձին ձևերի քննության ընթացքում Հեգելը հետամուտ է լինում եզակիի և ընդհանուրի դիալեկտիկային, փորձելով պարզել, թե ի՞նչն է ընկած արվեստի տարբեր ձևերի հիմքում, ի՞նչն է ընդհանուր այդ ձևերի համար և որոնք են դրանցից յուրաքանչյուրի բնորոշ առանձնահատկությունները, որոնցով և նրանք տարբերվում են միմյանցից: «Առանձին արվեստներից յուրաքանչյուրը,- գրում է նա,- յուրովի կապված է արվեստի համընդհանուր ձևերից որևէ մեկի հետ և տալիս է նրա **ադեկվատ** արտաքին գեղարվեստական իրականացումը, սակայն, մյուս կողմից, յուրաքանչյուր առանձին արվեստ արտաքին ձևավորման իր ուրույն եղանակի մեջ արտահայտում է արվեստի ձևերի ամբողջականությունը»⁴:

Հեգելի էսթետիկայի համար բնորոշ է այն, որ նա արվեստի տեսակները՝ ճարտարապետությունը, քանդակագործությունը, գեղանկարչությունը, երաժշտությունը հետազոտության է ենթարկում և՛ պատմական, և՛ ընդհանուր տեսական դիրքերից:

Արվեստի այս կամ այն ձևի քննությանը նվիրված յուրաքանչյուր բաժին նա սկսում է տվյալ արվեստի բովանդակության, ձևի, արտահայտչամիջոցների, լեզվի և այլնի ընդհանուր տեսական քննությամբ և ավարտում է պատմական էքսկուրսով: Այստեղ բացառություն չի կազմում պոեզիան, մասնավորապես, նրա էպիկական ժանրը: Էպոսը, ըստ Հեգելի, մարդկային հասարակության զարգացման որոշակի աստիճանի, որոշակի պատմական պայմանների արգասիք է, պայմաններ, որոնք կարող են համապատասխան գեղարվեստական արտացոլման: Այդ պայմանների փոփոխման հետ միասին վերանում է նաև էպոսը կամ այն կերպարանափոխվում է՝ ձեռք բերելով նոր անսովոր հատկանիշներ:

² Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Введение в историю философии. Лекции по эстетике. Наука логики. Философия природы, Москва, 2019, стр. 258.

³ Տե՛ս նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 259:

Արվեստը, Հեգելի կարծիքով, սկիզբ է առնում ճարտարապետությունից: Այն պատկանում է արվեստի սիմվոլիկական ձևին, քանզի զգայական նյութն այստեղ դեռ գերիշխում է իդեայի նկատմամբ և ձեռք չի բերված համապատասխանություն բովանդակության և ձևի միջև:

Անկենդան բնությունից վերցված նյութը, որի հետ գործ ունի ճարտարապետությունը, չունի պարզորոշ արտահայտված հոգևոր բովանդակություն: Եվ արվեստի այս ձևի խնդիրն արտաքին անօրգանական բնության այնպիսի մշակումն է, երբ վերջինս, որպես գեղարվեստորեն կերպարանափոխված արտաքին միջավայր, դառնում է ոգուն հարազատ: Այն նյութը, որից օգտվում է ճարտարապետությունը, հանդիսանում է ինքը՝ նյութականը՝ նրա անմիջականորեն արտաքին բնության մեջ, նյութականը որպես մեխանիկայի օրենքներին ենթակա ծանր մասսա, որի ձևերը մնում են անօրգանական բնության ձևեր և որոնք կարգավորվում են համաչափության արտաբերական, բանական հարաբերություններին համապատասխան: Եվ քանի որ ինչպես այդ նյութի, այնպես էլ այդ ձևերի մեջ հնարավոր չէ իրականացնել իդեալը որպես կոնկրետ հոգեկանություն, և պատկերված իրականությունը մնում է որպես իդեայի նկատմամբ ինչ-որ արտաքին, նրանով չտոգորված կամ նրա հետ վերացականորեն կապված ինչ-որ բան, ապա ճարտարապետության հիմնական տիպը հանդիսանում է արվեստի սիմվոլիկ ձևը⁵:

Ճարտարապետությունը, ըստ Հեգելի, մաքրում է անօրգանական արտաքին աշխարհը և այն դարձնում է համաչափորեն կարգավորված, ոգուն հարազատ. նա ստեղծում է աստծո տաճար, նրա համայնքի տուն:

Հեգելյան դասակարգմամբ՝ արվեստի մյուս ձևը, որը հաջորդում է ճարտարապետությանը, քանդակագործությունն է, որտեղ ներքին հոգևոր կյանքը, որի մասին ճարտարապետությունը կարող է միայն ակնարկ անել, ձեռք է բերում զգայական տեսք և դրան համապատասխան արտաքին նյութ: Ընդ որում այդ երկու կողմերը անյպես են իրար միախառնվում, որ նրանցից ոչ մեկը չի իշխում մյուսի վրա: Այդ պատճառով քանդակագործության հիմնական տիպը հանդիսանում է արվեստի դասական ձևը⁶:

Քանդակագործության մեջ, որն ըստ Հեգելի՝ իրենից ներկայացնում է ավելի բարձր տեսակ, «ազատ հոգեկանությունը» իր իրականացումն է գտնում մարդկային մարմնի մեջ: Իդեան այստեղ ներդաշնակորեն միաձուլվում է այն ադեկվատորեն արտահայտող ֆիզիկական ձևի հետ: Եվ քանի որ այստեղ ձեռք է բերվում իդեայի և նրա զգայական պատկերի լիակատար ներդաշնակություն, ուստի քանդակագործությունը հանդես է գալիս որպես դասական արվեստի ձև: Եվ, այնուամենայնիվ, քանդակագործությունն իր այդ արժանիքներով հանդերձ՝ ունի նաև սահմանափակություններ. այն չի կարող ինչպես հարկն է արտահայտել մարդու հոգևոր կյանքի դրսևորումները՝ տրամադրությունը, հայացքը, զգացմունքները, ապրումները և այլն, մի բան, որն իրականացվում է արդեն ռոմանտիկական արվեստում՝ գեղանկարչության մեջ, երաժշտության մեջ և պոեզիայում:

⁵ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 260:

⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 261:

Քանդակագործությանն առավել մոտ կանգնած առաջին արվեստը Հեգելը համարում է գեղանկարչությունը: Այն իր բովանդակության և դրա պատկերավոր մարմնավորման համար իբրև նյութ օգտագործում է տեսանելիությունը որպես այդպիսին, քանզի վերջինս իր մեջ բաժանվում է մասերի, այսինքն՝ հետագայում իրեն դրսևորում է որպես որոշակի գույն:

Թեև ճարտարապետության և քանդակագործության նյութը նույնպես ունի գույն, սակայն ի տարբերություն գեղանկարչության, գույնը նրանցում չունի տեսողական հատուկ կարևորություն: Գեղանկարչության համար բնորոշ տեսողականությունը և այն, ինչ նա դարձնում է տեսանելի, օժտված են ավելի իդեալական տարբերություններով՝ առանձին գույների տարբերություններով, և այդ տեսանելիությունը արվեստն ազատում է նյութական մարմնի զգայականորեն տարածական լիակատարությունից, քանզի նա սահմանափակվում է հարթության չափումներով:

Ի տարբերություն քանդակագործության, որի առարկան բնության կուպիտ նյութն է՝ քարը, փայտը կամ մեկ այլ նման բան՝ գեղանկարչության արտահայտչականության և ներգործության ուժի գաղտնիքը գեղանկարչի վրձնի միջոցով հարթ մարմնին փոխանցվող գույների ու երանգների գեղեցիկ ու իմաստալի խաղն է: Գեղանկարչությունն ազատ է զգայական առարկան եռաչափ տարածության մեջ պատկերելու անհրաժեշտությունից և գործունի միաչափ տարածության հետ, որը հնարավորություն է ընձեռում մարդկային զգացմունքների ու ապրումների, դրամատիկական իրադարձությունների խոր ու տպավորիչ պատկերման համար:

Երկրորդ արվեստը, որի միջոցով, Հեգելի կարծիքով, իրականանում է ռոմանտիկական ձևը, կերպարվեստից հետո **երաժշտությունն** է, որին նա առանձնահատուկ տեղ է հատկացնում: Երաժշտության նյութը թեև մնում է որպես զգայական, սակայն ավելի խորն է թափանցում սուբյեկտիվի և առանձնահատուկի բնագավառի մեջ:

Արվեստի այս ձևը, ըստ Հեգելի, աչքի է ընկնում հատկապես նրանով, որ այստեղ լիովին հաղթահարվում է տարածականության գործոնը: Երաժշտության նյութն արդեն անտեսանելի, անշոշափելի աբստրակտն է՝ հնչյունը, օդի ալիքների տատանումները, վիբրացիոն երևույթները: Մատերիան այստեղ հանդես է գալիս ոչ թե որպես տարածական, այլ ժամանակային հոգևոր ռեալություն: Երաժշտության կարևոր առանձնահատկություններից մեկն էլ այն է, որ նա դուրս է գալիս զգայական հայեցողության շրջանակներից և իր մեջ ընդգրկում է բացառապես ներքին ապրումների աշխարհը:

Երաժշտության միջոցով հաստատվող զգայական նյութի իդեալական բնույթը կայանում է նրանում, որ երաժշտությունը վերացնում է անտարբեր տարածական արտադիրությունը, որի լիակատար տեսանելիությունը դեռ պահպանում ու գիտակցաբար վերակերտում է կերպարվեստը և այն իդեալականացնում է որպես անհատական եզակի կետ:

Հնչյունի միջոցով մատերիայի շնչավորումը նյութ է ծառայում ոգու այն մտերմիկ շարժումների համար, որոնք իրենք դեռ մնում են անորոշ, և սրտին հնարավորություն է տալիս լիովին արտացոլվել այդ հնչյունների մեջ: Հնչելի իրենց զգացմունքների ու կրթերի ամբողջ հարստությամբ: Ճիշտ այնպես,

ինչպես քանդակագործությունը գտնվում է ճարտարապետության և ռոմանտիկական արվեստների մեջտեղում, այնպես էլ երաժշտությունն է գտնվում ռոմանտիկական արվեստների միջտեղում և իրենից ներկայացնում է անցում գեղանկարչության արքայական տարածական զգայականությունից դեպի պոեզիայի արքայական հոգեկանությունը: Երաժշտությունն ինքն իր մեջ լինելով զգացմունքի ու ներքին հոգևոր կյանքի առարկա, օժտված է, ինչպես ճարտարապետությունը, բանախոհությանը մատչելի քանակական հարաբերություններով՝ որպես հնչյունների կարգավորված օրինաչափություններ և ուրվանկարներ»⁷:

Ըստ Հեգելի՝ արվեստի հաջորդ ձևում՝ պոեզիայում է թաքնված արվեստի ռոմանտիկական ձևի հոգևոր առավել բարձր մարմնավորումը: Պոեզիան որոշակի իմաստով ունիվերսալ արվեստ է և կարող է նկարագրել ամեն ինչ: Նա, կարծես, իր մեջ պարունակում է ռոմանտիկական արվեստի մյուս բոլոր ձևերը: Իր էպիկական ժանրով և դրան հատուկ գեղարվեստական վերարտադրության ձևերով նա նման է կերպարվեստին, երաժշտության հետ նա աղերսներ ունի որպես լիրիկա, որն արտացոլում է մարդու հոգեկան ապրումներն ու հույզերը: Ընդ որում, պոեզիայի հիմնական բնորոշ գիծը, ըստ Հեգելի, այն է, որ նա հսկայական ուժով ոգուն և նրա պատկերացումներին է ենթարկում այն զգայական տարրը, որից երաժշտությունը և գեղանկարչությունը արդեն սկսել էին ազատել արվեստին: Քանզի հնչյունը՝ պոեզիայի արտաքին նյութի այդ վերջին տարրը, նրանում արդեն չի հանդիսանում, ինչպես երաժշտության մեջ, ամենահնչեղ զգացումը, այլ իրենից ներկայացնում է ինքնին ոչ մի նշանակություն չունեցող նշան, սակայն միաժամանակ այնպիսի նշան, որը հանդես է գալիս որպես անմիջական զգացմունքի, նրա նրբերանգների ու աստիճանավորումների արտահայտիչ: Հնչյունը դրա շնորհիվ դառնում է բառ՝ որպես իր ներսում մասնատված հնչյունների համակցություն, որի իմաստը պատկերացումների ու մտքերի արտահայտումն է, քանզի բացասական կետը, որին հասել է երաժշտությունն իր շարժման ընթացքում, այժմ հանդես է գալիս որպես ավարտուն կոնկրետ կետ, որպես ոգու կետ, որպես ինքնագիտակից անհատ, որը պատկերացման անսահման տարածությունը կապում է հնչյունի ժամանակի հետ⁸:

Այդ ամենի շնորհիվ պոեզիան ներկայանում է որպես «... **ոգու համընդհանուր արվեստ, որն իր մեջ դարձել է ազատ** և իրականացման մեջ կախված չէ արտաքին զգայական նյութից, որպես ոգի, որը գոյություն ունի միայն պատկերացումների ու զգացմունքների ներքին տարածության և ներքին ժամանակի մեջ: Սակայն հենց այդ գերագույն աստիճանում է արվեստը բարձրանում նաև ինքն իրենից վեր, քանզի այստեղ նա լքում է ոգու հաշտեցված զգայական մարմնավորման տարերքը և պատկերացման պոեզիայից անցում է կատարում մտածողության պոեզիային»⁹:

Իր «Դասախոսություններ արվեստի մասին» աշխատությունում ի մի բերելով արվեստների տեսակների իր դասակարգումը Հեգելը կատարում է

⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 266:

⁸ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 266-267:

⁹ Նույն տեղում, էջ 267:

ուշագրավ ընդհանրացումներ. «Այսպիսին է,- գրում է նա,- արվեստի առանձին տեսակների մասնատված ամբողջությունը՝ ճարտարապետության արտաքին արվեստը, քանդակագործության օբյեկտիվ արվեստը և գեղանկարչության, երաժշտության և պոեզիայի սուբյեկտիվ արվեստը: Հաճախ առաջարկվում են նաև մի շարք ուրիշ բաժանումներ, քանի որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը այնքան համակողմանի է, որ կարելի է բաժանման հիմք դարձնել նրա մեկ այս, մեկ այն կողմը»¹⁰:

Այս ընդհանուր հարցադրումից հետո Հեգելը համակողմանի քննության է առնում նաև արվեստի տեսակների այլ դասակարգումներ՝ կախված այն բանից, թե ինչ ելակետ է դրվում դրանց հիմքում: Այսպես, օրինակ, երբ այդ դասակարգման ելակետ է ծառայում զգայական նյութը, ճարտարապետությունն այդ դեպքում հանդիսանում է մատերիայի բյուրեղացում, իսկ քանդակագործությունը՝ մատերիայի օրգանական ձևավորում՝ նրա զգայականորեն տարածական ամբողջության մեջ: Գեղանկարչությունն այդ պարագայում հանդես է գալիս որպես ներկված տարածություն և գիծ, իսկ երաժշտության մեջ տարածությունը վեր է ածվում իր ներսում բովանդակալի ժամանակի կետի: Ինչ վերաբերում է պոեզիային, ապա նրանում արտաքին նյութը լիովին արժեզրկվում է:

Որոշ դեպքերում էլ այդ տարբերությունները դիտվում են դրանց միանգամայն արստրակտ կողմից, տարածության ու ժամանակի տեսանկյունից: Սակայն սկզբունքորեն չբացառելով նման մոտեցումների հնարավորությունը, Հեգելը միաժամանակ դրանք համարում է միակողմանի ու ոչ հիմնավոր: Թեև այս առումով, գրում է նա, կարելի է քննության առնել գեղարվեստական ստեղծագործության այնպիսի արստրակտ առանձնահատկություն, ինչպիսին, օրինակ, նյութն է, այս բաժանումը, սակայն, չի կարելի համարել որպես մինչև վերջ գիտական, որովհետև նման դասակարգումն իր հիմքում ավտոնոմ չէ և նրա պատճառը պետք է փնտրել ավելի բարձր սկզբունքների մեջ: Եվ այդ բարձրագույն սկզբունքները հանդիսանում են սիմվոլիկ, կլասիկ և ռոմանտիկ գեղարվեստական ձևերը, որոնք իրենցով նշանավորում են գեղեցիկի բուն գաղափարի համընդհանուր պահերը: Այդ գաղափարի վերաբերմունքն առանձին արվեստների նկատմամբ՝ իր կոնկրետության մեջ, այն է, որ արվեստներն իրենցից ներկայացնում են գեղարվեստական ձևերի իրական գոյություն: **Սիմվոլիստական արվեստն** իր առավել ադեկվատ իրականությանն ու ամենամեծ տարածմանն է հասնում **ճարտարապետության մեջ**, որտեղ սիմվոլիկ արվեստը տիրապետում է իր հասկացության ամբողջ ծավալով և որտեղ նա դեռ չի իջել մինչև մյուս արվեստի անօրգանական բաղկացուցիչ մասի աստիճանի: Ընդհակառակն՝ **դասական գեղարվեստական ձևի** համար անպայմանական իրականություն է հանդիսանում քանդակագործությունը, որը ճարտարապետությունը ընդունում է որպես ծանրաբեռնվածություն և ի վիճակի չի զարգացնելու գեղանկարչությունն ու երաժշտությունը որպես իր բովանդակության բացարձակ ձևեր:

«Վերջապես, արվեստի **ռոմանտիկական** ձևը տիրապետում է գեղա-

¹⁰ Նոյն տեղում, էջ 268:

նկարչական և երաժշտական մարմնավորումներին՝ նրանց ինքնուրույնության և պայմանականության մեջ, ճիշտ այդպես էլ՝ բանաստեղծական պատկերմանը: Սակայն պոեզիան համապատասխանում է գեղեցիկի բոլոր ձևերին և տարածվում է ամեն ինչի վրա, որովհետև նրա տարերքը հանդիսանում է գեղարվեստական ֆանտազիան, իսկ ֆանտազիան անհրաժեշտ է գեղեցիկի արարման համար՝ ինչպիսին էլ որ լինի գեղեցիկի ձևը»¹¹:

Որպես արվեստի ձևերի դասակարգման մասին իր դատողությունների ամփոփում՝ Հեգելը գրում է. «... այն, ինչ արվեստի տարբեր տեսակներն իրականացնում են առանձին գեղարվեստական ստեղծագործություններում, դա, իր հասկացվության համաձայն, լոկ գեղեցիկի զարգացող գաղափարի համընդհանուր ձևերն են: Արվեստի ընդարձակ տաճարը վեր է խոյանում որպես այդ գաղափարի արտաքին իրականացում. նրա ճարտարապետը և շինարարը գեղեցիկի՝ ինքն իրեն կերտող ոգին է, իսկ այդ տաճարը կավարտվի համաշխարհային պատմության հազարամյա գործունեության ընթացքում միայն»¹²:

Ընդհանուր գծերով այսպիսին է արվեստի ու նրա տարբեր տեսակների, գեղեցիկի զարգացող գաղափարի և գեղարվեստական ստեղծագործություններում դրա մարմնավորման ձևերի պատմական էվոլյուցիայի հեգելյան սինթետիկ պատկերը:

Արվեստի հիմնական ձևերը, ըստ Հեգելի, քարացած և մեկընդմիշտ տրված իրողություններ չեն, այլ պատմականորեն գտնվում են շարժման ու զարգացման պրոցեսում:

Անցումը արվեստի մեկ ձևից մյուսին զուտ քանակական աճի պրոցես չէ, այլ աստիճանականության ընդհատում, թռիչք: Այսպես է տեղի ունեցել արևելյան արվեստից անցումը հին հունական արվեստին, իսկ վերջինից՝ ռոմանտիկական արվեստին: Այդ անցումներն ունեն օրինաչափ բնույթ:

Արվեստի դասական ձևը Հեգելի մոտ հանդես է գալիս որպես մարդկության գեղարվեստական մշակույթի գագաթ, քանի որ նրանում լիակատար ներդաշնակություն է հաստատվում իդեալի և դրա դրսևորման ձևի միջև և ձեռք է բերվում հավասարակշռություն մատերիայի ու ոգու միջև:

Արվեստի յուրաքանչյուր հաջորդ պատմական ձև արտացոլում է մարդկային հասարակության զարգացման նոր, ավելի բարձր ու հարուստ աստիճանը: Դրանում է կայանում, օրինակ, ռոմանտիկական արվեստի առավելությունը դասականի նկատմամբ՝ թեև այն տանում է դեպի բովանդակության և դրա արտաքին ձևավորման միջև դասական հավասարակշռության խախտում: Այդ անհամապատասխանությունը և աններդաշնակությունը հանգեցնում է գեղարվեստական ձևի քայքայմանը: Դրա հետևանքով անհամաչափ են զարգանում արվեստի տեսակներն ու ժանրերը: Պատմական տարբեր դարաշրջանների համար բնորոշ են դառնում արվեստի տարբեր տեսակներ: Քանդակագործությունն, օրինակ, տիպական է դառնում անտիկ աշխարհում, գեղանկարչությունը, երաժշտությունը, պոեզիան՝ նոր ժամա-

¹¹ Նույն տեղում, էջ 269:

¹² Նույն տեղում:

նակներում: Անհամաչափություն է նկատվում նաև արվեստի միևնույն տեսակի զարգացման մեջ, որն արտահայտվում է արվեստի այս կամ այն ժանրի գերակայության մեջ: Որպես օրինակ կարող է ծառայել էպիկական ժանրը անտիկ աշխարհում, վեպը՝ ռոմանտիկական արվեստի դարաշրջանում:

Անհրաժեշտ է նշել, որ արվեստի տեսակների, ձևերի և ժանրերի հեգեյան դասակարգումը սխեմատիզմի և արհեստականության որոշակի դրսևորումներով հանդերձ՝ իր մեջ բովանդակում է բացառիկ հարուստ ու արժեքավոր նյութ:

Ուշագրավ են արվեստի տեսակների ու ժանրերի զարգացման օրինաչափ բնույթի մասին Հեգելի դատողությունները: Ի հակադրություն արվեստի տարբեր տեսակների, ձևերի ու ժանրերի, ինչպես նաև պատմական տարբեր դարաշրջանների գեղարվեստական իդեալների հաջորդափոխության գնահատման ու իմաստավորման հարցում ռոմանտիկների կողմից ցուցաբերվող ռեյատիվիստական ու սուբյեկտիվիստական մոտեցումներին՝ Հեգելը արվեստի երևույթների գնահատման հարցում ղեկավարվում է օբյեկտիվ չափանիշներով: Այս դեպքում նրա ելակետը արվեստի այս կամ այն ստեղծագործության բովանդակությունն է, նրա մեջ խտացված գաղափարը: Արվեստի զարգացման փուլերն ու ձևերը, արվեստի ստեղծագործությունները նա քննության է առնում ու իմաստավորում ըստ այն բանի, թե դրանցում որքանով լիարժեք ու խորն է բացահայտվում տվյալ պատմական դարաշրջանի բովանդակությունը: Հենց այդ դիրքերից է նա գնահատում անցյալի գեղարվեստական կյանքի նշանակալի երևույթներն ու դրանց հեղինակներին՝ Հոմերոսից մինչև Շեքսպիր, Սերվանտես, Շիլլեր, Գյոթե և ուրիշներ:

Արվեստի զարգացման երկրորդ փուլը, ըստ Հեգելի, անտիկ դասական արվեստն է, որտեղ իդեան (բովանդակությունը) ձեռք է բերում անհրաժեշտ կոնկրետություն: Արվեստի պատմական էվոյուցիայի այս աստիճանի համար բնորոշն այն է, որ իդեան և նրա պատկերը գտնվում են հավասարակշռության մեջ և լիովին համապատասխանում են իրար: Այդ արվեստը արժեքավոր է ամենից առաջ նրանով, որ նրա հիմքում, ըստ Հեգելի, ընկած է անտիկ աշխարհի ազատ մարդու անհատական հոգևոր աշխարհը, որի գեղարվեստական արտացոլումը հանդիսացող արվեստը՝ իր դեմոկրատական ու հումանիստական բովանդակությամբ, բացառիկ տեղ է գրավում համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ:

Պետք է նկատել, որ Հեգելը զարմանալի համակրանք է տածել դեպի անտիկ աշխարհը, նրա արվեստն ու մշակույթը: Ընդհանրապես անտիկ դասական ժառանգության բարձր գնահատականը հանդիսանում է գերմանական Վերածննդի բնորոշ գիծը, որն իր ուղղակի ազդեցությունն է թողել այդ դարաշրջանի գերմանական դասական գեղագիտության ընդհանուր զարգացման վրա:

Համաշխարհային պատմության իր պարբերացման մեջ (Արևելյան աշխարհ, Հունական աշխարհ, Հռոմեական աշխարհ և Գերմանական քրիստոնեական աշխարհ) նա անթաքույց հիացմունքով է խոսում անտիկ աշխարհի ու նրա արվեստի մասին: Ի հակադրություն Արևելյան աշխարհի, որն անհամատեղելի է ազատության գաղափարի հետ և որտեղ մարդիկ ազատ ստեղ-

ծագործել չեն կարող, դեմոկրատական անտիկ աշխարհը պատմականորեն միանգամայն բարենպաստ էր թե՛ ազատ ստեղծագործության և թե՛ արվեստի զարգացման առումով:

Անտիկ աշխարհի դեմոկրատական կարգերը, հասարակական ընդհանուր մթնոլորտը, ըստ Հեգելի, մարդու համար ապահովում էին անկախություն, նախաձեռնություն, բնավորության ամբողջականություն և ստեղծագործական ձիրքերի ու տաղանդի դրսևորման ազատություն: Աշխատանքն այստեղ չուներ օտարված բնույթ, տրոհված չէր բազմապիսի գործողությունների և այդ պատճառով կրում էր ստեղծագործական, ոգեշունչ բնույթ: Պետությունն այստեղ տակավին չէր դարձել անդեմ, մարդկանցից օտարված ուժ: Անկախությունն ու ազատությունը ինքնուրույնություն էին հաղորդում անհատի բոլոր գործողություններին, և նա լիակատար պատասխանատվություն էր կրում իր արարքների ու գործողությունների համար:

Այս ամենը մարդու անհատականությանը տալիս էր որոշակի ամբողջականություն, դրսևորման լրիվություն, իսկ դրա հետ մեկտեղ՝ նաև բանաստեղծականություն ու հոգեկանություն: Մարդու, նրա գործունեության բոլոր դրսևորումները հարուստ նյութ էին ընձեռում հոգեկան, գեղարվեստական մարմնավորման, դրանով իսկ՝ արվեստի զարգացման համար: Այս ոգեղեն, բանաստեղծական աշխարհին Հեգելը հակադրում է իր ժամանակների պրոզայիկ ու գորշ իրականությունը: Այդ ընդհանուր ֆոնի վրա էլ հենց Հեգելը ձեռնամուխ է լինում արվեստի ռոմանտիկական ձևի վերլուծությանը:

Ռոմանտիզմը որպես այդ դարաշրջանի ազդեցիկ ու տարածված գաղափարական հոսանք Գերմանիայում հանդես եկավ որպես հակակշիռ՝ ընդդեմ ֆրանսիական հեղափոխության և դրա հետ սերտորեն կապված ֆրանսիական Լուսավորականության:

Ռոմանտիզմի համար բնորոշ էր հակումը դեպի միջնադարը, որին նա ռոմանտիկական երանգներ էր վերագրում:

Եվրոպական ռոմանտիզմը, սակայն, միայն յուրահատուկ գեղարվեստական տեսություն չէր: Դա որոշակի իմաստով իրենից ներկայացնում էր մի ամբողջ աշխարհայացք, որը լայնորեն տարածվեց եվրոպական տարբեր երկրներում, սակայն իր դասական արտահայտությունը գտավ այդ դարաշրջանի Գերմանիայում:

Գերմանական ռոմանտիզմի ամենաբնորոշ գիծը կտրուկ խզումն էր Լուսավորականությունից:

Թեև ռոմանտիկների առաջին սերնդի ներկայացուցիչները մասամբ գտնվում էին 18-րդ դարի ֆրանսիական գաղափարախոսության ազդեցության ներքո, սակայն նրանք շուտով սկսեցին գրոհի ենթարկել Լուսաորականության կոնցեպցիան: Դիրեկտորիայի անկումից և Նապոլեոնի կոնսուլության ժամանակաշրջանից ի վեր ռոմանտիզմը նոր երանգներ է ձեռք բերում և ձևավորվում է որպես ինքնուրույն ու ազդեցիկ գաղափարական շարժում: 1790-ական թվականների վերջերին ձևավորվում է գերմանական ռոմանտիկների խմբակը, որի մեջ ընդգրկվում են Վ.Շլեգելը, Տիկը, Նովալիսը: Նրանք գովերգում էին անզուսպ ինդիվիդուալիզմը և սուբյեկտիվիզմը: Զարգացնելով ու գռեկացնելով Կանտի և Ֆիխտեի սուբյեկտիվ իդեալիստական

դրույթները, ռոմանտիկները դրա հետ մեկտեղ սուր քննադատության էին ենթարկում Կանտի ու Ֆիխտեի բարոյագիտական ուսմունքի՝ պարտքի վերաբերյալ դրույթները, գովերգում ամեն մի պայմանականությունը և հասարակական կապեր մերժող «ազատություն»:

Հույժ ուշագրավ է համաշխարհային արվեստի պատմական ուղու երրորդ փուլի հեգելյան մեկնաբանությունը: Անտիկ դասական արվեստին հաջորդելու եկած արվեստում, որը նա անվանում է ռոմանտիկական արվեստ, վերստին դեն է նետվում իդեալի և նրա արտաքին պատկերի ավարտուն միասնությունը և արդեն ավելի բարձր հիմքի վրա վերադարձ է կատարվում դեպի վերը նշված այն երկու կողմերի զանազանումը, սահմանազատումը, որոնց վրա էր հիմնված ռոմանտիկական արվեստը: Արվեստի զարգացման ռոմանտիկական փուլը, ըստ Հեգելի, առանձնահատուկ է նրանով, որ այստեղ հոգևոր տարրը, հոգու խորությունը և սուբյեկտիվ անեզրությունը գերիշխում են արտաքին ձևի վրա:

Այստեղ ռոմանտիկական արվեստի բովանդակությունը (ազատ կոնկրետ հոգեկանությունը) հասնում է հոգևոր զարգացման այնպիսի աստիճանի, երբ հոգու աշխարհը, կարծես, տոնում է արտաքին աշխարհի նկատմամբ իր հաղթանակը և արդեն իր հոգևոր հարստության ուժի բերումով չի կարող գտնել զուգաչափ զգայական մարմնավորում: Հենց այդ աստիճանում էլ տեղի է ունենում ոգու ազատագրումը զգայական պատյանից և անցումը ինքնաճանաչման ավելի բարձր ձևերին՝ կրոնին, իսկ այնուհետև՝ փիլիսոփայությանը:

Զարգացման այդ եզրափակիչ փուլին է պատկանում քրիստոնեության հիմքի վրա ձևավորված միջնադարյան և նոր ժամանակների, նաև հենց իր՝ Հեգելի ապրած ժամանակաշրջանի արվեստը:

Սակայն այս փուլում սկսվում է, ըստ Հեգելի, արվեստի անկումը, քանզի «ո՛չ Հոմերոս, Սոֆոկլես և ուրիշներ, ո՛չ Դանթե, Ալիոստո կամ Շեքսպիր չեն կարող նորից ծնվել մեր օրերում: Այն, ինչ այդպես նշանակալիորեն ներբողվել է, ինչ այդպես ազատ ասվել է՝ ասվել է մինչև վերջ. այդ ամենը նրանց դիտահայեցման ու ըմբռնման նյութեր են, միջոցներ, որոնք երգվել են մինչև վերջ»¹³:

Ռոմանտիկական արվեստի խոր վերլուծությունն ու դրա նկատմամբ, իր ամբողջության մեջ, բացասական վերաբերմունքը հանդիսանում է Հեգելի էսթետիկական ուսմունքի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը:

18-րդ դարի վերջում և 19-րդ դարի առաջին քառորդում Գերմանիայում ծավալվող ռոմանտիզմի շարժումը Հեգելը ենթարկում է սկզբունքային քննադատության, գտնելով, որ այն ընդհանուր առմամբ տանում է դեպի արվեստի անկում: Ահա թե ինչ է գրում նա այդ արվեստի մասին. «Արվեստը մի կողմից անցում է կատարում դեպի որպես այդպիսին առօրեական իրականության արտացոլում, դեպի առարկաների արտացոլում այն տեսքով, ինչ տեսքով նրանք գտնվում են մեր առջև՝ իրենց պատահական եզակիությամբ և յուրօրինակությամբ. այն հետաքրքրվում է միայն այդ արտաքին կեցությամբ՝

¹³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика, в 4-х томах, Москва, 1969, т. 2, стр. 319.

երևութականության վերածմամբ՝ արվեստի տեխնիկայի միջոցով: Մյուս կողմից՝ այդ արվեստն ընկնում է ըմբռնման ու պատկերման լիակատար սուբյեկտիվ պատահականության մեջ, ... նա ավարտում է ամեն մի բովանդակության ու ձևի նկատմամբ գեղարվեստական սուբյեկտիվության տիրապետությամբ»¹⁴:

Սակայն մյուս կողմից՝ վերը նշված հանգամանքների և պատմական փոփոխված պայմանների թելադրանքով նոր ժամանակներում անչափ աճում է արվեստի մասին ռացիոնալ գիտելիքի, իր ամբողջության մեջ՝ արվեստագիտության դերը: «Այդ պատճառով, գրում է Հեգելը, արվեստի մասին **գիտությունը** մեր օրերում հանդիսանում է ավելի սևեռուն պահանջմունք, քան այն դարաշրջաններում, երբ արվեստը արդեն ինքնին պատճառում էր հաճույք: Արվեստը հրավիրում է մեզ մտովի քննության առնել իրեն, սակայն ոչ թե գեղարվեստական ստեղծագործությանը կենդանություն հաղորդելու, այլ գիտականորեն ճանաչելու համար, թե ի՞նչ է արվեստը»¹⁵:

Սակայն այդ ամենը չի նշանակում նաև, որ արվեստը նոր դարաշրջանում մղվում է հետին պլան: Պատմական նոր պայմաններում մարդկությունը գտնում է իր զգացմունքային աշխարհի, ձգտումների ու իդեալների արտահայտման այլ ձևեր: Փոխվում է միայն արվեստի առարկան, նրա բովանդակությունը: Արվեստն ազատվում է նախասկզբնական պատմական նյութից, ավանդական դիցաբանական թեմաներից ու սյուժեներից: Նրա առարկան այսուհետև դառնում է մարդու ներաշխարհը, նրա հույզերն ու ապրումները, երազանքներն ու իդեալները: Արվեստը, ըստ Հեգելի, դառնում է մասնավոր կյանքի պատկերում: Այսպիսով՝ արվեստի ռոմանտիկական ձևի քայքայման հետևանքով ասպարեզ է գալիս այսպես կոչված ազատ արվեստը, որի նախատիպը Հեգելը համարում էր իր մեծ ժամանակակիցների՝ Ֆ.Շիլլերի և, հատկապես, Գյոթերի ստեղծագործությունները:

Ինչպես այդ, այնպես էլ մի շարք գործոնների բերումով փոխվում է արվեստի ըմբռնումը նոր ժամանակներում: Գեղարվեստական գործունեության ու նրա արդյունքների յուրահատուկ բնույթն արդեն լիովին չեն բավարարում նոր ժամանակների մարդու բարձրագույն պահանջմունքները: Արդեն հետևում է մնացել այն ժամանակաշրջանը, երբ կարելի էր աստվածացնել արվեստի ստեղծագործությունները և խոնարհվել դրանց առջև՝ իբրև Աստծո: Գեղարվեստական ստեղծագործությունն այժմ արդեն մեր մեջ միանգամից հարուցում է ոչ միայն անմիջական հաճույք, այլև գնահատման պահանջ, քանզի մենք մեր բանականության դատաստանին ենք հանձնում նրա բովանդակությունը, գեղարվեստական մարմնավորման ձևերը և դրանց համապատասխանությունն ու անհամապատասխանությունը միմյանց: Այն ազդեցությունը, որ ներկայումս դրանք թողնում են մեզ վրա, գրում է Հեգելը, կրում է առավելապես բանախոհային բնույթ. այն զգացմունքներն ու մտքերը, որոնք հարուցում են մեր մեջ դրանք, դեռ խիստ ստուգման և լրացուցիչ հաստատման, բանականության միջամտության կարիք են զգում: Միտքը և

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 287-288:

¹⁵ **Гегель Георг Вильгельм Фридрих.** Введение в историю философии. Лекции по эстетике. Наука логики. Философия природы, стр. 160.

խորհրդածությունը առաջ են անցել գեղարվեստական ստեղծագործությունից¹⁶:

Ինչ էլ որ լինի, շարունակում է իր դատողությունները Հեգելը, արվեստն այժմ արդեն չի պատճառում այն հոգեկան բավականությունը, որ նրանում փնտրում էին անցյալ դարաշրջաններն ու ժողովուրդները և որը նրանք գտնում էին միայն արվեստում: Մեր օրերում, գրում է նա, ընդհանուր ձևերը, օրենքները, զանազան կանոններն ու մաքսիմները որոշում են մեր վարքագիծը և կառավարում են մեր կյանքը: Մինչդեռ արվեստի նկատմամբ հետաքրքրությունը և գեղարվեստական ստեղծագործությունը պահանջում են այնպիսի կենսալիություն, երբ համընդհանուրը գոյություն ունի որպես օրենք կամ մաքսիմ, դրսևորվում է որպես հոգեկան տրամադրությունների և զգացմունքների հետ նույնական ինչ-որ բան, և երբ երևակայությունը (ֆանտազիան) իր մեջ ներառում է համընդհանուրը և բանականը՝ կոնկրետ զգայական երևույթի հետ միասնության մեջ¹⁷:

Այդ պատճառով, ափսոսանքով ու դառնությամբ գրում է Հեգելը, մեր ժամանակները՝ իրենց ընդհանուր վիճակի բերումով, անբարենպաստ են արվեստի համար: Ինքը՝ արվեստագետը, ոչ միայն համակված է իր շուրջ բարձր հնչող ռեֆլեքսիայի ձայնով, արվեստի մասին բանախոհորեն դատելու ընդհանուր սովորությամբ, որոնք նրան մղում են ավելի շատ գաղափարներ արտահայտելու իր ստեղծագործությունների մեջ, այլև մեր ժամանակների ամբողջ հոգևոր մշակույթը կրում է այնպիսի բնույթ, որ արվեստագետը գտնվում է այդ ռեֆլեքսավորող աշխարհի և դրա հարաբերությունների ներսում՝ ի վիճակի չլինելով ո՛չ արատահավելու դրանից՝ կամքի գործադրմամբ և որոշման ընդունմամբ, ո՛չ էլ հասնելու արհեստական միայնության¹⁸:

Եվ որպես այդ ամենի հետևանք՝ արվեստն իր մեծ հնարավորություններով ու ներուժով հանդերձ՝ մեր օրերում, ասես, դարձել է անցյալին հանձնված ինչ-որ բան: Նա, կարծես, մեզ համար կորցրել է իսկական ճշմարտացիության ու կենսունակության բնույթը, դադարել է իրականության մեջ պաշտպանելու իր երբեմնի անհրաժեշտությունը, և այդ իրականության մեջ չգտնելով իր վաղեմի բարձր դիրքը՝ ավելի շուտ տեղափոխվել է մեր պատկերացումների աշխարհը¹⁹:

Իր «Ոգու փիլիսոփայություն» աշխատության «Արվեստ» բաժնում շարունակելով քննության առնել գաղափարի ու նրա ձևագոյացման, ասել է թե՛ գեղարվեստական մարմնավորման հարցը, Հեգելը դատողությունների իր իդեալիստական մաներային հավատարիմ, գրում է. «Գաղափարի և նրա ձևագոյացման անհամապատասխանության մյուս տեսակն այն է, որ անսահման ձևը, սուբյեկտիվությունը, իրենից չի ներկայացնում ... սոսկ մակերեսային անձ, այլ հանդիսանում է բուն ներքինը, և Աստված ճանաչվում է ոչ միայն որպես իր ձևավորումը փնտրող և արտաքին ձևի մեջ գտնող, այլև որպես

¹⁶ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 158:

¹⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 159:

¹⁸ Տե՛ս նույն տեղում:

¹⁹ Տե՛ս Նույն տեղում, էջ 159-160:

այնպիսին, որն իրեն գտնում է միայն իր մեջ և դրանով իսկ՝ հոգևորի մեջ դրսևորում է իր ադեկվատ ձևավորումը»²⁰:

Ահա թե ինչու, շարունակում է իր դատողությունները Հեգելը, ռոմանտիկական արվեստը հրաժարվում է ներկայացնել Աստծուն՝ որպես այդպիսին, արտաքին կերպարանքով և գեղեցիկի միջոցով. այդ արվեստը պատկերում է Աստծուն՝ նրան ներողամտորեն իջեցնելով մինչև երևույթի աստիճանի. աստածայինը պատկերվում է որպես ներքին՝ արտաքինի մեջ»²¹:

Հեգելը դառնորեն արձանագրում է նաև իր ժամանակաշրջանի արվեստում նկատվող հետաքրքրության պակասը դեպի սոցիալ-բարոյական թեմատիկան, արդիականության մեծ ու հուզող պրոբլեմները: Այդ պայմաններում մեծանում է հասարակական սուր հնչեղություն չունեցող երևույթներն արտացոլող ստեղծագործությունների տեսակարար կշիռը, որը վկայում է արվեստի ստեղծագործությունների թեմատիկայի ընտրության ու գնահատման հարցում օբյեկտիվ չափանիշների բացակայության մասին: «Այստեղ առարկաների երևութականությունը որպես այդպիսին կազմում է բուն բովանդակությունը, սակայն արվեստը, պատկերելով թռուցիկ արտաքին տեսքը, ավելի առաջ է գնում, առարկայից անկախ պատկերման միջոցները ինքնին դառնում են նպատակ...»²²:

Այսպիսով՝ ըստ Հեգելի, աճում է սուբյեկտիվ վարպետությունը և այն դառնում է ինքնանպատակ: Եվ Հեգելը մատնացույց է անում այն միտումների վտանգավորությունը, երբ սուբյեկտիվ վարպետությունը, տեխնիկան, ֆակտորան դառնում են ինքնանպատակ, արվեստի առարկա և բովանդակություն:

**ГЕГЕЛЬ О ФОРМАХ ИСКУССТВА
(К 250-летию со дня рождения Гегеля)²³**

ГРИГОР АСАТРЯН

Основные формы искусства, по Гегелю, не являются закаменелыми, раз и навсегда заданными штампами, а исторически пребывают в процессе движения и развития. Переход от одной формы искусства к другой совершается в результате прерывания постепенности, скачка, а не сугубо количественного роста. Таков был переход от восточного искусства к древнегреческому и от последнего – к романтическому искусству. Эти переходы носят закономерный характер. Классическая форма искусства у Гегеля предстает в качестве вершины человеческой художественной культуры, поскольку в ней устанавливается абсолютная гармония между идеей и формой ее проявления и достигается равновесие между материей и духом. Каждая последующая ис-

²⁰ Гегель, Философия духа, Москва, 2017, стр. 135.

²¹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 136:

²² Гегель Г.В.Ф. Эстетика, в 4-х томах, Москва, 1969, т. 2, стр. 311.

²³ Исследование проводилось специально для “Искусствоведческого журнала” в связи с исполняющимся 27 августа 2020 года 250-летием самого яркого представителя немецкой классической философии Георга Вильгельма Фридриха Гегеля.

торическая форма искусства отражает новую, более высокую и богатую степень развития человеческого общества. В этом состоит, к примеру, преимущество романтического искусства по отношению к классическому, хоть оно и ведет к нарушению классического равновесия между содержанием и его внешним проявлением. Последствием такого несоответствия и негармоничности является разрушение художественной формы и далее – непропорциональное развитие видов и жанров искусства. Для разных исторических эпох характерными становятся те или иные виды искусства. Так, скульптура является типичной для античного мира, живопись, музыка и поэзия – для нового времени. Несоответствие наблюдается и в развитии одного и того же вида искусства, выражающееся в доминировании того или иного жанра. Примером этому может служить эпический жанр в античную эпоху, роман – в эпоху романтического искусства.

Необходимо отметить, что гегелевская классификация видов, форм и жанров искусства – при некотором схематизме и искусственности – представляет собой исключительно ценный в научном отношении материал.

Ключевые слова – Гегель, искусство, основные формы искусства, классическая форма искусства, человеческая художественная культура, романтическое искусство, гегелевская классификация видов, форм и жанров искусства.

HEGEL ON ART FORMS (To the 250th anniversary of Hegel's birth)²⁴

GRIGOR ASATRYAN

The main art forms, according to Hegel, are not once and for all set, petrified models. Historically, they are in a state of perpetual motion and evolution. The transition from one art form to another happens as a result of interruption of gradualism, or a leap, rather than a sheer quantitative growth. Such was the transition from oriental art to Ancient Greek art, and from the latter – to Romantic art. Such transitions are quite logical and explicable.

Classical art form is defined by Hegel as the pinnacle of human artistic culture, since there, an absolute harmony between idea and its form of manifestation is established, as well as a balance between matter and spirit achieved. Each successive historical art form reflects a new, higher and richer grade of evolution of the human society. Therein lies, for instance, the advantage of romanticism over classical art, even though said advantage disrupts the classical equilibrium between the content and its outside manifestation. Consequently, said disproportion and lack of harmony bring about a collapse of

²⁴ The study was carried out especially for the “Journal of Art Criticism” on the occasion of the 250th anniversary of birth of the most prominent representative of Classical German Philosophy Georg Wilhelm Friedrich Hegel.

the artistic form and, further on, disproportionate evolution of types and genres of art. In various historical periods various types of art gain dominance. Thus, sculpture was typical for the ancient world, while painting, music and poetry prevailed in the new age. Disproportion is observed in the evolution of one and the same type of art, too. There were dominating genres in different time periods. Thus, epic genre was predominant in the ancient era, and the novel – in the era of romantic art.

It should be noted that, from the scholarly perspective, Hegel's classification of types, forms and genres of art, albeit somewhat schematic and artificial, presents an exceptionally valuable material.

Key words – Hegel, art, main art forms, classical art form, human artistic culture, romantic art, Hegel's classification of types, forms and genres of art.

ԵՂԻՇԵ ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆԸ՝
ՔԱՄՈՅԵՆՑ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՇԻՆՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ*

Մոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի սան, հայ անվանի նկարիչ, մտավորական, մանկավարժ Եղիշե Թաղևոսյանը (1870-1936) ստեղծագործական բազմակողմանի արվեստագետ էր, ով իր տաղանդը դրսևորել է կերպարվեստի բոլոր տեսակներում՝ գեղանկարի, գրաֆիկայի, բեմանկարչության և քանդակի ասպարեզում, գրեթե բոլոր ժանրերում՝ ստեղծելով բնանկար, կենցաղային, կրոնական և պատմակրոնական պատկերներ, ինչպես նաև այլաբանական և խորհրդապաշտական հորինվածքներ, ով խորամուխ է եղել գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, տեխնիկական կատարման և տեխնոլոգիական խնդիրների մեջ, ուսումնասիրել և իր ստեղծագործություններում ներկայացրել միջնադարյան Հայաստանի նկարչական հարուստ ավանդույթները: Թաղևոսյանը զբաղվել է նաև մանկավարժական և հասարակական գործունեությամբ: Երկար տարիներ դասավանդել է 1873-ին հիմնադրված Թիֆլիսյան գեղարվեստական ընկերության, 1877-ից՝ Գեղարվեստը խրախուսող Կովկասյան ընկերության նկարչական դպրոցում, նշանակալից դեր ունեցել Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանի, Ե. Քոչարի, Ռ. Շահվերդյանի, Ս. Առաքելյանի, Հ. Թաղևոսյանի (Հովհաննես Տեր-Թաղևոսյան) և այլոց գեղարվեստական կրթության գործում: Ե. Թաղևոսյանը Հնությունների պահպանության պետական կոմիտեի (նախագահ՝ Ա. Թամանյան)՝ Հայաստանի տարածքում գտնվող հուշարձանները ցուցակագրելու, չափագրելու, նկարագրելու և լուսանկարելու, եղած որմնանկարներն ու հարթաքանդակները պատճենահանելու ծրագրերն իրականացնող աշխատանքային խմբում էր: Թաղևոսյանը Հայ արվեստագետների միության համահիմնադիրն էր (Փ. Թերլեմեզյանի, Ս. Խաչատուրյանի, Լ. Հազարապետյանի, Գ. Շարբաբջյանի, Մ. Սարյանի, Վ. Սուրենյանցի և այլոց հետ համատեղ) և նախագահը:

Թաղևոսյանի նկարչական, մանկավարժական և հասարակական բազմաշնորհ և բազմատեսակ գործունեությունը բազմիցս ուսումնասիրվել է, սակայն քչերին են հայտնի Թաղևոսյանի գրչին պատկանող գեղարվեստական քննադատության նմուշները: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Հուշածեռագրային բաժնում է պահվում Թիֆլիսի Քամոյենց (Կամոյանց) Սուրբ Գևորգ եկեղեցու¹ ներքին հարդարանքին վերաբերող քննադատական ակնարկների «եռերգությունը»: 1906 թվականին Թիֆլիսում հրատարակվող «Թիֆլիսսկի լիստոկ» թերթում ռուսերենով հրատարակված հոդվածում Թաղևոսյանն իր մտահոգությունն է հայտնում Քամոյենց եկեղեցու վերա-

* Ընդունվել է տպագրության 01.10.2020:

¹ Քամոյենց Սուրբ Գևորգ հայկական եկեղեցին կառուցվել է XVIII դարում (1727-ին կամ 1788-ին) Թբիլիսիում, քանդվել է 1930-ականներին: Տե՛ս <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1673046>:

կանգնման շուրջ՝ պնդելով, որ անհրաժեշտ է գեղարվեստական մրցույթի եղանակով ընտրել արժանի վարպետի, ով կկարողանա ըստ արժանվույն կատարել իրեն հանձնարարված աշխատանքը՝ շեշտելով հայոց բազմադարյան մշակույթի ժառանգականության և ինքնատիպության պահպանման, գրագետ և պրոֆեսիոնալ մոտեցման կարևորությունը²:

Տարիներ հետո՝ 1910-ին Թիֆլիսում հայերենով հրատարակվող «Հորիզոն» թերթում նկարիչը հայերեն հոդված է գետեղել, որտեղ խոսում է Քամոյենց եկեղեցու վերանորոգման արդյունքի մասին, որն, իր կարծիքով, գոհացուցիչ չէ, վերստին շեշտադրում մրցույթի դերը՝ պրոֆեսիոնալ նկարչի ընտրության հարցում և հույս հայտնում, որ հոգաբարձական նոր կազմը որոշ փոփոխություններ կմտցնի եկեղեցու ներքին հարդարանքում³: Եթե այս հոդվածը հակիրճ կերպով է ուրվագծում նկարչի քննադատությունը, ապա ՀԱՊ-ի հուշածեռագրային բաժնում պահվող Թադևոսյանի ձեռքով գրված, ըստ երևույթին անտիպ մնացած ակնարկն իր քննադատության մեջ ավելի հանգամանալից է և սուր⁴:

Սիրով ընթերցողի դատին ենք հանձնում Քամոյենց եկեղեցու մասին Թադևոսյանի «տրիլոգիան», որն ազգային գաղափարներով զինված և պրոֆեսիոնալիզմի դիրքերից խոսող նկարչի քննադատական գրչի եզակի նմուշներից է, հարստացնում է մեր գիտելիքները նկարչի մասին և միաժամանակ գեղարվեստական քննադատության հետաքրքիր օրինակ է՝ իր սուր դատողականությամբ, գեղարվեստական խնդիրների ուշագրավ մեկնաբանությամբ և հրապարակախոսական բնույթով, մատակարարում է այսօր գոյություն չունեցող եկեղեցու մասին հարուստ տեղեկատվություն, ինչպես նաև աչքի է ընկնում լուսավորական և քարոզչական բարձր գաղափարներով:

Երևում է Թադևոսյան-մանկավարժի ձեռագիրը, կրթելու և գեղարվեստական ճաշակ ձևավորելու, ազգանվեր և հայասեր գործչի ձեռագիրը, ով մտահոգ է բազմամյա մշակութային ժառանգության, ազգային արժեքները պահպանելու և արժանին ստեղծելու խնդիրներով և կոչ է անում լրջությամբ մոտենալ հայկական ժառանգությանը, հետամուտ լինել մասնագետի օբյեկտիվ և արդար ընտրությանը՝ մրցույթի եղանակով, վերականգնել եկեղեցիներն ազգային ոճով և եկեղեցական ոգուն, ինչպես նաև համաեվրոպական արվեստի մակարդակին համապատասխան: «Ինձ՝ գեղարվեստագետ-նկարչիս վրա պարտականություն է ընկնում եկեղեցու շինությանը մասնակից պարոններին մի անգամ էլ հիշեցնել, որ տաճարների զարդարանքը մեծ նշանակություն ունի կրոնական մարդու գեղասիրության համար», - գրում է նկարիչը⁵:

² **Тадевосян Е.** О реставрации церквей (Письмо в редакцию). «Тифлисский листок», 1906, 16 ноября, № 229, ՀԱՊ, Հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-57, ին. 336 (2):

³ **Թադևոսյան Ե.**, Քամոյենց եկեղեցու շինութեան շուրջը, «Հորիզոն», 1910, 1 դեկտեմբերի, № 268, էջ 2, ՀԱՊ, Հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-57, ին. 335: Հոդվածը հասանելի է նաև հետևյալ հղմամբ՝ <http://tert.nla.am/archive/HGG%20TERT/horizon%20tiflis/1910/268.pdf>:

⁴ ՀԱՊ, Հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-57, ին. 294:

⁵ **Թադևոսյան Ե.**, Քամոյենց եկեղեցու շինութեան շուրջը:

Հիշենք նկարչի սան Երվանդ Քոչարի խոսքերը. «Թաղևոսյանը մի աշխարհ էր, մի հայկական աշխարհ, իր արվեստով, իր ցավերով, տառապանքներով և մտորումներով: Նա հայ էր իր ամբողջ էությամբ, խոսում էր մաքուր հայերենով, սքանչանում էր Քուչակով, և ինքն էլ Քուչակի ոգով բանաստեղծություններ էր գրում: Սիրահար էր հայկական մանրանկարչության, ճարտարապետության, երաժշտության, տանը ուներ ֆիզհարմոն և նվագում էր Կոմիտասի մեղեդիները և իր հորինած երգերը, իր իսկ տեքստերի վրա... Թաղևոսյանը մի ամբողջական արվեստագետ էր՝ բազմակողմանի օժտված, որը բնորոշ է արտիստական խառնվածքի տեր մեծ նկարիչներին: Եվ այսպիսի մի արվեստագետ իմ դասատուն եղած էր. դա իմ բախտն էր, որ Թաղևոսյանը նկարչության դասեր էր տալիս Թիֆլիսի նկարչական դպրոցում»⁶:

Եվ առավել քան հասկանալի է այն սրտացավությունը, սրտառույզ անհանգստությունը և մտահոգությունը, որն ստիպել է հայ անվանի մտավորականին երիցս անդրադառնալ հայկական եկեղեցու ներքին հարդարանքին՝ այն գեղարվեստորեն, գեղագիտորեն և ազգայնորեն ավելի կատարյալ տեսնելու ակնկալիքով:

Իրավացի է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը, ով «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» իր հիմնարար աշխատության մեջ գրում է. «հայ ականավոր նկարիչներ և քանդակագործներ Գ. Բաշինջաղյանի, Վ. Սուրենյանցի, Ս. Աղաջանյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Ե. Թաղևոսյանի... և այլոց ստեղծագործական փորձն ու վարպետությունը, նրանց մանկավարժական գործունեությունը մեծապես նպաստում են գալիք սերնդի հայ արվեստագետների գեղարվեստական աշխարհընկալման, գեղագիտական հայացքների, ազգային ուրույն մտածողության հասունացմանը, ուղիներ հարթում հայ կերպարվեստի վերընթաց հետագա զարգացման համար»⁷:

Այսպիսով՝ XX դարասկզբին նկարչի գրած՝ «Հորիզոնում» և «Թիֆլիսսկի լիստոկում» հրատարակած և անտիպ գրվածքների «տրիլոգիան» վերստին լույս աշխարհ եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի «Արվեստագիտական հանդեսի» էջերում: Շնորհակալություն հանդեսի գլխավոր խմբագրին՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանին, ում ջանքերի և եռանդի շնորհիվ հանդեսը համալրվում է ուշագրավ և արդիական հրատարակություններով:

Երախտագիտությունս Հայաստանի ազգային պատկերասրահի տնօրեն, Եղիշե Թաղևոսյանի ստեղծագործության գիտակ Մարինա Հակոբյանին և ՀԱՊ Հուշածեռագրային բաժնի արխիվավար Հռիփսիմե Դայանին՝ արխիվային նյութերը մեզ տրամադրելու և դրանց հրապարակումը թույլատրելու համար:

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ
արվեստագիտության թեկնածու

⁶ Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, էջ 264:

⁷ Նույն տեղում, էջ 229:

* * *

Несколько лет тому назад я писал в «Тифлисском Листке» о том, как бы следовало относиться к постройке новой Камоевской церкви и, чтобы не испортить дела, предлагал устроить конкурс, как это принято в культурной Европе. Я смотрю на подобное общественное здание, как на памятник, где отражается национальное творчество и искусство народа. Ведь именно такое зодчество является мериллом как художественного, так и общекультурного. Место постройки Камоевской церкви центральное и очень видное. Здесь следовало бы возвести постройку, которая давала бы как в архитектуре, так и в скульптуре и в живописи нечто безусловно изящное, стоящее на уровне общеевропейского искусства. Так построен например Киевский собор Св. Владимира и можно перечесть немало подобных церквей, представляющих интерес не только для русского, не только для религиозного человека, но для всех, кому дорого искусство. Но тогда моя заметка осталась гласом вопиющего в пустыне, особенно для попечительства, которое ведало средствами и распоряжалось постройкой, работы были сданы келейным образом.

В настоящее время, наконец, церковь освящена и открыта для публики. Что же нам преподнесли строители? По этому поводу я и хотел бы поделиться с читателем своими мыслями. Строители, по-видимому, руководились идеей построить и украсить церковь в древнеармянском стиле. Задача очень интересная и не трудная для мастера своего дела. Так как памятников старины у нас очень много, то выбор материала, несомненно, богат. В последней моей заметке я сравнивал постройку Камоевской церкви с Квашветской. Я говорил, что Квашветская церковь в смысле архитектуры церковной несравненно выше Камоевской уже потому, что она есть копия со старой Грузинской церкви без всяких нововведений. А Камоевская есть компиляция смешанного стиля. Я не хочу рассматривать внешнюю часть архитектуры Камоевской церкви. Предоставляю разбираться в этом специалистам, я буду критиковать только внутреннюю отделку.

Прежде всего, когда вы входите в церковь, Вас ничто не настраивает молитвенно, скорее кажется, что вы вошли в богатую современную пивную, в ресторан, не хватает только столиков. Почему же это так кажется? Потому что, во-первых, пущен громадный свет из громадных окон, тогда как во всех старинных храмах падает свет очень небольшой из узких маленьких окон сверху, получается свет таинственный, красивый, верхний свет. В этом есть особенная поэзия - не обыденщина. Здесь свет жилых помещений, во-вторых, алтарь сделан из белого холодного мрамора - довольно некрасивая, приземистая архитектура. Больше напоминает пресс-папье из купинской соли. Между тем, у нас алтари в церквях всегда украшаются и украшались позолоченным иконостасом. Если здесь взяли за образец Эчмиадзин, где единственный памятник посередине храма на четырех мраморных колоннах с мраморным же куполом, то использован этот прием очень неудачно: в Эчмиадзине взят персидский мрамор, следовательно - не холодного белого цвета, а скорее желтоватого, что называется теплого тона. И там чувство худож-

ника подсказало не оставлять мрамор гладким, а расписать орнаментами и святыми весь купол. Остаются чистыми только колонны, а в Камоевской церкви одна белая - точно соляная глыба. Там впечатление строгости, таинственности храма вас охватывает, здесь оно совершенно не создается.

Стены были сделаны из камней, понадобилось оштукатурить их и потом придавать живописью вид кладки камней, фальсифицировать. Так это делается (беру сравнение одного художника) в кабачках. Таким дешевым декоративным пошибом расписываются кабинетики в ресторанах, искусственные гроты и т.д., а не церкви. Не проще ли было стесать гладко камень как стесан он снаружи, чем имитировать кладку? Вся церковь убрана скульптурной орнаментировкой. Тоже прием не стильный и очень неудачный: ни в одной армянской церкви нет внутри скульптурных украшений в виде орнаментов, или если есть, то это большое, отнюдь не характерное исключение. Скульптурный орнамент рассчитан на солнечный свет снаружи. Если свет падает сверху, то, естественно, в углублениях выступающие части орнамента бросают глубокие тени и, таким образом, рисунок узора кажется нам рельефным. Между тем, рассеянный свет не дает определенных теней, орнамент как бы исчезает. Для чего же сделаны все эти орнаменты? Для чего этот непроизводительный труд и расходы? Всегда внутри рельефность придавала узор: ... красками какой угодно можно сделать узор и придать рельефность, если это нужно. Пред нами орнаменты, взятые с древнеармянских и бесцеремонно смешанные с декадентскими орнаментами третьего сорта - например довольно безобразны выкрутасы над двумя боковыми входными дверями, также некрасивы рамки, окаймляющие панно над двумя дверями в ризнице. Под барабаном купола написаны четыре Евангелиста, они очень слабы по живописи, хуже ремесленных иконописных картин. А вокруг Евангелистов скульптурные символические изображения с позолотой сильно напоминают лепные украшения на носсах небольших парашодов или на вывесках Келлера. Они громоздки и грубы для сравнительно небольшого купола, банальны и наивно старательны по рисунку - так же, как и позолоченные кресты на потолках. Люстры, их четыре, по стилю чисто византийского происхождения в современно-салонной трактовке. Между тем, в Эчмиадзине у нас имеются превосходные образцы древних люстр.

Повешана пока одна картина над главным входом в слишком широкой раме, очень темная, поэтому раньше всего видим раму, но когда вглядываешься, то только тогда замечаешь, что в этой раме есть картина. Публика спрашивает: что это изображено? Действительно, трудно объяснить. Вот что изображено на картине: внизу слева виден шар земной, как глобус географический, из верхнего противоположного угла по диагонали исходит луч, и на земле лучевой же крест воткнут, все это в облаках. Сюжет совершенно, как видите, не подходит к традиционно-установившемуся кругу сюжетов церковной живописи. Картины, выступающие из этого круга даже, как нам кажется, не могут быть повешены в храме и освещены. До некоторой степени видно сами строители испытывают неудовлетворенность. К счастью, ими

уже снята эта самая картина с алтаря, которая должна была служить занавесом, который должен был подниматься кверху на блоках, как в театрах, и оставлен традиционный раздвижной занавес из мягкой материи.

Думается, можно сказать в заключение, что все нами изложенное подтверждает основную нашу мысль о том, что большое ответственное дело, связанное с культурной, религиозной и художественной жизнью народа, безусловно, обязывает тех, кому оно вручено волею обстоятельств, и тех, кто, хотя и не принимая практического участия в деле, видит в нем дело своего народа и своего искусства. Очевидно, строители Камоевской церкви должны были проявить большую активность, привлекая путем конкурса серьезные художественные силы. Мы же бесплодно подав наш голос два раза, считаем все-таки нравственным долгом высказаться вновь, надеясь, что лишний раз высказанное беспристрастное суждение, быть может, и не пройдет бесследно для будущего.

Егише Тадевосян



и научно старательны по рисунку таких же картин
 кресты на колоннах ^{отличаются} наиболее «Метры иль гетаре по
 стилю чисто византийского происхождения в соединении с са-
 монной трапецией. Между тем в Флиндзине укажутся
 превосходные образцы древних метр.
 Повешена пока одна картина над алтарем владетель
 широкой рамы очень темная по этому причине всего видна
 рама, но когда выдвигается по толку тогда замечается что
 в этой раме есть и картина публика распространяет это что
 и объясняет действительно трудно объяснить. Это что изображено
 на картине внизу каково видна карта земной как ибует географии
 из северного противоположного угла диагональ исходит Луна,
 и на земной поверхности не кресты выделены все это в обрамлении
 сюжета совершенно как видите не подходит к традицион-
 но-устоявшимся кругу сюжетов церковной живописи. Картина
 висящая из этого круга даже как камень кажется,
 не могут быть повешены в храм и освещены. Во некоторой
 степени видно сами ступени иерархический иерархический?
 К сожалению или уже видна эта самая картина с алтарем
 которая должна была служить заглавием "которой" должен был
 подписываться сверху на блоках как в театре и оставлены
 традиционной разбитой занавес из мягкой материи.
 Думаюется можно сказать в заключение, что все каменное
 подтверждает и полную нашу мысль о том, что большая архитектура
 дело, связанное с культурной, религиозной и художественной жизнью
 народа, безусловно объединяется тем, кому оно вращено в нем отсюда
 объединяется оно и тем, кто, хотя и не принимая практического участия
 в деле видна в нем дело своего народа и своего искусства видна,
 ступенями канонической церкви должны были проявить большую активность
 и привлекать к себе конкурента сербской художественной силе. Мы же
 безмерно подли камень в этот для раз считаем восточные красочные
 дела не высказываясь вновь, каждае это лишней раз высказанное
 безпристрастное суждение, быть может и не произведе безмерно
 для будущего

О РЕСТАВРАЦИИ ЦЕРКВЕЙ (ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ)⁸

В настоящий момент «исключительного времени», быть может, общество считает неинтересным вопросы вне политики и выборов партий и т.п. Такой взгляд ненормален. Жизнь идет и не спрашивает, что и кого интересуется, и поэтому не следует игнорировать многих ее сторон, о которых потом придется вспомнить и сказать: «поздно». К таким сторонам жизни относится искусство. Нельзя забывать, что преемственность в искусстве играет громадную роль, и если в стране, в которой были и есть древние памятники живописи, скульптуры или архитектуры, к ним относятся по-вандалски, то преемственность нарушается и восстановить потерянное бывает уже невозможно.

На днях на страницах местных газет обсуждался вопрос, какой тип художественной школы необходим для Кавказа. Какой бы ни был здесь тип школы-училища, есть один несомненно народный тип художественной школы – церковь. Эта школа доступна всем и на нее нельзя не обратить внимания.

На Кавказе существует своя архитектура, которая отличается от всех других христианских архитектур. Но, к сожалению, за последнее столетие, многие из древних памятников народно-религиозного творчества подверглись варварскому обращению, их не реставрировали инженеры, которые, исполняя работы, преследовали или личные интересы, или интересы близких им лиц.

И дело сделано. Старая церковь сделалась новой, но вместо древнего памятника выстраивали казармы.

Древний храм в Эчмиадзине лет 15 тому назад по решению инженеров, для которых искусство, археология, история культуры звук пустой, обезображены: у подножья храма инженеры отрезали края широких трех ступеней, которые составляют неотъемлимую принадлежность старых армянских храмов.

Так же продолжают поступать и в других местах на Кавказе – вместо общепринятых во всем культурном мире назначений для реставрации храмов – конкурсы, которыми решается кому поручить украшение храма, у нас инженеры по своему капризу поручают тому или иному лицу эту ответственную работу. И в то время, как археологи раскапывают остатки старых памятников, мы разрушаем уцелевшие, и что еще хуже – реставрируем их как чистые вандалы. В этом порядке поступили несколько лет тому назад с Ванским собором в Тифлисе. По этой же системе приступают на днях к внутреннему украшению вновь отстраивающейся Камоянц церкви на Дворцовой улице города Тифлиса, отдав все работы одному художнику. Не спорю, может этот художник сумеет сделать из Камоянц церкви Сикстинскую капеллу. Но может случится и совсем иное. Никто этого заранее не скажет, потому что заказ был

⁸ «Тифлисский листок», 1906, 16 ноября, № 229.

сделан по-домашнему. Нельзя не протестовать против такого способа решения вопроса, который имеет общественное значение.

Только конкурс может решить вопрос, кто должен украсить здание, создаваемое на общественные деньги. Способ конкурса принят везде, и только мы продолжаем поступать по-варварски, забывая, что наша культура насчитывает много веков.

Էցիше Тадевոсян

ՔԱՄՈՅԵՆՑ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՇԻՆՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՁԸ⁹

1906 թվականին «Թիֆլիսի լիստոկ» թերթի նյութերի համարներից մեկում ես դիտողություն էի զետեղել, որ վերաբերվում էր Քամոյենց եկեղեցու հարդարանքի խնդրին. ես այն միտքն էի արտահայտել, թե այդ աշխատանքը պետք է հանձնել գեղարվեստագետներին մրցույթի եղանակով:

Եկեղեցու նախկին հոգաբարձությունը իմ խոսքի վրա ուշք չդարձրեց և ձայնս մնաց իբրև անապատում հնչող ձայն: Եկեղեցին նորոգեցին և գեղարվեստական-ճարտարապետական տեսակետից բավական անհաջող նորոգեցին: Գրեթե միաժամանակ, նույնիսկ, եթե չեմ սխալվում, մի քիչ ուշ սկսեցին կառուցանել Կվաշվետի եկեղեցին, որն այժմ արդեն վերջացած է, և մյուս պարագաներով նա պակաս նշանավոր չէ, քան Քամոյենց եկեղեցին:

Եթե համեմատելու լինենք երկու եկեղեցիները, կտեսնենք, որ Կվաշվետինը հին վրացական քրիստոնեական արվեստի մի օրինակ է, և նրա ճարտարապետությունն ամբողջապես բխում է կրոնական տրամադրությունից, մինչդեռ Քամոյենցը մեր օրերի մարդու ոչ-կրոնական տրամադրության մի թույլ հավաքածու ստեղծագործություն է: Սակայն, ես նպատակ չունեմ այս փոքրիկ դիտողությամբ Քամոյենց եկեղեցու ճարտարապետությունը մանրամասն քննադատել, մանավանդ, որ նրա շենքն ավարտված է: Նրա քննադատությունը թող զբաղեցնի մասնագետ ճարտարապետներին: Բայց ինձ՝ գեղարվեստագետ-նկարչիս վրա պարտականություն է ընկնում եկեղեցու շինությանը մասնակից պարոններին մի անգամ էլ հիշեցնել, որ տաճարների զարդարանքը մեծ նշանակություն ունի կրոնական մարդու գեղասիրության համար, որ եկեղեցին ժողովրդի սեփականությունն է, ուստիև ամեն ոք իրավունք ունի պահանջելու, որ նրա զարդարանքի աշխատանքը՝ ըստ արդարության ամենուրեք ազատ ճանապարհ բանա ու թե լավ չէ, որ այդ աշխատանքը հանձնվի սրան կամ նրան տանստանու եղանակով:

Այժմ հոգաբարձական կազմը նորոգված է, և այդ նոր խումբը, ինչպես լսեցի, մտադիր է գեղարվեստագետների մրցության դնել տաճարի զարդարանքի գործը. հաջողությո՛ւն:

Եղիշե Թաղևոսյան

⁹ Թաղևոսեան Եղիշե, Քամոյենց եկեղեցու շինութեան շուրջը, «Հորիզոն», 1910, 1 դեկտեմբերի, № 268, էջ 2:

**ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՆՎԻՐՅԱԼԸ.
ՀՐԱՎԱՐԴ ՀԱԿՈՔՅԱՆ***



Լրացան ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հրավարդ Հակոբյանի ծննդյան 90-ամյա և գիտաստեղծագործական գործունեության 60-ամյա հորեյյանները:

Ծնվել է 1930-ի սեպտեմբերի 13-ին, Էջմիածին քաղաքում, անվանի մանկավարժ, ՀԽՍՀ վաստակավոր ուսուցիչ Հրաչյա Հակոբյանի ընտանիքում:

1949-ին ավարտելով Հոկտեմբերյան քաղաքի № 1 միջնակարգ դպրոցը՝ Հ. Հակոբյանն ընդունվում է Երևանի Փ. Թերլե-

մեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարան, որի քանդակագործության բաժինն ավարտում է 1952-ին: 1953-ին Հ. Հակոբյանն ընդունվում է Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետը, որն ավարտում է 1958-ին՝ ստանալով պատմության մանկավարժի որակավորում:

1959-ին Հ. Հակոբյանն աշխատանքի է անցնում ՀԽՍՀ նախարարների խորհրդին առընթեր Հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտում (Մատենադարան)՝ որպես կրտսեր գիտաշխատող. հենց այս գիտական օջախի հետ էլ անխզելիորեն միահյուսվեցին նրա գիտաստեղծագործական կյանքի հետագա բեղմնավոր տասնամյակները: 1966-ից Հ. Հակոբյանը Մատենադարանի գիտական խորհրդի անդամ է, 2016-ից՝ հոգաբարձուների խորհրդի անդամ, երկար տարիներ ղեկավարել է Մատենադարանի միջնադարյան արվեստի բաժինը:

1968-ին Հ. Հակոբյանը պաշտպանում է թեկնածուական դիսերտացիա՝ «Վասպուրականի մանրանկարչության դպրոցի սկզբնավորումը և Աղթամարի XIV-XV դդ. նկարիչները» թեմայով և ստանում արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան, իսկ 1973-ին ԽՍՀՄ բարձրագույն որակավորման հանձնաժողովի կողմից նրան շնորհվում է ավագ գիտական աշխատողի կոչում՝ «Արվեստի պատմություն» մասնագիտության գծով:

1985-ին Հ. Հակոբյանը Թբիլիսիում պաշտպանում է դոկտորական դիսերտացիա «Վասպուրականի մանրանկարչությունը (XIII-XV դդ.)» թեմայով և ստանում արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան՝ դառնալով ժԷ.00.03 – «Կերպարվեստ, դեկորատիվ արվեստ և դիզայն» մասնագիտությամբ Հայաստանում առաջին արվեստագիտության դոկտորը, իսկ 1992-ին Ռուսաստանի Դաշնության բարձրագույն կրթության և գիտության մինիստր-

* Ընդունվել է տպագրության 13.09.2020:

րության գիտական աստիճանների որակավորման հանձնաժողովի կողմից նրան շնորհվում է պրոֆեսորի կոչում:

Տասնամյակներ շարունակ միջնադարագետ-հայագետը զբաղվել է պատմական Հայաստանի Վասպուրական նահանգի և հարակից շրջանների ձեռագիր-մատյանների ուսումնասիրությամբ, որի հանրագումարը դարձան ՀԽՍՀ ԳԱ հրատարակչության կողմից լույս ընծայված «Վասպուրականի մանրանկարչությունը» երկհատոր աշխատությունը¹ և “Миниатюра Васпуракана (XIII-XV вв.)” մենագրությունը², ինչպես նաև «Ձեռագիր մատյանների պատկերազարդման արվեստը Վասպուրականում» ալբոմն³ ու գիտական բազմաթիվ հոդվածները: Հ. Հակոբյանի շնորհիվ առաջին անգամ ուսումնասիրվեց Վասպուրականի մանրանկարչությունն իր բոլոր դպրոցներով (Աղթամար, Ոստան, Բերկրի, Վան, Խիզան և այլն), գիտական շրջանառության մեջ դրվեցին մինչ այդ անհայտ տասնյակ տաղանդավոր մանրանկարիչների անուններ, ինչպես նաև բացահայտվեցին այդ դպրոցների ու դրանց առանձին ներկայացուցիչների ստեղծագործության ոճական և գեղարվեստական-պատկերազարկական առանձնահատկությունները:

Ծանրակշիռ է գիտնականի ներդրումը Արցախի և Ուտիքի մանրանկարչության ուսումնասիրության գործում ևս: 1989-ին հրատարակված «Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը XIII–XIV դարերում» եռալեզու գրքով⁴ արվեստաբանը հայկական մատենական նկարչության մեջ հաստատեց ինքնատիպ դպրոցի առկայության փաստը՝ գիտական շրջանառության մեջ դնելով մի քանի հազվագյուտ ձեռագրեր: Երկու տարի անց՝ 1991-ին լույս տեսավ «Արցախի միջնադարյան արվեստը»⁵ եռալեզու ուսումնասիրությունը: Ինչպես նկատել է ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանը. «Այդ գրքերն իրենց պատմաարվեստագիտական ու աղբյուրագիտական բնույթով առաջիններից էին, որ որոշակի նպաստ բերեցին արցախյան պայքարի տեսական հիմնավորմանը»⁶:

Ուշագրավ է, որ Բեռլինում 1993-ին Գերմանիայի ավետարանական հոգևոր խորհրդի նախագահ, քահանա, մեծ հայասեր Մանֆրեդ Ռիխտերի և Հ. Հակոբյանի ջանքերով հրատարակվեց «Լեռնային Ղարաբաղի (Արցախ)

¹ Տե՛ս **Հակոբյան Հրավարդ**, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հատոր Ա, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1976, 162 էջ: **Հակոբյան Հրավարդ**, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, հատոր Բ, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1982, 164 էջ:

² Տե՛ս **Акопян Гравард**. Миниатюра Васпуракана (XIII-XV вв.). Ереван, Изд.-во АН Арм. ССР, 1989, 112 стр. + 68 илл.

³ Տե՛ս **Հակոբյան Հրավարդ**, Ձեռագիր մատյանների պատկերազարդման արվեստը Վասպուրականում, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1997, 160 էջ:

⁴ **Հակոբյան Հրավարդ**, Արցախ-Ուտիքի մանրանկարչությունը, Երևան, «Սովետական գրող», 1989, 155 էջ:

⁵ **Հակոբյան Հրավարդ**, Արցախի միջնադարյան արվեստը, Երևան, «Պարբերական», 1991, 98 էջ:

⁶ **Արևշատյան Սեն**, Իմ բարեկամի մասին, Հ. Հակոբյանի անձնական արխիվ:

պայքարը, պատմությունը, մշակույթը, արվեստը...» հիմնարար հատորը⁷, որտեղ Հ. Հակոբյանի հետ համահեղինակներ էին եվրոպացի մի քանի նշանավոր դեմքեր: Եվրոպայում դա առաջին դեպքն էր, երբ Արցախի արվեստն ու քաղաքական խնդիրները ներկայացվում էին համակողմանի և օբյեկտիվ կերպով, այն էլ՝ գերմաներեն լեզվով⁸:

«Իր ուսումնասիրությունների ընթացքում, - նկատում է արվեստագիտության դոկտոր Էմմա Կորխմազյանը, - Հրավարդ Հակոբյանը պարզել է, որ ֆրանսիացի Գոբելեն եղբայրներից շատ առաջ նման գործվածքներ պատրաստվել են Հայաստանում, մասնավորապես Արցախում (13-րդ դ.): Ընդ որում, այդ արվեստով զբաղվել են նույնիսկ իշխանական տոհմի կանայք և դուստրեր (Հաթեքքի Վախտանգ իշխանի կինը՝ Արզուխաթունը, և նրա դուստրերը): Արվեստի հուշարձանների ուսումնասիրությանը զուգընթաց, հեղինակը, անհրաժեշտության դեպքում, որոշակի տեղ է հատկացնում պատմական անցուդարձերին, քաղաքական իրադարձություններին»⁹:

Գրքի անվիճելի առավելություններից են մի կողմից՝ նյութին ուղեկցող շուրջ 45 գունավոր և նույնքան էլ սև ու սպիտակ որակյալ արտատպությունները, որոնց մեծ մասն առաջին անգամ էր ներկայացվում Եվրոպայի ընթերցողներին, իսկ մյուս կողմից՝ ներկայացված մի շարք կարևոր փաստաթղթերը, ինչպես ամբողջ Հայաստանի, այնպես էլ Արցախի պատմական քարտեզները, Լեռնային Ղարաբաղ-Արցախ նահանգի հետ կապված բազմաթիվ փաստաթղթերը՝ սկսած 1919 թվականից մինչև մեր օրերը (դրանց թվում են նաև Սումգայիթի ողբերգության զրհերի ցուցակները):

Վերոհիշյալ գիտական աշխատությունների համար Հրավարդ Հակոբյանը 1996 թվականին արժանացավ Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետության նախարարների խորհրդի Եղիշեի անվան ամենամյա մրցանակին:

Ինչպես նկատել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանը, «Հայկական սրբապատկերները վաղուց էին կարոտ գիտական հանգամանալից ուսումնասիրման: Արդեն մի քանի տասնամյակ դրանք եղել են ռուս և եվրոպացի գիտնականների հետևողական քննության առարկան: Մինչդեռ մեզանում Հ.Հակոբյանի մենագրությունը տվյալ թեմայով ձեռնարկված առաջին աշխատությունն է»¹⁰:

Խոսքը միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրության բնագավառում գիտական լուրջ արժեք ներկայացնող գրքի՝ 2003-ին լույս ընծայված «Հայոց

⁷ Armenisches Berd-Karabach/Arzach (im. *Überlebenskampf. christliche Kunst, Kultur, Geschichte*, Berlin, Edition Hentrich, 1993 (համահեղինակներ՝ Manfred Richter u. A.), 175 p.

⁸ Տե՛ս **Ղազարյան Վիգեն**, Հրավարդ Հակոբյան. գիտնականը և քաղաքացին, Հրավարդ Հակոբյան. Կենսամատենագիտություն, Երևան, 2005, էջ 6-7:

⁹ **Կորխմազյան Էմմա**, Խնամյալ ու մտացի իրատարակություն, «Հայաստանի Հանրապետություն», փետրվար, 1994:

¹⁰ **Աղասյան Արարատ**, «Հայաստան» համահայկական հիմնադրամի կողմից «Հանրապետության նախագահի մրցանակ»-ը շնորհող հանձնաժողովին, Հ. Հակոբյանի անձնական արխիվ:

տերունական սրբապատկերները»¹¹ գիտաուսումնական կարևոր աշխատության մասին է, որը նյութի ընդգրկմամբ, վերլուծությամբ և մատուցման խորությամբ ծանրակշիռ ներդրում դարձավ հայկական սրբապատկերի ուսումնասիրման բնագավառում: Նկատի ունենալով նյութի ծավալը՝ հեղինակն աշխատության մեջ քննության է առել միայն Հիսուս Քրիստոսի, Ս. Իսաչի և Ս. Աստվածամոր պատկերները: «Հեղինակն ամենայն մանրամասնությամբ ներկայացրել է քրիստոնեական պատկերագրության սկզբնավորումը, պատմական վկայությունների, ավանդության և քրիստոնեական ծեսի ուսումնասիրությամբ քննության առել գաղափարական այն հենքը, որի վրա զարգացավ սրբապատկերը: Այս աստվածաբանական-գեղարվեստական համակարգի միջոցով էլ գնահատվել են սրբապատկերի էությունն ու նշանակությունը»¹²:

Այս հրատարակությունը, ինչպես նշել է «Գալուստ Կյուպենկյան» հիմնարկի հայկական բաժանմունքի նախկին տնօրեն Զավեն Եկավյանը, «միջնադարյան հայ գեղարվեստը մեզի կը ներկայացնի գիտական համակողմանի և խորազնին վերլուծությամբ՝ հայոց սրբապատկերներուն տալով պատմագիտական արժեք և ճանաչողություն»¹³:

2007-ին լույս է տեսնում Հ. Հակոբյանի (համահեղինակ՝ Ավր Հովհաննիսյան) «Նոր Զուղայի խոջայական ապարանքների գեղարվեստական հարդարանքները 17-18-րդ դդ.» ուսումնասիրությունը¹⁴, որտեղ «Նոր Զուղայի որմնանկարչական արվեստը դիտարկվում է նոր շրջանի արևմտաեվրոպական ու արևելյան ավանդական զարդարվեստի հետ տարված զուգահեռներում, ինչպես նաև կարևոր անդրադարձ է կատարում այն հարցին, թե Հին Զուղայի, և ընդհանրապես Նախիջևան աշխարհի մշակութային ավանդներն ինչպես շարունակվեցին Նոր Զուղայում»¹⁵:

Գիտական բեղմնավոր աշխատանքին զուգահեռ՝ Հ.Հակոբյանը զբաղվել է ակտիվ մանկավարժական գործունեությամբ ևս: 1989-ին Հ. Հակոբյանը համատեղության կարգով հրավիրվել է Իս. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարան, նախ՝ որպես ամբիոնի վարիչ, ապա 2000-ից՝ ամբիոնի պրոֆեսոր: Ուսանող երիտասարդության համար անվանի արվեստաբանը հրատարակեց «Հայ արվեստի աշխարհում», «Համաշխարհային և հայ արվեստի պատմության ուղեցույց ծրագիրը» և իր բնա-

¹¹ **Հակոբյան Հրավարդ**, Հայոց Տերունական սրբապատկերները, Երևան, «Չանգակ - 97», 1999, 189 էջ:

¹² **Ավետիսյան Ավետ**, Հայոց տերունական սրբապատկերները, «Քրիստոնյա Հայաստան», սեպտեմբեր, 2003:

¹³ **Ղազարյան Վիգեն**, Հրավարդ Հակոբյան. գիտնականը և քաղաքացին, Հրավարդ Հակոբյան. Կենսամատենագիտություն, Երևան, 2005, էջ 7-8:

¹⁴ **Հակոբյան Հրավարդ, Հովհաննիսյան Ավր**, Նոր Զուղայի խոջաների ապարանքների գեղարվեստական հարդարանքը, Երևան, հեղինակային հրատ., 2007, 210 էջ:

¹⁵ **Դևրիկյան Վարդան**, Զթուլացող եռանդով, «Էջմիածին», Պաշտօնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսութեան Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, 2005, Թ, էջ 124-125:

գավառում աննախադեպ «Կերպարվեստը հայոց կրթարաններում»¹⁶ արվեստի ուսուցման պատմության առաջին հատորը, որը, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Աելիտա Դոլուխանյանի գնահատմամբ. «հավակնում է նաև ազգային կերպարվեստի ուսուցման ձեռնարկի դեր կատարելու, և այս առումով նրա երևան գալը, իհարկե, երևույթ է, քանզի շեշտվում է իր նախորդը չունենալու իրողությունը: Գրքի առաջին հատորը ժամանակային առումով բաժանված է երեք գլուխների՝ «Ուրարտուի կամ Արարատյան թագավորության շրջան», «Հելլենիստական շրջան» և վերջին գլուխը՝ «Միջնադար»¹⁷: Հեղինակը հիմնավորել է, որ Գլաձորի համալսարանը եղել է առաջնակարգ բարձրագույն կրթօջախ և հիմնադրվել է ավելի վաղ, քան Պրահայի, Փարիզի և Քեմբրիջի համալսարանները: Գրքի էջերում տեղ են գտել հայ կերպարվեստի այնպիսի երևելի դեմքեր, ինչպիսիք են Մանվել ճատարապետը, Մոմիկը, Թորոս Ռոսլինը և ուրիշներ¹⁸:

Զգալի է գիտնական-մանկավարժի վաստակը երիտասարդ կադրերի պատրաստման գործում: Նրա գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել են թեկնածուական ատենախոսություններ արվեստաբանության և մանկավարժության գծով:

Գիտամանկավարժական աշխատանքին զուգընթաց՝ Հրավարդ Հակոբյանը զբաղվել է նաև հասարակական ակտիվ գործունեությամբ: Նա մի շարք բուհերի և գիտահետազոտական ինստիտուտների, այդ թվում՝ Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի, Մատենադարանի, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի գիտական խորհուրդների անդամ է, գիտական աստիճաններ շնորհող մասնագիտական խորհուրդների անդամ, բազմիցս ղեկավարել է Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի «Արվեստի պատմություն և տեսություն» առարկայի պետական քննական հանձնաժողովների աշխատանքները:

1990 թվականից Հ. Հակոբյանն Արտասահմանյան երկրների հետ մշակութային կապերի և համագործակցության հայկական կոմիտեի «Հայաստան-Իտալիա» ընկերության փոխնախագահն է: Նրա գործունեության արդյունքներից մեկը դարձավ 1999-ին և 2005-ին լույս տեսած «Հայերը և Իտալիան» գրքույկը¹⁹, որտեղ լուսաբանել են հայ-իտալական գեղարվեստական հարուստ ու հարյուրամյակների պատմություն ունեցող առնչությունները:

Հ. Հակոբյանի արվեստագիտական գործունեության կարևոր էջերից է համագործակցությունը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ, որը սկիզբ է առել տասնամյակների հեռվից: Նա իր ակտիվ մասնակցությունն է բերել ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կազմակերպած Հայ արվեստին նվիրված միջազգային Երկրորդ (Երևան, 1978), Երրորդ (Իտալիա, 1981) և Չորրորդ

¹⁶ **Հակոբյան Հրավարդ**, Կերպարվեստը հայոց կրթարաններում, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1996, 143 էջ:

¹⁷ **Դոլուխանյան Աելիտա**, Հայ կերպարվեստի ուսուցման առաջին հատորը, «Հայաստան», 1998, 20 հունիսի, № 65, էջ 4:

¹⁸ Տե՛ս նույն տեղում:

¹⁹ **Հակոբյան Հ.**, Հայերը և Իտալիան, Երևան, «Ձանգակ - 97», 2005, 62 էջ

(Երևան, 1985) սիմպոզիումների աշխատանքներին: Նա ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի հրավիրված անդամ է 2003 թվականից, իր ստեղծման օրից՝ 1996 թվականից ի վեր, Ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման Արվեստագիտության 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ է: Նրա գիտական ղեկավարությամբ իրենց թեկնածուական ատենախոսություններն են հաջողությամբ պաշտպանել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ Լիլիթ Մելիքյանը, հայցորդներ Սյուզաննա Գրիգորյանն ու Սոֆի Խաչմանյանը (ԱՄՆ): Որպես պաշտոնական ընդդիմախոս նա դեպի մեծ գիտություն տանող ճանապարհ է հարթել բազմաթիվ ասպիրանտների ու հայցորդների համար, ովքեր այսօր հայ արվեստաբանության արժանի հերթավորյալն են:

Հատկապես ուշադրության է արժանի Հ. Հակոբյանի գիտական համագործակցությունը Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի երկարամյա վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանի հետ: Նրանց համահեղինակությամբ 2012 թվականին հրատարակված «Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն»²⁰ աշխատության մեջ, որը կարևոր քայլ էր հայ կերպարվեստի ամբողջական պատմության շարադրման շրջանակներում, լուսաբանվեց հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմական ուղին: Ուսումնասիրության մեջ առանձնացված են ճարտարապետական քանդակազարդումը, վաղ միջնադարյան կոթողները, խաչքարերը, որմնանկարչությունը, մանրանկարչությունը, դեկորատիվ-կիրառական արվեստը և սրբապատկերը, զարդային և ֆիգուրատիվ արվեստը: Նրանց համահեղինակությամբ 2019-ին հրատարակվեց «Հայկական մանրանկարչություն. սկզբնավորումն և զարգացման ընթացքը» մենագրությունը²¹: Սա առաջին դեպքն էր, երբ մի ամբողջ ստվարածավալ հատոր նվիրվեց հայ միջնադարյան արվեստի թերևս ամենահարուստ բնագավառի՝ հայկական մանրանկարչության պատմությանը: Հեղինակներն անդրադարձել են հայկական մանրանկարչության առավել արժեքավոր նմուշներին, բացահայտել դրանց թեմատիկ, պատկերային ու ոճական առանձնահատկությունները, շրջանառության մեջ դրել նորահայտ նյութեր:

Իսկ դրանից տարիներ առաջ՝ 2009-ին լույս էր տեսել Արարատ Աղասյանի, Մուրադ Հասրաթյանի, Հրավարդ Հակոբյանի և Վիգեն Ղազարյանի «Հայ արվեստի պատմություն» գիրքը²², որն ամփոփում էր հայ արվեստի գլխավոր ճյուղերի, այսպես կոչված «պլաստիկ արվեստների»՝ ճարտարապետության և կերպարվեստի զարգացման պատմությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Եվ հատկանշական է, որ վերը նշված գիտնականները «Հայ արվեստի պատմություն» աշխատության համար ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի 2009 թ. դեկտեմբերի 29-ի հրամանագրով արժանա-

²⁰ **Ղազարյան Վիգեն, Հակոբյան Հրավարդ,** Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ», 2012, 260 էջ:

²¹ **Ղազարյան Վիգեն, Հակոբյան Հրավարդ,** Հայկական մանրանկարչություն. սկզբնավորումն և զարգացման ընթացքը, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2019, 287 էջ:

²² **Աղասյան Արարատ, Հակոբյան Հրավարդ, Հասրաթյան Մուրադ, Ղազարյան Վիգեն,** Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ-97», 2009, 575 էջ, նկ.:

ցան 2009 թվականի Հայաստանի Հանրապետության պետական մրցանակին՝ կերպարվեստի ոլորտում:

Հայրենիքը բարձր է գնահատել Հ. Հակոբյանի գիտական ու գիտամանկավարժական վաստակը: Նա 2006-ին արժանացել է ՀՀ գիտության վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման, պարգևատրվել Հայաստանի Հանրապետության նախագահի շնորհակալագրով (2003), ՀՀ ԳԱԱ նախագահության և Արտասահմանյան երկրների հետ մշակութային կապերի և համագործակցության հայկական կոմիտեի պատվոգրերով (2005), Արցախի պետական համալսարանի ոսկե մեդալով (2006), ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալով (2009), ՀՀ Ազգային ժողովի նախագահի Ոսկե մեդալով (2009), Թեքեյան մշակութային միության «Ադամանդակուռ Արարատ» ոսկյա շքանշանով (2010), Ալ. Մյասնիկյանի անվան ազգային գրադարանի «Հակոբ Մեղապարտ» հոբեյանական մեդալով (2010): 2005-ին նա ընտրվել է Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի իսկական անդամ:

Վերստին շնորհավորելով մեր ավագ գործընկերոջը փառապանծ հոբեյանի առթիվ՝ մաղթում ենք նրան քաջառողջ կյանքի երկար տարիներ և գիտաստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ЭДУАРДУ АЙРАПЕТЯНУ 70 ЛЕТ. ХУДОЖНИК ВЫСОКОГО ПОЛЕТА*



Эдуард Айрапетян – яркий представитель армянской композиторской школы. Прочный академизм этой школы, базирующийся на основах европейского классицизма и давно укорененных традициях профессиональной музыки Армении, не утратил живую связь с фольклором, как и способность активно реагировать на современные художественные идеи. Композиторское творчество в Армении весь XX век переживало активную фазу своего развития.

История, одушевленная мировым интересом к армянской музыке, как бы заново осуществляется в творчестве Эдуарда Айрапетяна. Его давно уже знает музыкальный мир, еще с 70-ых годов прошлого века. Его взлет в полосу известности был стремительным. Ереванский музыкальный мир с огромным интересом встречал каждое новое сочинение Айрапетяна. Его инструментальные концерты исполняли ведущие инструменталисты Армении, его музыка звучала и за рубежом – в 1986 году в Будапеште, в 1991-ом в Загребе, на Международном музыкальном фестивале в Швеции в 1992-ом, в Греции, в Салониках, в 1998-ом в Одессе, в 2010 году в Германии...

Его друг и постоянный исполнитель его сочинений, альтист Квартета имени Комитаса Александр Косемян рассказывает: «В 90-ые годы, участвуя на престижном музыкальном фестивале в Швеции, мы решили включить в программу произведение Эдуарда Айрапетяна Квартет № 3 под названием «Квартет снов». И вот что из этого получилось. Присутствующие на репетиции музыковеды заинтересовались произведением Э. Айрапетяна, расспрашивали про него, их удивила и восхитила глубина и чистота содержания музыки. А вечером, после концерта, публика, профессиональные музыканты и критики, высказывая свое восхищение, долго не расходились, делясь впечатлениями. Шведское радио предложило сделать фондовую запись Квартета № 3. Это был настоящий успех композитора. После шведских гастролей мы включили в свой репертуар два Квартета Э. Айрапетяна – Квартет № 2 и Квартет № 3 – и играли их во многих странах».

* Принята к публикации 01.09.2020.

За долгие годы неустанного труда композитор собрал в своем творческом портфеле обширный список произведений, написанных в разных жанрах. Здесь и симфонии, которых у него четыре, более 25-и инструментальных концертов, столько же сонат для разных инструментов – соло и с сопровождением, восемь Струнных квартетов, Квартет для фортепиано и струнных и целый ряд камерно-инструментальных поэтически вдохновенных сочинений, а также замечательные вокальные циклы, написанные на оригинальные поэтические тексты. Здесь и Байрон, и немецко-австрийские поэты Райнер Рильке, Штефан Георге, Георг Тракль и любимый композитором Мисак Мецаренц, на стихи которого созданы Три песни для сопрано и фортепиано - «...Этих сумерек перламутр...» и элегия «Утро».

Углубленные, содержательные и очень поэтические его сочинения погружают слушателей в состояние особой комфортности; слух удовлетворенно ловит мелодическое начало, упивается утонченной звуковой красочностью, с интересом следит за линией драматургии.

Знаковым сочинением, обладающим удивительной силой воздействия стал Двойной концерт для скрипки, альты и камерного оркестра, впервые прозвучавший в 2007 году в зале Хорового общества Армении в исполнении молодых инструменталисток Сюзи Ерицян (скрипка) и Анны Есяян (альт) в сопровождении Камерного оркестра под управлением Меружана Симоняна. В программе было только это сочинение. И слушатели оценили акцию дирижера; действительно, то впечатление, которое оставил Двойной концерт, не хотелось бы разделить ни с чем. Год спустя этот же оркестр под управлением Меружана Симоняна исполнил Двойной Концерт с известными музыкантами Рубеном Косемяном (скрипка) и Александром Косемяном (альт).

Огромное место в солидном творческом портфеле Айрапетяна занимает Симфония № 3, созданная в начале 90-ых по роману-притче Меружана Симоняна «История Большой Огненной Бабочки». Эта симфония о многом. О природе и человеке, об испытаниях, которые претерпевает познающая душа. Сочинение представляет из себя своеобразную музыкально-сценическую композицию будущего балета – так видит полное воплощение своей симфонии композитор.

Вдохновение и режим творческого труда – вот две составляющие его успеха. Друг за другом следуют премьеры его сочинений. Громким успехом ознаменовался концерт, в котором известная австрийская пианистка Наре Аргаманян (получившая начальное музыкальное образование в Армении) в начале 2017 года исполнила в Зале имени Арама Хачатуряна в сопровождении Государственного симфонического оркестра под управлением Сергея Смбадяна Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. А в марте 2018 года в Гамбурге, в зале Эльбфилармоник в сопровождении Государственного симфонического оркестра под управлением Сергея Смбадяна известный виолончелист Нарек Ахназарян исполнил только что написанный Концерт № 4 для виолончели с оркестром.

Эти две премьеры особенно ярко показали новый уровень в развитии жанра инструментального концерта и, вообще, инструментальной музыки. Мы отмечаем расширение звукового контекста, слияние и взаимодействие разных стилистических традиций карнавальным импульсом, уходящим в глубокие пласты народной инструментальной традиции и прочные основы классицизма, создающих возможность обращения к более широкой аудитории.

Яркой страницей творческой жизни композитора стало исполнение его произведения как обязательного на Международном конкурсе молодых дирижеров, который в 2016 году организовал Сергей Сибатян. Дирижеров было 12, и столько же раз произведение Э. Айрапетяна «Павана», посвященное Морису Равелю, звучало в зале имени Арама Хачатуряна под управлением талантливых молодых дирижеров, демонстрирующих свое искусство и свои программы в сопровождении Государственного симфонического оркестра Армении.

За свои заслуги Эдуард Айрапетян отмечен Премией имени Арама Хачатуряна Министерства культуры РА и Союза композиторов (1993), Премией имени Ваана Текеяна (2008), Золотой медалью Министерства культуры РА. Он – Заслуженный деятель искусства Армении и в начале 2018 года стал лауреатом Государственной премии Армении.

Художник индивидуален сам по себе, несмотря на то, что он всегда выражает некий обобщенный и, обязательно, национально окрашенный идеал жизнотворчества. Он всегда намечает обостренный контур проблем, бушующих вокруг него. Он собирает их в некую художественно оформленную концепцию звуков и линий, красок и жестов, наконец, в систему слов, языка, мышления, что выражает само состояние данного времени.

Он понятен и одновременно таинственен, он современен и в то же время углублен в прошлое, которое так надежно хранит его искусство, его мастерство. В избранных им звуках, в тембровом колорите его произведений, в их содержании говорит глубокая национальная и мировая традиция искусства, искусства вообще, а не только той области, в которой он работает. Именно таким образом он объединяет весь мир, и в его творчестве мы слышим, видим, чувствуем эти прекрасные границы, умножающие наше присутствие в этом мире.

Уже в который раз в истории армянской музыки мы фиксируем в творчестве армянского композитора эту всеобщность, эту многоязычность и это гармоническое слияние стилей и традиций, сквозь которые особенно проникновенно звучит голос исконно армянской души, упорно и независимо взывающий к Творцу. Картина Сотворения мира в сердце армянской музыки...

Насыщенная история музыкальной жизни Армении со всеми ее атрибутами – прекрасными музыкальными школами, которыми мы гордимся, Театром оперы и балета, симфоническими оркестрами, Государственной академической капеллой, разными музыкальными коллективами и музыкальными образовательными центрами – обязывает нас не только пользоваться этим

богатством, но и беречь эту данность, развивать ее. Какую роль играет во всем этом композитор? Представьте себе, первостепенную! Именно он зачинщик этой музыкальной механики, которая должна постоянно обновляться.

И тут возникает вопрос статуса композитора. Каков он сегодня? Будем считать, что этот вопрос находится в стадии обсуждения. Но следует помнить и знать, что национальная культура имеет статус тогда, когда имеет статус национальный Художник, и что композитор не изобретает звуки, а творит жизнь. На этой ответственной ноте наших общих размышлений мы поздравляем Эдуарда Айрапетяна со славным юбилеем и желаем ему долгих лет творческой жизни.

Маргарита РУХКЯН

доктор искусствоведения,
Заслуженный деятель искусства Республики Армения

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Էջեր երաժշտական թումանյանապատումից. «Ախթամար»	5
ԴԱՆԻԵԼ Երաժիշտ – Կատարողական ցուցումները Կոմիտասի խմբերգերում	15
ԹԱԳԱԿՉՅԱՆ Զավեն – Ավանդական աղոթքները Զավախքի ժողովրդական երգարվեստում	23
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Նարինե – Ձևակառուցման սկզբունքների որոշ զուգահեռներ Ղազարոս Սարյանի և Վարդան Աճեմյանի կվարտետներում	72

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԶԹՅԱՆ Անահիտ – Հովհաննես Թումանյանի «Գիքորը» Իրանի հայ թատրոնում. Արման	78
ՕՐԴՈՅԱՆ Գրիգոր – Շուշիի Խանդամիրյան թատրոնի վերելքն ու անկումը	87

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՂԻՇԵ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ - 150

ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր – Ռուբեն Դրամբյանի դերը Եղիշե Թադևոսյանի կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրման գործում	96
ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Սյուզաննա – Խճանկարը Եղիշե Թադևոսյանի արվեստում	106
ԶԱՔԱՐՅԱՆ Անուշավան – Սերգեյ Գորոդեցկին Թիֆլիսի Հայ նկարիչների միության ցուցահանդեսների մասին	112
ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի – Եղիշե Թադևոսյան և Փանոս Թերլեմեզյան (Էջեր մշակութային փոխառնչության պատմությունից)	121
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Ալիս – Եղիշե Թադևոսյան. դիմանկարներ	129
ՔՈՉԱՐ Կարինե – Սիրելի ուսուցչին հիշում են ողջ կյանքում. Երվանդ Քոչարի հուշերը Եղիշե Թադևոսյանի մասին	132

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

- ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Հրանտ** – Միջնադարյան եկեղեցիների նախագծման սկզբունքները 138
- ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ Դավիթ** – Տայք-Գուգարքի միջնադարյան հայկական ճարտարապետական դպրոցի կայացումը՝ Օշկվանքի օրինակով .. 144

ԱՐՎԵՍՏԻ ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

- ԱՍԱՏՐՅԱՆ Գրիգոր** – Հեգելը արվեստի ձևերի մասին (նվիրվում է Հեգելի ծննդյան 250-ամյա հոբելյանին) 151

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

- ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա** – Եղիշե Թադևոսյանը Թիֆլիսի Քամոյենց եկեղեցու շինության մասին 166

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

- ԱՂԱՅԱՆ Արարատ, ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա** – Հայ արվեստաբանության նվիրյալը. Հրավարդ Հակոբյան 178
- ՌՈՒԽԿՅԱՆ Մարգարիտա** – Էդուարդ Հայրապետյանը 70 տարեկան է: Բարձր թռիչքի արվեստագետը 185

Կազմի դարձերեսին՝

Եղիշե Թադևոսյան. «Երաժշտագետ Կոմիտասը», 1936, կտավ, յուղաներկ, 163 x 114

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Страницы музыкальной туманянианы: «Ахтамар»	5
ДАНИЕЛ Еражишт – Исполнительские указания в хорах Комитаса	15
ТАГАКЧЯН Завен – Традиционные молитвы в музыкальном быту Джавахка	23
СААКЯН Нарине – Некоторые параллели между принципами формообразования в квартетах Лазаря Сарьяна и Вардана Аджемяна	72

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

ЧТЯН Анаит – «Гикор» Ованнеса Туманяна на сцене армянского театра Ирана: Арман	78
ОРДОЯН Григор – Подъем и падение театра Хандамиряна в Шуши ...	87

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

ЕГИШЕ ТАДЕВОСЯН - 150

АВАГЯН Артур – Роль Рубена Дрампяна в изучении жизни и творчества Егише Тадевосяна	96
ГРИГОРЯН Сюзанна – Мозаика в творчестве Егише Тадевосяна	106
ЗАКАРЯН Анушаван – Сергей Городецкий о выставках Союза армянских художников Тифлиса	112
КИРАКОСЯН Мери – Егише Тадевосян и Фанос Терлемезян (страницы истории культурных взаимосвязей)	121
НЕРСИСЯН Алис – Егише Тадевосян. Портреты	129
КОЧАР Карине – Любимого учителя помнят всю жизнь: воспоминания Ерванда Кочара о Егише Тадевосяне	132

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

- ОВСЕПЯН Грант** – Принципы проектирования средневековых церквей 138
- НААТАКЯН Давид** – Реализация средневековой армянской архитектурной школы Тайк-Гугарк на примере Ошкванка 144

ФИЛОСОФИЯ ИСКУССТВА

- АСАТРЯН Григор** – Гегель о формах искусства (К 250-летию со дня рождения Гегеля) 151

ПУБЛИКАЦИИ

- КАМАЛЯН Маргарита** – Егише Тадевосян о постройке Камоевской церкви в Тифлисе 166

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

- АГАСЯН Арарат, АСАТРЯН Анна** – Заслуженный искусствовед: Гравард Акопян 178
- РУХКЯН Маргарита** – Эдуарду Айрапетяну 70 лет. Художник высокого полета 185

На обратной стороне обложки:

Егише Тадевосян. «Музыковед Комитас», 1936, холст, масло, 163 x 114

CONTENTS

ARTICLES, REPORTS

MUSICOLOGY

ASATRYAN Anna – From the pages musical tumanyaniana: “Akhtamar” ..	5
DANIEL Yerazhisht – Performing instructions in Komitas’ choruses	15
TAGAKCHIAN Zaven – Sacred prayers in the Armenian folk music of Javakhk	23
SAHAKYAN Narine – Some parallels between the principles of form creation in the quartets of Lazar Saryan and Vardan Ajemyan	72

THEATER AND FILM STUDIES

CHTIAN Anahit – Hovhannes Tumanyan’s “Gikor” on the stage of the Armenian theater of Iran: Arman	78
ORDOYAN Grigor – Rise and fall of the Khandamiryan theater of Shushi	87

ART STUDIES

YEGHISHE TADEVOSYAN - 150

AVAGYAN Artur – The role of Ruben Drampyan in studying Yeghishe Tadevosyan’s life and creative activity	96
GRIGORYAN Syuzanna – The mosaic in the oeuvre of Yeghishe Tadevosyan	106
ZAKARYAN Anushavan – Sergey Gorodetskiy on the exhibitions of the Union of Armenian artists of Tiflis	112
KIRAKOSYAN Meri – Yeghishe Tadevosyan and Panos Terlemezyan (pages from the history of cultural relations)	121
NERSISYAN Alis – Yeghishe Tadevosyan. Portraits	129
KOCHAR Karine – A favourite teacher is remembered for life: Ervand Kochar’s memories about Yeghishe Tadevosyan	132

ARCHITECTURAL STUDIES

- HOVSEPYAN Hrant** – Principles of designing medieval churches 138
NAHATAKYAN Davit – Realization of the Medieval Armenian
 architectural school of Tayk-Gugark on the example of Oshkvank 144

PHILOSOPHY OF ART

- ASATRYAN Grigor** – Hegel on art forms (To the 250th anniversary of
 Hegel's birth) 151

PUBLICATIONS

- KAMALYAN Margarita** – Yeghishe Tadevosyan on the Construction of
 Kamo Church in Tiflis 166

OUR JUBILEES

- AGHASYAN Ararat, ASATRYAN Anna** – The devotee of Armenian fine
 art studies: Hravard Hakobyan 178
RUKHKYAN Margarita – Eduard Hayrapetyan is 70 years old. High-
 flying artist 185

On the back cover:

Yeghishe Tadevosyan. “Musicologist Komitas”, 1936, oil on canvas,
 163 x 114

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ**
Ռուսերեն բաժնի խմբագիրներ՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ, Ինեսսա ԱՎԱԳԻՄՈՎԱ**
Անգլերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Анна АСАТРЯН**
Редакторы русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН, Инесса АВАГИМОВА**
Редактор английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of Armenian part – **Anna ASATRYAN**
Editors of Russian part – **Svetlana MARDANYAN, Inessa AVAGIMOVA**
Editor of English part – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Վերա ՊԱՊՅԱՆԻ, Ինեսսա ԱՎԱԳԻՄՈՎԱՅԻ**
Компьютерный дизайн и пагинация – **Веры ПАПЯН, Инессы АВАГИМОВОЙ**
Computer design and pagination – **Vera PAPYAN, Inessa AVAGIMOVA**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**
Cover design – **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
Официальный сайт: www.arts.sci.am
Website: www.arts.sci.am

Հրատ. պատվեր № 1057
Ստորագրված է տպագրության՝ 26.11.2020:
Չափսը՝ 70 x 100^{1/16}, 12,25 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
«ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 26.11.2020
Формат 70 x 100^{1/16}, Печ. л. 12,25
Тираж 200 экз.
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 26.11.2020
Format 70 x 100^{1/16},
Printed copies – 200
NAS RA Press,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24