

ISSN 2579-2830

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

2021 № 2 (6)

2

2021



Արամ Իսաբեկյան. «Վիգեն Ղազարյանի դիմանկարը» (2017), կտավ, յուղաներկ, 85 x 65

Арам Исабекян. «Портрет Вигена Казаряна» (2017), холст, масло, 85 x 65

Aram Isabekyan. "Portrait of Vigen Ghazaryan" (2017), oil on canvas, 85 x 65

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



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2 (6)

2021

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

ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄԵՆՈՒՄ 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

ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ 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

ՊՐՈԿՈՊՅՈՎ 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

ОГАНЕСЯН 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

<p>ЮРЬЕВА Татьяна Семеновна (Россия, Санкт-Петербург) заслуженный деятель искусств Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор</p>

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

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԱՌԱՋԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԴԵԿԱՎԱՐԸ

ՀՀ ԳԱԱ ԹՂԹԱԿԻՑ ԱՆԴԱՄ ԱՐԱՐԱՏ ՎԼԱԴԻՄԻՐԻ ԱՂԱՍՅԱՆ



Հաշվի առնելով ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Վլադիմիրի Աղասյանի 30 տարիների ընթացքում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի զարգացման գործում ներդրած նշանակալի ավանդը և հիմք ընդունելով արվեստի ինստիտուտի գիտական անձնակազմի 2021 թ. օգոստոսի 24-ի ընդհանուր ժողովի որոշումը՝ ՀՀ ԳԱԱ նախագահության որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստա-

գիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Արարատ Վլադիմիրի Աղասյանն** ընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար:

Ա. Աղասյանը ծնվել է 1956 թ. օգոստոսի 11-ին ՀԽՍՀ Սիսիան քաղաքում՝ ԽՍՀՄ պետական բանկի հայկական գրասենյակի կառավարիչ, ՀԽՍՀ պետական ագրոարդյունաբերական կոմիտեի նախագահի առաջին տեղակալ, ՀԽՍՀ մինիստր, ՀԽՍՀ վաստակավոր տնտեսագետ, տնտեսագիտության թեկնածու Վլադիմիր Աղասյանի և մանկավարժ, անգլերենի ուսուցչուհի Մարգարիտա Ասոյանի ընտանիքում: 1960-ին Ա. Աղասյանը ծնողների հետ տեղափոխվել է Երևան, 1973-ին ավարտել Երևանի հ. 122 միջնակարգ դպրոցը և ընդունվել Մոսկվայի Մ. Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարան: 1978-ին ավարտելով համալսարանի պատմության ֆակուլտետի արվեստաբանության բաժինը և ստանալով «արվեստի պատմաբանի» որակավորում՝ իր գիտելիքները հայրենի արվեստաբանությանը ծառայեցնելու նպատակով Ա. Աղասյանը վերադառնում է հայրենիք և օգոստոսի 1-ին աշխատանքի անցնում ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնում՝ որպես կրտսեր գիտաշխատող: Հենց այս գիտական օջախում էլ անցնելու էր երիտասարդ արվեստաբանի գիտաստեղծագործական ու գիտակազմակերպչական հետագա ողջ կյանքը:

Մոսկվայի Մ. Լոմոնոսովի անվան պետական համալսարանում Ա. Աղասյանը ԽՍՀՄ ԳԱ թղթակից անդամ Դմիտրի Սարաբյանովի գիտական ղեկավարությամբ 1989-ին պաշտպանել է «Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործական մեթոդի ձևավորումը» թեմայովատենախոսություն և ստացել արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան, իսկ 2007-ի մարտին Երևանում՝ «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» թեմայով դոկտորական ատենախոսությունը, ստացել արվեստագիտության

դոկտորի գիտական աստիճան: Նույն թվականի նոյեմբերին Ա. Աղասյանին շնորհվել է «Արվեստագիտություն» մասնագիտությամբ պրոֆեսորի գիտական կոչում: 2005-ին Ա. Աղասյանը որակավորվել է որպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, իսկ 2010-ին, 2015-ին, 2016-ին և 2021-ին՝ գլխավոր գիտաշխատող:

2009-ին Ա. Աղասյանն ընտրվել է Սանկտ Պետերբուրգի՝ Պետրոս Մեծի անունը կրող Գիտությունների և արվեստների ակադեմիայի թղթակից անդամ: Նա Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի նախագահության անդամ է (2007-ից), Փիլիսոփայության միջազգային ակադեմիայի թղթակից անդամ (2011):

2014-ի դեկտեմբերին Ա. Աղասյանն ընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ:

Այսօր պրոֆեսոր Ա. Աղասյանը նոր և նորագույն շրջանների հայ կերպարվեստի պատմության լավագույն գիտակն է, որի արվեստագիտական հետաքրքրությունների հիմնական ոլորտը XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի ու գեղարվեստական մտքի պատմությունն է: Նա հեղինակ է մասնագիտական բարձր մակարդակով և հարուստ փաստական նյութեր պարունակող 22 գրքերի ու մենագրությունների, շուրջ 180 գիտական և գիտահանրամատչելի հոդվածների, որոնք ընդգրկվել են Հայաստանում, Ռուսաստանում, Վրաստանում, ԱՄՆ-ում, ԳՖՀ-ում, Հունգարիայում, Լիբանանում, Լեհաստանում լույս տեսած գիտական ժողովածուներում, կերպարվեստին նվիրված հանրագիտարաններում և պարբերականներում: Զեկուցումներով հանդես է եկել միջազգային, միութենական և հանրապետական բազմաթիվ գիտաժողովներում:

Ա. Աղասյանն առաջինն է ուսումնասիրել և հայերենով շարադրել նոր և նորագույն շրջանների հայ կերպարվեստի պատմությունը:

Արվեստաբանի երկարամյա հետազոտությունների ու պրպտումների հանրագումարը դարձավ ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով պետական պատվերի շրջանակում հրատարակված՝ գեղարվեստական, պատմամշակութային և փաստագրական մեծածավալ նյութ պարունակող «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» հիմնարար ուսումնասիրությունը, որտեղ առաջին անգամ հանգամանորեն լուսաբանվեց հայ կերպարվեստի պատմական ուղին՝ սկսած Ռուսաստանի կազմում 1801-1828 թթ. Արևելյան Հայաստանի ընդգրկվելուց մինչև մեր օրերը:

Ա. Աղասյանն է հեղինակել 2007-ին Մոսկվայում լույս տեսած՝ Նոնա Ստեփանյանի «Искусство Армении» մենագրության՝ հետխորհրդային Հայաստանի կերպարվեստին նվիրված գլուխը:

Ծանրակշիռ է գիտնականի ներդրումը «Հայ արվեստի պատմություն» կոլեկտիվ հիմնարար աշխատության ստեղծման գործում, որի համար 2009 թ. արժանացել է ՀՀ պետական մրցանակի՝ կերպարվեստի ոլորտում: Նա հեղինակել է XIX-XX դդ. հայ կերպարվեստի պատմությանը նվիրված ընդարձակ բաժինները, որոնք կազմում են գրքի ուղիղ կեսը:

Բազմավաստակ արվեստաբանն է շարադրել «Հայոց պատմություն» քառահատորի՝ նոր և նորագույն շրջանների հայ կերպարվեստին վերաբերող բաժինները՝ երրորդ և չորրորդ հատորներում:

Ա. Աղասյանը XIX դարի արևմտահայ կերպարվեստի պատմության առաջին հետազոտողներից է: Հայ կերպարվեստի պատմաբանը ոչ միայն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ է դրել մոռացված անուններ ու ստեղծագործություններ, այլև համակողմանիորեն ուսումնասիրել է հայկական և թուրքական քանդակագործության հիմնադիր Երվանդ Ոսկանի ու պոլսահայ շնորհալի գեղանկարիչ Ինտրայի (Տիրան Չրաքյան) ստեղծագործությունը:

Ա. Աղասյանը լրջագույն ներդրում ունի սփյուռքահայ կերպարվեստի ուսումնասիրության գործում:

«Սփյուռքի նախարարության և «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի համատեղ հիմնարկված «Ակնարկներ սփյուռքահայ կերպարվեստի պատմության» մատենաշարի անդրանիկ հատորը Ա. Աղասյանի «Քաջազի մշտավառ կանթեղը» աշխատությունն էր՝ նվիրված ամերիկահայ անվանի գեղանկարիչ Քաջազունի Քեչեճյանին: Առաջին անգամ փաստական նյութի լայն ընդգրկմամբ հանգամանորեն ներկայացվում է արվեստագետի երկարատև, փորձություններով լի, բայց և նշանակալից իրադարձություններով, հիշարժան դեպքերով ու երջանիկ հանդիպումներով հագեցած կենսագրությունը: Հայրենական արվեստաբանության մեջ Ա. Աղասյանն առաջին է Հայաստանում ներկայացրել ֆրանսահայ նկարիչ Լևոն Թութունջյանի արվեստը, ուսումնասիրել ֆրանսահայ նկարչուհի Արմինիա Կարբոնել-Քաբայանի և քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանի ստեղծագործությունը: 2009-ի մարտի 1-ին «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում վերաբացվեց սփյուռքահայ արվեստի բաժինը, որի աշխատակիցների գերակա խնդիրներից է սփյուռքահայ արվեստի ուսումնասիրությունը, և որի ղեկավարը 2016 թ. փետրվարի 1-ից Արարատ Աղասյանն է:

Հատկապես նշելի է Ա. Աղասյանի ներդրումը սուրենյանցագիտության և այվազովսկիագիտության ասպարեզում:

2010 թ. մարտի 10-ին լրացավ Վարդգես Սուրենյանցի ծննդյան 150-ամյակը: Հոբելյանական միջոցառումների շարքում Ա. Աղասյանի նախաձեռնությամբ և ջանքերով 2010 թ. նոյեմբերի 16-ին «ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը գումարեց «Վարդգես Սուրենյանց – 150» հոբելյանական գիտական նստաշրջանը, որը եզրափակվեց վաստակաշատ արվեստաբանի՝ «Վարդգես Սուրենյանցի մի անհայտ կտավի մասին» ուշագրավ զեկուցմամբ: Հոբելյանական միջոցառումների շարքում Հայաստանի ազգային պատկերասրահում նոյեմբերի 26-ին բացվեց Վ. Սուրենյանցին նվիրված ցուցահանդեսը և հրատարակվեց նկարչի ստեղծագործությունների պատկերագիրը՝ Ա. Աղասյանի առաջաբանով (հայերեն և անգլերեն):

Իսկ մինչ այդ՝ 2009 թ. օգոստոսի 1-ին, Ախալցխայի նախկին Սաֆարյան, ներկայումս Քեթևան թագուհու անունը կրող փողոցում գտնվող առանձնատան պատին, որտեղ անցել են Վ. Սուրենյանցի մանկության տարիները,

բացվել էր մեծ նկարչի հուշաքարը (հեղինակ՝ քանդակագործ Լևոն Գրիգորյան)՝ Ախալցխայի պատմության մեջ առաջին հայատառ հուշատախտակը, որին հաջորդած հոբելյանական հանդիսավոր երեկոյի ընթացքում Ախալցխայի թատրոնի լեփ-լեցուն դահլիճում Սուրենյանցի կյանքի և գործունեության մասին հանգամանալից զեկուցումով հանդես եկավ Արարատ Աղասյանը:

2017-ին լրացավ հայ հանճարեղ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 200-ամյա հոբելյանը: Ա. Աղասյանի նախաձեռնությամբ և ակտիվ ջանքերով 2017 թ. նոյեմբերի 3-ին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը գումարեց «Հովհաննես Այվազովսկի – 200» գիտական նստաշրջանը: Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ մի ամբողջ գիտական նստաշրջան բացառապես նվիրվեց մեծ ծովանկարչի կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Ա. Աղասյանը հանդես եկավ «Հովհաննես Այվազովսկու իտալացի սանը. Գաբրիելո Բարտոլոմեո Կասեսսի» զեկուցումով՝ բացահայտելով, որ մեծահամբավ նկարիչը նկատելի ազդեցություն է թողել նաև եվրոպացի առանձին վարպետների ստեղծագործության վրա: Հոբելյանական նստաշրջանին ընդառաջ՝ ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս տեսավ Ա. Աղասյանի «Ծովով հափշտակվածը. Հովհաննես Այվազովսկի» եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն) մենագրությունը:

Ծանրակշիռ է Ա. Աղասյանի ներդրումը սարյանագիտության և քոչարագիտության բնագավառներում, ինչպես նաև խորհրդային ու հետխորհրդային հայ կերպարվեստի, գեղարվեստական կյանքի ուսումնասիրման գործում:

1992-ին հրատարակվեց Ա. Աղասյանի անդրանիկ՝ «Мартирос Сарьян. Раннее творчество» մենագրությունը, որը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց Հայաստանում և նրա սահմաններից դուրս: Երիտասարդ հետազոտողի վստահ մուտքը սարյանագիտություն պատահական չէր. դեռևս 1980-ին հրատարակվել էր Մարտիրոս Սարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը, որի համահեղինակներից մեկը 24-ամյա Ա. Աղասյանն էր:

2012-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ պետական պատվերի շրջանակում «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչատունը հրատարակեց Ա. Աղասյանի «Символизм и творчество Мартироса Сарьяна» մենագրությունը՝ նվիրված XX դ. հայ խոշորագույն նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործության վաղ՝ սիմվոլիստական շրջանին: Սարյանի վաղ շրջանի հիմնական ստեղծագործությունների մանրագնին ու բազմակողմանի ուսումնասիրության շնորհիվ բացահայտվեցին նրա արվեստի ձևաոճական և գաղափարական-կերպարային առավել բնորոշ առանձնահատկությունները:

Ա. Աղասյանի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում հարատև եղել է XX դարի հայ ականավոր արվեստագետներից մեկի՝ քանդակագործ, գեղանկարիչ և գծանկարիչ Երվանդ Քոչարի արվեստը: Հայ մեծ քանդակագործը բազմավաստակ արվեստաբանի սիրելի արվեստագետներից է: Այսօր նա Քոչարի արվեստի լավագույն գիտակն է՝ Երվանդ Քոչարի թանգարանի գիտական խորհրդի երկարամյա անդամը նրա մասին երկու մենագրության, բազմաթիվ գիտական հոդվածների ու զեկուցումների հեղինակ է:

Առաջին մենագրությունը հրատարակվել է 1999-ին: Իսկ 2013-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հայերեն և ռուսերեն հրատարակվեց Ա. Աղասյանի «Երվանդ Քոչարի տարածության մեջ» մենագրությունը, որտեղ ներկայացվել են Երվանդ Քոչարի կյանքն ու արվեստը:

Ա. Աղասյանի գիտական գործունեության կարևոր ուղղություններից է ժամանակակից նկարիչների և քանդակագործների ստեղծագործության հանդեպ կենդանի հետաքրքրությունը: Ի դեպ, Ա. Աղասյանի մուտքը կերպարվեստագիտություն տեղի ունեցավ հենց ժամանակակից նկարիչների մասին ուսումնասիրություններով: «Սովետական արվեստ» հանդեսում 1979 թ. լույս տեսավ «Ռուբեն Շահվերդյանի արվեստը» հոդվածը, որին հաջորդեցին Ռուբեն Աղայանին և Լևոն Թոքմաջյանին նվիրված հետազոտությունները: Այս ուսումնասիրությունների հանրագումարը դարձավ «Հայաստանի երիտասարդ նկարիչները» երկվեզու (հայերեն և ռուսերեն) պատկերագիրքը: Այսօր էլ հեղինակավոր արվեստաբանի խոսքն ու կարծիքը, նկատառումն ու խորհուրդը խիստ կարևորում են մեր գեղանկարիչներն ու քանդակագործները:

Իր գիտական ուսումնասիրություններում Ա. Աղասյանը մեծ կարևորություն է տալիս հարևան երկրների, ինչպես նաև Ռուսաստանի ու Եվրոպայի հետ XIX-XX դդ. հայ կերպարվեստի ունեցած առնչություններին և զուգահեռներին: Այդ հարցերի բազմակողմանի լուսաբանման շնորհիվ նա բացահայտել է ոչ միայն դրանց պատմական ձևավորման և զարգացման ընդհանուր օրինաչափությունները, այլև յուրաքանչյուրին բնորոշ տարբերությունները: Հատկապես ուշագրավ են հայ-ռուսական, հայ-իտալական և հայ-ֆրանսիական գեղարվեստական կապերին նվիրված՝ Ա. Աղասյանի գիտական հրապարակումներն ու զեկուցումները:

2015-ին ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը լույս ընծայեց Ա. Աղասյանի և Աննա Ասատրյանի «Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ (XIX դար – XX դարի սկիզբ)» աշխատությունը: Գրքի առաջին՝ «Սանկտ Պետերբուրգում կրթված հայ արվեստագետները» վերտառությամբ պատմական ակնարկում Ա. Աղասյանը հանգամանորեն ներկայացրել է Ռուսաստանի հյուսիսային մայրաքաղաք Սանկտ Պետերբուրգում՝ Գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայում և գեղարվեստական այլ կրթարաններում մասնագիտացած, այնտեղ ապրած և գործած հայ արվեստագետների ստեղծագործական դիմանկարները՝ գիտական շրջանառության մեջ դնելով մի շարք մոռացված կամ գրեթե մոռացված անուններ, անհայտ ստեղծագործություններ, կենսագրական նորահայտ փաստեր ու վկայություններ:

Իսկ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2018-ին լույս ընծայված «Հայ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի կորուստներն Օսմանյան կայսրության տարածքում (համիդյան ջարդերից մինչև մեր օրերը)» մենագրության մեջ Ա. Աղասյանը պատմական ակնարկի ձևով ներկայացնում է հայ կերպարվեստի և կիրառական արվեստի կորուստներն Օսմանյան կայսրության տարածքում նշված ժամանակաշրջանում: Հեղինակը, հենվելով թեմային առնչվող հայ և օտարազգի մասնա-

գետների ուսումնասիրությունների՝ գրքերի ու հոդվածների, հուշագրությունների ու նամակների, հին ու նոր մամուլի և այլ աղբյուրների վրա, բերում է հայկական վանքերում ու եկեղեցիներում պահվող՝ մանրանկարներով զարդարված մեր միջնադարյան ձեռագրերի, ինչպես նաև որմնանկարների, սրբանկարների, քանդակների, խաչքարերի ու խաչարձանների, կիրառական արվեստի տարատեսակ նմուշների միտումնավոր ոչնչացման և յուրացման բազմաթիվ օրինակներ. դա վկայում է այդ ժամանակաշրջանում տեղի ունեցած և այսօր էլ պարբերաբար շարունակվող մշակութային վանդալիզմի մասին:

Ա. Աղասյանը նոր խոսք է ասել նաև կոմիտասագիտության բնագավառում: 2019 թվականին՝ Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանի շրջանակներում, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս տեսավ Ա. Աղասյանի «Կոմիտասը հայ նկարիչների և քանդակագործների աչքերով» եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) պատկերագիրքը, որտեղ ներկայացված ստեղծագործություններն ունեն ինչպես գեղարվեստական ակնհայտ արժանիքներ, այնպես էլ պատմամշակութային և վավերագրական նշանակություն:

Ա. Աղասյանի ուսումնասիրությունների վերաբերյալ տպագրվել են ավելի քան 80 գրախոսականներ ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Ռուսաստանում, ԱՄՆ-ում, Կանադայում, Լիբանանում, Իրանում:

Կերպարվեստագիտության ակնառու ժառանգության կողքին հիշատակության է արժանի Ա. Աղասյանի ներդրումը հայ պոեզիայում, թարգմանչական արվեստում: Քչերին է հայտնի, որ դեռևս պատանեկան տարիներին արվեստաբանը ստեղծագործել է, բանաստեղծություններ գրել հայերեն և ռուսերեն, որոնք, ցավոք, ցայսօր անտիպ են: 2013 թ. նա ընթերցողի դատին հանձնեց «Ռուսական պոեզիայի զանձարանից» ժողովածուն, որտեղ ներառել է XIX–XX դդ. ռուսական պոեզիայի լավագույն նմուշներն ու դրանց սեփական թարգմանությունները: Ժողովածուն հետաքրքրեց ընթերցողներին, դրական արձագանքների արժանացավ գրականագետների շրջանում:

Ա. Աղասյանը գիտության հմուտ կազմակերպիչ է: 1978-ին ՀԽՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում աշխատանքի անցնելուց քիչ անց բացահայտվեց շնորհալի երիտասարդ արվեստաբանի կազմակերպչական ջիղը. 1980-ին նա ընտրվեց ինստիտուտի երիտասարդ գիտաշխատողների գիտխորհրդի նախագահ, իսկ 1981-ին արդեն գիտական խորհրդի անդամ էր:

1991 թ. հունիսի 1-ին Ա. Աղասյանը նշանակվեց Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար և գիտխորհրդի քարտուղար:

1995 թ. օգոստոսի 8-ին Արվեստի ինստիտուտում ստեղծվեց հանրապետությունում միակ՝ արվեստագիտության բնագավառի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհուրդը, որի ակունքներում կանգնած էր Ա. Աղասյանը. նա խորհրդի առաջին գիտքարտուղարն էր, այնուհետև՝ միակ գիտությունների թեկնածու անդամը, 2009-ից՝ նախագահի տեղակալը:

Վարչական աշխատանքի ընթացքում դրսևորվեցին Ա. Աղասյանի՝ գիտության կազմակերպչի աներկբա ունակությունները: Ա. Աղասյանը 2003-ին ընտրվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի պաշտոնում, իսկ

2008-ին, 2013-ին և 2019-ին վերընտրվեց նույն պաշտոնում: 2003-2021 թթ. Ա. Աղասյանն ինստիտուտի գիտական խորհրդի նախագահն էր:

2021 թ. ընտրվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար:

Տնօրենի պաշտոնում Ա. Աղասյանի պաշտոնավարման 19 տարիների ընթացքում ինստիտուտում վերստեղծվել են թատրոնի (2004) և սփյուռքահայ արվեստի (2009, 2014-ից՝ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի) բաժինները: Նրա նախաձեռնությամբ 2004-ին վերստեղծվեց երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը, և ինստիտուտի պատմության մեջ առաջին անգամ կազմակերպվեցին արդեն ամենամյա դարձած՝ երիտասարդ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանները, հիմնարկվեց «Հայ արվեստի հարցեր» մատենաշարը, պետական պատվերի շրջանակում հրատարակվեցին «Հայ ավանդական երաժշտության» 13 հատորները: 2014-2018 թթ. ինստիտուտը հրատարակել է «Կանթեղ» գիտական պարբերականը, իսկ 2019-ից՝ «Արվեստագիտական հանդեսը»:

Ինստիտուտում ավանդույթ է դարձել հայ կերպարվեստի ու երաժշտարվեստի գործիչների հոբբեյանական գիտական նստաշրջանների գումարումը՝ զեկուցումների ժողովածուների հրատարակությամբ:

Ինստիտուտը, որտեղ այսօր աշխատում են ՀՀ ԳԱԱ չորս թղթակից անդամ, գիտությունների 13 դոկտոր և 30 թեկնածու, ձեռք է բերել լայն ճանաչում, գնահատվել պետության կողմից. 2008-2015 թվականների ընթացքում գիտաշխատողներից տասներեքն արժանացել են ՀՀ պատվավոր կոչումների:

Ա. Աղասյանի պաշտոնավարման ընթացքում հիմնադրման կեսդարյա տարեդարձը բոլորեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը, որի տարեգրության կարևոր էջերից դարձան 50-ամյա հոբբեյանին նվիրված միջոցառումների շարքը (2008) և Աննա Ասատրյանի «ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ – 50» գրքի հրատարակումը՝ պետական պատվերի շրջանակում: 2013-ին՝ ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյա հոբբեյանի կապակցությամբ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ ստեղծվեց ՀՀ ԳԱԱ հիմնը: Ա. Աղասյանի նախաձեռնությամբ վերականգնվեց ՀՀ ԳԱԱ Թորոս Թորամանյանի անվան մրցանակը, նրա ջանքերով նկատելիորեն աշխուժացել է միջազգային համագործակցությունը:

Արվեստաբանի գիտական ու գիտակազմակերպչական բեղմնավոր աշխատանքը հաջողությամբ զուգակցվում է մանկավարժական և հասարակական ակտիվ գործունեությամբ: Պրոֆեսորը տարիներ շարունակ դասավանդել է Երևանի պետական համալսարանում և Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում՝ սեփական փորձն ու գիտելիքները փոխանցելով ապագա արվեստաբաններին: Բազմիցս ղեկավարել է արվեստաբանության գծով պետական քննությունների և ավարտական աշխատանքների հանձնաժողովները պետական համալսարանում, գեղարվեստի պետական ակադեմիայում և Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում:

Վերջին շրջանում վաստակաշատ գիտնականը ձեռնամուխ է եղել արվեստի դպրոցների և գեղարվեստական ուսումնարանների աշակերտության համար նախատեսված «Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ» ուսումնական ձեռնարկի ստեղծման աշխատանքներին: Կերպարվեստի պատմությանը նվիրված հայերեն առաջին դասագիրքը բաղկացած է երեք գրքից: «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2020 թ. լույս տեսավ ձեռնարկի առաջին գիրքը, որը ներկայացնում է նախնադարյան կերպարվեստից մինչև եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանի կերպարվեստը:

Նշանակալի է Ա. Աղասյանի ներդրումը երիտասարդ կադրերի պատրաստման գործում: Նրա գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել է թեկնածուական տասնչորս ատենախոսություն: Ակնհայտ է, որ նա գիտական դպրոցի հիմնադիր է. նրա սաներն այսօր ևս, հետևելով ուսուցչի օրինակին, շարունակում են նպաստը բերել հայրենական կերպարվեստի ուսումնասիրության գործին: Արվեստաբանի ասպիրանտների թվում են նաև Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացիները: 2008-ից ի վեր նա «Կերպարվեստ, ղեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ թեկնածուական որակավորման քննական հանձնաժողովի նախագահն է:

Ա. Աղասյանն ընդգրկվել է «Գրականության և արվեստի բնագավառում արվեստի ոլորտի «ՀՀ պետական մրցանակների շնորհման» (2009), «Հումանիտար և հասարակական գիտությունների բնագավառում ՀՀ պետական մրցանակների շնորհման» (2011, 2013, 2015) և «Հանրապետության Նախագահի մրցանակների շնորհման» (2006-2009) արվեստի հանձնախմբերում: Նա ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի, ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի բյուրոյի անդամ է, ՀՀ նկարիչների միության վարչության անդամ: Ընդգրկված է ՀՀ ԳԱԱ փորձագիտական ազգային բյուրոյի, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի, Ռուսական արվեստի թանգարանի (պրոֆեսոր Արամ Աբրահամյանի հավաքածու), Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի, Մարտիրոս Սարյանի ու Երվանդ Քոչարի թանգարանների գիտական խորհուրդների, ինչպես նաև ՀՀ ԳԱԱ «Հայկական հանրագիտարանի» գիտահրատարակչական խորհրդի, ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», «Բանբեր հայագիտության» և «Գիտության աշխարհում», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նորաստեղծ «Արվեստագիտական հանդեսի», ՀՀ նկարիչների միության «Կերպարվեստ» հանդեսի, «Կանթեղ» գիտական պարբերականի, Ստեփանակերտի (Արցախի Հանրապետություն) «Մեսրոպ Մաշտոց» համալսարանի «Լրատու» գիտական հոդվածների ժողովածուի խմբագրական խորհուրդների կազմում:

Գիտական և գիտակազմակերպական ծանրակշիռ վաստակի համար Ա. Աղասյանն արժանացել է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման (2008), պարգևատրվել ՀՀ ԳԱԱ վաստակագրով (2016) ու պատվոգրով (2005), ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության «Ոսկե հուշամեդալով» (2008) և ՀՀ մշակույթի նախարարության «Ոսկե մեդալով» (2008):

**ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ՆԵՐԴՐՈՒՄԸ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ
ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱՅԱՑՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ**

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը հայ դասական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչ, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և երաժշտական-հասարակական գործիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի (1871-1928) ստեղծագործական ժառանգության հրատարակման և ուսումնասիրության, այլ խոսքով՝ ակադեմիական սպենդիարյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում:

Սպենդիարյանագիտության ասպարեզում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի աշխատանքներն ընթացել են հետևյալ ուղղություններով՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության իրականացում՝ 11 հատորով (1951-1988), գիտական ուսումնասիրություններ (Քնարիկ Գրիգորյան՝ «Ալեքսանդր Սպենդիարով. կյանքը և ստեղծագործությունը» (1952), «Александр Спендиаров. Статьи и исследования» գիտական հոդվածների ժողովածու (կազմող՝ Գևորգ Գյոդակյան, 1973) և բազմաթիվ գիտական հոդվածներ), կոմպոզիտորին առնչվող արխիվային փաստաթղթերի ու վավերագրերի հրատարակում (Գեորգի Տիգրանով՝ «А. Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний», 1953), կոմպոզիտորի գրական ժառանգության՝ Նամականու հրատարակում (կազմող՝ Քնարիկ Գրիգորյան, 1962), կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրության կազմում և հրատարակում (կազմող՝ Մարինա Սպենդիարովա, 1975), հոբեյանական գիտական նստաշրջանների կազմակերպում (1951, 1971, 2021), «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուի կազմում և հրատարակում (կազմող՝ Ալեքսանդր Թադևոսյան, 1960) և այլն:

Քանալի բառեր՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, ակադեմիական սպենդիարյանագիտություն, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության իրականացում՝ 11 հատորով, գիտական ուսումնասիրություններ, կոմպոզիտորի գրական ժառանգության՝ Նամականու հրատարակում, կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրության կազմում և հրատարակում:

Ներածություն

2021 թ. նոյեմբերի 1-ին լրացավ ուկրաինական Կախովկա քաղաքում ծնված, մանկության տարիներից մշտապես ուկրաինացիների հետ շփված և

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.11.2021, գրախոսելու օրը՝ 08.11.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

ուկրաինական ժողովրդական երգեր մշակած, Մոսկվայում և Պետերբուրգում երաժշտական կրթություն ստացած, ղրիմյան Յալթայում ստեղծագործած ու լայն ճանաչում ձեռք բերած հայ դասական երաժշտության ականավոր ներկայացուցիչ, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր, կոմպոզիտոր, դիրիժոր և երաժշտական-հասարակական գործիչ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի (1871-1928) ծննդյան 150-ամյա հոբելյանը:

Խորհրդային Հայաստանի կառավարության հրավերով Ալ. Սպենդիարյանը 1924 թ. հոկտեմբերին տեղափոխվեց Երևան: Կոմպոզիտորի ստեղծագործության երևանյան շրջանն առանձնացավ բազմաժանրությամբ: Մի կողմից՝ կոմպոզիտորը երգչախմբի, ծայնի և դաշնամուրի կամ նվագախմբի համար կատարում է հեղափոխական երգերի, հայկական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներ (այդ թվում՝ Սայաթ-Նովայի «Ղարիբ բլբուլ» երգը), մյուս կողմից՝ գործիքավորում «Ալմաստ» օպերան, որն առանձնահատուկ տեղ ունի հայ երաժշտության պատմության մեջ: Սպենդիարյանի երևանյան ստեղծագործություններից հայկական սիմֆոնիզմի զարգացման համար կարևորագույն նշանակություն ունեցավ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Երևանյան էտյուդներ» սիմֆոնիկ պատկերը (1925), որտեղ կոմպոզիտորը շարունակում է «Ղրիմի էսքիզներում» սկիզբ առած՝ ժողովրդական կյանքից վերցրած պատկերների սիմֆոնիկ ուրվանկարների ստեղծման գիծը: Կոմպոզիտորն անդրադառնում է հայ ժողովրդի կենցաղին, ստեղծում ժողովրդական կյանքի տարբեր կողմերի ընդհանրացված կերպարներ:

Կոմպոզիտորի մահից հետո Երևանում սկիզբ առավ ու բեղմնավոր ճանապարհ անցավ ակադեմիական սպենդիարյանագիտությունը:

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործական ժառանգության հրատարակման և գիտական ուսումնասիրության բնագավառում:

Մեր նպատակն է բացահայտել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը ակադեմիական սպենդիարյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում:

Սպենդիարյանագիտության ասպարեզում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի աշխատանքներն ընթացել են հետևյալ ուղղություններով.

1. Ալեքսանդր Սպենդիարյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակություն,
2. գիտական ուսումնասիրություններ (մենագրություններ, հոդվածների ժողովածու, գիտական հոդվածներ ու զեկուցումներ),
3. Ալեքսանդր Սպենդիարյանի գրական ժառանգության՝ Նամականու հրատարակում,
4. Ալեքսանդր Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրության կազմում և հրատարակում,
5. հոբելյանական գիտական նստաշրջանների կազմակերպում,
6. «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուի կազմում և հրատարակում և այլն:

Ակադեմիական սպենդիարյանագիտության ակունքներում

Քչերին է հայտնի, որ ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտը 1958-ին

ստեղծվեց ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորի հիման վրա, որն իր հերթին 1948-ին կազմակերպվել էր ՀՍՍՀ ԳԱ համակարգում 1944-ին հիմնադրված՝ երաժշտության պատմության և տեսության սեկտորի հիման վրա: Ու միանգամայն տրամաբանական է, որ ակադեմիական արվեստագիտության առաջին գիտական միջոցառումները հենց երաժշտագիտական էին:

Այսպես՝ Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի հիմնադրումից (29 նոյեմբերի, 1943) ամիսներ անց նրա համակարգում է ընդգրկվում Հայկական ՍՍՌ Ժողկոմսովետին կից Արվեստի գործերի կոմիտեին ենթակա Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետը, որը կազմակերպվել էր դեռևս 1934 թ. փետրվարի 19-ին¹ Երևանի պետական կոնսերվատորիային կից, գործել որպես ինքնուրույն հիմնարկ՝ Արվեստի վարչության ցանցում, և հընթացս իր գործունեության տասը տարիների ստեղծել էր գիտական ուսումնասիրություններ կատարելու համար ամուր հենք ու մասնագիտական համապատասխան կադրեր: Ակադեմիայի համակարգում կաբինետը վերակառուցվում է երաժշտության պատմության, իսկ որոշ ժամանակ անց՝ նաև տեսության սեկտորի:

Ակադեմիայի նախագահությունը 1944 թ. մարտի 30-ի № 8 նիստի որոշմամբ, որոշ հավելումներով, հաստատում է սեկտորի թեմատիկ պլանը, ավագ գիտաշխատակիցներին՝ Քրիստափոր Քուչնարյանին, Արշակ Ադամյանին, Մուշեղ Աղայանին, Սրբուհի Լիսիցյանին, Գևորգ Բուդաղյանին, Հ. Հովհաննիսյանին, Ալեքսանդր Շահվերդյանին, Գեորգի Տիգրանովին, Արամ Քոչարյանին՝ ընդամենը ինը հոգու, և գիտական խորհրդի նոր կազմը: Սեկտորի վարիչ է հաստատվում նախկին կաբինետի վարիչ Գ. Տիգրանովը, իսկ գիտական քարտուղար՝ Ա. Քոչարյանը: Ակադեմիայի նախագահության 1944 թ. մայիսի 31-ի № 11 նիստի որոշմամբ սեկտորի վարիչ է նշանակվում Բ. Քուչնարյանը, իսկ գիտական քարտուղար՝ Գ. Բուդաղյանը²:

1944 թ. հոկտեմբերի 28-31-ը երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորը գումարում է գիտական սեսիա³, որտեղ զեկուցումներով հանդես են գալիս Ա. Քոչարյանը՝ «Երաժշտական գործիքները և գործիքային արվեստը Հայաստանում», Բ. Քուչնարյանը՝ «Շարականների լադային առանձնահատկությունները» և Գ. Տիգրանովը՝ «Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի երաժշտական դրամատուրգիան»⁴ թեմաներով⁵:

¹ Տե՛ս **Մազմանյան Ռ.**, Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն (1920-1945), Երևան, 1979, էջ 126:

² Ինստիտուտի ստեղծման և կապերի մասին տեղեկություններ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արխիվ, գործ № 17:

³ Տե՛ս **Մազմանյան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 280:

⁴ Տե՛ս Գեորգի Գրիգորի Տիգրանով - 100, կազմող՝ Ն. Ավետիսյան, Երևան, 2008, էջ 70:

⁵ Նկատենք, որ 1945 թ. ապրիլի 3-ին երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորը կազմակերպում է գիտական սեսիա՝ նվիրված Ռոմանոս Մելիքյանի մահվան 10-ամյակին, որտեղ զեկուցումներով հանդես են գալիս Ա. Քոչարյանը՝ «Հայ երաժշտական լեզվի զարգացման հիմնական էտապները և Ռոմանոս Մելիքյանի տեղն ու դերը հայ երաժշտության մեջ», և Կ. Մելիք-Վրթանեսյանը՝ «Ռոմանոս Մելիք-

ինչպես տեսնում ենք, Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը եղել է ակադեմիական երաժշտագիտության ակունքներում:

Նշենք նաև, որ սեկտորի հիման վրա 1948-ին ձևավորված ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորում ավելի ծավալուն է դառնում Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրության գործը: 1948-1958 թթ. պաշտպանված երաժշտագիտական թեկնածուական ութ ատենախոսություններից երկուսը վերաբերում էին հենց Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրության հարցերին:

Արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորի ասպիրանտուրան 1951-ին ավարտած Քնարիկ Գրիգորյանը 1955-ին պաշտպանում է «Ալեքսանդր Սպենդիարյան (կյանքի ու ստեղծագործության բնութագրման փորձ)» թեմայով թեկնածուական ատենախոսությունը⁶, որի համար հիմք էր ծառայել հեղինակի՝ 1952-ին հրատարակած «Ալեքսանդր Սպենդիարով. կյանքը և ստեղծագործությունը» մենագրությունը:

Սեկտորի էքստերնատուրան 1953-ին ավարտած Միքայել Տեր-Մարտիրոսյանը (Տերյան) 1955-ին պաշտպանում է «Ալեքսանդր Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները» թեմայով թեկնածուական ատենախոսությունը⁷, որում կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ երկերի տեսական վերլուծությունն էր:

Ալեքսանդր Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության իրականացում՝ 11 հատորով (1951-1988)

Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության նախապատրաստման և իրականացման ուղղությամբ (Գևորգ Բուդաղյանի խմբագրությամբ) աշխատանքները մեկնարկեցին ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի նախագահության՝ 1939 թ. նոյեմբերի 23-ի հրամանագրի հիման վրա: Դրանից օրեր առաջ Գևորգ Բուդաղյանը դիմում է ՀԿԿ Կենտրոնական կոմիտեի առաջին քարտուղար Գրիգոր Հարությունյանին՝ Ալ. Սպենդիարյանի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության անհրաժեշտության խնդրանքով: Հանդիպման ընթացքում երաժիշտը համառոտ ներկայացնում է իրեն հուզող հարցի էությունը: «Ուշադիր լսելով ինձ, - հետագայում կհիշի Գևորգ Բուդաղյանը, - նա (Գրիգոր Հարությունյանը - Ա.Ա.) լիակատար հավանություն տվեց իմ նախագծին և ասաց, որպեսզի մեկ օր անց ես հանդիպեմ Արվեստի հարցերով վարչության պետ Անդրանիկ Քրիստափորի Շահինյանին: Երբ ես եկա Ա. Ք. Շահինյանի մոտ, նրա սեղա-

յանի երաժշտական ժառանգությունը» թեմաներով: 1945 թ. դեկտեմբերի 25-ին սեկտորը գումարում է գիտական սեսիա, որտեղ կարդացվում են հետևյալ զեկուցումները՝ Ալեքսանդր Շահվերդյանի՝ «Կոմիտասի էթնոգրաֆիկ ժառանգությունը», Քրիստափոր Քուշնարյանի՝ «Հայ եկեղեցական երաժշտության պատմական արմատների շուրջ», Գեորգի Տիգրանովի՝ «Տ. Չուխաջյանի օպերային ժառանգությունը» (տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ - 50, Երևան, 2010, էջ 26-27):

⁶ Տե՛ս **Григорян К.** Александр Спендиарян (Опыт характеристики жизни и творчества), Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 1955, 19 с.

⁷ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ - 50, էջ 36:

նին արդեն դրված էին մեքենագրված բոլոր անհրաժեշտ փաստաթղթերը: 1939 թվականի նոյեմբերի 23-ին Հայկական ՍՍՀ Գերագույն սովետի նախագահությունն ընդունեց հրամանագիր՝ Ա.Ա. Սպենդիարովի երկերի ակադեմիական լիակատար ժողովածուի հրատարակման վերաբերյալ: Ողջ հրատարակությունը՝ 11 հատորով, նախատեսված էր իրականացնել մի քանի տարիների ընթացքում՝ առանց ավարտի կոնկրետ ժամկետ նշելու: Խմբագիր նշանակվեցի ես»⁸:

Շուտով՝ 1943 թվականին, Հայրենական մեծ պատերազմի ծանր օրերին (համընկավ Սպենդիարյանի մահվան 15-ամյա տարելիցի հետ) Հայկական ՍՍՀ ժողկոմսովետին կից արվեստի գործերի վարչության Ռ. Մելիքյանի անվան գիտահետազոտական կաբինետի ջանքերով Հայպետհրատը Հակոբ Կոջոյանի ձևավորմամբ լույս ընծայեց Սպենդիարովի «Ստեղծագործությունների լրիվ ժողովածուի» առաջին հատորը՝ Գևորգ Բուդաղյանի խմբագրությամբ, որն ընդգրկում էր կոմպոզիտորի ռոմանսներն ու երգերը՝ քառասուն համար. դրանցից տասնմեկը հրատարակվում էին առաջին անգամ: Խմբագրական հանձնաժողովում ընդգրկվել էին Գևորգ Բուդաղյանը, Ալեքսանդր Շահվերդյանը, Յ.Հ. Պողոսյանը, Կոնստանտին Սարաջևը, Զավեն Վարդանյանը, Գեորգի Տիգրանյանը, Արամ Քոչարյանը և Քրիստափոր Քուշնարյանը:

«Ներկա ժողովածուն,- կարդում ենք առաջին հատորի «Խմբագրական հանձնաժողովի կողմից» վերտառությամբ նախաբանում,- լինելով առաջինը՝ ընդգրկում է կոմպոզիտորի թե՛ նախապես հրատարակված և թե՛ մինչ այժմ ձեռագիր մնացած բոլոր ավարտված գործերը: Ամբողջ հրատարակությունը լույս է ընծայվելու տասնմեկ հատորով. առաջին հատոր – ռոմանսները և երգերը, երկրորդ հատոր – վոկալ անսամբլները, խմբերգերը, մելոդեկլամացիաները, ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումը, երրորդ հատոր – ինստրումենտալ փոքր գործերը, չորրորդ, հինգերորդ, վեցերորդ, յոթերորդ և ութերորդ հատորները – սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների պարտիտուրաները, իններորդ հատոր – սիմֆոնիկ գործերի հեղինակային քառաձեռք վերաշարադրումը դաշնամուրի համար, տասներորդ հատոր – «Ալմաստ» օպերայի կլավիրը, տասնմեկերորդ հատոր – «Ալմաստ» օպերայի պարտիտուրան»⁹:

Կոմպոզիտորի երկերի ժողովածուի հրատարակությունն իրականացվելու էր նախորդ հրատարակությունների և Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական գիտահետազոտական կաբինետում պահպանվող հեղինակային ձեռագրերի հիման վրա: Յուրաքանչյուր հատորի վերջում գետեղված ծանոթագրություններն ու առանձին հատորների նախաբանները պիտի պարունակեին տվյալ հատորի բովանդակության վերաբերյալ ճիշտ կողմնորոշվելու համար անհրաժեշտ փաստական տվյալներ:

Այսպիսով՝ կոմպոզիտորի «Ստեղծագործությունների լրիվ ժողովածուի» առաջին հատորի լույսընծայումով տրվեց Հայաստանում Սպենդիարյանի ստեղծագործությունների համակարգված հրատարակության մեկնարկը:

⁸ **Будагян Г.** Со Спендиаровым. Страницы воспоминаний, Ереван, 1999, с. 48.

⁹ **Սպենդիարով Ա.**, Ստեղծագործությունների լրիվ ժողովածու, Առաջին հատոր, Ռոմանսներ և երգեր, խմբագրություն՝ Գ. Բուդաղյանի, Երևան, 1943, էջ 17:

Տասնամյակների ընթացքում ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և սեստության սեկտորը, ապա՝ արվեստի ինստիտուտը հրատարակեցին կոմպոզիտորի Երկերի ժողովածուի մնացած տասը հատորները (1951-1988)՝ Գևորգ Բուդաղյանի խմբագրությամբ:

Իններորդ հատորում¹⁰ (1950 թ.) ընդգրկվեցին Սպենդիարյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների քառաձեռք փոխադրումները դաշնամուրի համար, ինչպես նաև նրա վաղ շրջանի երկու երկ՝ գրված դաշնամուրի քառաձեռք նվագաձայնի համար: Բոլոր փոխադրումներն արել էր Սպենդիարյանը, բացառությամբ «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի, որի փոխադրումը Մ. Բեյլակի պատվերով և կոմպոզիտորի համաձայնությամբ կատարել էր Մաքսիմիլիան Շտեյնբերգը:

Հատորում առաջին անգամ քառաձեռք փոխադրությամբ հրապարակվեցին «Պոլոնեզը», «Սգո քայլերգը», «Սգո պրեյլուդը», «Պարայինը», ինչպես նաև չորս հատված «Ալմաստ» օպերայից:

Երրորդ հատորը¹¹ (1951 թ.) պարունակում է Սպենդիարյանի կամերային-գործիքային ստեղծագործությունները՝ մինչ այդ հայտնաբերված գործիքային մանրանվագները, որոնք հիմնականում վերաբերում են կոմպոզիտորի ստեղծագործության վաղ շրջանին, այդ թվում՝ ուսանողական տարիներին: Դրանց զգալի մասը հրատարակվեց առաջին անգամ:

Հատորը բաղկացած է չորս բաժնից, որոնցում ստեղծագործությունները դասավորված են ժամանակագրական կարգով: **Առաջին** բաժնում ընդգրկված են դաշնամուրային երկերը՝ «Վալս (Սի բեմոլ մաժոր)», «Վալս (Մի բեմոլ մաժոր)», «Սկենցո», «Մենուետ», «Բարկարոլա», «Ղայթարմա», «Օրորոցային», «Մենուետ», «Խիզախ մարտիկները», «Երգ, պար և ղայթարմա»: Այս բաժինը եզրափակում է «Երևանյան էտյուդների» փոխադրումը դաշնամուրի համար, որը կոմպոզիտորի խնդրանքով կատարել է Գևորգ Բուդաղյանը: **Երկրորդ** բաժնում ընդգրկված են ջութակի համար գրված ստեղծագործությունները՝ «Վալս», «Երգ», «Ռոմանս», «Օրորոցային», «Մելոդիա», «Կանցոնետտա», «Ղայթարմա»: **Երրորդ** բաժինը ներկայացնում է թավջութակի և դաշնամուրի համար գրված ստեղծագործությունները՝ «Ռոմանս (Սոլ մինոր)», «Ռոմանս (Ֆա մաժոր)», «Բարկարոլա (Սոլ մաժոր)» և «Բարկարոլա (Սոլ մինոր)»: Հատորը եզրափակում են գործիքային անսամբլները՝ «Պրեյլուդ», «Մենուետ», «Սկերցինո», «Ֆուգա» և «Ռոնդո»:

Չորրորդ հատորում¹² (1953 թ.) հիմնականում տեղ գտան կոմպոզիտորի ռոմանսների ու երգերի (այդ թվում՝ «Բարկարոլա», «Այ վարդ», «Արևելյան օրորոցի երգ», «Ձկնորսն ու փերին», «Օգիմանդիա», «Բեդա-քարոզիչը»,

¹⁰ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր իններորդ: Սիմֆոնիկ ստեղծագործություններ: Քառաձեռք փոխադրումներ դաշնամուրի համար: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1950, 270 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹¹ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր երրորդ: Գործիքային ստեղծագործություններ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1951, 175 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹² Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր չորրորդ: Պարտիտուրաներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1953, 184 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

«Այ-Ջամաստ», «Այնտեղ, այնտեղ՝ դեպ վեհ այն դաշտը», «Օրորոցի երգ», «Պարի երգ», «Առ Հայաստան», «Առ սիրուհիս», «Էլմաս», «Սարի կեռաս է շուրթը քո» և «Ղարիբ բլբուլ»)՝ ստեղծագործական գործունեության տարբեր փուլերում կոմպոզիտորի գրած նվագախմբային պարտիտուրները:

Ի դեպ, «Այ վարդ», «Արևելյան օրորոցի երգ («Արի իմ սոխակ»)» և «Այ-Ջամաստ» ռոմանսների, ինչպես նաև «Էլմաս» և «Սարի կեռաս է շուրթը քո» երգերի պարտիտուրներն ու թավջութակի «Բարկարոլան» նվագախմբային պարտիաների հիման վրա վերականգնել էր Գևորգ Բուդաղյանը, իսկ «Ղարիբ բլբուլ» երգի պարտիտուրը՝ Անուշավան Տեր-Ղևոնդյանը: Այս պարտիտուրները, ինչպես նաև «Ձկնորսն ու փերին»՝ բասի և նվագախմբի բալլադի (հեղինակային վերջին խմբագրություն), «Օզիմանդիա» ռոմանսի, «Այնտեղ, այնտեղ՝ դեպ վեհ այն դաշտը» հերոսական երգի, «Առ Հայաստան» կոնցերտային արիայի և «Առ սիրուհիս» երգի պարտիտուրները հրատարակվեցին առաջին անգամ:

Երկրորդ հապորում¹³ (1955 թ.) ընդգրկվել էին «Գնանք, հեռանանք», «Ազատ թռչունը» և «Պաղեստինի ոստը» վոկալ անսամբլները, «Զինծված արտը», «Վ.Վ. Ստասովի հիշատակին» և «Փառքդ մե՛ծ, օր մայիսի» խմբերգերը, «Մենք կհանգստանանք» և «Էդելվեյս» մելոդեկլամացիաները, ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներ և «Ուկրաինական սյուիտը»:

Հինգերորդ հապորում¹⁴ (1956 թ.) տեղ գտան «Պաղեստինի ոստը» (խոսք՝ Մ. Լերմոնտովի) կվարտետի պարտիտուրը՝ գրված խառը ձայների համար, նվագախմբի ընկերակցությամբ և «Էլեգիայի» (խոսք՝ Ն. Նեկրասովի) պարտիտուրը՝ գրված խառը խմբի ու մենակատար բասի համար, նվագախմբի ընկերակցությամբ: Երկուսն էլ առաջին անգամ տպագրվել էին 1903 թվականին Բեսսելի երաժշտական հրատարակչության կողմից:

Հատորում առաջին անգամ հրատարակվեցին «Մենք կհանգստանանք» մելոդեկլամացիայի (Սոնյայի մենախոսությունը Ա. Չեխովի «Քեռի Վանյան» պիեսից) և «Էդելվեյս» մելոդեկլամացիայի (ըստ Մ. Գորկու բանաստեղծության), ինչպես նաև երգչախմբի ու նվագախմբի համար գրված «Ուկրաինական սյուիտի» պարտիտուրները: Նշենք, որ այս ստեղծագործությունների կլավիրներն ընդգրկվել էին ներկա հրատարակության երկրորդ հատորում:

Վեցերորդ հապորդ¹⁵ (1960 թ.) գիտական շրջանառության մեջ դրեց կոմպոզիտորի՝ 1895-1905 թթ. գրած սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների, այդ թվում՝ «Երկու պիես նվագախմբի համար. Մենուետ (օր. 3, № 1) և Օրո-

¹³ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր երկրորդ: Վոկալ անսամբլեր, խմբերգեր, մելոդեկլամացիաներ, ռուսական և ուկրաինական ժողովրդական երգերի մշակումներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1955, 215 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹⁴ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր հինգերորդ: Պարտիտուրաներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1956, 175 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹⁵ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր վեցերորդ: Պարտիտուրաներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1960, 286 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

րոցային, օր. 3, № 2» (1897), «Հինավուրց պար» (օր. 12, 1896), «Համերգային նախերգանք» (օր. 4, 1900), «Ղրիմի էսքիզներ (առաջին սերիա)» (օր. 9, 1903) և Մ. Լերմոնտովի բանաստեղծության հիման վրա գրված «Երեք արմավենի» (օր. 10, 1905) սիմֆոնիկ պատկերի պարտիտուրները: Հատորում զետեղվեց նաև «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի Նախանվագը, որը հրատարակվեց առաջին անգամ:

Յոթերորդ հատորը¹⁶ (1962 թ.) պարունակում է 1907-1925 թթ. ստեղծված սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների, այդ թվում՝ Սպենդիարյանի հսկողությանը տպագրված գործերից «Համերգային վալսի» (օր. 18, 1907), «Սգո պրելյուդի» (օր. 20, 1908), «Ղրիմի էսքիզների» երկրորդ սերիայի (օր. 23, 1912), մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Խիզախ մարտիկները» քայլերգի (օր. 26, 1915) և «Երևանյան էտյուդների» (օր. 30, 1925) պարտիտուրները: Հատորում առաջին անգամ, ըստ կոմպոզիտորի ձեռագրի, հրատարակվեցին երկու մաս «Ղրիմի էսքիզների» երկրորդ սերիայից և «Էտյուդ հրեական թեմաներով» ստեղծագործության (1921)՝ գործիքային պարտիաների հիման վրա վերականգնված պարտիտուրները:

Ութերորդ հատորում¹⁷ (1964 թ.) ներառվեցին երկու սյուիտներն «Ալմաստ» օպերայից և օպերայի եզրափակիչ տեսարանը՝ «Դավաճանություն» սիմֆոնիկ պատկերը: Բացառությամբ «Պարսկական քայլերգի», որի պարտիտուրը Հայպետհրատը հրատարակել էր 1932 թվականին, երկու սյուիտների և «Դավաճանություն» սիմֆոնիկ պատկերի պարտիտուրները հրատարակվեցին առաջին անգամ:

Սպենդիարյանի Երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակությունը եզրափակեցին **տասներորդ** (1971)¹⁸ և **տասնմեկերորդ** (երկու գրքով, 1984, 1988)¹⁹ հատորները, որոնցում համապատասխանաբար հրատարակվեցին «Ալմաստ» օպերայի կլավիրոն ու պարտիտուրը:

«Ալմաստ» օպերայի կլավիրի հրատարակության համար ընդունվեց կոմպոզիտորի հավանությանն արժանացած ռուսերեն տեքստը, որը ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հանձնարարությամբ թարգմանեց բանաստեղծ Պարույր Միքայելյանը: Ակադեմիական հրատարակության համար հիմք ծառայեցին Հայկական ՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրության արվեստի և գրական-

¹⁶ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր յոթերորդ: Պարտիտուրաներ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1962, 258 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹⁷ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր ութերորդ: Երկու սյուիտ և սիմֆոնիկ պատկեր «Ալմաստ» օպերայից: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1964, 286 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹⁸ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր տասներորդ: Ալմաստ: Օպերա չորս գործողությամբ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1971, 295 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.:

¹⁹ Տե՛ս Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր տասնմեկերորդ, գիրք առաջին: Ալմաստ, օպերա չորս գործողությամբ, պարտիտուր: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1984, 406 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.: Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր տասնմեկերորդ, գիրք երկրորդ: Ալմաստ, օպերա չորս գործողությամբ, պարտիտուր: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1988:

նության թանգարանի Սպենդիարյանի ֆոնդում պահվող օպերայի առաջին, երկրորդ և երրորդ գործողությունների ձեռագիր պարտիտուրի բնագիրը, առաջին և երկրորդ սյուիտների, ինչպես նաև «Դավաճանություն» սիմֆոնիկ պատկերի պարտիտուրների ձեռագրերը և Սպենդիարյանի ձեռագիր կլավիրը, Մարինա Սպենդիարովայի անձնական արխիվում պահվող երկու սյուիտները՝ նվագախմբային ձայներին վերաբերող խմբագրական վերջին ուղղումներով, որ կատարել էր կոմպոզիտորը, և որոնք հնչել էին հեղինակի ղեկավարությամբ, ինչպես նաև Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի թանգարանում գտնվող օպերայի առաջին, երկրորդ և երրորդ գործողությունների պարտիտուրի ձեռագրի պատճենը, որտեղ Մ. Շտեյնբերգի ձեռքով լրացված են հեղինակի բաց թողած շտրիխները, դինամիկայի, տեմպի նշանները, ինչպես նաև հեղինակի բաց թողած առանձին տակտերի գործիքավորումը, օպերայի չորրորդ գործողության պարտիտուրը, որը գործիքավորել էր Մ. Շտեյնբերգը:

Սպենդիարյանի երաժշտական ժառանգության ակադեմիական հրատարակությունն ունեցավ կարևոր ռազմավարական նշանակություն, քանի որ դրա շնորհիվ ոչ միայն մոռացությունից փրկվեց կոմպոզիտորի ժառանգությունը, այլև այն մատչելի դարձավ երաժիշտ-կատարողների և հետազոտող-գիտնականների համար ամբողջ աշխարհում՝ նպաստելով կոմպոզիտորի ստեղծագործության զանգվածային պրոպագանդան հույժ կարևոր գործին:

Գիտական ուսումնասիրություններ

ՀՍՍՀ ԳԱ երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորի առաջին լուրջ հետազոտությունները նվիրված էին Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ 1952-ին լույս տեսավ Քնարիկ Գրիգորյանի «Ալեքսանդր Սպենդիարով. կյանքը և ստեղծագործությունը» մենագրությունը²⁰, որի պատասխանատու խմբագիրն էր Մուշեղ Աղայանը:

«Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի առջև խնդիր է դրված ոչ միայն մշակել հայկական արվեստի պատմության և տեսության հրատապ հարցերը, - կարողում ենք ՀՍՍՌ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի ներկայացրած «Երկու խոսք» վերտառությամբ առաջաբանում, - այլև ստեղծել գիտա-հանրամատչելի աշխատություններ հայ արվեստի (երաժշտության, ճարտարապետության, թատրոնի և կերպարվեստի) ականավոր ներկայացուցիչների մասին՝ տալով նրանց կյանքի, գործունեության և ստեղծագործության սեղմ բնութագիրը: Այս աշխատությամբ Արվեստների պատմության և տեսության սեկտորը դնում է գիտա-հանրամատչելի գրքերի ծրագրված սերիայի սկիզբը»²¹:

²⁰ Տե՛ս **Գրիգորյան Ք.**, Ալեքսանդր Սպենդիարով. կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, 1952, 144 էջ:

²¹ Նույն տեղում, էջ 3:

Աշխատության նպատակն էր մի կողմից՝ համառոտ ներկայացնել Ալ. Սպենդիարյանի կյանքն ու գործունեությունը՝ տալով նրա ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը, մյուս կողմից՝ ընթերցող լայն շրջանակներին ծանոթացնել կոմպոզիտորի կյանքին ու գործունեությանն առնչվող արխիվային նոր փաստաթղթերն ու ստեղծագործությունները:

Աշխատության վեց գլուխներում հեղինակը, համապատասխանաբար, ուրվագծել է Ալ. Սպենդիարյանի կյանքի ուղին, քննության առել նրա ստեղծագործական ժառանգությունը՝ անդրադառնալով վոկալ, սիմֆոնիկ, կամերային-գործիքային ստեղծագործություններին և «Ալմաստ» օպերային: Ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել կոմպոզիտորի ձեռագիր ու տպագիր շուրջ 150 ստեղծագործությունները, ավելի քան 2000 նամակները, նրա մասին հուշերն ու արխիվային այլազան վավերագրեր: Մենագրության կարևոր արժանիքներից են կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների ցանկը (էջ 131-140) և նրա մասին եղած գրականության ցանկը (էջ 141-142)²²:

Ակադեմիական սպենդիարյանագիտության մեջ կարևոր հանգրվան դարձավ ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 1973-ին ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության լույս ընծայած «Александр Спендиаров. Статьи и исследования» գիտական հոդվածների ժողովածուն, որի կազմողը Գևորգ Գյոդակյանն էր: Ժողովածուի խմբագիրներն էին Գևորգ Գյոդակյանն ու Մարգարիտա Ռուխկյանը: Ժողովածուի մեջ քննության էին առնվել Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործական գործունեության տարբեր նիստերը, հայ և ռուս երաժշտական մշակույթի առաջադեմ ներկայացուցիչների հետ ունեցած նրա առնչությունները: Ժողովածուում նշանակալի ուշադրություն էր հատկացվել կոմպոզիտորի ստեղծագործության ոճի և դրամատուրգիայի առանձնահատկությունների, երաժշտական լեզվի խնդիրների բացահայտմանը:

Ժողովածուում, որը ծնվեց հայ ականավոր կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ, ընդգրկվեցին ժամանակի երաժշտագիտական մտքի առաջատարների հոդվածները՝ Գևորգ Գյոդակյանի ««Ալմաստ» օպերան (պատմա-քննադատական էտյուդ)», Գեորգի Տիգրանովի «Ա.Ա. Սպենդիարովի մեկ նոտային տետրի մասին», Մարգարիտա Ռուխկյանի ««Երեք արմավենին» և ռուսական օրիենտալիզմը», Կարինե Խուդաբաշյանի «Ա. Սպենդիարովի ստեղծագործության մեջ ժողովրդական նյութի մշակման որոշ սկզբունքների մասին» և «Ա. Սպենդիարովի «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոյի հեղինակը՝ Սոֆյա Պարնոկ», Մարգարիտա Տեր-Սիմոնյանի «Սպենդիարովի ծրագրային սիմֆոնիզմը», Անահիտ Գրիգորյանի «Սպենդիարովի

²² Նկատենք, որ Սպենդիարյանի մասին առաջին հետազոտությունը Ալեքսանդր Շահվերդյանի «А.А. Спендиаров» գրքույկն էր, որը լույս էր տեսել Մոսկվայում 1939-ին և ելակետ դարձել հետագա ուսումնասիրությունների համար: Գրքույկում հեղինակը լուսաբանել էր կոմպոզիտորի կյանքի կարևորագույն փուլերը և բնութագրել հիմնական ստեղծագործությունները: Միևնույն ժամանակ՝ Ալ. Շահվերդյանի ձեռքի տակ չեն եղել բազմաթիվ արխիվային նյութեր, որի պատճառով կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունը լիարժեք չի լուսաբանվել: Սպենդիարյանի կյանքի ու ստեղծագործության հետագա ուսումնասիրության փորձը Սամսոն Գասպարյանի աշխատությունն էր (Երևան, 1951):

կամերային-վոկալ ստեղծագործությունը», Միքայել Տերյանի «Երաժշտական ոճի որոշ գծեր», Մաթևոս Մուրադյանի «Հայրենասիրական թեման Սպենդիարովի ստեղծագործության մեջ» և Ռաֆայել Ստեփանյանի «Սպենդիարովի մեկ տոնայնական-մոդուլյացիոն պլանի մասին՝ նրա հարմոնիայի լույսի ներքո» արժեքավոր ուսումնասիրությունները:

Խորհրդանշական է, որ ժողովածուն բացվում է Արամ Խաչատրյանի «Ոգեշնչված արվեստագետը» վերտառությամբ առաջաբանով²³, որտեղ հեղինակը ներկայացնում է պատառիկներ իրենց բազմաթիվ՝ ինչպես պաշտոնական, այնպես էլ կիսապաշտոնական ու ընկերական, հանդիպումներից: «Մեծ երախտագիտությամբ եմ հիշում ես Ալեքսանդր Աֆանասևիչի վերաբերմունքն իմ՝ սկսնակ կոմպոզիտորի հանդեպ: Ես հսկայական հուզմունքով նրա դատին էի հանձնում իմ առաջին կոմպոզիտորական փորձերը, բայց իմ ստեղծագործության հանդեպ նրա խոհուն, լուրջ վերաբերմունքը, ուշադրությունն ու հոգատարությունը ոգեշնչում ու խրախուսում էին ինձ: Ալեքսանդր Աֆանասևիչը, լինելով խիստ ու բարյացակամ քննադատ, ընդգծում էր և՛ լավը, և՛ բացթողումները՝ ոչինչ բաց չթողնելով: Նրա հետ հանդիպումը դարձավ իմ ճակատագրի վճռորոշ շրջադարձային պահերից մեկը, քանի որ այն ժամանակ՝ 1922 թվականին, ես Մոսկվայի համալսարանի ուսանող էի»²⁴:

Ա. Խաչատրյանը նկատում է, որ Սպենդիարյանին նախորդած հայ կոմպոզիտորները հիմնականում սահմանափակվում էին վոկալ ժանրերով: «Սպենդիարովը ուղիներ բացեց սիմֆոնիկ երաժշտության զարգացման համար՝ ամենախոր ընկալմամբ: Սա դարձավ իսկական հեղափոխություն: Անմիջապես բարձրացավ հայ երաժշտության «առաստաղը», միանգամայն այլ դարձան նրա մասշտաբներն ու չափանիշները: Հենց այդժամ որոշվեցին մեր երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները հետագա տասնամյակների համար»²⁵:

Եզրափակելով խոսքը՝ Ա. Խաչատրյանը գրում է. «Անհնար է պատկերացնել սովետահայ երաժշտական մշակույթի շինարարությունն առանց Սպենդիարյանի: Հենց Ալեքսանդր Աֆանասևիչի նախածեռնության, եռանդի ու ջանքերի շնորհիվ կազմակերպվեց Երևանի կոնսերվատորիային կից սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ հանրապետության առաջին ազգային նվագախումբը: Դժվար է գերազնահատել Սպենդիարովի նշանակությունը Հայաստանի համար ինչպես ստեղծագործության բնագավառում, այնպես էլ հասարակական կյանքում: Նա հանրապետության երաժշտական իրականության մեջ ներմուծեց ռուս դասական երաժշտության բարերար ազդեցությունը՝ Գլինկայից մինչև իր ուսուցիչ Ռիմսկի-Կորսակով, բարձր պրոֆեսիոնալիզմը, սերը դեպի ժողովրդական արվեստը: Իր ստեղծագործությամբ, իր խոսքով նա այդ ավան-

²³ Արամ Խաչատրյանը, ապրելով ու ստեղծագործելով Մոսկվայում, սերտորեն կապված էր ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հետ: Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Արամ Խաչատրյանը և Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիան, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2018, № 3, էջ 17-37:

²⁴ **Хачатурян А.** Вдохновенный художник, Александр Спендиаров. Статьи и исследования, Ереван, 1973, с. 5.

²⁵ Նույն տեղում, էջ 6:

դույթները տեղափոխեց ազգային հողի վրա՝ դրանով իսկ նշելով հետագա զարգացման համար ելակետը: Գուցե՝ կարիք չկա փնտրել նրա ստեղծագործության հետևորդներ: Կարծում եմ՝ կարևորը դա չէ: Հայաստանի կոմպոզիտորները՝ Սպենդիարովի ժառանգորդները, վերցրեցին նրանից ստեղծագործական էստաֆետը և տանում են առաջ՝ յուրաքանչյուրն իր տաղանդի ու անհատականության համապատասխան: Եվ Սպենդիարովի ստեղծած այդ ավանդույթների կենսունակության, նրա ստեղծագործական սկզբունքների արդյունավետության ապացույցն է հայ երաժշտության ծաղկումն այսօր»²⁶:

«Александр Спендиаров. Статьи и исследования» գիտական հոդվածների ժողովածուի հոդվածներից հատկապես ուզում եմ առանձնացնել Գևորգ Գյոդակյանի ուսումնասիրությունը: Նկատենք, որ Ալ. Սպենդիարյանի մասին երաժշտագետի առաջին հոդվածը հրատարակվել է ճիշտ 70 տարի առաջ. Ա. Սպենդիարյանի ծննդյան 80-ամյակի առիթով «Сталинец» թերթի 1951 թ. նոյեմբերի 2-ի համարում տպագրվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական բաժնի շրջանավարտ, 23-ամյա երաժշտագետ Գ. Գյոդակյանի «Классик армянской музыки. К 80-летию со дня рождения» վերնագրով հոդվածը: Հետագայում Սպենդիարյանի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը մշտապես մնաց Գ. Գյոդակյանի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում: Նշենք դրանցից մի քանիսը՝ «Սովետական արվեստի» 1958 թ. 7-րդ համարում նա հրապարակում է Ռոմանոս Մելիքյանի հուշերը Ալ. Սպենդիարյանի մասին, որոնք հետագայում տեղ գտան «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուում (1960), 1961-ին՝ Մոսկվայում, «Музыкальная жизнь» ամսագրի 1961 թ. 21-րդ համարում՝ «Александр Спендиаров» հոդվածը, «Պատմաբանասիրական հանդեսի» 1971 թ. 1-ին համարում՝ «Ալեքսանդր Սպենդիարյան» հոդվածը և այլն:

Ինչ վերաբերում է «Александр Спендиаров. Статьи и исследования» գիտական հոդվածների ժողովածուում տպագրված ««Ալմաստ» օպերան (պատմա-քննադատական էտյուդ)» հոդվածին, ապա երաժշտագետը, վիճարկելով օպերայի ընդունված ժանրային բնորոշումը որպես հերոսական-հայրենասիրական, բացահայտելով «Ալմաստի» հոգեբանական ուղղվածությունը՝ այն բնութագրում է որպես հոգեբանական: «Ինչպես խորը արվեստագետ-հոգեբան,- գրում է Գ. Գյոդակյանը,- Սպենդիարովը բացահայտում է Ալմաստի մոտ այդ կործանիչ կրքի առաջացումն ու զարգացումը: Եվ մարդու մեջ իսկական մարդկայինի փլուզման այդ տեսարանը թողնում է ամենադառն ու մռայլ տպավորություն՝ ողջ օպերան գունազարդելով դառն ու մռայլ երանգներով»²⁷: Մյուս կողմից՝ դատապարտելով գլխավոր հերոսուհու դավաճանությունը, կոմպոզիտորը միևնույն ժամանակ «ցույց է տալիս նրա բարոյական վերածնունդը: Որպես հումանիստ-կոմպոզիտոր նա հավատում է,

²⁶ Նույն տեղում, էջ 7:

²⁷ **Геодакян Г.** Опера «Алмаст» (историко-критический этюд), Александр Спендиаров. Статьи и исследования, Ереван, 1973, с. 29.

որ չարությունն ու հանցագործությունը հակասում են և անհարիր են մարդու իսկական էությանը, թեև կարող են իրենց հաղթանակը տոնել այս աշխարհում»²⁸:

Ակադեմիական սպենդիարյանագիտության մեջ կարևոր նշանակություն են ունեցել Գեորգի Տիգրանովի, Մաթևոս Մուրադյանի, Կարինե Խուդաբաշյանի, Մարգարիտա Ռուֆսյանի, Անահիտ Գրիգորյանի, Աննա Արևշատյանի, Նազենիկ Սարգսյանի, Աննա Ասատրյանի և այլոց գիտական ուսումնասիրությունները, երաժշտաքննադատական ու հրապարակախոսական հոդվածները նույնպես:

Ալ. Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրության կազմում և հրատարակում (կազմող՝ Մարինա Սպենդիարովա, 1975)

Ակնհայտ է, թե ինչ կարևոր նշանակություն ունեն տարեգրական աշխատանքները գիտական հետազոտությունների իրականացման համար: ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 1975 թվականին Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս է ընծայում «Ա. Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն» սովորաբար հատորը (ավելի քան 520 էջ), որը կազմել էր կոմպոզիտորի դուստրը՝ Մարինա Սպենդիարովան: Պատասխանատու խմբագիրն էր ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու Գևորգ Գյոդակյանը:

«Տարեգրության» մեջ, որը վերստեղծում է Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործական ուղին, ընդգրկվել էին նորահայտ նյութեր՝ անտիպ նամակներ, ժամանակակիցների անհայտ կամ սակավ հայտնի ասույթներ: «Մ.Ա. Սպենդիարովայի գիրքը,- կարդում ենք «Խմբագրի կողմից» վերտառությամբ առաջաբանում,- ըստ էության խոշորագույն կոմպոզիտոր, հայ երաժշտության դասական Ալեքսանդր Աֆանասևիչ Սպենդիարովի կյանքին ու ստեղծագործական ուղուն առնչվող փաստաթղթերի ու նյութերի առաջին ընդգրկումն ու համակարգված հրատարակությունն է (նմանատիպ աշխատություններից կարելի է հատկապես առանձնացնել՝ Գ. Տիգրանովի «Спендиаров», Երևան, 1953 թ. և «Ал. Спендиаров. Письма», կազմող՝ Բ. Գրիգորյան, Երևան, 1962): Գրքում օգտագործվել են կոմպոզիտորի և նրա շրջապատի նամակները, մամուլի արձագանքներ, համերգների ծրագրեր, արխիվային վավերագրեր և այլն: Վկայությունների ու փաստերի այս խիստ վավերագրական համահավաքը, ըստ էության, հանդիսանում է Ա.Ա. Սպենդիարովի կյանքի և ստեղծագործության իսկական տարեգրությունը, և իր այդ նշանակությամբ գիրքը խիստ արժեքավոր նյութ է ծառայում նրա ստեղծագործական կենսագրության հետագա ուսումնասիրողների համար»²⁹: Ի դեպ, նման տարեգրական աշխատանքների հրատարակումը խիստ հազվադեպ երևույթ է հայ երաժշտագիտության մեջ: Եվ դա հասկանալի է, քանի որ տարեգրության կազմումն աշխատատար ու ժամանակատար գործընթաց է,

²⁸ Նույն տեղում, էջ 30:

²⁹ **Геодакян Г.** От редактора. **Спендиарова М.** Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова, Ереван, 1975, с. 5.

որը հեղինակից պահանջում է տարիների ու տասնամյակների լարված ու տքնաջան աշխատանք:

Ըստ էության, Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը դարձավ հայ կոմպոզիտորների և, առհասարակ, երաժիշտների ոչ միայն առաջին, այլև մինչև օրս՝ միակ տարեգրությունը: Ու կարելի է զարմանալ, որ ցայսօր չունենք անգամ Կոմիտասի կյանքի և ստեղծագործության առանձին հրատարակված տարեգրություն, եթե չհաշվենք ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախկին աշխատակից, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, հոգելույս Խաչիկ Սամվելյանի կազմած Կոմիտասի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը, որը հատվածաբար հրատարակվել է ինչպես «Սովետական արվեստ», այնպես էլ «Էջմիածին» պարբերականներում և մաս դարձել «Կոմիտաս» պլեոմի:

Պետք է փաստել, որ «Ա. Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը» դուրս է գալիս սովորական տարեգրության շրջանակից: «Հրատարակվող նյութերի լիարժեքությունը, դրանց մտածված գրական «մոնտաժն» այս գիրքը դարձնում են Ա.Ա. Սպենդիարովի ինքնատիպ վավերագրական ստեղծագործական կենսագրություն, հնարավորություն ընձեռում հետևելու կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության հիմնական փուլերը, որոնք խիստ անհրաժեշտ են նրա անձի, գեղարվեստական սկզբունքների, ազգային երաժշտության մեջ ստեղծագործական ներդրումի ճշմարիտ ըմբռնման համար: Այսպես, «Տարեգրության» մեջ հայտնվում ու հետո կարմիր թելով անցնում են «Սպենդիարովը և ռուսական երաժշտական մշակույթը», «Սպենդիարովը և հայ մշակույթի գործիչները», «Սպենդիարովը և հայ երաժիշտները», «Սպենդիարովը և Սովետական Հայաստանը» և այլ թեմաները: Այդ թեմաները ստանում են լիարժեք, կոնկրետ և շատ վառ լուսաբանում: Սպենդիարովի, նրա դարաշրջանի ու շրջապատի՝ ընթերցանության ընթացքում ստեղծվող *կերպարն* ընթերցողի համար դառնում է սրտամոտ ու թանկ: Դրանով իսկ գիրքը դառնում է հետաքրքիր ոչ միայն մասնագետների, այլև ընթերցող լայն շրջանների համար»³⁰:

«Տարեգրությունը» բաղկացած է «Մանկությունը», «Ուսանողական տարիները», «Ռիմսկի-Կորսակովի հետ պարապմունքների տարիները», «Յալթայի շրջանը», «Աշխատանքն «Ալմաստ» օպերայի վրա» և «Հայաստանում» բաժիններից:

Ա. Սպենդիարյանին վերաբերող արխիվային փաստաթղթերի և վավերագրերի հրապարակում

ՀՍՍՀ ԳԱ երաժշտության պատմության ու տեսության սեկտորում Սպենդիարյանի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրությանը զուգընթաց՝ աշխատանքներ էին ծավալվում նրա նամականու, ինչպես նաև նրա մասին հուշագրության հրատարակության ուղղությամբ: 1953-ին լույս տեսավ Գեորգի Տիգրանովի «А. Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний» աշխատությունը, որը Սպենդիարյանի կյանքի ու գործունեության

³⁰ Նույն տեղում, էջ 5-6:

կարևոր կողմերը լուսաբանող բազմաբնույթ նյութերի և փաստաթղթերի՝ նամակների, հուշերի առաջին ընդարձակ համահավաքն էր:

Աշխատության նորույթն ու կարևորությունը ճիշտ գնահատելու համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել հայ երաժշտության պատմության արխիվային նյութերի գիտական մշակման ծայրահեղ անբավարար վիճակը: «Բավական է նշել,- կարդում ենք գրքի ընդարձակ առաջաբանում, որը հեղինակել է Ալեքսանդր Շահվերդյանը,- որ մինչ օրս դեռևս նկարագրված չէ Կոմիտասի արխիվը, հրատարակված չեն նրա նամակները, ավելին՝ իրականացված չէ նրա հողվածների և ուսումնասիրությունների գիտական, ստուգված և ծանոթագրված լիակատար ժողովածուի հրատարակումը»³¹:

Այս տեսակետից՝ Տիգրանովի սույն գիրքը դառնում է կարևոր առաջընթաց հայ երաժշտության պատմության մեջ փաստաթղթերի ու վավերագրերի հավաքման, ուսումնասիրման ու հրապարակման ասպարեզում: Հեղինակն ընթերցողին է ներկայացնում Երևանի, Մոսկվայի ու Լենինգրադի ձեռագրային ֆոնդերում իր մանրագնին ու ծայրահեղ աշխատատար աշխատանքի արդյունքները: Գրքում ընթերցողը գտնում է Սպենդիարյանի ստեղծագործությունը հասկանալու երկու կարևոր բանալիները: «Ամենից առաջ, լիարժեքորեն ներկայացված են Սպենդիարյանի անձնական, ստեղծագործական, գաղափարական բազմազան բարդ կապերը ռուսական կլասիկայի հետ: Մյուս կողմից՝ նույնքան լիարժեքորեն ներկայացված է Սպենդիարյանի՝ հրաշալի հայ կոմպոզիտորի, անխոնջ երաժշտական-հասարակական գործչի ազգային ինքնատիպությունը»³²:

Տիգրանովի աշխատությունն ամրապնդեց Սպենդիարյանի կյանքի և ստեղծագործության հետազա ուսումնասիրության համար գիտական հուսալի հիմքը:

Ալ. Սպենդիարյանի գրական ժառանգության՝ Նամականու հրատարակում (կազմող՝ Քնարիկ Գրիգորյան, 1962)

Հայտնի է, թե ինչ կարևոր նշանակություն ունի տվյալ արվեստագետի նամականու հրատարակումն ինչպես նրա գեղագիտական հայացքների, ստեղծագործական սկզբունքների ու աշխարհայացքի բացահայտման, այնպես էլ ստեղծագործության ուսումնասիրության համար: Դեռևս 1958-ին «ՀՍՄԻ ԳԱ տեղեկագիր հասարակական գիտությունների» գիտական պարբերականի (1966-ից՝ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների») 10-րդ համարի «Հաղորդումներ» բաժնում տպագրվեց Քնարիկ Գրիգորյանի «Ա. Սպենդիարյանի նորահայտ նամակները» հոդվածը³³: Այդ տարիներին գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Սպենդիարյանի արխիվում կար մոտ 2000 նամակ: Դրանք Սպենդիարյանի, Ռիմսկի-Կորսակովի, Գլազունովի, Լյադովի, Արենսկու, Կյուրի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի, Վարդգես

³¹ **Тигранов Г. А.** Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний, Ереван, 1953, с. 3.

³² Նույն տեղում, էջ 4:

³³ Տե՛ս **Գրիգորյան Ք.**, Ա. Սպենդիարյանի նորահայտ նամակները, ՀՍՄԻ ԳԱ տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1958, № 10, էջ 103-106:

Սուրենյանցի, Յուրի Վեսելովսկու, Նիկողայոս Տիգրանյանի, Ռոմանոս Մելիքյանի նամակներն էին, որոնցից տպագրվել էին 25-30-ը: Ք. Գրիգորյանն այս ֆոնդից առանձնացնում է և մանրամասն ներկայացնում կոմպոզիտորի՝ օպերային և համերգային երգչուհի, ռեժիսոր և մանկավարժ Վարվառա Ապրյունովնա Էբերլեին (1870, որոշ տվյալներով՝ 1873-1943) հասցեագրած նամակները³⁴: Նրա հետ Սպենդիարյանը հանդիպումներ է ունեցել «Մոսկվայում 90-ական թվականներին՝ իր երիտասարդական շրջանում»³⁵:

Ք. Գրիգորյանը Սպենդիարյանի նամականուց ընտրում է հատկապես Էբերլեյան էջը, քանի որ մի կողմից՝ իրենց հետաքրքրականությամբ հանդերձ, դրանք անձանոթ էին երաժշտական հասարակայնությանը, իսկ մյուս կողմից՝ «լույս են սփռում Սպենդիարյանի կյանքի մի շրջանի վրա, որի վերաբերյալ քիչ տվյալներ և փաստաթղթեր են պահպանվել»³⁶: Այդ յոթ նամակները, որոնք Ք. Գրիգորյանը հայտնաբերել էր Մոսկվայում՝ ՍՍՀՄ երաժշտական կուլտուրայի կենտրոնական թանգարանում³⁷, ընդգրկում են 1893-1894 թվականները:

Այսպիսով, Ք. Գրիգորյանը ոչ միայն առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դրեց Սպենդիարյանի հարուստ նամականու Էբերլեյան էջը, այլև նկատեց. «Ծանոթանալով այս նամակներին, մենք տեսնում ենք, որ դեռևս երիտասարդական շրջանում դրսևորվել են կոմպոզիտորի ինքնուրույնությունը արվեստի երևույթների գնահատման հարցում, նրա նուրբ ճաշակը, էսթետիկական հստակ դիրքավորումները և մարդկային հոգու թանկագին հատկությունները՝ անկեղծությունը, անմիջականությունը, ջերմ սերը»³⁸:

Ալ. Սպենդիարյանի նամականու հայտնաբերման, ուսումնասիրության և հրատարակման հետ կապված աշխատանքը Ք. Գրիգորյանը շարունակեց նաև հետագայում: Դրա հանրագումարը դարձավ ՀՍՍՀ ԳԱ խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ 1962 թվականին ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության լույս ընծայած Ալ. Սպենդիարյանի գրական ժառանգության երկրորդ հատորը՝ Սպենդիարյանի Նամականին, որը, բնականաբար, կազմել ու ծանոթագրել էր Քնարիկ Գրիգորյանը: Նա նաև առաջաբանի հեղինակն էր:

Իր բեղմնավոր գործունեության ողջ ընթացքում կոմպոզիտորը նամակագրության մեջ է եղել հայ և ռուս մշակույթի ականավոր գործիչների՝ կոմպոզիտորներ Ն. Ռիմսկի-Կորսակովի, Ա. Գլազունովի, Ա. Լյադովի, Ա. Արենսկու, Ֆ. Բլումենֆելդի, Ս. Վասիլենկոյի, Ն. Տիգրանյանի, Ռ. Մելիքյանի, ջութակահար Հ. Նալբանդյանի, երգչուհիներ Ե. Զբրուևայի, Ե. Մրավինայի,

³⁴ Քնարիկ Գրիգորյանի վերոհիշյալ հոդվածի մասին տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Երաժշտագիտության հարցերը «Լրաբերի» էջերում. ակադեմիական սպենդիարյանագիտության ձևավորումն ու զարգացումը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2021, № 1, էջ 178-181:

³⁵ **Գրիգորյան Ք.**, Ա. Սպենդիարյանի նորահայտ նամակները, էջ 103:

³⁶ Նույն տեղում:

³⁷ Հետագայում՝ 1962 թ., այս նամակների բնագրերը հրատարակվեցին կոմպոզիտորի Նամականիում, որը կազմեց Ք. Գրիգորյանը:

³⁸ **Գրիգորյան Ք.**, Ա. Սպենդիարյանի նորահայտ նամակները, էջ 106:

Հ. Դանիելյանի և Վ. Էբերլեի, դիրիժորներ Վ. Անդրեևի և Ա. Օռլովի, երաժշտագետներ Ն. Ֆինդեյզենի և Ա. Օստովսկու, բալետմայստեր Մ. Ֆոկի-նի, նկարիչ Վ. Սուրենյանցի ու քանդակագործ Ս. Մերկուրովի հետ:

Նամականին, որն ընդգրկում էր 1880-1927 թվականները, բաղկացած է երկու ծավալուն բաժնից՝ «Ա. Սպենդիարովի նամակները» և «Նամակներ Ա. Սպենդիարովին»: Կազմողն ընտրել է այն նամակները, որոնք այս կամ այն չափով լուսաբանում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, բացահայտում բացառիկ զգայուն հոգու տեր մարդու բարոյական բարձր նկարագիրը: Հատորում ընդգրկված նամակներն ընթերցողին ծանոթացնում են Սպենդիարյանի գեղագիտական հայացքներին, բնութագրում նրան որպես արվեստագետ-քաղաքացու և երաժշտական-հասարակական խոշոր գործչի, բացահայտում նրա աշխարհայացքի դեմոկրատիզմն ու հումանիզմը:

Գիտական նստաշրջանների կազմակերպում (1951, 1971, 2021)

Նշենք, որ 1948-54 թթ. ընթացքում ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության ու տեսության սեկտորի կազմակերպած գիտական երեք նստաշրջանից մեկը Ալ. Սպենդիարյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված գիտական նստաշրջանն էր, որը տեղի ունեցավ 1951-ի նոյեմբերի 5-ին, և որը կազմակերպվել էր Երևանի պետական կոնսերվատորիայի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համատեղ (մյուսները՝ 1949-ի հոկտեմբերի 4-ին Երևանի արվեստի աշխատողների տանը ՀՍՍՌ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտորի և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի համատեղ գումարած՝ Կոմիտասի 80-ամյակի շրջանակներում հրավիրված ու նրան նվիրված առաջին գիտական սեսիան էր³⁹ և 1950-ին գումարված՝ արվեստի բնագավառում Սովետական Հայաստանի ունեցած 60-ամյա նվաճումներին նվիրված գիտաժողովը):

1971 թ. դեկտեմբերի 13-ին տեղի ունեցավ կոմպոզիտորի 100-ամյա հոբելյանին նվիրված գիտական նստաշրջանը: Բացման խոսքում արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Ռուբեն Զարյանը տվել է Սպենդիարյանի ստեղծագործության հակիրճ բնութագիրը և ընդգծել այն խոշոր նշանակությունը, որ նա ունեցել է հայ դասական երաժշտության զարգացման գործում: Արվեստագիտության թեկնածու Նիկողոս Թահմիզյանը «Ալ. Սպենդիարյանի երաժշտական լեզվամտածողության զարգացումը» բանախոսության մեջ ցույց է տվել այն էվոլյուցիան, որին ենթարկվել է կոմպոզիտորի երաժշտական ոճը՝ ընդհանուր եվրոպականից դեպի նոր արևելյան: «Ալմաստ» օպերայի ժանրային հատկանիշների բնութագրության հարցերին էր նվիրված Գևորգ Գյոդակյանի զեկուցումը: Նա «Ալմաստը» բնութագրեց որպես դրամատիկական, խոր հոգեբանական օպերա, որի մեջ առկա է նաև հայրենասիրական թեման⁴⁰:

³⁹ Տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կազմակերպած գիտական միջոցառումները, Երևան, 2021, էջ 30-31:

⁴⁰ Տե՛ս **Մուրադյան Մ.**, Գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Ալ. Սպենդիարյանի ծննդյան 100-ամյակին, «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 1971, № 4, էջ 291:

«Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուի կազմումը և հրատարակումը (կազմող՝ Ալ. Թադևոսյան, 1960)

1960-ին լույս տեսավ «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուն, որը կազմել էր Ալեքսանդր Թադևոսյանը: Նա նաև հայերեն էր թարգմանել ռուսերեն հուշագրությունները: Ժողովածուում ընդգրկվեցին Ա. Գլազունովի, Ս. Վասիլենկոյի, Մ. Գնեսինի, Մ. Շտեյնբերգի, Ա. Օստվակու հիշողությունները, որոնք ճանաչում էին կոմպոզիտորին դեռևս ուսանողական նստարանից, Բ. Ասաֆևի, Ն. Տիգրանյանի, Ռ. Մելիքյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Մ. Միրզոյանի, Ռ. Ստեփանյանի հուշագրությունները: «Ճանաչողական մեծ արժեք են ներկայացնում Մ. Սարյանի, Ավ. Իսահակյանի, Ա. Թամանյանի, Նվարդ Թումանյանի՝ ժողովածուում զետեղված հիշողությունները, - կարդում ենք ժողովածուի առաջաբանում, որը հեղինակել է Գևորգ Տիգրանյանը, - նշված հիշողությունները, մասնավորապես, բովանդակում են արժեքավոր տեղեկություններ «Ալմաստի» վրա Սպենդիարյանի կատարած աշխատանքի, Հ. Թումանյանի հետ նրա հանդիպումների, ժողովրդական երաժշտության նկատմամբ նրա վերաբերմունքի և, վերջապես, ստեղծագործական վերջին մտահղացումների մասին: Հետաքրքրությամբ կկարդացվեն Սպենդիարյանի աղջկա՝ Մարինա Սպենդիարովայի և կոմպոզիտորի մանկության ընկեր Գ. Մելիկենցևի շատ աշխույժ գրված հուշերը»⁴¹:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում Սպենդիարյանի ժառանգության ուսումնասիրությանը հորեյանից հորեյան չի իրականացվում: Այն ինստիտուտի երաժշտագետների մշտական գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում է:

Սպենդիարյանագիտության ասպարեզում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի աշխատանքներն ընթացել են հետևյալ ուղղություններով՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության իրականացում՝ 11 հատորով (1951-1988), գիտական ուսումնասիրություններ (Քնարիկ Գրիգորյան՝ «Ալեքսանդր Սպենդիարով. կյանքը և ստեղծագործությունը», 1952, «Александр Спендиаров. Статьи и исследования» գիտական հոդվածների ժողովածու (կազմող՝ Գևորգ Գյոդակյան, 1973), կոմպոզիտորին առնչվող արխիվային փաստաթղթերի ու վավերագրերի հրապարակում (Գեորգի Տիգրանով՝ «А. Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний», 1953), կոմպոզիտորի գրական ժառանգության՝ Նամականու հրատարակում (կազմող՝ Քնարիկ Գրիգորյան, 1962), կոմպոզիտորի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրության կազմում և հրատարակում (կազմող՝ Մարինա Սպենդիարովա, 1975), հորեյանական գիտական նստաշրջանների կազմակերպում (1951, 1971, 2021), «Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին» ժողովածուի կազմում և հրատարակում (կազմող՝ Ալ. Թադևոսյան, 1960) և այլն:

⁴¹ Ժամանակակիցները Ալ. Սպենդիարյանի մասին, Երևան, 1960, էջ 7-8:

Հորեյանական տարում՝ 2021 թվականին, սպենդիարյանագիտական միջոցառումները դառնում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական գործունեության առանցքը: Դրանց հանրագումարը կդառնա 2021 թ. դեկտեմբերի 14-16-ը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի՝ Սպենդիարյանի տուն-թանգարանի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համատեղ կազմակերպվող «Ալեքսանդր Սպենդիարյան – 150» միջազգային եռօրյա գիտական նստաշրջանը, որի աշխատանքներին մասնակցելու են ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ Ռուսաստանի, Ուկրաինայի, Լատվիայի, Նիդեռլանդների և Շվեդիայի ներկայացուցիչները: Միջգիտակարգային գիտական նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցելու են ինչպես երաժշտագետներ ու երաժիշտներ, այնպես էլ արվեստաբաններ, գրականագետներ, մշակութաբաններ: Գիտական նստաշրջանի արդյունքները, որոնք ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ և ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական ուսումնասիրությունները ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի աջակցությամբ կիրատարակվեն 2022 թվականի սկզբին, կարտացոլեն միջազգային սպենդիարյանագիտության արդի վիճակը և, վստահ ենք, կարևոր ներդրում կդառնան ակադեմիական սպենդիարյանագիտության մեջ:

ВКЛАД ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА В СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО СПЕНДИАРЯНОВЕДЕНИЯ

АННА АСАТРЯН

Неоценим вклад Института искусств НАН РА в изучение и издание творческого наследия выдающегося представителя армянской классической музыки, основоположника основы армянской симфонической музыки, композитора, дирижера и музыкально-общественного деятеля Александра Спендиаряна (1871-1928), иными словами – в становление и развитие академического спендиаряноведения. Исследования в области спендиаряноведения в Институте искусств проводились в следующих направлениях: академическое издание полного собрания сочинений Александра Спендиаряна в 11-ти томах (1951-1984), научные изыскания (Кнарик Григорян – «Александр Спендиаров (жизнь и творчество» (1952)), Георгий Тигранов – «Александр Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний» (1953), «Спендиаров Александр: Статьи и исследования» (сборник научных статей, 1973), а также множество научных статей, издание литературного наследия композитора, в частности, писем (Кнарик Григорян, 1962), подготовка к изданию летописи жизни и творчества композитора (составитель – Мария Спендиарова, 1975), организация юбилейных научных конференций (1951, 1971, 2021), публикация сборника «Современники об А. Спендиаряне» (составитель – Александр Тадевосян, 1960) и т.д.

Ключевые слова – Институт искусств НАН РА, Александр Спендиарян, спендиаряноведение, академическое издание полного собрания сочинений Александра Спендиаряна в 11-ти томах, научные исследования, литературное

наследие композитора – издание писем, подготовка к изданию летописи жизни и творчества композитора.

THE CONTRIBUTION OF NAS RA INSTITUTE OF ARTS TO FORMATION AND DEVELOPMENT OF ACADEMIC SPENDIARYAN STUDIES

ANNA ASATRYAN

The contribution of NAS RA Institute of Arts to the formation and development of academic Spendiaryan Studies is outstanding. It includes publication and research of the creative legacy of the prominent representative of Armenian classical music, the founder of Armenian symphonic music, the composer, conductor and musical-and-public figure Alexander Spendiaryan (1871-1928).

In the field of Spendiaryan Studies, NAS RA Institute of Arts carried out its works in the following directions: academic publication of complete “Collected Works of Alexander Spendiaryan” in 11 volumes (1951-1988); scholarly research: Knarik Grigoryan’s “Alexander Spendiaryan. Life and Oeuvre” (1952), Georgi Tigranov’s “Alexander Spendiaryan. Based on Letters and Recollections” (in Rus., 1953), collected scholarly papers “Alexander Spendiaryan. Articles and Researches” (in Rus., compiled by Gevorg Geodakian, 1973), and many other scholarly papers; publication of the composer’s literary legacy: “Collection of Letters” (compiled by Knarik Grigoryan, 1962); compilation and publication of the chronicle of the composer’s life and oeuvre (compiled by Maria Spendiaryanova, 1975); organization of anniversary academic conferences (1951, 1971, 2021); compilation and publication of the collection “Contemporaries about Al. Spendiaryan” (compiled by Alexander Tadevosyan, 1960), etc.

Key words – NAS RA Institute of Arts, Alexander Spendiaryan, academic Spendiaryan Studies, academic publication of complete “Collected Works of Alexander Spendiaryan” in 11 volumes, scholarly research, publication of the composer’s literary legacy: “Collection of Letters”, compilation and publication of the chronicle of the composer’s life and oeuvre.

ՀՏԴ : 929:781(479.25) Սպենդիարյան + 929:891.981Թումանյան + 781(479.25) + 891.981

<https://doi.org/10.52853/25792830-2021.2-33>

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ «ԱԼՄԱՍՏ» ՕՊԵՐԱՅԻ ԼԻԲՐԵՏՈՆ ԵՎ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԹՄԿԱԲԵՐՂԻ ԱՌՈՒՄԸ» ՊՈԵՄԸ

ԱԵԼԻՏԱ ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ*

Ալեքսանդր Սպենդիարյանին հուզել է «Թմկաբերդի առումը» պոեմը, որը քննում էր չարի ու բարու հավերժական պայքարի մեջ գտնվող խնդիրը: Մարդու լավագույն գործի անմահության գաղափարը, դավաճանության դատապարտումը, որը գալիս է դարերի խորքից և կա նաև քրիստոնեական սրբազան մատյաններում, հուզել են և՛ Թումանյանին, և՛ Սպենդիարյանին: Թեպետ Թումանյանը գերզբաղվածության պատճառով չի կարողացել գրել «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն, սակայն բանավոր ձևով ներշնչել է կոմպոզիտորին: Լիբրետոյի հեղինակ Սոֆյա Պարնոկը «Ալմաստ» օպերան գրելիս ծանոթ է եղել Նադիր Շահի պատմական կերպարին և Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունների ռուսերեն թարգմանություններին:

«Ալմաստ» օպերայում տեղ են գտել հասվածներ, որոնք Պարնոկը քաղել է «Անուշ» օպերայից:

Օպերայի լիբրետոյի հայերեն թարգմանիչ Տիգրան Հախումյանը լիբրետոյի ռուսերեն բնագիրը թարգմանելիս հարազատ է մնացել Թումանյանի լեզվին ու ոճին:

«Ալմաստ» օպերայի և «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիմքում ընկած հերոսին դավաճանող կնոջ կերպարը թափառիկ սյուժե է և առկա է այլ ժողովուրդների բանահյուսության ու գրականության մեջ:

Թե՛ Թումանյանին և թե՛ Սպենդիարյանին ոգեշնչել է դավաճանին պատժված տեսնելու իրողությունը և նրա սև գործի նկատմամբ դարերով չմոռացվող անարգանքը:

Բանայի բառեր՝ «Թմկաբերդի առումը», «Ալմաստ», Ալեքսանդր Սպենդիարյան, պոեմ, լիբրետո, հայրենասիրություն, դավաճանություն:

Ներածություն

Վաղուց արդեն բազմաթիվ հետազոտություններ են գրվել Ալեքսանդր Սպենդիարյանի կյանքի, կոմպոզիտորական, մանկավարժական, հասարակական գործունեության ու նամակագրության վերաբերյալ:

Ինչ-որ առումով նրա կյանքը համընկել է հասարակական մեծ հեղաբեկումների ժամանակաշրջանին, որոնք իրենց խոր հետքն են թողել արվեստագետի ստեղծագործության և կենսապայմանների վրա: Մեծ կոմպոզիտորի նամակներից պարզ է դառնում, թե ինչպես 1917-ի Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո նրա ապահով ու բարեկեցիկ կյանքը Ղրիմի իր ամառանոցում, որը գտնվում էր Յալթայի մոտ, այն աստիճան վատթարանում է, որ

* Խ. Աբովյանի անվան ՀՊՄՀ հայ հին և միջնադարյան գրականության և նրա դասավանդման մեթոդիկայի ամբիոնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, aelita.dolukhanyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 30.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 06.11.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

նա քաղցած օրեր է անցկացնում և ստիպված թողնում է բնակավայրը և մեկնում Թեոդոսիա: 1924-ին, ի թիվս մյուս հայրենասեր մտավորականների՝ Մ. Սարյան, Հ. Մանանդյան, Թ. Թորամանյան, Հր. Աճառյան և ուրիշներ, Ալ. Սպենդիարյանը հաստատվում է Երևանում՝ իր նպաստը բերելով 1915 թվականի ցեղասպանության ազգակործան հետևանքները ամոքող Հայաստանի մշակութային կյանքին: Չնայած «Ալմաստ» օպերան գրելու մտահղացումը ծագել է 1916-ին, սակայն այն իրականացվել է, երբ Հայաստանում հաստատվել էին խորհրդային կարգեր:

«Թմկաբերդի առումը» պոեմի ներշնչող ուժը

Գրականագիտությանը հայտնի է, թե ինչի հիման վրա է գրվել «Թմկաբերդի առումը» էպիկական պոեմը, որը հաստատապես հայտնի է ամեն մի հայի: Ավելին, պոեմի «Նախերգանքում» արտահայտված մտքերը մանուկ հասակից սովորեցնում են յուրաքանչյուր հայ երեխայի.

Մենք ամենքըս հյուր ենք կյանքում
 Մեր ծնընդյան փուչ օրից,
 Հերթով գալիս, անց ենք կենում
 Էս անցավոր աշխարհից:
 ... Չարն էլ է միշտ ապրում անմեռ,
 Անե՛ծք նըրա չար գործին,
 Որդիդ լինի, թե հերն ու մեր,
 Թե մուրազով սիրած կին¹:

«Ալմաստ» օպերան ստեղծվել է «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա: Օպերայի լիբրետոյի և պոեմի բովանդակային առնչություններին եղել են մի շարք անդրադարձեր: Դրա մասին խոսել է մեծագույն թումանյանագետ Էդվարդ Զրբաշյանը, խնդրին հատուկ հոդված է նվիրել Լիլի Տեր-Մինասյանը²:

Հայ կնոջ դավաճան լինելու փաստը խորթ է մեր ազգային հոգեբանությանը: Դրա առհավատչյան հայ առաջին ժողովրդական վեպն է, որը սկսվում է «Հայկ և Բել» առասպելով ու ավարտվում «Արտաշես և Արտավազդ» ճյուղով: Այդ վեպի «Տիգրան և Աժդահակ» հատվածի Տիգրանուհու կերպարը հայ առաջին հայրենասեր կնոջ կերպարն է. վերջինս, վտանգելով իր կյանքը, ապահովում է Հայաստանի պետականության գոյությունը, երբորը՝ Տիգրան Երվանդյանին, հատուկ գաղտնի սուրհանդակով հաղորդելով թշնամու հարձակման մասին: Հենց այդ հայրենասիրական անձնագրի փաստն էլ ի նկատի ունենալով՝ պատմահայրը նրան բնութագրում է որպես «խորագետ գեղեցկուհի»³:

¹ **Հովհ. Թումանյան**, ԵԼԺ տասը հատորով, հ. IV, Երևան, 2020, էջ 61-62:

² Տե՛ս Հայ նոր գրականության պատմություն, հ. 5, Երևան, 1979, էջ 52-53, Լ. Տեր-Մինասյան, «Պոեմից մինչև օպերա» (տե՛ս «Սովետական արվեստ», 1969, էջ 14-19):

³ **Մովսես Խորենացի**, «Հայոց պատմություն», Երևան, 1981, էջ 95:

Նույն ձևով անձնագրի քայլի է դիմում մեր ազգային երկրորդ վեպի հերոսուհին՝ Ծովինարը, որը գերադասում է ամուսնանալ կռապաշտ թագավորի հետ, միայն թե իր երկիրը չավերվի.

Ե՛ս մեկ ջան եմ, էրթամ, կորսըվիմ,
Քանց մեր Հայաստան էրկիր ավերի,
Էն հազար-հազար հոգիք կորուսանին⁴:

Թումանյանն իր պոեմի նյութը քաղել է Երվանդ Լալայանի «Ջավախքի բուրմունք» ժողովածուի երկրորդ գրքից⁵:

Էդ. Ջրբաշյանը փաստեր է բերում, ըստ որի կնոջ դավաճանությամբ հերոսի պարտությունը թափառիկ սյուժե է: Այն կա և՛ վրացական, և՛ հարավսլավական, և՛ պարսկական բանահյուսության մեջ:

Հետաքրքիր է, որ երևույթն իր դրսևորումն է ստացել տարբեր ժողովուրդների իմաստախոսությունների մեջ: Հայտնի է ֆրանսիական իմաստախոսությունը. «Cherchez la femme»- «Փնտրեցե՛ք կնոջը» նշանակում է «Կնոջ մատը խառն է», «Ищите женщину-в ней все дело»: Այս աֆորիզմը պատմությունը վերագրում է XVIII դարավերջի և XIX դարասկզբի նշանավոր ֆրանսիական պետական գործիչ Թալեյրանին⁶:

Ուշագրավ է, որ մեր ազգային հերոս զորավար Անդրանիկն էլ համակարծիք է եղել ժողովրդական իմաստության մտքին: Պատմաբան Մորուս Հասրաթյանն իր հուշերում, նվիրված Անդրանիկ զորավարին, ունի հետևյալ փաստը: Մեծ զորավարն ասում էր. «Ամուսնացած մարդիկ դյուրությամբ անձնագրի հայրենասերներ չեն կարող դառնալ»⁷:

Հայտնի է, թե ինչ պայմաններում է մտահղացել Սպենդիարյանը «Ալմաստ» օպերա գրելու գաղափարը: Այդ խնդրի վերաբերյալ կան բազմաթիվ վկայություններ: Կոմպոզիտոր Ազատ Մանուկյանը, որը ներկա է եղել 1916 թվականին Թիֆլիսում տեղի ունեցած Սպենդիարյանի համերգին, հիշում է, թե ինչպես, համերգից հետո տեղի ունեցած հյուրասիրության սեղանի մասնակիցներին դիմելով, կոմպոզիտորն ասել է. «Ես սիրում եմ հայ ժողովրդին, խոստանում եմ ուսումնասիրել հայկական երաժշտությունն ու գրականությունը և գրել մի օպերա: Արդեն ծանոթացել եմ Հովհաննես Թումանյանի բանաստեղծություններից մի քանիսին, կարդացել եմ «Թմկաբերդի առումը» և շատ հավանել եմ, որոշել եմ գրել օպերա և այստեղից մեկնելուց հետո անմիջապես կսկսեմ այդ աշխատանքը»⁸:

Սպենդիարյանն իր 1916-ի և հետագա տարիներին գրած նամակներում հաճախ է խոսել «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոյի մասին՝ շեշտելով նաև,

⁴ «Սասունցի Դավիթ», Հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, 1961, էջ 6:

⁵ **Հովհ. Թումանյան**, ԵԼԺ, հ. IV, էջ 716:

⁶ Французско-русский фразеологический словарь, Москва, 1963, с. 466.

⁷ **Մորուս Ս. Հասրաթյան**, Հուշաբեկորներ, Արձակ էջեր և..., Բեյրութ, 2007, էջ 31:

⁸ Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, 2009, էջ 515:

թե արևելյան ու հայկական ժողովրդական երգերը պետք են իրեն «Ալմաստ» օպերայում դրվելու համար⁹:

1916 թվականի հոկտեմբերի 20-ին Հովհ. Թումանյանին իր ամառանոցից՝ Սուդակից, գրած նամակում Սպենդիարյանը Թումանյանին տեղեկացնում է, թե մեկ ամսից կամենում է կնոջ հետ գալ Թիֆլիս, տեսնելու, թե բանաստեղծը ինչ է արել իր սքանչելի պոեմը սցենարի վերածելու համար, հանդիպել ու հաճելի գրուցել Թումանյանի հետ: Լինելով շատ կրթված մարդ՝ նա նաև ավելացնում է. եթե Թումանյանը դեռ ոչինչ չի արել պոեմը սցենարի վերածելու գործում, ապա ինքը Թիֆլիսում կգրադվի նյութ հավաքելով¹⁰:

Իսկ 1916 թվականին Վառվառա Սպենդիարյանին ուղղված նամակում գրում է, թե օրվա մեծ մասն անցկացրել է Թումանյանի հետ, որն իր օպերայի համար գրել է հիանալի սցենար¹¹:

Այս նամակին կցված ծանոթագրությունը տեղեկացնում է, թե բանաստեղծի արխիվում «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն չի գտնվել: Հետագայում այդ օպերայի համար լիբրետո է գրել ռուս բանաստեղծուհի Սոֆյա Պարնոկը¹²:

1919-ի օգոստոսի 12-25-ին Սպենդիարյանը նամակ է ուղարկել Հայ երաժիշտների և տեսաբանների միության, որից իմանում ենք, որ կոմպոզիտորին հրավիրել են Երևան՝ դառնալու Հայաստանի առաջին նորաբաց կոնսերվատորիայի դիրեկտորը: Նա հրաժարվել է, ասելով, թե երիտասարդ չէ ու իր հետագա ողջ կյանքը նվիրելու է ստեղծագործելուն: Հայտնում է, թե Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի մոտիվներով 4 գործողությամբ օպերա է գրում¹³:

Բոլոր դեպքերում Նվարդ Թումանյանի հուշերից հայտնի է դառնում, որ օպերայի «Ալմաստ» անվանմանը Թումանյանը մասնակից է եղել: Նա առաջարկել է օպերայի խորագիրը դնել «Գոհար», սակայն քանի որ «Գոհարը» նույն Ալմաստն է, Սպենդիարյանը այն կոչել է «Ալմաստ»¹⁴:

1922 թ. հունվարի 16-ին Սոֆյա Պարնոկին գրած նամակում Սպենդիարյանը մանրամասն պատմում է, թե ինչ երաժշտությամբ է լինելու օպերան, և որոնք են Ալմաստի ու Թաթուլի երգերի մեղեդիները¹⁵:

Յալթայից 1925 թ. հուլիսի 6-ի նամակից իմանում ենք, որ «Ալմաստ» օպերայի երաժշտության համար օգտագործել է Նիկողայոս Տիգրանյանի ժողովրդական երգերի մշակումները¹⁶:

Գ. Տիգրանովի գրքից իմանում ենք, թե ինչ մեծ իրադարձություն է եղել «Ալմաստի» բեմադրությունը Մոսկվայում՝ Մեծ թատրոնում, Հայաս-

⁹ Спендиаров Ал. Письма, Ереван, 1962, с. 429.

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 142-143:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 144:

¹² Նույն տեղում, էջ 430:

¹³ Նույն տեղում, էջ 149:

¹⁴ Հովհ. Թումանյան, ԵԼԺ, հ. IV, էջ 721:

¹⁵ Спендиаров Ал. с. 150.

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 166:

տանի արվեստի տասնօրյակի ժամանակ, որին ներկա է եղել նաև Ի. Ստալինը¹⁷:

1948 թ. մարտին Մոսկվայում տեղի ունեցած ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միության առաջին համագումարում միության նախագահ Տիտոն Խրենիկովը շատ բարձր է գնահատել Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան և վերջինիս մի շարք ստեղծագործությունները՝ դրանք համարելով խորհրդային ժողովուրդների դասական երաժշտության մեջ մեծարժեք ներդրում¹⁸:

Բնականաբար, «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն պետք է տարբերվեր պոեմի բովանդակությունից: Այն հիմնված է բազմաթիվ երգվող երկխոսությունների վրա ու հարստացված է նոր կերպարներով:

Թումանյանը պոեմը գրելուց առաջ փորձել է պարզել ժողովրդական պատումի պատմականությունն ու այցելել է Թմուկ բերդի ավերակները: Մանավանդ այդ վայրերի հետ է կապվում նրա նաև մեկ ուրիշ հիանալի քերթվածը՝ «Փարվանա» լեգենդը: Պահպանված է լուսանկար, որում Թումանյանը հեռադիտակով նայում է բերդի ավերակներին:

«Ալմաստ» օպերայի՝ Պարնոկի գրած լիբրետոյի ուշադիր ընթերցումը պարզորոշ ներկայացնում է, որ բանաստեղծուհին ու կոմպոզիտորը խորհրդակցել են սցենարի խնդիրներում: Պարնոկը, անշուշտ, ծանոթ է եղել որոշակի պատմական աղբյուրների, որոնք ներկայացնում էին, թե ով է եղել Նադիր Շահը, ու ինչ ռազմական հաջողություններ է նա ունեցել:

Ըստ պատմաբան Լեոյի՝ «գողերի առաջնորդ» ավագակապետ ու դաժան Նադիրը եղել է կատարյալ բռնակալ, որից դողում էր Արևելքը: Նա իրեն համարում էր «երկրորդ Ալեքսանդր Մակեդոնացի»¹⁹:

Զարմանալիորեն այդ դաժան բռնակալը ջերմ հարաբերություններ է ունեցել Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Աբրահամ Գ Կրետացու հետ, որը և գրել է Նադիր շահի պատմությունը՝ «Պատմագրության անցիցն իւրոց և Նատր շահին Պարսից»²⁰: Պարսկաստանյան պատերազմների ժամանակ Աբրահամ Կրետացին իր աջակցությունն է հայտնել Պարսից շահին և, ի պատասխան դրա, Մայր Աթոռն ազատել է հարկերից, ընդարձակել է Ս. Էջմիածնի կալվածքները, շահից ստացել է 15-կիլոգրամանոց ոսկե ջահ, ազատել է ու հայրենիք վերադարձրել յոթ հազար հայ և վրացի գերիների:

Ռուս բանաստեղծուհու սցենարում էլ Նադիր շահը պատկերված է իր աշխարհակալական ձգտումներով:

«Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն հայերեն է թարգմանել անվանի գրականագետ, Թումանյանին անձամբ ճանաչող²¹, մեծ բանաստեղծի մասին եզակի հուշեր թողած Տիգրան Հախումյանը:

Ըստ լիբրետոյի՝ Նադիր շահն իրեն համեմատում է Լենկ Թեմուրի հետ: Ահա թե ինչ է ասում նա իր մասին. «Կասպից ծովի ալիքն էլ ետ գնա,

¹⁷ **Тигранов Г.** По материалам писем и воспоминаний, Ереван, 1953, с. 99.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 101:

¹⁹ **Լեո**, Երկերի ժողովածու տասը հատորով, հ. V, Երևան, 1986, էջ 494:

²⁰ Ամենայն Հայոց կաթողիկոսներ, Խմբագրությամբ Պետրոս Հովհաննիսյանի, Երևան, 2001, էջ 224:

²¹ Տե՛ս **Հախումյան Տ.**, Հուշեր, Երևան, 1987, էջ 3-13:

հոգիս կայրի ցասման կրակը, թող բերդը պաշարեն զորքերն արագ, թող մահ տեսնի գյավուրն աչքի առաջ»²²:

Թումանյանի պոեմում ո՛չ Լենկ Թեմուրի անունը կա և ո՛չ էլ Կասպից ծովի տեղանունը:

Պոեմում չկան զորավարներ, սուրհանդակներ, դայակներ, սպարապետ, ծաղրածու, իշխանուհուն սպասարկող Գայանե և այլ կերպարներ:

Տիգրան Հախումյանը լիբրետոյի հայերեն տարբերակն ավելի է մոտեցրել Թումանյանի պոեմին: Ահա մի քանի հատվածների համեմատություններ:

«Թմկաբերդի առումը»

-Մի՛ պարծենա, **գոռոզ Նադիր**,
Պատասխանեց է՛ն հըսկան,
Գըլխովը շա՛տ ամպեր կանցնեն,
Սարը միշտ կա անսասան (էջ 62):

«Ալմաստ»

Ինչու՞ է զուր շտապում **գոռոզ Նադիրը**,
Ամուր են դեռ հայոց բերդի պատերը (էջ 43-44):

Թումանյանի պոեմում ոչ մի անգամ չի ասվում, թե Թմկա տիրուհին հայուհի է: «Ալմաստ» օպերայում շեշտվում է, այն էլ մի քանի անգամ, իշխանուհու հայ լինելը.

«Ալմաստ»

Դեմքը ասես ճերմակ է, քան Աբուլը,
Ծով են ու կրակ աչքերը վառ,
Վարդ են **հայուհու** այրող շուրթերը,
Թև կառնեն նրա սիրուց սրտերը:
...Այդ կնոջ սիրով աշուղն էլ քաջ է
Սազն առած կերթա մահվան առաջ էլ,
Այդ փերու գրկում առյուծ դառած
Հայ Թաթուլն է միշտ նետվում առաջ (էջ 48):

«Թմկաբերդի առումը»

Ծով են աչքերը Ջավախքի դըստեր,
Ու կորչում է մարդ նըրա հայացքում,
Ճակատը ճերմակ է՛ն ձյունից էլ դեռ,
Որ բարձր Աբուլի գագաթն է ծածկում:
Նա է շունչ, հոգին իշխան Թաթուլի,
Նըրա սիրովն է հարբած է՛ն հըսկան,
Նըրա ժպիտն է քաջին ուժ տալի,

²² «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոյի հատվածները բերվում են հետևյալ գրքից՝ Սպենդիարով Ալեքսանդր, Երկերի լիակատար ժողովածու: Հատոր տասներորդ: Ալմաստ: Օպերա չորս գործողությամբ: /Խմբ.՝ Գ. Բուդաղյան/, Երևան, 1971, 295 էջ, նոտաներ, 1 թ. նկ.: Մեջբերման էջերը կնշվեն վերևում:

Որ դաշտն է իջնում առյուծի նըման (էջ 64):

Թումանյանն իր պոեմում հիշատակում է միջնադարի պարսիկ հանճարեղ բանաստեղծ Ֆիրդուսու մի ասույթը քաջին կործանող գինու և կնոջ մասին.

Էսպես է ասել հընուց էդ մասին
Ֆարսի բյուբյուլը՝ անմահ Ֆիրդուսին.

Ի՞նչը կըհաղթի կյանքում հերոսին,
Թե չըլինին

Կինն ու գինին (էջ 65):

Պոեմի այս հատվածը մի քանի անգամ կրկնվում է օպերայի լիբրետոյում.

«Ալմաստ»

Այդպես է ասել հընուց այդ մասին

Բլբուլը ֆարսի՝ անմահ Ֆիրդուսին,

Անհաղթ հերոսին ի՞նչ կարող է հաղթել,

Թե չլինի կինն ու գինին (էջ 50-51):

Թե՛ պոեմում և թե՛ օպերայում Թմկա տիրուհուն իր ամուսնու նկատմամբ ունեցած սիրուց ճակատագրորեն շեղում է թագուհի դառնալու փառքի հեռանկարը: Այդ պահն առավել խորացված է օպերայում, որում Ալմաստի տվայտանքները նրան հանգիստ չեն տալիս: Օպերայի սկզբում նա ամուսնուն անկեղծ սիրող գեղանի կին է, որը շարունակ երազում է նրա սերը, տագնապում սիրեցյալ ամուսնու կյանքի և իր նկատմամբ ունեցած սիրո համար: Այս հատվածները ռուս բանաստեղծուհին քաղել է Վալերի Բրյուսովի «Поэзия Армении» ժողովածուում եղած «Անուշ» պոեմի բրյուսովյան թարգմանությունից.

«Ալմաստ»

Բարձր սարից ջուրն է իջնում,

Երգն է գնգում խոր ձորում,

Մի խեղճ աղջիկ մորմոքում է

Սիրտն է յարի ցավն այրում (էջ 81):

«Անուշ»

Ամպի տակից ջուր է գալի,

Դոշ է տալի, փըրփրում,

Էն ո՞ւմ յարն է նըստած լալի

Հոնգուր-հոնգուր էն սարում²³:

Տիգրանովի գրքում հաստատուն ձևով կրկնվում է այն միտքը, թե Կոմիտասը պատգամում էր գնալ ու սովորել մեծագույն արարչից՝ ժողովրդից²⁴:

²³ Հովի. Թումանյան, ԵԼԺ, հ. III, Երևան, 2019, էջ 85:

Սպենդիարյանն «Ալմաստ» օպերայում հետևել է Կոմիտասի այդ պատգամին, միաժամանակ հավատարիմ է մնացել Թումանյանի ստեղծագործությունների ժողովրդական ոգուն: Օպերայում հայտնվում են Համբարձման տոնի տեսարաններ: Դրանք իսպառ բացակայում են «Թմկաբերդի առումը» պոեմում, սակայն առկա են «Անուշ» պոեմում և Կոմիտասի ու Մանուկ Աբեղյանի կազմած «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանում, որը լույս էր տեսել Վաղարշապատում 1905-ին, և որը ժողովրդական երգերն օգտագործելու առումով հիանալի ուղեցույց էր Սպենդիարյանի համար:

«Ալմաստ»

Ա՛խ, ո՞ր ես, ո՞ր ես, իմ յար,
Դու աչքիս վառ լույս,
Ա՛խ, կռվի դաշտում, յա՛ր,
Դու ընկար անհույս՝ վայ լե՛, լե՛...

«Լե՛, լե՛» ձայնարկությունները հաճախ են կրկնվում «Հազար ու մի խաղ» ժողովրդական երգարանում:

Ա՛յ հևա՛, հևա՛ սիրտըս,
Վա՛յ, յա՛ր, լե՛,
...Քան պուտը կարմիր չըկա,
Վա՛յ, յա՛ր, լե՛,
Բաց անեմ սև ա սիրտըս...²⁵:

Պոեմի ավարտը և «Ալմաստ» օպերայի վերջին գործողությունը փոքր-ինչ տարբեր են իրենց հանգուցալուծմամբ: «Թմկաբերդի առումը» պոեմում Նադիր շահն անմիջապես պատժում է բերդի տիրուհուն՝ հիշեցնելով վերջինիս դավաճանության աններելի լինելը:

-Պատասխան տուր ինձ, մատնիչ սևաջյա,
Մի՞թե Թաթուլը քաջ չէր ու սիրուն...(էջ 72):

Այս հարցմանն ի պատասխան՝ շփոթահար, ամոթահար, իր դավաճանությունից խենթացած տիրուհին հանդուգն ձևով բացահայտում է իր ամուսնու առավելությունը թագավորական գահ ունեցող բռնապետից:

-Քաջ էր ու սիրուն քեզնից առավել,
Մի բարձր ու ազնիվ տղամարդ էր նա.
Կնոջ մատնությամբ ամրոց չէր առել,
Չէր եղել կյանքում երբեք խաբերա...(էջ 72):

²⁴ **Тигранов Г.** Спендиаров А., с. 120.

²⁵ «Հազար ու մի խաղ», ժողովրդական երգարան, Խմբագրեցին Կոմիտաս և Մ. Աբեղյան, Երևան, 1969, էջ 27:

Պոեմում իր նենգությամբ ու խաբեությամբ հաղթանակի հասած բռնակալը միանգամից պատժում է իշխանուհուն, և չարը հաղթանակում է:

Օպերայում Ալմաստը հասկանում է, որ դառնալու է շահի հարեմի սովորական կանանցից մեկը և ոչ թե թագուհի, նա հասկանում է իր խաբված լինելը և վրեժի զգացմունքով լեցուն՝ գոտուց հանում է դաշույնը, որպեսզի սպանի շահին: Սակայն շահի թիկնապահները նրա ձեռքից խլում են դաշույնը, ու շահի հրամանով հայտնվում է դահիճը:

Նա պատվիրում է պիղծ կնոջը շներին որպես լափ տալ, կուրացնել նրա աչքերը, տանջամահ անել, խաչել: Պատճառը մեկն է. իշխանուհին մատնիչ է, դավաճան, իսկ մատնիչներն ու դավաճանները լոկ գործիքներ են, որոնք ներում չունեն:

Փաստորեն թե՛ Թումանյանին և թե՛ Սպենդիարյանին հուզել է նույն խնդիրը. ինչո՞ւ է մարդը դառնում մատնիչ և դավաճան: Չէ՞ որ դավաճանները պատժվում են, և նրանց փառասիրական գայթակղությունը փոխվում է ամոթալի խայտառակության: Չէ՞ որ ժամանակի ընթացքում ամեն չար գործ բացահայտվում է: Ե՛վ Թումանյանը, և՛ Սպենդիարյանը եղել են հայրենասերներ, մեծ անհատականություններ, որոնք ապրել են աստվածաշնչային պատվիրաններին համահունչ: Այդ են վկայում նրանց մասին պատմող ժամանակակիցների հուշերը: Դրանցից մեկը պատկանում է «Ալպիական մանուշակի» անմահ հեղինակին՝ Ակսել Բակունցին, որը Սպենդիարյանի մասին ասել է. «Մի նայիր այս մարդու դեմքին ու քայլելուն, կարծես երկնային դրախտից իջած մոմեղեն կերտվածք լինի, իսկ ոտքերն էլ կարծես գետնին չեն դիպչում»²⁶:

Եզրակացություններ

Ալեքսանդր Սպենդիարյանին հուզել է «Թմկաբերդի առումը» պոեմը, որը քննում էր չարի ու բարու հավերժական պայքարի մեջ եղող խնդիրը: Մարդու լավագույն գործի անմահության գաղափարը, դավաճանության դատապարտումը, որ գալիս են դարերի խորքից, և կան նաև քրիստոնեական սրբազան մատյաններում, հուզել են և՛ Թումանյանին, և՛ Սպենդիարյանին: Թեպետ Թումանյանը գերզբաղվածության պատճառով չի կարողացել գրել «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն, սակայն բանավոր ձևով ներշնչել է կոմպոզիտորին: Լիբրետոյի հեղինակ Սոֆյա Պարնոկը «Ալմաստ» օպերան գրելիս ծանոթ է եղել Նադիր Շահի պատմական կերպարին և Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունների ոռուերեն թարգմանություններին:

«Ալմաստ» օպերայում տեղ են գտել հատվածներ, որոնք Պարնոկը քաղել է «Անուշ» օպերայից:

Օպերայի լիբրետոյի հայերեն թարգմանիչ Տիգրան Հախումյանը լիբրետոյի ոռուերեն բնագիրը թարգմանելիս հարազատ է մնացել Թումանյանի լեզվին ու ոճին:

²⁶ Մորուս Ս. Հասրաթյան, Հուշաբեկորներ..., էջ 46:

«Ալմաստ» օպերայի և «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիմքում ընկած հերոսին դավաճանող կնոջ կերպարը թափառիկ սյուժե է և առկա է այլ ժողովուրդների բանահյուսության ու գրականության մեջ:

Թե՛ Թումանյանին և թե՛ Սպենդիարյանին ոգեշնչել է դավաճանին պատժված տեսնելու իրողությունը և նրա սև գործի նկատմամբ դարերով չմոռացվող անարգանքը:

ЛИБРЕТТО ОПЕРЫ «АЛМАСТ» АЛЕКСАНДРА СПЕНДИАРЯНА И ПОЭМА «ВЗЯТИЕ ТМКАБЕРДА» ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

АЭЛИТА ДОЛУХАНЫАН

В творчестве Ованеса Туманяна Александр Спендиарян особо выделял поэму «Взятие Тмкаберда», в которой поэт обращался к теме вечной борьбы добра и зла. Идея бессмертия творений и свершений человека, осуждение предательства как нарушения постулатов морали, идущее из глубины веков и нашедшее отражение в священных христианских книгах, в равной степени волновали как Туманяна, так и Спендиаряна. В силу чрезмерной занятости Туманян не смог написать либретто к опере «Алмаст», автором либретто стала София Парнок, которая была знакома с творчеством Туманяна благодаря русским переводам, ей был знаком также исторический образ Надиршаха. Армянский переводчик либретто Тигран Ахумян остался верен языку и стилю поэта. Образ героини оперы «Алмаст» и поэмы «Взятие Тмкаберда», являющийся собой образ предательницы, присутствует также в фольклоре и литературе других народов.

В либретто вошли также отрывки, заимствованные Софией Парнок из поэмы Туманяна «Ануш».

Ключевые слова – «Взятие Тмкаберда», «Алмаст», Александр Спендиарян, поэма, либретто, патриотизм, предательство.

THE LIBRETTO OF ALEXANDER SPENDIARYAN'S OPERA *ALMAST* AND THE POEM "THE SEIZURE OF TMKABERD" OF HOVHANNES TUMANYAN

AELITA DOLUKHANYAN

Among the works of Hovhannes Tumanyan, Alexander Spendiaryan singled out the poem "The Seizure of Tmkaberd", in which the poet reflects on the eternal issues of struggle between good and evil, immortality of human deeds and accomplishments, condemnation of betrayal as violation of moral principles – concepts, coming from time immemorial and reflected in sacred Christian books, thoughts, preoccupying both the poet and the composer. Tumanyan, due to his intense busyness, failed to write the libretto for Spendiaryan's opera *Almast*. Sofia Parnok wrote it. She was familiar with not only Tumanyan's works in

Russian translation, but also the historical image of Nadir Shah. The translator Tigran Hakhumyan, however, in translating the libretto into Armenian, remained faithful to the language and style of Tumanyan's text. The main female personage in both the opera *Almast* and the poem "The Seizure of Tmkaberd" is a betrayer – a character, also present in the folklore and literature of other peoples.

The libretto includes excerpts borrowed by Sofia Parnok from Tumanyan's poem "Anush".

Key words – "The Seizure of Tmkaberd", *Almast*, Alexander Spendaryan, poem, libretto, patriotism, betrayal.

ИНТЕРПРЕТАЦИИ «ХАЙТАРМЫ» АЛЕКСАНДРА СПЕНДИАРЯНА В ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

ЛИЛИЯ БОРОДОВСКАЯ* (РФ, Республика Татарстан, Казань)

В статье представлены два музыкальных переложения «Хайтармы» из сюиты А. Спендиаряна «Крымские эскизы» (ч. 1), сделанные казанскими музыкантами и композиторами – Р.Э. Ильясовым для оркестра народных инструментов «Казан нуры» и Р.Ю. Абязовым для струнного камерного оркестра «La Primavera». Дана краткая историческая справка о творчестве А. Спендиаряна, связанном с крымско-татарской музыкой, а также представлен материал об особенностях крымско-татарского народного танца «хайтарма», о его разных нотных вариантах. Данная работа будет полезна как для широкого круга музыкантов-профессионалов, так и исследователей крымско-татарской народной музыки.

Ключевые слова – крымские татары, народная пляска «Хайтарма», армянский композитор А. Спендиарян, Республика Татарстан, «Крымские эскизы», Расим Ильясов, Рустем Абязов.

Творчество талантливого армянского композитора А. Спендиаряна (А. Спендиарова) известно и любимо в Республике Татарстан. Особенно популярны его «Крымские эскизы», в которых звучат крымско-татарские напевы. Музыкантами Татарстана сделано несколько переложений «Хайтармы» для разных типов оркестра, а хореографические коллективы с удовольствием ставят композиции на мотивы народных танцев крымских татар. Хотя и народная музыка казанских (поволжских) татар по своим музыкальным особенностям радикально отличается от фольклора крымских татар, последняя неизменно остается привлекательной для казанских музыкантов и слушателей. Этнические группы татар России широко представлены по всей территории страны – это мишаре, кряшены, нагайбаки, астраханские и сибирские татары, разнообразная народная музыка которых становится источником вдохновения для казанских музыкантов и творческих коллективов.

24 июня 2006 года «Хайтарма» прозвучала на концерте в рамках II Международного фестиваля татарской песни им. Рашита Вагапова в Берлине. Татарская диаспора Германии приехала в этот день в Берлин, чтобы посмотреть национальный праздник «Сабантуй», окунуться в атмосферу народной культуры и услышать родной язык своих предков. «Активно принимали участие в празднике крымские татары, и после «Эпипэ» все с удовольствием танцевали «Хайтарму», а узбекские ритмы сменялись арабскими, и вновь

* Доцент Казанского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, lilianotka@yandex.ru, статья представлена 25.10.2021, рецензирована 01.11.2021, принята к публикации 29.11.2021.

звучала татарская мелодия. Пришедшие на праздник немцы, большие поклонники татарской культуры и просто заглянувшие «на огонек», не скрывали своего восторга»¹.

Плясовая крымских татар «Хайтарма» в Татарстане исполняется детскими и взрослыми профессиональными коллективами. Так, 6 июля 2016 года девочки хореографической школы-студии «Алтын» исполнили «Хайтарму» на одной из открытых площадок г. Казани. «После танца юные артистки пояснили, что «Хайтарма» исполняется только на открытом воздухе – в поле, у подножия гор, и рассказывает о характере крымских татар, их гордости, скромности и независимости»².

Существует много версий этой народной мелодии. «Хайтарма» («Къайтарма») – это один из самых популярных народных танцев крымских татар, наряду с такими, как «Акъай авасы», «Къайтарма», «Чобан къайтармасы», «Чобан оюны» и т.д. Я. Шерфединов так описывает характерные признаки этого танца: «Кайтарма» – танец, так же характерный для татар, как, скажем, лезгинка для большинства народов Кавказа. Метр танца 7/8, темп живой, быстрый. Танцуя, мужчины держат руки врозь. Пальцы то сжимают в кулаки, то раскрывают, как бы изображая полет птицы. Женщины танцуют, сгибая руки и делая пластичные движения плечами и кистями; они как бы плывут. Кайтарму женщины танцуют отдельно от мужчин»³. В старых сборниках крымско-татарских народных песен и танцев нами найдено множество вариантов этого танца, например, варианты №№ 81-83, № 88 (см. Нотный пример № 1), № 89 из сборника Я. Шерфединова – это разные по размеру такта, ритмике и ладово-мелодическим особенностям мелодии»⁴.

Начиная с эпохи становления темы «русского Востока» в музыке, с творчества Н.А. Римского-Корсакова и его знаменитых учеников, фольклорные мелодии азиатских и кавказских народов России неизменно привлекают композиторов свежестью ладовых красок, тонкими переливами мелодических оборотов и изысканными ритмическими фигурами. Исследователи приводят одно из высказываний Н.А. Римского-Корсакова в беседе с А. Спендиаровым: «Вы... по самому рождению своему человек восточный, у Вас Восток в крови, и Вы именно в силу этого можете и в музыке, и в этой области дать нечто настоящее, действительно ценное»⁵. Композитор А. Лядов

¹ Вагизова В. В Берлине прошел фестиваль имени Р. Вагапова, 27 июня 2006, URL: <https://www.tatar-inform.ru/news/v-berline-proshel-festival-imeni-r-vagapova-28393>

² Миннуллина Н. Хореографическая школа-студия «Алтын» преподнесла танцевальный сюрприз редакции «Казанских ведомостей» // Казанские ведомости, 2016, 6 июля – URL: <https://kazved.ru/news/society/06-07-2016/horeograficheskaya-shkola-studiya-altyn-prepodnesla-tantsevalnyy-syurpriz-redaktsii-kazanskih-vedomostey-4771275>

³ Шерфединов Я. Звучит кайтарма: татарские народные песни и инструментальные наигрыши, Ташкент, 1978, с. 181.

⁴ Песни и танцы крымских татар. Записи Ягьи Шерфединова, Москва-Симферополь, 1931, 96 с.

⁵ Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н. Избранные статьи. Воспоминания/ Н.Г. Шахназарова, Москва, Государственный институт искусствознания, 2013, с. 101.

отмечал новизну «восточного» стиля Спендиарова: «Его Восток был новый, до того времени неиспользованный отечественными творцами»⁶.

Нотный пример №1

Allegro ♩ = 116



По мнению многих композиторов-современников и музыковедов, А.А. Спендиарян – самый последовательный ориенталист среди учеников Н.А. Римского-Корсакова. Это прослеживается и в ранних сочинениях – «Три пальмы», «Крымские эскизы», и в сюите из оперы «Алмаст», в песнях на армянские и крымско-татарские народные напевы. С. Богуславский точно характеризует эволюцию восточного стиля в музыке А.А. Спендиаряна от традиций русских композиторов до истинного проникновения в народную музыку: «Обволакивание подлинно-народного напева в романтические гармонии Листа, Вагнера и др., европейски-симфоническая разработка тем (путем секвенций, изложения отрывков темы в меняющихся гармонизациях и др.), европейская же инструментовка уступают место в «Алмасте» и отчасти во второй серии «Крымских эскизов» и в песнях – этнографически правдивой трактовке песни: оркестровка приобретает характер колорита народных инструментов, голосоведение также приближается к народному, а отсюда и гармония теряет свою европейскую красоту и органически сливается с напевом»⁷.

По свидетельствам друзей А.А. Спендиаряна, любовь к татарской народной музыке привила ему мать, которая часто играла для сына на рояле. «Спендиаров любил Крым, любил его поэтичные народные песни и танцы, часто посещал татарские свадьбы. Он окружал себя народными музыкантами, слушал и записывал их песни и инструментальные мелодии. На основе этих записей родились его «Крымские эскизы» – произведение, получившее огромную популярность. Посвященные памяти Айвазовского, «Крымские эскизы» – живое свидетельство дружбы композитора и художника»⁸.

«Крымские эскизы» были сочинены в начале XX века в двух сюитах. Историк крымско-татарской музыкальной культуры И.А. Заатов пишет, что «долго проживавший среди крымских татар в Карасубазаре, Ялте и Судакe композитор Александр Афанасьевич Спендиаров впервые издал в Москве

⁶ **Шахназарова (Мелик-Шахназарова) Н.** Избранные статьи. Воспоминания/ Н.Г. Шахназарова, Москва, Государственный институт искусствознания, 2013, с. 113.

⁷ **Богуславский С.** Концерт Спендиарова// Зрелища, 1924, № 71, с. 8.

⁸ **Шерфединов Я.** Звучит кайтарма: татарские народные песни и инструментальные наигрыши, с. 4.

клавир написанной им увертюры на музыкальную тему крымско-татарских народных песен» в 1903 году⁹. Существует множество исполнительских версий и переложений, к примеру, были выпущены виниловые грампластинки с записями Оркестра Большого театра СССР под управлением дирижера А. Мелик-Пашаева (см. фотографию № 1).



Фотография № 1. Вторая сторона грампластинки¹⁰

В данной работе мы рассмотрим два варианта переложений «Хайтармы», сделанных казанскими музыкантами и композиторами для разных типов оркестров – народных инструментов и струнных – по первой части «Крымских эскизов» А. Спендиаряна.

Первая версия – это переложение Расима Ильясова для Оркестра народных инструментов «Казан нуры» (см. нотный пример № 2). Оркестр народных инструментов «Казан нуры» (в переводе с татарского языка означает «свет/сияние Казани») был создан в 1998 году на базе Национального культурного центра «Казань» администрацией города Казани. С 2000-го года оркестр возглавил новый художественный руководитель и главный дирижер, сегодня Народный артист Республики Татарстан, лауреат всероссийских и

⁹ **Заатов И.** Очерки истории крымско-татарской музыкальной культуры и сценического искусства (генезис, эволюция, современное состояние), т. I. Историография, источниковедческая база, библиография, Симферополь, 2019, с. 108.

¹⁰ Крымские эскизы (Хайтарма). Муз. Спендиарова/Орк. ГАБТ СССР под упр. засл. деят. иск. А. Мелик-Пашаева, Москва, 1937.

международных конкурсов, профессор Казанского государственного института культуры – Расим Эдгямович Ильясов.

Нотный пример № 2

Р. Ильясов вместе со своими музыкантами создал большое количество оркестровок и музыкальных обработок народных мелодий, среди которых – «Черемшанские вечера», «Биш Туган», «Казан сөлгесе», «Татарский современный», «Праздничный», «Зэңгәр шәл», «Цветочный», «Три бабая», «Татарская быстриночка», «Хайтарма», «Горский танец», «Венесуэла», «Молодежный», «Еврейская сюита», «Казачий», «Русская кадрили», «Джигиты», «Танец с барабанами» и многие другие, которые поистине являются «золотым фондом» коллектива.

Ильясов Расим Эдгямович в 1997 году закончил Казанскую государственную консерваторию, а в 1999 г. – ассистентуру Челябинской Академии искусств – факультет оркестровых инструментов и дирижирования. В 1998 году Расим Ильясов, будучи солистом ансамбля «Русская душа», стал лауреатом международного конкурса исполнителей в Италии, в 1999 году – лауреатом Всероссийского конкурса «Классическое наследие» (г. Москва), а также

лауреатом международного фольклорного фестиваля-конкурса народов мира во Франции.

Переложив «Хайтарму», Р. Ильясов сохранил без изменений нотный текст А. Спендиаряна. Оркестровка Р. Ильясова отличается мастерством, знанием тембровых особенностей каждой группы инструментов, что позволило ему выделить национальный колорит крымско-татарской мелодии. Красота «вьющихся» сольных мелодических линий отдана скрипке, флейте, кларнету, а аккомпанирующие ритмические линии – домрам, баянам и остальным оркестровым инструментам. В мощные моменты tutti тембровые сочетания народных инструментов создают поистине этнический колорит крымско-татарской пляски. Композиторский талант Р. Ильясова позволил ему тонко и бережно переложить музыку А. Спендиаряна, сохранив авторскую гармонию и фактуру.

Вторая версия переложения «Хайтармы» А.Спендиаряна в Татарстане (см. нотный пример № 3) – это работа Заслуженного деятеля искусств России и Татарстана, Народного артиста Республики Татарстан, выпускника Московской и Казанской консерваторий, скрипача и композитора, художественного руководителя и главного дирижера Казанского камерного оркестра «La Primavera» Р.Ю. Абязова.

Нотный пример № 3¹¹

Хайтарма
плясовая крымских татар

А. Спендиаров, op.9, №4
оркестровка Р. Абязова

Andante ♩ = 60

«Хайтарма» в переложении Р.Ю. Абязова для струнного оркестра и рояля имеет более светское камерное звучание, что обусловлено тембровыми красками струнных инструментов. В интерпретации камерного оркестра «La Primavera» этот народный танец звучит изысканно и академично.

В обоих переложениях основная тема поручена солирующей скрипке, и если у Ильясова это звучит как любимый у татар народный струнный ин-

¹¹ Спендиаров А. Хайтарма: плясовая крымских татар. op. 9, № 4/ Оркестровка Р. Абязова, URL: http://www.la-primavera.org/fs/a_notes/151_file_.pdf

струмент, то в исполнении оркестра Р. Абязова скрипка – это академический виртуозный солист, немного чопорный и холодный.

Таким образом, две версии переложения «Хайтармы» А. Спендиаряна нашли своего слушателя в Казани и Татарстане в целом. Учитывая большую гастрольную деятельность обоих оркестров, можно утверждать, что и слушатели регионов России и стран СНГ смогли познакомиться с двумя вариантами замечательной музыки армянского композитора А. Спендиаряна, открыв для себя богатство и музыкальное разнообразие татарской народной музыки.

Оба оркестра как высокопрофессиональные коллективы укомплектованы блестящими музыкантами-исполнителями и являются гордостью татарстанской музыкальной культуры. С полной уверенностью можно сказать, что обе версии достойно представили музыку А. Спендиаряна в народной и академической музыкальной стилистике.

**ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ «ՂԱՅԹԱՐՄԱՅԻ»
ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԹԱԹԱՐՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԿԱՏԱՐՈՂՆԵՐԻ ԱՐՎԵՏՏՈՒՄ**

ԼԻԼԻԱ ԲՈՐՈԴՈՎՍԿԱՅԱ (ՌԴ, Թաթարստանի Հանրապետություն, Կազան)

Հոդվածում ներկայացված են Ալ. Սպենդիարյանի «Ղրիմի էսքիզներ» սյուիտի առաջին մասի՝ «Ղայթարմայի» երկու երաժշտական փոխադրումներ, որոնք կատարել են կազանցի երաժիշտներ և կոմպոզիտորներ Ռ.Է. Իլյասովը՝ «Կազան Նուրի» ժողովրդական գործիքների նվագախմբի համար, և Ռ. Յու. Աբյազովը՝ «La Primavera» լարային կամերային նվագախմբի համար: Տրված է համառոտ պատմական տեղեկանք Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծագործության մասին՝ կապված դրիմաթաթարական երաժշտության հետ, ինչպես նաև նյութ՝ «Ղայթարմա» դրիմաթաթարական ժողովրդական պարի առանձնահատկությունների, դրա տարբեր նոտային տարբերակների մասին: Այս աշխատանքն օգտակար կլինի ինչպես պրոֆեսիոնալ երաժիշտների, այնպես էլ դրիմաթաթարական ժողովրդական երաժշտությունը հետազոտողների համար:

Բանալի բաներ՝ Ղրիմի թաթարներ, ժողովրդական պար «Ղայթարմա», հայ կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյան, Թաթարստանի Հանրապետություն, «Ղրիմի էսքիզներ», Ռասիմ Իլյասով, Ռուստեն Աբյազով:

**INTERPRETATIONS OF ALEXANDER SPENDIARYAN'S "HAYTARMA" BY
CONTEMPORARY MUSICIANS OF THE REPUBLIC OF TATARSTAN**

LILIA BORODOVSKAYA (Kazan, Republic of Tatarstan, RF)

The article presents two musical arrangements of "Haytarma" from A. Spendiaryan's suite "Crimean Sketches" (part 1), created by the Kazan musicians and composers Rasim Ilyasov – for Kazan Nury folk-instrument

orchestra, and Rustem Abyazov – for La Primavera string chamber orchestra. A brief historical background of A. Spendiaryan's creativity, connected with Crimean-Tatar music, is provided. The article also contains material on the distinctive features of the Crimean-Tatar folk dance "Haytarma" and its musical variations. This work will prove useful to a wide range of professional musicians and researchers of Crimean-Tatar folk music.

Key words – Crimean Tatars, folk dance "Haytarma", Armenian composer A. Spendiaryan, Republic of Tatarstan, "Crimean Sketches", Rasim Ilyasov, Rustem Abyazov.

МЕТАМОРФОЗЫ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ АЛЕКСАНДРА СПЕНДИАРЯНА

ТАТЬЯНА БРОСЛАВСКАЯ (РФ, Санкт-Петербург)*

В статье, посвященной проблеме эволюции творческого пути Спендиаряна, акцентируется тяготение композитора в петербургский период жизни к русскому ориентализму: сюжетной программности музыки, принципу сюитности. В последний период своей жизни, в связи с переездом на историческую родину, композитор стал активно заниматься изучением армянских музыкальных традиций: воспроизводить особенности армянского фольклора ладовыми, интонационными, ритмическими, структурно-конструктивными, тембровыми средствами развития материала. Композитор заслуженно считается «основоположником национального армянского симфонизма».

Ключевые слова – Александр Спендиарян, армянский симфонизм, музыкальный фольклор, русский ориентализм, «Крымские эскизы», «Три пальмы», «Ереванские этюды».

Вступление

Творческий путь Александра Афанасьевича Спендиаряна (1871–1928) не был долгим, но при этом оказался насыщен множеством интересных событий, стилевыми поисками, отличался значительной эволюцией. Композитор вошел в историю музыкальной культуры Армении как создатель первых симфонических партитур, первой национальной по содержанию и музыкальному языку историко-патриотической оперы «Алмаст» по поэме Ованеса Туманяна, прекрасных романсов и камерных сочинений. По единодушному признанию, он вписал ярчайшие страницы в историю армянской классической музыки.

Петербургский период деятельности А. Спендиаряна

Жизнь и творчество А. Спендиаряна стали подтверждением плодотворности русско-армянских музыкальных связей. Композитор посетил Петербург в 1896 г. Как известно, Николай Андреевич Римский-Корсаков, которому он показал свои первые сочинения (романсы), одобрил музыкальные опыты молодого автора, чутко уловив своеобразие его дарования, и согла-

* Заведующая Кабинетом истории национальных музыкальных культур Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, доцент, brostatyana@yandex.ru, статья представлена 12.11.2021, рецензирована 18.11.2021, принята к публикации 29.11.2021.

сился с ним заниматься¹. «Великую радость и несказанное удовлетворение испытал я, и только с тех пор уверовал в свои силы»².

В Петербурге А. Спендиарян сблизился со многими русскими композиторами и литераторами. Среди ближайших его друзей назовем А. Лядова, А. Глазунова, Я. Витолса, А. Аренского. Большое значение имели творческие встречи с деятелями армянской культуры, в кругу которых был и Н. Тигранян, впервые обратившийся к мугаму в жанре фортепианной обработки³.

В петербургский период 1890-х гг. и позднее А. Спендиарян явно находился под влиянием своего великого Учителя⁴, проявляя тягу к ориентализму. Композиторы, обращавшиеся к сфере «русского ориентализма», оставили потомкам ярчайшие художественные образцы этого музыкального направления. Нет необходимости называть многочисленные известные сочинения М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Бородина.

Отмечавшаяся исследователями перспективность и художественная ценность этого пласта русской музыки в то же время не снимают ощущения явных ограничительных моментов. При всей аутентичности материала – это все же обобщенная музыкальная субстанция, а не конкретная культура со своими глубокими национальными традициями. Для России – это именно *русская* музыка о Востоке, что диктовалось, в первую очередь, задачами российского искусства. Композиторы являлись приверженцами классической ладотональной системы, симфонические сочинения были представлены в основном программной музыкой сюитного типа. Последняя тема убедительно разработана в статье В.Д. Конен. Приведем фрагмент ее характеристики: «...у русских «ориенталистов» прошлого столетия нет произведений обобщенно-симфонического плана, построенных на «внеевропейском» материале. Почти без исключения восточный фольклор кучкистов лежит в основе «описательно-рассредоточенного» тематизма, свойственного программно-изобразительной музыке сюитного типа»⁵.

¹ **Брославская Т.** Вопросы изучения музыкально-исторических взаимосвязей в работах С.Л. Гинзбурга // Исторические взаимосвязи культур. Сб. науч. трудов, СПб., 1992, с. 19.

² **Тигранов Г.** Александр Афанасьевич Спендиаров, Москва, 1959, с. 40.

³ **Гумреци Николай** Фаддеевич Тигранов. Музыка Востока. С предисл. акад. Н.Я. Марра и комп. А.А. Спендиарова. Л., 1927, с. 45.

⁴ Занятия проходили дома у Николая Андреевича, так как в получении второго диплома А. Спендиарян не нуждался. Он был весьма образован в области юриспруденции, закончил Московский университет (1890–1895) и принимал участие в качестве скрипача в концертах студенческого оркестра, которым руководил известный музыкант Н.С. Кленовский. Последний весьма одобрял музыкальные начинания своего подопечного. Тем не менее, решение вопроса о композиторской карьере А. Спендиарян мог доверить только Римскому-Корсакову.

⁵ **Конен В.** Значение внеевропейских культур для музыки XX века // Музыкальный современник, Москва, вып. 1, 1973, с. 59.

Любопытно, что эту склонность к «ориентализму» композитор XX века Авет Тертерян назвал «заигрыванием» с Востоком⁶.

Крымский период – новая веха в творчестве композитора

С 1901 г. Спендиарян жил в Крыму, где окружил себя народными музыкантами. Результатом стали две тетради «Крымских эскизов» (1903 и 1912). В них ярко проявились следующие черты стиля композитора-симфониста⁷:

- тяготение к жанрово-бытовым зарисовкам, программности;
- склонность к миниатюрам и тщательной отделке деталей;
- опора на подлинную народно-песенную и танцевальную основу;
- разработка материала вариантно-вариационным методом;
- сюитный принцип построения, основанный на контрастах;
- тонкое чувство оркестрового колорита.

При заметной тяге А. Спендиаряна к русскому ориентализму в ряде ранних романсов – «К розе», «Восточная колыбельная» и в более поздней обработке песни Саят-Новы «Гариб блбул» отражается сюжетная программность и вместе с ней – тяготение к ориентализму и принципу сюитности. Это понимали и многие музыканты, отмечавшие характерные черты армянской народной музыки.

Двум крупным симфоническим работам А. Спендиаряна отдали дань в своих аналитических наблюдениях профессора Санкт-Петербургской консерватории С.Л. Гинзбург и Г.Г. Тигранов. Одно из этих значительных сочинений – Симфоническая картина «Три пальмы» (1905) – навеяно поэтическими образами одноименного стихотворения М. Лермонтова. Произведение насыщено пафосом вольнолюбия, протестом против насилия, жестокости и деспотизма, характерным для этого сложного времени. Основная идея глубоко раскрыта в динамических вариациях в рамках свободной сонатной формы, где отсутствует традиционная разработка, действие завершается зеркальной репризой (уход каравана). Любопытно, что пейзажная альтернативная лирическая зарисовка основной трехдольной «темы пальм в пустынном оазисе» на фоне журчащего флейтового ручейка широко и волнообразно развивается. Она явно напоминает очень знакомую тему (но уже в двухдольном размере) из третьего действия оперы «Руслан и Людмила» М. Глинки. Это – чарующий «Персидский хор», вводящий в атмосферу южной ночи. Исследователи полагают, что тема хора аутентичная и встречается у ряда народов Востока.

Второй раздел картины – «шествие приближающегося каравана» – представляет собой «динамические вариации» (от *pppp* к *f*) на фоне пиццикато басов и ориентальной мелодической темы в миксолидийском ладу. Впе-

⁶ Цитата взята из кинофильма «Взгляд наверх», посвященного творчеству Авета Тертеряна. Автор сценария и режиссер А. Каджворян, Ереван, 1988.

⁷ Бокщанина Е. История музыки народов СССР, Москва, 1969, с. 186.

чатляют позвякивания караванных бубенцов, которые композитор специально вводит в оркестр.

И вновь рождаются ассоциации с уже знакомыми темами, основанными на приеме нарастающих динамических вариаций с постепенной интенсификацией фактур: «картинами рассвета» у Э. Грига, М. Мусоргского. Знаменитое «Болеро» М. Равеля появилось уже гораздо позже (1928). Отметим, что осязаемое влияние Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского (тема рока) – не эпигонство! Все активно переосмыслено. Не случайно русские музыканты приветствовали появление этой красочной картины. Автор был удостоен Глинкинской премии (1908). А в 1912 г. балетмейстер Михаил Фокин обратился к автору симфонической картины за разрешением о создании балета на основе этой музыки. А. Спендиарян отнесся к такой идее сочувственно и написал для хореографической постановки Фокина «Семь дочерей короля джинов» (иногда – «Горного короля») музыку пролога. Балет был поставлен в Берлине в 1913 г. труппой Анны Павловой, исполнившей главную роль младшей дочери короля («Горный ручей»). На премьере присутствовал автор, свое восхищение выразили также находившиеся в зале Артур Никиш и Рихард Штраус. Художником и сценаристом вместе с М. Фокиным выступил Б. Анисфельд.

Безусловно, в симфонической картине «Три пальмы» доминирует тяга композитора к ориентализму. А. Глазунов отмечал, что «Спендиаров в этом сочинении показал новые пути в ориентализме»⁸. С его мнением был солидарен и Г. Тигранов, подчеркнувший, что склонный к программности композитор «с интенсивным музыкально-драматическим развитием сочетал картинную изобразительность»⁹. Добавим тонкое наблюдение С. Гинзбурга: «Усвоив принцип программности русской классической школы, <...> оставаясь еще в традициях «общевосточного» письма, А. Спендиаров внес сюда яркую оригинальность»¹⁰. Это качество музыки прекрасно чувствовал Н. Римский-Корсаков, отмечая «скорректированность» в ней признаков русского ориентализма с достоверным глубоким ощущением природы восточного мелоса. Известно, что он всячески побуждал ученика писать оперу¹¹. А. Спендиарян искал сюжет, но долго не находил в известных ему сочинениях нужных ему качеств: социально-значимой, народно-национальной идеи, больших и глубоких человеческих характеров. Решающим стало общение с классиком армянской литературы Ованесом Туманяном, с которым композитора позна-

⁸ **Глазунов А.** Воспоминания об А.А. Спендиарове // Советская музыка, 1939, № 9, № 10, с. 11.

⁹ **Тигранов Г.** Александр Афанасьевич Спендиаров. Изд. второе, испр. и доп., Москва, 1971, с. 147.

¹⁰ **Гинзбург С.** Музыкальная литература народов СССР, третье, доп. изд., Москва, 1979, с. 254.

¹¹ **Тигранов Г.** Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний, Ереван, 1953, с. 31.

комил гениальный художник Мартирос Сарьян. В 1916 г. А. Спендиарян начал писать оперу «Алмаст» по поэме Туманяна «Взятие Тмкаберда».

Ереванский период творчества композитора

Двадцать лет спустя, в 1925 г. А. Спендиарян закончил симфоническую сюиту «Эриванские этюды»¹². Ко времени создания второго по значимости сочинения в жизни музыканта произошли важные события. Правительство Армении пригласило композитора в Ереван (1924). Тигранов подчеркнул особое значение сюиты как «замечательного образца национального самобытного симфонизма». В этой оценке ученый выделил два аспекта: «национальный» и «симфонический», подчеркнув, что они открыли «новые пути для последующего развития армянской симфонической музыки»¹³. Сюита «Ереванские этюды» – яркий образец национального симфонизма¹⁴. Композитор на разных уровнях воспроизводит типичные особенности армянского фольклора – ладовом, интонационном, ритмическом, структурно-конструктивном, тембровом. В образном плане оба этюда представляют собой контрастные сопоставления медленных, по-восточному томных вступлений и стремительных темпераментных танцев. В первой пьесе «Энзели» вариантно-вариационным способом композитор развивает тему известной песни Саят-Новы¹⁵. Своему любимому инструменту – кеманче – великий поэт и ашуг посвятил песню: «Из всех людьми хваленых лир полней звучишь ты, кеманча» (перевод В. Брюсова). Во вступительном разделе первой части композитор имитирует звучание инструмента в высоком регистре – в момент, когда после английского рожка следуют скрипки. Интересен интонационно-ритмический рисунок темы с синкопами и опеванием устоев. Выразительно обозначена тетраордная структура с увеличенной секундой внутри: ми – фа – соль диез – ля; си – до – ре диез – ми.

Образ Ашуга, игрой на кеманче искушающего княгиню, позднее введен композитором в оперу «Алмаст»¹⁶.

В ритмическом отношении любопытен второй контрастный раздел первого этюда. Композитор ввел в партитуру и подлинные армянские народные инструменты: *доол* и *даф* (*дайру*), в сноске указав, какими традиционными инструментами оркестра их можно заменить. Этот раздел, осно-

¹² Современное название сюиты – «Ереванские этюды».

¹³ **Тигранов Г.** Александр Афанасьевич Спендиаров. Изд. второе, испр. и доп., Москва, 1971.

¹⁴ **Тигранов Г.** Спендиаров. По материалам писем и воспоминаний, Ереван, 1953, с. 13.

¹⁵ Саят-Нова – псевдоним крупнейшего армянского ашуга XVIII в. Арутюна Саядяна (1712–1795). Музыкант и поэт сочинял песни на разных языках. Трагически погиб при взятии Тифлиса войсками иранского шаха.

¹⁶ По сюжету (С. Парнок) Ашуг заслан в крепость армян, чтобы искушать честолюбивую и властолюбивую княгиню. Не воинскими доблестями, а хитростью Надир Шах берет армянскую крепость. Впечатляет фрагмент обольщения княгини ашугом из фильма «Алмаст» (на основе музыки оперы), реж. Т. Левонян, 1985.

ванный на подлинном танцевальном наигрыше, начинается с типичной для исполнителей подачи ритмической основы, на которую далее накладывается сам танец. Ритмическая изобретательность композитора поразительна.

Как известно, песенная традиционная культура армян в своей основе монодийна. Вместе с тем, в практике исполнителей, играющих на дудуках, наблюдается и двухголосие: в дуэте один исполнитель «тянет» бурдон, а другой импровизирует на фоне непрерывного органного пункта. Данный прием достигается за счет особого цепного дыхания через нос. В оркестре А. Спендиаряна эта традиция воплощена во второй части «Гиджас»: гобой и английский рожок имитируют звучание традиционных инструментов. В узорчатой мелодии, насыщенной триольным движением, мы улавливаем расщепленный звук си – си натуральное и си бемоль. Далее «врывается» стремительный танец, предваряемый ритмической «сеткой», затем вновь – медленный импровизационный раздел. Отметим, что Гинзбург в упомянутом очерке выдвинул тезис о том, что этюд «Гиджас» стал «первым в истории опытом симфонизации мугама»¹⁷.

Безусловно, налицо попытка композитора воплотить модель или схему «Дастгяха», где между собственно мугамными импровизационными разделами включаются эпизоды, основанные на четком метроритмическом движении песни и танца, периодичности акцентов.

Можно предположить, что А. Спендиарян был знаком с инструментальными танцевальными пьесами и искусством народных исполнителей на ударных, обладавших феноменальным ритмическим чувством. Они нередко импровизировали сложнейшие полиритмические рисунки, поражая их богатством и изысканностью, а также силой своей фантазии и одаренностью.

Сочинение стало знаковым для армянской культуры. Известно, что дирижер Давид Ханджян всегда открывал филармонические сезоны исполнением «Ереванских этюдов» А. Спендиаряна.

Заключение

Выделяя роль полифонии и сложные полиметрические эффекты, видный музыковед Гаянэ Чеботарян отметила: «Обращение Спендиарова к элементам народной полифонии, к комитасовским принципам их претворения, как и вообще к полифоническому методу Комитаса, сыграло важную роль в процессе углубления национальных черт его музыки»¹⁸. Что же касается особенностей симфонического мышления, то композитор практически не вышел за рамки сюитного метода. В дальнейшем эту грандиозную задачу смог разрешить Арам Хачатурян, в творчестве которого восточный фольклор впервые не только стал «основой сонатно-симфонического тематизма», но

¹⁷ Гинзбург С. Музыкальная литература народов СССР, третье, доп. изд., Москва, 1979, с. 259.

¹⁸ Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, 1969, с. 23.

сюитный метод в армянской музыке «уступил место симфонизму обобщенно-драматического склада»¹⁹.

**ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՔԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ
ԿԵՐՊԱՓՈԽՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԷՎՈԼՅՈՒՑԻԱՅՈՒՄ**

ՏՍՏՅԱՆԱ ԲՐՈՍԼԱՎՍԿԱՅԱ (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

Սպենդիարյանի ստեղծագործական ուղու էվոլյուցիայի հիմնախնդրին նվիրված հոդվածում ընդգծվում է կոմպոզիտորի կյանքի պետերբուրգյան շրջանի ակտիվ ձգտումը դեպի ռուսական օրինետալիզմ՝ երաժշտության սյուժետային ծրագրայնությանը, շարանվագայնության սկզբունքին: Կյանքի վերջին շրջանում՝ կապված պատմական հայրենիք տեղափոխվելու հետ, կոմպոզիտորը սկսել է ակտիվորեն ուսումնասիրել հայկական երաժշտական ավանդույթները՝ վերարտադրել հայ բանահյուսության առանձնահատկությունները նյութի զարգացման լադային, ինտոնացիոն, ռիթմիկ, կառուցվածքակազմիչ, տեմբրային միջոցներով: Կոմպոզիտորն արժանիորեն համարվում է հայ ազգային սիմֆոնիզմի հիմնադիրը:

Բանալի բառեր՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, հայկական սիմֆոնիզմ, երաժշտական բանահյուսություն, ռուսական օրինետալիզմ, «Ղրիմի էսքիզներ», «Երեք արմավենի», «Երևանյան էտյուդներ»:

**METAMORPHOSES IN FOLK INSTRUMENT TRADITIONS IN THE CREATIVE
EVOLUTION OF ALEXANDER SPENDIARYAN**

TATYANA BROSLAVSKAYA (Saint-Petersburg, RF)

The article outlines the evolution of A. Spendiaryan's creative career. The composer's attraction to Russian Orientalism in his Saint-Petersburg period, namely, to plot programmaticity of music and suite principle is emphasized. During his last years, in connection with his move to his historical homeland, the composer began to closely study Armenian music traditions. He reproduced the peculiarities of Armenian folk music employing modal, intonational, rhythmic, structural-constructive and timbre means for the further treatment of the material. The composer is rightfully considered the "founder of Armenian national symphonism".

Key words – Alexander Spendiaryan, Armenian symphonism, folk music, Russian Orientalism, "Crimean Sketches", "Three Palms", "Yerevan Etudes".

¹⁹ Чеботарян Г. Полифония в творчестве Арама Хачатуряна, Ереван, 1969, с. 77.

**ՀԱՅ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՓԱՐԻՉՈՒՄ XIX
ԴԱՐԱՎԵՐՋԻՆ (ԸՍՏ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍԻ ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐԻ)**

ԱՆՆԱ ԱԴԱՄՅԱՆ*

Հոդվածն ի հայտ է բերում XIX դարավերջին Փարիզում հայ երաժիշտների գործունեությունը և անդրադարձները հայ արվեստի տարածմանն ուղղված նրանց ջանքերի վերաբերյալ՝ տպագրված հանրահայտ «Անահիտ» հանդեսում: Այստեղ ներկայացված են հայազգի երաժիշտներ Գրիգոր Գալֆայանի, Նադեժդա Պապայանի, Վահրամ Սվաճյանի, Պողոս Եղիազարյանցի, Ստեփան Էլմասի համերգային գործունեության մանրամասները, որոնք կարող են լրացնել վերոհիշյալ երաժիշտների ստեղծագործական դիմանկարները հայ երաժշտության պատմության մեջ:

Բանալի բառեր¹ հայ արվեստ, Փարիզ, երաժիշտ, «Անահիտ» հանդես, Գրիգոր Գալֆայան, Նադեժդա Պապայան, Վահրամ Սվաճյան, Պողոս Եղիազարյանց, Ստեփան Էլմաս, Տիգրան Չուխաճյան, Արշակ Չոպանյան, Ստեփան Էլմաս:

Ներածություն

XIX դարավերջին բազմաթիվ հայազգի երաժիշտներ, գրողներ և այլ մտավորականներ նախընտրում էին Փարիզը՝ որպես ուսումնառության, ստեղծագործական գործունեության և հայ երաժշտարվեստը աշխարհին ներկայացնելու վայր:

Թերթելով XIX դարավերջին գրող, բանաստեղծ, քննադատ, բանասեր **Արշակ Չոպանյանի** հրատարակմամբ Փարիզում լույս տեսնող «Անահիտ» մշակութային հանդես-ամսագիրը՝ բացահայտեցինք 1898 թվականներից սկսած՝ ի նպաստ հայ երաժշտարվեստի բազում հայ երաժիշտների գործունեությունը Փարիզում:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Հոդվածում ներկայացված են հայազգի երաժիշտներ Գրիգոր Գալֆայանի, Նադեժդա Պապայանի, Վահրամ Սվաճյանի, Պողոս Եղիազարյանցի, Ստեփան Էլմասի համերգային գործունեության մանրամասները, որոնք կարող են լրացնել այս երաժիշտների ստեղծագործական դիմանկարները երաժշտության պատմության մեջ:

Փարիզում են ուսանել, համերգային և ստեղծագործական գործունեություն ծավալել, մշակութային կապեր հաստատել ժամանակի հայազգի ամենահայտնի երաժիշտները՝ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանը, դաշնակահար,

* Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, adanna80zh@gmail.com, հոդվածի ընդունման օրը՝ 16.10.2021, գրախոսման օրը՝ 18.23.2021, տպագրության ընդունման օրը՝ 29.11.2021:

բանաստեղծ Վահրամ Սվաճյանը, երգիչներ Պողոս Եղիազարյանցը, Գրիգոր Գալֆայանը, Նադեժդա Պապայանը և այլք:

1898 թվականից հանդեսը համարյա թե մշտապես ներկայացրել է «**Հայերն ի Բարիզ**» խորագիրը, որտեղ լուսաբանել է Փարիզում ուսանող և այլ գործունեություն ծավալող հայերի հաջողությունները: Հատկապես բազմիցս են հիշատակվում Փարիզի Հայ ուսանողական միության կազմակերպած միջոցառումները, որոնք մեծապես նպաստում էին հայ մշակույթի և գիտության տարածմանը Եվրոպայում և այլուր:

«Անահիտ» հանդեսը քանիցս մեծ ուշադրություն է դարձրել կոմպոզիտոր և դաշնակահար Վահրամ Սվաճյանի համերգային գործունեությանը, քանի որ նա Փարիզում ունեցած իր ելույթներով հայտնի է եղել որպես հրաշալի վիրտուոզ դաշնակահար, ինչպես նաև թղթակցել է «Անահիտին»¹ պոեզիայով և արձակ գործերով:

Վահրամ Սվաճյան (1870-1944)՝ *դաշնակահար, կոմպոզիտոր, արձակագիր և բանաստեղծ: Ծնվել է Պոլսի Բերա թաղամասում 1870 թ. մայիսի 6-ին: Որդին է գրող Մարի Սվաճյանի: Ուսումնառել է Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, հետո էլ Վիեննայի երաժշտանոցն է ավարտել: Հասարակվել է Փարիզում համիրյան կոպորածների շրջանում: 1902 թ. տեղափոխվել է Ամերիկա, որտեղ ամուսնացել է մի ամերիկացի ունևոր ընտանիքի աղջկա հետ: Փոքր հասակից գրվածքներով հանդես է եկել Պոլսի «Հայրենիքում», թղթակցել է «Անահիտին», «Բազմավեպին», «Մասիսին», Լոնդոնի «Նոր կյանքին» և այլն:*

Նվագահանդեսներ է տվել Փարիզում, Ամերիկայում, Լոնդոնում, Կովկասում և միշտ բարձր է գնահատվել որպես փայլուն դաշնակահար և կոմպոզիտոր:

Մասնավորապես նշվում է, որ, արդեն իր հաջողություններով հայտնի լինելով Փարիզում, հաճախ էր հրավիրվում ցերեկույթների, տարաբնույթ միջոցառումների, որտեղ մասնակցում էին նաև Թեաթր-Ֆրանսեզի, Օբերայի, Վոդևիլի արվեստագետները: Այսպես է նկարագրվում նրա նվագը 1898 թ. հոկտեմբերի 19-ին Թռուկատերոյի պալատում աղքատ երեխաների ապաստարանի համար կայացած միջոցառման ժամանակ. «Սվաճեան զարկաւ իր հեղինակութիւններէն մինն, Աքեռոց լ'առմենիեն. կտորը՝ իր մորկայից ու վեհ ներշնչմամբ, եւ արուեստագէտին կրակոյր ու ճարտար զարնուածքը երկարաբեւ ծափահարութիւններով ողջունուեցան: Սրտանց կը շնորհաւորենք մեր բարեկամն ու աշխարակիցը, որ ոչ միայն Հայոց վարպետ գրագէտներէն մեկն է, այլ եւ կոչուած է Բարիզի հռչակատոր երաժիշտներուն կարգը անցնելու»¹:

Հայտնի է, որ Վ. Սվաճյանի նվագացանկն ընդգրկել է Ռուբինշտեյնի, Վեբերի, Չայկովսկու, Լիստի, Շոպենի և իր սեփական ստեղծագործությունները, որոնք ևս հիացմունքով է ընդունել հանդիսատեսը: «Իբրեւ դաշնակահար, կը կարծենք, թե Պ. Սվաճեան իր հավասարը չունի այս վայրկյանիս, կը գրեր Ռաբել»: Տեղեկանում ենք, որ համերգներ է ունեցել նաև Կովկասում և այլուր: 1899 թվականին Թիֆլիսում լույս տեսնող «Մշակի» մարտի 18-ի համարում կարդում ենք, որ մարտի 16-ին տեղի է ունեցել նրա մենահամերգը

¹ Անահիտ, Փարիզ, Ա տարի, նոյեմբեր, 1898, թիվ 1, էջ 45:

Թիֆլիսում, որը, ըստ, հողվածագրի, նաև հակասական կարծիքների տեղիք է տվել, սակայն երկրորդ բաժնում նա, այնուամենայնիվ, կարողացել է գրավել հասարակության համակրանքը և 4 անգամ հրավիրվել բեմ՝ «բիսի» ներքո: Այնուհետև տեղեկանում ենք, որ դրանից անմիջապես հետո համերգի հրավերով մեկնել է նաև Բարու:

Փարիզում Վ. Սվաճյանը հաճախ է հրավիրվել ամենապատվավոր երեկոյթներին հանդես գալու. օրինակ՝ ամերիկյան հյուպատոսության ցերեկոյթին, Անատոլ Ֆրանսի պատվին «Անահիտի» խմբագրության նախածնունդայամբ տրված երեկոյթին՝ ի երախտագիտություն Հայոց խնդրին ցուցաբերած նրա աջակցության համար: Ուշագրավ է, որ այնտեղ ներկա են եղել նաև հայազգի նկարիչ Էդգար Շահինը և Անատոլ Ֆրանսը: Վերջինս, հիանալով Շահինի գործերով, խնդրել է նրան պատկերազարդել իր մի անտիպ վեպը, որ մոտ ժամանակներում պիտի տպագրվեր²:

1898 թվականի մեկ այլ համարում «**Հայերն ի Բարիզ**» խորագիրը նկարագրում է Հայ ուսանողական միության ջանքերով Խաչատուր Աբովյանի մահվան հիսնամյակի կապակցությամբ կազմակերպված հայրենասիրական ոգով գրական երեկոյթի մանրամասները: Հանդես են եկել Վահրամ Սվաճյանը, երգչուհի Նադեժդա Պապայանը, Պողոս Եղիազարյանցը, որոնք կատարել են հատվածներ Մասնեի և Վերդիի հանրահայտ օպերաներից, իսկ Պ. Եղիազարյանցը կատարել է «Ձա՛յն տուր, ո՛վ ծովակ»-ը: Երիտասարդների մի խումբ էլ կատարել է ազգային երգեր՝ «Մայր Արաքսի», «Ի բյուր ձայնից», «Թնդայ Հիմանց», «Երբոր բացվին»: Վ. Սվաճյանը կատարել է Ռուբինշտեյնի ֆանտազիան, Դվորժակի «Լեժանտը» և իր «լը Պետե» հեղինակությունը. «*հասարակությւնը հիացմամբ յաիշտակված զինքը մեկ քանի անգամ ի տես կոչեց. եւ ստիպվեցավ զարնել ուրիշ կտոր մըն ալ, իր ամենասիրուն «Լա Միզեթը»*³:

Արշակ Չոպանյանը վերլուծել է Խաչատուր Աբովյանի կյանքն ու գործը, այնուհետև կարդացել նրա ամենատպավորիչ էջերից մի քանիսը՝ մեծ ազդեցություն թողնելով ունկնդիր հասարակության վրա:

Երիտասարդ երաժիշտ Գրիգոր Գալֆայանը, որ նոր է սկսել ուսումնասիրել իր արվեստը և արդեն ինքնատիպ տաղանդի ապացույցներ է տալիս, երգել է իր հեղինակած երկու գործը՝ «Օրորը» և «լը Սուհեն»: Ի դեպ, նույն աղբյուրից էլ տեղեկանում ենք, որ Գալֆայանը շահել է ժամանակի հանրահայտ կոմպոզիտորներից մեկի՝ **Վենսան դ'Էնդիի** համակրանքը, որը խոստացել է նրան մասնավոր դասեր տալ և անվճար օգնել ընդունվելու կոնսերվատորիա: Նշվում է, որ երեկոյթը ազգային տոնի էր նման, և բոլորն էլ խանդավառ տպավորություններ են ստացել⁴:

Հաջորդիվ մի համարում տեղեկանում ենք, որ *La Tribune de Saint-Gervais* երաժշտական ամսաթերթը, որ հրատարակում է «**Սքոլա քանտոռնալ**»՝ եկեղեցական երաժշտության նոր հիմնված ընկերությունը, օգոստոսյան

² Անահիտ, Փարիզ, Բ տարի, 1900, թիվ 9-10-11, էջ 214:

³ Անահիտ, Փարիզ, Ա տարի, դեկտեմբեր, 1898, թիվ 2, էջ 76:

⁴ Հայ երաժշտութիւնը Բարիզի մէջ, Անահիտ, Փարիզ, Ա տարի, դեկտեմբեր, 1899, թիվ 8, էջ 260:

համարում ծանուցում է, թե արևելագետ, այդ ընկերության անդամ Պ. Պիեռ Օբրին ճմռանը կայանալիք երեք բանախոսություններով Փարիզի երաժշտասերներին է ներկայացնելու հայ եկեղեցական և ժողովրդական երաժշտությունը: Սա, նշում է թերթը, Պ. Եղիազարյանցի ծրագիրն է, որ կամաց-կամաց սկսվում է իրականանալ: Իսկ բանախոսությունները լրացվելու են շարականների խմբովի երգեցողություններով, որոնք կատարելու են հանրահայտ Ս. Ժեռվեի երաժշտապետ Պ. Շառլ Պորտի երգիչները, իսկ սուրները՝ այսինքն՝ մենակատարի հատվածները, երգելու է Պ. Եղիազարյանցը:

Ի դեպ, հարկ է ընթերցողին հուշել, որ «Սքոլա քանպոռումը» հենց վերը հիշատակված ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Վենսան դ' Էնդիի, Շառլ Պորտի և Ալեքսանդր Հիլմանի հիմնած երաժշտական ընկերությունն էր, որի երաժշտական դասընթացները հիմնականում նվիրված էին խիստ ոճի երգեցողությանը և, ընդհանրապես, երաժշտական կոնսերվատորիան:

Հանդեսից նաև տեղեկանում ենք, որ Պ. Եղիազարյանցը շատ ոգևորված է եղել իր ձեռնարկներով, որոնք աջակցություն են ստացել ժամանակի հանրահայտ երաժիշտներ Ռեյերի, Մասնեի կողմից, իսկ նույն Շառլ Պորտի երգեցիկ խումբը համաձայնվել է մասնակցել հայկական նվագահանդեսներին⁵:

1899 թ. հունիսի 2-ին Պ. Եղիազարյանցին Պլեյել սրահում հաջողվել է կազմակերպել հայկական մի երեկույթ, որտեղ ֆրանսիացի հայագետ Պ. Օբրին հայոց պատմության, գրականության և երաժշտության մասին ընդհանուր տեղեկություններ է հաղորդել: Առաջին հատվածում ֆրանսիացի երգիչների ջանքերով կատարվել են նաև հատվածներ Մակար Եկմայանի պատարագից. «Ձեռնարկը շար դժուարին էր, երգողները՝ անվարժ այս նոր լեզուին եւ արուեստին, եւ մեծ մասամբ միջակ կամ աննշան ծայներով. բայց յայտնի էր, որ շար խնամք ու աշխատութիւն թափած էին, եւ իրենց անձնօրրութիւնը ողջունուեցաւ ջերմ ու համակիր ծափերով»: Երկրորդ հատվածում հնչել են հայկական նոր երգեր Պ. Եղիազարյանցի կատարմամբ՝ առանձին եւ խմբի մասնակցությամբ. «Հերիք Որոյակ», «Ձեյթունցիները», և ընդունվել մեծ ջերմությամբ: Սակայն նշվում է նաև, որ Պ. Օբրին «Հերիք Որոյակը» ներկայացրել է որպես «Պ. Եղիազարյանցի ձեռքով կարգադրուած հայ ժողովրդական երգ մը, մինչդեռ ամէն մարդ գիտէ, որ Չուխաճյանի Լեպլեպիճիին մեկ կտորն է՝ Մնակյանի բանաստեղծութեան յարմարցում. Պ. Եղազարյան որ նուագաստեղծ չէ, այլ պարզապէս երգիչ, պարտաւոր էր Չուխաճյանի անունը յիշել տալ եւ այս առիթով յարգանք մատուցանել տաղանդաւոր ու ողբացեալ հայ երաժշտին»:

Ելույթ է ունեցել նաև Բաքվի հայտնի դերասան Պ. Աբեյանցը, որ մեկ ամսից ի վեր Փարիզում էր, արտասանել է Նալբանդյանի «Ազատությունը» և «Մի խորհուրդ տաճկահայերին»:

Սրահի կեսից ավելին լեցուն է եղել, որտեղ կային նաև բավական թվով եվրոպացիներ, և որոնք գոհ են մնացել երեկույթից, քանի որ առիթ է ընձեռվել միայն իր դժբախտություններով հայտնի ազգի պատմության և երաժշտության մասին գաղափար կազմել⁶:

⁵ Անահիտ, Փարիզ, Ա տարի, դեկտեմբեր, 1899, թիվ 9-10, էջ 316:

⁶ Անահիտ, Փարիզ, Ա տարի, դեկտեմբեր, 1899, թիվ 7, էջ 219:

Մեկ այլ համարում պատմվում է Ս. Պենկյանի Փարիզ այցելության մասին, երբ նա միջոցներ է որոնել Տիգրան Չուխաճյանի «Լեբլեբիջին» Փարիզում բեմադրելու համար, միևնույն ժամանակ Փարիզի հայ գաղթականության խնդրանքով որոշվել է նաև բեմադրել Ս. Պեշկյաշյանի «Արշակ Բ»-ը⁷:

1901 թվականին Փարիզում համերգներով հանդես է եկել նաև մեկ այլ հայազգի դաշնակահար՝ Ստեփան Էլմասը, որ աշակերտել է Ֆ. Լիստին: Նա Էռարի սրահում իր մոտ քսան ստեղծագործությունների կատարմամբ հիացրել է ունկնդիրներին: «Պ. Էլմաս, զօր առաջին անգամ իմանալու պատեհությունը կ'ունենանք, Լիսթի աշակերտներէն է եւ շար ճարտար, շար փափուկ, շար նուրբ արուեստագետ մը: Իր կտորներէն ոմանք, «պետետօզը», «նոքթիտնը», «մազիտկան», «Առնէնիէնը» գոհարներ են քնքոյշ զգայնութեան եւ գերանուրբ արուեստի: Պ. Էլմաս, որ Եւրոպայի մէջ արդէն ծանօթ է, եւ երաժշտական աշխարհին մէջ պատուար տեղ մը կը գրավէ, պէտք էր որ ճանցուէր եւ գնահատուէր նաեւ իր հայրենակիցներէն»:

Սակայն, նշվում է նաև, որ համերգին ներկա էին հիմնականում ֆրանսիացիներ, և միայն չորս հայ, և որ Էլմասը մտադիր է տարին մեկ հանդես գալ Փարիզում: Հույս են հայտնում նաև, որ հաջորդ համերգներին ավելի շատ հայեր ներկա կլինեն⁸:

Ստեփան Գևորգի Էլմաս (դեկտեմբերի 24, 1864, Իզմիր, Eyalet of Aidin, Օսմանյան կայսրություն – օգոստոսի 11, 1937, Ժնև, Շվեյցարիա)՝ հայ դաշնակահար, կոմպոզիտոր:

1879 թվականին Վայմարում աշակերտել է Ֆերենց Լիստին, ապա Վիեննայում՝ Ա. Դորիին և Ֆ. Քրիմին: Առաջին անգամ ելույթ է ունեցել 1885 թվականին Վիեննայում՝ իր ստեղծագործություններից կազմված հայրագրով (այդ թվում՝ Ֆրենց Լիստին ծոնած 6 էտյուդ, 1882): 1912 թվականից ապրել է Ժնևում: Մինչև 1929 թվականը համերգներով հանդես է եկել Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Անգլիայում, Ավստրիայում, Իտալիայում:

Գրել է նոկլյուրներ, վալսեր, մազուրկաներ, բարկարոլներ, պրեյլյուդներ և այլն: Երկերը հրատարակել են Լայպցիգի Շպեյնգերբեր և այլ հրատարակչություններ:

Այսպիսին էին հայ երաժշտարվեստի դրսևորումները Փարիզում 1898-1900 թվականներին, և լիահույս ենք, որ այս տեղեկությունները կկարողանանք ապագայում հարստացնել հայ նշանավոր արվեստագետների ստեղծագործական դիմանկարները:

АРМЯНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СОБЫТИЯ В ПАРИЖЕ В КОНЦЕ XIX ВЕКА (НА ОСНОВЕ ПУБЛИКАЦИЙ ЖУРНАЛА «АНАИТ»)

АННА АДАМЯН

Статья посвящена деятельности армянских музыкантов в Париже в конце XIX века и публикаций по популяризации армянского искусства, издан-

⁷ Պ. Պէնկեան Ի Բարիզ, Անահիտ, Փարիզ, 1899, թիվ 1-2, էջ 28:

⁸ Անահիտ, Փարիզ, Գ տարի, յունուար, 1901, թիվ 1, էջ 18:

ных в известном журнале «Анаит». Представлены интересные эпизоды и детали исполнительской деятельности армянских музыкантов – Григора Галфаяна, Надежды Папаян, Ваграма Свачяна, Погоса Егиазарянца, Стефана Эльмаса, что поможет восполнить их творческие портреты в истории армянской музыки.

Ключевые слова – армянское искусство, Париж, музыкант, журнал «Анаит», Тигран Чухаджян, Аршак Чопанян, Стефан Эльмас.

ARMENIAN MUSICAL EVENTS IN PARIS AT THE END OF THE 19th CENTURY (ACCORDING TO PUBLICATIONS IN THE “ANAHIT” MAGAZINE)

ANNA ADAMYAN

The article highlights the activities of Armenian musicians in Paris at the end of the 19th century and their efforts to disseminate Armenian art through publications in the popular “Anahit” magazine. The interesting episodes and details of the performances of Armenian musicians Grigor Galfayan, Nadezhda Papayan, Vahram Svachyan, Poghos Yeghiazaryants, Stephan Elmas, covered in the article, are to complement their profiles in the history of Armenian music.

Key words – Armenian art, Paris, musician, “Anahit” magazine, Dikran Tchouhadjian, Arshak Chopanyan, Stephan Elmas.

ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱԳԱՆՔՆԵՐԸ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐ ԱՐԱՄ ՍԱԹՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ¹

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հայոց մեծ եղեռնի թեմային Արամ Սաթյանն անդրադարձավ XXI դարում՝ ստեղծելով «Չինար ես»-ը՝ դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, և «1915»-ը՝ դուդուկի, կամերային նվագախմբի և լիտավոնների համար: Կոմպոզիտորը որպես մենակատար դրանցում ընտրել է հայ ժողովրդական նվագարանի՝ դուդուկի տեմբրը՝ այն վարպետորեն միահյուսելով առաջինում՝ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, մյուսում՝ կամերային նվագախմբի և լիտավոնների հնչողության հետ: Նկատենք, որ նախկինում կոմպոզիտորը նման հետաքրքրություն հանդես չէր բերել դուդուկի տեմբրի հանդեպ: Հետևաբար կարող ենք եզրակացնել, որ կոմպոզիտորի տեմբրային դրամատիկա-յում դուդուկը զուգորդվում է Մեծ եղեռնի, հայ ժողովրդի պատմության ողբերգական էջերի ու տառապանքների հետ: Իր «1915»-ն ավարտելով ոչ թե «Երկինքն ամպել է» երգի կենսուրախ ինտոնացիաներով, որոնք ստեղծագործության մեջ մարմնավորում են հայ ժողովրդի ստեղծագործ ու խաղաղ կյանքը, այլ «Հով արեք» երգի ինտոնացիաներով (մեր կարծիքով՝ այս ստեղծագործության մեջ սարերի անտարբերությունը կարելի է ընկալել որպես հայ ժողովրդի ողբերգությանն անհաղորդ մնացած աշխարհի կերպար)՝ Ա. Սաթյանը դեռևս տարիներ առաջ ասես կանխագագցել է 2020 թ. 44-օրյա պատերազմը, երբ աշխարհը կրկին անհաղորդ մնաց հայոց վշտին: Ուստի մեր սույն հոդվածը նվիրում ենք 44-օրյա պատերազմի հերոսների անմար հիշատակին:

Բանալի բառեր² Հայոց մեծ եղեռն, Արամ Սաթյան, «Չինար ես»՝ դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, «1915»՝ դուդուկի, կամերային նվագախմբի և լիտավոնների համար, «Հով արեք», «Երկինքն ամպել է», Ռուբեն Ասատրյան:

Ներածություն

Գաղտնիք չէ, որ 1960-ականների վերջերից Հայոց մեծ եղեռնի թեման հայտնվեց հայ կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում: Այս ասպարեզում առաջին ծիծեռնակը դարձավ Էդգար Հովհաննիսյանի «Անտունի» բալետը (1969):

Հետագայում Հայոց մեծ եղեռնի թեմայով հայ կոմպոզիտորները ստեղծեցին օպերային, կամերային, խմբերգային և սիմֆոնիկ ինքնատիպ ստեղծագործություններ, որոնք դարձան հայ ժամանակակից երաժշտության կարևոր էջերից մեկը:

¹ Այս թեմայով զեկուցումով հանդես ենք եկել 2021 թ. սեպտեմբերի 16-18-ը Երևանում գումարված «Հայոց ցեղասպանության, հայկական պահանջատիրության և արցախյան հիմնահարցի խաչմերուկներում. հետահայաց գնահատումներ և հեռանկարներ» միջազգային գիտաժողովի 2021 թ. սեպտեմբերի 18-ի եզրափակիչ նիստում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.09.2021, գրախոսելու օրը՝ 27.09.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

Այսպես՝ 1977-ին Էդուարդ Հայրապետյանը, «հիմնվելով Եղեռնի ակա-նատեսների հուշագրությունների վրա», ստեղծում է «1915» մեծածավալ օրա-տորիան՝ ասմունքողի, մեցցո-սոպրանոյի, բասի, խառը երգչախմբի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար²:

Հարություն Դելլայանի ստեղծագործության կարևոր էջերից են «Նվի-րում Կոմիտասին» դաշնամուրային սոնատը (1982) և «Լռության ընթացք» խմբերգը՝ գրված a cappella կանացի երգչախմբի համար (1986), որը «ձոն-ված է Դեր-Ջորի անապատում նահատակված հայերի հիշատակին», և որի համար «գրական հիմք են ծառայել Գևորգ Կառվարենցի «Գերեզմանի ծա-ղիկներ», «Որբերը» և Կոստան Ջարյանի «Այս գիշեր քուն չունեցա» բանաս-տեղծությունները»³:

Հիշատակենք նաև Երվանդ Երկանյանի 3-րդ, 4-րդ և 5-րդ սիմֆոնիա-ները. դրանք համապատասխանաբար կրում են «Ձայն նահատակաց» (1983), «Նեմեզիս» (1986) և «Խաչված երազներ» (2011) խորագրերը, Վահ-րամ Բաբայանի «1915 թվական» իննամասնի կանտատը՝ ժողովրդական, Կոմիտասի, Հովհաննես Հովհաննիսյանի և Սմբատ Շահագիզի խոսքերով (1995), և «Մուսա լեռան 40 օրը» երեք գործողությամբ օպերան՝ ըստ Ֆրանց Վերֆելի համանուն հանրահայտ վեպի (2004), Ռուբեն Սարգսյանի «Դեր-Ջոր վերապրածի խոստովանանքը»՝ ֆլեյտայի, լարայինների և հարվածային-ների համար (2005), որը 2007 թ. արժանացավ ՀՀ պետական մրցանակի⁴, Տիգրան Մանսուրյանի Ռեքվիեմը՝ սոպրանոյի, բարիտոնի, խառը երգչա-խմբի և լարային նվագախմբի համար (2011), թավջութակի և լարայինների համար գրված 4-րդ Կոնցերտը, որն օժտված է խորհրդանշական վերնա-գրով՝ *Ubi est Abel frater tuus?* – «Ու՛ր է Աբել եղբայր քո...» (2011), Ստամբուլի միջազգային երաժշտական փառատոնի պատվերով գրված *Sonata da chiesa*-ն է (2015)՝ ալտի և դաշնամուրի համար՝ նվիրված Կոմիտաս վարդապետին և Եղեռնի 100-ամյա տարելիցին⁵, Վարդան Աճեմյանի Կոնցերտը սոպրանոյի, մեցցո-սոպրանոյի և կամերային նվագախմբի համար (1981), «1915» պոեմը՝ խառը երգչախմբի համար (2011) և Չորրորդ սիմֆոնիան, որը ստեղծվեց Հայոց Մեծ եղեռնի 100-ամյա տարելիցի առիթով⁶ և այլն:

Բնականաբար, այս ստեղծագործությունները տարբեր ժամանակներ-րում և տարբեր համատեքստերում հայտնվել են հայ երաժշտագետների գի-տական ուսումնասիրությունների կենտրոնում. նկատի ունենք արվեստագի-

² Տե՛ս **Արևշատյան Ա.**, Մեծ Եղեռնի թեման հայ արդի կոմպոզիտորների երկերում, Հայոց ցեղասպանություն – 100. ճանաչումից՝ հատուցում. Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 480-481:

³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 481:

⁴ Այդ երկերի մասին մանրամասն տե՛ս **Արևշատյան Ա.**, Մեծ Եղեռնի թեման հայ արդի կոմպոզիտորների երկերում, Հայոց ցեղասպանություն – 100. ճանաչումից՝ հա-տուցում. Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 478-486:

⁵ **Արևշատյան Ա.**, Կոմիտասին և Հայոց ցեղասպանությանը նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի երկերը, «Արվեստագիտական հանդես», 2021, № 1, էջ 22:

⁶ Տե՛ս **Գրիգորյան Ն.**, Հայոց մեծ եղեռնը Վարդան Աճեմյանի երաժշտության մեջ, Հայոց ցեղասպանություն – 100. ճանաչումից՝ հատուցում, միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 533-544:

տության դոկտորներ Աննա Արևշատյանի, Մարգարիտա Ռուխկյանի, Սվետլանա Սարգսյանի, արվեստագիտության թեկնածու Նաիրա Գրիգորյանի և այլոց հետազոտությունները:

Մեր նպատակն է ներկայացնել Հայոց մեծ եղեռնի արձագանքները Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանի ստեղծագործության մեջ, որը մինչ օրս չի արժանացել հայ երաժշտագիտության ուշադրությանը: Նկատենք, որ Արամ Սաթյանը հեղինակել է ՀՀ ԳԱԱ հիմնը (2013), իսկ 2014-ից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ է:

«Չինար ես»՝ դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար

Հայոց մեծ եղեռնի թեմային Արամ Սաթյանն անդրադարձավ XXI դարում՝ ստեղծելով «Չինար ես»-ը՝ դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար և «1915»-ը՝ դուդուկի, կամերային նվագախմբի և լիտավրների համար:

Դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, գրված «Չինար ես»-ն առանձնանում է խոր դրամատիզմով և համակված է ողբերգական տրամադրությամբ: Այստեղ ևս, ինչպես Սաթյանի մյուս ստեղծագործություններում, ռիթմը մեծ դեր է կատարում: Ասես քարավանի ռիթմի ուղեկցությամբ մարդիկ բարձրանում են դեպի Գողգոթա: Այդ շարժման գագաթնակետում հնչում է «Չինար ես» երգի մեղեդին, ու հնչողությունն աստիճանաբար մարում է:

Ինչպես հայտնի է, «Չինար ես» ժողովրդական երգն իր ժանրային պատկանելությամբ քնարական երգ է՝

Չինար ես, կեռանա՛լ մի,

Յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր

Մեր դռնեն հեռանալ մի,

Յա՛ր, յա՛ր, յա՛ր.

Յար, նա նայ, նայ, նայ, նայ,

նայ, նայ, նայ, նայ⁷:

Ավելորդ չենք համարում նշել, որ 1936 թվականի մայիսի 28-ին Հայկանուշ Դանիելյանի կատարմամբ «Չինար ես»-ի հնչյունների ուղեկցությամբ Կոմիտասի աճյունն ամփոփվեց Երևանի՝ հետագայում Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում՝ Ռոմանոս Մելիքյանի գերեզմանի հարևանությամբ:

Եվ, այդուամենայնիվ, Արամ Սաթյանը սիմֆոնիկ երկում իր նվագախմբային մտածողության շնորհիվ երգի մեղեդին հասցնում է ողբերգական հնչողության:

«Չինար ես»-ն առաջին անգամ հնչել է տաղանդավոր դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանի ղեկավարությամբ, այնուհետև կատարվել Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Յակուտիայում, Կանադայում և այլուր: Ընդամենը հինգ րոպե տևողությամբ «Չինար ես»-ը Կանադայում արժանացել է 10 րոպե ծափահարությունների⁸:

⁷ Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատոր առաջին, Մեներգեր, Երևան, 1960, էջ 82:

⁸ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Արամ Սաթյանի գործունեությունը ՀՀ անկախության շրջանում, Հայոց նորագույն պետականության քառորդ դարը, Գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2017, էջ 129:

«1915»-ը՝ դուդուկի, կամերային նվագախմբի և լիտավրների համար

Տարիներ անց՝ Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին ընդառաջ, կանադահայ կլաննետահար-դուդուկահար Համբարձում Ճապուրյանի առաջարկությամբ Արամ Սաթյանը ստեղծում է «1915»-ը՝ կամերային նվագախմբի, դուդուկի և լիտավրների համար: Իր ստեղծագործությունը կոմպոզիտորը կառուցել է հայ ժողովրդական երկու երգերի կիրառման վրա: Կոմպոզիտորն ընտրել է ժողովրդական «Հով արեք» և «Երկինքն ամպել է» երգերը:

Ինչո՞ւ է կոմպոզիտորի ընտրությունը կանգ առել հենց այս երգերի վրա: Բանն այն է, որ հայ ժողովրդական «Հով արեք» երգի մեղեդիում կոմպոզիտորը որսացել է Dies Irae-ի ինտոնացիաները⁹: Մյուս կողմից՝ «Հով արեք» երգի բանաստեղծական տեքստում առավելագույնս դրսևորվել է հայ ժողովրդական բանահյուսության, հետագայում նաև՝ հայ պոեզիայի բնորոշ առանձնահատկություններից մեկը՝ անտրոպոմորֆիզմը: Այն է՝ բանաստեղծության, տվյալ դեպքում՝ երգի քնարական հերոսը մարդկային հատկություններով է օժտում բնության երևույթներին՝ դիմում է սարերին և խնդրում, որ նրանք իրեն հով անեն ու դարդին դարման անեն: Այնուհետև սարերից նեղանում է, որ իրեն հով չեն անում, իր դարդին դարման չեն անում:

Այս ստեղծագործության մեջ սարերի անտարբերությունը կարելի է ընկալել որպես հայ ժողովրդի ողբերգությանն անհաղորդ աշխարհի կերպարը:

Իսկ «Երկինքն ամպել է» երգի մեղեդին պատկերում է հայ ժողովրդի խաղաղ ու ստեղծագործ կյանքը:

Թեև ստեղծագործությունը կոնկրետ ծրագիր չունի, սակայն ինչպես Սաթյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործություններն առհասարակ, սրանում ևս երաժշտությունը տեսանելի է:

Դրամատիզմն արդեն իսկ առկա է նախաբանում: Լիտավրների հարվածներն ու դրանց ի պատասխան՝ նվագախմբի ff հնչողությամբ հարվածները, որոնք հիշեցնում են «Հով արեք» երգի վարընթաց սեկունդա ինտոնացիայի եռակի կրկնությունը՝ փոխակերպված դիթամական պատկերով, ունկնդրին ներկայացնում են ստեղծագործության հիմնական կոնֆլիկտը՝ գուժելով նրա ողբերգական բովանդակությունը:

Ուշագրավ է տոնայնական կառուցվածքը՝ ստեղծագործությունը սկսվում է d-moll տոնայնության մեջ, որը Մոցարտի Ռեքվիեմի տոնայնությունն է՝ ողբերգականության խորհրդանիշը: Նախաբանի վերջում տեղի է ունենում մոդուլյացիա համանուն Ռե մաժոր, որտեղ առաջին ջութակների նվագամասում հնչում է «Երկինքն ամպել ա» երգի մեղեդու սկզբնամասը: Դրան ի պատասխան՝ թավջութակների նվագամասում անցնում է հատված «Հով արեք, սարեր ջան»-ից՝ արդեն սի մինորում: Եվ սի մինորում էլ հանդես է գալիս մենակատար դուդուկը:

Ի դեպ, օրիգինալ է հեղինակի մտահղացումը, «1915»-ում կոմպոզիտորը, որպես Հայոց մեծ եղեռնի նահատակների հիշատակի ռեքվիեմ, կոլմինացիայի պահին վարպետորեն զուգորդել է հայկական ժողովրդական «Հով արեք, սարեր ջան» երգի մեղեդին և Dies irae սեկվենցիան: Ավելորդ չենք

⁹ Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրոյցից, 16 սեպտեմբերի, 2021 թ.:

համարում նշել, որ Հայոց մեծ եղեռնի 100-ամյա տարելիցին նվիրված ստեղծագործության մեջ Արամ Սաթյանը շարունակում է իր հանճարեղ անվանակցի՝ Արամ Խաչատրյանի ավանդույթը. բանն այն է, որ վերջինիս հռչակավոր Երկրորդ սիմֆոնիայի երրորդ մասում (Andante), որտեղ կոմպոզիտորը դիմել էր ռեքվիեմի ժանրին, Dies irae սեկվենցիան կոնտրապունկտով ուղեկցվում է հայ ժողովրդական «Որսկան ախպեր» երգի մեղեդու հետ՝ որպես Հայրենական մեծ պատերազմում ընկած հերոսների հիշատակին ծոնված Ռեքվիեմ:

Մի հետաքրքիր դիտարկում՝ Արամ Խաչատրյանը 1943 թվականին իր սիմֆոնիան եզրափակեց լավատեսական ֆինալով. որպես ժամանակից առաջ անցած մեծ արվեստագետ՝ նա զգաց ապագան: Ու այդպես էլ եղավ՝ 1945-ին խորհրդային բանակը ֆաշիստական Գերմանիային պարտադրեց անվերապահ կապիտուլյացիա:

Արամ Սաթյանի ստեղծագործությունն ավարտվում է ողջ նվագախմբի նվագամասում պահված դամի՝ ձայնառության ֆոնի վրա երկրորդ ջութակների նվագամասում նախաբանի սկզբնական մոտիվի ունիսոն անցկացմամբ, որին պատասխանում է դուդուկը pp, և մարում է հնչողությունը ppp:

Թվում է, թե ստեղծագործության վերջում հայ ժողովրդի ողբերգությանը պիտի հաջորդեր վերածնության գաղափարը, մահվանը հակադրվեր կյանքը, և ավարտվեր ստեղծագործությունը «Երկինքն ամպել ա» երգի կենտուրախ ինտոնացիաներով: Բայց ո՛չ: Կոմպոզիտորն ասես դեռևս տարիներ առաջ կանխազգացել է 2020 թ. 44-օրյա պատերազմը, երբ աշխարհը կրկին անհաղորդ մնաց հայոց մեծ վշտին:

«1915»-ն առաջին անգամ հնչել է Ռուբեն Ասատրյանի և դուդուկահար Համբարձում Ճապուրյանի կատարմամբ: Ստեղծագործությունն արդեն մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել դուդուկահարների շրջանում, որոնք սիրով են կատարում այն: «1915»-ն արդեն հնչել է Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, Հունաստանում, ԱՄՆ-ում և Բուլղարիայում՝ հայ և օտարազգի երաժիշտների մեկնաբանությամբ:

«1915»-ի լավագույն մեկնաբանը դիրիժոր Ռուբեն Ասատրյանն է: Նրա կատարմամբ միայն 2015 թվականին երկը հնչել է Հունաստանում՝ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից կազմված մեծ համերգի ընթացքում, հույն երաժիշտների ու հույն դուդուկահարի կատարմամբ, Յակուտիայի օպերային թատրոնում՝ յակուտական դասական երաժշտության հիմնադիր՝ հայազգի Հրանտ Գրիգորյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանին նվիրված համերգի ժամանակ՝ Յակուտիայի օպերային թատրոնի նվագախմբի և երիտասարդ դուդուկահար Հարություն Չկոյանի կատարմամբ, Երևանում՝ հայֆրանսիական երիտասարդական նվագախմբի կատարմամբ, և միշտ էլ արժանացել ունկնդրի ջերմ ընդունելությանն ու բարձր գնահատականին:

«1915»-ը մեծ հաջողությամբ հնչեց Հայ ժամանակակից երաժշտության II փառատոնի առաջին համերգին՝ 2015 թ. հոկտեմբերի 20-ին, Արամ Խաչատրյանի համերգասրահում դուդուկահար Գևորգ Դաբադյանի և Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի կատարմամբ, Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ Հայոց մեծ եղեռնի թեման մարմնավորվեց Արամ Սաթյանի երկու ստեղծագործություններում. դրանք են՝ «Չինար ես»-ը՝ դուդուկի և մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, և «1915»-ը՝ դուդուկի, կամերային նվագախմբի և լիտավրների համար: Երկու դեպքում էլ կոմպոզիտորը որպես մենակատար ընտրել է հայ ժողովրդական նվագարանի՝ դուդուկի տեմբրը՝ այն վարպետորեն միահյուսելով առաջինում՝ մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի, մյուսում՝ կամերային նվագախմբի և լիտավրների հնչողության հետ:

Նկատենք, որ նախկինում իր ստեղծագործության մեջ կոմպոզիտորը նման հետաքրքրություն հանդես չէր բերել դուդուկի տեմբրի հանդեպ: Հետևաբար կարող ենք եզրակացնել, որ կոմպոզիտորի տեմբրային դրամատուրգիայում դուդուկը զուգորդվում է Հայոց մեծ եղեռնի, հայ ժողովրդի պատմության ողբերգական էջերի ու տառապանքների հետ: «1915»-ն ավարտելով ոչ թե «Երկինքն ամպել է» երգի կենսուրախ ինտոնացիաներով, որոնք ստեղծագործության մեջ մարմնավորում են հայ ժողովրդի ստեղծագործ ու խաղաղ կյանքը, այլ «Հով արեք» երգի ինտոնացիաներով (մեր կարծիքով՝ այս ստեղծագործության մեջ սարերի անտարբերությունը կարելի է ընկալել որպես հայ ժողովրդի ողբերգությանն անհաղորդ մնացած աշխարհի կերպար), Ա. Սաթյանը դեռևս տարիներ առաջ ասես կանխազգացել է 2020 թ. 44-օրյա պատերազմը, երբ աշխարհը կրկին անհաղորդ մնաց հայոց վշտին:

Հ.Գ.

Օգտվելով առիթից՝ առաջին անգամ «Արվեստագիտական հանդեսի» էջերում տպագրում ենք Արամ Սաթյանի «1915»-ի պարտիտուրը՝ առաջին անգամ շրջանառության մեջ դնելով այն: Համակարգչային շարվածքը՝ Ռուբեն Ասատրյանի:

ОТЗВУКИ ГЕНОЦИДА АРМЯН В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АРАМА САТЯНА

АННА АСАТРЯН

К теме Геноцида армян Арам Сатян обратился в XXI веке, создав два произведения: «Чинар ес» – для дудука и симфонического оркестра и «1915» – для дудука, камерного оркестра и литавров. В обоих сочинениях композитор в качестве солирующего выбрал тембр дудука как армянского народного инструмента, в одном случае мастерски вписав его в звучание симфонического оркестра, а в другом соединив с камерным оркестром и литаврами. Отметим, что до этого в своем творчестве он не проявлял интереса к тембру дудука. Отсюда можно заключить, что в тембровой драматургии композитора дудук ассоциируется с Геноцидом армян, с трагическими страницами истории армянского народа.

Завершив свое сочинение «1915» не жизнерадостными интонациями песни «Երկինքն ամպել է» (в этом произведении данные интонации олицет-

воряют созидательную мирную жизнь армянского народа), а интонациями песни «Ов арек» (на наш взгляд, «безразличие» гор в этом сочинении можно воспринимать как образ мира, оставшегося безучастным к трагедии армян), А. Сатян задолго до произошедших событий словно предугадал 44-дневную войну 2020 г., когда мир вновь проявил равнодушие к скорби армянского народа. Посему наша статья посвящена немеркнувшей памяти героев 44-дневной войны.

Ключевые слова – Геноцид армян, Арам Сатян, «Чинар ес» для дудука и большого симфонического оркестра, «1915» для дудука, камерного оркестра и литавров, «Ов арек», «Еркинкн ампел э», Рубен Асатрян.

ECHOES OF THE ARMENIAN GENOCIDE IN THE OEUVRE OF COMPOSER ARAM SATIAN

ANNA ASATRYAN

Aram Satian addressed the issue of the Armenian Genocide in the 21st century by composing “Chinar es[Slim Like a Poplar]” for duduk and symphony orchestra, and “1915” for duduk, chamber orchestra and kettledrums. Both pieces feature the duduk as soloist. The composer intertwined in a masterly manner the timbre of the Armenian folk instrument with the sound of a symphony orchestra, in one case, and a chamber orchestra with kettledrums – in another. Incidentally, the composer had not shown any interest in duduk in his earlier works. Obviously, in the timbre dramaturgy of the composer, duduk associates with the Armenian Genocide, with the suffering and tragic pages in the history of the Armenian people. By concluding his “1915” with the intonations of “Hovareq [Cast a Shade]” (in our opinion, in the lyrics of the song, the ‘indifference’ of the mountains may be perceived as the lack of empathy the world community had shown toward the tragedy of Armenians), rather than with the lively intonations of “Yerkingn ampel e [The Skies Are Overcast]”, communicating the idea of inventive and peaceful nature of the Armenian people, A. Satian must have had the presentiment of the 44-Day War of 2020, when the world once again remained unresponsive to the woes of Armenians. Therefore, we dedicate this article to the 44-Day War heroes, the memories of whom will never fade.

Key words – Armenian Genocide, Aram Satian, “Chinar es [Slim Like a Poplar]” for duduk and symphony orchestra, “1915” for duduk, chamber orchestra and kettledrums, “Hov areq [Cast a Shade]”, “Yerkingn ampel e [The Skies Are Overcast]”, Ruben Asatryan.

"1915"

Aram Satian

Adagio ♩ = 72

Duduk in A

Timpani

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

6 1

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

2

12

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

p

ff

dim.

p

sul G

rit.

19

2

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pp

pp

pizz.

arco

24 **Piu mosso** ♩ = 80

A Dud.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

29

A Dud.
Timp.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

4

34

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

pizz.

p

p

p

39

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

f

arco

p

mf

mf

pp

pp

4

44

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ponticello

ord.

pizz.

p

49

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ponticello

mp

p

pizz.

p

arco

pizz.

p

6

54

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5

ord.

pizz.

p

arco

non vib.

pp

non vib.

pp

non vib.

pp

59

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

64

A Dud. *mp*

Timp.

Vln. I *p*

Vln. II *pizz.* *mp* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *p* *mp* *arco* *p*

Vc. *pizz.* *p* *mp* *arco* *p*

Cb. *pizz.* *p* *mp* *arco* *p*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 64 through 68. The score is for a string quartet and a double bass. The double bass part (A Dud.) has a melodic line starting in measure 64 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The violin and viola parts feature a mix of pizzicato (*pizz.*) and arco (bowed) passages. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-piano (*mp*). The cello part also has pizzicato and arco sections.

69 6

A Dud.

Timp.

Vln. I *arco* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf* *arco*

Vla. *pizz.* *mf* *arco*

Vc. *pizz.* *p* *mf* *arco*

Cb. *mf* *arco* *mf*

Detailed description: This block contains the musical score for measures 69 through 73. Measure 69 is marked with a box containing the number 6. The double bass part (A Dud.) has a melodic line. The violin and viola parts feature pizzicato (*pizz.*) and arco (bowed) passages. Dynamics range from piano (*p*) to mezzo-forte (*mf*). The cello part also has pizzicato and arco sections.

8

74 *rall.* 7 *a tempo*

A Dud. *f*

Timp.

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

79

A Dud.

Timp.

Vln. I *pp* *p*

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.* *f*

Cb. *pizz.* *f*

84

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

p

pizz.

p

p

89

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

f

arco

f

arco

f

arco

mp

f

mf

f

8

10

94 *mouv.* *recitativo* *a tempo*

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

99 *mouv.*

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

104 9

A Dud. *pp*

Timp. *pp*

Vln. I *ff* *ff* *ff*

Vln. II *ff* *s.p.* *p* *div. a3*

Vla. *ff* *s.p.* *p* *div. a3*

Vc. *ff* *s.p.* *p* *pizz.* *div. a3*

Cb. *p* *pizz.*

109

A Dud. *p*

Timp.

Vln. I *ff* *ff* *mp cresc.*

Vln. II *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *Unis.* *div. a3* *s.p.* *cresc.*

Cb. *arco* *cresc.*

12

114 10

A Dud. *p*

Timp. *ff*

Vln. I *non div. ff*

Vln. II *non div. ff*

Vla. *non div. ff*

Vc. *arco non div. ff*

Cb. *ff*

119 rit. **Piu mosso**

A Dud. *ff* *p* *arco*

Timp. *ff*

Vln. I *ff* *pizz. p* *arco p*

Vln. II *ff* *pizz. p* *arco p*

Vla. *ff* *pizz. p*

Vc. *ff* *arco p*

Cb. *ff* *pizz. p*

124

A Dud. 11

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

129

A Dud.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

14

134 morendo

A Dud. morendo

Timp.

Vln. I

Vln. II *arco*

Vla.

Vc.

Cb.

139 rit.

A Dud. rit.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ՔՈՒՇՆԱՐՅԱՆ՝ ԱՐԵՎԵԼԱԳԵՏԸ

ԼԻԼԻԹ ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ*

Բազմավաստակ գիտնական, կոմպոզիտոր և մանկավարժ Քրիստափոր Քուշնարյանի ուշադրության կենտրոնում են եղել Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների ավանդական դասական երաժշտության ժանրերը՝ մուղամներն ու դաստգահները, աշուղական և սազանդարական արվեստը: «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» մենագրության մեջ առաջադրված դրույթները և սկզբունքային ելակետերը՝ մշակութային փոխազդեցությունների, հայկական միջավայրում խոր արմատներ ունեցող և լայնորեն կենցաղավարող համաարևելյան երևույթների ծագումնաբանական հիմքերի, ձայնակարգային համակարգերում առկա ընդհանրությունների և այս ասպարեզում հայ երաժիշտների պատմական առաքելության վերաբերյալ, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ խնդիրների քննական ուրվագծերը վկայում են գիտնականի անուրանալի վաստակը երաժշտական արևելագիտության մեջ: Դրանք արևելագետ-երաժշտագետների հետազոտական աշխատանքների արժեքավոր ուղեցույցներն են:

Բանալի բառեր՝ Քուշնարյան, արևելագիտություն, մոնոդիա, ձայնակարգեր, տեսություն, երաժշտական փոխազդեցություններ, «Շահնամե»:

Ներածություն

Բազմավաստակ գիտնական, կոմպոզիտոր և մանկավարժ Քրիստափոր Քուշնարյանի «Հայ մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» կապիտալ աշխատանքը կարևորվել և արժևորվել է թե՛ հայ, թե՛ խորհրդային ընդարձակ տարածքի ամենատարբեր երաժշտական մշակույթներին ու ավանդույթներին առնչվող հետազոտություններում: Երաժշտագիտական ամենաբարձր հղումներ և բազմաբնույթ գրքերում պատմատեսական անդրադարձներ ստացած այս անանց գիտական նշանակություն ունեցող աշխատության մեջ ընդգրկված թեմաների լայն շրջանակներն ու հարցադրումները, տեսական համակարգի ընձեռած վերլուծական ու համեմատական քննության հնարավորությունները միջժանրային և միջմշակութային ոլորտներում աշխատանքին նաև գիտական շտեմարանի արժեք են հավելում: Այդ շտեմարան են դիմել և դրա առանձին բաղադրիչները հետազոտել տարբեր մասնագիտական հետաքրքրություններ ունեցող երաժշտագետներ:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Աշխատանքը Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության ավանդական ձայնակարգային համակարգերի ուսումնասիրության ասպարեզում հիմնարար

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կառավարման խորհրդի նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, lilitjernjakyant@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 02.11.2021, գրախոսելու օրը՝ 05.11.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

նշանակություն ունի և համանման երևույթների համեմատական քննությամբ ուղիներ է նշել նոր հետազոտությունների համար, թեև առ այսօր այս կարևոր դիտակետը դեռևս բավարար չափով չի զարգացել հայ երաժշտագիտության մեջ:

Թերևս առանց բացառության հայ երաժշտագետներն իրենց մասնագիտական առաջընթացի տարբեր փուլերում յուրացրել, իմաստավորել և կիրառել են այս աշխատության մեջ շարադրված կարևոր դրույթները: Աշխատություն, որտեղ գիտնականն ընդգրկել է հայկական մոնոդիայի բոլոր ճյուղերը, ի տարբերություն իր նախորդների՝ դրանց փոխադարձ կապերի և ծագումնաբանական հիմքերի խորաթափանց քննությամբ, ինչպես նաև Անդրկովկասի և Առաջավոր Ասիայի երաժշտական մշակույթներին բնորոշ իրողությունների համադրությամբ և փոխազդեցությունների անհրաժեշտ շեշտադրումներով. այն է՝ Կոմիտասի գիտահետազոտական և հավաքչական գործունեության մեջ կիրառված սկզբունքների արդյունավետության գիտակցումով:

Այս լայն երաժշտամշակութային համատեքստում պրոֆեսոր Քուշնարյանի առաջադրած գիտական դրույթները՝ մոնոդիկ երաժշտության ծագման և զարգացման ընթացքի, հայկական մոնոդիայի ծայնակարգային տեսության և ամբողջական հանրագումարային հնչյունաշարի և հնչյունաշարային կազմավորումների սկզբունքների, ինտոնացիայի որոշարկումների, ծայնակարգերի առանձին տարրերի իմաստային արտահայտչականության, լադային զարտուղությանն ու բազում այլ հարցերի առնչվող տեսական հիմնավորումների շարադրումով և դրանց շաղկապումով ժամանակակից կոմպոզիտորական ստեղծագործությանը, պատմականության, ավանդույթի ժառանգորդության և երևույթների հեռանկարային վերաիմաստավորման գիտական կարևոր չափացույցերով են բնութագրում աշխատությունը:

Երկու՝ պոլիֆոնիկ և մոնոդիկ, մտածողական կերպերի ու երաժշտական հյուսվածքների նկատմամբ ունեցած նրա ստեղծագործական ու գիտական հետաքրքրություններով են բնորոշվում նաև տեսական հայեցակարգի հիմնավորումները՝ «խիստ ոճում» մելոդիկայի դրսևորման սկզբունքների և մոնոդիկ ոճի ներունակ բազմաձայնության ինքնատիպ հնարավորությունների վերաբերյալ, կամրջելով Քուշնարյան-պոլիֆոնիստին և Քուշնարյան-մոնոդիստին: Դրանց գործնական կիրառությունները ցուցադրելու նպատակով, որպես լավագույն և ուսանելի օրինակներ, Քուշնարյանն իր մենագրության վերջաբանում վերլուծում է Կոմիտասի խմբերգերում և Պատարագում հայկական ձայնակարգերի երկձայն օկտավային կանոնի և այլ պոլիֆոնիկ ձևերի սկզբունքները՝ հավաստելով Կոմիտասի արվեստագիտական-տեսական դիրքորոշումների իրավացիությունը: Պատահական չէ, որ ոչ միայն հայ, այլև տարբեր արևելյան մշակույթներում մոնոդիկ ձայնակարգերի և գերակշռորեն պոլիֆոնիկ ձևերի ստեղծագործական փոխկապակցման ընձեռած հնարավորությունները լայնորեն արտացոլվել են ժամանակակից կոմպոզիտորական արվեստում, և այս առումով Կոմիտասը XX դարի երաժշտական արվեստում մոնոդիկ նյութի ստեղծագործական իմաստավորման առաջատար և ապագայամետ արվեստագետներից է:

Այս համապարփակ ուսումնասիրության մեջ քննարկված խնդիրները, վերլուծական մեթոդներն ու տեսական համակարգերը արժևորվել և կիրառվել են թե՛ հայ, թե՛ Մերձավոր Արևելքի մոնոդիկ մշակույթների տեսական խնդիրներին նվիրված տարբեր հետազոտություններում: Այսպես կոչված «տարրական» կամ ինքնատիպ մոնոդիկ բազմաձայնության դրսևորումների՝ պահված հնչյունի, պեղալի, դամի, բուրդոնային բազմաձայնության և շատ ու շատ այլ երևույթների, դրանց ծագման սոցիալական արմատների, մեղեդային հիմքի և ինտերվալային հարաբերությունների տրամաբանական զարգացումների տեսական դատողություններում անվանի երաժշտագետներ Ռ. Գրուբերի, Բ. Ասաֆևի մտքերին համադրվում և կարևորվում են Քուշնարյանի նկատառումները տոնիկական կենտրոնի կայունության, օժանդակ հենակետերի, տոնի՝ որպես ֆունկցիայի կրողի և միջանցիկ հիմնաձայնի, ընդհանուր առմամբ երաժշտական կառույցի հիմքի վերաբերյալ: Մերձավոր Արևելքի մոնոդիկ համակարգերը երաժշտական մտածողության բարձր աստիճան համարելու հարցում, Գրուբերին զուգահեռ, վկայակոչվում է «ճանաչված գիտնականի՝ Քուշնարյան-տեսաբանի դիրքորոշումը»: Իսկ մոնոդիայի ֆենոմենի բազմաթիվ բնութագրերում մասնագետների կարծիքով առավել ընդունելի են համարվում Քուշնարյանի ձևակերպումն ու ըմբռնումը, համաձայն որի՝ մոնոդիայում մեղեդային սկիզբն ինքնին առաջնային է, սակայն ոչ միակը¹:

Անցյալ դարի 70–80-ական թթ. երաժշտատեսական աշխատություններում (Մ. Խառլապ, Յու. Եվդոկիմովա, Ի. Ժորդանիա, Ս. Գալիցկայա, Ն. Շահնազարովա) մոնոդիայի կամ պոլիֆոնիայի առաջնության խնդրահարույց քննարկումները հետին պլան են մղվում՝ իրենց տեղը զիջելով գենետիկորեն տարբեր երկու երաժշտամտածողական տիպերի գոյության դրույթին, դրանց ծագման և զարգացման առանձնահատկությունների հետազոտության հարցերին: Արևելքի մոնոդիկ երաժշտության խորքային հատկանիշների՝ կանոնիմարովիզացիա, ստեղծագործող-կատարող կատեգորիաների երկմիասնական հիմքը կարևորելիս, դարձյալ ի հաստատումն Քուշնարյանի առաջադրած տեսակետների, մեջբերվում են նաև անվանի արաբ, հնդիկ և այլ արևելքի երաժիշտ-կատարողների և գիտնականների (օրինակ՝ Ռավի Շանկարի) մտքերը: Հաճախ են նշվում նաև Քուշնարյանի լուսաբանումները հայկական մոնոդիայի հնագույն նմուշներում տոնիկական կենտրոնի կարևորության և դրա շրջագարդման սկզբունքների վերաբերյալ, որ գիտնականը հաստատում էր նաև Մերձավոր Արևելքի տարբեր մշակույթներում կրկնակի հորոյի լայն կենցաղավարման փաստով:

Նման կարծիքները, հղումներն ու մեկնությունները բազմաթիվ են, և Քուշնարյանի տեսությամբ և հիմնարար դրույթներով ներշնչված արևելագետ-երաժշտագետների հետազոտությունների քննությունը կարող է առանձին ուսումնասիրության նյութ դառնալ:

Ամեն մի հետազոտող իր ասելիքը շարադրելիս, «իրեն վիճակված» գիտական խնդիրները լուծելիս խորանում է դրանց հիմքերի, նախապատմութե-

¹ Տե՛ս **Ульмасов Ф.** О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки (Борбад, Эпоха и традиции культуры, Душанбе, 1989, с. 192–196):

յան, փաստագրական տվյալների ու հարակից ոլորտներին առնչվող նյութերի մեջ և փնտրում այն կոմպանները, որոնց հիմքով կառուցվում է հետազոտությունը: Այդպիսի կոմպաններից են եղել, նաև ինձ համար, Քուչնարյանի աշխատանքներում և մասնավորապես նրա մենագրության մեջ բարձրացված մի շարք հիմնարար դրույթներ, որոնք վերաբերում են տարբեր ժողովուրդների մոնոդիկ երաժշտական մտածողությանն ու դրանց առնչակցություններին, մուղամաթին՝ իբրև մշակութային փոխազդեցությունները խորհրդանշող ժանրի, ինչպես նաև հայ երաժիշտների՝ մուղամաթի արվեստում ունեցած նշանակալի ավանդին ու դրա տարածման և զարգացման պատմական առաքելության խնդիրներին: Առանձնահատուկ կարևորություն են ունեցել հայ աշուղական երգարվեստի ձայնակարգային հիմքերի և հայկական մոնոդիայի մյուս ճյուղերի հետ դրանց ունեցած ծագումնաբանական ընդհանրությունների թեզերը: Մշակութաբանական հարթության վրա՝ Արևելյան մեկնակերպի և ազգային տարբերակների հարաբերության առումով, ուղենշային են դարձել աշուղական սիրավեպերի և հերոսական ասքերի երաժշտաբանաստեղծական դրվագների մեղեդիական, ձայնակարգային սերտ առնչությունները հայ ժողովրդական, ընդհուպ գեղջկական երգի հետ²: Հավասարապես կարևոր են զարտուղի ձայնեղանակների, ալտերացված ձայնակարգերի հետևողական կիրառության և արմատավորման երևույթը հայ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտության տարբեր ժանրերում, հատկապես աշուղական արվեստում³:

Անշուշտ, մենագրության որոշ բաժիններում, հատկապես Կովկասի և Առաջավոր Ասիայի մշակութային փոխառնչություններին ուղղված նկատառումներում, տեղ են գտել մտքեր և դատողություններ, որոնք լիովին չեն բավարարում մերօրյա գիտական փաստարկումները: Ասվածն առնչվում է չափազանցված դասակարգային թեքումով՝ արիստոկրատական և դեմոկրատական բնութագրումներով առանձնացված մուղամաթի արվեստի երկու ճյուղերին, Նիզամի Գյանջևիին և ադրբեջանական մշակույթին տրված որոշ բնութագրերի⁴: Մասնավորապես, Անիի պեղումների հիման վրա մշակույթի տարբեր ոլորտներին վերաբերող փաստերն ու եզրահանգումները հարաբերելով նաև երաժշտությանը՝ գիտնականը համոզված է, որ հայկական արիստոկրատիայի պալատներում նույնպես սկսել են ծաղկել և զարգանալ մահմեդական իշխանավորների ճաշակին ու բարքերին հարիր մուղամաթի արվեստի ճոխ ձևերը⁵:

Անիի թագավորության շրջանի մուղամաթի արվեստի ենթադրյալ փարթամ ձևերը որևէ արևելյան մշակույթի՝ իրանական թե արաբական, դեռևս հայտնի չեն: Ներկայիս մուղամաթի արվեստի լայնածաված շարքերը ուշ ավանդույթին պատկանող երևույթներ են՝ XVIII դարի վերջ – XIX դարի

² **Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը մերձավորարևելյան երաժշտական փոխառնչությունների համատեքստում, Երևան, 2009, էջ 34:

³ **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Ленинград, 1958, с. 209.

⁴ Նույն տեղում, էջ 255-258:

⁵ Նույն տեղում, էջ 148:

սկիզբ, տերմինաբանական բազմաթիվ անհամապատասխանություններով և տարընթերցումներով, հսկայածավալ շարքերի կառուցվածքային ու դարձվածքային համակարգերի կազմավորման սկզբունքների ակնհայտ տարբերություններով՝ միջնադարյան տրակտատներում մեկնաբանված երաժշտատեսական, գործնական-կատարողական և գեղագիտական հարցերի համեմատությամբ:

Բնականաբար, հիմնվելով խորհրդային շրջանի ռուսական արևելագիտության մեջ շրջանառվող տեսակետների և ադրբեջանցի երաժշտագետ Կ. Կասիմովի տվյալների վրա, Քուշնարյանը XII–XIII դարերին միջնադարյան Արևելքի երաժշտական իրողությունները հիմնականում վերագրում է ադրբեջանական մշակույթին: Ժամանակի գաղափարախոսությունն իր դրոշմն է դրել այս հարցադրումների և տեսակետների վրա, սակայն կարևորն այն է, որ Քուշնարյանն ինքն է նշել դրանց հետագա ճշգրտման, վերանայման և քննական մոտեցման անհրաժեշտությունը: Հասկանալի է, որ Քուշնարյանը, ինչպես և Կոմիտասը, անդրադառնալով օտարամոլության և օտար ազդեցությունների հարցերին, նկատի ուներ նախ և առաջ մասնագիտացված քաղաքային երաժշտարվեստի՝ հոգևոր թե ժողովրդական ճյուղերի անհամեմատ լայն հունով ընթացող միջմշակութային շփումների հանգամանքը, ի տարբերություն ժողովրդական-գեղջկականի: Ասվածն առանձնապես էական է ընդհանուր արևելյան երևույթների՝ աշուղական արվեստի և մուղամաթի պարագայում: Հարցի լուսաբանման նպատակով գիտնականը համեմատական դաշտ է բերում առաջին հայացքից անհամատեղելի հայկական հոգևոր մոնոդիաները և այսպես կոչված անդրկովկասյան մուղամները (ժամանակի ոգուն համապատասխան մի եզր, որ կիրառել է Քուշնարյանը): Տվյալ ժամանակափուլի համատեքստում նման հարցադրումների առաջադրումն ու դրանց իրավացիությունը, թեկուզ և փոքրաքանակ փաստական և վերլուծական ապացույցներով հաստատելու գաղափարն ինքնին համարձակ նախածնությունն էր:

Քուշնարյանի ուսումնասիրություններում Արևելքի ժողովրդապրոֆեսիոնալ ժանրերին և հատկապես մուղամաթի արվեստին առնչվող գրեթե բոլոր խնդիրները լուսաբանված են ընդհանուր ուրվագծերով, և միանգամայն օրինաչափ է, որ արդեն նրա մասնագիտական դասարանում ուսանած անվանի երաժշտագետների՝ Ռ. Աթայանի, Մ. Բրուտյանի, Ն. Թահմիզյանի, Կ. Խուդաբաշյանի և այլոց հետազոտություններում հնչում է խնդիրների և հարցադրումների հետագա հստակեցման անհրաժեշտությունը՝ պատմական և փաստագրական նյութերի լայն ընդգրկումով, ինչպես նաև մուղամ կատեգորիայի պատմատեսական իմաստավորումով հայ իրականության մեջ, որոշակիորեն իրականացված «Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից» աշխատության մեջ⁶:

⁶ Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական երաժշտական կապերի պատմությունից, Երևան, 1991: Գիտնականի աշխատանքներում արևելյան երաժշտությանն առնչվող խնդիրների ամփոփ ներկայացմանն է նվիրված Կարինե Խուդաբաշյանի «Музыка Востока в исследованиях Х.С. Кушнаряна» հոդվածը: Տե՛ս **Худабашиян К.** Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания, Ереван, 2001, с. 117-121:

Ըստ էության, Քուշնարյանի ուսումնասիրություններում և առանձին գեկուցումներում շոշափված համաարևելյան կարգավիճակ ունեցող ժանրային ֆենոմենների՝ մուղամաթի, աշուղական արվեստի, սազանդարային կատարողական ավանդույթի, ընդհանուր առմամբ ժողովրդամասնագիտացված և քաղաքային երաժշտարվեստի բազմաբնույթ հարցերի շրջանակով է ամբողջանում և որոշարկվում երաժշտական արևելագիտությունը՝ գիտահետազոտական հիմքերով հարաբերվելով համեմատական երաժշտագիտությանը, երաժշտական անտրոպոլոգիային կամ էթնոերաժշտագիտությանը:

Քրիստափոր Քուշնարյանի գիտական դրույթները նոր և հեռանկարային փուլ են նշանավորել հայ-արևելյան երաժշտական փոխառնչությունների քննության, հայկական մոնոդիայի և Արևելքի դասական երաժշտության տարբեր ճյուղավորումներում առկա ձայնակարգային-ինտոնացիոն և դարձվածաբանական ընդհանրությունները լուսաբանելու տեսանկյունից:

Հայ երաժշտագիտության էջերում արևելյան հայրենասիրության բունկումներն անհամեմատ քիչ են եղել, հատկապես հետկոմիտայան շրջանում ձևավորված հասարակական մշակութային պատկերացումների պայմաններում, երբ ցանկացած հայ-արևելյան երևույթի կամ նյութի քննարկումը հանգեցնում էր արևելյան կաղապարի ժխտմանը կամ հակադրմանը բուն ազգային արժեքներին: 1920–30-ական թվականներին առաջ էին քաշվում սխալ տեսակետներ, տրվում էին վիճելի և հակասական գնահատականներ, որոնք հետագայում քննադատվեցին: Նշեմ միայն Ալ. Շահվերդյանի բազմիցս մեջբերված կարծիքը՝ ի հակակշիռ մուղամի ժանրի մահացման վուլգար-սոցիոլոգիական հայեցակետի: Անվանի երաժշտագետը գրել է, որ չի կարելի մուղամը ջնջել Հայաստանի ժողովրդապրոֆեսիոնալ արվեստից. «Նման միտումը հենվում է մուղամը իբրև արաբաիրանական մշակույթի միահեծան պատկանելություն դիտելու սխալ տեսանկյունի վրա, այն դեպքում, երբ մուղամի ամենից ավելի կենսական և արժեքավոր օրինակները 19–20-րդ դարերի ընթացքում ստեղծվում, մշակվում, ձայնագրվում և ուսումնասիրվում են Ադրբեջանում, Հայաստանում և Միջին Ասիայում»⁷: Իր «Անդրկովկասյան մուղամների հարցի շուրջը» հոդվածում Քուշնարյանն ընդունում է մուղամների արաբա-իրանական ծագման վարկածը, սակայն թերևս համեմատական նյութերի անհասանելիության պատճառով կենտրոնանում է անդրկովկասյան և միջինասիական տարբերակների վրա:

Թեև հայ երաժշտության մեջ մուղամներն ուսումնասիրելու հարցը վաղուց է ծագել, և այս ասպարեզի ձեռքբերումների նշանակությունը ակնհայտորեն դուրս է գալիս հայ երաժշտության սահմաններից և կարևորվում Մերձավոր Արևելքի գեղարվեստական ավանդույթում, այսուհանդերձ, խնդրի քննությունը մշակութաբանական, դավանաբանական և գեղագիտական դիտակետերից մշտապես առաջադրում է ենթատեքստ, հարանշանակություններ և վերապահումներ՝ համապատասխան մեկնաբանություններով: Չխորանալով մուղամ և հայ երաժշտական իրականություն, մուղամ և հայ պրոֆեսիոնալ երաժշտություն բազմաբնույթ հարաբերություններում՝ նշեմ միայն

⁷ Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки, XIX–XX вв., Москва, 1955, с. 127.

այն ոլորտները, որոնք Քուշնարյանի բազմահարուստ գիտահետազոտական կենսագրության մեջ նրան բնութագրում են նաև որպես երաժիշտ-արևելագետի: Դրանք ընդգրկում են և՛ գործնական միջոցառումների ու համերգների կազմակերպում՝ հայ գործիքահար մուղամաթահարների մասնակցությամբ, և՛ դաշտային գիտահավաքչական աշխատանքներ, և՛ կոմպոզիտորական ստեղծագործություն, և՛ բուն հետազոտական աշխատանք, արտացոլված ինչպես կապիտալ մենագրության մեջ, այնպես էլ առանձին զեկուցումներում՝ նվիրված հայ և տարբեր արևելյան մշակույթների պատմատեսական ու կատարողական խնդիրներին:

Հումանիտար լայն գիտելիքն ու մտահորիզոնը, ստեղծագործական մտածողությունը, գիտական բարեխղճությունն ու նվիրվածությունը հատկապես ազգային երաժշտական մշակույթին, իրենց դրոշմն են թողել Ք. Քուշնարյանի բոլոր ձեռնարկումներում, նորարարական մտահղացումներում և գիտական խնդիրների համարձակ հարցադրումներում: Այդպիսի ձեռնարկումներից էին 1927–29 թթ. Քուշնարյանի կազմակերպած անդրկովկասյան երեք արշավախմբերը՝ Ե. Գիպպիուսի և Ջ. Էվալդի մասնակցությամբ, որոնց նյութերում ընդգրկված մուղամները, ի շարս անցյալ դարի տարբեր ժամանակափուլերում կատարված այլ արժեքավոր ձայնագրությունների, հիմք դարձան «Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей» թեմայով գրված իմ թեկնածուական դիսերտացիայի համար (Տաշքենդ, 1982): Պատմական մեծ արժեք ունեցող այդ նյութերից երեք ամբողջական մուղամների՝ Ռաստի, Հիջազի ու Շուշթարի առաջին վերծանությունները (ձայնագրված Թիֆլիսում 1927 թ.) որ կատարեցի՝ հաղթահարելով տեխնիկական-մեխանիկական դժվարություններ՝ գործիքային հանկարծաբան հոսքին և զարդանախշերին համարժեք և ցանկալի ճշգրտության տեքստ ստանալու իմաստով, իսկապես մի բարդ դպրոց էր, որ ես անցա, օգտվելով երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Ալինա Փահլևանյանի հմուտ խորհուրդներից⁸: Քուշնարյանի արշավախմբերի աշխարհագրությունն ու ժանրային ընդգրկումները, թերևս, անգերազանցելի են, իսկ դրանց գիտաճանաչողական արժեքը՝ անգնահատելի:

Անցյալ դարասկզբին հաստատագրված նյութն իր ողջ էթնիկ-լեզվական և ժանրային բազմազանությամբ պատկերացում է տալիս դարերի խորքից մեզ հասած և բանավոր ավանդույթով կենցաղավարած ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստի տարբեր ճյուղերի, մոնոդիկ մտածողության ընդերքում բյուրեղացած երաժշտական սեռերի ու տեսակների, ժողովրդի կենցաղում արմատացած կատարողական ոճերի, գեղարվեստական ճաշակի և նախասիրությունների մասին:

Քուշնարյանի կազմակերպած արշավախումբը 1927 թ. 47 օրվա ընթացքում եղել է Լենինականի, Նոր Բայազետի շրջաններում, Երևանում և Թբիլիսիում՝ հավաքելով 250-ից ավելի գեղջկական և հոգևոր երգեր՝ ժողովրդական կատարումներով:

⁸ Տե՛ս Երնջակյան Լ., Հայ-իրանական..., Հավելված, էջ 152–166:

1928-ին Քուչնարյանը մենակ է մեկնել Ջանգեզուրի (Գորիս, Սիսիան) և Դարալագյազի (Եղեգնաձոր) շրջաններ և դարձյալ Երևանում ու Թբիլիսիում ձայնագրել 150 նմուշներ՝ գերակշռորեն հոռովելիներ, գործիքային մուղամներ, աշուղական երաժշտություն, հայկական, քրդական, ադրբեջանական և թուրքական ֆոլկլորի տարածանք օրինակներ:

1929 թ. արշավախմբի աշխատանքներում նրան միացել են նաև Լենինգրադի կոնսերվատորիայի ուսանող-կոմպոզիտորներ Հարո Ստեփանյանն ու Տիգրան Տեր-Մարտիրոսյանը, ինչպես նաև Յուրի Տյուլինը: Այս անգամ նրանք եղել են Շիրակի գյուղերում, Շուկավերում (Վրացական ՍՍՀ) և դժվար կլիմայական, կենցաղային պայմաններում հավաքել 150 երգ⁹: Ընդհանուր առմամբ, երեք էքսպեդիցիաների ընթացքում հավաքվել է ավելի քան 500 նմուշ, որոնք այժմ պահվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քուչնարյանի անվան ձայնադարանում և ժողովրդական երաժշտության բաժնի աշխատակիցների ջանքերով համակարգվում, վերծանվում և մասնագիտական բարձր չափանիշներով, մեկնաբանություններով ու ծանոթագրություններով հանձնվում հրատարակության:

Արշավախմբերին հաջորդել են Քուչնարյանի կազմակերպած համերգները, առանձին ունկնդրումները և հանդիպումները՝ ռուս հանրությանը մոտոդիկ երաժշտական մշակույթի բարձրարվեստ նմուշներն ի մոտո ծանոթացնելու նպատակով: Ավելի չշեղվելով իմ խոսքի հիմնական առանցքից՝ նշեմ միայն, որ ռուս երաժշտագետների և կոմպոզիտորների տված արժեքավոր գնահատումներում, մոտոդիայի խորքային ըմբռնումով առանձնանում է Գլազունովի հետաքրքիր և արտառոց կարծիքը՝ կարևորված Գայանե Չերտարյանի կողմից. լսելով հայ դուդուկահարների կատարումները՝ նա ասել է. «Հիմա ես հասկանում եմ, թե ինչու են հայերն այդքան լավ Բախ նվագում»¹⁰:

Քուչնարյանի «արևելյան» հետաքրքրությունները գործնական-ստեղծագործական մարմնավորում են ստացել նաև նրա կոմպոզիտորական գործունեության մեջ: Ինքնատիպ պոլիֆոնիկ ստեղծագործություններից, ժողովրդական թեմաներով գրված խմբերգերից բացի, նա անդրադարձել է նաև Արևելքի գրական-էպիկական խոշոր հուշարձաններից մեկին՝ Շահնամին, Իրանի քաղաքակրթության և մշակույթի հայելուն, միջնադարյան Արևելքի երաժշտական արվեստի հանրագիտարանին: 1935 թ. նա Մկրտիչ Ջանանի «Շահնամե» պիեսի բեմականացման առիթով երաժշտություն է գրել մեծ սիմֆոնիկ նվագախմբի համար՝ դիոլի մասնակցությամբ, որ բեմադրվել է Լենինգրադի Մեծ դրամատիկական թատրոնում¹¹: Փաստորեն, սա ազգային

⁹ Տվյալները վերցված են **Чеботарян Г. Х.С.** Кушнарев, Очерк жизни и творчества (Ленинград, 1990, с. 17–18) գրքից՝ հիմնված Քուչնարյանի հաշվետվությունների վրա, որոնք պահվում են Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում:

¹⁰ **Չերտարյան Գ.**, նշվ. աշխ., էջ 19:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 21: Դերասան, ռեժիսոր և դրամատուրգ Մ. Ջանանի «Շահնամե» պիեսը, արժանանալով Համամիութենական մրցանակի, բեմադրվել է Երևանում, Բաքվում, Նախիջևանում և այլ քաղաքներում, թարգմանվել ռուսերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն, ուզբեկերեն, տաջիկերեն և լայն արձագանք ստացել ժամանակի մշակութային կյանքում:

նվագարանը՝ դիոլը, էպիկական ոճով գրված սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ կիրառելու առաջին փորձերից է, որ հետագայում գեղարվեստական, գեղագիտական ընդհանրացումների և լուծումների նոր մարմնավորումներով հաստատվեց հայ և արևելյան տարբեր կոմպոզիտորական դպրոցների ստեղծագործական ավանդույթներում: Քուշնարյանի մտահղացման առիթով կարող եմ միայն ենթադրել, որ եթե գիտելիքը չէ, ապա արվեստագիտական խոր ինտուիցիան է նրան հուշել «Շահնամեի» երաժշտական կերպավորման մեջ կիրառել հարվածային գործիք: Իրանական էպոսի հաստատուն կենցաղավարման վայրերից մեկի՝ Ջուրխանայի (Սպորտի դպրոց) երաժշտակատարողական ավանդույթում «Շահնամեն» բացառապես երգվում և ասերգվում է զարբի՝ դիոլի կամ թմբուկի նման հարվածային գործիքի ուղեկցությամբ¹²:

«Արևելյան» մեկ այլ օրինակ է նաև 1936 թ. գրված Սոնատ սոլո-թավջութակի համար ծավալուն երկը, որի երրորդ մասում հնչում են Սայթ-Նովայի «Դուն էն գլխեն» երգին կամ արևելյան չարգահին բնորոշ ինտոնացիաները: Գայանե Չերտարյանը, բնութագրելով այս մասը որպես աշուղական երգ, միաժամանակ ընդգծում է Սոնատում եվրոպական դասական ավանդույթի, մասնավորապես Բախի մենանվագ սոնատների և հայկական ժողովրդապարոֆեսիոնալ երաժշտությանը բնորոշ սկզբունքների ներդաշնակ կիրառությունը¹³:

Քուշնարյանի ժողովրդական երգերի բազմաթիվ խմբերգային մշակումներից, որոնց մի մասը կորել է Լենինգրադի շրջափակման ժամանակ, պահպանվել են երկուսը: Դրանցից մեկը կրում է «Քյոռոլլի գերության մեջ» խորագիրը, որ հանրահայտ արևելյան ասքի դրվագներից մեկի անվանումն է: Հայ կոմպոզիտորներից և երաժշտագետներից շատերն են անդրադարձել Արևելքի վիպասանական արվեստի հերոսական սյուժեներից մեկի՝ Քյոռոլլու պատմությանը, ձայնագրել, մշակել, ներդաշնակել և հրատարակել են հայտնի և տարածված մեղեդիները: Լայն ժողովրդականություն վայելելով հայոց միջավայրում՝ այն դարեր շարունակ երգվել ու պատմվել, հաստատուն տեղ է գրավել ժողովրդապարոֆեսիոնալ երգիչների և աշուղների երկացանկում՝ խարսխված և՛ հայ ժողովրդական գուսանաաշուղական մեղեդային մտածողության, և՛ ընդհանուր արևելյան երաժշտական արվեստի կանոնակարգված հիմքի վրա: Պատահական չէ, որ Կոմիտասի, Սպ. Մելիքյանի, Ա. Քոչարյանի, Մ. Մազմանյանի, Ա. Խաչատրյանի ուշադրությունից չվրիպած այդ ինքնատիպ երաժշտաբանաստեղծական կառույցի շուրջը համախմբված մեղեդիները հետաքրքրել են նաև Քուշնարյան կոմպոզիտորին¹⁴: Դեռևս 1927 թվականի արշավախմբի ժամանակ նա ձայնագրել է Քյոռոլլու մի քանի նմուշ, տարբեր բանասացների երգածից, որոնք և հիմք են դարձել համանուն խմբերգի ստեղծման համար:

¹² **Ернджакян Л.** О бытовании иранских эпических мотивов в Армении и музыкальной традиции исполнения «Шахнаме», Традиции и современность, Вопросы армянской музыки, книга 2, Ереван, 1996, с. 68–77.

¹³ **Չերտարյան Գ.**, նշվ. աշխ., էջ 47–48:

¹⁴ **Տե՛ս Երնջակյան Լ.**, Աշուղական սիրավեպը..., էջ 98–165:

Որքան որ բազմաբնույթ են Քուչնարյանի գիտական հետաքրքրությունները պատմության և տեսության, երաժշտական ոճերի ու գեղարվեստական մտածողության ոլորտներում, հետաքրքիր և թարմ դատողությունները՝ արևմտյան և արևելյան Վերածնունդների, եկեղեցական երաժշտության ու ծիսարարողական իրողությունների, էպոսի և գուսանական արվեստի և այլապես հարցերի լուսաբանումներում, նույնքան ուշագրավ և բազմազան են Արևելքի ավանդական երաժշտությանը, մասնավորապես մուղամաթի արվեստին վերաբերող հարցադրումներն ու ընդհանրացումները:

Քուչնարյանի և՛ հրատարակած հոդվածներում, և՛ կարդացած զեկուցումներում, և՛ նրա մենագրության տարբեր բաժիններում կարևոր տեղ է հատկացված մուղամաթի արվեստին: Դրանցում ուրվագծվում են երկու առանցքներ՝ մուղամը հայ իրականության մեջ և մուղամը որպես ժանր՝ Արևելքի տարբեր երաժշտարվեստներում, ավելի հստակ՝ Միջին Ասիայի և Անդրկովկասի մոնոդիկ մշակութային տարածքներում:

Հայկական Արևելքին առնչվող անդրանիկ ուսումնասիրություններից է «Գումրեցի» խորագրով գրքում զետեղված «Ն.Ֆ. Տիգրանովը և Արևելքի երաժշտությունը» վերլուծական հոդվածը¹⁵: Քուչնարյանին է պատկանում Տիգրանյանի դաշնամուրային փոխադրությունների ձևակառուցվածքային և ձայնակարգային-արտահայտչական հատկանիշների վերլուծության հիման վրա առաջադրած հետաքրքիր թեզերի առաջնությունը. այն է՝ արևելյան մուղամային և եվրոպական դասական երաժշտական ձևերի՝ վարիացիաների, չակոնայի, սոնատի միջև եղած ընդհանուր սկզբունքների առկայությունը, ցիկլայնությունը և անտիթեզի ներկայությունը, միաձայն մտածողությամբ խոշոր կառույցներ ստեղծելու ինքնատիպ դրսևորումներն ու ստեղծագործ միտումները, որոնցով արևելցի կոմպոզիտորներն առաջ են անցել եվրոպայից:

Դժվար է գերազնահատել 1941 թ. Տաշքենդում կարդացած «Անդրկովկասյան մուղամների հարցի շուրջ» զեկուցման պատմական նշանակությունը: Համեմատական կտրվածքով քննելով իրանական դասագահների, միջինասիական շաշմակոմի, հնդկական ռազաների և այլ ազգային ժանրային կազմավորումների առանձնահատկությունները, շոշափելով մուղամային ձայնակարգերի, մեղեդային, ռիթմական, ձևակառուցվածքային հատկանիշների, վոկալի և գործիքային նվագակցության, անսամբլային կատարումների մի ամբողջ հարցերի խումբ՝ Քուչնարյանը հանգում է դրանց հետագա խորացված ուսումնասիրության և պալեոնոտոլոգիական շերտերի ճշգրտման անհրաժեշտությանը:

Կարճ ժամանակում խորանալով ուզբեկական երաժշտության մեջ, ազգային պարերի և մուղամների պարային դրվագների ռիթմական դարձվածքները համեմատելով արաբական, թուրքական և տաջիկական ռիթմերի՝ ուսույնների համակարգերի հետ՝ Քուչնարյանը հանգամանալից զեկուցում է կարդացել Տաշքենդում, հետազոտական մեթոդներ մշակել ուզբեկական ժողովրդական երաժշտագիտության և պարարվեստի ուսումնասիրության հա-

¹⁵ Гумреци, Николай Фаддеевич Тигранов и музыка Востока, Ленинград, 1927, с. 30.

մար: Իր լայնածավալ գիտակազմակերպչական գործունեությամբ, անվանի արևելագետներ Վ. Բեյլակի, Բ. Ուպենսկու, Ա. Յակուբովսկու, Կ. Տրեվերի հետ, որոնք նույնպես էվակուացվել էին Տաշքենդ, նպաստել է ուզբեկական մշակույթի աննախադեպ առաջընթացին՝ արժանանալով Ուզբեկստանի արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչմանը:

Քրիստափոր Քուչնարյանի գիտական տեսադաշտում ընդգրկված մշակութային իրողությունների, գեղարվեստական երևույթների և ստեղծագործական ոճերի հետազոտական չափանիշները, դրանց իմաստային արտահայտչական, կառուցվածքային հատկանիշների մեկնություններն ու ելակետերը մեծապես պայմանավորված են լայնախոհ գիտնականի չկաղապարված մտածելակերպով, նրբակիրթ գեղագիտական ճաշակով, քրիստոնեական-մահմեդական, հոգևոր-աշխարհիկ, ազգային-համամարդկային հակամիասնական փոխհարաբերությունների ու կապերի ներդաշնակ ըմբռնումներով:

Կարծում եմ՝ գիտնականի վաստակը, հետազոտական փորձն ու երաժշտագիտական-ստեղծագործական ժառանգությունը կարևորելու և արժանին մատուցելու լավագույն եղանակը նրա գիտական դրույթներում և վարկածներում, տեսական համակարգերի ու մեթոդական ծրագրերի նորարարական խիզախումներում ընդգրկված գաղափարների լուսաբանումը, վերաիմաստավորումն ու կիրառումն են արդի երաժշտագիտական մտքի համատեքստում:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ Քրիստափոր Քուչնարյանի բազմածավալ գիտահետազոտական, գիտամանկավարժական և ստեղծագործական գործունեության բոլոր ոլորտներում ակնառու են արվեստագետ-գիտնականի վառ անհատականությունը, տեսական և ստեղծագործ մտքի ներդաշնակ միությամբ պայմանավորված գեղարվեստական երևույթների մեկնաբանման ինքնատիպությունը, քննական լայն համատեքստի խորիմացությունը: Մոնոդիկ և պոլիֆոնիկ մշակույթների մեծ գիտակի ուշադրության կենտրոնում են եղել նաև Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների ավանդական դասական երաժշտության ժանրերը՝ մուղամներն ու դաստգահները, աշուղական և սազանդարական արվեստը: «Հայկական մոնոդիկ երաժշտության պատմության և տեսության հարցերը» մենագրության մեջ առաջադրված դրույթները և սկզբունքային ելակետները՝ մշակութային փոխազդեցությունների, հայկական միջավայրում խոր արմատներ ունեցող և լայնորեն կենցաղավարող համաարևելյան երևույթների ծագումնաբանական հիմքերի, ծայնակարգային համակարգերում առկա ընդհանրությունների և այս ասպարեզում հայ երաժիշտների պատմական առաքելության վերաբերյալ, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ խնդիրների քննական ուրվագծերը վկայում են գիտնականի անուրանալի վաստակը երաժշտական արևելագիտության մեջ: Դրանք արևելագետ-երաժշտագետների հետազոտական աշխատանքների արժեքավոր ուղեցույցներն են:

ХРИСТОФОР КУШНАРЯН – ВОСТОКОВЕД

ЛИЛИТ ЕРНДЖАКЯН

В центре внимания признанного ученого, композитора и педагога Христофора Кушнаряна были жанры традиционной классической музыки народов Ближнего Востока – мугамы и дастгяхи, искусство ашугов и сазандаров. Выдвинутые в его монографии «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» идеи и принципиальные положения относительно культурного взаимовлияния, генетических основ общевосточных явлений, имеющих глубокие корни и широко бытующих в армянской среде, общности в ладовых системах, исторической миссии армянских музыкантов в этой области, а также аналитический многих других проблем свидетельствуют о неоспоримых заслугах ученого в музыкальном востоковедении и являются ценным руководством для музыкантов-востоковедов в их исследовательских работах.

Ключевые слова – Кушнарян, востоковедение, монодия, лады, теория, музыкальные взаимосвязи, «Шахнаме».

KRISTAPOR KUSHNARYAN – THE ORIENTALIST

LILIT YERNJAKYAN

The renowned scholar, composer and pedagogue Kristapor Kushnaryan paid a particular attention to the genres of traditional classical music of the peoples of the Middle East. The ideas and significant assumptions in his monograph refer to the mutual cultural influences, the genetic basis and origins of the phenomena, generally peculiar to the East, deeply rooted and widespread among the Armenian populace. The commonality in the modal systems, Armenian musicians' historical mission in the field as well as analytical outlines regarding many other issues, are indicative of the scholar's merits in Oriental musical studies; they serve as a worthwhile guidance for orientalist musicians in their research still nowadays.

Key words – Kushnaryan, Eastern Studies, monodic music, modal system, theory, musical interrelations, "Shahname".

ԱԶԳԱՅԻՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՊԱՇՏՊԱՆԸ. ՊԵՏՐՈՍ ԱԼԱՀԱՅՏՈՅԱՆ

ԱՆԻ ՀԱԿՈՐՅԱՆ*

Հոդվածում ներկայացված են հայ ազգային երաժշտության մեծ նվիրյալ, բանահավաք-երաժշտագետ, խմբավար, հասարակական գործիչ Պետրոս Ալահայտոյանի կյանքն ու գործունեությունը: Նա եղել է Բարսեղ Կանաչյանի սանը և մասնագիտանալով իբրև երաժշտագետ՝ աշխատել է Բոյունելի պետական ռադիոյում: Ալահայտոյանը Ցեղասպանության 70-րդ և Կոմիտասի մահվան 50-րդ տարելիցների կապակցությամբ լծվում է ազգանպաստ մնայուն աշխատանքի. 1985 թվականից, թողնելով մշտական աշխատանքն ու բնակության վայրը, այցելում է Եվրոպայի, Արևելքի և ԱՄՆ-ի հայկական համայնքներ, ծերանոցներ՝ ձայնագրելով անչափ կարևոր ազգագրական և փաստագրական նյութեր: Հսկայածավալ նյութը՝ 430 տուփ մագնիսոֆոնային ձայնագրություն և 125 տուփ մագնիսոֆոնային ժապավեն, նվիրաբերում է մեզ, որն այսօր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարան-արխիվում է: Թվայնացման և անձնագրավորման փուլերից հետո մեծ երախտագիտությամբ պարտավորված ենք կազմել և հրատարակել ժողովածուներ:

Բանայի բառեր՝ Պետրոս Ալահայտոյան, երաժշտություն, ավանդական, բանահավաք, ձայնագրություն, բանասաց, ժողովածու:

Ներածություն

Երաժշտագետ, բանահավաք, խմբավար ու հասարակական գործիչ Պետրոս Ալահայտոյանը հայ ժողովրդի համար բեկումնային ժամանակահատվածում որոշում կայացրեց անել մի բան, որը մինչ այդ նման ծավալով իրականացնել հաջողվել էր միայն հայ ազգային մշակույթին մեծագույն ծառայություն մատուցած Միհրան Թումանյանին: Ի դեպ, այս երկու գործիչները մի քանի կարևոր առումներով զուգադրելի են, ըստ այդմ էլ մեր ժամանակակից Պետրոս Ալահայտոյանը մեծ հպարտության զգացումով է համակվում:

Նախ ընդգծենք վերն ակնարկված այն հանգամանքը, որ XX դարի հատկապես 2-րդ կեսին բուռն զարգացում ապրած երաժշտական բանահավաքչական աշխատանքները հիմնականում անցկացվում էին Խորհրդային Հայաստանի տարածքում, իսկ Մ. Թումանյանն ու Պ. Ալահայտոյանն իրենց «հունձքը» կատարեցին դրա սահմաններից դուրս՝ բավական լայն աշխարհագրական ընդգրկմամբ:

Մյուս և ամենաէական զուգահեռն այն է, որ երկուսի համար էլ ուղենիշ են եղել Կոմիտասն ու իր գործունեությունը: Այսպես, Մ. Թումանյանի պարագայում՝ իբրև անմիջական ուսուցիչ, մյուսի դեպքում՝ հոգևոր հայր, դեռ պատանի Պետրոսին երաժշտության աշխարհի առաջնորդող Բարսեղ Կանաչյանի ուսուցիչ: Անհատական գրույցներից մեկի ժամանակ Պ. Ալահայտոյանն

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, anifolkmusicologist@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 08.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 15.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

ասաց. «Մենք մեր չնչին գործունեությամբ փշրանքներ ենք Կոմիտասի կերպարի ու արած գործի առաջ, ում անունն իսկ հնչեցնելն արդեն մեծ պատիվ է ցանկացածիս համար»: Եվ այս համեստ խոսքերն արտաբերում է մի մարդ, որը, հոգսաշատ այս դարաշրջանում, թողնելով մշտական աշխատանքը, սեփական սուղ միջոցներով ու բուլրովին միայնակ շրջել է Արևելքի, Եվրոպայի և Հյուսիսային Ամերիկայի երկրների, քաղաքների հայաշատ համայնքներով ու ծերանոցներով, ծայնագրել ու, փաստորեն, փրկել ցեղասպանություն ապրած վերջին սերնդի հիշողության ծայքերում ամբարված ազգագրական արժեք ներկայացնող պատմություններ, վկայություններ, ավանդություններ, ծեսեր, երգեր... Նորից ընդգծենք, որ հենց այս առումով Պ. Ալահայտոյանի բանահավաքչական գործունեությունն իր արժեքով բացառիկ է, քանի որ հանրապետության սահմանների ներսում փայլուն կրթություն ստացած երաժշտագետների մի աստղաբույլ կար, որը, սակայն, չունեց աշխարհասփյուռ հայության հետ շփվելու, նրանց հիշողության մեջ «էրգրից» պահպանված ավանդաբար փոխանցված գիտելիքն ու հենց ցեղասպանությանն առնչվող վկայությունները նման ծավալներով ծայնագրելու հնարավորություն:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Պետրոս Ալահայտոյանը ծնվել է 1934 թ. նոյեմբերի 29-ին Բեյրութում՝ ցեղասպանությունից փրկվածների ընտանիքում. հայրը ուրֆացի էր, մայրը՝ կեսարացի: Նախակրթարանին զուգահեռ՝ սովորել է Բեյրութի երաժշտանոցի տեսության և ջութակի դասարաններում: 1948-ից սկսած՝ սովորել է Նշան Փալանճեան ճեմարանում, իսկ 1954-ից՝ Ամերիկյան համալսարանում: Ահա այս ժամանակահատվածում ծանոթանում և մաս է կազմում Կոմիտասի աշակերտ Բ. Կանաչյանի «Գուսան» երգչախմբին և, ինչպես ինքն է նշում, դառնում է հետզհետե կուրացող ուսուցչի «աչքերը»՝ խմբերգերի ձեռագրերը սրբագրելու և դասդասելու գործում: Այս ամենի տրամաբանական և փայլուն հանգուցալուծումն է Բ. Կանաչյանի ստեղծագործական ողջ ժառանգության ամփոփումը հանդիսացող խմբերգերի և մեներգերի երկհատորյակը՝ Պետրոս Ալահայտոյանի և նրա զարմուհու՝ դոկտոր Ծովինար Մարգարեանի աշխատասիրությամբ, Բեյրութ, 2019:

Ծնողների հորդորով 1956 թվականին մեկնում է Բելգիա՝ Լուվեն, դեղագիտություն սովորելու, քանի որ Բեյրութում դեղատուն ունեցող ընտանիքի միակ արու զավակն էր, որ պիտի շարունակեր այդ բիզնեսի ղեկավարումը: Սակայն, իր պնդմամբ, ինքն արդեն իսկ կապված էր երաժշտության ու մասնավորաբար հայ ավանդական երաժշտության հետ անտեսանելի կապերով՝ որքան ճանաչում էր կոմիտասյան հայ երգի գրառումները, այնքան անհնար էր դառնում լինել դրանից հեռու ու անմասն, հաջող գործարար... Հորը չվշտացնելու մեծ ջանքը տևեց միայն 4 տարի, երբ 1961-ին դիպլոմավորված դեղագործը վերադարձավ Բեյրութ և մեծ ծանրությամբ ստանձնեց դեղատան ղեկավարումը՝ զուգահեռ շարունակելով Կանաչյանի հետ իր շփումներն ու արդեն իսկ փորձելով գտնել ու գրառել ժողովրդական երգեր: Ի վերջո, 1965-ին ստանալով ծնողների օրհնությունը, կրկին մեկնում է Բելգիա՝ այս անգամ Բրյուսելի Ազատ Համալսարանի (ULB) երաժշտագիտական բաժնում

սովորելու: Ինչպես ինքն է նշում, «ցավոք, ոչ մեկ հնարավորություն չի կար որևէ կերպ առնչվելու հայկական կամ այլ արևելյան հարուստ մշակույթի հետ, ավելին, այնտեղ տիրում էր բացարձակ անտեղյակություն և անտարբերություն»: Սակայն Ալահայտոյանը իր պարտքն ու խնդիրը դարձրեց հայ ավանդական ու կոմպոզիտորական արվեստի պրոպագանդան: Նման գործունեության լայն հնարավորություն ստեղծվեց հատկապես 1977 թվականից, երբ նա անցավ աշխատանքի Բոյուսելի պետական ռադիոյում: Մեծ երախտավորը որոշ հաղորդումներ նվիրեց հայ երաժշտությանը, նաև իր ղեկավարությամբ պետական ռադիոյի երգչախմբի հետ, որի կազմում չկար և ոչ մի հայ, կատարել է կոմիտասյան հարսանեկան շարը: Մենք փորձեցինք հետաքրքրվել՝ արդյո՞ք պարոն Ալահայտոյանն ունի այդ կատարման ձայնագրությունը, սակայն, ցավոք, չգտանք: Կարծում ենք, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի և ԿԳՄՍՆ-ի պաշտոնական մակարդակով դիմելու դեպքում հնարավոր է Բոյուսելի պետական ռադիոյի արխիվից ստանալ մեզ համար պատմական նշանակության ձայնագրության կրկնօրինակը:

Հենց այս հիմնարկում աշխատելու տարիներին, մասնավորապես 1985 թվականից սկսած, Ցեղասպանության 70-րդ և Կոմիտասի մահվան 50-րդ տարելիցին ընդառաջ, Ալահայտոյանը որոշեց տարերային բնույթ կրող իր բանահավաքչական գործունեությունը դարձնել նպատակային և գործուղվեց հայասփյուռ մի շարք վայրեր.

- Ֆրանսիայի հայկական ծերանոցներ՝ երկուսը Փարիզի շրջանում, մեկը՝ Սեն Ռաֆայել ծովափնյա քաղաքում, փարիզյան հայաշատ արվարձաններ՝ Ալֆորվիլ, Իսի Լե Մուլինո, Շավիյ, Լամար, քաղաքներ՝ Լիոն-Տեսին, Վալանս, Վիեն.

- Բելգիայի հայ գաղութներ՝ Բոյուսել և Անտվերպեն.

- Հոլանդիա՝ Ալմելո:

1986 և 1991 թթ. հրավեր ստանալով ԱՄՆ-ի հայկական համայնքից՝ դասախոսություններով հանդես է գալիս Բոստոնում և Լոս Անջելեսում, որտեղ էլ վերջնական բնակություն հաստատեց 1995 թվականից:

Հենց առաջին այցն այս աշխարհամաս արդյունավետ եղավ նաև հավաքչական առումով.

- Ֆրեզնոյի, Լոս Անջելեսի, Դետրոյտի հատկապես ծերանոցներում:

Պետրոս Ալահայտոյանը 1987-88 թթ. սփյուռքահայության հետ կապերի բաժնի հրավերով եղավ Խորհրդային Հայաստանում և հենց այս ժամանակ ծանոթացավ իր համար բացառիկ մարդկանց ու մասնագետների՝ Մարգարիտ Բրուտյանի, Ալինա Փահլևանյանի, Արուսյակ Սահակյանի և այլոց հետ: Յուրահատուկ ու անգնահատելի էին նրա հանդիպումները Հայրիկ Մուրադյանի հետ, որի անզուգական զգացողությամբ ազնվագույն կատարումները համարում է անգերազանցելի բարձունք:

- 1988 թվականին նպատակային այցեր ունեցավ Հունաստանի մայրաքաղաք Աթենք և Ֆրանսիայի Մարսել քաղաք.

- 1989, 1990 և 1992 թթ.՝ այցելեց Սիրիա՝ Հալեպ, Քեսապ, Գամըշլի:

ԱՄՆ-ում հաստատվելուց և այնտեղի ծերանոցներում վերջին «հունձքն» անելուց առաջ Հալեպում Պ. Ալահայտոյանը հանդիպում է իր կյանքի գլխա-

վոր բանասացին՝ բալուցի Մարիին կամ Մարոյին, որի շնորհիվ մենք այսօր ունենք այդ հարուստ տարածաշրջանի շքեղ երաժշտական մշակույթի համայնապատկերը: Պետրոս Ալահայտոյանը նաև հրապարակախոս է և տարբեր տարիների թղթակցել է Բեյրութի «Ահեկան», «Բագին», «Հայկազեան հանդես», «Ազդակ», Լոս Անջելեսի «Նոր կյանք», «Ասպարեզ» պարբերականներին: Առիթ ենք ունեցել ծանոթանալու դրանց որոշ մասին և պիտի ընդգծենք գրախոսի յուրօրինակ երաժշտագիտական-վերլուծական, միևնույն ժամանակ լայն հանրույթին ուղղված գեղարվեստական, պարզ ու ընկալելի ոճը:

Կառանձնացնենք «Կոմիտասի մասին»¹ և «Փորձ վերակազմելու Բալուի հարսանեկան երգերու շարքը. ըստ Մարո Նալպանտիանի»² հոդվածները:

Առաջինում խմբերգային արվեստին մոտ կանգնած հոդվածագիրը ներկայացնում է Կոմիտաս կոմպոզիտորի խմբերգային արվեստը՝ մանրամասն վերլուծելով «Ձավարածեծ» ստեղծագործությունը: Առկա է հոդվածագրի ակնածանքն առ Կոմիտաս. «Մենք, սերտելով կոմիտասյան հրաշագործ, հայակորիզ շունչը, մտերմացանք անոր անմերձենալի և գերմարդկային մեծության հետ», և հավելում. «Տեղ մը ըսված է. ելավ ծիածան Մասիսի արցունքից, մենք ալ կրնանք ըսել. ծնած էր Կոմիտաս մաքրամաքուր աղամանոյա հայ գյուղի հողին ընդերքեն: Հարգանք ու պատկառանք մեր մեծագույն հայուն»³:

Երկրորդ հոդվածի պարագայում գործ ունենք ազգագրագետ Ալահայտոյանի հետ, որը բացառիկ փորձ է կատարում վերակազմելու Բալուի տարածաշրջանում ժամանակին կենցաղավարող հարուստ հարսանեկան ծեսը՝ երգային դրվագներով: Ահա վերջինիս մասով էլ աշխատանքը համարվում է այդ ժամանակի համար աննախադեպ ու յուրօրինակ, քանի որ արդեն հրատարակված Ալևորի և Մեսրոպ Կոռյանի՝ Բալուին նվիրված ազգագրական հետազոտություններում տարածաշրջանի երաժշտական տարրն առհասարակ ներկայացված և ուսումնասիրված չէր: Սա, փաստորեն, Ալահայտոյանի հայտնի ժողովածուից էլ տարիներ առաջ գրված առաջին ուսումնասիրությունն է՝ հիմնված բալուցի փառահեղ կրող, բանասաց Մարո Նալպանտիանի կատարումների և ցուցումների վրա:

Մինչև բուն բանահավաքչական նյութը ներկայացնելը խոսենք նաև այդ նյութի հիման վրա արդեն իսկ կազմված ժողովածուների մասին:

Հայ իրականության մեջ բացառիկ «Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածուն»⁴ ըստ վերը հիշատակված Մարո Նալպանտիանի երգածների, և Յեղասպանության 100-ամյակին նվիրված «Վան-Վասպուրականի ազգագրական բնորոշ երգային նմուշներ»⁵ ժողովածուն:

Առաջին հերթին պետք է ընդգծենք այն կարևոր հանգամանքը, որ բուն ժողովածուներին կցված է հնչող նյութ՝ կրող-բանասացների կատար-

¹ «Ասպարեզ», 22.04.2017, էջ 19-20:

² «Ասպարեզ», 21.04.2001, էջ 43-46:

³ «Ասպարեզ», 22.04.2017, էջ 20:

⁴ **Ալահայտոյան Պ.**, Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածո, 2009:

⁵ **Ալահայտոյան Պ.**, Վան-Վասպուրականի ազգագրական բնորոշ երգային նմուշներ, 2015:

մամբ, որը թույլ է տալիս հետազոտողին կամ երաժշտասեր ունկնդրին լսել և ընկալել նախ կատարման կերպն ու երգի բնույթը, ինչպես նաև այն, ինչ նույնիսկ հավելյալ նշանների կիրառությամբ երբեմն հնարավոր չէ ամրագրել: Մեջբերենք Բալուի ժողովածուից հեղինակի խոսքերը. «...որքան որ ալ «գեղարուեստական» արժևորում ընծայուի այս երգերուն, անոնք նախ և առաջ վաերագրական «փաստահնչիւններ» են՝ անպաշտօն, բներգային»⁶:

Բացառիկության մեկ այլ հանգամանքն այն է, որ դրանք լրացնում են ազգագրական որոշակի գոտի ներկայացնող ժողովածուների շարքը, որն էլ հետազոտողներին կտա հնարավորություն, օրինակ, առանց նյութի համակարգման ու դրա վրա ժամանակի կորստի՝ դուրս բերելու տվյալ ազգագրական գոտու երաժշտական բարբառը:

Ժողովածուները կազմված, ծանոթագրված ու երաժշտական նյութի առումով վերծանված են ամենայն բժախնդրությամբ և գիտական բարեխղճությամբ, սակայն շատ դեպքերում հեղինակն անարդարացիորեն ինքնաքննադատ է և, օրինակ, ընդգծում է այն հանգամանքը, որ ինքը չունի Արուսյակ Սահակյանի կամ Ալինա Փահլևանյանի մասնագիտական պատրաստվածությունը: Սա, իհարկե, միայն հետևանք է Պետրոս Ալահայտոյան համեստագույն անհատ լինելու:

Եզրակացություններ

Պետրոս Ալահայտոյանի հավաքած նյութն իբրև ժողովածուներ դեռ կղրվեն հետազոտողների և երաժշտասերների սեղանին, քանի որ 2019 թվականի ձմռանը ԱՄՆ-ում կայացած մեր առաջին իսկ հանդիպումից ամիսներ անց բանահավաքն ու իր տիկինը՝ ամուսնուն, նրա գործին և հայ մշակույթին նվիրված փառահեղ անձնավորություն տիկին Վիոլետը, չափազանց հուզիչ և կարևոր որոշում կայացրին՝ հավաքված ողջ նյութն ուղարկել հայրենիք: Ես էլ իմ հերթին խոստացա, որ այդ բացառիկ նյութը կթվայնացվի, կհամակարգվի և անպայման կդառնա ժողովածուներ: Մի շարք կառույցների և մարդկանց շնորհիվ այդ հսկայածավալ գործընթացի մեկնարկն արդեն տրված է:

125 տուփ մագնիտոֆոնային ժապավեն (կլոր) և 430 տուփ մագնիտոֆոնային ձայնագրություն (քառակուսի) պարունակող այս բացառիկ հավաքածուն բանահավաքի որոշմամբ և նախածեռնությամբ հայրենիք ուղարկվեց, որից հետո առաջնահերթ խնդիր դարձան նյութի թվայնացումն ու նախնական անձնագրավորումը: Գործընթացի մեկնարկը հնարավոր եղավ ARISC-ի (American Research Institute of the South Caucasus) հատուկ դրամաշնորհի⁷ շնորհիվ, որից հետո ծրագրի իրականացմանն ու նման ծավալով նյութի թվայնացմանը աջակցեցին ԿԳՄՄՆ-ն և Հայաստանի հանրային ռադիոն՝ ի դեմս փոխնախարար Արայիկ Խզմայանի և ռադիոյի տնօրեն Գարեգին Խումարյանի:

⁶ Ալահայտոյան Պ., Բալուի (և տարածաշրջանի) երաժշտական ազգագրական հավաքածոյ, էջ 5:

⁷ Collaborative Heritage Management Grant.

ХРАНИТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ: ПЕТРОС АЛААЙТОЯН

АНИ АКОПЯН

В статье представлена жизнь и деятельность одной из ключевых фигур армянской национальной музыки – фольклориста, музыколога, дирижера и общественного деятеля Петроса Алаайтояна. Будучи учеником Барсега Каначяна и пройдя в Европеспе циализацию по музыкологии, П. Алаайтоян стал работать на Брюссельском государственном радио. В 1985 г. П. Алаайтоян покинул Брюсель и предпринял поездку по армянским общинам Европы, стран Востока и США, посетил также дома престарелых в этих общинах.

В этих поездках им были сделаны аудиозаписи, а также собраны важные этнографические и фактографические материалы. Собранные материалы им были переданы Институту искусств НАН РА.

На сегодняшний день 430 магнитофонных кассет, а также 125 бабин хранятся в фонотеке имени Арама Кочаряна в Институте искусств НАН РА. Эти ценные материалы подлежат доскональному изучению и будут опубликованы в отдельных научных сборниках.

Ключевые слова – Петрос Алаайтоян, музыка, традиционная, собиратель, запись, сказитель, сборник.

THE GUARDIAN OF NATIONAL CULTURE: BEDROS ALAHAYDOYAN

АНИ НАКОВЯН

The article describes the life and career of one of the key figures of Armenian national music, the folklorist, musicologist, conductor and social activist Bedros Alahaidoyan. A pupil of Barsegh Kanachyan, upon specialization in musicology in Brussels, he started working for the Brussels State Radio. In 1985, B. Alahaidoyan left Brussels to visit the Armenian communities in Europe, Syria and the USA, the retirement homes in those communities. He used these trips to make audio recordings, collect valuable ethnographic and other fact-based materials – 430 tape recorder cassettes and 125 reel-to-reel tapes in total, which he submitted to NAS RA Institute of Arts.

Key words – Bedros Alahaidoyan, music, traditional, collector, recording, narrator, collection.

ԴՌՂԵԿԱՖՈՆԻԱՅԻ ԴՐՈՒՄՆԵՐԸ ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ՏԱԹԵՎԻԿ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ*

Դրոուեկաֆոնիան կամ տասներկուտոնային համակարգը, որը XX դարի արևմտյան երաժշտության կոմպոզիտորական տեխնիկական ուղղություններից էր, կիրառվեց նաև հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործություններում: Դրոուեկաֆոնիայի դրսևորման տեսական սկզբունքների ուսումնասիրությունը կոմպոզիտորի երկերում՝ ըստ եվրոպական և ամերիկյան հետազոտություններում ընդունված դասակարգումների, ցույց տվեց, որ վերլուծության արևմտյան մոդելի կիրառման պարագայում է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում Բաբաջանյանի գրելաոճի ինքնատիպությունը:

Բանայի բառեր՝ դրոուեկաֆոնիա, տասներկուտոնային համակարգ, Առնո Բաբաջանյան, «Վեց պատկեր», տրանսպոզիցիա, պերմուտացիա, ռոտացիա:

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է, XX դարի 60-ական թվականներին հայ երաժշտության մեջ տեղ գտան նոր միտումներ ու սկզբունքային փոփոխություններ՝ կապված արևմտյան երաժշտությունը յուրացնելու արգելքը հաղթահարելու հետ: Արևմտաեվրոպական երաժշտության նոր դրսևորումները ներմուծվեցին հայ երաժշտության մեջ, որի շնորհիվ կոմպոզիտորական արվեստն սկսեց զարգանալ նոր ուղղություններով: Այդպիսի դրսևորումներից էր Առնոլդ Շյոնբերգի կողմից հիմնավորված և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ տարածում ստացած դրոուեկաֆոնիայի տեխնիկան, որն այժմ սկսեց կիրառվել հայ երաժշտության, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործության մեջ:

Սույն հոդվածի հրապարակման համար առիթ դարձավ նաև կոմպոզիտորի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը, որը ևս մեկ առիթ է նոր հայացքով և նոր արժևորմամբ դիտարկելու նրա ստեղծագործությունները:

Բաբաջանյանի՝ դրոուեկաֆոն կամ տասներկուտոնային համակարգով գրված ստեղծագործությունները

Առնո Բաբաջանյանը հեղինակ է դրոուեկաֆոնիայի տեխնիկայով գրված ստեղծագործությունների, որոնց թվում են դաշնամուրային «Վեց պատկեր» շարը (1964 թ.) և «Պոեմը» (1966 թ.): Ս. Ամատունին նշում է, որ թեև դրոուե-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի ղեկավար, արվեստագիտության թեկնածու, shakhkulyan@yahoo.com, institute@komitasmuseum.am, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 15.10.2020, գրախոսելու օրը՝ 22.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

կաֆոնային չեն, սակայն դոդեկաֆոնիայի տարրեր են պարունակում Տրիոն¹, Երրորդ լարային կվարտետը², «Հերոսական բալլադի» երրորդ վարիացիան³: Ս. Սարգսյանը դոդեկաֆոնային է համարում նաև Երրորդ լարային կվարտետը⁴, ջութակի սոնատը⁵, թավջութակի կոնցերտը⁶:

Թեև նշված բոլոր ստեղծագործությունները ԽՍՀՄ ժամանակաշրջանում գեղարվեստական և կատարողական առումով բարձր են գնահատվել, սակայն հետազոտողները խուսափել են դրանց ստեղծագործական տեխնիկական հիմքի՝ դոդեկաֆոնիայի մասին բարձրաձայնել, քանի որ ԽՍՀՄ կոմպոզիտորների միությունը դոդեկաֆոն և, առհասարակ, ատոնալ գրելաճը համարել է «անհոգևոր», իսկ դրանց նկատմամբ հետաքրքրությունը որակել «անառողջ»⁷: Անգամ Ս. Ամատունու 1985 թ. լույս տեսած, Ա. Բաբաջանյանին նվիրված արժեքավոր մենագրության մեջ⁸, որտեղ կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների շուրջ դիպուկ դիտարկումներ են ներկայացված, դոդեկաֆոնիայի առիթով ոչ մի անգամ չի նշվում այդ տեխնիկայի հիմնադրի անունը: Իսկ Մ. Տեր-Օհանյանը «Վեց պատկեր» շարի առնչությամբ գրում է. «использовал (Առնո Բաբաջանյանը – Տ.Շ.) приемы додекафонно – серийной техники письма, но сделал это весьма хитроумно»⁹: Այս կարծիքի տողատակում կարծես հեղինակն արդարացնում է կոմպոզիտորին: Ի դեպ, գիրքը գրվել է 1993-ին, այսինքն՝ արդեն հետխորհրդային ժամանակներում¹⁰:

Այդուհանդերձ, հետազոտողները նշում են այն վարպետությունը, որը հանգեցրել է կարծես իրարամերժ երկու երևույթների՝ դոդեկաֆոնային տեխնիկայի և ազգային – բնորոշ դիժմահինտոնացիաների միավորմանը¹¹, դոդեկաֆոն տեխնիկան անհատական մեղեդային – թեմատիկ կոնցեպցիային հարմարեցնելը¹², ստեղծագործական այն խթանները, որոնք բխում են ժողովրդական և քաղաքային երաժշտությունից¹³:

¹ **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, Ереван, 1985, с. 162.

² Նույն տեղում, էջ 187-194:

³ Նույն տեղում, էջ 158-159:

⁴ Տե՛ս **Саркисян С.** Арно Бабаджанян: истоки нового стиля, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, Ереван, 2008, с. 38. **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, Ереван, 2008, с. 74.

⁵ Նույն տեղում, էջ 33:

⁶ **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, с. 74.

⁷ **Джагацпанян К.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, в сб. Арно Бабаджаняну посвящается, с. 81.

⁸ **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество.

⁹ **Тероганян М.** Арно Бабаджанян, Москва, 1993, с. 132.

¹⁰ Այս առնչությամբ չի կարող կարևորվել նաև գրքի նախաբանում հեղինակի նշումը, ըստ որի 2001 թվականին հրատարակելու առիթով չի խմբագրել գիրքը:

¹¹ **Գյողաշկյան Գ.**, Հզոր տաղանդ, անկրկնելի անհատականություն, Նվիրվում է Առնո Բաբաջանյանին (ժող.), էջ 15: **Джагацпанян К.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, с. 81.

¹² **Саркисян С.** Современные черты музыки А. Бабаджаняна, с. 74.

¹³ **Саркисян С.** Арно Бабаджанян: истоки нового стиля, с. 35.

Տեսական հիմքեր

Սույն ուսումնասիրությունը նպատակ ունի հետազոտել Ա. Բաբաջանյանի կողմից դողեկաֆոնիայի կիրառման տեսական հիմքը, որը բնորոշվել է որպես «ոչ այնքան պարզ», և կարծիք կա, ըստ որի «Բաբաջանյան և դողեկաֆոնային – սերիալ երաժշտության» խնդիրը միանշանակ լուծում չունի¹⁴:

Տեսաբաններից ոմանք կարծիք են հայտնել, որ Ա. Բաբաջանյանի կողմից դողեկաֆոնիայի կիրառման խիստ համակարգ չկա¹⁵, և որ կարելի է Ա. Բաբաջանյանի դողեկաֆոնիան անվանել «կոմպրոմիսային» կամ «կարծեցյալ»¹⁶:

Ա. Բաբաջանյանի որոշ ստեղծագործություններում հստակ և ամբողջականորեն դրսևորվում է տասներկուտոնային համակարգը: Այլ հարց է, որ այն ձեռք է բերում տեխնիկական լուծումների և նաև գեղագիտական մոտեցումների յուրովի մեկնաբանություն:

Կոմպոզիտորի ստեղծած թեմաների հիմքում ընկած և նրա ինտոնացիոն հենքն ապահովող տասներկուտոնային շարքերում գերակշռում են սեպտիմա, նոնա, սեկունդա ինտերվալները¹⁷ կամ, օրինակ, փոքր տերցիա՝ գումարած սեկունդա ինտոնացիոն բանաձևը, որը լայտիստոնացիայի դեր է կատարում¹⁸:

Այս առիթով կարևորում ենք նկատել, որ արևմտյան երաժշտագիտության մեջ՝ հատկապես դողեկաֆոնիայի առնչությամբ, ձևավորվել է ինտերվալային – ինտոնացիոն վերլուծության այլ մեթոդ: Այսպես, ի տարբերություն դասական մոտեցման, վերլուծության հիմքում տասներկու իրավահավասար կիսատոնների հարաբերակցության համակարգն է, ուստի, ինտոնացիան ինտերվալային հարաբերակցության դասական մեկնաբանությամբ չի բնորոշվում: Այսինքն՝ գործ ունենք ոչ թե ինտերվալների, այլ այսպես կոչված ինտերվալ – դասերի հետ: Դո հնչյունը համարվում է 0 (=12), դո դիեզը՝ 1 (=13), ռե-ն՝ 2 (=14), ռե դիեզը կամ մի բեմոլը, որոնք նույնն են համարվում և գործառույթային տարբերությամբ չեն օժտված, 3 (=15), և այսպես շարունակ՝ մինչև 11, որը հավասար է սի հնչյունին: Միջնադարյան երաժշտությունից փոխառված թեմային տարբերակումները՝ բնական, հայելային, խեցգետնաքայլ և հայելային խեցգետնաքայլ, առանձնակի կարևորվում և լայնորեն կիրառվում են: Դրանք կոչվում են «Original» (O), «Inversion» (I), «Retrograde» (R) և «Retrograde Inversion» (RI) և կիրառվում են ոչ միայն դողեկաֆոն ստեղծագործությունների հետազոտության համար, այլև այդպիսի ստեղծագործությունների պարտիտուրներում: Այսինքն՝ կոմպոզիտորներն իրենք համապատասխան ցուցումներ են կատարում: Ըստ ընդունված միջազգային նշում-

¹⁴ **Тероганян М.** Арно Бабаджанян, с. 134.

¹⁵ **Евдокимова Ю.** Советская музыка, 1967/2, с. 24.

¹⁶ **Апоян Ш., Золотова И.** Фортепианная музыка, в. сб. Музыкальная культура Армянской ССР, Москва, 1985, с. 345.

¹⁷ Այդ երևույթին հատուկ ուշադրություն է դարձնում Կ. Ջաղացպանյանը: **Տե՛ս Ժաղացպանյան Կ.** Стилистические метаморфозы музыки Арно Бабаджаняна, с. 80:

¹⁸ Նշված բանաձևը նկատել է դեռևս Ա. Ամատունին: **Аматуни С.** Арно Бабаджанян, Инструментальное творчество, с. 81:

ների՝ մենք թեմային տարբերակումները հայերեն կանվանենք Բ (բնական), < (հայելային), Խ (խեցգետնաքայլ) և Խ< (խեցգետնաքայլ հայելային): Դոդեկաֆոնիայում առանձնակի կարևոր են նաև տրանսպոզիցիաները, այսինքն՝ սերիայի շարադրանքն այլ բարձրությամբ: Գործնականորեն կիրառելի են ինչպես սերիայի բոլոր տասնմեկ տրանսպոզիցիաները, այնպես էլ՝ նրա <, Խ, Խ< տարբերակների տրանսպոզիցիաները: Ա. Շյոնբերգն այս երևույթը համարում է «մոդուլյացիա»¹⁹: Տրանսպոզիցիաներից յուրաքանչյուրը նշվում է համապատասխան թվային համարով: Օրինակ, «es» հնչյունից սկսվող շարքը բնական տարբերակով կանվանվի Բ3 (Օ3), կամ «a»-ից սկսվող հայելայինը՝ <9 (19):

Դոդեկաֆոնիայում առանձին, ինքնուրույն և ինքնաբավարար նշանակություն է ձեռք բերում հնչյունի բարձրությունը (pitch), որը մեկնաբանվում է որպես ինքնուրույն կարգ կամ դաս (pitch-class):

Այսպես, Ջոզեֆ Մատիաս Հաուերը նշում է, որ յուրաքանչյուր երաժշտական ինտերվալ մի իրադարձություն է և երաժշտության մեջ «ժեստի» մի տեսակ է կազմում: Նա յուրաքանչյուր ինտերվալի բնույթը մեկնաբանում է որպես «գույն»²⁰: Ոչ միայն դոդեկաֆոնիայի, այլև առհասարակ աստնալ երաժշտության առնչությամբ նա նշում է կոնսոնանսների ու դիսոնանսների, լուծումների, ֆունկցիոնալ տոների փոխարինումը «հավասար տեմպերամենտով տասներկու ինտերվալներով»: Ավելին, ինտերվալի զուտ երաժշտական ֆենոմենը նրա «սպիրիտուալիզացիան» է²¹:

Այս տեսանկյունից, դասական «բարենհնչյուն» ինտերվալներին իրավահավասար ինտերվալներ են՝ 1, 2, 10, 11, 13, 14, այսինքն՝ Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործություններում այդ ինտերվալների գերակշռությունը, առանց խոչընդոտի կիրառությունը, որին իրավացիորեն ուշադրություն են դարձրել տարբեր երաժշտագետներ, բնական է և պայմանավորված է բոլոր ինտերվալների հավասար իրավունքով²²: Ի դեպ, նույն ինտերվալային հարաբերակցության վրա են հիմնվում Ա. Շյոնբերգի մի շարք ստեղծագործություններ, այդ թվում՝ Երեք դաշնամուրային պիեսից (օր. 11) № 1-ը:

Այնուամենայնիվ, Ա. Բաբաջանյանի տասներկուտոնային շարքերը միշտ չէ, որ ներկայանում են լիարժեքորեն: Եթե օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիան ենթադրում է տասներկուտոնային շարք, որի հիման վրա կառուցվում է ամբողջ ստեղծագործությունը՝ ընդգրկելով նաև ռոտացիայի, պերմուտացիայի, սելեկցիայի, զանազան տրանսպոզիցիաների սկզբունքը, ապա Ա. Բաբաջանյանի պիեսներում այդպիսի մոտեցումը գրեթե բացակայում է:

Ստորև օրինակ ենք բերում հատված «Վեց պատկերի» երրորդ պատկերից՝ «Տոկատիանայից» (տակտ 9-12):

¹⁹ Antokoletz E. Twentieth – Century Music, USA, Prentice Hall, p. 45.

²⁰ John Covach, Twelve-tone theory, The Cambridge History of Western Music Theory (edited by Thomas Christensen), 2002, p. 604.

²¹ Նույն տեղում, էջ 606:

²² Հետաքրքիր է նկատել, որ, օրինակ, «Սասունցիների պար» պիեսի առաջին սերիայում ընդգրկվում են բոլոր ինտերվալները:

Օրինակ 1



Վերևի գծում պարբերաբար հայտնվում է պիեսի գլխավոր միտքը ներկայացնող ռիթմափնտոնացիան (առաջին և երրորդ տակտ): Փոխընդմիջվող տակտերում պարունակվող հնչյունային բարձրությունները (երկրորդ և չորրորդ տակտ) կազմում են տասը հնչյուն (վերջին «e-a»-ն կրկնություն է): Տասներկուտոնային շարքը լրանում է գլխավոր ռիթմափնտոնացիայում պարունակվող «b-des» հնչյուններով: Այսինքն՝ խախտվում են կրկնողության բացառման օրենքները, թեև, իհարկե, դա տեղի է ունենում ի շահ գեղարվեստական բովանդակության:

Անգամ «Վեց պատկեր» շարից «Ժողովրդական» պիեսը, որն ավելի հաճախ է դիտարկվում երաժշտագիտական ուսումնասիրություններում, չի ենթարկվում դասական դոդեկաֆոնիայի կանոններին, քանի որ թեման կրկնողությունների է ենթարկվում՝ դրանով իսկ առաջադրելով որոշակի ձևակառույց: Օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիայում կրկնվում է սերիան՝ տարբերակներով և այլն, սակայն այդ նույն սերիայի վրա են հիմնվում մնացած թեմատիկ նյութերը նույնպես: Ավելի ստույգ՝ միևնույն սերիան դառնում է տարբեր թեմաների կառուցման հիմք: Առաջանում է **մոնոսերիալ պոլիթեմատիզմ**²³: Ինչ վերաբերում է Ա. Բաբաջանյանին, ապա նրա ստեղծագործությունների մեջ մոտեցումն այլ է: Այս իմաստով՝ համամիտ ենք Ա. Բաբաջանյանի դոդեկաֆոնիայի վերաբերյալ Ի. Զոլտովայի սահմանմանը («мнимая додекафония»):

Ռիթմ

Սերիալ երաժշտությունը ռիթմը համարում է ամբողջապես նյութական երևույթ, ի տարբերություն մեղեդու, որը հոգևոր էություն ունի²⁴: Քանի որ տոնայնությունը ենթադրում է ենթակա հնչյունների համախմբում մեկ գլխավոր հնչյունի շուրջ, ուստի տոնայնական երաժշտությունն ավելի մոտ է ռիթմիկին: Իսկ տասներկու տոնների համակարգը մոտենում է հոգևորին²⁵:

Շախտերը նույնպես կարծում է, որ տոնալ համակարգը ռիթմական հատկություններ ունի²⁶: Մյուս կողմից էլ գոյություն ունի այլ տեսակետ:

²³ Այսպիսի ձևակերպում մենք առաջարկել ենք Ա. Շյոնբերգի ստեղծագործություններում պոլիֆոնիայի դրսևորումներն ուսումնասիրելիս: Տե՛ս մեր դիպլոմային աշխատանքը: **Шахкулян Т.** Полифония в музыке 20-го века, дипл. раб., библиотека Ереванской государственной консерватории им. Комитаса.

²⁴ **John Covach**, Twelve-tone theory, p. 606.

²⁵ Նույն տեղում:

²⁶ **Justin London**, Rhythm in twentieth-century theory, The Cambridge History of Western Music Theory, p. 717.

Այսպես, Շտոկհաուզենը չի առանձնացնում ռիթմը և հնչյունի բարձրությունը՝ որպես օնթոլոգիապես առանձին միավորներ²⁷:

Ռիթմը, կարելի է ասել, ձևակազմավորման գլխավոր տարրերից է Ա. Բաբաջանյանի ստեղծագործությունների մեջ, ընդ որում, այն ավելի էական դեր ունի, քան ենթադրում է դոդեկաֆոնիայի տեսությունը: Ասվածը մենք անպայմանորեն չենք կապում ռիթմի նյութական լինելու տեսակետի հետ, թեև այդպիսի բացատրությունը կարող է հիմքեր ունենալ: Պարզապես կարևորում ենք այն հանգամանքը, որ սերիալ երաժշտության առնչությամբ է ինտոնացիային առավելություն տրվել՝ ռիթմի նկատմամբ: Ժամանակը ցույց է տվել, որ դոդեկաֆոնիայի առաջին շրջանի տեսաբանների այս մոտեցումը միանշանակ չէ: Դրա ապացույցն են Օ. Մեսիանի, Պ. Բուլեզի՝ տևողությունների վրա հիմնվող սերիային համակարգերը:

Ֆակտուրա

Ա. Բաբաջանյանի դոդեկաֆոնիան օրթոդոքսալ համակարգին չի ենթարկվում նաև ֆակտուրային շարադրանքի առումով: Խոսքը վերաբերում է, մասնավորապես, ֆակտուրայի «տոտալիզացիային»: Այսպես, թե՛ Ա. Շյոնբերգի, թե՛ նրա հետևորդների ստեղծագործություններում դրսևորվում է Hauptstimme և Nebenstimme թեմաների հարաբերակցության սկզբունքը: Hauptstimme-ն գլխավոր, իսկ Nebenstimme-ն օժանդակ թեման է: Դրանք շարադրվում են գլխավորապես կոնտրապունկտի սկզբունքով, սակայն չեն պատկանում առանձին գործիքների կամ ձայների, այլ փոխանցվում են մի ձայնից կամ գործիքից մյուսին²⁸: Որպես ասվածի վկայություն՝ ներկայացնում ենք Ա. Շյոնբերգի «Նվագախմբային վարիացիաներից» մի հատված՝ համապատասխան սխեմատիկ ցուցումներով:

Գլխավոր պարտիան հորիզոնական կանոնիկ շարադրանքի սկզբունքով անցնում է հորոյի և ջութակի նվագամասերում: Սերիայի Բ (օրիգինալ) շարադրանքի առանձին հատվածներ փոխընդմիջվելով անցկացնում են ֆագոտը և ֆլեյտան: Սերիայի Խ< տարբերակը, նույնպես փոխընդմիջվելով, հնչում է թավջութակի, բաս-կլարնետի նվագամասերում:

Ավելին, նույն սկզբունքով է շարադրվում անգամ վեբերնյան պուանտիլիզմը, որի դեպքում «տոտալ ձայնատարության» պայմաններում «կետային» շարադրանքով ներկայանում է սերիալ շարքը: Ուստի **երաժշտության մեջ պուանտիլիզմը, որպես վերացական երևույթ, գոյություն չունի, այն սերիալ տեխնիկայի ճյուղավորում է՝ ֆակտուրային այլ բնութագրով: Կարող ենք վստահաբար փաստել, որ պուանտիլիզմը լինեարիզմից ածանցվող երևույթ է:**

Ինչ վերաբերում է Ա. Բաբաջանյանի պիեսներին, ապա այստեղ «տոտալ ձայնատարություն» չի կիրառվել: Կոնտրապունկտային անցկացումների դեպքում թեմաներից ամեն մեկը անգամ հնչում է որպես ինքնուրույն գիծ: Օրինակ, «Ժողովրդական» պիեսում կոնտրապունկտով միանում են թեմայի

²⁷ Նույն տեղում:

²⁸ **Креник Э.** Исследование о 12-тоновом контрапункте, пер. с немецкого, Киев, 1993, с. 24.

բնական շարադրանքը՝ ԲՕ-ն, աջ ձեռքում, և խեցգետնաբայլը՝ ԽՕ-ն ձախում: Պիեսի ընթացքում տրանսպոզիցիաների առհասարակ չենք հանդիպում:

Օրինակ 2

The image shows a musical score for six instruments: Flute, Oboe, Bass Clarinet, Fagot, Solo Violin, and Solo Cello. The score is in 3/8 time. The Flute part starts with a *pp* dynamic. The Oboe part has a *pp* dynamic and is marked as *Hauptstimme*. The Bass Clarinet part has a *pp* dynamic. The Fagot part has a *pp* dynamic. The Solo Violin part has a *pp* dynamic and is marked as *Hauptstimme*. The Solo Cello part has a *pp* dynamic and includes a *RI* marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Տրանսպոզիցիայի տեսքով է դրսևորվում մի որևէ մոտիվի սեկվենցիոն անցկացումը, սակայն այստեղ արդեն տեղ են գտնում դասական սեկվենցիայի սկզբունքները, ոչ թե տասներկուտոնային թեմայի առանձնահատկությունները, քանի որ սեկվենցիան ինքնին արդեն իսկ կրկնողություն է: Այլ տրամաբանությամբ կարելի էր մոտենալ, եթե գոնե սեկվենցիայի օղակների մեջ պարունակվող հնչյունների հանրագումարը կազմեր սերիա:

Հարմոնիա

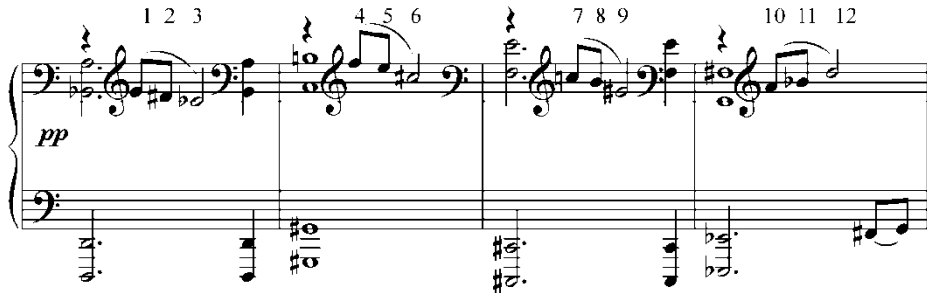
Հարմոնիկ սկզբունքը տասներկուտոնային համակարգում Հ. Այմերտն անվանում է «կոմպլեքս»: Այն մեկնաբանում է որպես «հարմոնիկ ագրեգատ», որտեղ ֆակտուրայի բոլոր ձայները միասին հնչելով ամբողջական են դարձնում տասներկու տոների ագրեգատը²⁹: Ա. Բաբաջանյանի շարում այդպիսի կայացած տարբերակ դրսևորվում է հինգերորդ պատկերում («Խորալ»), որի առաջին քառատակտում հնչող չորս ակորդները ներկայացնում են տասներկու տոն: Այնուհետև այդ ակորդային սերիալ ագրեգատը հինգ անցկացումներում կրկնվում է՝ ընդլայնվելով այլ թեմատիկ նյութով: Պիեսի երկրորդ կեսում նույն չորս ակորդները շարադրվում են ռոտացիայի սկզբունքով՝ վերջին ագրեգատը, այնուհետև՝ առաջինը, երկրորդը, երրորդը: Երկրորդ անցկացումից հետո երրորդը թերի է մնում՝ բաղկացած լինելով երկու ագրեգատից: Այս դեպքում Ա. Բաբաջանյանը բացարձակ մեկնաբանությամբ է վերաբերվել ուղղահայացին: **Եթե հնչյունի բարձրությունը դողեկաֆոնիայում ինքնաբավ նշանակություն ունի և բնորոշվում է որպես հնչյուն – կարգ (այդտեղից էլ՝ ինտերվալ – դասեր), ապա կարելի է ասել, որ Ա. Բա-**

²⁹ John Covach, Twelve-tone theory, p. 608.

բաջանյանը ուղղահայաց ագրեգատն է անվերջ կրկնողություններով փոխակերպել համահնչյուն – դասի:

Թեմատիկ նոր նյութը, որն ի հայտ է գալիս տասներկուտոնային հարմոնիկ ագրեգատի երրորդ շարադրման ժամանակ, ինքնուրույնաբար ներկայացնում է տասներկուտոնային սերիա: Դրա հետևանքով համակցվում են հորիզոնական և ուղղահայաց սերիալ շարքերը: Հաջորդ անցկացումներում այդ նույն սերիայի հնչյունները շարադրվում են ռեգիստրային այլ դասավորությամբ՝ համապատասխան դոդեկաֆոնիայի օրենքների:

Օրինակ 3. Առաջին տասներկուտոնային շարքի կոմպլեքս անցկացումը՝ հորիզոնական շարքի համակցությամբ:



Չորրորդ անցկացման մեջ, այս նույն ֆակտուրային շարադրանքի պայմաններում, ձախ ձեռքում յուրաքանչյուր վերջին մետրական բախման ժամանակ հորիզոնական շարադրանքով հնչում են աջ ձեռքով նվագվող ակորդների երկհնչյունները: Այդպիսով, որպես լինեար շարադրվող սերիայի շարունակություն դրսևորվող այդ երկհնչյուններն իրականում քաղված են սերիայի հարմոնիկ ագրեգատից: Այս հնարամիտ դետալը նաև կապող օղակ է դառնում ուղղահայաց և հորիզոնական շարադրանքների համար:

Սա, իհարկե, հարմոնիկ ագրեգատի կիրառման միակ դեպքը չէ: Այսպես, դաշնամուրային «Պոեմի» էքսպոզիցիոն բաժնում տասներկուտոնային երկու շարքերից առաջինը հորիզոնական շարադրանք ունի, երկրորդը՝ ագրեգատային:

Կրկնողության բաղադրիչը

Ուշադրություն ենք դարձնում մեկ կարևոր հանգամանքի՝ Ա. Բաբաջանյանի պիեսներում կրկնողությունների կիրառման տրամաբանությանը: Օրթոդոքսալ դոդեկաֆոնիայում թույլատրվում է որևէ հնչյունի հաջորդական կրկնողությունը, ինչպես նաև որևէ հնչյունին օժանդակ գործառույթով մեկ այլ հնչյունից հետո վերադառնալը, և դա դոդեկաֆոնիայի կարևոր օրենքներից մեկն է³⁰: Այս օրենքից Ա. Բաբաջանյանը դուրս է բերել մի հնարամիտ լուծում վեցերորդ պատկերում՝ «Սասունցիների պարում»: Այսպես, փոփոխական մետրի պայմաններում սերիայի յուրաքանչյուր նոր շարադրման ժամանակ նա փոխում է կրկնվող հնչյունները: Տպավորություն է ստեղծվում,

³⁰ Креник Э. Исследование о 12-тоновом контрапункте, с. 36-37.

թե շարադրանքը կրկնվում է, սակայն իրականում յուրաքանչյուր անգամ փոփոխվում են կրկնությունների ենթարկվող հնչյունները, դրանց հետ կապված՝ շեշտադրումները: Այսինքն՝ Ա. Բաբաջանյանը լիարժեք հետևում է դոդեկաֆոնիայի տվյալ օրենքին, սակայն այն վերարտադրում է ռիթմական այնպիսի պայմաններում, որը բոլորովին ինքնատիպ արդյունքի է հանգեցնում:

Եզրակացություններ

Այսպիսով՝ դոդեկաֆոնիան կամ տասներկուտոնային համակարգը, որը XX դարի արևմտյան երաժշտության կոմպոզիտորական տեխնիկական ուղղություններից էր, կիրառվեց նաև հայ երաժշտության մեջ, մասնավորապես Առնո Բաբաջանյանի գործերում: Դոդեկաֆոնիայի դրսևորման տեսական սկզբունքների ուսումնասիրությունը կոմպոզիտորի երկերում, ըստ եվրոպական և ամերիկյան հետազոտություններում ընդունված դասակարգումների, ցույց տվեց, որ վերլուծության արևմտյան մոդելի կիրառման պարագայում է՛լ ավելի ակնհայտ է դառնում Բաբաջանյանի գրեթե լուծի ինքնատիպությունը:

ОТРАЖЕНИЕ ДОДЕКАФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ АРНО БАБАДЖАНИЯНА

TATEVIK SHAKHULYAN

Додекафония, или двенадцатитоновая система, являющаяся одним из технических композиторских направлений западной музыки XX в., нашла отражение и в армянской музыке, в частности, в творчестве Арно Бабаджаняна. Изучение теоретических принципов отражения додекафонии в сочинениях композитора, согласно принятой в европейских и американских исследованиях классификации, явствует о том, что использование западной модели анализа делает более очевидным самобытность музыкального «почерка» Бабаджаняна.

Ключевые слова – додекафония, двенадцатитоновая система, Арно Бабаджанян, «Шесть картин», транспозиция, пермутация, ротация.

DODECAPHONY IN ARNO BABAJANYAN'S OEUVRE

TATEVIK SHAKHKULYAN

Dodecaphony, or twelve-tone system, which was one of the composers' technical directions in the 20th century western music, was employed in Armenian music, too, particularly, in Arno Babajanyan's work. The study of theoretical principles of dodecaphony in the composer's works in accordance with the categorization, accepted in European and American researches, showed that when we apply the western model of analysis, the uniqueness of Babajanyan's style becomes even more apparent.

Key words – dodecaphony, twelve-tone system, Arno Babajanyan, “Six Pictures”, transcription, permutation, rotation.

ЖАНР ПАРАФРАЗА В БАЛЕТЕ
(на примере «Маскарада» Арама Хачатуряна - Эдгара Оганесяна)

НАЗЕНИК САРГСЯН*

Партитура балета «Маскарад» создана Эдгаром Оганесяном на основе музыки Арама Хачатуряна к драматическим спектаклям «Маскарад» М.Ю. Лермонтова, «Лермонтов» Б. Лавренива и темы сонаты-монолог для виолончели solo. «Маскарад» – это **балет-парафраз**, базирующийся на театральной музыке, прикрепленной преимущественно к драме «Маскарад». При сопоставлении драмы Лермонтова и партитуры балета выявляется идентичность построения развития действия по принципу «кумулятивной сказки»; основной художественный прием – это многократный повтор одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не прервется. Даже при поверхностном прочтении драмы «Маскарад» можно выявить лейтмотив – это предмет и слово, обозначающее этот предмет – «браслет». Вся пьеса содержит 56 выходов, из которых в 26-и выходах действие стимулируется «браслетом» и вращается вокруг него. В балете же мотив «браслета» заменяет «Вальс», из которого вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. Остальные музыкальные фрагменты определяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций.

Ключевые слова – балет-парафраз, театральная музыка, драма «Маскарад», кумулятивная сказка, Михаил Лермонтов, Арам Хачатурян, Эдгар Оганесян.

Вступление

Балеты, созданные компилятивным способом, существуют с давних времен. Партитуры такого типа всегда подразумевают наличие музыканта, который аранжировал и скомпоновал партитуру. Начиная с середины XVIII века в балетном театре часто практиковались постановки на оперную музыку. Упомянем «Дезертир», на музыку и сюжет одноименной оперы П. Монсиньи в постановке Ж. Доберваля (1784), и «Весталку», балет на музыку и сюжет одноименной оперы Р. Спонтини в постановке С. Вигано (1818).

С XX века к созданию балетов «по мотивам» произведения или произведений одного или нескольких композиторов стали обращаться талантливые композиторы, которые не ограничивались аранжировкой, а вносили свою индивидуальную интерпретацию произведения или произведений, что привело к возникновению балетов-транскрипций или балетов-парафраз. Таковы балеты «Кармен-сюита» Ж. Бизе – Р. Щедрина; «Аполлон-Мусагет» (по мотивам произведений Люлли), «Пульчинелла» (по мотивам произведений Перголези), «Поцелуй феи» (по мотивам произведений П. Чайковского) И. Стравинского; «Пламя Парижа» (по мотивам произведений композиторов эпохи

* Ведущий научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, nazeniks@gmail.com, статья представлена 30.08.2021, рецензирована 04.09.2021, принята к публикации 29.11.2021.

Первой французской революции), «Весенняя сказка» (по мотивам произведений П. Чайковского) Б. Асафьева и т.д.

Формулирование целей статьи

В нашей статье анализируем только музыкальный компонент одного примера, а именно – балета-парафраза «Маскарад», созданного Эдгаром Оганесяном на основе музыки Арама Хачатуряна к драматическим спектаклям «Маскарад» М.Ю. Лермонтова (для постановки в Театре им. Е. Вахтангова, 1941), и к пьесе «Лермонтов» Б. Лавренева (МХАТ, 1954), а также темы сонаты-монолог для виолончели solo.

«Маскарад» – балет в 3 актах и 15 картинах, с прологом и эпилогом. Первая постановка: 1982 г. – Одесский театр оперы и балета, постановщики – Наталия Рыженко и Виктор Смирнов-Голованов. В том же году они перенесли постановку, с некоторыми изменениями, на сцену театра оперы и балета им. Ал. Спендиаряна.

«Маскарад» – это **балет-парафраз**, базирующийся на театральной музыке. Понятие или термин **«театральная музыка»** подразумевает авторскую музыку, т.е. музыку, сочиненную композитором для постановки конкретной драмы. Место ее в структуре постановки и ее функциональное значение в драматургии сценического воплощения данной драмы определяется режиссером-постановщиком. Эта авторская музыка, получая определение, к примеру, Музыка А.И. Хачатуряна к драме М.Ю. Лермонтова «Маскарад», закрепляется за данной драмой, однако сама драма не закрепляется за данной музыкой. «Маскарад», как и любая другая драма (которая инсценируется в различные периоды, на разных сценах и многими режиссерами), может иметь и имеет бесконечное количество вариантов музыкального компонента, начиная с авторского, но созданного другим композитором, и кончая просто подбором музыки любого жанра, в соответствии с режиссерским замыслом инсценировки.

С другой стороны, театральная музыка более чем любой другой вид или жанр музыки профессиональной, обнаруживает тенденцию мигрировать в иную сферу. Прежде всего в сферу так называемого «третьего пласта» (термин В.Д. Конен)¹ и в качестве музыкальных заставок, сопровождения рекламы или анонсов на телевидении, и в сферу, получившую в Армении название «рабис» (вид городской музыки). Последнее случилось с «Вальсом» из музыки к драме «Маскарад» А. Хачатуряна. В качестве примера можно привести исполняемую Арамом Асатрянном песню «К 100-летию Арама Хачатуряна», которая является теперь музыкальным оформлением процесса торговли в самых многолюдных точках этой сферы деятельности. Созданная и исполненная в 2003 г., она значительно опередила санкционированные государством мероприятия в связи с юбилеем великого композитора.

¹ **Конен В.** Третий пласт, «Советская музыка», Москва, 1990, № 4, с. 75-83.

Театральная музыка мигрирует также в сферу профессиональной сценической музыки.

Изложение основного материала исследования

«Какая цепь ужасных предприятий», – говорит баронесса Штраль. Приведенная цитата дает ключ к раскрытию принципа композиционного построения драмы. Даже при поверхностном прочтении драмы «Маскарад» можно выявить лейтмотив – это предмет и слово, обозначающее этот предмет – «браслет». Вся пьеса содержит 56 выходов, из которых в 26-и выходах действие стимулируется «браслетом» и вращается вокруг него. При этом начиная с эпизода, где Нина теряет браслет на маскараде (I д., сц. 2, вых. 4), до эпизода, где Арбенин видит, как князь Звездич возвращает Нине браслет (III д., сц. 1, вых. 1); 24 выхода образуют практически непрерывную цепь (Нина теряет браслет – баронесса Штраль находит браслет – баронесса Штраль дарит браслет князю Звездичу – князь Звездич показывает браслет Арбенину – Арбенину браслет кажется знакомым – Арбенин замечает, что у Нины нет браслета на руке и т.д.). 24-х звеньевая цепь не так уж часто встречается в драматической литературе. Описанное явление сближает построение огромного раздела драмы «Маскарад» с типом «кумулятивной сказки», который подробно разбирает В.Я. Пропп в «Поэтике фольклора»². «Основной художественный прием этих сказок, – пишет Пропп, – состоит в каком-либо многократном повторе одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким способом цепь не прерывается...». В английской терминологии такие сказки называются *cumulative stories*, что связано с латинским словом *simulare* – накапливать, нагромождать, а также усиливать. В немецкой терминологии *Kettenmüchchen* – «цепная сказка» (примеры: «Репка», «Лисичка со скалочкой», «Дом, который построил Джек», «Капля мёда» Ов. Туманяна).

Лейттема драмы Лермонтова – «браслет» – получила в музыке Хачатуряна к «Маскараду» эквивалентный музыкальный лейтмотив, который так и называется музыковедами – «лейтмотив браслета». «Лейтмотив браслета», играя ведущую роль в музыкальном компоненте драмы «Маскарад», не играет такой роли в балете «Маскарад», созданном Э.Оганесяном. Его место занимает «Вальс», но не только и не столько потому, что он стал столь популярен.

В воплощениях драмы Лермонтова на драматической сцене музыкальный компонент не остается неизменным. Однако неизменным остаются ремарки о музыкальных фрагментах, отмеченные самим автором пьесы. Таких ремарок в литературном первоисточнике мы находим всего три:

I акт. Сцена II. Выход четвертый. Диалог Арбенина и Шприха. Арбенин намекает Шприху в саркастическом стиле, что последний распространяет сплетни.

Арбенин: Говорят, у Вас жена красотка.

² Пропп В. Собрание трудов. Поэтика «фольклора», Москва, 1998, с. 253-255.

Шприх: Ну-с, что ж?

Арбенин (переменив тон): А ездит к вам тот смуглый в усах! (Насвистывает и уходит).

Шприх (один): Чтоб у тебя засохла глотка...Смеешься надо мной... так будешь сам в рогах.

III акт. Сцена I (Бал). Выход второй. Монолог Арбенина сопровождается ремаркой. «Слышны звуки музыки».

III акт. Сцена I (Бал). Выход третий. Центром данного фрагмента является исполнение Ниной романса.

Вернемся ко второй из приведенных ремарок. В сцене «Бала» ремарка «Слышны звуки музыки» вставлена в один из ключевых монологов Арбенина. Из слов Нины в сцене после бала (д. III, сц. II, вых. 1) мы узнаем о жанре и характере музыки, звучащей на балу:

«Нина: Как новый вальс хорош! В каком-то упоенье
Кружилась я быстрее – и чудное стремленье
Меня и мысль мою невольно мчало вдаль,
И сердце сжалось; не то, чтобы печаль,
Не то, чтоб радость...».

Поскольку в сцене бала есть лишь одна ремарка о музыке (не считая большого эпизода, связанного с «Романсом»), можно предположить, что именно «Вальс» сопровождает монолог Арбенина, в котором он принимает решение отравить Нину. Представляется, что характер вальса подсказан Хачатуряну содержанием монолога Арбенина, а сочетание вальса с монологом (при озвучивании) создает ощущение трагичности. Небезынтересно привести также фрагмент «Бала» из ранней редакции «Маскарада». Один из гостей садится за рояль и начинает играть вальс. На фоне звуков вальса князь Звездич танцует с Ниной и возвращает ей браслет. Эту сцену наблюдает Арбенин. Далее сразу следует монолог Арбенина, в котором он принимает решение отравить Нину (этот монолог полностью аналогичен монологу из окончательного варианта «Маскарада»).

Так сам Лермонтов подсказывает, что именно вальс и развивающееся на фоне его звучания действие является центральным, роковым, переломным в структуре драмы, поскольку внутри его замыкается кумулятивная цепь, связанная с «браслетом», и начинается развязка.

Создание балетной партитуры «Маскарада» можно представить как задачу, в которой первоначально дано: драма Лермонтова и музыка Хачатуряна к этой драме. Причем, номера закреплены за определенными сценическими ситуациями, но не отражают последовательно всю сюжетную линию.

Требуется: вскрыть потенциальные возможности данной музыки как с точки зрения ее смыслового подтекста, так и с точки зрения сугубо музыкальных способов разработки, и развить и то и другое до конца, т.е. до полной музыкальной интерпретации всей пьесы – как ее внешнего событийного слоя, так и внутреннего смыслового. Метод разработки обусловлен: а) интер-

претацией конфликта драмы, а в связи с этим и образов; в) продиктованными музыкой Хачатуряна условиями музыкальной разработки, с) творческим почерком композитора (в данном случае Эд. Оганесяна), поставившего цель создать балетную партитуру.

Итак, проанализировав музыкальную и сценическую драматургию балета, мы пришли к выводу, что интерпретация конфликта драмы, данная Эд. Оганесяном, совпадает с той, которая изложена литературоведом Ю. Манном в «Лермонтовской энциклопедии»³ и в статье «Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова»⁴. Нужно ли оговаривать, что это совпадение интерпретаций произошло в силу адекватности восприятия драмы Лермонтова и композитором, и литературоведом, а не в силу знакомства композитора с вышеназванной статьей? Кратко концепция, данная Манном, сводится к следующему. Главными опорными образами лермонтовской драмы являются «игра», «бал» и «маскарад» (тема карточной игры и маскарада была очень популярна в литературе XIX века, достаточно напомнить «Пиковую даму» А. Пушкина, «Игроки» Н. Гоголя, «Игрок» Ф. Достоевского), которые имеют в драме Лермонтова два смысловых слоя. Первый лежит на поверхности и заключен в параллелизме образов «игра-жизнь». «Жизнь как игра, жизнь как бал, жизнь как маскарад».⁵ Однако под первичным слоем скрыт более важный. «Игра в «Маскараде», – пишет Манн, – представляет и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих («все презирать: закон людей, закон природы»). Такое понимание игры предельно выражено в самохарактеристике Арбенина, который в ответ на реплику оскорбленного Звездича: «Да в Вас нет ничего святого! Вы человек иль демон?», говорит: «Я? – игрок». Игровой план, таким образом, не остается в «Маскараде» на уровне однородной театральной метафоры, но обнаруживает в себе различные, вступающие в конфликт виды игры»⁶. С одной стороны, это маскарад «как образ светской конвенциональности, санкционированный этикетом выход из колеи правил»⁷. В условиях маскарада высший свет позволяет, надев на лицо маску, проявлять искренние чувства. Арбенин говорит: «И если маской черты утаены, то маску чувств снимают смело», в то время, как незакрытое лицо повседневного общения является притворной маской, прикрывающей искренние чувства».

«Игре-маскараду противопоставлена карточная игра... с ее отступлением от условности, правил, таинственной неизвестностью, непредсказуемостью, азартом захватывающей борьбы с роком. В этом смысле карточная игра – антипод игры-маскарада, причем на взаимодействии обоих видов

³ См. Манн Ю. Мотивы. Мотивы игры //Лермонтовская энциклопедия, гл. ред. В.А. Мануйлов, Москва, 1981, с. 305-306.

⁴ Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, Известия АН СССР, серия литературы и языка, т. 36, Москва, 1977, № 1, с. 27-38.

⁵ Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова.

⁶ См. Манн Ю. Мотивы. Мотивы игры, с. 305-306.

⁷ См. там же.

игры основано все движение конфликта драмы...»⁸. Арбенин – игрок, вступивший по законам хорошо изученной им игры (карточной игры) в игру общества. И в силу несоответствия условий игры общества и игры Арбенина последний, прошедший трудный путь отчуждения и пытающийся наладить взаимоотношения с людьми и жизнью через любовь к Нине, терпит крах. «В финале, – пишет Манн, – реализована некая замкнутость судьбы персонажа, который преступил через принятые нормы и законы жизни, переступил дважды и за это должен расплатиться»⁹.

Такая интерпретация конфликта драмы, который Манн определяет как постромантический¹⁰, находит претворение в балете. Здесь необходимо отметить, что и музыка к драме «Маскарад» представляет собой стилизацию в духе романтизма. Хачатурян воспользовался жанровым и интонационным фондом XIX века. Мазурка, вальс, галоп, романс, ноктюрн – жанры, современные Лермонтову и наиболее часто используемые композиторами – романтиками. Интонационный анализ позволяет выделить и методические обороты, характерные для этой эпохи. Неслучайно включено в музыку к драме «Маскарад» и средневековое песнопение «Dies irae» («День гнева»), музыкальный образ, ставший символом возмездия (возмездия за содеянные грехи) в музыке XIX–XX века. Известно, что «Dies irae» применялся Хачатуряном и во «Второй симфонии», и в балете «Спартак», но в случае «Маскарада» существенно то, что традиция обращения к «Dies irae» идет от эпохи романтизма (напомним «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, «Манфред» П. Чайковского, «Пляску смерти» Ф. Листа). Партитура, созданная Оганесяном, сохраняет принцип хачатуряновской стилизации под романтизм и развивает его. Это обстоятельство, плюс лежащий в основе постромантический конфликт, дает право, как представляется, определить балет в целом как «неоромантический».

Из всех фрагментов хачатуряновской музыки, включенных в партию, Оганесян избирает «Вальс» из драмы «Маскарад» как исходную точку, из которой вытекает все построение музыкальной композиции и музыкальной драматургии балета. «Вальс» становится лейтсмыслом, лейтжанром, лейтритмом, лейттемой. Из формы-структуры «Вальс», как будет показано ниже, Оганесян вывел и форму-структуру всего балета. Остальные музыкальные фрагменты определяются по отношению к «Вальсу». Он же является носителем нескольких смысловых функций.

«Вальс» – как символ маскарада, в смысле – вся жизнь светского общества – это маскарад – царство внешнего блеска, лицемерия и лжи. В этом смысловом аспекте «Вальс» в балете дополняют несколько номеров и фрагментов – «Галоп» и «Мазурка» из музыки к драме «Маскарад» и «Вальс» из музыки к драме «Лермонтов». Вся эта группа, объединенная и по жанровому признаку (вальс, мазурка, галоп – бальные танцы XIX века), связана с харак-

⁸ См. там же, с. 306.

⁹ Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

¹⁰ Там же, с. 32.

теристикой высшего света и его представителей – баронессы Штраль, Шприха, князя Звездича. Противопоставляются ей в балете музыкальная группа «Романс» и «Ноктюрн», интерпретируемые как «иллюзии Арбенина о счастье с Ниной», т.е. сфера, куда по мнению героя не может проникнуть ложь. Здесь небезынтересно обратить внимание на то обстоятельство, что Нина как самостоятельный характер в балете не фигурирует (как, собственно говоря, по нашему мнению, и в драме Лермонтова). Мы видим Нину в мечтах и размышлениях Арбенина, рядом с ним, но вне Арбенина Нина не имеет самостоятельной характеристики. В качестве дополнительного аргумента можно указать на сцены, где Нина появляется без Арбенина – скажем, «Утро в Петербурге» и «Салон баронессы Штраль» (II акт). Присутствие Нины здесь никак не влияет на характер музыки, связанной с образом высшего света. И это не случайность. Вспомним реплику из «Маскарада» – «Что ныне женщина? Создание без воли, игрушка для страстей и прихотей других!». Да, Нина оказывается игрушкой или, точнее, игровой картой и в игре высшего света, и в руках Арбенина, картой, на которую он поставил и проиграл.

Вторая смысловая функция «Вальса» противостоит первой.

«Вальс» дополняет фрагмент из музыки к драме «Лермонтов», который получил в балете значение «сомнения, подозрения, страдания Арбенина». Музыка эта подобрана Оганесяном очень точно и по единству настроения, и по музыкальному «интонационному» сходству (щмящие, скорбные, секундовые интонации кажутся производными из темы вальса).

Третья смысловая функция «Вальса» – маскарад как игра, как символ одного из видов игры, лежащих в основе конфликта. В этом случае антитезой вальса становится фрагмент, построенный на темах сонаты-монолога для виолончели – solo – «картежная игра». Мы видим это противопоставление наглядно № 4 – № 6 – сцена «Маскарад», где господствует вальс, № 7 – «Воспоминания Арбенина» о том, как он обесчестил Незнакомца. Причем эта сцена не только и не столько характеристика Незнакомца, сколько экспозиция образа Арбенина как игрока, демонстрация приемов арбенинской игры (не только игры в карты, но и игры, которую Арбенин ведет с жизнью). Эту мысль подтверждает то обстоятельство, что в эпизоде, где Арбенин обнаруживает пропажу браслета и обвиняет Нину в измене, т.е. «в нечистой игре», звучит этот же, указанный выше музыкальный фрагмент. Почему же Оганесян в качестве музыкального образа карточной игры избрал тему из сонаты-монолога? Потому, что она, во-первых, противостоит вальсу и по фактуре, и тональной неустойчивостью, и, во-вторых, что очень важно, начальная тема этого фрагмента обнаруживает сходство с темой вальса, данной как бы в искаженном виде, а другая экспонирующая здесь тема сходна с «Dies irae». Обе темы, как уже упоминалось, связаны и с образом Незнакомца – полуреальным-полусимволическим. Он то как тень сопутствует Арбенину, то противостоит ему, но в этом случае уже символизирует рок, судьбу и связывается с лейттемами, обобщающими образы «мести» и «смерти», о которых речь пойдет ниже.

Наконец, «Вальс» несет обобщающую смысловую функцию – Жизнь как игра, как бал, как маскарад. Противостоит ему в этом случае «Dies irae». «Вальс» – жизнь – игра и «Dies irae», возмездие, смерть, являются главными движущими силами, направляющими музыкальную драматургию балета. «Вальс» – центробежная сила, от которой отталкивается музыкальное развитие; «Dies irae» – центростремительная, к которой оно стягивается. «Вальс» – жизнь диктует – стремительность, блеск, легкость. «Dies irae» – затормаживает, диктует остигатный ритм, мрачный колорит. Развитие идет по линии притяжения вальса к «Dies irae». «Dies irae» – это хорал – и первый отпечаток его на «Вальсе» мы слышим в сцене № 6, где к оркестровому проведению вальса присоединяется хор. Далее процесс модуляции из «Вальса» в «Dies irae» происходит следующим образом. Большая сцена «Утро в Петербурге» (II акт) открывается игровым, задорным «Галопом» – это веселье толпы, жизнь, не более. Такой же легкостью, игривостью, блеском отмечен и последующий «Вальс» (Сцена «Салон баронессы Штраль»). Лишь позже раскрывается второе значение этого второго «Вальса» (вальс из драмы «Лермонтов») и «Галопа». Модификация «Галопа», кстати, тоже вполне в духе эпохи романтизма. Галоп как жанр обретает, по меткому замечанию Асафьева, особое значение. «Формула галопа, – пишет он, – находит многоликое и красочно-выразительное, доходящее порой до зловещего мефистофельского сарказма претворение в могучем творчестве Листа»¹¹. Оганесян также применяет этот прием романтической школы. В сцене «Клевета» ритм галопа и вычленение из него мотива обретают зловещую, мефистофельскую окраску. Здесь впервые проявляется принцип остигато (многократное повторение в музыкальном произведении какого-либо мелодического или ритмического оборота), диктуемый «Dies irae». Самой темы хорала пока нет, но она уже, как видим, дает знать о себе. Заметим, что принцип остигато играет очень большую роль в творчестве Э. Оганесяна. В частности, в «Вечном идоле» остигатный ритм создает, как пишет Г. Тигранов, «ощущение замкнутого круга, predeterminedности, подавляющей власти... ритуалов, обычаев, приобретающих силу непреложных законов»¹².

Фразу эту можно вполне применить и к соответствующим эпизодам в «Маскараде». Остигато из «Салона Штраль» переносится в «Игорный дом», где Арбенин обвиняет Звездича в шулерстве. Эта сцена как будто напоминает сцену с Незнакомцем (кстати, в хореографии эта параллель проводится), но подтекст ее иной. Там еще был выход из положения для Арбенина, теперь круг замкнулся и выхода нет. С начала III акта принцип остигато возобновляется. На сей раз Оганесян вводит бесконечно повторяющуюся ритмическую фигуру полонеза, под влиянием которой происходит жанровая модуляция обоих «Вальсов» в зловещий полонез и, таким образом, вальс максимально сближается с «Dies irae», которое и появляется в сцене бала и сопровождает всю сцену смерти Нины, после чего ритм полонеза возобнов-

¹¹ Асафьев Б. Избранные труды, т. 2, Москва, 1954, с. 179.

¹² Тигранов Г. Балеты Эдгара Оганесяна, Ереван, 1981, с. 26.

ляется («Прощание света с Ниной»). Единственный светлый эпизод в этом контексте – «Романс» Нины, включающий вокализацию, что можно понимать буквально – единственный человеческий голос. Итак, вслед за «вальсом-жизнью» и «игрой-балом-маскарадом» наступает возмездие и смерть – таков смысл последовательности «Вальс» – «Dies irae». Именно теперь мы понимаем, что тезис этот был дан уже во вступлении к балету. Ведь открывающие его «удары» оркестра есть не что иное, как трансформированный аккомпанемент вальса. А вслед за ним мы слышим сразу «Dies irae». Предпоследняя сцена балета – сцена сумасшествия Арбенина (перед его глазами витает тень Нины), возвращает постепенно в сферу вальса. Это – повторение «Ноктюрна», который чередуется с мотивами из «Вальса» (кстати, здесь впервые становится явным сходство мелодических оборотов этих двух номеров). Наконец, в конце возобновляется «Вальс» в своем первоначальном виде. Здесь как нельзя кстати можно повторить слова Манна о том, что в финале драмы «Маскарад» реализована некоторая замкнутость судьбы Арбенина¹³.

Выводы данного исследования и перспективы дальнейшего развития в этом направлении

Определение жанра хореографического спектакля, как его музыкального, так и хореографического компонентов, безусловно, нуждается в четкой терминологической дефиниции. В настоящей статье мы на конкретном примере представили жанр парафраза. Недавно была опубликована наша статья, в которой представлен жанр портрета в балете¹⁴. Разработка жанровой классификации хореографических спектаклей будет продолжена, поскольку выявляет более четко их форму-структуру и форму-содержание.

ՊԱՐԱՖՐԱԶԻ ԺԱՆՐԸ ԲԱԼԵՏՈՒՄ

(Արամ Խաչատրյանի և Էդգար Հովհաննիսյանի «Դիմակահանդեսի» օրինակով)

ՆԱԶԵՆԻԿ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

«Դիմակահանդես» բալետի պարտիտուրը ստեղծել է Էդգար Հովհաննիսյանը՝ հիմք ընդունելով Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը՝ Մ. Լերմոնտովի «Դիմակահանդես», Բ. Լավրենևի «Լերմոնտով» դրամատիկական ներկայացումների և թավջութակի համար գրված սոնատ-մենսխոսության թեմաներով: «Դիմակահանդեսը» թատերական երաժշտության վրա կառուցված **բալետ-պարաֆրազ** է՝ «Դիմակահանդես» դրամայի մոտիվներով: Լերմոնտովի դրաման և բալետի պարտիտուրը համեմատելիս բացահայտվում է, որ դրանք համընկնում են գործողության զարգացման հնարքով՝ «շղթայա-

¹³ Манн Ю. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова, с. 37.

¹⁴ См. Саргсян Н. Жанр портрета в творчестве хореографа Рудольфа Харатьяна. Танцювальні студії. Науковий журнал, т. 4, № 1. Київ Видовничий центр КНУКіМ. 2021, Dancestudies. Scientificjournal, Vol. 4, N 1. Kyiv KNUKI Mpublishing, 2021, с. 40-50.

կան հեքիաթի» օրինակով, որի հիմնական գեղարվեստական սկզբունքն է միևնույն գործողությունների կամ տարրերի կրկնությունը՝ ընդհուպ այս եղանակով ստեղծված շրթայի ընդհատումը: Նույնիսկ «Դիմակահանդես» դրամայի մակերեսային ընթերցումը կարող է բացահայտել լայտմոտիվը: Սա առարկա է, և այս առարկան նշող բառն «ապարանջանն» է: Ամբողջ դրաման պարունակում է 56 մուտք, որից 26-ի դեպքում գործողության շարժիչ ուժը «ապարանջանն է»: Բալետում «ապարանջանի» մոտիվը փոխարինվում է «Վալսով», որից էլ բխում է երաժշտական հորինվածքի և դրամատուրգիայի ողջ կառուցվածքը: Մնացած երաժշտական հատվածները դրսևորվում են «Վալսին» զուգահեռ: «Վալսը» նաև մի քանի իմաստային գործառույթներ կրող է:

Բանալի բաներ՝ բալետ-պարաֆրազ, թատերական երաժշտություն, դրամա «Դիմակահանդես», շրթայական հեքիաթ, Միխայիլ Լերմոնտով, Արամ Խաչատրյան, Էդգար Հովհաննիսյան:

THE GENRE OF PARAPHRASE IN BALLET

(exemplified by “Masquerade” of Aram Khachaturyan-Edgar Hovhannisyán)

NAZENIK SARGSYAN

The score of “Masquerade” is created by Edgar Hovhannisyán based on Aram Khachaturyan’s music to stage productions of Mikhail Lermontov’s “Masquerade”, Boris Lavrenév’s “Lermontov”, and the theme of sonata-monologue for cello solo. “Masquerade” is a **ballet paraphrase**, basing on music for theater, predominantly attached to the play “Masquerade”. The juxtaposition of the plot of Lermontov’s play and the score of the ballet reveals that the action develops according to the principle of a “cumulative fairy tale”, whose fundamental artistic technique is multiple repetition of one and the same action or element until the chain, thus created, interrupts. Even at a cursory reading of the play, one grasps its leitmotif, the object and the word, naming that object – *bracelet*. The whole play consists of 56 entrees, in 26 of which the action is stimulated by and turns around the *bracelet*, whereas in the ballet, the motif of the *bracelet* is superseded by that of *Waltz*, on which the entire structure of musical composition and musical dramaturgy is built. The remaining pieces of music are determined in their relation to *Waltz*, the latter concurrently being a bearer of several semantic functions.

Key words – ballet paraphrase, music for theater, play “Masquerade”, cumulative fairy tale, Mikhail Lermontov, Aram Khachaturyan, Edgar Hovhannisyán.

ԱՐՑԱԽՅԱՆ ՀՈՌՈՎԵԼՆԵՐ

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ, ԼԻՆԴԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Երկրագործական երգերը հայ ժողովրդական երաժշտական բանահյուսության ամենահին շերտերից են: Ներկա աշխատանքը նվիրված է Արցախի հոռովելներին և միտված է լուսաբանելու այդ տարածաշրջանի երաժշտական լեզվամտածողությանը բնորոշ առանձնահատկությունները: Կոմիտասն իր բանահավաքչական գործունեության ընթացքում հատուկ ուշադրությամբ գրի է առել արցախյան հոռովելները (20 ձայնագրած հոռովելներից 10-ը արցախյան են): Մեր ուսումնասիրության համար հիմք ենք ընդունել Կոմիտաս Վարդապետի, Ռոբերտ Աթայանի և Մաթևոս Մուրադյանի գրառումները, որտեղ գերիշխում են Վարանդայի տարածաշրջանի (ներկայիս Մարտունու շրջանը) հոռովելները: Դեռևս քրիստոնեության արշալույսին Արցախը Հայոց աշխարհի հոգևոր կենտրոններից էր՝ խիստ ինքնատիպ բարբառով, հնագույն բանահյուսությամբ և ավանդական երգամտածողությամբ: Համեմատական վերլուծական աշխատանքների շնորհիվ հանգել ենք այն մտքին, որ այդ տարածաշրջանի գրեթե բոլոր հոռովելներն ունեն մեղեդային և տաղաչափական ինքնատիպ բանաձևային դրսևորումներ, և նրանց ճնշող մեծամասնությունը զարգանում է տերցիային հիմք ունեցող փոյուզիական ձայնակարգում: Հոդվածում առաջին անգամ հրապարակվում է Ռ. Աթայանի 1957 թ. Արցախ կատարած գիտարշավի ժամանակ ձայնագրված հոռովելը:

Բանայի բառեր՝ Արցախ, հոռովել, Կոմիտաս, Վարանդայի շրջան, Ռ. Աթայան, Մ. Մուրադյան, տերցիային հենքով փոյուզիական միաձայնակարգ:

Ներածություն

Արցախը պատմական Հայաստանի անբաժան մասն է, այն հարուստ է հինավուրց կոթողներով, առանձնահատուկ բարբառով, մշակույթով, ավանդույթներով: Ունենալով յուրահատուկ աշխարհագրական դիրք, ինքնատիպ սովորույթներ ու դրանցով պայմանավորված մտածողություն ու հոգեբանություն՝ պատմական Արցախի ժողովուրդը դարերի ընթացքում ստեղծել է սեփական մշակույթ¹: Այն պատմականորեն զբաղեցնում է Մեծ Հայքի Արցախ նահանգի գրեթե ամբողջ տարածքը, ինչպես նաև Սյունիք և Ուտիք նահանգների փոքր մասը: Սկզբնաղբյուրներում երկրամասը կոչվել է *Արծախ*, *Ծավդեհից աշխարհ*, *Փոքր Սյունիք*, իսկ Վանի թագավորության սեպագիր արձանագրություններում՝ «*Արդախ*», «*Ուրդեխե*», «*Արախունի*» անուն-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժին, ավագ գիտաաշխատող, ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, tigranyan.marianna@mail.ru, ԵՊԿ, երաժշտագիտություն, բակալավր, III կուրս, linda.sargsyan31@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.11.2021, գրախոսելու օրը՝ 11.11.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

¹ Տե՛ս Նմուշներ Լեռնային Ղարաբաղի ժողովրդական բանահյուսությունից, կազմողներ՝ Մ. Առաքելյան, Ռ. Ղահրամանյան, Երևան, 1978, էջ 3-4:

ներով²: Լեոն Արցախն արդարացիորեն համեմատել է «*հսկայական միջնաբերդի*» հետ, առանց որի «*անհնար է երևակայել Հայաստանի սրբի, այն է՝ Արարապյան երկրի պաշտպանությունը*»³:

Հին հույն պատմիչ Քսենոփոնի վկայությամբ (մ.թ.ա. IV-V դդ.)՝ Հայաստանն «*ընդարձակ ու հարուստ երկիր*» էր, որտեղ բարձր մակարդակի վրա էին «*երկրագործական մշակույթը, հացազգիների աճեցումը, խաղողի շապրեսակներ... քունջութ, ցորեն, գարի, բանջարեղեն և գարու գինի* (նկատի ունի գարեջուրը), *անուշաբույր գինիներ և պիֆոսներ*»⁴, իսկ հայերին պատմաբանն անվանում էր «*խաղաղ, հարուստ, հյուրընկալ ժողովուրդ*»⁵: Ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Արցախում, հին ժամանակներից ի վեր տարածված էր հողագործությունը: Դարեր շարունակ այստեղ հողը վարել են փայտե հերկով՝ *արորով* (երկաթե խոփով), լծելով երկու զույգ եզներ, զոմեշներ կամ ցլեր: Հովտային տարածքում հողը վարում էին ծանր գութանով՝ 6-11 զույգ լծկաններով, կախված վարելահողի չափից և տարածքի պայմաններից⁶:

Երկրագործական աշխատանքներն ուղեկցվել են երգերով. դրանք ծիսական և էպիկական երգերի հետ մեկտեղ հայ ժողովրդական երաժշտական բանահյուսության ամենահին շերտն են: Ժողովրդական բանահյուսական նյութերի հավաքման և ուսումնասիրման գործընթացը նկատվում է XIX դարի երկրորդ կեսից: Արցախում ազգագրական նյութերի հավաքման գործում ներգրավված են եղել ականավոր ազգագրագետներ, լեզվաբաններ, գրականագետներ՝ Բահատրյան եղբայրները⁷, Խաչիկ Դադյանը⁸, Կոնստանդին Մելիք-Շահնազարյանը (Տմբլաչի Խաչան)⁹, որոնց ուսումնասիրությունների զգալի մասը դեռ չի հրատարակվել: Արցախի բանահյուսությունն

² Տե՛ս Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 1, խմբ.՝ Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ա., Բարսեղյան Ա., Երևան, 1986, էջ 506:

³ Տե՛ս Լեոն, «Հայոց պատմություն», Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1973, էջ 32-33:

⁴ Պիֆոս՝ մեծ կերամիկական անոթ մթերք՝ ցորեն, գինի, ձեյթանի յուղ պահելու համար:

⁵ Տե՛ս Կсенофонт, Киропедия, пер. Борухович В., ред. Утченко С., Москва, 1976, (IV), (V).

⁶ Տե՛ս Բրդյան Վ., Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երևան, 1972, էջ 17-26:

⁷ Բահաթրյանների ընտանիքից Առաքել, Ալեքսանդր և Գրիգոր Բահաթրյանները 1860 թ. Շուշի քաղաքում բնակիչներից գրի են առել հեքիաթներ, զրույցներ, անեկդոտներ, խաղիկներ: Դրանք ոչ միայն Արցախի, այլև առհասարակ հայ ժողովրդական բանահյուսության մեջ հեքիաթի ժանրի մեզ հայտնի ամենավաղ գրառումներն են («Հայ ժողովրդական հեքիաթներ», հ. VI, Երևան, 1973), տե՛ս Դազիյան Ա., Արցախ, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, հ. 15, Երևան, 1983, էջ 5:

⁸ Բանահավաք, հնագետ, արցախյան ֆոլկլորի փայլուն գիտակ Խ. Վարդապետ Դադյանի արժեքավոր հրատարակումներից էր 1895-ին «Արարատ» ամսագրում լույս տեսած նրա «Ղարաբաղի ջրօրինյաց երգերից» խորագրով համառոտ ուսումնասիրությունը, տե՛ս Դադյան Ա., Վարանդայի բանաւոր գրականութիւնից, «Ազգագրական հանդես», գ. XVII, Թ., 1908, էջ 37-48, գ. XVIII, էջ 25-32, գ. XIX, 1910, էջ 85-89:

⁹ Տմբլաչի Խաչանն առաջիններից էր, որ հրատարակեց ժողովրդական կենդանի ոճով գրված զրույցները և բարբառով համեմված առած-ասացվածքները, տե՛ս Մելիք-Շահնազարյան Վ., Առակներ Ղարաբաղի բարբառով, «Հանդես ամսօրյա», 1930, էջ 359-360:

իրենց աշխատություններում ներկայացրել են Մակար Բարխուդարյանը¹⁰, Երվանդ Լալայանը¹¹, Ստեփան Լիսիցյանը¹², Ալվարդ Ղազիյանը¹³, Լևոն Հարությունյանը¹⁴, Մարգարիտ Գրիգորյան-Սպանդարյանը¹⁵ և շատ ուրիշներ: Հետագայում հավաքված նյութերը հրատարակվել են տարբեր գիտական հանդեսներում, ամսագրերում և պարբերականներում, ինչպես նաև առանձին մենագրությունների և ուսումնասիրությունների տեսքով:

Հոռովելի ժանրը

Երկրագործական աշխատանքային երգերը, որոնք ժողովրդի մեջ ավելի տարածված են *«հոռովել»* անվամբ, հայ գեղջկական երգարվեստի հնագույն տեսակին են պատկանում: Հավատարիմ մնալով կոմիտասյան սկզբունքներին՝ ներկա հոդվածում հիմք ենք ընդունել բառի ուղղագրության *«հոռովել»* ձևը, թեև արդի երաժշտագիտության մեջ այդ տերմինն օգտագործվում է նաև փափուկ <ր>-ի ուղղագրությամբ՝ *«հորովել»*: Աշխատանքային երգերը Կոմիտասն անվանում էր *«բնութեան յերգեր»* և համարում էր *«ամենագունագեղներն ու հեղաքրքրականները»*¹⁶: Այդ երգերն արտացոլում են գեղջուկի երկրագործական բազմապիսի աշխատանքները՝ վար, ցանք, կալ, հունձք, հաշան, խոտ խրձել, սայլ բարձել, հետևապես, յուրաքանչյուր գութաներգ վերնագրվել է թվարկված գործընթացներին համապատասխան՝ *«Սայլի հոռովել»*, *«Կալի հոռովել»* և այլն:

Պատահական չէ, որ իր վերակազմած ժողովածուի թեմային-ժանրային դասակարգումը (մինչև 1904 թ. գրառված շուրջ 300 նմուշ) Կոմիտաս Վարդապետը սկսել էր հենց *«շինականի»* երգերից՝ ի սկզբանե բաժանելով դրանք երկու խմբի.

ա) *դաշտի կամ բնության՝* գութանի (վարի), սայլի, կալի, քաղհանի և չանաքի երգեր.

բ) *առտինի՝* սանդի (ծավարծեծի), սանդերքի (բուրդ գգելու), ճախարակի և իլիկի (մանելու) և այլն:

Հոռովել բառը ծագում է *«հո»* բացականչությունից և *«առավել»* բառից, որը նշանակում է *«շատ, ավելի»*: Խոսքը վերաբերում է երկու հարակից վարելահողերի միջև ընկած ազատ տարածքին, որը սահմանի դեր է կատարել և չի մշակվել: Բացականչելով *«հո՛»*՝ գյուղացին դիմում էր լծկան կենդանուն՝ ուղղելով նրան դեպի *«առավել»*: Հոռովելը հայ գյուղացու ավանդական երգն

¹⁰ Տե՛ս **Մակար Եպիսկոպ Բարխուդարյան**, Արցախ, Ամարաս, Երևան, 2018, էջ 406-420:

¹¹ Տե՛ս **Լալայան Ե.**, Վարանդա, Ազգագրական հանդես, հ. 3, Թիֆլիս, 1898, էջ 17-56:

¹² Տե՛ս **Լիսիցյան Ս.**, Լեռնային Ղարաբաղի հայերը, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Երևան, 1981, էջ 68-94:

¹³ Տե՛ս **Ղազիյան Ա.**, Արցախ, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, Երևան, 1983, էջ 156-164:

¹⁴ Տե՛ս **Հարությունյան Լ.**, Արցախյան ֆոլկլոր, Երևան, 1991, էջ 320-325:

¹⁵ Տե՛ս **Գրիգորյան-Սպանդարյան Մ.**, Լեռնային Ղարաբաղի ֆոլկլոր, Երևան, 1971, էջ 5-7:

¹⁶ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Հայ ժողովրդական ել եկեղեցական երգերը, «Մշակ», Թիֆլիս, 1905, №№ 65 և 66:

է, որը ներկայացնում է երկրագործական աշխատանքների ընթացքը: Մ. Բրուտյանն այս առիթով նշում է.

«Աշխատանքի ազատ բնույթը պայմանավորել է հորովելների ստեղծագործման ինքնաբույս ու իմպրովիզացիոն բնույթը, իսկ վերջինս էլ՝ նրանց ազատ կառուցվածքը: Հորովելների բանաստեղծական տեքստի ազատ կառուցվածքի հետ մեկտեղ որոշ փարրեր համարյա թե բոլոր հորովելներում պարտադիր ձևով առկա են: Դրանք են բացականչությունները՝ «հո՛», «հոլել՛», «հո՛ն» և այլն, որոնք կերպարային մեծ ինքնատիպություն են հաղորդում երգին, կրկնակը, այսինքն՝ լծկանին ուղղված խոսքերը՝ «ջան ախպեր», «սիրուն», «ծաղիկ», «ծիրան», «գոմեշ ջան» և այլն, որոնք խորացնում ու ջերմացնում են երգի բովանդակության զգացմունքային կողմը, և բառը, որը ներկայացնում է հորովելի բուն բովանդակությունը, աշխատանքի կոնկրետ պրոցեսը՝ «հաշանը դարման արա», «ես գութանն եմ, հերկերս կվարեմ» և այլն»¹⁷:

Արցախյան հոռովելները Կոմիտաս Վարդապետի գրառումներում

Արցախի երաժշտական ֆոլկլորի անդրանիկ ձայնագրությունները պատկանում են Կոմիտաս Վարդապետին: Նա առաջինն էր, որ ուշադրություն դարձրեց երկրագործական աշխատանքային երգերի բովանդակային, կառուցվածքային, տաղաչափական, մետրաոճիմական և երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններին. Լոռվա շրջանի Վարդաբլուր գյուղի ոճով ձայնագրված գութաներգին նվիրված իր հայտնի հոդվածում նա մանրակրկիտ վերլուծություն է կատարել՝ բացահայտելով այդ ժանրին բնորոշ բացառիկ ինքնատիպությունը¹⁸: Ռ. Աթայանը իրավացիորեն նշում է.

«Հայ գեղջկական երկրագործական երգերի եղանակների հայտնաբերման պատիվն անվերապահորեն պատկանում է Կոմիտասին: Հայտնաբերումն այս դեպքում ընդգրկել է նախ՝ գործի վայրում, «բնական» պայմաններում հնչող արտասանություն-երգեցողությունը որպես «երգ» լսել-նկատելը և դրա գեղագիտական արժեքը զգալ-հասկանալը, ապա նոր՝ երգերը հավաքել-գրի առնելը: Մասնավոր դժվարությունն այն էր, որ հատկապես գութաներգը կամ այլ կերպ՝ հոռովելը, իսկապես, ամբողջացած երգ չէ այդ անվանման բուն, երաժշտա-ձևային հասկացությամբ, այլ է, գլխավորապես վարի ընթացքում աշխատանքի բոլոր պահերի փոխգործակցությունից գոյացող խոսքային-մեղեդիական մի հանպարաստից ստեղծագործություն»¹⁹:

Իր բանահավաքչական աշխատանքներում Կոմիտասին հաջողվել է գրի առնել 20 հոռովել, որից 10-ը արցախյան են: Դրանք են.

1. «Զիգ տու, քաշի»	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 9, N. 91, էջ 109
2. «Հրեն, հրեն, թումբումը»	Արցախ, Ջրաբերդ, Մարտակերտ	ԿԵԺ, հ. 10, N. 2, էջ 47
3. «Դե, ձիգ տու, քաշի»	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 10, N. 3, էջ 48
4. «Ա կութան»	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 10, N. 4, էջ 48

¹⁷ Տե՛ս **Բրուտյան Մ.**, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, Երևան, 2004, էջ 100:

¹⁸ Տե՛ս **Կոմիտաս**, Լոռվա գութաներգը Վարդաբլուր գյուղի ոճով, «Նավասարդ», Կոնստանտինոպոլ, 1914, էջ 312-336:

¹⁹ Տե՛ս **Կոմիտաս**, ԵԺ, հ. 10, Երևան, 2000, էջ 12-13:

5. «Ձիգ տու, քաշի»	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 11, N. 33, էջ 33
6. «Հոռոլո, լո, լո»	Արցախ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 34, էջ 34
7. «Հո, հոլեյ, հոլեյ»	Ղազախի սայլերգ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 81, էջ 49
8. «Հոյ արա գնանք»	Ղազախի կայի երգ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 82, էջ 49
9. «Ձիգ տու, քաշի»	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 11, N. 280, էջ 113
10. «Հո, հո, եզնր ջան»	Արցախ	ԿԵԺ, հ. 12, N. 187, էջ 89

Ինչպես կարելի է նկատել, Կոմիտասի արցախյան գրառումներում գերիշխում են Վարանդա տարածաշրջանի հոռովելները: Վարանդան (հնում՝ Հաբանդ գավառ) ներկայիս Մարտունու շրջանն է, որը դեռևս քրիստոնեության արշալույսին դարձել է Հայոց աշխարհի հոգևոր կենտրոններից մեկը: Վարանդայում է Գրիգոր Լուսավորիչը հիմնադրել Ամարասի վանքը (IV դ. սկիզբ), որը վաղ միջնադարում նշանավոր եպիսկոպոսանիստ դարձավ: Գրեթե գյուտից հետո Մեսրոպ Մաշտոցը հենց Ամարասում է բացել Արցախի առաջին դպրոցը և հիմք դրել հայերի դպրությանը²⁰: Վարանդայի շրջանը ներկայացնող ձայնագրած հոռովելների զգալի թիվը հաստատում է այն, որ այդ տարածաշրջանում զարգացած էին անասնապահությունն ու հողագործությունը: Տոնական օրերին պահպանված մի շարք ծիսական արարողակարգեր հաստատում են այն, որ վարանդացիները մեծ ակնածանք են ունեցել դեպի հողը, պաշտել և «պատրիվներ» են մատուցել: Այսպես, օրինակ, Համբարձման տոնին բոլոր տներում կաթնապուր են եփել և որպես զոհաբերություն բաժանել. «...Մի քանի տներ էլ փանում արտերի մօտ են եփում այս կաթնապուրը և մի քանի շերեփ շաղ փալիս արտի շուրջը, որպեսզի նախ հունձը լաւ լինի և երկրորդ՝ կարկուտը չխփի, մորեխը չկտրի և այլն»²¹: Համբարձումից հետո՝ ամառվա ամենատաք ժամանակ, երբ գյուղացիները սաստիկ զբաղված էին հունձ անելով, վարանդացիները «Լուսավորչի պաս» են պահել, որը տեղացիները կոչել են «պառաւի պաս». «...պատրում են, թէ ժամանակով մի պառաւ, այդ շաբթին պաս է պահել, որպեսզի Աստուած հով եղանակ փայ, որ որդին հեշտությանը կարողանար հունձ անել»²²:

Ռ. Աթայանի կարծիքով՝ Կոմիտասը երբեք չի եղել Արցախում և պետք է ենթադրել, որ այդ հոռովելները նա ձայնագրել է Էջմիածնում (Թիֆլիսում կամ շրջակա այլ տարածքներում) իրեն հանդիպած արցախցիներից: Կոմիտասի արցախյան հոռովելների անդրանիկ գրառումը կատարվեց 1885 թվականին «Ձվարթնոցը պեղող Խաչիկ վարդապետ» Դադյանից²³:

²⁰ Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հ. 1, Երևան, 1986, էջ 211-212:

²¹ Տե՛ս **Լալայան Ե.**, Վարանդա. նշանաւոր տօներ, Ազգագրական հանդէս, հ. 3, Թիֆլիս, 1898, էջ 347:

²² Մեկ այլ ավանդության համաձայն՝ այդ պասը պահվում էր ի պատիվ այն պանակի, որ օրական մի հաց ձգելով հոր Վիրապի մեջ՝ կերակրել է Գ. Լուսավորչին [տե՛ս **Լալայան Ե.**, նույն տեղում, էջ 348]:

²³ **Խաչիկ Դադյան (1863-1936)** - արցախցի անվանի ազգագրագետ, գրականագետ, հնագետ: Հավաքել և ուսումնասիրել է Արցախի բանահյուսությունը: Նա առաջինն էր պեղումներ կատարել պատմական Ազոխայի քարանձավում, որն իր տեսակի մեջ համարվում է աշխարհում հայտնի ամենահին քարանձավներից մեկը (մ.թ.ա. II հազարամյակ): 1904-ին, Խ. Դադյանի ջանքերի շնորհիվ, աշխարհը ճանաչեց վաղ

ՁԻԳ ՏՈՒ, ՔԱՇԻ

[Աշխուժ, Vivace] [Վարանդա]

Ձիգ տու, քաշի, այ և - զը, ա-րա հո՛,
 հո՛, ա՛յ լու-ծրդ մա - շի, այ և - զը, ա-րա
 հո՛,
 ա-րա հո՛, ա-րա հո՛:

Ինչպես հայտնի է, Կոմիտասը մեծ ուշադրություն է դարձրել իր գրած երգերի տարբերակայնությանը, և ստորև ներկայացված գութաներգը բացառություն չէ: Կոմիտասի «Ձիգ տու, քաշի»-ն ունի ևս 5 տարբերակ (տարբեր տարիների և տարբեր կատարողներից գրառված), որն ապացուցում է Արցախ-Վարանդա աշխարհում գոյություն ունեցող ավանդական երգամտածողության մասին, ինչպես նաև հնարավորություն է տալիս բացահայտելու տվյալ տարածաշրջանի երգարվեստի համար տիպական դարձած բնորոշ տարրեր:

Ռ. Աթայանի գրի առած հոռովելը

Առաջին գիտարշավը դեպի Ղարաբաղ կազմակերպվեց 1957 թվականին, երբ Արցախը Ադրբեջանի կազմում էր: Խորհրդային Հայաստանի ԳԱ-ի հովանավորած գիտարշավը գլխավորեց անվանի երաժշտագետ և կոմիտասագետ Ռ. Աթայանը՝ արմատներով Արցախի Մեծ Թաղեր (Մեծ Թաղարար) գյուղից: Ռ. Աթայանին հաջողվեց գրի առնել 19 ազգային, աշուղական երգեր և գործիքային մեղեդիներ²⁴: Ստորև ներկայացվող օրինակն այդ գիտարշավի միակ հոռովելն է, որը հրապարակվում է առաջին անգամ²⁵:

միջնադարի հայկական ճարտարապետության գլուխգործոցը՝ Չվարթնոց տաճարը (հայերեն՝ «Արթուն հրեշտակների տաճար», 625 թ.): Տաճարի հետագա պեղումներն իրականացրել է հայտնի ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանը:

²⁴ Երաժշտական ձայնագրությունները պահվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան ձայնադարանում /Ֆոնդ N. 554 (653)/:

²⁵ Նոտային և տեքստային վերծանությունը մերն է: 2020 թ. առաջին կիսամյակում, ուսումնական ծրագրի շրջանակներում, կատարել ենք այդ գիտարշավի բոլոր ձայնագրյալ նյութերի վերծանությունները:

Ինչպես որ ժամանակին Կոմիտասն էր հետաքրքրված Վարանդայի հոռովելիների և դրանց տարբերակների գրառմամբ, այսպես էլ Ռ. Աթայանը չէր դադարում արցախյան գույթաներգերի որոնումները: Պատահական չէ, որ «ոչ պաշտոնական այցով»²⁶ նա հաճախ էր մեկնում Ղարաբաղ (1976, 1986, 1988) և Ադրբեջանի իշխանության ստեղծած զանազան խոչընդոտներ հաղթահարելով՝ նպատակային փնտրում էր գույթանավորի հնագույն երգերի օրինակներ: Ցավոք, մեր ձեռքի տակ եղած տվյալների համաձայն, վերը ներկայացված և մեր վերծանած գույթաներգը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ձայնագրարանում պահվող՝ Ռ. Աթայանի ձայնագրած արցախյան հոռովելի միակ օրինակն է: Հնարավոր է, որ երաժշտագետի անձնական արխիվում, որը կենտրոնացած է ԳԱԹ-ում, բայց դեռ վերջնական համակարգված չէ, լինեն արցախյան հոռովելիների այլ ձայնագրություններ²⁷:

Արցախյան հոռովելները Մ. Մուրադյանի գրառումներում

Խորհրդային շրջանում դեպի Արցախ իրագործված երկրորդ գիտարշավը կայացավ մեկ տարի անց՝ 1958 թվականին Մաթևոս Մուրադյանի ղեկավարությամբ, որի ընթացքում հաջողվեց գրառել ևս երկու հոռովել (ձայնագրություններն արվել են Մարտունու շրջանում): Տարիներ անց այդ նյութերի վերծանություններն իրականացրեց Մ. Մուրադյանի որդին՝ ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող Աշոտ Մուրադյանը: Հետագայում դրանք զետեղվեցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի բազմահատոր մատենաշարի IV պրակում²⁸: Նշված հատորը երկրագործական երգերի համահավաք է, որտեղ ներկայացված են պատմական Հայաստանի գրեթե բոլոր տարածաշրջանների գույթանավորի երգերը: Այդ պրակի բովանդակությունն ըստ էության նույն ինստիտուտի վաստակաշատ երաժշտագետ Զավեն Թագակչյանի թեկնածուական ատենախոսության նյութն էր, որի տարբեր բաժինները, հոդվածների տեսքով, մասամբ հրապարակվել են գիտական պարբերականներում²⁹: Ինչպես Ռ. Աթայանի, այնպես էլ Մ. Մուրադյանի խիստ արժեքավոր ձայնագրությունները պահվում են ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնագրարանում³⁰:

²⁶ Նկատի ունենք, որ այդ գործուղումները ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կողմից հաստատված գիտարշավներ չեն եղել, այլ անձնական միջոցներով և սեփական որոշումով պայմանավորված այցեր:

²⁷ Ռ. Աթայանի գիտական ժառանգությունն ուսումնասիրման փուլում է, որն իրականացնում է ԵՊԿ արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ Լուսինե Սահակյանը, տե՛ս **Սահակյան Լ.**, Ռ. Աթայան, Երևան, 2021, 352 էջ:

²⁸ Տե՛ս Հայ ավանդական երաժշտություն, պրակ IV (Մատենաշար), Հայ երկրագործի աշխատանքային երգեր, Կազմ.՝ Զ. Թագակչյան, Խմբ.՝ Կ. Խուրաբաշյան, Հ. Պիկիջյան, Երևան, 2009, № 2 «**Հո, հո, հո, հո, այ կյամ ա**», էջ 12 (գ. Ղզղալա, բանասաց՝ Իվան Առուստամյան) և № 14 «**Հոլել, հոլել, եզո**», էջ 17-18 (գ. Ներքին Հոռաթաղ, բանասաց՝ Սարգիս Աթաբեկյան):

²⁹ Տե՛ս **Թագակչյան Զ.**, Հայոց հոռովելների ձայնակարգային կառույցները, «Հայ արվեստի հարցեր» գիտական հոդվածների ժողովածու, հ. 2, Երևան, 2009:

³⁰ ՀՀ ԳԱԱ ԱԻՁ՝ Տուփ 204-205, № 1 և Տուփ 206 ա, № 2:

ԳՈՒԹԱՆԵՐԳ

<ճի, հո՛յ, թո՛ւ ա - թա, ե՛յ, չո՛ւ, հո՛ւ, հո՛ւ,
 <ը - թեն, ռան - կա - թա տու - նը հո՛ւ, հո՛ւ,
 Ճըբըլը - լը տու - վա՛վ, - հա՛վ - լա - վու, հո՛ւ, հո՛ւ,
 Ա - սեմ թո - լըղ - մա - շի, յա՛, հո՛ւ, հո՛ւ,
 Մը - շա - կուն կյա - խու - լա վո՛ւ, հո՛ւ, հո՛ւ, հո՛մ, է - թա, հայր մեր,
 <ը - թեն, ռանչ կա - լիս ա հո՛ւ, հո՛ւ, <ճի, հո՛յ, հե - տըղ - յա - լիս ա
 հո՛ւ, հո՛ւ, հո՛ւ, հո՛ւ, հո՛ւ, է - թա, հայր - մեր,
 <ը - թեն, ռանչ կա - լիս ա հո՛ւ, հո՛ւ,
 <ճի, հո՛յ, հե - տըղ յա - լիս ա հո՛ւ, հո՛ւ,
 <ա - նի, կյա - նաչ ե՛յ, ե՛յ, ե՛յ, տո շան։

Արցախյան հոռովելների երաժշտական լեզվի առանձնահատկությունները

Կոմիտասի ծայնագրած գութաներգերի հետքերով գնալով՝ Ռ. Աթայանն առաջինն էր, որ անդրադարձավ արցախյան հոռովելներին³¹: Արցախաբնակ երաժշտագետ և կոմպոզիտոր Սերգեյ Մարկոսյանին³² ուղղված նամակներից մեկում Ռ. Աթայանը գրել է.

³¹ Տե՛ս **Աթայան Ռ.**, Ղարաբաղյան հոռովելները Կոմիտասի գրառումներում, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1976/23.VI, 1988/7.VII:

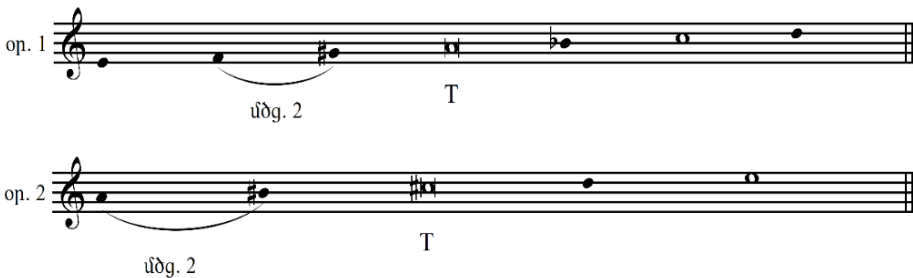
³² **Սերգեյ Մարկոսյան** (1946-2018) - հայ կոմպոզիտոր, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ: Ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երեք

«...Պեպք է աշխատել «դուրս քաշել» հայկական երգեր, ազգային ավանդական երգեր: Ճիշդ չէ, որ ասում են, թե Ղարաբաղում հայկական ժողովրդական երաժշտություն չկա: Հիշիր, որ Կոմիտասի «Ձիգ փուլ, քաշի»-ն կոչվում է «Գութաներգ Վարանդի» (էդպես էլ հայտարարել է իր ծրագրերում, թեև երգի խոսքերը բարբառի տեսակերից մի քիչ տուժել են), իսկ «Դե թուլ արա»-ն կոչվում է «Սայլերգ Ղազախ գավառի»: Պարտադիր չի, որ հոռովելներ գտնենք, հիմա դա իսկապես դժվար կլինի: Ամեն տեսակի երգ թող լինի: Միայն պեպք է կարողանալ խորքերից (այսինքն՝ մարդկային հոգու խորքերից) երգեր հանել փալ...»³³:

Երկա հողվածի ուսումնասիրության համար հիմք է ծառայել 16 արցախյան հոռովել, որոնց ցանկը ներկայացված է ստորև՝ աղյուսակի ձևով, որպես նոտային օրինակ ներկայացնելով դրանցից միայն երկուսը՝ Կոմիտասի և Ռ. Աթայանի հոռովելների անդրանիկ գրառումները: Մեր կատարած երաժշտական նյութի համեմատական վերլուծությունը հնարավորություն տվեց մատնանշելու արցախյան հոռովելների երաժշտական մտածողության մի շարք օրինաչափություններ ու կառուցվածքի տիպաբանական ընդհանուր առանձնահատկություններ:

Արցախյան հոռովելների ճնշող մեծամասնությունը զարգանում է տեղիային հիմք ունեցող փոյուզիական ձայնակարգում: Այս առիթով Ք. Քուշարյանը գրում է.

«Տերցիային օժանդակ հենքով փոյուզիական լադը հայկական մոնոդիկ երաժշտության ամենահին համակարգերից մեկն է: Այն օգտագործվում է իր բոլոր ճյուղերում: Ցուցաբերելով մեծ դիմացկունություն, հեփազա դարերի ընթացքում այն թափանցել է հայկական մոնոդիայի բոլոր շերտերը»³⁴:



Եզրակացություններ

• Չնայած այն փաստին, որ հողվածում ներկայացված հոռովելների գրառումների միջև տարբերությունն ավելի քան 70 տարի է, երկու նոտային օրինակում ակնհայտ են մեղեդիական գծի զարգացման և երաժշտական լեզվի կառուցման նույնատիպ սկզբունքները:

բաժինները՝ խմբավարական (1972 թ., Էլլա Չաքարյանի դասարան), երաժշտագիտական (1983 թ., Արմեն Բուդաղյանի դասարան) և կոմպոզիտորական (1984 թ., Էդվարդ Միրզոյանի դասարան):

³³ Տե՛ս **Մարկոսյան Ս.**, Արցախյան դեմքեր և դեպքեր, Երևան, 2012, էջ 119:

³⁴ Տե՛ս **Кущарян Х.** Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, ред. Р. Атаян, Ленинград, 1958, с. 424-425:

• Մեր վերլուծած և աղյուսակում տեղ գտած արցախյան հոռովելների ճնշող մեծամասնության հիմքում տերցիային հենքով փոյուզիական միաձայնակարգ կառույցն է, որտեղ հստակ դրսևորվում է հարմոնիկ տետրաֆորդը:

• Հոռովելների երաժշտական լեզվի առանձնահատուկ գունեղությունն ապահովում են մեծացրած սեկունդան և մեծացրած կվարտան:

• Ինչպես ցանկացած երկրագործական երգի, այնպես էլ արցախյան հոռովելների համար բնորոշ են բացականչությունները՝ «հո~», «հոլել», «պոե~», «հոմ» և այլն, որոնք ձևակառուցողական կարևոր դեր ունեն և բանաստեղծական տեքստի ազատ կառուցվածքի պարտադիր պայմաններից են:

Մեր հետագա աշխատանքները միտված են լինելու խորացնելու և բացահայտելու ոչ միայն հոռովելների, այլև Արցախ աշխարհի ժողովրդական երգամտածությանը բնորոշ ընդհանրական տիպական առանձնահատկությունները:

Արցախյան երկրագործական երգերի ցանկ

N.	Երգի անվանում	Ձայնագրության հեղինակ	Երգի հայրենիքը	Ձայնագրման վայրը	Հրատարակություն	Լադ	Կատարող
1.	«Ձիզ տու, քաշի»	Կոմիտաս	Արցախ, Վարանդա	1885 թ. Էջմիածին	ԿԵԺ, հ. 9, N. 91, էջ 109	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց	Խաչիկ Դադյան
2.	«Հրեն, հրեն, թոմբումը»	Կոմիտաս	Արցախ, Մարտակերտ	ԿԵԺ, հ. 10, N. 2, էջ 47	Փոյուզիական ձայնակարգով սկսվող բազմաձայնակարգ կառույց
3.	«Դե, ծիգ տո, քաշի»	Կոմիտաս	Արցախ, Վարանդա	1891-1895 Էջմիածին	ԿԵԺ, հ. 10, N. 3, էջ 48	Փոյուզիական ձայնակարգով սկսվող բազմաձայնակարգ կառույց
4.	«Ա կյութան»	Կոմիտաս	Արցախ, Վարանդա	1891-1895 Էջմիածին	ԿԵԺ, հ. 10, N. 4, էջ 48	Փոյուզիական ձայնակարգով սկսվող բազմաձայնակարգ կառույց
5.	«Ձիզ տու, քաշի»	Կոմիտաս	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 11, N. 33, էջ 33	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց
6.	«Հոռոլ, լո, լո»	Կոմիտաս	Արցախ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 34, էջ 34	Իոնական ձայնակարգով սկսվող կառույց
7.	«Հո, հոլել, հոլել»	Կոմիտաս	Արցախ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 81, էջ 49	Հարմոնիկ ձայնակարգով սկսվող բազմաձայնակարգ կառույց

8.	«Հոլ արա գնանք»	Կոմիտաս	Արցախ	ԿԵԺ, հ. 11, N. 82, էջ 49	Էդվական ձայնակարգով սկսվող բազմաձայնակարգ կառույց
9.	«Ձիգ տու, քաշի»	Կոմիտաս	Արցախ, Վարանդա	ԿԵԺ, հ. 11, N. 280, էջ 113	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց	Խաչիկ Դադյան
10.	«Հո, հո, եզնը ջան»	Կոմիտաս	Արցախ	Մեղրի	ԿԵԺ, հ. 12, N. 187, էջ 89	Իոնական ձայնակարգով սկսվող կառույց	Ստեփան Բախրյան
11.	«Գութաներգ»	Ստեփան Դեմուրյան	Արցախ, Վարանդա	1890 թ.	ՀԱԵՆ, հ. 9 Ե., «Ամրոց գրուպ» 2013, N 92, էջ 54
12.	«Գութաներգ»	Ռոբերտ Աթայան	Մարտակերտի շրջան, գ. Նորաթաղ	1957 թ. Մարտակերտի շրջան	Չիրատարակված	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց	Սարգիս Աթաբեկյան
13.	«Այ կյամ ա, լի՛ կուտն ին»	Մաթևոս Մուրադյան	Հաղրուբի շրջան, գ. Մեծ Թաղար	1958 թ. Հաղրուբի շրջան	ՀԵԺ, հ. 4 Ե., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, N. 2, 2009, էջ 12	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց	Իվան Առուստամյան
14.	«Հոլել, հոլել, եզո»	Մաթևոս Մուրադյան	Հաղրուբի շրջան, գ. Մեծ Թաղար	1958 թ. Հաղրուբի շրջան	ՀԵԺ, հ. 4 Ե., ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, N. 14, 2009	Փոյուզիական միաձայնակարգ կառույց	Սարգիս Աթաբեկյան
15.	«Հոռովել»	ԵՊԿ	Արցախ	Կաբինետ 1981	Չիրատարակված	Հարմոնիկ միաձայնակարգ կառույց	Վաչե Սարուխանյան
16.	«Իրիկնակը տու ա եկալ»	ԵՊԿ	Արցախ	Կաբինետ 1988	Չիրատարակված	Հարմոնիկ միաձայնակարգ կառույց	Գուրգեն Գաբրիելյան

Հապավումների ցանկ

ԱԻ – արվեստի ինստիտուտ

ԳԱԹ – Ե. Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարան

ԵՊԿ – Երևանի պետական կոնսերվատորիա

ԿԵԺ – Կոմիտաս, երկերի ժողովածու

ՀԱԵՆ – Հայ ազգային երգեր և նվագարաններ

ՀՀ ԳԱԱ – Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիա

ՀԵԺ – Հայ ժողովրդական երաժշտություն

«НОРОВЕЛЫ» АРЦАХА

МАРИАННА ТИГРАНЯН, ЛИНДА САРГСЯН

Данная статья посвящена земледельческим песням – *հՕրовелам* Арцаха. Целью исследования является изучение особенностей музыкального языка этого региона. Трудовые песни являются одним из самых древних пластов армянского музыкального фольклора. Материалом для проведенного исследования послужили записи Комитаса, Роберта Атаяна и Матевоса Му-

радяна, среди которых преобладают *h*Оровелы области исторической Варанды (ныне – Мартунийский район). Ещё на заре христианства Арцах был одним из важнейших духовных центров армянского мира, с его фольклором, уникальным диалектом и традиционным песнетворчеством. Вероятно поэтому Комитас питал особый интерес к музыкальному фольклору Арцаха (10 из 20 записанных им земледельческих песен – это арцахские *h*Оровелы). Сравнительный анализ музыкального материала позволил нам выявить ряд типологических принципов строения и развития музыкального языка *h*Оровелов этого региона (наличие определённых метроритмических, интонационных и мелодических оборотов, доминирование фригийского лада с терцовой побочной опорой), что в свою очередь доказывает наличие традиционного модульного мышления в земледельческих песнях арцахцев.

В статье впервые публикуется *h*Оровел, записанный Р. Атаяном в 1957 году во время первой экспедиции в Карабах, когда исторический Арцах был в составе Азербайджанской ССР.

Ключевые слова – Арцах, *h*оровел, Комитас, область Варанда, Р. Атаян, М. Мурадян, фригийский лад с терцовой побочной опорой.

HOROVELS OF ARTSAKH

MARIANNA TIGRANYAN, LINDA SARGSYAN

The paper examines the peasant songs – horovels of Artsakh; it aims to cover the peculiarities of the musical linguistic language of the region. Work songs are one of the oldest layers of Armenian folk music. Our study is based on the notes made by Komitas Vardapet, Robert Atayan and Matevos Muradyan, in which horovels of the historical Varanda (present-day Martuni) region predominate. Back in the dawn of Christianity, Artsakh was one of the most important spiritual centers of the Armenian world with its folklore, unique dialect and song-making tradition. Presumably, this was the reason why Komitas Vardapet took a keen interest in music folklore of Artsakh (10 out of 20 peasant songs, recorded by him, are Artsakh horovels). As a result of comparative analysis of the musical material, we have identified several typological principles of structure and evolution of the musical language of horovels of the region under review (presence of metro-rhythmic, intonational and melodic patterns, prevalence of Phrygian scale with a tertiary secondary support). This, in turn, attests to the existence of traditional modular thinking in the peasant songs of Artsakh.

“Horovel”, recorded by R. Atayan during his first expedition to Karabakh in 1957, when historical Artsakh was part of the Azerbaijani SSR, is published in the article for the first time.

Key words – Artsakh, horovel, Komitas, Varanda region, R. Atayan, M. Muradyan, Phrygian scale with a tertiary secondary support.

ԴԱՏԱՐԿ ԿԱԴՐ

(նշանակությունը և իմաստը ֆիլմի համատեքստում)

ԱՐՍԵՆ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ*

Հոդվածում դիտարկվում են կինոստեղծագործության կառուցվածքին վերաբերող հարցեր: Խոսվում է կադրի՝ որպես ֆիլմի հիմնարար բաղադրիչի մասին: Էկրանի արտահայտիչ միջոցների շնորհիվ՝ կինոյում ծավալվում է կադրի հիմքի ձևավորում: Ընդ որում, իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում նշանակության կատեգորիան, այն է՝ կադրը կառուցել այնպես, որ գործող անձինք խիստ անհրաժեշտության դեպքում «շփվեն» նյութական ու առարկայական աշխարհի հետ: Օրինակներն են բերվում Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը», Ա. Փելեշյանի «Մենք», Հ. Բեկնազարյանի «Պեպո» ֆիլմերից:

Բանալի բառեր՝ կադր, իմաստ, նշանակություն, ֆիլմ, կոմպոզիցիա, համատեքստ, գեղարվեստական ստեղծագործություն:

Ներածություն

Մենք կդիտենք ֆիլմը, եթե այն մեզ հետաքրքիր է: Ստեղծագործության հանդեպ հետաքրքրությունը գաղափարի հաջորդական զարգացման հետևանքն է՝ հասանելի գեղարվեստական բոլոր միջոցներով: Այդ իսկ պատճառով նշանակությունն ու իմաստը դառնում են ֆիլմի ընկալման և նրա գնահատման հիմնարար բաղադրիչները: Հենց այս թեմային էլ նվիրված է մեր հոդվածը:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Ի՞նչն է մեզ ստիպում կինո դիտել: Իսկ եթե դա բարձր գեղարվեստական ստեղծագործություն է, ապա այդ պարագայում ինչպես վարվել՝ պահել այն ֆիլմադարանում և քանիցս վերադիտել: Իրադարձությունների փոխազդեցությունն էկրանի վրա տեղի է ունենում որոշակի կանոններով: Նախ և առաջ այն, ելնելով խելամտության սկզբունքից, դառնում է մի ամբողջականություն: Դիցուք, մեր նկարահանած ֆիլմի գործողությունը ծավալվում է ծովում: Մենք տեսախցիկով նկարահանել ենք նավամատուցի գեղատեսիլ տեսարանը: Ի՞նչ կստացվի: Մեզ շրջապատող իրականության գեղարվեստական պատկերը՝ նկարահանված տարածաժամանակային որոշակի հատվածում: Նույնիսկ եթե հանդիսատեսին ցուցադրենք նավը, տախտակամած բարձրացող մարդկանց, միևնույն է, իրադարձությունների նման հերթակա-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 17.09.2021, գրախոսելու օրը՝ 22.09.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

նությունը ոչ մի առանձնահատուկ նշանակություն չի ունենա: Բայց ի՞նչ անել, եթե ֆիլմի սյուժեն էական դեր չի խաղում: Ասվածի վառ օրինակներից է Ս. Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմը (1968): Տվյալ ֆիլմում սյուժե չկա բառի բուն իմաստով, բայց կա ցուցադրվածի հաջորդականություն: Եվ խելամտության սկզբունքն այստեղ լիարժեք պահպանված է:

Օրինակ, եթե մեր ֆիլմում որևէ մեկը հայտնվի նավի վրա՝ տախտակամածի վրա ոչ թե աստիճաններով բարձրանալով, այլ օդում թռչելով, ապա ամենևին էլ չի նշանակի, որ գեղարվեստական ֆիլմում նման բան հնարավոր չէ: Հնարավոր է, որ ժամացույցը չունենա սլաքներ, ինչպես Բերգմանի «Մորու բացատը» հայտնի ստեղծագործության մեջ (1957): Կամ էլ երկու հոգի թենիս խաղան առանց գնդակի, ինչպես Մ. Անտոնիոնիի ոչ պակաս հայտնի «Բլու-ափ»-ում (1966): Հարցը վերաբերում է կադրի ու տեսարանի պայմանականությանը և նմանատիպ գործողության ծագման նախադրյալներին:

Կադրը ֆիլմի բջիջն է: Այն ունի շրջանակներ, որոնք ինչ-որ չափով սահմանափակում են գործողությունները, բայց հնարավորություն են տալիս տեսնելու դրա զարգացումը հետագա տեսարաններում և էպիզոդներում: Իրադարձությունը կադրի շրջանակներում բաժանվում է որոշակի հատվածների և առանձնանում ներկադրային և միջկադրային մոնտաժի օգնությամբ: Բավարար չէ, որ կադրը «ծանրաբեռնվի» թանկարժեք առարկաներով, իսկ հերոսները դրա տարածության մեջ հանդես գան որպես մուգ գույներով և տոներով առեղծվածային մարդիկ: Եթե իրադարձությունների փոխկապակցումը նրանում փաստարկված չէ, ապա այդպիսի կադրը կարելի է համարել «դատարկ»: «Դատարկ կադրը» այն կադրն է, որում չկա իմաստ: Ֆիլմը ստեղծելիս կարևոր է նկատի ունենալ ոչ միայն այն, ինչը կադրի տարածության մեջ է, այլև այն, թե ինչպես են մարդիկ, իրերն ու առարկաները փոխազդում պայմանականության շրջանակներում: Արվեստում և մասնավորապես կինոյում մեր առջև պարզապես գլխավոր կամ երկրորդային կերպարները, ավտոմեքենաները, շենքերը, գրիչներն ու տետրերը չեն, այլ նախ և առաջ իմաստային բաղադրիչն է, որն առաջանում է ֆիլմի պայմանականության շրջանակներում դրանց ի հայտ գալու պահից, տեղից և նշանակությունից: Տեսածից քաղած իմաստն է, որ մեզ հնարավորություն ընձեռում ընկալելու ֆիլմը, տեսածի նկատմամբ սեփական կարծիք ձևավորելու: Այստեղ հարկ է խոսել նաև նշանակության մասին, այս բաղադրիչն իր տեղն է զբաղեցնում նաև փիլիսոփայական գրականության մեջ: Նշանակության կատեգորիային անդրադարձել են մի շարք գիտնականներ՝ Ռ. Կարնափը, Ա. Տարսկին, Գ. Ֆրեգեն, Յու. Լոթմանը, Լ. Վիտգենշտեյնը և այլք: Խոսելով նշանակության մասին՝ զուգահեռ անցկացնենք լեզվի և մասնավորապես նախադասության հետ: Յուրաքանչյուր նախադասություն ունի կազմավորման կանոն: Այդ կանոնից դուրս նախադասությունը համարվում է անգրագետ կազմված: Կանոնի և նախադասության բոլոր բաղադրիչների համադրությունն է, որ շեշտում է հեղինակի միտքն ու ասվածի կամ էլ գրվածի նշանակությունը: Զուգահեռ անցկացնելով լեզվի և նախադասության հետ՝ ընդգծենք, որ կադրում և, ընդհանուր առմամբ, ֆիլմում անհրաժեշտ է բոլոր

բաղադրիչների հաջորդական և փաստարկված համադրություն, եթե նույնիսկ պլոժեն նրանում առաջատար դեր չունի: Հարցն այն է, թե ինչպես և որ սկզբունքով է գեղարվեստական ստեղծագործության պայմանականության շրջանակներում մարդկանց, իրերի և առարկաների միջև առաջանում փոխազդեցություն: Որքանո՞վ է անհրաժեշտ այդ փոխազդեցությունը, և ի՞նչ կապ ունի այն նյութական իրականության հետ: Խոսելով գեղարվեստական տեքստի մասին՝ Յու. Լոթմանը գրում է. «Նյութական սուբստանցիա են հանդիսանում ոչ թե «իրերը», այլ դրանց հարաբերությունները: Հետևաբար, դա արտահայտվում է նաև գեղարվեստական տեքստի խնդրի մեջ, որը կառուցվում է՝ որպես կազմակերպման ձև, այսինքն՝ այդ տեքստի բովանդակության մեջ մտնող նյութական միավորներից բաղկացած հարաբերությունների որոշակի համակարգ»¹: Խոսելով Լ. Վիտգենշտեյնի դիրքորոշման մասին՝ Մ. Կոզլովան շեշտում է ոչ միայն պարզապես հարաբերությունները, այլ ցանկացած լեզվով «անհրաժեշտ հարաբերությունները» բառերի և իրերի միջև²:

Այս «անհրաժեշտ հարաբերությունները» ծագում են կադրում պատկերվող իրերի և առարկաների միջև «մտերմության» շնորհիվ: Այս «մտերմությունը» գաղափարախոսական բնույթ է կրում, և դրա նախադրյալը առաջանում է ընկալման, իրի կամ առարկայի նկատմամբ գործող անձանց հետևողական վերաբերմունքի մակարդակի վրա: Սրանով է սահմանվում պատկերվողի նշանակությունն ու կադրի և տեսարանի իմաստային բովանդակությունը: Ֆիլմի կադրը բազմակողմ է: Կարելի է խոսել ոչ միայն կադրը պլանների ստորաբաժանելու, այլև իմաստային բովանդակության ընկալման մակարդակի մասին: Իմաստն ինքնաբերաբար չի ծագում, այլ իմաստական տարրերի ընդհանուր կոնֆիգուրացիայի մի մաս է: Ֆիլմում չպետք է լինեն չհիմնավորված կադրեր և տեսարաններ, որոնք ռեժիսորն ինքը չի հասկանում կամ էլ լիովին խորամուկ չի լինում դրանց բովանդակության մեջ: Կադրը կարող է դժվարըմբռնելի լինել, բայց այն չպետք է լինի իմաստազուրկ: Կադրի մեջ կարևոր է իմաստ և նշանակություն ձեռք բերող տարրերի փոխկապակցվածությունը՝ ելնելով գաղափարի ծավալից և գեղարվեստական ֆիլմում նյութականացված գաղափարի բովանդակությունից: Այս պլանում իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում համատեքստը: Ֆիլմի համատեքստն են կազմում նրա տեսարաններն ու էպիզոդները: Բայց, մեր տեսանկյունից, տեղին է խոսել նաև կադրի համատեքստի մասին: Այս սահմանման ներքո հասկանում ենք պլանների համադրությունը, տարածությունը հատվածների բաժանող միջկադրային անցումները, մարդկանց և առարկաների տեղակայումը, ֆոնի կիրառումը, դերասանների տեղաշարժը և այլն: Որպես օրինակ՝ կարող ենք բերել Ա. Փելեշյանի «Մենք» (1969) ֆիլմը: «...20-ական թթ. մոնտաժային տեսությունները, - գրում է Փելեշյանը, - հիմնական ուշադրությունն են սևեռում հարևան կադրերի միջև հարաբերությունների վրա: Էյզենշտեյնը դա կոչում էր «մոնտաժային շղթայակցում», իսկ Վերտովը՝ «ինտերվալ»»: «Մենք» ֆիլմի վրա իմ աշխատանքային փորձից ելնելով՝ ես

¹ **Лотман Ю.** Структура художественного текста, Москва, 1970, с. 69-70.

² **Козлова М.** Философия и язык, Москва, 1972, с. 22.

համոզվեցի, որ ինձ այլ բան է հետաքրքրում... բուն էությունն ու մոնտաժային աշխատանքի հիմնական շեշտադրումն ինձ համար ոչ թե դրանց սոսնձման, շղթայակցման, այլ «երկփեղկման» մեջ է... Այսպիսի մոնտաժը ես անվանում էի հեռավար³: Մոնտաժ կատարելով հեռավորության վրա՝ հեղինակը կադրը համատեքստից դուրս չի թողնում: Հարկ է նշել, որ աղջկա մասնակցությամբ կադրին հաջորդում են ֆիլմի մակագրերը (տիտրերը): Եվ ֆիլմն իր բովանդակությամբ նախասահմանում է երկրորդ անգամ այդ կադրի ի հայտ գալը: Բայց կադրն արդեն ի սկզբանե բովանդակալից կերպով է հանդես գալիս՝ շնորհիվ իր համատեքստի. աղջիկը կադրում, խոշոր պլանը, նրա տոնայնությունը, աղջկա վզից կախված ուլունքները, երաժշտական նվագակցությունը, դեպի հեռուն սևեռված հայացքը և այլն: Փելեշյանը իմաստավորում է ոչ միայն կադրերի հեռավար փոխկապակցվածությունը, այլև հենց կադրը՝ որպես ֆիլմի միավոր:

Եվ կրկին նախադասության մասին: Դրա հիմքում բառն է, որը հանդես է գալիս որպես իր իսկ կազմած պարզ նախադասության միավոր: Որպես ավարտուն միտք՝ նախադասությունը կարող է կազմված լինել նաև մեկ բառից: Իսկ սա այն պատճառով, որ բառի հիմքում գաղափարն է: Բառի օգնությամբ մենք բնորոշում ենք առարկայի էական հատկանիշները՝ գաղափարին հաղորդելով որոշակի ձև: Այդ էական հատկանիշը, որը մեր մտածելակերպի շնորհիվ արտացոլվող մարդկային կերպարի կամ առարկայի միջոցով այս կամ այն երևույթի ընկալումն է, կադրի կառուցվածքի կենտրոնն է: Այն կարելի է կոչել նաև կադրի միջուկ, կենտրոն, որը գրավում է մեր ուշադրությունը, իմաստ է հաղորդում էկրանի վրա պատկերվածին՝ տեսածը իմաստավորվում է: Որպես օրինակ կարող ենք բերել Հ. Բեկնազարյանի «Պեպոյի» (1935) մուրհակի կորստի տեսարանը: Կադրն անշարժ է՝ բաժանված երեք պլանի: Իր տեղակայմամբ և սպիտակ վերնաշապիկով առանձնանում է տղան՝ Միխոն: Նա ուշագրավ է նրանով, որ մի երգից մեղեդի է մրմնջում: Կադրի երկրորդ և երրորդ պլանում են Գիքոն և Շուշանը (Հասմիկ): Այս հերոսների սև հագուստը և կադրի ընդհանուր մթնոլորտն անհանգիստ տրամադրություն են ստեղծում: Ըստ սցենարի՝ մուրհակը պետք է կորչի, բայց ֆիլմում դա պատահաբար է տեղի ունենում: Խաղալիս Միխոն փոխանցում է այն թելերի փաթաթման համար նախատեսված հասարակ թղթի փոխարեն: Այդ պահին ընդգծված է միջկադրային մոնտաժով, խոշոր պլանով: Այնուհետև մենք կրկին տեսնում ենք անշարժ կադրի միջին պլանը: Նրա մեջ մտնում է սպիտակ զգեստ հագած Կեկելը (Տ. Մախմուրյան): Միխոյի հետ նրանք գնում են շուկա: Դերասանների յուրաքանչյուր գործողությունն ընդգծում է տեսարանի առաջնագիծը: Ռեժիսորն ու օպերատորը կառուցում են տեսարանը առանձին, բայց միաժամանակ փոխկապակցված բաղադրիչներից: Յուրաքանչյուր մանրուքն ինչպես կադրում, այնպես էլ բուն տեսարանում շեշտադրված է և առանձնացված՝ ունի նշանակություն և իմաստային բովանդակություն, որն էլ ֆիլմին հաղորդում է գեղարվեստական արժեք:

³ Пелешян А. Мое кино, Ереван, 1988, с. 137-138.

Եզրակացություններ

Խոսելով կադրի՝ որպես ֆիլմի բջիջի ձևավորման նշանակության և իմաստի մասին՝ մենք հանգում ենք այնպիսի հիմնարար բաղադրիչի, ինչպիսին է համատեքստը կադրի ներսում, որը նրա հիմնական տարրերի փոխազդեցության հետևանքն է:

Եզրահանգումներ

1. Կադրի հիմքը պետք է կազմեն փոխկապակցված բաղադրիչները, որոնք պատկերին իմաստ են հաղորդում:

2. Լինելով իմաստային միավոր՝ կադրն ապահովում է ողջ ֆիլմի հաջորդական զարգացում:

ПУСТОЙ КАДР

(значение и смысл в контексте фильма)

АРСЕН АМБАРЦУМОВ

В статье рассматриваются некоторые вопросы, связанные с композицией кинопроизведения и кадром как основополагающим компонентом фильма. Благодаря выразительным средствам экрана в кино происходит формирование художественной основы кадра. При этом важное место занимает категория значения, а именно, построение кадра таким образом, чтобы действующие лица «взаимодействовали» с вещественным и предметным миром в силу строгой необходимости. Приводятся примеры из фильмов «Цвет граната» С. Параджанова, «Мы» А. Пелешяна, «Пепо» А. Бекназаряна.

Ключевые слова – кадр, смысл, значение, фильм, композиция, контекст, художественное произведение.

EMPTY SHOT

(significance and meaning in the context of a film)

ARSEN HAMBARDZUMOV

The article reviews some issues related to the composition of a cinematographic work and a shot as the principal component of a film. The expressive means of the screen are conducive to formation of the artistic basis of the film shot. Along with this, of key importance is the category of significance, namely, composition of the shot in a way that characters and objects “interact” with each other due to strict necessity. Examples from the following films are presented: S. Parajanov’s “Color of the Pomegranate”, A. Peleshyan’s “We”, H. Beknazaryan’s “Peпо”.

Key words – shot, meaning, significance, film, composition, context, work of art.

ՄԿՐՏԻՉ ԹԱՇՃՅԱՆ. ՏԱՂԱՆԴԱՎՈՐ ԴԵՐԱՍԱՆԸ, ԲԵՄԱԴՐԻՉԸ, ՆԿԱՐԻՉԸ

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ*

Մկրտիչ Թաշճյանը, 1917-ին հաստատվելով Թավրիզում, իր շուրջը համախմբեց տեղի թատերական կյանքի գրեթե բոլոր առաջատար ուժերը: Կիրառելով սկզբունքորեն նոր մոտեցումներ ինչպես դերասանական խաղի, այնպես էլ ռեժիսորական արվեստի նկատմամբ՝ նա, փաստորեն, Իրանի հայ թատրոնում ունեցավ նույն առաքելությունը, ինչ որ Օվի Սևումյանն ու Արշակ Բուրջայանը արևելահայ թատրոնում: Շոայլ տաղանդների տեր այս արվեստագետը նույնպիսի շոայլությամբ դրանք փոխանցեց իր գործընկերներին՝ նպաստելով համայնքի թատերական շարժման կայացմանը:

Քանայի բաներ¹ Իրան, թատրոն, դերասան, արդիական, ռեժիսոր, ներկայացում, կերպար:

Ներածություն

Տաղանդավոր Թաշճյան. այսպես էին սովորաբար բնութագրում Իրանի հայ թատրոնի հիմնադիրներից մեկին՝ Մկրտիչ Թաշճյանին՝ նրա շոայլ ունակություններին հավելելով մարդկային բարձր հատկանիշները:

Մկրտիչ Թաշճյանը (1888-1958) ծնվել է Եգիպտոսի Ալեքսանդրիա քաղաքում¹: Կոստանդնուպոլսում կարճ ժամանակ ապրելուց հետո ընտանիքով վերադարձավ Ալեքսանդրիա, որտեղ էլ ստացավ նախնական կրթությունը: Մայրը՝ Գոհարը, ֆրանսերենի և ձեռագործի ուսուցչուհի էր: Հոր հանկարծահաս մահը պատճառ դարձավ, որ Թաշճյանը թողներ ուսումը: Հազիվ տասնինը տարեկան՝ նա հայտնվում է Կովկասում՝ ներգրավվելով Թիֆլիսի և Բաքվի հայ թատերական կյանքում: Մ. Թաշճյանի առաջին դերերից մեկը եղավ Լաերտը՝ Վիլյամ Շեքսպիրի «Համլետում»՝ Կարապետ Գալֆայանի (1877-1945) միստիկական Համլետի կողքին: Որոշ ժամանակ (1908-1909)

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 11.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

¹ Տե՛ս Ալիք (Թեհրան), 1957, 17 մարտի: Թաշճյան ազգանունը հայտնի է եգիպտահայ թատրոնում. Օննիկ Թաշճյան, Անահիտ Տաշճյան, Երվանդ Թաշճյան, Մանուկ Թաշճյան: Մկրտիչ Թաշճյանը, հավանաբար, ազգակցական կապեր է ունեցել նրանց հետ: Թաշճյաններից ճանաչվածը Մանուկ Թաշճյանն է (1881-1973): Խաղալով կատակերգություններում և օպերետներում՝ Մանուկ Թաշճյանն աչքի ընկավ Մուրադիկ Սերգեյի դերով՝ Խաչիկ Սանդալյանի «Սոնյա» օպերետում (1936): Նրա թատերախաղերից հայտնի են. «Իզնատ աղան և իր տղան բեմին վրա դեր կխաղան», «Կույրն ու կուզը», «Թախթաբիթիեն վախցող նոր հարսը» և այլ գործեր: Տե՛ս **Անահիտ Չթյան**, Հայ թատրոնը Եգիպտոսում, Երևան, 2020, էջ 133-134, 142, 201; նաև՝ **Անտիս Եսփունճյան**, Եգիպտահայ մշակույթի պատմություն, Գահիրե, 1981, էջ 384-385:

մասնակցել է Հայոց դրամատիկական ընկերության թատերախմբի և Զուբալովի ժողովրդական տան ներկայացումներին՝ դառնալով Սիրանույշի, Հովհաննես Աբելյանի, Ազնիվ Հրաչյայի և այլ նշանավոր դերասանների խաղընկերը: Այդ տարիներին արդեն, դրամատիկական «խաղի նրա ձիրքը նկատվել է և գնահատվել,- գրում է Լևոն Հախվերդյանը, - շնորհքն անկասկած է, ապագա կունենա, եթե «կանոնավոր զարգացնի իր ձիրքը»²:

Կանոնավոր ներկայացումներին, սակայն, գերադասելով «հյուրախաղային դերասանի ոչնչով չհսկվող»³ անկանոն գործունեությունը, Թաշճյանը խմբեր է կազմել, իր մեծ ու փոքր դերերով (Անդրեաս Էլիզբարյան՝ «Պատվի համար», Ռասայուն՝ «Կրեչինսկու հարսանիքը», Կորրադո՝ «Ոճրագործի ընտանիքը») վարպետությունը հղկելուց բացի, ճանաչվել ու գնահատվել ամենուրեք:

Մկրտիչ Թաշճյանի մուտքն Իրանի հայ թատրոն

1917-ին, Արմեն Արմենյանի դրամա-օպերետային խմբի կազմում, Մ. Թաշճյանը հյուրախաղերով գալիս է Թավրիզ՝ այնտեղ գտնելով կայացած, Թիֆլիսին բավական մոտ թատերական միջավայր: Քաղաքն արդեն ուներ իր թատրոնական շենքը՝ եվրոպական չափանիշներին համապատասխան հոյակերտ մի կառույց: Հասարակության բոլոր շերտերը հրապուրված էին բեմարվեստով՝ եկեղեցու հանդեպ ունեցած պաշտամունքն անգամ ստորադասելով թատրոնին: Այնպես որ, Մաղաքիա եպիսկոպոս Տերունյանը՝ պարսկա-հնդկական թեմի առաջնորդը, իր նոթերում ստիպված եղավ արձանագրել. «Դավրիժեցի հայեր շատ ավելի թատերասեր են, քան եկեղեցասեր»⁴:

Սա կարևոր հանգամանք էր, որ Մկրտիչ Թաշճյանը, իրեն պատուհասած աղետից հետո՝ նա նոր էր կորցրել իր զավակներին, լքել կնոջը՝ անվանի դերասանուհի Սյուզան Գարագաշին (1897-1944), որոշեր մնալ Թավրիզում: Անվերջանալի հետապնդումները նույնպես մղեցին նրան դիմելու այդ քայլին՝ մերժելով անգամ իր նորակազմ խմբին միանալու Սիրանույշի (1857-1932) առաջարկը: «...Ինձ պակասում է գլխավոր դրամատիկ դերակատար,- գրում է արտիստուհին Երևանից, իր 1917 թ. 14 դեկտեմբերի թվակիր նամակում: - Սիրելի Թաշճյան, խնդրում եմ մի մերժեք իմ առաջարկությունը, և այս նամակս ստանաք թե չե պատասխանեցեք ինձ»⁵: Չնայած մեծանուն դերասանուհու և իր խաղընկերների խնդրանքին, Մկրտիչ Թաշճյանն իր որոշման մեջ մնաց անդրդվելի, հետագայում զղջալու պահերին անգամ համոզվելով, որ իր համար այլ ելք չէր կարող լինել:

Մինչդեռ, Թավրիզի թատրոնին մոտ մարդիկ, ողջունելով Թաշճյանի քայլը, համոզված էին, որ նրա նման հմուտ արվեստագետի ներկայությունը միայն կխթաներ տեղի թատերական կյանքը: «Լսում ենք,- գրում է «Ալիքը»,-

² Լևոն Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920), Երևան, 1980, էջ 285:

³ Նույն տեղում:

⁴ Ալիք, 1976, 2 նոյեմբերի:

⁵ Արսէն Մամեան, Իրանահայ վերջին 50-ամեայ թատրոնի վաստակատուներ, Թեհրան, 1985, էջ 78:

որ մի խումբ բազմամյա սիրողներ ցանկանում են կազմակերպել սիրողների մի մշտական խումբ: (...) Բնական է, - շարունակում է թերթը,- որ այս խումբը կունենա իր մշտական ղեկավարը փորձված և թատերական արվեստին քաջ ծանոթ»⁶:

Մկրտիչ Թաշճյանը՝ որպես թատրոնի նորարար

Թատերական արվեստին քաջ ծանոթ ասելով, թերթը, անշուշտ, նկատի ուներ Մկրտիչ Թաշճյանին, որի շուրջ համախմբվեցին Թավրիզի բոլոր առաջատար ուժերը. Մուշեղ Հովհաննիսյան՝ հետագայում հմուտ մանկավարժ-բեմադրիչ, որի աճեցրած սաները դարձան 1950-ականների Թեհրանի հիմնական բեմական ուժերը, ինչպես նաև Զարուհի Գաֆաֆյան, Աննիկ Եղիազարյան, Նվարդ Հարությունյան և այլք: Այս կազմով էլ Թաշճյանը բեմադրեց Լեռ Կամսարի «Կասկածոտ ամուսինը», Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»⁷, Պաուլո Ջակոմետտոյի «Կորրադո կամ ոճրագործի ընտանիքը» և այլ գործեր:

Մկրտիչ Թաշճյանը, ինչպես և սպասվում էր, կիրառեց սկզբունքորեն նոր մոտեցումներ ինչպես դերասանական խաղի, այնպես էլ ռեժիսորական արվեստի նկատմամբ: Ի տարբերություն մեկընդմիջտ գտնված ամպլուաների՝ Թաշճյանի հերոսներն ունեին կենդանի նկարագիր, որը պատճառաբանում էր նաև նրանց վարքագիծը բեմում: «Գլխավորն այն է,- գրում է Թաշճյանը, - որ դերասանը կերպարի մեջ գտնի մի այնպիսի հատկանիշ կամ բնավորության գիծ, որը կարողանա սնել նրա դերասանական խաղը, նյութ տալ երկարատև ապրումների համար»⁸:

Սա մի ելակետ էր, որը լիովին համընկնում էր Գևորգ Չմշկյանի և Գևորգ Պետրոսյանի հայեցակետերի հայ և Կոստանտին Ստանիսլավսկու հիմնադրույթների հետ՝ ռուս թատրոնում: «Ամպլուան ինքը,- շարունակում է Թաշճյանը,- շատ պայմանական բան է: Ես խաղում եմ դրամատիկ և կոմիկ

⁶ Ալիք, 1976, 10 նոյեմբերի:

⁷ Գլխավոր՝ Մանուկ աղայի դերում հանդես եկավ այդ տարիներին Թեհրանում գտնվող Հրաչյա Աճառյանը, որը Հայկազյան դպրոցում աշխատում էր որպես ֆրանսերենի, աշխարհագրության և այլ առարկաների ուսուցիչ: Նշենք, որ այս դերով Աճառյանն արդեն աչքի էր ընկել եգիպտահայ ականավոր թատերական գործիչ, նույն դպրոցի ուսուցիչ Գասպար Իփեկյանի (Արմենյան) բեմադրության մեջ: Հրաչյա Աճառյանը, Կոստանդնուպոլսի Կեդրոնական վարժարանում եղել է Հակոբ Պարոնյանի աշակերտը, Իփեկյանի եղբոր՝ Արմեն Արմենյանի հետ սովորել նույն դասարանում: Արմենյանն իր հուշերում գրում է, որ աշակերտները հաճախ են տեսել Հ. Պարոնյանին Գում-Գափուի սրճարաններից մեկում՝ լուռ հետևելիս մանր առևտրականների, արհեստավորների և «Մանուկ աղայի նման» ազգայինների առանձին կամ ընդհանուր խոսակցությունները՝ օրվա «ազգային գործերու» և այլ դեպքերի մասին: Հրաչյա Աճառյանին հոգեմոտ էր Կոստանդնուպոլսի մթնոլորտը, դպրոցական տարիներից ծանոթ Մանուկ աղայի կերպարը, որը, պետք է ենթադրել, նրան հաջողվեց լիովին: Տե՛ս Արմեն Արմենյան, 60 տարի հայ բեմի վրա, Երևան, 1654, էջ 8-9: Նաև՝ Հր. Աճառյան, Կյանքիս հուշերից, Երևան, 1967, էջ 75-76: Նաև՝ Կարո Գեղորգեան, Ամենուն տարեգիրքը, 1957, 2 տարի, Պէրյուֆ-Լիբանան, էջ 432:

⁸ Ալիք, 1976, 24 նոյեմբերի:

դերեր: Իմ արտիստական հոգուն հարազատ են գիշատիչ Էլիզբարովն ու միամիտ Բաղդասար Աղբարը, դիվահար Սվենգալին և հրեշավոր Յագոն, Ստրինբերգի կիսախելագար հերոսն ու ազնիվ Ֆերդինանդը և այլն»⁹:

Դերասանական խաղի նման ընկալման շնորհիվ է, որ Մ. Թաշճյանը կարողանում էր հավասար հեշտությամբ ինչպես ծիծաղեցնել հանդիսատեսին, այնպես էլ խլել նրա արցունքները: Եթե նրա Հանրի Դյուվալը (Ալեքսանդր Բիսոն, Անտոնի Մարս՝ «Ապահարզանի անակնկալները») հանդիսատեսին դրդում էր ծիծաղել «հոմերական ծիծաղով»¹⁰, ապա Կորրադոն (Պաոլո Զակոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը»), որի ջղերը «աշնանային տերևների պես»¹¹ ցնցվում էին հոգեկան խռովքից, նույն հոգեկան խռովքից ցնցում էր ամբողջ թատերասրահը:

Տարբեր դերերի նկատմամբ, այսպիսով, ունենալով նույն մոտեցումը, Թաշճյանը, իր իսկ խոսքերով, վերամարմնավորվում էր այնպես, որ «զգա իրեն ուրիշ մարդ»¹²: Նրա Կորրադոն, ինչպես և Կարապետ Գալֆայանի Համլետը, հասավ անձնավորման և անձնավորության կատարյալ ներդաշնակության, բեմական կերպարի և անձնավորող դերասանի բացարձակ միասնության¹³: Այնպես որ, Սիրանույշը, մեծ դերասանին բնորոշ նրբազգացությամբ, իբրև Թաշճյանի արվեստի գնահատական, նրան դիմել է իր կերպարի անունով: «Գնա, իմ Կորրադո զավակս»¹⁴: Սրանք արտիստուհու հրաժեշտի խոսքերն են՝ նրա իրանյան հյուրախաղերի վերջում (1921):

Կորրադոն Մկրտիչ Թաշճյանի գլուխգործոցն էր: Սակայն, նրա արտիստական հոգուն, իր իսկ խոսքերով, մոտ էր նաև «հրեշավոր Յագոն»: Եվ այդ Յագոն նա խաղաց Վահրամ Փափազյանի Օթելոյի կողքին: Մի դեր, որը Փափազյանի համար դարձավ «մի մեծ հայտնություն»¹⁵: «Յագո, որ իրերի և օրերի բերմամբ մի անձանոթ է այսօր մեր հանդիսատեսին, և որը սակայն եղավ մի մեծ դերասան, հազվագյուտ մի վարպետ և իմ ունեցած բոլոր Յագոների շարքում ոչ միայն մեկը ամենաաչքառուներից, այլև ամենից ավելի «արտիստը» այդ բառի լավագույն առումով»¹⁶:

Հավելենք, որ Թաշճյանի հերոսները, աչքառու լինելուց բացի, նաև արդիական էին՝ կերտված դերասանական խաղի բոլորովին նոր ընկալումով: «Խաղում էր այնպես, ինչպես այժմ են պահանջում մեզանից»¹⁷: -Սրանք արդեն Ավետ Ավետիսյանի խոսքերն են՝ Թաշճյանին Անանիա Գլխայի (Ալեքսանդր Սումբատով - Յուժին՝ «Դավաճանություն») դերում տեսնելուց հետո և ավելացնում. «Իրոք, տաղանդավոր էր Թաշճյանը»¹⁸:

⁹ Նույն տեղում:

¹⁰ Նույն տեղում, 1935, 13 հուլիսի:

¹¹ Նույն տեղում, 9 հունիսի:

¹² Նույն տեղում, 1976, 24 նոյեմբերի:

¹³ Տե՛ս **Լևոն Հախվերդյան**, նշվ. աշխ., էջ 157:

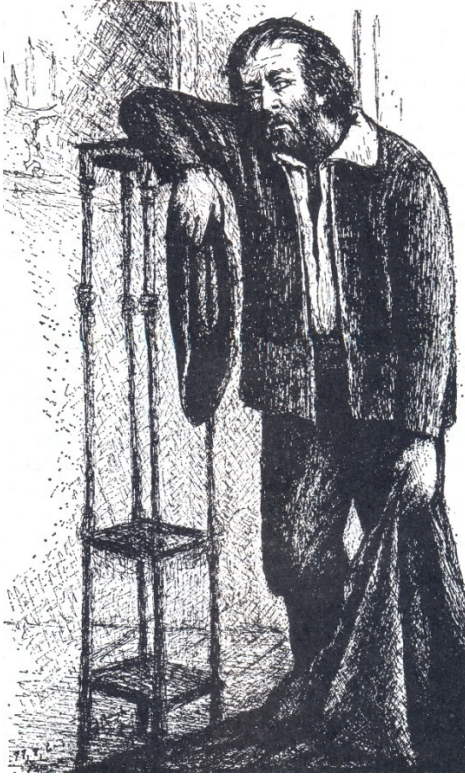
¹⁴ Ալիք, 1976, 22 նոյեմբերի:

¹⁵ **Վահրամ Փափազյան**, Իմ Օթելլոն, Երևան, 1964, էջ 92:

¹⁶ Նույն տեղում:

¹⁷ Ալիք, 1976, 22 նոյեմբերի:

¹⁸ Նույն տեղում:



Նկ. 1. «Կորրադո կամ ոճրագործի ընտանիքը» (Պաուլո Ջակոմետտոյի), Մկրտիչ Թաշճյանի ինքնանկարը՝ Կորրադոյի դերում



Նկ. 2. Մկրտիչ Թաշճյան

Տաղանդավոր էր նաև որպես կազմակերպիչ, և, եթե Իրանի հայ թատրոնը Հովհաննես Խան-Մասեհյանի, Մեսրոպ քահանա Փափազյանի¹⁹, Գաս-

¹⁹ Իրանի հայ համայնքում ընդհանրական շահերի միակ արտահայտիչը թեմական առաջնորդարանն է: Թատրոնը, լինելով հասարակական կյանքի կարևոր կողմերից մեկը, նույնպես դարձավ իրանահայ թեմական առաջնորդարանի համակողմանի հոգաժողովի առարկան: Ուստի, պատճառաբանված է, որ Թեհրանից հետո, հայ թատրոնի սկզբնավորումն Իրանի մեկ այլ խոշոր քաղաքում՝ Թավրիզում, առնչվում է հոգևոր անձի՝ Մեսրոպ քահանա Փափազյանի անվան հետ: Նշենք, որ հոգևորականը յոթ զավակների հայր էր, որոնցից առնվազն չորսն արժանի տեղ գրավեցին հայ հասարակական կյանքում: Քահանայի զավակներից ամենանշանավորը՝ գրող և հասարակական գործիչ Վրթանես Փափազյանն է, որն Իրանում ապրած տարիներին «Շավիղ» շաբաթաթերթի խմբագիրն էր (1894-1896) և շարունակելով իր մեծ նախորդի՝ Հովհաննես Խան-Մասեհյանի հիմնած գործը, նպաստեց արևելահայ մշակույթի և լեզվի հաստատմանն իրանահայ համայնքում: Մեսրոպ քահանայի մյուս որդին՝ ազգային հեղափոխական գործիչ Վահան Փափազյանն է՝ «Կոմս» ծածկանունով: Հուսիկ և Աշխեն Փափազյանները կանգնած են Թեհրանի և Թավրիզի թատերական շարժման ակունքներում: Ինքը՝ Մեսրոպ Փափազյանը, լինելով կրթված անձնավորություն, թատրոնի մասին իր պատկերացումներն ստացել է Ռուսաստանում: Շեքսպիրի «Վե-

պար Իփեկյանի օրոք ընթանում էր արևելահայ բեմարվեստի ուղղությամբ, ապա Մկրտիչ Թաշճյանի շնորհիվ վերջնականապես ձևավորվեց որպես ռուսահայ թատրոնին հարող մի նոր համակարգ: Մինչ այդ «Հայ թատրոնի պատմությունը գերազանցորեն եղել է հայ կարկառուն դերասանների պատմություն: - Գրում է «Ալիքի» հեղինակը՝ «Pectus» (Հրանտ Սրվանձտյան) ստորագրությամբ: -Մեզ մոտ չի կիրառվել հավաքական թատրոնի սկզբունքը, որի մարմնացումն էր Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնը, Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և Ստանիսլավսկու ղեկավարությամբ»²⁰:

Այսպիսով, ի տարբերություն Կոստանդնուպոլսի թատրոնի, որը պայմանաբար կարելի է ընդունել որպես դերասանի թատրոն, Իրանի հայ թատրոնը, մեծապես նաև Մկրտիչ Թաշճյանի շնորհիվ, կազմավորվեց որպես ռեժիսորական, և այս առումով, ըստ նույն հեղինակի, նրան կարելի է համեմատել արևելահայ թատրոնում նույն առաքելությունն ունեցած Օվի Սևումյանի և Արշակ Բուրջալյանի հետ²¹:

Մկրտիչ Թաշճյանը և հայրենի դերասանները

Եթե Թաշճյանի դիրքորոշումը նորություն էր արտերկրի թատրոնում, ապա, Երևանի մի խումբ դերասանների համար, որոնք 1921-ին եկան Թավրիզ՝ հյուրախաղերի, ընդհանուր ելակետ էր՝ լիարժեք համագործակցության համար, փոխելով նաև հյուրախաղերի մասին Սփյուռքում ընդունված պատկերացումներն ընդհանրապես: Սովորաբար դրսի արտիստները նոր լիցք են հաղորդում, խթանում գաղթօջախների թատերական կյանքը, սակայն այս դեպքում կատարվեց հակառակը: Մայրաքաղաքից եկած դերասանները (Մանուէլ Մարության, Ստյոպա Նավասարդյան, Բաբկեն Ռաշմաճյան, Շավարշ Մակարյան), նրանց թվում՝ նաև երիտասարդ Գուրգեն Ջանիբեկյանը, Թաշճյանի ղեկավարած խմբում անցան վարպետության մի դպրոց, որը նրանց ուղղորդեց հետագա տարիներին նույնպես:

Մկրտիչ Թաշճյանը, ինչպես հիշում է Գուրգեն Ջանիբեկյանը, նախ ստեղծեց «դերասանական կուռ անսամբլ»²², նրանցից յուրաքանչյուրին օգնելով գտնել իր «դերի բանալին»²³: Ռեժիսորական ցուցմունքներից բացի, նա, բեմում նույնպես, կերպարի որքան անսպասելի, նույնքան համոզիչ լուծումներով, խաղընկերներին մղում էր իրենց ունակությունների լիարժեք դրսևորմանը: Ջանիբեկյանը Թաշճյանի Կորրադոյի կողքին հանդես եկավ Պալմիերիի դերով, «Օթելլոյում» Կասիո էր, իսկ «Նամուսում»՝ Սեյրան: Սեյրանի դերն էլ դարձավ նրա արտիստական կյանքի կարևոր ձեռքբերումներից մեկը, որը Թաշճյանն ընկալեց որպես սեփական հաջողություն:

նետիկի վաճառականի» բեմադրությունը դիտելուց հետո նա ինքը հեղինակեց մի պիես՝ նույն թեմայով: Փափագյանի գրչին է պատկանում նաև «Արդար դատաստան» թատերախաղը: Տե՛ս Ալիք, 1994, 8 մարտի, 10 մարտի, 14 մարտի; Նաև՝ նույն տեղում, 15 հուլիսի:

²⁰ Նույն տեղում, 1935, 9 հունիսի:

²¹ Նույն տեղում:

²² **Գուրգեն Ջանիբեկյան**, Իմ աշխարհից, Գիրք երկրորդ, Երևան, 1960, էջ 241:

²³ Նույն տեղում, էջ 242:

Նրա «ուրախությանը չափ չկար: - Հիշում է Ջանիբեկյանը: - Դերասա՞ն են դառնում, սիրելիս, դերասա՞ն... Գիտե՞ս ինչ երջանկություն է դա: Փառքով պիտի մտնես Երևան, փառքով...»²⁴:

Ինքը՝ Մկրտիչ Թաշճյանը, գիտեր այդ երջանկության գինը, երբ յուրաքանչյուր դեր կատարելիս կարողանում էր գտնել կերպարի ի՛ր լուծումը՝ այն դարձնելով ընդունելի հնչյալ խաղընկերների, այնպես էլ հանդիսատեսի համար: Ի հակադրություն Կորրադոյի՝ նա որոշ վերապահությամբ էր վերաբերվում Շեքսպիրի Օթելլոյին և, ասես կողքից դիտելով, տալիս նրա մարդկային էության գնահատականը: Կերպարը մեկնաբանելու այս եղանակը հարում է Բերթոլդ Բրեխտի գեղագիտությանը՝ բնութագրվելով որպես «օտարման էֆեկտ»: Բեմում դերասանը, հերոսի նկատմամբ իր վերաբերմունքը ցուցադրելուց բացի, «տալիս է նրա հասարակական արժեքը»²⁵, հանդիսատեսին հանձնելով «տվյալ պերսոնաժին արժանի վերաբերմունքի բանալին»²⁶: Թաշճյանը, ներկայացնելով Օթելլոյի այս ընկալումը, գրում է. «Օթելլոն ինձ չի հուզում: Այդ դեպքում ես ներքուստ չեմ կարողանում նախապատրաստվել մի սոսկալի և կանխամտածված սպանության: Նման քայլն անելու համար ես ուժ չեմ գտնում կուտակել և սնել իմ մեջ ինչ-որ անմարդկային ատելություն դեպի սիրած կինը: Հետևաբար և ներքին, ինքնաբուխ, անմիջական խաղի չեմ կարողանում հասնել»²⁷: Այստեղից՝ Օթելլոյի բոլորովին նոր և անսովոր մեկնաբանում, որը թերևս մոտ է Ալեքսանդր Պուշկինի ընկալմանը: Ըստ Պուշկինի՝ Օթելլոյի ողբերգությունը ոչ թե խանդի, այլ սիրած կնոջ հանդեպ հավատը կորցնելու ողբերգություն է²⁸:

Ելնելով այս դրոյթից՝ Թաշճյանի Օթելլոյի բացատրությունը Դեզդեմոնային հիասթափված մարդու զուպ մեղադրանք է, բայց ոչ խանդի անսանձ դրսևորում: «Ոչ մի ոռնոց կամ մոնչոց չէիր լսի, - հիշում է Գուրգեն Ջանիբեկյանը, - ամեն ինչ խաղարկվում էր կիսատ տոներով, երբեմն նույնիսկ շշուկով, մի հեզնական ժպիտով անգամ, ասես նա ծիծաղում էր աշխարհի, մարդկանց վրա, որ չեն հավատում բարուն ու գեղեցիկին: [...] Ես պարզապես ապշել էի Օթելլոյի այսպիսի անսովոր նկարագրի առաջ: [...] Զգում էինք Օթելլոյի խորը բորբոքվող, աքցանների մեջ առնված հոգին, որն ուզում էր ճչալ, բայց չէր կարողանում, խեղդվում էր իր իսկ սահմանած կապանքների մեջ»²⁹:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 238:

²⁵ **Бертольд Брехт**, Театр в 5-и т., т. 5, полутом 2, Москва, 1965, с. 139.

²⁶ Там же, с. 377.

²⁷ Ալիք, 1976, 24 նոյեմբերի:

²⁸ Տե՛ս **Айхенвальдъ Ю.** Этюды о западныхъ писателяхъ, Москва, 1910, с. 50.

²⁹ **Գուրգեն Ջանիբեկյան**, նշվ. աշխ., էջ 243: Տասնամյակներ անց՝ 1940-41 թթ., երբ «Օթելլոն» պետք է ներկայացվեր Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնում, Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ, իսկ գլխավոր դերակատարը Գուրգեն Ջանիբեկյանն էր, դերասանն այդ կերպարի բոլոր հայտնի մեկնաբանումները վերլուծելուց հետո, ի վերջո, հանգեց Թաշճյանի Օթելլոյին մոտ կերպարին: «Անհրաժեշտ էր պարզել նաև՝ Օթելլոն խանդո՞ւտ էր, թե ոչ, -գրում է արտիստը: -Քանի որ շատերը Օթելլոյի անունը լսելիս դրա տակ առաջին հերթին հասկանում են խանդը: Ես էլ սկզբում այդպես էի ընկալում: Կերպարի գննությունը ցույց տվեց, որ նրան խանդի դուռն են

Կերպարի զարգացման դինամիկան ընդգծող և, դարձյալ ըստ Ջանի-բեկյանի դիպուկ բնորոշման, «ներքին դրամատիզմով և զուսպ լարվածքով»³⁰ է նաև Թաշճյանի Բարխուդարը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Նամուսում»: Նշենք, որ Հովհաննես Աբեյանի Բարխուդարը, որն այդ տարիներին համարվում էր առավել հաջողվածներից մեկը, ուներ ճիշտ հակառակ նկարագիր. ընդգծված դիմախաղի վրա կառուցված այդ կերպարը ներկայանում էր որպես հախտուն, նույնիսկ անզուսպ բնավորության տեր անձնավորություն:

Մկրտիչ Թաշճյանի խաղաոճը, երբ արտահայտչամիջոցների կիրառումը հասնում էր նվազագույնի, մոտենում էր դերասանական խաղի ադամյանական ընկալմանը: Նա իրեն համարում էր Պետրոս Ադամյանի հետևորդ: Նրանից է ժառանգել Կորրադոն՝ Ադամյանի անգերազանցելի դերը, որը, այսուհանդերձ, Թաշճյանը յուրովի հասցրեց կատարելության՝ արժանանալով Սիրանույշի հատուկ վերաբերմունքին: Մի առիթով, հարցին, թե ինչ կարծիք ուներ Ադամյանի մասին, Մկրտիչ Թաշճյանն իրեն հատուկ հումորով պատասխանել է.

- Տղաս, Ադամյանը հանճար էր, մորեղբայրս էր: Դերասանությունը նրանից եմ ժառանգել³¹:

Մկրտիչ Թաշճյանը՝ նկարիչ, ճարտարապետ և երգիչ

Եթե ավելացնենք, որ Մկրտիչ Թաշճյանը, ինչպես և Պետրոս Ադամյանը, բազմակողմանիորեն օժտված արվեստագետ էր, մարդկային բարձր արժանիքների տեր անձնավորություն, կստանանք նրա եթե ոչ լրիվ, ապա բնութագրող նկարագիրը: Հրաշալի նկարիչ էր՝ գրաֆիկայի վարպետ, ունի նաև յուղաներկ կտավներ, որոնք արվեստագետի բանաստեղծական և ումանտիկ տրամադրությունների արտահայտությունն են: Նրա աշխատանքները ցուցադրվել են «Գարուն» ակումբի անդրանիկ ցուցահանդեսում, իսկ ինքը՝ Թաշճյանը, որպես նկարչության ուսուցիչ, աշխատել է Աբաղանի պետական դպրոցում³²: Ճարտարապետության իր գիտելիքներով ոչ միայն չէր զիջում, այլև գերազանցում էր մասնագետներին³³: Թավրիզի «Շիր-օ-Խորշիդ» թատրոնը կառուցվեց ըստ Թաշճյանի մշակած հատակագծերի (1927), իսկ Մարաղայի պետական թատրոնի պատասխանատու ճարտարապետները, բավականաչափ գիտելիքներ չունենալով թատրոնական շենքերի մասին, դիմեցին Թաշճյանին, որոշելով օգտվել «այդ աննման հայ արտիստի

հասցնում հավատն ու հավատարմությունը: Չէ՞ որ հենց ինքը՝ Օթելլոն, խոստովանում է՝ որ «ինքը խանդոտ չէ»: [...] Օթելլոյի տառապանքները խանդից չեն գալիս, այլ վիրավորված ինքնասիրությունից, այն մտքից, որ խաբված է իր հավատի մեջ»: Նույն տեղում, էջ 276:

³⁰ Նույն տեղում, էջ 243:

³¹ Ալիք, 1976, 10 նոյեմբերի:

³² Նույն տեղում, 1957, 17 մարտի: Նաև՝ նույն տեղում, 1960, 19 օգոստոսի:

³³ 1921-1923 թթ. Թավրիզում ապրող Ալեքսանդր Թամանյանը Մկրտիչ Թաշճյանի հարևանն էր: Հիացած էր նրա Կորրադոյով, բարձր է գնահատել նաև Թաշճյանի գիտելիքները ճարտարապետության ասպարեզում, որոշ գծագրական աշխատանքներ նրան է հանձնարարել: Տե՛ս **Գուրգեն Ջանիբեկյան**, նշվ. աշխ., էջ 251-252:

շնորհքից»³⁴ (1928): Նրա ցուցումներով էլ կառուցվեցին դեկորացիաները և արևելյան ոճով նկարագարովաժ Մարաղայի թատրոնի վարագույրը:

Քաջալերելով երկրով մեկ ծավալվող թատերական շարժումը՝ Մ. Թաշճյանը մասնակցել է նաև բեմական շինությունների վերակառուցմանը, Իրանի հայ թատրոնի հաստատմանը նպաստելով նաև բառիս ուղղակի իմաստով: «Կարճ ժամանակի մեջ, - գրում է «Ալիքը» Նոր Ջուղայի հյուրախաղերի առիթով, - դերասան Թաշճյանը, երիտասարդ նկարիչ Հարութ Մինասյանի օգնությամբ կարողացավ ազգ. դպրոցի բեմը հիմնական և հաջող, գեղարվեստական նորոգության ենթարկել և առաջին առիթով իսկ ներկայացրեց «Կորրադոն»³⁵: Սուլթանաբադի հյուրախաղերին նույնպես նախորդեցին մոտ մեկ ամիս տևող նախապատրաստական աշխատանքները: Թաշճյանը, այս անգամ առանց որևէ մեկի օգնության, Հոթել Նադերիի բակում կառուցեց բացօթյա մի բեմ՝ իր օժանդակ շինություններով³⁶:

Թվում է, մեկ մարդուն այսքանն էլ բավական է իբրև արվեստագետ կայանալու համար: Մինչդեռ Մ. Թաշճյանը նաև հմուտ երաժիշտ էր՝ երգիչ և իր կատարումներով նույնպես չէր զիջում պրոֆեսիոնալներին: «Այդ ինչ ձայն էր..., - գրում է Ջանիբեկյանը, այս անգամ հիացած՝ նրա Սարոյի արիան լսելուց հետո: - Դրամատիկ հնչեղ տենոր ուներ, լի բարիտոնային թավ երանգներով, հիանալի տեմբրով և շատ մաքուր ձայնարտաբերմամբ: Երգում էր ազատ, առանց լարվածության, հնչյունային բարձրունքները վերցնում էր հանգիստ և անբռնագբոս. թվում էր, որ ռեգիստորը դեռ կարող էր և բարձրացնել: Երգի ընթացքում Գրոն³⁷ և ես զարմացած իրար էինք նայում և լուռ, գլուխներս տարուբերում՝ իբրև մեր հիացմունքի ու զարմանքի նշան: Թաշճյանը ոգևորված շարունակում էր իր երգը... Պատերը դրոգում էին նրա ձայնի ուժից:

Երգն ավարտելուց հետո մանկան անմիջականությամբ դիմեց մեզ՝
- Լավ էր չէ՞..., - ու բարձրաձայն ծիծաղեց...»³⁸:

Շոայլ տաղանդների տեր այս արվեստագետը նույնպիսի շոայլությամբ դրանք փոխանցում էր իր գործընկերներին, մերձավորներին: Հարութ Մինասյանը՝ Հարություն Մինասյանը (1910-2002), որի օգնությամբ վերանորոգվեց Նոր Ջուղայի դպրոցի դահլիճը, հետագայում՝ համայնքի ճանաչված արվեստագետներից մեկը, հայ «Շեքսպիրականի» հեղինակը նկարչության ասպարեզում իբրև դերասան և բեմանկարիչ կայացավ Մկրտիչ Թաշճյանի հովանու ներքո³⁹: Թաշճյանի երկրորդ կինը՝ Արուայակ Թաշճյանը (Առլեթ Թաշճյան, 1897-1974), դուստրը քաղաքական խոշոր գործիչ Լևոն Թադևոս-

³⁴ Ալիք, 1977, 26 հունվարի:

³⁵ Նույն տեղում, 1935, 1 հոկտեմբերի:

³⁶ Տե՛ս Ալիք, 1937, 21 սեպտեմբերի:

³⁷ Թավրիզի բժիշկ, որն այցելում էր Թաշճյանի տանն իջևանած վատառողջ Ջանիբեկյանին:

³⁸ **Գուրգեն Ջանիբեկյան**, նշվ. աշխ., էջ 229:

³⁹ Նրա մասին տե՛ս մեր հոդվածում՝ Հովհաննես Խան-Մասեհյան և Հարություն Մինասյան. մի դրվագ ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանի անվան շեքսպիրագիտական գրադարանի պատմությունից, Երևան, 2012, Հայ արվեստի հարցեր, գիրք 4, էջ 131-142:

յանի (Պապաշա, 1865-1936), իր բեմական ունակությունները զարգացրեց ամուսնու օգնությամբ՝ մասնակցելով նրա գրեթե բոլոր բեմադրություններին: Արտիստուհու հաջողված գործերից մեկը եղավ զոքսանչի դերը՝ «Ապահարգանի անակնկալներում» (հեղ.՝ Բիո, Կարե):

Եզրակացություններ

Մկրտիչ Թաշճյանի դստեր՝ Լեոնի (Լալիկ) Թաշճյանի նկարչական ձիրքը նույնպես հղկվեց հոր հսկողությամբ և ղեկավարությամբ: Աբաղանից հետո աշխատել է որպես նկարչության ուսուցչուհի Թեհրանի «Նաիրի» դպրոցում: Անհատականից բացի (1948), մասնակցել է մի շարք ցուցահանդեսների: Հաջողված աշխատանքներից են «Հարսը», Պերսեպոլիսի հնությունները պատկերող կտավները, մի շարք դիմանկարներ⁴⁰:

Թաշճյանի մյուս դուստրը՝ Սեդան, դարձավ երաժիշտ:

Այսքանով հանդերձ՝ Մկրտիչ Թաշճյանին միշտ ուղեկցել է չգնահատված ու լքված մարդու զգացումը, և որ նա, ինչպես գրում է Վահրամ Փափազյանը, «ասուպի պես սուզվեց աղջամուղջի մեջ, մնալով «անգիտված, մոռացված, գրեթե անհիշատակ»⁴¹: Նա քաջ գիտակցում էր, որ եթե մնար հայրենիքում, «կանոնավոր մի խմբի մեջ, - ինչպես գրում է Թաշճյանի խաղընկեր Մանուէլ Մարությանը, - անտարակույս մեծ հոչակ պիտի վայելեր: Սակայն, - ինչպես շարունակում է հեղինակը, - տարիներ ու տարիներ մնաց նույն միջավայրում, ու միայն վերջին տարիներին այցելեց Թեհրան, ապա Աբաղան ու այնտեղ էլ մեռավ»⁴²:

Այսուհանդերձ, այն նույն ճակատագիրը, «անբացատրելի բախտը», որը, Թաշճյանից բացի, անարդար կերպով է տնօրինել հայ թատրոնի մարդկանցից շատերի կյանքի ուղին, ուներ իր տրամաբանությունը և բարեխնամ գտնվեց Թաշճյան-արվեստագետի նկատմամբ: Ծնվել է մշակույթը գնահատող մի երկրում, թատերական հարուստ ավանդույթներ ունեցող իր հայ համայնքով: Իբրև արվեստագետ կայացել է արևելահայ թատրոնի կենտրոններում, հայ բեմարվեստի վարպետների կողքին, գնահատվել նրանց կողմից: Իրանի հայ համայնքում հաստատվել է ճիշտ ժամանակին, և, հավանաբար, միայն նա կարող էր շարունակել իր նախորդների այդքան հաջող սկսած գործը: Ինքը՝ Մկրտիչ Թաշճյանը, քաջ գիտակցելով իր արժեքը, մի առիթով ասել է. «Անվիճելի մեծություններ են Սիրանույշը, Աբեյանն ու Զարիֆյանը: Վերջիններիս հետ կարող են համեմատվել Շահխաթունին և Փափազյանը: Իսկ նրանցից հետո՝ ես եմ...»⁴³: «Դատելով ըստ վկայությունների, ըստ այն համոզիչ գրքույկի⁴⁴, որ գրվել է Մկրտիչ Թաշճյանի մասին, դերասանը թերևս շատ էլ հեռու չէր ճշմարտությունից, բայց նրա ստեղծագործական ճակատագիրն աննպաստ տնօրինվեց ոչ թե անբացատրելի բախտի,

⁴⁰ Տե՛ս Ալիք, 1979, 3 հուլիսի: Նաև՝ նույն տեղում, 1960, 30 օգոստոսի:

⁴¹ **Վահրամ Փափազյան**, նշվ. աշխ., էջ 92: Նախորդ մեջբերման աղբյուրը նույնն է:

⁴² **Մարութեան Մ.**, Երբ իջնում է վարագույրը, Ա. հատոր, Թեհրան, 1969, էջ 138:

⁴³ **Գուրգեն Զանիբեկյան**, նշվ. աշխ., էջ 228:

⁴⁴ **Ալեքսանդրյան Մ.**, Մկրտիչ Թաշճյան, Հուշեր, տպավորություններ, Երևան, 1964:

այլ բացատրելի անհատապաշտական հոգեբանությամբ»⁴⁵, - գրում է Լևոն Հախվերդյանը: Ճշմարտություն, որը հայ թատրոնի պատմության մեջ իր տեղը գտնելու և հաստատվելու կարիքն ունի:

МКРТЫЧ ТАШЧЯН: ТАЛАНТЛИВЫЙ АКТЕР, РЕЖИССЕР, ХУДОЖНИК

АНАИТ ЧТЯН

В 1917-м году поселившись в Тебризе, Мкртыч Ташчян собрал вокруг себя почти все ведущие силы местного театрального мира. Аппелируя к новым методам как в актерской игре, так и в искусстве режиссуры, в иранском армянском театре Ташчян выполнял ту же миссию, что и Ови Севумян и Аршак Бурджалян – в восточноармянском. Одаренный щедрым талантом, Ташчян с той же щедростью передавал их своим коллегам, способствуя тем самым становлению армянского театра общины.

Ключевые слова – Иран, театр, актер, современный, режиссер, спектакль, образ.

МКРТИՇ ԿԱՏՉՅԱՆ: ԹԵ ԿԱԼԵՆՏԵԴ ԱՔՏՈՐ, ԴԻՐԵՔՏՈՐ, ԱՐՏԻՏ

ԱՆԱԻՏ ՇՏԻԱՆ

Having settled in Tabriz in 1917, Mkrtych Tashchyan gathered around himself almost all the local leading theatrical figures. He applied new methods both in the field of acting and in the art of directing. In fact, in the Armenian theatre of Iran, he carried out the same mission as Ovi Sevumyan and Arshak Burjalyan did in the theater of Eastern Armenia. A man of many talents, Tashchyan generously shared his skills and knowledge with his colleagues, thereby promoting the emergence and formation of the Armenian theater in Iran.

Key words – Iran, theater, actor, contemporary, director, performance, image.

⁴⁵ Լևոն Հախվերդյան, նշվ. աշխ., էջ 286:

ՌԱՖԱՅԵԼ ՇԻՇՄԱՆՅԱՆԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԸ

ԱՐԱ ՀԱԿՈՒՅԱՆ*

Նկարիչ-արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի ստեղծագործությունների վերաբերյալ մասնագիտական գրականության մեջ տեղեկատվական համապատասխան նյութեր կան, մինչդեռ նրա կատարած որմնանկարները, չնայած թռուցիկ ակնարկներին, կարոտ են մնացել հանգամանալի լուսաբանման:

Հոդվածը նվիրված է Փարիզի Նուբարյան գրադարան» և Փարիզի հայ ուսանողների տան գլխավոր սրահներում Շիշմանյանի ստեղծած որմնանկարչական աշխատանքներին: Դրանք կատարված են միջնադարյան օրնամետիկային բնորոշ պատկերաձևերով, սակայն այսօր նշված հաստատություններում գործող գրադարան-սրահներն իրենց գեղարվեստական լուծումներով նոր շունչ են հաղորդում արվեստասեր շրջանների հիացմունքին:

Քանալի բաներ¹ որմնանկար, գրադարան, ուսանողական տուն, զարդամոտիվ, նկարիչ-արվեստաբան, ֆրանսիական շրջան, գույն:

Ներածություն

Սփյուռքահայ արվեստում և, ընդհանուր առմամբ, հայ մշակույթի պահպանման ու զարգացման գործում մեծ ավանդ ունի նկարիչ-արվեստաբան, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Ռաֆայել Մարտիրոսի Շիշմանյանը (1885-1959): Նրա արվեստաբանական աշխատությունները մինչև օրս էլ ուղեցույց են ուսանողության և ընդհանրապես արվեստասեր լայն հասարակության համար¹: Դժվար է մտաբերել սփյուռքում ապրած մեկ այլ արվեստագետի, որը մայր երկրից հեռու՝ օտար ափերում ապրած երկար ու ձիգ տարիների ընթացքում հոգով ու գործով այնքան կապված լիներ իր նախնիների հողին, այնտեղ արարող մարդկանց, որքան Շիշմանյանը:

Սույն հոդվածում անդրադարձ է կատարվում Փարիզի Նուբարյան գրադարանի և Փարիզի հայ ուսանողների տան սրահներում Ռաֆայել Շիշմանյանի ստեղծած որմնանկարչական աշխատանքներին, որոնք իրենց հայկական օրնամետիկային բնորոշ պատկերաձևերով ուշագրավ երևույթ են սփյուռքահայ արվեստում:

* Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի դեկան, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, arahakobean@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.09.2021, գրախոսելու օրը՝ 23.09.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

¹ Շիշմանյանի հեղինակած բազմաթիվ հոդվածների և ուսումնասիրությունների կողքին առավել ուշագրավ են «Էդգար Շահին» (Երևան, 1956) և «Բնանկարը ու հայ նկարիչները» (Երևան, 1958) գրքերը:

Նյութի հիմնական շարադրանք

Ռաֆայել Շիշմանյանը ծնվել է 1885 թ. Արևմտյան Հայաստանի Խարբերդ նահանգի Լիճք գյուղում: Մանկությունը անհանգիստ տարուբերումների մեջ է անցել. 1895–1896 թթ. եղել է Պոլսում, ապա տեղափոխվել Բուլղարիա: Հետագայում վերադարձել է Պոլիս և ավարտել Բեշիկթաշի Մաքրուհյան երկսեռ վարժարանի ընդհատված ուսումը: 1907 թ. ավարտել է Պոլսի ազգային կեդրոնական վարժարանը: 1908 թ. վերջապես տեղափոխվել է Փարիզ. 1908–1913 թթ. սովորել է տեղի Գեղարվեստի ու զարդարվեստի ազգային վարժարանում՝ միաժամանակ հաճախելով Ժյուլիան ակադեմիայի դասընթացներին: Մասնավորապես Գեղարվեստի ու զարդարվեստի ազգային վարժարանում ստացած գիտելիքները կողմնորոշիչ դեր ունեցան նրա կյանքում:

Ի դեպ, Արևմտյան Հայաստանից բազում շնորհալի հայ երիտասարդներ նկարչության մեջ կատարելագործվելու համար մեկնում էին եվրոպական երկրներ: Հայ մշակույթի զարգացման գործում առավել բարենպաստ եղավ Ֆրանսիան՝ դառնալով հայազգի ապագա արվեստագետների երկրորդ հայրենիքը: Ֆրանսիայի գրավիչ ու հրապուրիչ մայրաքաղաք Փարիզը դառնում է ուսումնասեր հայ երիտասարդների համար կրթական կենտրոն:

Շիշմանյանը Ֆրանսիայում ծավալում է հասարակական-մշակութային եռանդուն գործունեություն: 1919 թվականից մասնակցում է «Անկախների» սալոնի ամենամյա ցուցահանդեսներին: Տարիների ընթացքին համահունչ՝ արվեստագետը խորապես կապվում է Փարիզի հայկական համայնքի հետ, մեծապես նպաստում դրա ազգային գործունեությանը: Աշխատակցում է հայկական «Մեխյան», «Անահիտ», «Գեղարվեստ» և մի շարք այլ հանդեսների՝ հրատարակելով գեղարվեստի տեսության վերաբերյալ ուշագրավ հոդվածներ:

Ռ. Շիշմանյանը հատուկ վերաբերմունք է ցուցաբերում մանավանդ շնորհալի հայ երիտասարդ արվեստագետների նկատմամբ: Թերևս առաջին անգամ նրա շնորհիվ գեղարվեստական հասարակայնությունը ծանոթանում է կերպարվեստի հայ տաղանդավոր երիտասարդների հետ. կարծես Շիշմանյանն է նրանց տալիս ստեղծագործական «անձնագիր»:

Եղել է Փարիզի «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության հիմնադիրներից մեկը, պարբերաբար վերընտրվել նրա նախագահը²: Հետագայում Ռ. Շիշմանյանի նախագահությամբ Փարիզում հիմնվում է «Հայ ազատ արվեստագետների» միությունը (1931–1947)³: Շուտով դառնում է «Հայ ազգային ճակատ» կազմակերպության վարչության անդամ: Զբաղվել է բարեգործական միջոցառումների կազմակերպմամբ⁴:

² Միությունը հիմնադրվել է 1926 թ. Փարիզում և գործել մինչ 1930 թ.: Այն 1927 թ. ցուցահանդես է կազմակերպում Փարիզի «Ժորժ Պոտի» պատկերասրահում (Galeries Georges Petit), 1928 թ.՝ Բոյուսելում, ապա 1929 թ.՝ Անտվերպենում, 1930 թ.՝ կրկին Փարիզի «Ժորժ Պոտի» պատկերասրահում:

³ Միությունը կազմակերպում էր դասախոսություններ ու ցուցահանդեսներ. առաջինը՝ 1931–ին Սևրի Մուրատ–Ռաֆայելյան վարժարանում, ապա՝ 1933, 1934, 1936, 1945 թվականներին: Միությունը չի գործել 1939–1945 թթ.:

⁴ Օրինակ, 1916 թ. հունիսի 18–ին Առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով վնասված Ֆրանսիացի արվեստագետներին օժանդակող հոգատար կոմիտեի

1947 թվականին՝ Մեծ հայրենադարձության օրերին, իրականություն է դառնում տաղանդավոր արվեստագետի երազանքը. նա տեղափոխվում է Հայաստան: 1947 թ. դառնում է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, 1951-ից՝ նախագահության անդամ: 1948-1951 թթ. դասավանդել է Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: 1948 թ. Երևանում ունեցել է անհատական ցուցահանդես: Այս համառոտ թվարկումներն անվանի արվեստագետի հասարակական-ազգանպաստ գործունեության մի մասն են միայն: Իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում Շիշմանյանը թողել է բազմաթիվ կտավներ, որոնց մի մասն այսօր զարդարում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ցուցասրահները:

Շիշմանյանի ստեղծագործությունները կարելի է բաժանել երկու մասի՝ 1908-1947 թթ.՝ Փարիզյան շրջան, և 1947-1956 թթ.՝ Խորհրդային շրջան: Ի դեպ, դրանք տարբերվում են իրենց ոճապատկերային մտածելակերպով:

Արվեստագետը ֆրանսիական շրջանի բնանկարներում հիանալի զգացել է իր երկրորդ հայրենիքին բնորոշ կոլորիտը: Ջուսպ գունաշարը կամերային թափանցիկ կտավներին հաղորդում է քնարական տրամադրություն: Ակամայից հիշում են հայ դասական նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի խոսքերը. «Շիշմանյանը ստեղծեց բազմաթիվ գողտրիկ, ինտիմ, լիրիկական բնանկարներ՝ հմայիչ ու ներդաշնակ կոլորիտով: Նա ամբողջ հոգով սիրում է բնությունը: Այդ են վկայում նրա գունեղ, ջերմ զգացմունքներով համակված արժեքավոր գեղանկարները»⁵:

Շիշմանյանը կարողացավ ստեղծել իր ինքնատիպ ձեռագիրը՝ մասամբ հակված իմպրեսիոնիստական ընկալումներին: Հետագայում էլ՝ Խորհրդային շրջանում, նրա կտավներում միշտ զգացվել են իմպրեսիոնիստական միտումները՝ բնության գեղեցկության գովերգումը, արևի, լույսի, ստվերի հրաշագեղ խաղերը: «Արվեստի նորություններին ուշիուշով հետևելով՝ Շիշմանյանը երբեք զանազան «իզմերով» տարվող արվեստագետ չի եղել: Լինելով ռեալիստ-նկարիչ՝ միաժամանակ արդիական, ստեղծագործել է հոգու ներքին թելադրանքով, լիրիկ բանաստեղծի իր զգայուն խառնվածքով, առանց ուրիշներին հետևելու կամ նմանվելու ձգտման: Գույների հարցում, ուրիշ շատ նկարիչների նման, չափազանցության կողմնակից չէր, նկարչությունը գույների խաղ չէր համարում: Արվեստը նրա համար իր ներքին էությունը արտահայտող գեղեցիկ միջոց էր՝ գույների օգնությամբ, նրանց ներդաշնակ գործածությամբ», - գրում է նկարչի այրին՝ Ալիս Շիշմանյանը⁶:

Ինչպես վերևում ասվեց, Շիշմանյանը բազմաբնույթ արվեստագետ էր: Նկարիչ-արվեստաբանը զբաղվել է նաև դեկորատիվ կատարումներով:

ձեռնարկների օգտին տեղի է ունեցել մի վիճակախաղ, որի համար գործեր են նվիրել փարիզաբնակ տասներկու հայ արվեստագետներ՝ 2. Ջաքարյան, Է. Շահին, Ա. Բաբայան-Կարբոնել, Տ. Փոլադ, Հ. Ալխազյան, Ա. Տեր-Մարտիկյան, Կ. Աղամյան, Տ. Եսայան, Ա. Շաբանյան, Շ. Երիցյան, Տ. Կարապետյան և, իհարկե, Ռ. Շիշմանյան (այդ մասին տե՛ս **Շիշմանյան Ռ.**, Էդգար Շահին (1874-1947). կյանքն ու ստեղծագործությունը, Երևան, 1956):

⁵ **Գյուրջյան Գ.**, Ռաֆայել Շիշմանյանի ստեղծագործական երեկոն, Երևան, 1957, հ. 2:

⁶ **Ալիս Շիշմանյան**, Հայրենիքի և արվեստի սիրով, «Գարուն», 1980, հ. 9, էջ 77:

Ֆրանսիացի գիտնական և տեսաբան Ֆրեդերիկ Մակլերը գրում է. «Շիշմանյանը, բացի դիմանկարից, նատյուրմորտից և բնանկարից, մասնագիտացած է նաև դեկորատիվ արվեստի մեջ՝ հայկական որմնանկարչության և մանրանկարչության գծով: Նա իր պարտքն է համարել վերակենդանացնել ու կատարելագործել հայկական զարդարվեստը: Շիշմանյանի համար դեկորացիան նույնպես կարևոր ճյուղ է: Օրինակ վերցնելով Լեոնարդո դա Վինչիից, Ալբրեխտ Դյուրերից և ուրիշ վարպետներից՝ նա դեկորատիվ արվեստը հարստացրել է իր անհատական ընկալումներով»⁷:

Շիշմանյանից մեզ հայտնի որմնանկարչական աշխատանքները կատարվել են 1920-1930-ական թվականներին՝ Փարիզի Նուբարյան գրադարանի կենտրոնական սրահում և Փարիզի հայ ուսանողների տան գրադարան-ընթերցասրահում: Երկու մեծածավալ սրահներում լավագույնս դրսևորվում են Շիշմանյանի համարձակ մտահղացումները, ազգային զգացողությունն ու գեղարվեստական ճաշակը: Դրանցում, հարազատ մնալով ազգային օրնամենտիկայի կանոններին, Շիշմանյանը նրբորեն ներմուծում է իրենը՝ ստեղծագործական այն տարրը, որոնցով կատարված որմնանկարները ներդաշնակվում են շրջակա միջավայրին: Այդ առիթով արվեստագետի ինքնակենսագրությունում հանդիպում ենք նրա խոստովանությանը. «Ձարդարվեստի բնագավառում աշխատել եմ վերապրեցնել հայ ոճը, նրան տալով որոշ արդիական ոգի և ինքնատիպություն... Հայ ոճով եմ կատարել նույնպես, Փարիզում՝ «Հայ ուսանողների տան», ինչպես նաև «Նուբարյան» գաղութահայ մեծ գրադարանի որմնանկարները»⁸:

Մեծ է Փարիզի Նուբարյան գրադարանի դերը Սփյուռքի հայապահպանման գործում: Այն հիմնադրել է Հայկական բարեգործական ընդհանուր միության հիմնադիր Պողոս Նուբարը⁹: Գրադարանի գրքերի մեծ մասը Փարիզ է հասել 1920 թվականին՝ Պոլսի հայ մտավորականների նվիրաբերությունների միջոցով: Այսօր գրադարանն ունի ավելի քան 43.000 տպագիր գիրք և 1500 անուն թերթեր, հանդեսներ, բազմաթիվ արխիվային նյութեր, նաև ցեղասպանության վերաբերյալ եզակի լուսանկարներ: Գրադարանում պահվում են Կոստանդնուպոլսի Հայոց պատրիարքարանի արխիվները, որոնք բավական հարուստ նյութ են պարունակում Հայ դատի և հատուցման պահանջների համար: Ինչպես նշում է Փարիզի Նուբարյան գրադարանի տնօրեն, պատմաբան Բորիս Աճեմյանը, «Այս գրադարանին դերը ո՛չ միայն ժառանգութիւնը պահպանել է, այլ նաև՝ գործել իբրև գիտական հաստա-

⁷ **Frédéric Macler**, *La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire*, Paris, Imprimerie H. Turabian, 1917, p. 55:

⁸ Նկարիչ Շիշմանյան (Ռաֆայել Մարտիրոսի), ինքնակենսագրություն, ՀԱՊ, ինվ. 2420, էջ 3:

⁹ Պողոս Նուբար Փաշա (1851-1930). հայ բարերար և քաղաքական գործիչ, Եգիպտոսի վարչապետ Նուբար Փաշայի որդին, Հայկական բարեգործական ընդհանուր միության հիմնադիրներից և առաջին նախագահ:

տուփին... Ան հայկական Սփիւռքի մէջ այնպիսի ժառանգութիւն մըն է, որ կարելի է ազգային արժէք նկատել»¹⁰:

Փարիզի Նուբարյան գրադարանում Շիշմանյանը փորձում է իր մտահղացումներն իրականացնել գեղարվեստագեղագիտական համարձակ ընդհանրացման ավելի լավատեսական ընկալմամբ՝ զարդարվեստի միջոցով հասնել ազգայինի խոհախորհրդաբանական տրամադրության արտահայտմանը: Առաջին պլան է դրվում զարդի սեմանտիկ բովանդակությունը. որոշ դեպքերում զարդն ընկալվում է որպես թեմատիկ պատկերի հոմանիշ¹¹: Ի դեպ, «Հայկազյան բառարանում» զարդի առաջին իմաստը համարվել է վայելուչ հորինվածքը, աչքի համար գրավիչ գաղտնախորհուրդը: Որոշ դեպքերում զարդն իմաստավորել է նաև աշխարհ, տիեզերք, լույս, առավել ևս այն ներկայացվում է որպես պատկերատարածային նկարազարդման պարագա:

Այդ խնդիրների լուծման նկատառումով Շիշմանյանը իր իմացություններն ավելի խորացրեց հայկական մատենական արվեստի դաշտում, որի հնարավորությունը գոնե Ֆրանսիայում կար. նկատի ունենք մասնավոր հավաքածուներում հայկական հինավուրց պատկերազարդ մատյանները և, մանավանդ, մեծանուն հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերի հայտնի աշխատությունը¹²:

Փարիզի Նուբարյան գրադարանում Շիշմանյանն ընտրեց զարդի ֆրիզային ժապավենաձև ծավալումը՝ որմերի վերին և ներքևի հատվածներում: Վերին ֆրիզը ծածկված է լուսոսի ոճավորված տերևների համաչափ դասավորություններով: Դրանց բաց կանաչ ընդհանուր գունավորումը հանգիստ ու խաղաղ մթնոլորտ է ստեղծում: Ընդ որում, որոշ ընդմիջումներով ֆրիզի վրա տեղադրված են գունագեղ ծաղկեփնջեր, որոնք աշխուժացնում են կանաչի ու կապտավունի հավասարազոր շերտը (ակամայից հիշում ես մեր հինավուրց բերդերի պարիսպների վրա հատվածաբար «դրված» փոքրիկ ատամնավոր աշտարակները):

Որմերի ներքևի մասի ֆրիզային շերտը շատ ավելի լայն է: Դրանք կազմված են դեղնավուն քառանկյուն շրջանակներից, որոնց հյուսվածքների ներսում տեղադրված են գունագեղ (կարմիր, կանաչ) եռատերևիկներ:

Ամենաուշագրավ մոտիվն այս սրահում ճակատային պատերի վրա նկարված, հատակից վեր ձգվող սլացիկ սոսիներն են: Դրանք շատ նման են մեր ձեռագրերի անվանաթերթերի եզրերին պատկերված խոշոր լուսանցքազարդերին, միայն թե Շիշմանյանը նման մոտիվներով միանգամայն ուրույն հյուսվածք է ստեղծել՝ կարծես դիտողին ցույց տալով, թե ինչպես կարող են օգտվել հին ձևերից՝ բոլորովին չկրկնելով այն: Ուշագրավ փաստի ենք հանդիպում գրող, թարգմանիչ և հասարակական գործիչ Վահան Մալեգյանի

¹⁰ Հարցազրոյց՝ պատմաբան, ՀԲԸՄ-ի Նուպարյան գրադարանի ասանդապահ Պորիս Աճէմեանի հետ, «Նոր Յառաջ», 2017, յունիս 22, էջ 4:

¹¹ Այդ հարցերի շուրջ հանգամանակից խոսք կա արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանի աշխատության մէջ (տե՛ս Սարգիս Պիճակ, Երևան, 1980, էջ 14-15):

¹² **Frédéric Macler**, *Miniatures arméniennes, vies du Christ, peintures ornementales*, X e au XVII e siècle, Paris, Geuthner. Année, 1913.

նամակում՝ ուղղված Պողոս Նուբարին: Այնտեղ կարդում ենք. «Փոքր պատվո սրահի հայկական ոճով զարդարանքը մի քանի ամիս է կատարում է հայ նկարիչ պարոն Շիշմանյանը, պարոն Էդգար Շահինի ղեկավարությամբ»¹³: Փաստորեն, Շիշմանյանը որմնանկարչական աշխատանքները կատարել է օֆորտի հայազգի մեծանուն վարպետ Էդգար Շահինի անմիջական խորհուրդներով և հսկողությամբ:

Գեղարվեստական ձևավորման այլ սկզբունք է օգտագործված Փարիզի հայ ուսանողների տան սրահում: Ուսանողական տունը կրկին հիմնադրել Պողոս Նուբար փաշան իր կնոջ՝ Մարի Նուբարի հիշատակին 1929 թվականին, իսկ շենքի նախագծումը կատարել է ականավոր ճարտարապետ Լևոն Նաֆիլյանը (1877-1937): Թեև այն արդեն 1920 թ. Ֆրանսիայի իշխանության կողմից որպես միջազգային ուսանողության համար համալսարանական նստավայրի նախագիծ արդեն կար, սակայն 1927 թ. Նուբար Փաշան նվիրաբերեց գումարներ՝ հայ ուսանողների համար բնակելի շենք կառուցելու: Շենքի բացումը և գործընթացը տեղի են ունեցել 1930 թ. դեկտեմբերի 16-ին: Պողոս Նուբարի բարերարությունն ի սկզբանե ծառայում էր այն գաղափարին, որ ցեղասպանությունից փրկված հայ երիտասարդները հնարավորություն ունենան ուսանելու Փարիզի համալսարաններում: Ահա և Փարիզի հայ ուսանողների տան շուրջ 30 քառակուսի տարածք ունեցող գրադարան-դահլիճում Շիշմանյանը 1931 թվականին կատարում է իր նկարագարումները:

Այստեղ բարձր գրապահարանները ծածկել են որմերի զգալի մասը, ուստի վարպետն ստիպված էր իր գործը կատարել վերին ազատ հատվածների պայմաններում և գտել է ճիշտ տարբերակը: Երկու մուտքերի դռների գլխավերևում ամենայն մանրամասնությամբ ու գեղեցկությամբ պատկերվել են ավետարանական խորանների շքեղ գլխազարդերը: Ձևավորման նման նախագիծը գալիս է հայկական ճարտարապետության սովորույթներից: Եկեղեցիների մեծ մասում՝ կենտրոնական մուտքի դռան վրա, եղել է կիսաշրջանաձև մեծ քար՝ տիմպան, որի վրա փորագրվել է քրիստոնեական գաղափարախոսության հանգուցային թեմա՝ «երրորդությունը» կամ «քավությունը»: Ահա Աղբակի Սբ Բարդուղեմիոս եկեղեցին, Նորավանքը և այլն, ինչպես պարզվում է՝ Շիշմանյանի մտահղացումը գալիս է մեր ազգային ավանդույթներից:

Ձախ կողմում կիսաշրջանաձև կամարների մի քանի ժապավենաձև շերտերը ծածկված են տարբեր զարդամոտիվներով՝ մանր, գույնզգույն քառանկյուններ, ոճավորված լայն տերևամոտիվներ և վերջապես՝ հայկական մատենական արվեստում առավել սիրված «շարժուն» ռոմբաձևերը: Կամարների վրա նստած են ավանդական թռչուններ, սակայն այնպիսի ոճավորմամբ, որպիսին նույնիսկ միջնադարյան ձեռագրերում հազվադեպ կարելի է հանդիպել:

¹³ Նուբարյան գրադարանի արխիվ, հ. BIB 6, Վահան Մալեգյանի նամակը ուղարկած Պողոս Նուբարին (ֆրանսերեն), 24 օգոստոս, 1928:



Նկ. 1. Փարիզի Նուբարյան գրադարանի սրահը



Նկ. 2. Փարիզի հայ ուսանողների տան սրահը

Աջ կողմի դռան վերևում քառանկյուն խորանագարդն է՝ երկհարկ դասավորությամբ: Գլխազարդի ներսում թույլ կապտականաչով հյուսված հինգ շրջանակներն են, որոնց ներսում կարմիր ծածկով մոտիվներ են: Հիրավի, նկարիչը մանրանկարների այս երկու գլխավոր զարդամոտիվների նպատակային տեղադրման և գույների օգտագործման շնորհիվ ստեղծել է հայկական ազգային ջերմ մթնոլորտ: Գլխազարդի վերևում երկու գեղեցիկ թռչուններ են, որոնք կտցահարում են իմաստության բույսը: Ոճավորված թռչուններ, որտեղ սովորաբար քթաղաղներ են լինում, շատ են նմանվում լորիկների: Ուշագրավ փաստ՝ հայկական որմնանկարչական արվեստում սակավադեպ հանդիպող մի երևույթ՝ Փարիզի հայ ուսանողների տան որմնանկարների զարդապատկերի մեջ տեսնում ենք արվեստագետի հայերեն և ֆրանսերեն ստորագրությունը և կատարման տարեթիվը՝ 1931: Վերջում մի կարևոր նկատառում. ուսումնակրթական բովանդակություն ունեցող այս սրահների գեղարվեստական ձևավորումները, ասել է թե՛ որմնանկարներն իրենց չափավոր ու զուսպ բնույթով կարծես թելադրել են կահույքի համապատասխան դասավորությունը: Դա Ռաֆայել Շիշմանյանի փայլուն տաղանդի արդյունքն է:

Եզրակացություններ

Սփյուռքում ստեղծագործած մի շարք արվեստագետներ, իրենց կամերային բնույթի աշխատանքներին զուգահեռ, զբաղվել են նաև որմնանկարչության բնագավառում: Նրանցից առավել ճանաչվածներից է Սարգիս Խաչատուրյանը: Վերջինիս որմնանկարչական աշխատանքների և դրանց վերականգնման գործերի մասին բավարար խոսք կա մասնագիտական գրականության մեջ: 2015 թվականին մեր հրատարակած «Հայազգի ծովանկարիչները» աշխատության մեջ թերևս առաջին անգամ խոսք կա ֆրանսահայ ծովանկարիչ Արսեն Շաբանյանի կողմից Փարիզի Սբ Հովհաննես եկեղեցում կատարված որմնանկարների մասին: Դրանք իրենց Աստվածաշնչյան թեմաներով նոր իրողություն են արվեստագետի արվեստում:

ФРЕСКИ РАФАЕЛА ШИШМАНЯНА

АРА АКОПЯН

Работы художника и искусствоведа Рафаела Шишманяна уже нашли отклик в профессиональной литературе. Однако фрески художника, за исключением отрывочных публикаций, все еще нуждаются в доскональном профессиональном анализе.

Данная статья посвящена фрескам Шишманяна, которые находятся в Библиотеке Нубарян в Париже, а также в парижском Доме армянских студентов. Фрески выполнены на основе канонов средневековой орнаментики. Однако художественное решение интерьера вышеупомянутых заведений при-

дает новизну данным работам Шишманяна, вызывая восхищение ценителей искусства.

Ключевые слова – фреска, библиотека, дом студентов, декоративный мотив, художник и искусствовед, французский период, цвет.

RAPHAEL SHISHMANYAN'S MURALS

ARA HAKOBYAN

The artist and art historian Raphael Shishmanyán's works have already resonated in professional literature, as distinct from his mural paintings, still needing a thorough professional investigation.

The paper studies Shishmanyán's murals, which are in the Paris Nubaryan Library and House of Armenian Students. Even though they are executed in line with the canons of medieval ornamentation, the artistic solution of the interior of the mentioned buildings attaches a flavour of novelty to Shishmanyán's works, invariably admired by art lovers.

Key words – fresco, Nubaryan Library, House of Armenian Students, decorative motif, artist and art historian, French period, color.

«УСПЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ» В СРЕДНЕВЕКОВОМ ИСКУССТВЕ АРМЕНИИ И РУСИ

СЕЙРАНУШ МАНУКЯН*

Статья посвящена параллельным идентичным явлениям в армянском и русском искусстве, явлениям, которые не обусловлены взаимовлиянием, а отражают сходные процессы в развитии восточнохристианского искусства на достаточно отдаленных друг от друга территориях. В контексте изучения истоков и развития рассмотрены общие особенности иконографии «Успения Богородицы» в армянском и русском искусстве, а именно – иконографический извод этой сцены с эпизодом Наказания Софонии (Авфонии). Его появление было связано с тенденцией расширения и обогащения иконографических схем повествовательными и дидактическими элементами, с более свободным привлечением неканоничных апокрифических текстов в качестве источников иконографии.

Ключевые слова – иконография, «Успение Богородицы», Наказание Софонии, Армения, Русь, апокриф, параллельные идентичные явления.

Вступление

Наша статья посвящена параллельным идентичным явлениям в армянском и русском искусстве, явлениям, которые не обусловлены взаимовлиянием, а отражают сходные процессы в развитии восточнохристианского искусства на достаточно отдаленных друг от друга территориях. Мы рассмотрим общие особенности иконографии «Успения Богородицы» в армянском и русском искусстве, а именно – иконографический извод этой сцены с эпизодом Наказания Софонии (Авфонии)¹. Его появление было связано с тенденцией расширения и обогащения иконографических схем повествовательными и дидактическими элементами, с более свободным привлечением неканоничных текстов² в качестве источников иконографии.

«Успение Богородицы» в средневековом искусстве Армении и Руси

Сведений об «Успении Богоматери» в канонических Евангелиях нет. Иконография сцены «Успения Богоматери» полностью основывается на апокрифических источниках. Это – повествование «Об Успении Марии» (IV в., в

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент Ереванского государственного университета, seyranushmanukyan@yahoo.com, статья представлена 30.09.2021, рецензирована 07.09.2021, принята к публикации 29.11.2021.

¹ Впервые к этой теме мы обратились в 2010 году, см.: Манукян С.С. Общие особенности иконографии сцены «Успения Богоматери» в армянском и русском искусстве // Международный симпозиум «Армения-Россия: диалог в пространстве художественной культуры», Москва, 2010, с. 24-25.

² Лазарев В. Русская средневековая живопись, Москва, 1970, с. 164-165.

трех версиях), «Слово Иоанна Богослова на Успение Богоматери» (ок. 550-580), свидетельства святителей Дионисия Ареопагита (Псевдо-Дионисия), Игнатия Богоносца, Омилии Иоанна Солунского (610-649) и другие³. Содержание армянских апокрифических текстов об Успении – «Видение Богородицы» и «Успение Богоматери ...от Никодима» – совпадает с греческими.

В византийском и русском искусстве, в православной традиции в целом, Успение входит в канонический ряд двенадцатых Праздников, каждая сцена которых изображается и в рукописях, и в иконах, и в монументальной живописи. В армянском искусстве состав Праздничного цикла не устойчив: в разные периоды и в разных школах он различен. «Успение Богородицы» до XIV в. встречается не часто, хотя упоминания о Празднике Успения в Армении сохранились с V в.⁴

Изображение Успения в армянском искусстве появляется очень рано, в нач. X в. – во фресках храма св. Креста на о-ве Ахтамар (915-921): сохранились фрагменты изображения зданий с двух сторон сцены и скорбящих женщин в окнах⁵. Следующий по времени памятник – фресковый ансамбль церкви Тиграна Оненца в Ани 1215 г.⁶ (илл. 1). Для него характерна канони-

³ **Myslivec J.** *Tod Mariens* // *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Vierter B. Rom – Freiburg – Basel – Wien, (1972), 1994/2004, S. 333-338; **Fournee J.** *Himmelfahrt Mariens* // *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Zweiter B. Rom – Freiburg – Basel – Wien, (1972), 1994/ 2004, S. 276-283; **Ավետիսյան Հ.**, *Բացատրութիւն Շարականաց, Վենետիկ, 1814*, էջ 484-486, 489-500 (**Аветикян Г.** Объяснение Шараканов, Венеция, 1814, с. 484-486, 489-500); **Արղանծունեանց Վ.**, *Հնոց եւ նորոց, Կ. Պոլիս, 1874*, էջ 110-115, 294 (**Срвандзтянц В.** Из старого и нового, Константинополь, 1874, с. 110-115, 294); **Эмин Н.** Переводы и статьи по духовной армянской литературе, Москва, 1897, с. 5-16; **Արյան Ս.**, *Աստվածամոր վերափոխման պատմութիւնը հայ մատենագրութեան մէջ, Բազմալէզ, Վենետիկ, 1947*, № 5-6, էջ 115-119 (**Аклян С.** История Успения Богоматери в армянской библиографии // Базмавеп, Венеция, 1947, № 5-6, с. 115-119); **Չուգասյան Լ.**, *Գրիգոր Ծաղկող, Երևան, 1986*, էջ 78-88 (**Чугасян Л.** Григор Цахкох, Ереван, 1986, с. 78-88), где дан подробный обзор литературы по данному вопросу до 1986 г.; **Դիվանյան Ա.**, *Տերունական տոներ, Էջմիածին, 2006*, էջ 496-511 (**Диланян А.** Господни праздники, Эчмиадзин, 2006, с. 496-511).

⁴ **Аветикян Г.**, ук. соч., с. 487-488; **Ամատունի Ս. վրդ.** *Հին եւ Նոր շարականն կամ անվաներ շարականներ, Վաղարշապատ, 1911*, էջ 118-120 (**Аматуни С. архимандрит.** Старые и Новые апокрифические или неканонические шараканы, Вагаршапат, 1911, с. 118-120); **Чугасян Л.**, ук. соч., с. 80.

⁵ **Der Nersessian S.** *Aghtamar. Church of the Holy Cross*. Cambridge, Massachusetts, 1965, P. 43.

⁶ О датировке росписей существует несколько мнений, согласно которым их создание укладывается в период 1210-х-1250-х гг.: **Марр Н.Я.** Ани, Л.-М., 1934, с. 33-35, 85-86; **Тьерри Н.** Росписи церкви св. Григория Тиграна Оненца в Ани (1215 г.) // II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977; **Каковкин А.** Роспись ц. Григория Тиграна Оненца (1215 г.) в Ани: иконографический состав и идейный замысел // Вестник ЕГУ, 1983, № 2 (50), с. 106-113; **Thierry N.** *The wall painting at Ani* // *Ani*. Ed. by Manoukian A. and A. // *Documents of Armenian Architecture*, 12, Milano - San Lazzaro, Venezia, 1984, p. 68-70; **Мурадян П.М.** Строительство и конфессия церкви Тиграна Оненца по памятникам эпиграфики, ՊԲՀ, 1985, № 4, էջ 174-190 (ՊԲՀ, № 4, էջ 174-190); **Мурадян П.М.** Проблема конфессиональной ориентации церкви Оненца (краткий анализ источников и литературы) // Кавказ и Византия, 1987, № 5, с. 36-81; **Каковкин А.Я.** О датировке храма св. Григория (1215) в Ани, его часовни и притвора //

ческая византийская иконография с группами апостолов с двух сторон от Богоматери на одре и фигурой Христа с Душой Богоматери в виде запеленутого младенца в центре. Слева в окнах палат видны скорбящие женщины. Фреска на поверхности стены под ложем Богоматери не сохранилась, и поэтому невозможно сказать, было ли здесь изображение эпизода с Софонией (скорее всего, его не было⁷). Та же традиция и иконография представлены в сцене Успения во фресках Ахталы, созданных примерно в то же время – между 1205 и 1216 годами⁸. Эпизод Наказания Софонии (Авфонии) в ней отсутствует. Для последующих армянских памятников Успения (с XIV в.?) характерно добавление к канонической византийской иконографии эпизода с Наказанием Софонии¹⁰. Такой извод (с XIV в.?) появляется и в русских памятниках, в которых Софония фигурирует как Авфония (это имя пишется двояко – как Авфония, и как Афония).

Иудейский священник Софония (Авфония) должен был осквернить тело Пресвятой Богоматери. Когда он попытался перевернуть одр, явился Ангел с мечом и отсек ему святотатственные руки. История Софонии (Авфонии) обычно разворачивается в нижней части композиции, на переднем плане, наглядно иллюстрируя Божье Наказание кощунства. Иконографический извод с историей Софонии (Авфонии) сложился в Малой Азии, в Каппадокии¹¹. Самый ранний не вполне сформировавшийся образец с фрагментом Наказания Софонии (Авфонии) встречается во фресках рубежа X-XI вв. каппадокийской церкви Еланли Килисе¹² (илл. 2). На южной стене можно увидеть композицию с лежащей Богородицей, вокруг которой выстроились в ряд апостолы. В изголовье Марии представлен скорбящий Иоанн. В изножье – Павел. Справа Христос с Душою Богоматери в виде младенца в руках, в сопровождении Ангела с непокрытыми руками, очевидно, Михаила архангела. Это те обязательные изображения, которые составляют ядро канонической иконографии Успения. Но кроме того, на первом плане перед ложем Богоматери фронтально изображена фигурка Софонии (Авфонии) – с короткими волосами, с поднятыми вверх руками без отрубленных кистей. Еще нет фигуры наказующего Ангела.

Византийский временник, 1987, том 48, с. 108-115. **Thierry J.-M., Donabedian P., Thierry N.** Les Arts arméniennes. Paris, 1987, p. 411. **Tierry N. et M.** L'église saint-Gregoire de Tigran Honenc a Ani (1215). Louvain-Paris, 1993, P. 36-37, 103-108. Pl. 4, 16, 19a, color III, VI; **Mahé J.-P.** Le testament de Tigran Honenc': la fortune d'un marchand arménien d'Ani aux XIIe-XIII siècles // Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 145^e année, 2001, N° 3, p. 13-20 и др.

⁷ **Der Nersessian S.** Manuscrits arméniens illustres des XIIe, XIIIe et XIVe siècles de la Bibliothèque des Peres Mekhitharistes de Venise, Texte, Paris, 1937, P. 130-131.

⁸ **Lidov A.** The Mural Paintings of Akhtala, Moscow, 1991, P. 20-21, 81-83.

⁹ Этой точки зрения придерживается С. Дер-Нерсисян, см. **Der Nersessian S.** Etudes byzantines et arméniennes; Byzantine and Armenian Studies, 2 vols, Louvain, 1973, t. I, p. 688.

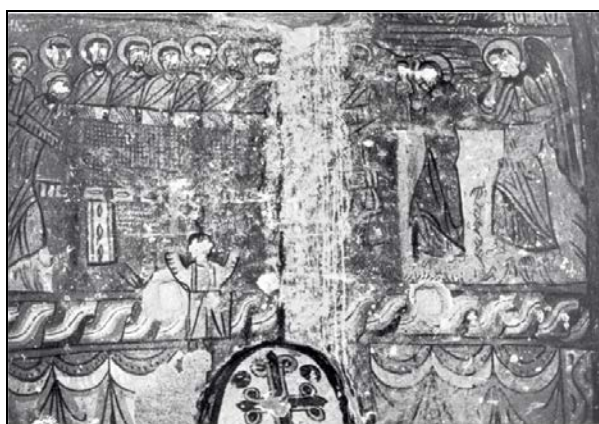
¹⁰ **Myslivec J.** Op. cit.

¹¹ **Myslivec J.** Idem.

¹² **Thierry N. et M.** Nouvelles Eglises Rupestres de Cappadoce, Paris, 1963, P. 105-106, 114, Pl. 51b, 52a, b.



1. «Успение Богородицы». Фреска южной стены ц. Тиграна Оненца в Ани. 1210е-1250е гг.



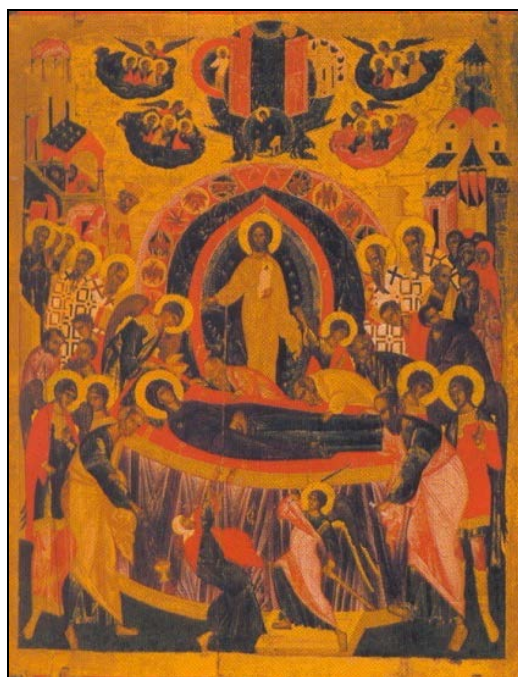
2. Сцена Успения Богородицы. Фреска южной стены ц. Еланли Килисе в Каппадокии Рубеж X-XI вв.



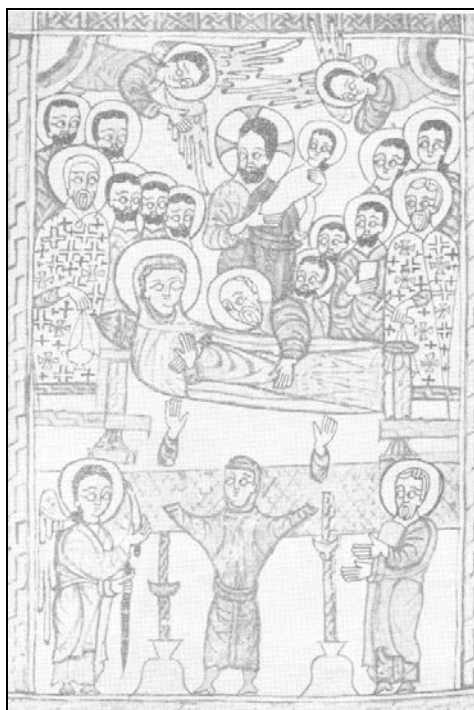
3. Сцена Успения Богородицы. Гладзорское Евангелие № 1917 Библиотеки армянского монастыря Венецианских Мхитаристов на острове Сан-Лазаро, л. 231об., 1307 г. Художник Торос Таронаци. Великая Армения



4. «Успение Богородицы». Евангелие Таргманчац 1232 г. № 2743 Матенадарана, л. 294 об., нач. XIV в., ок. 1311 г. или 1232 г. Художник Григор. Великая Армения



5. «Успение». Икона XVI века. Русский музей, Санкт-Петербург



6. «Успение Богородицы». Евангелие № 5332 Матенадарана, л. 7об., 1357 г.
Художник Захария Ахтамарци. Васпуракан, Великая Армения



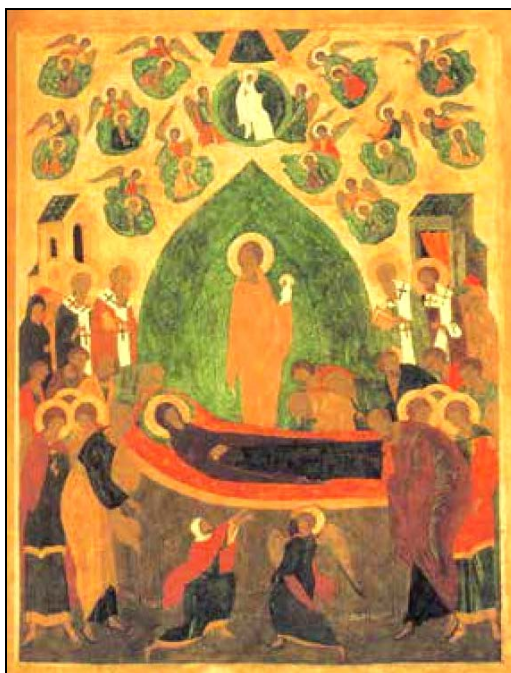
7. «Успение Богородицы». Евангелие № 1327 Бостонской Публичной Библиотеки, л. 23 об., 1475 г. Художник Григор Беркрци. Тарберуни, Ван, Великая Армения



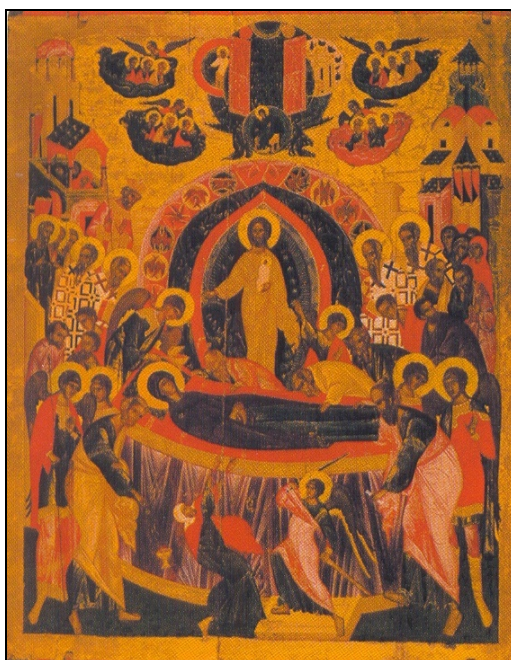
8. «Успение Богородицы». Фреска северной стены северного рукава собора Рождества Богородицы Снеогогорского монастыря под Псковом. 1313 год



9. «Успение Богородицы». Фреска на северной стене церкви Успения на Волотовом поле в Новгороде. Около 1380 года. Погибла в годы ВОВ. Фото Л.А. Мацулевича



10. «Успение». Икона конца XV века. Художник Дионисий. Музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева, Москва



11. «Успение». Икона XVI века. Русский музей, Санкт-Петербург



12. «Успение Богородицы». Икона около середины XVII века. Монастырь Варлаама в Метеорах, Греция



13. «Успение». Икона из Праздничного чина третьей четверти XVII века. Частное собрание М.В.Е., Москва

Примеры Успения с Наказанием Софонии во множестве встречаются с XIV века в армянских миниатюрах, в том числе в очень известных рукописях, таких как Евангелие Таргманчац № 2743 1232 г. и Дворцовое Евангелие № 5786 1336 г. Саркиса Пицака из Матенадарана¹³. Иллюстрации Евангелия Таргманчац, как и его декор, датировались временем создания рукописи – 1232 г.¹⁴ В начале 1990-х гг. А. Матевосян на основе кодикологического исследования рукописи и ее поздних колофононов нач. XIV в. (когда рукопись оказалась в Арцахе в руках новых владельцев, одна из которых, княгиня Аспа, упоминается как «украсившая» рукопись), выдвинул новую датировку сюжетных миниатюр (но не декора) началом XIV в., около 1311 г.¹⁵ Одним из его главных аргументов являлся тот факт, что иллюстрации вставлены в рукопись после ее создания. На наш взгляд, вопрос датировки иллюстраций не закрыт, так как доводы А. Матевосяна не основаны на стилистическом исследовании миниатюр, не сделан также химический анализ пигментов и пергамента. И если иллюстрации все же соответствуют времени переписки рукописи, то сцена «Успения» с эпизодом Софонии (Авфонии) в армянском искусстве появляется фактически с XIII в.

Одной из первых армянских миниатюр Успения с эпизодом Наказания Софонии (Авфонии) является Успение на л. 231об. из Гладзорского Евангелия 1307 г. № 1917 Собрания рукописей армянского монастыря Венецианских Мхитаристов на о-ве Сан-Лазаро, исполненного художником Торосом Таронаци¹⁶ (илл. 3). Это уже вполне сформировавшаяся иконография с фигурой Ангела возмездия, однако без подробностей. С. Дер-Нерсисян сцену с Софонией называет формулой XIV в.

Миниатюра исполнена на золотом фоне. Богоматерь с закрытыми глазами и скрещенными на груди руками окружена апостолами. Выделены поддерживающие ложе апостол Петр (в изголовье) и скорбящий апостол Иоанн (в изножье). В центре композиции за Богородицей – Христос с фигуркой запеленутого младенца – олицетворения Души Богоматери. Справа сверху спускается Ангел с покровенными руками, готовый вознести ее Душу. Софония (Авфония) изображен на переднем плане, в свободной тунике, с короткими курчавыми волосами, с поднятыми руками, со стекающей с локтей кровью; слева от него – карающий Ангел с мечом, направленным острием к руке Софонии. Сцена отличается свободным расположением фигур, живостью изображения ликов, «выглядывающих» из золотого фона.

¹³ Матенадаран – хранилище и научно-исследовательский Институт древних рукописей имени Месропа Маштоца в Ереване.

¹⁴ Чугасян Л., ук. соч.

¹⁵ Մաթևոսյան Ա., Թարգմանչաց Ավետարանը, Էջմիածին, 1992, № 10-11-12, էջ 102-114; 1993, № 1-2-3, էջ 105-118 (Матевосян А. Евангелие Таргманчац // Эчмиадзин, 1992, № 10-11-12, с. 102-114; 1993, № 1-2-3, с. 105-118).

¹⁶ Der Nersessian S. Manuscripts armeniens illustres des XIIIe, XIIIe et XIVe siecles de la Bibliotheque des Peres Mekhitaristes de Venise, Texte, Paris, 1937, P. 112. Album. Paris, 1937, Pl. LIII, № 117:

Миниатюра Успение в Евангелии Таргманчац 1232 г. № 2743 Матенадарана, исполненная в полный лист¹⁷ – одна из самых экспрессивных и самобытных по стилю и образному строю композиций в армянской живописи (илл. 4). Иконография сцены представлена в наиболее полном, развитом для армянского искусства изводе. Над телом Богоматери, как в канонических византийских образцах, склонился скорбящий Иоанн Богослов, которому Христос завещал на Распятии заботу о Матери. Ложе поддерживают Петр и Павел. Сонм ангелов, подобно сербским и македонским памятникам¹⁸, окружает Христа. Скорбящие женщины представлены в окнах палат с двух сторон композиции. В эпизоде Наказания Софонии (Авфонии) Ангел возмездия представлен справа, а Софония (Авфония) с уже отрубленными кистями, истекающий кровью – слева. Отрубленные кисти выразительно, и, словно в назидание, отдельно запечатлены на ложе Богоматери.

Художник позднего киликийского искусства Саркис Пицак, чья сцена Успения из Дворцового Евангелия № 5786 Матенадарана 1336 г.¹⁹ является одной из его лучших миниатюр, обогатил иконографию новым эпизодом (илл. 5). Рядом со сценой Наказания Софонии (Авфонии), где отрубленные руки также красноречиво запечатлены на одре Богоматери, он изобразил среди канделябров увещивающего Софонию апостола Петра, благодаря которому, как рассказывают апокрифы, Софония раскаялся и получил исцеление. Образ Софонии здесь изменился, голова его уже покрыта, как у священника. В сцене отсутствуют сонм ангелов и женщины в окнах палат. Среди апостолов изображены и акцентированы трое святителей в епископских, украшенных крестами, облачениях: первый епископ Иерусалима апостол Иаков; ученики Павла, епископы афинские Дионисий Ареопагит (автор упомянутого апокрифа об Успении) и св. Ерофей (Hierotheus) – участники погребения Марии (иногда изображается и четвертый святитель – священник Иерусалима Тимофей²⁰). Отметим, что в Евангелии Таргманчац было только два святителя в облачениях с украшенным крестами омофором). Все трое держат в руках св. Писание; один из них держит и крест, а крайние святители – кадила (как исполняющие обряд отпевания). Абсолютно иден-

¹⁷ **Чугасян Л.**, ук. соч., с. 78-88, где почти исчерпывающе проанализирована как сама иконография сцены, так и литература по иконографии Успения; **Матевосян А.**, ук. соч.

¹⁸ **Джурич В.** Византийские фрески. Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония, Москва, 2000. Цветные илл. фресок ц. Богоматери Перивленты в Охриде, ц.св. Троицы в Сопочанах, без указ. страниц.

¹⁹ **Ղազարյան Վ.**, Սարգիս Պիճակ, Երևան, 1980, էջ 72-73 (**Казарян В.** Саргис Пицак, Ереван, 1980, с. 72-73):

²⁰ **Myslivec J.** Op. cit., P. 335.

тична схема Успения в Евангелии 1346 г. № 1973 из Иерусалимского собрания (л. 134), также созданная Саркисом Пицаком²¹.

Иконография сцены Саркиса Пицака с эпизодами Наказания Софонии (Авфонии) и Увещевания кощунника апостолом Петром становится канонической для армянской традиции и повторяется впоследствии. Почти в точности она воспроизводится в васпураканском Евангелии № 5332 Матенадарана 1357 г. (л. 7об.) художника Захарии Ахтамарци (илл. 6). С небольшими изменениями она использована и в Евангелии № 1327 Бостонской Публичной Библиотеки 1475 г. (л. 23об.) художника Григора из Тарберуни в Беркри (илл. 7). Софония изображена без Ангела возмездия, безруким, а отрубленные кисти, как обычно, запечатлены на ложе Богоматери. Слева – увещевающий апостол Петр. В последующие два века – в XVI-XVII вв. – наряду с Успением со сценой Наказания Софонии вновь появляются и сцены без этого эпизода. Примером такого образца является композиция, открывающая канон Успения в Гимнарии из Галереи Фрир в Вашингтоне № 37.19. 1651-1652 гг. (л. 274), созданном в Агулисе в Гохтне²².

В русском искусстве к XIV в. уже существовала богатая традиция изображения сцены Успения в развитых иконографических изводах, в том числе с летящими с ангелами апостолами, с небесной свитой Христа, с фигурами скорбящих женщин, без эпизода с Авфонией (Софонией)²³. На Руси есть памятник – Суздальские золотые врата, созданные в 1227-1237 гг., – среди изображений которого представлены «Успение Богоматери» и Несение тела Богоматери ко Гробу²⁴. Первая сцена не имеет эпизода с Авфонией, а во второй, входящей в мариологический цикл, этот эпизод есть, в очень близком к армянской иконографии изводе. Несмотря на то, что История Авфонии представлена не в самой сцене Успения, можно утверждать, что Наказание Авфонии (Софонии) было известно русским художникам с 30-ых гг. XIII в. Оно могло быть включено и в сцены Успения, не сохранившиеся до наших дней. 30-ые гг. XIII в. – это, как выше было упомянуто, и время создания Евангелия Таргманцац, сюжетные иллюстрации которых, очевидно, относились к тому же времени.

²¹ **Narkiss B.** *Armenian Art Treasures of Jerusalem*. Jerusalem, 1979, P. 86, ill. 111. **Der Nersessian S.** *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*. 2 volumes. Text. Illustrations, Washington, 1993, Ill. 609.

²² **Der Nersessian S.** *Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art*, Washington, 1963, Pl. 86, fig. 310.

²³ Достаточно вспомнить композиции в росписях ц. Бориса и Глеба в Кидекше 80-ых гг. XII в., в соборе Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде 1125 г., в соборе Мирожского монастыря в Пскове сер. XII в., ок. 1140 г., в ц. Спаса на Нередице в Новгороде, основная роспись 1199 г., дополнения (Успение) – 1246 г., икону нач. XIII в. из Десятинного монастыря в Новгороде в ГТГ и множество других примеров, см. **Лазарев В.** *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Москва, 1973, с. 38, 41, 43-44, илл. 188-202; **Сарабьянов В., Смирнова Э.** *История древнерусской живописи*, Москва, 2007, с. 202, илл. 206.

²⁴ **Овчинников А.** *Суздальские золотые врата*, Москва, 1978, илл. 40, 49.

В XIV в. наряду с уже известными иконографическими схемами (иконы из Софийского собора в Новгороде ок. 1341 г. в Новгородском музее; конца XIV в. в ГТГ; из Благовещенского собора Кремля I трети XV в.)²⁵ появляются образцы Успения с эпизодом Наказания Авфонии (Софонии). Среди первых таких примеров – фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря недалеко от Пскова 1313 г. (*илл. 8*), в которой под окном слева видны остатки фигуры Авфонии в головном платке. Следующей по времени можно назвать погибшую фреску 1380 г. на северной стене ц. Успения на Волотовом поле в Новгороде, известную по фотографиям Л.А. Мацулевича²⁶ (*илл. 9*). Как и в армянских памятниках, Ангел и Афония изображены на переднем плане перед одром Богоматери, с двух сторон канделябра. Виден карающий меч Ангела, но не просматриваются руки Авфонии. Динамизм этих фигур еще более усилен в иконе Дионисия к. XV в. (*илл. 10*). В отличие от армянских образцов, руки Авфонии целы и протянуты к ложу Богоматери. Ангел представлен в процессе движения готовящегося удара. Русские художники трактовали эпизод как противостояние, как еще не свершившееся возмездие. Живописи фрагмента, как и всей композиции, свойственны естественность стремительных движений, сложные положения фигур. В Успении XVI в. из Русского музея в С.-Петербурге (*илл. 11*) Авфония, в той же иконографии и образе, что и в предыдущих примерах, представлен отлично от армянских образцов, в белом головном платке, в коротком красном плаще поверх черной далматики. Его падающая под натиском Ангела фигура с окровавленными руками предвещает скорое и неминуемое наказание. В группах апостолов присутствуют и четыре святителя, упомянутые в анализе армянских примеров. В иконе сер. XVII в. из монастыря Варлаама в Метеорах в Греции (*илл. 12*) Ангел и Авфония поменялись местами и изображены так, как во фреске ц. Успения на Волотовом поле. Сменились цвета плаща и далматики Авфонии (Софонии) – из красно-черного на зелено-коричневое сочетание. Изменилась и трактовка эпизода. Меч Ангела уже коснулся рук кощунника, они кровоточат. При этом сохранена композиция противостояния двух фигур. В Успении из частного собрания М.В.Ф. третьей четверти XVII в.²⁷ (*илл. 13*) Наказание Авфонии, несмотря на композицию противостояния, осуществлено – он на коленях, с протянутыми в мольбе руками.

Заключение

Итак, в армянской традиции сцена Успения с XIV в. получает большое распространение и утверждается в иконографическом изводе с эпизодом Истории Софонии. Он трактуется как Наказание кощунника, свидетельством

²⁵ **Сарабянов В., Смирнова Э.**, ук. соч. с. 286, илл. 278; с. 365, илл. 357; с. 436, илл. 417.

²⁶ **Алпатов М.** Фрески церкви Успения на Волотовом поле, Москва, 1977.

²⁷ Иконы из частных собраний. Русская иконопись XIV – нач. XX в. Каталог выставки, Москва, 2004, илл. 99 (№ 60з), аннотация **Комашко Н.** на с. 215.

чего являются изображенные на ложе Марии отрубленные руки. Данный эпизод имеет и иконографический вариант с Увещающим Софонию Петром. Параллельно эта схема появляется и в русском искусстве, однако в другой трактовке, в другой иконографии образов Ангела и Авфонии с покрытой платком головой. Развитие обоих изводов завершается представлением Софонии (Авфонии) раскаявшимся. Включение в Успение Наказания Софонии знаменует определенную веху в сложении иконографии сцены и приобретает атрибуционный характер. Необходимо также учесть датировку Евангелия Таргманчац и Суздальских золотых врат, которые дают возможность сдвинуть время начала распространения эпизода Наказания Софонии (Авфонии) в XIII век.

«ԱՍՏՎԱԾԱԾՆԻ ՎԵՐԱՓՈԽՈՒՄԸ» ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՌՈՒՍԻԱՅԻ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՍԵՅՐԱՆՈՒՇ ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է հայ և ռուսական արվեստի զուգահեռ նույնական երևույթներին, որոնք պայմանավորված չեն փոխազդեցությամբ, այլ արտացոլում են արևելաքրիստոնեական արվեստի զարգացման համանման գործընթացները միմյանցից զգալի հեռու տարածքներում: Ակունքների և զարգացման ուսումնասիրության համատեքստում դիտարկվում են «Աստվածածնի Վերափոխման» պատկերագրության ընդհանուր առանձնահատկությունները հայ և ռուսական արվեստում, այն է՝ այս տեսարանի պատկերագրական տարբերակը Սոփոնիայի պատժի դրվագով (Ավֆոնիա): Նրա ի հայտ գալը կապված էր պատկերագրական սխեմաները պատմողական և դիդակտիկ տարրերով ընդլայնելու և հարստացնելու միտումի, պատկերագրության աղբյուրների՝ պարականոն ապոկրիֆային տեքստերի ավելի ազատ ընդգրկման հետ:

Բանալի բաներ՝ պատկերագրություն, «Աստվածածնի Վերափոխում», Սոփոնիայի պատժ, Հայաստան, Ռուսիա, ապոկրիֆ, զուգահեռ նույնական երևույթներ:

«ASSUMPTION OF THE VIRGIN MARY» IN MEDIEVAL ART OF ARMENIA AND RUSSIA

SEYRANUSH MANUKYAN

The article investigates parallel identical phenomena in Armenian and Russian art – phenomena, reflecting similar processes, which characterized the development of Eastern Christian art in widely separated territories independently of each other, rather than arose from mutual influence. In the context of studying

the origins and development, common features of iconography of “Assumption of the Virgin Mary” in Armenian and Russian art are considered, namely, the iconographic version of this scene with the episode of Prophecy of Sophonias (Avphonius), this being conditioned by the tendency to expand and enrich iconographic canons with narrative and didactic elements, thereby to more freely include non-canonical Apocryphal texts as sources of iconography.

Key words – iconography, Assumption of the Virgin Mary, Prophecy of Sophonias, Armenia, Russia, Apocryphon, parallel identical phenomena.

THE INTERPRETATION OF CHINESE EMPRESS DOWAGER CIXI'S IMAGE IN THE PORTRAITS OF AMERICAN ARTISTS

ANI MARGARYAN (Nanjing, People's Republic of China)*

The Chinese themes in Early American art have long been obscured under the veil of Japonisme, Aesthetic movement, boundary-pushing modernism and more significantly because of the political circumstances - decline of China as an empire and complicated Chinese-American interconnections. One of the favoured theme of American academism at the period of the late 19th- early 20th centuries were genre scenes, street scenes, *portrait d'intérieur*¹, portraits, still life works related to China and Chinatowns. Nonetheless, the American press through the imagery created by illustrators and caricaturists was largely involved in interpretations of Western encounters with Chinese culture from the highlighted negative light, either being deeply affected by anti-Chinese flows or fuelling those xenophobic moods. Consequently, a few American artists featured Chinese people and Chinese settings from the perspective of admiration of their “otherness”. Only two American artists- Katherine A. Carl and Hubert Vos, succeeded to pave their career path to the Chinese court, enriching American arts of the early 1900s with the unprecedented depictions of high rank Chinese and the scandalously renowned empress Dowager Cixi (1835-1908) in the positive light of fascination. A number of publications have viewed and examined those portraits from the angle of "political self-fashioning", but our research is another academic attempt to place those oil paintings in the context of China-related subject matter and its extension in the rising American art of the previous century, stressing their artistic value, function and their relations to the intended audiences.

Key words – Dowager Cixi, Qing dynasty, Katherine A. Carl, Hubert Vos, USA, anti-Chinese propaganda, imperial portrait.

Introductory

The first Chinese people set to the United States supposedly in the period of 1849 to 1855. This time corresponds to the most profitable years of the California Golden Rush. The largest Chinese enclave outside Asia- San Francisco Chinatown, established in the year 1848, became the place where not only growing

* PhD candidate (ABD), Institute of Arts, National Academy of Sciences of the Republic of Armenia (NAS RA), PhD candidate (ABD), Fine Arts Department, Nanjing Normal University, People's Republic of China, Lecturer in the subject of Chinese-American cultural relations and interactions at Nanjing Normal University, People's Republic of China, animargaryan1962@gmail.com. The article has been delivered on 02.09.2021, reviewed on 08.09.2021, accepted for publication on 29.11.2021.

¹ The *portrait d'intérieur* or interior portrait, a pictorial genre that appeared in Europe at the end of the 17th century, reached its apogee in the second half of the 19th century and early 20th century. It presents detailed compositions of uninhabited domestic or public interiors; the majority of those works are watercolours. See **Charlotte Gere**, *L'époque et son style, la décoration intérieure au XIXe siècle*, Flammarion, Paris, 1989, p. 12.

Chinese population in America continued to retain their customs, language and culture, but American artists could find fresh exotic subjects for their oeuvre.

At the end of the 19th century, the art, beyond aesthetics, had also become a powerful tool to feed a negative apparition towards Asian residents of the United States, serving the interests and ambitions of certain political aspirations. A great number of notorious caricatures, political cartoons, and illustrations for magazines explicitly conveyed the ethnic image of the Chinese, either as a potential threat for the local "white workers", capable to steal their job opportunities and property², summarised under the term "yellow peril"³ or ugly black collars labeled "coolies", with the lowest social status, physically distorted, deserved to be mocked at⁴, and finally in genre scenes of gambling⁵ and opium-smoking⁶. This discriminative course of the printed production was undertaken by other art disciplines as well: an unglazed porcelain figure group, made around the 1880s in New York, conveys negative connotations regarding the Chinese, executing the Chinese figure fallen, defeated and inferior to Western ones⁷.

The evolution of these racist art samples indicated the increase of anti-Asian sentiments all over America. In this context, it is important to mention the Wyoming massacre⁸. Even the murder of innocent Chinese people were justified in the American weekly magazines through visual facilities of illustrative art and

² See **George Frederick Keller**, 1846-circa 1927 (Creator), 1881-11-11, 24.5x34.5 cm, 1 loose sheet, E.C. MacFarlane & Co. In the cartoon, a statue of a Chinese immigrant man, representing the Statue of Liberty, wears tattered clothing and holds a torch from which six beams of light emanate. The words "filth," "immorality," "diseases," "ruin to," "white," and "labor" are written in the beams of light. See also *The Coming Man*. *The Wasp*, 20 May 1881, in Philip P. Choy, Lorraine Dong, and Marlon K. Hom, *Coming Man: 19th Century American Perceptions of the Chinese*, p. 91.

³ The term "*Yellow Peril*" refers to Western fears that Asians, in particular the Chinese, would invade their lands and disrupt Western values, such as democracy, Christianity, and technological innovation, See Frewen, Moreton. "*The Century and Silver. Our Exchanges and the Yellow Peril.*" *The North American Review*, vol. 189, no. 641, 1909, pp. 539-553, p. 542.

⁴ See *Pacific Chivalry*, Harper's Weekly, 7 August 1869 caricature. Unknown terror awaits this Chinese figure as he attempts to flee from a white aggressor. The Chinese man is startled by his capture. His fearful expression further distorted by the pulling from the back of his scalp. His sun hat, the *douli*, has fallen to the ground and his hands are open in a defensive posture, though the threat has come from behind.

⁵ Lithographer: Butler (active ca. 1850), *Chinese life: Dupont Street [San Francisco, California]*, Fishbourne & Company, 1850s, UC Berkeley, Bancroft Library, Collection of Early Californian and Western American Pictorial Material, print on paper mounted on paper: pen lithograph 20.7x27.5 cm., sheet.

⁶ See *Two Chinese opium smokers reclining in a booth watched by a woman with bound feet*, wood-engraving, late 19th century, Wellcome Library no. 25059i.

⁷ Ceramics, late-1800s, United States: New York, Brooklyn, Greenpoint, National Museum of American History, https://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_575396

⁸ On September 2, 1885, 150 American "white" miners in Rock Springs, Wyoming, brutally attacked their Chinese coworkers, killing 28, wounding 15 others and driving several hundred more out of town.

satire⁹. Widely blamed for all sorts of societal ills, the Chinese were also attacked by some national politicians who popularised strident slogans like “The Chinese Must Go”, and had helped passing the 1882 Chinese Exclusion Act¹⁰. In this climate of racial hatred, art propagandising violence against Chinese residents became all too common. “The Chinese Must Go” propaganda was so widely-recognised, that it was soon adopted by “Magie Washer” advertising campaign, featuring Chinese people as fearful and helpless beings, being rudely “washed off” from America by Uncle Sam¹¹.

Against the above-described context, even the considerable contribution of the Chinese workers to the Transcontinental Railroad, constructed between 1863 and 1869 that linked America from the East to West, was ignored¹².

Nevertheless, there were still turn-of-the-century artists and members of sketching clubs that loved to stroll in Chinatown streets and capture Chinese people in their colourful folk costumes and intricately decorated interiors, among them Henry Alexander (1860–1894), John Herbert Evelyn Partington (1843–1899), Guy Rose (1867–1925), Nelson A. Primus (1842–1916), Helen Hyde (1868–1919) and others. The 1880s oil paintings of Theodore Wores, Munich-trained Californian artist, might be considered as an enlightening crack in the anti-Chinese wall¹³. The paintings were detailed executions of Chinatown street scenes or characteristic

⁹ See a cartoon drawn by Thomas Nast in 1885 that depicts the massacre in Rock Springs. From the Bancroft Library, University of California, Berkeley. As armed whites slaughter Chinese in the background A 'Satirical Chinese Diplomatist' says, 'There's no doubt of the United States being at the head of enlightened nations!' See the cover of *Puck Magazine*, September 16, 1885. Illustration shows Uncle Sam preparing a list of places in China where “Americans [have been] killed by Chinese” and a Chinese man preparing a list of places in America where “Chinese [have been] killed by Americans” including the latest incident in “Wyoming Territory”, illustrated by Frederick Burr Opper (1857–1937), one of the pioneers of American newspaper comic strips.

¹⁰ The US President Chester A. Arthur signed it into law on May 6, 1882, suspended Chinese immigration for ten years and declared Chinese immigrants eligible for naturalisation. See, John Soennichsen, *The Chinese Exclusion Act of 1882*, Santa Barbara, California, 2011, p. 77.

¹¹ See The magic washer, manufactured by Geo. Dee, Dixon, Illinois. "The Chinese must go" cartoon, Shober & Carqueville Lith Co., c1886. lithograph, color; sheet 71x52 cm. Library of Congress Prints and Photographs Division, 93500013. It refers both to the 1882 Chinese Exclusion Act, and also to the "Magic Washer." The actual purpose of the poster was to promote the "George Dee Magic Washer," which the machine's manufacturers clearly hoped would displace Chinese laundry operators.

¹² Roughly 15.000 Chinese workers had to face dangerous work conditions – accidental explosions, snow, and rock avalanches, which killed hundreds of workers, yet they appeared to be rather additional, secondary motifs of engravings and illustrations (recognised solely by their conical straw hats and traditional hairstyle “queue”), that featured the construction of the railroad as a pure American achievement. See *Across the Continent. The snow sheds on the Central Pacific Railroad in the Sierra Nevada Mountains*. From a sketch by Joesph Becker, originally printed in Frank Leslie's Illustrated Newspaper, Vol. 29, February 6, 1870, p. 346.

¹³ **Ani Margaryan**, *Chinese Themes in Early American Art*, Art Storia, September 2020, <https://www.artstoriagalleria.com/chinese-themes-early-american-art>

Chinese interiors with Chinese art objects, and figures in national costumes, portraits of Chinese women and children, represented with such a purity and esteem as if aiming to evoke the political and social dialogue confronting anti-immigration and intolerance. His view of Chinese culture as a unique inspiring subject is comparable to the ethnographic and historical significance of Arnold Genthe's photography, who managed to capture Chinatown characters before the 1906 earthquake. Two other artists whom Wores knew personally, had similar views and perspectives to his, Paul Frenzeny (1840s–1902) and Jules Tavernier (1844–1889), and in their turn created joint sketches on Chinatown of San Francisco for “Harper’s Weekly” 1877 issue.

However, very few American artists succeeded to get acquainted with the high rank Chinese related to the Qing court. Even Edward Meyer Kern (1822/1823–1863), taking part in the American expeditions to the East Asia, left the legacy of Chinese landscapes and several portraits of Chinese merchants only¹⁴. Two American artists have been recorded to the present who made a name through portraying the Qing Empress, who unofficially ruled the country during the decadence period in the Chinese history.

Katharine Augusta Carl - the first American artist who portrayed Dowager Cixi

Katharine A. Carl (1865–1938) (**Picture 1**), born in New Orleans, has studied art at the Tennessee State Female College, and continued her artistic education at the Académie Julian under the prolific academic painter William-Adolphe Bouguereau (1825–1905), Tony Robert-Fleury (1837–1911), known primarily for his historical genre works, and the adherent of academism and Orientalism, portrait painter Gustave Courtois (1852–1923). Little is known about Carl's early career: her paintings have been exhibited at Paris Salon, later her works were displayed at the 1893 World's Columbian Exposition in Chicago -both in so-called Fine Arts Palace and in the Women's Building¹⁵.

Possessing herself as a portraitist and working by commissions of the aristocratic clientele, including Algerian and Egyptian royals, as well as American upper classes, paved her the way to the Chinese court. Nonetheless, neither Carl's skills, nor her fame (she was a lesser-known artist at the time) played role in gaining this significant commission. Her brother must have had a certain impact on that process: he was an American government official, operating in the high classes in China, who had previously arranged Katharine's visit to Shanghai, and was familiar with the wife of the U.S. minister to China, at the suggestion of whom Katharine was selected to portray the last powerful empress of Qing

¹⁴ See Edward Meyer Kern (American, 1823–1863), *Portrait of Hoqua (Tea Merchant)*, February 1855, brush and gray wash on paper, sheet: 20.1x15.3 cm (7 15/16x6 in.), The Museum of Fine Arts, Boston, 60.887.

¹⁵ **David Shavit**, *The United States in Asia: A Historical Dictionary*. Greenwood Publishing Group; 1 January 1990, p. 81.

dynasty- Dowager Cixi (慈禧太后, also called *Tz'u-Hsi*; 1835–1908), continuing the lineage of the few Western artists who were fortunate to capture the female royals of the celestial empire¹⁶.

The solid-sixteen feet tall in an ornate camphor-wood frame, painted in 1903 (**Picture 2**), the portrait made its way to the St. Louis World's Fair of 1904 before the Dowager Cixi presented the picture as a state gift to President Theodore Roosevelt, who promptly deposited it at the Smithsonian Institution¹⁷.

When the painting was accomplished, it had been placed in an Eastern-style, carved wood frame, and photographed a number of times by a young Manchu amateur photographer¹⁸. Soon the canvas was transported from Beijing to Tianjin by train, in an elaborately decorated and specially commissioned carriage, from Tianjin to Shanghai by boat, and from Shanghai to San Francisco by a Pacific Mail steamer¹⁹. The treatment this object received even before the time it had reached its intended viewers, gives a proper insight to its value as a tool of the East-West, more precisely Chinese-American communications at the time. Since the time it appeared as an idea, this painting has already been destined to become a visualisation of Dowager's diplomacy towards the West, also a mutual advertising campaign both for the Empress and the artist herself. And the fact that it is portrayed by precisely the American woman for the American exhibition, points the shifted strategy of the empress to build better relations exactly with the United States²⁰.

The mentioned circumstances move this work closer to the group of artworks that were celebrated and appreciated rather as turning points in the artist's lifetime, by their original context, intriguing stories of their creation, contradictory reactions of intended audiences, over their artistic properties,

¹⁶ Giuseppe Castiglione (1688-1766), Jesuit brother-missionary in China, is regarded as a pioneer artist in this sense, having been executed portrait of the Empress Xiao Xian (Fucha) (1736, The Palace Museum, Beijing). The artist was also thought to be one of the creators of the imperial portrait of the Dowager Empress Xiao Zhuang (c. 1750, The Palace Museum, Beijing). See also "Empress Xiaoxian portrait" by German-Bohemian Jesuit missionary and painter Ignatius Sichelbarth (1708–1780) and Yi Lantai (act. ca. 1748–86) and possibly Wang Ruxue (act. 18th century). China, Qianlong period, 1777, with repainting possibly 19th century. Hanging scroll; ink and color on silk. Peabody Essex Museum (PEM), gift of Mrs. Elizabeth Sturgis Hinds, 1956, E33619.

¹⁷ Susan Delson, *At Museums, a Vanished Chinese Realm of Female Power*, *The Wall Street Journal*, July 20, 2018.

¹⁸ Xunling (1874-1943), *The photograph of a portrait of the Empress Dowager painted by Katharine Carl (1865-1938)*, glass negative, Beijing (China), Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives, FSA A.13 SC-GR-247.

¹⁹ See "*Katharine Carl's portrait of the Empress Dowager Cixi leaving Beijing on a train*", 1904, Paper, Black and white photograph, Cadbury Research Library (Special Collections), University of Birmingham, Maxwell Family Mx04-070, © 2014 University of Birmingham.

²⁰ The article illustration in the September 24, 1905 issue of *The New York Herald* coupled Carl's imposing portrait with the visit to China of the American President Roosevelt's daughter Alice.

composition and manner. After all, the circumstance that it was the study-from-life portrait of a female royal of the East created by a female artist from the West, marked as one of the China-inspired pioneering work in the American history of oil painting, left behind the artistic merits and visual characteristics of this work. Although this artwork was not supposed for the Chinese eyes, but even for the Asian societies this occasion itself was a revolutionary step, as only privileged Western women were allowed to enter the Forbidden city.

Carl's artwork was meant to have the qualities of boldly accentuated propagandistic messages to its targeted audience- the West, - first and foremost to showcase an idealised, polished and stereotyped appearance of the Eastern female ruler, as the allegory "Mother of the State". Consequently, the thoroughly outlined function of this artwork was emphasised either, that is to rehabilitate Dowager's public image in the West that was heavily vilified as the aftermath of her possible support to the anti-foreign Boxer Rebellion (1899–1901)²¹. Her image was demonised in the way reminiscent of the characters of Chinese immigrants, represented in the Western, including the American press: with ugly curvature, physical contortions, either as a "tyrant jester"²² or an "old witch" while relishing murdering her own people²³(**Picture 3**) and closing foreigners in cages.

Being more concise, Carl's portrait was given one of the leading role within the culmination of the performance to oppose the existing Western conceptions and to represent Cixi as a progressive woman, who were capable to imply Western means to commune with the West. Taking this fact into consideration, Carl's portrait of Cixi could be better understood and analysed within the framework of the historical context regarding Chinese empress's frequent parties for foreign delegations, her novel obsession of being photographed²⁴ and then sharing those pictures with the foreign royals, as well as exchanging extravagant gifts with them.

The formal qualities and compositional arrangements thereby were supposed to serve the mentioned intentions to the furthest extent, as it used to happen with

²¹ See Charles Lucien Léandre, S.M. *L'Impératrice Douairière de Chine*, front cover of *Le Rire*, 14 July 1900. Widener Library, Harvard College Library. the empress is shown hunched behind a fan, her long thumbnail pointing upward like a claw. In her left hand, she holds a bloodied knife, and several decapitated heads and corpses are impaled on the pike behind her.

²² See **Kikeriki**, No. 97 June 12, 1900 (Austria); caption "This good empress of China carefully guards in the innermost part of the palace the representatives of the Powers. So! what does that mean?"

²³ See *Atlanta Constitution*, June, 1900 (United States), caption "This frowning, begowned old lady is an interesting feature of the Boxer' troubles. She bears a strong resemblance to Mrs. Nack, the New York murderess, and if gossip that has floated in from the Orient is reliable, she is aiding in wholesale slaughter by secretly encouraging the present uprising in China".

²⁴ Xunling (1874–1943), the son of Lady Yu Geng, senior lady-in-waiting to the empress, was allowed to take photographs of the empress dowager during the period 1903 to 1905; a number of these are in the National Palace Museum in Taipei, and the Freer Gallery of Art at the Smithsonian has 44 photo-negatives. Several of them have been included in the album of Firmin Laribe (1855-1942), French traveller and a military officer active in Beijing around the years 1904 and 1910.

the commissioned royal portraiture throughout global history. The mentioned occasions make it hard to separate the artistic decisions and creative expressions of the artist herself conveyed within her work, from the personal preferences and aesthetic vision of the patroness. By the 1900s Cixi already had an experience of posing for the imperial artists: The Palace Museum in Beijing hosts the least ten portraits of the Empress- as a concubine, or accompanied by her son, in festive clothes or in daily garbs enjoying her time in the palace gardens. The same preparations requested for the Chinese portraits were supposedly arranged for the American artist's visit. The place, surroundings with the abundance of objets d'art, the protagonist's garments, and accessories were carefully selected by the royal and her advisors as marks of her identity, status, and power, that furthermore claim her ethnicity and its enduring traditions, also for making an impression both on the artist and the audiences.

Not arguing the flair of politicisation and image-reshaping functionality of this artwork, we tend to look at it also through the prism of "autonomy of the art", as an artistic creation, leaving aside the peculiar contextual traits of the latter.

The symmetrical composition, strongly balanced in terms of distribution of warm yellows and red spots protruding due to the gloomy greens and sable-browns, lacks the light-and-shadow modelling and depth of space for the favour of decorativeness²⁵. The queen is the apparent focal point in the centralised composition, still in her position and in the direct eye-contact with the spectator. Anyway, our eyes draw slowly to the designs of in-detailed depicted, lavishly brocaded gown, the exuberance of accessories as combinations of pearls, jewels, precious and semi-precious stones, matched with the finest silk fabrics.

This kind of treatment of the model was not innovative in the Western art: it falls under the category of "official or formal portraiture" with the subject matter - the ruler in her representative and self-confident posture, commissioned by the protagonist herself either for reaffirming her legitimacy with her high-rank straightforward indexes serving as a splendour and ostentatious display of her power and taste. But at the same time the attributes, such as the imperial *minghuang* robe²⁶ with longevity characters and symbols²⁷, sumptuous Manchu

²⁵ The flat surfaces and ornamental essence of this composition could be evoked by the waves of Orientalism in the Western academic art of the time, or with the keenness of the artist to reference the Chinese elaborate designs and patterns.

²⁶ Most likely it is the same garb Cixi had while being photographed with Sarah Pike Conger (born c.1843-?), wife of Edwin Hurd Conger, American Minister Plenipotentiary and Envoy Extraordinary to Beijing. See Xunling (1874-1943), *The Empress Dowager Cixi with foreign envoys' wives in Leshoutang, Summer Palace, Beijing, 1903-1905*, housed at Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 1 Glass plate negative (glass plate negative 1,24.1x17.8 cm.(9.5x7 in.)), FSA A.13 SC-GR-249.

²⁷ The Chinese ideograph *shòu* (壽), implemented as an underlined motif in the background and on her imperial robe, found on Chinese textiles, furniture, ceramics, and jewellery throughout centuries, was depicted, carved, and embroidered as either a sole pattern or surrounded by floral, vegetative ornaments, standing for good fortune.

headdress²⁸, jade bracelets and amulets, gold filigreed fingernail covers or guards²⁹, three double-pearl earrings, that only Qing empresses could wear, elongated, elaborate pearl-necklace, covering the whole space from the collar to the waist³⁰, finally, inscriptions in Chinese marking her persona and incorporated into the composition³¹, as well as the hall furnishing form the visual vocabulary with the concepts the vast ranges of Chinese audience of the time might have easily decoded: for the Western public those elements were signs of exoticism, pleasing their sight. Dowager Cixi thereby intended to highlight her "otherness" from the positive light in the eyes of the Western beholder.

It is worth mentioning that in comparison with the accurately outlined and emphasised pearls, bolded longevity characters in golden shades, and luminous face of the figure, other details, such as floral motifs of the dress and the darkened throne itself seem to be blurred and lightly generalised: we thereby concede that was done in order to increase the visibility of the mentioned compositional details directly connected with her position and nationality.

In addition, the static frontalism and meticulous execution of the auspicious details speak of channeling the Chinese ancestor portraits³² and imperial portraits. However, the blank settings characteristic for the ancestral depictions, are replaced with the richly-ornamented Chinese screen that covers the whole of the background. It is executed more like an abstract backdrop, where its patterns- imaginary phoenixes, seem less symbols of her kingship, but the indicatives of paradise- the way China was at large comprehended in the Western minds since the birth of Chinoiserie³³. The female artist with the touch

²⁸ Cixi is wearing a stylized and more elaborate version of "Manchu women headdress" that is called 兩把头. With her increasing status, Cixi needed to wear more and more jewellery in her hair. But her own hair was soft and thin due to hair loss. As small hair buns could not hold heavy jewellery, thus she invented 大拉翅 "Da La Chi", a wing-like headdress made of a wireframe and cloth base, and covered with black satin or velvet. The "Da La Chi" soon became popular among Manchu court ladies and turned into an icon of oriental charm in the eyes of Western artists.

²⁹ Late Qing female royals took great care to emphasise their nails, as a sign of their ability to rely on servants and not performing manual tasks by themselves.

³⁰ Pearls were said to be of auspicious importance for Dowager Cixi. The empress believed that exactly the pearls had cured her illness. From then on she was infatuated with pearls and even used to hold a large pearl in her hand to help her calm down and make important political decisions. The archeologists have calculated about 23,540 pearls on the clothes and bedding of Cixi's body.

³¹ 大清国慈禧皇太后, Empress Dowager Cixi of the Qing Dynasty.

³² See Stuart, Jan, and Evelyn Sakakida Rawski. *Worshiping the Ancestors: Chinese Commemorative Portraits*. Washington, DC: Freer Gallery of Art, 2001.

³³ Phoenixes were embroidered on the robes because the mythical bird was the emblem of the empress, the sovereign of the female realm of the entire empire. Carl presumably employed this symbol multiple times all over her composition, inking its analogy to the female monarch's figure, but interestingly presented Cixi's robe without the phoenix patterns: it's covered solely with irises and peonies, intensifying the emotional and affectionate side of the image.

of her brush has brought the flock of those heavenly birds to life: in her canvas this epitomes of the female imperial power are interpreted as if echoing and recalling each other in their released flight, contrasting with the staticism of the empress's figure. Another Western approach is the correct foreshortening of the throne and the massive porcelain jars, that flank the figure of Cixi from the both sides and are slightly reflected on the floor surface, bringing the sense of volume to the composition.

The enthroned empress, delicately resting her arm on the cushion, is cunningly featured not as “the woman behind the imperial curtain” or an “iron-fisted ruler”, but more from the artist's admiring point of view, as a personification of an Eastern fairy-tale queen character, enchanting and tender. Possibly the accentuated feminine essence of the protagonist paired with the decorative blooming background served as the visual evidence to classify the work as a canvas in “Art Nouveau style”³⁴, though we rather assume it is flavoured with some gentle inflexions of Symbolism.

We can't conclude from the above-mentioned notions, that this work belonging to the portrait genre, unveils the inner world and character of the figure. On the contrary, in that particular sense Cixi here remained distant and closed for the West. Even the second portrait by Carl, which she gifted to the Empress, where the sitter is depicted in relatively relaxed position, close-up viewpoint and with a light smile on her face, her psyche still has not been opened up to the audiences³⁵.

But the artist indeed painted her impression from that floating moment and the empress within the mood frozen in the framework of the exact moment. She has been accused in the Western press for sacrificing her artistic facilities for the sake of flattering Cixi, making an elderly, “dragon lady” look like a young and charming woman. In her book Carl complains that the Western newspapers have largely speculating her words and her role in the process of Dowager's image-making, stating, that “after she returned to America, she was constantly seeing in newspapers and hearing of statements ascribed to her which she never made. “Her Majesty was represented as having stood over me in threading attitudes, forcing me to represent her as a young and beautiful woman!”³⁶.

The artist scrupulously describes her time in the court and her encounter with Dowager Cixi, number of times pointing her “youthful appearance” or at the least the way she personally perceived the empress, “Had I not known she was nearing her sixty-ninth year, I should have thought her a well-preserved woman of forty. Being a widow, she used no cosmetics. Her face had the natural

³⁴ *Empresses of China's Forbidden City, 1644-1912*, exhibition catalogue, curated by Daisy Yiyong Wang and Jan Stuart, June 2019, Smithsonian's Arthur M. Sackler Gallery.

³⁵ The glass plate negative of the picture taken by Xunling (1874-1943) is housed at Smithsonian's Arthur M. Sackler Gallery (FSA A.13 SC-GR-248), the portrait itself kept in the National Palace Museum, Beijing.

³⁶ **Katherine A. Carl**, *With the Empress Dowager*, New York, The Century co, 1905, Introductory, p. 26.

glow of health, and one could see that exquisite care and attention was bestowed upon everything concerning her toilet. Personal neatness and an excellent taste in the choice of becoming colours and ornaments enhanced this wonderfully youthful appearance and remarkable intelligence crowned all these physical qualities and made an unusually attractive personality³⁷”.

On the other hand, that soft smoothness of her skin and the facial expression, emanating the light could be the result of being influenced by her teachers, such as William-Adolphe Bouguereau, with his hallmark of loveable young female characters with exaggerated ivory texture of their skin³⁸.

Speaking of the other side of the medal, Carl mentions in her memoirs that the patroness was proposing certain directions during the creation process, considering the modelling, perspective and shading, and those circumstances have affected her work as a whole. The artist was presumably referencing Cixi's demand of avoiding shadows and making her face appear wrinkleless.

It's noteworthy that one of the photographic portrait of Cixi in the Palace Museum in Beijing was the source for the colorised, painted and gilded print to be sent to President Roosevelt³⁹(**Picture 4**), where the Empress looks young with the smooth skin either. In the early age of photographic enlargements, technical limitations impaired the quality of rescaled prints, with considerable loss of detail, clarity, and tonal range: in this instance it was used to advantage⁴⁰. Besides, the close-up detail of Cixi's left eye in the present photographic image shows fine details created with the brush. Painted details are strategically applied to redefine key features, including the chin and lower jaw outline, thereby creating a compelling illusion of youthfulness in the same way, Carls' portrait does. It is important to mention also the fact that Dowager Cixi was an amateur artist herself⁴¹, and we can't exclude that she was interfering with her own artistic taste and vision both in the creative process of her photographs and her portraits.

Thus, the historical evidence and comparative analysis speak of the patroness's initiative to sacrifice the artistic ideas to have a younger physiognomy,

³⁷ Katherine A. Carl, *With the Empress Dowager*, New York, The Century co, 1905, pp. 19-20.

³⁸ ZAFRAN, ERIC M. "BOUGUEREAU IN BALTIMORE." *The Journal of the Walters Art Museum*, 70/71, 2012, pp. 93-100, p. 94.

³⁹ Xunling, 1874-1943, *The Empress Dowager Cixi 1905*, 北京慈禧慈禧太后勳齡, The Alice Roosevelt Longworth Collection of Photographs from 1905, Taft Mission to Asia, Gelatin silver print (image: 23x17 cm.), Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, FSA A2009.02 04

⁴⁰ David Hogg, *The Empress Dowager and The Camera: Photographing Cixi 1903-1904*, Visualising China, Massachusetts Institute of Technology © 2011 Visualising Cultures, http://visualizingcultures.mit.edu/empress_dowager/cx_essay01.html

⁴¹ One of the calligraphic works authored by Cixi herself is housed at the Metropolitan Museum of Art, See *Empress Dowager Cixi (Chinese, 1835-1908), Calligraphy: "Happiness"*, 18th-19th century, hanging scroll; ink on gold-flecked paper, 45x24 1/2 in. (114.3x 62.2 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, 52.177.9

but the American artist's own words prove her individual perception of Cixi's image as gentle and youthful. Artworks in general could be to some extent "deposits" of social relationships between artist and his/her model, artist and his/her patron. This concept describes the best the essence of Carl's portrait; it perpetuates her personal connection with the empress by her means of artistic creativity. The otherworldly appearance and idealised face of Cixi do not reduce the aesthetic power of the present artwork. The negative perception of beautified Cixi's portrait expressed by certain circles in the West could be explained via the fact that their sight was used to grasp either naturalised royal portraiture with all the wealth of physical imperfections or portraits that objectify more than mere photographic representations, and are marked with the radical stamp of Modernism. It would be rather a misconception to apply Carl's portrait to any of the mentioned aesthetic streams.

And even if we approach her work as a pure materialisation of East-West cultural collision, it would also be hard to say which fraction is dominant. It's important to mention its definite stylistic resemblance to the mid-19th century oil and watercolour portraits of Chinese school, designated with the artists active mainly in Guangzhou, Macao and Hong Kong⁴², commissions by Westerners, where the radiating faces of foreigners are placed against bleak backgrounds, they seem motionless yet representative. However, those works in their turn bear apparent likeness to the earlier Western prototypes.

Hubert Vos- the Dutch-American artist who portrayed the Empress Cixi

Being a female and enjoying the favour of the royals through receiving commissions by one of the most extravagant and controversial rulers at the time, unachievable for the majority of Westerners, apart from its outcome, was an uncommon event, thus it arose jealousy both in American, and European artistic circles. According to a 1905 New York Times article, when Carl was appointed to paint the empress's portrait, the U.S. Embassy took "all the honours" and the other legations "turned through envy and jealousy the colour of jade and saffron"⁴³.

The Carl commission caused a small rivalry for her favour between the legations; the officials of the Dutch legation, feeling slighted that Holland, with its strong tradition in the practice of portraiture, had been superseded in this instance by the Americans, advocated for Hubert Vos (1855-1935), Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels, who has been exhibited widely in Paris,

⁴² See Sunqua (Chinese, active 1830-1870) 1852, *Portrait of Henry P. Sturgis*, watercolour on ivory, The Museum of Fine Arts, Boston, 92.2636, also Hing Qua (Chinese, active 1850-1880), *Portrait of a Sea Captain's Wife*, oil on canvas, The Museum of Fine Arts, Boston, 1995, 154.

⁴³ "Painting an Empress: Hubert Vos, K.C.D.D., the First Man to Portray the Dowager Empress of China", New York Times, 17 December 1905, X8.

Amsterdam, Brussels, Dresden and Munich, to come paint the empress's portrait⁴⁴. They were perhaps unaware that by the time of his arrival in 1905, he had become an American citizen, later active in American artistic circles, subsequently his portraits of Cixi may also be regarded as American interpretations of Chinese themes.

He extensively traveled and made a trip to China earlier, in the year 1899, a few months before the Boxer Rebellion began. During this visit, Vos sought permission to paint the empress dowager and her nephew, the Guangxu emperor, but he was unsuccessful, supposedly because of the prevailing anti-foreign flows all across China. Nonetheless, he selected a variety of subjects to depict in China, including a daughter of an official of the Fujian navy, and a portrait of a young Manchu man, as well as Yuan Shi-Kai (1859–1916), a viceroy who would later briefly become the first president of China, and Prince Qing (1836–1918), a senior member at court and a relative by marriage to the Empress Dowager, and a Suzhou girl from an aristocratic family⁴⁵ (**Picture 5**). Perhaps because of his background in painting society portraits, Vos' portraits of Asian subjects tended to endow them with a certain glamor and dignity. One critic described his portraits as “delicate, smooth, and accomplished.”⁴⁶, and that he made “the exotic” fashionable and tangible to his Western audience. Thus, by the 1900s he was already enhancing the Western art with Chinese motifs and themes.

The story of Vos's encounter with the empress survives primarily through letters he sent back home to his family, and the artist may have exaggerated the scope of his contact with the empress for the benefit of his audience, as earlier Katharine Carl has acted. Interestingly, Vos also mentioned the rejection of “shadows and no wrinkles”, as another request the Empress addressed to him⁴⁷. Nevertheless, he also underlined his personal fascination with the empress, “Erect, with a tremendous will power, more than I have ever seen in a human. Hard, firm will and thinking lines, and with all that a brow full of kindness and love for the beautiful. I fell straight in love with her.” Consequently, Vos's

⁴⁴ **Virginia Anderson**, *A Semi-Chinese Picture: Hubert Vos and the Empress Dowager of China, East-West Interchanges in American Art: A Long and Tumultuous Relationship*, ed. Cynthia Mills, Lee Glazer, and Amelia A. Goerlitz, Smithsonian Institution Press (Washington, D.C.), pp. 97-109, p. 98.

⁴⁵ Hubert Vos: Painter of China's Dowager Empress Cixi, Geringer Art, <https://www.geringerart.com/hubert-vos-painter-of-chinas-dowager-empress-cixi/>

⁴⁶ **Wang C.** (2012), “Going Public”: Portraits of the Empress Dowager Cixi, Circa 1904, *NAN NÜ*, 14(1), 119-176. doi: <https://doi.org/10.1163/156853212X652004>

⁴⁷ Following the second session, he said, she asked to see what he had done and through a translator expressed her critique, demanding “no shadows, no shadows, no shadows”. See Hubert Vos and Eleanor Kaikilani Vos, “*Adaptation of His Letters From Peking by his Wife, Lani, Thinking of a Magazine Article*” (typed transcript), undated, 5, Harvard Art Museums/Fogg Museum curatorial file, 1943, p. 7.

account, the same as Carls', stands in sharp contrast to the image of Cixi's demoniacal figures, frequently illustrating the pages of Western magazines.

Vos created two portraits: one of them is in the collection of Harvard University while the other, larger image, has remained in China. That version was severely damaged in the 1950s, and was recently restored by a group of experts from the Dutch province of Limburg. It was put back on public display at the Summer Palace in 2008 (**Picture 6**).

The throne, her accessories, headdress, pearl earrings, gown, carpet, surroundings in this symmetrical composition play the same role in public perception, as in Carl's portrait- taste, wealth, status, identity, and were rendered the identical symbolism in the eyes of Chinese beholder. Although the artist also idealised the figure, the shape of the face, skin and sculpted facial features, but in Vos's canvas Cixi looks like a real personage, not a fairy queen. The sense of reality is transmitted through the light-and-shade modelling, mild shadows on her face and her robe: those dark spots granted the details with volume and realistically reflected texture. The bamboo background, as the symbol of righteousness and goodness, appears blurred, as a notion referring to the implementation of atmospheric perspective that provides the illusion of space. The palette is lighter and transparent, outlines are softer and subtle.

The gesture of holding the embroidered Asian-style fan, the vases of apples and furnishing is completely reminiscent of one of the Xunling's photographs⁴⁸, the monumental bamboo screen- to the one where Cixi is flanked by the wives of foreign envoys⁴⁹.

The balanced pyramids of apples on both sides in the finest blue-and-white porcelain dishes were not only auspicious symbols of the wish of peace and tranquility, but also the personal whim of Cixi: it was said she couldn't bare the scent of incense burners and preferred to make it fade away with the smell of countless fresh apples.

It's important to note that this work is essentially different from the Carl's in terms of its function and intended audience; it was meant for the eyes of the Chinese court and the empress herself, but even for her usage she wanted to see her own image preserved within space and time: eternally young and attractive; Vos highlighted in his memoirs that the Empress was more than satisfied with the final result⁵⁰. However, it was not the portrait of the individual, rather an allegoric image of the country.

⁴⁸ See Xunling (1874-1943), *The Empress Dowager Cixi seated and holding a fan*, Glass plate negative (glass plate negative 1,12.7x10.2 cm. (5x4in.)), Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery Archives. Smithsonian Institution, Washington, D.C., FSA A.13 SC-GR-270.

⁴⁹ See Xunling (1874-1943), *The Empress Dowager Cixi with foreign envoys' wives in Leshoutang, Summer Palace, Beijing, 1903-1905*, housed at Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, 1 Glass plate negative (glass plate negative 1, 24.1x17.8 cm. (9.5x7 in.)), FSA A.13 SC-GR-249.

⁵⁰ Virginia Anderson, *A Semi-Chinese Picture*, p. 105.



Picture 1. Katharine A. Carl (in Chinese traditional dress) to do the painting for the 1904 St. Louis Exposition. (Smithsonian Libraries, Katharine A. Carl, *With the Empress Dowager*, New York, The Century co, 1905, p. 234), Courtesy of the Smithsonian Institute



Picture 2. Katharine A. Carl, Empress Dowager Cixi, China, Qing dynasty, 1903. Oil on canvas with camphor wood frame. Transfer from the Smithsonian American Art Museum. Arthur M. Sackler Gallery, S2011.16, Courtesy of the Smithsonian American Art Museum



Picture 3. Caricature, representing Dowager Cixi, Atlanta Constitution, June, 1900 (United States), caption “This frowning, begowned old lady is an interesting feature of the Boxer’ troubles. She bears a strong resemblance to Mrs. Nack, the New York murderess, and if gossip that has floated in from the Orient is reliable, she is aiding in wholesale slaughter by secretly encouraging the present uprising in China.”



Picture 4. The Empress Dowager sent this large and lavishly tinted photographic portrait to President Theodore Roosevelt in 1904. Courtesy of the Smithsonian American Art Museum



Picture 5. Hubert Vos, Portrait of aristocratic woman in Suzhou, 1898, oil painting on canvas, The Capital Museum of Beijing, China, Courtesy of The Capital Museum



Picture 6. Hubert Vos, H. I. M. The Empress Dowager of China, Cixi, 1905. Oil on canvas, 92 × 54 in. Summer Palace, Beijing. Courtesy Arte et Cetera, (Hubert Vos) 荷兰画家的油画。慈禧皇太后坐在扶手椅上面。后面竹林画的背景上边有写《大清國慈禧皇太后》（简体《大清国慈禧皇太后。慈禧旁边有水果盘



Picture 7. Hubert Vos, H.I.M. The Empress Dowager of China, Cixi, 1905–1906, oil on canvas, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Bequest of Grenville L. Winthrop. Photo by Katya Kallsen, Courtesy of the President and Fellows of Harvard College



Picture 8. Katharine A. Carl, Princesses of the court, drawing in the book “With the Empress Dowager”, New York, The Century co, 1905, page 40



Picture 9. Hubert Vos, Still life, 1933, oil on canvas, height 21 in., 53.3 cm; width: 27 1/4 in., 69.2 cm, Gift of the Estate of Mrs. Andrew I. McKee, Private collection, Courtesy of the Sotheby's

The second painting Vos finished when he was already in New York (**Picture 7**); in terms of uncovering the model's character and mood, psychological traits behind the visual appearance, while remaining faithful to his own manner and stylistic modes, the painting succeeded the most among the discussed and existing depictions of Cixi. In this dark, mystic and orientally-flavoured composition the Empress seems to permeate the viewer with the profoundness of her gaze. With the floating figure of the Chinese dragon, she has been turned into the embodiment of an unknown "Chinese deity" or likely the iconic phrase "dragon lady", but not in the negative sense the Western press crowned her, but in terms of inner strength and resistant character. This impression is supported with the visual means, such as the claws of dragon paralleling with the fingernail sharp covers of the empress. The figure of the dragon in its form and palette is a direct reference to the 11-18th centuries Chinese ink paintings on silk and scrolls with the dark-brown background and mystic representations of those composite creatures⁵¹, as either apotropaic figures or symbols of thunder, water, male origin and emperor. Vos presumably employed the multi-layered symbolism of the dragon as the protector of Cixi or the embodiment of Cixi herself. Vos also aimed to indicate the masculine features and absolute imperial power Cixi maintained. Her face, slightly elongated, is not youthful at all, though wrinkles and eye-bags do not diminish the strong impression from her image.

The appliance of Dutch Golden Age chiaroscuro, the dramatic lighting and play of shadows on her face tell the story of her life with a sense of melancholy and solitude, inkling the obstacles she had gone through in her struggles to survive in a hostile imperialistic world, at the same time gaining wisdom and grandeur, dignity and intelligence, pride and virtue in her long-lasting lifetime.

As a tribute to the Empress, Vos placed the painting in a massive, dark frame decorated with cloisonné panels and corner segments of open carving.

The painting was represented in the exhibition at the 1906 Paris Salon, nourishing the oriental taste of Occidental audiences with the more accented Western translation of the Asian royal's image.

Conclusion

The story of the discussed portraits is first and foremost a history of unordinary experience of the East-West interactions aka American-Chinese cultural encounters; both of the sides- American artists and Cixi, wished to benefit as much from it as possible. But as they were not quite familiar with each other's audiences, taste and traditions in terms of portraits, their employment and propagandistic distribution, the constituted function and role of the imperial image remaking partially failed. The other reason is those works were seemingly exhibited and publicly displayed very seldom. Thus, these two Western artists'

⁵¹ For instance, see Unidentified artist Chinese, (active late 15th-early 16th c.), 明佚名雲龍圖軸, *Dragon Amid Clouds and Waves*, 15th-16th century, hanging scroll; ink on silk, 42 15/16x26 3/8 in (109x67 cm), The Metropolitan Museum of Art, New York, 2007, 438.

books, letters and accounts, exaggerated or not, had greater impact on the American perception of Dowager Cixi's image, than their canvases.

The concept of "authentic/true likeness" was different for the East and for the West at that time; the West was embracing the modernistic waves of freedom of artistic expression, but China was still following its century-old traditions of ancestral worship and reflections of real objects and human characters from the auspicious and religious viewpoints. It was even reported, that initially, the empress was resistant to having her portrait painted, as traditionally that was an honour reserved for the deceased in China. There were no special protocols related to the treatment of Western portraitists in the Qing court, Western artists in their turn had less idea what they might expect from their royal commissioner. The communications and exchanging of ideas between the artists and their model resulted in the executions of artworks in Western traditions of oil canvases, where the empress doesn't look Western, but in the finest Chinese way with her full regalia: but the portraits on the other hand as pure artistic productions do not appear as "Western" oeuvre. Although Vos named his portraits of Cixi "semi-Chinese pictures", from that approach, Carl's canvases are more "Chinese" with their flat surface and stressed rigidness. In any instances, the works of both of the American artists is extremely hard to classify as fundamentally "Western" or "Eastern", "conservative" or "modern". Even if we categorise those paintings as "The West meets the East" theme, that would rather be appropriate to determine them as "East-West cultural clashes".

It was said that through her image-making campaign Cixi planned to emulate European female monarchs, more precisely Queen Victoria, having seen her earlier portraits. Regarding several photographs, this could be true, but as for the present oil paintings, Cixi didn't indeed deviate from her roots, and there was no visual evidence of imitations of others.

As for Carl, the portrait had a crucial impact on her career, but the fame of Dowager Cixi in the West passed away with the death of the empress in the year 1908. Besides, the tensions between China and the Western countries grew, and new intriguing political faces came to the arena. Apart from Cixi's commission, Carl didn't have any tangible artistic success recorded: court scenes, depictions of royal family members (**Picture 8**), Chinese landscapes and architecture, later included in her book, were only small-sized sketches with less aesthetic properties.

Vos, on the contrary, was more prolific in terms of developing China-inspired themes in his later works. His still life paintings of 1920-30s represent the Chinese antiquities, he got as personal gifts from the Empress Cixi either acquired by himself, in various juxtapositions and symbolic arrangements (**Picture 9**).

Despite the failure in their propagandistic function, those portraits of Cixi served as catalysts in extension of the Chinese themes in the American visual arts at large. And most importantly, depictions of Cixi as a chic Eastern lady with her luxurious Chinese accessories and surroundings to some extent cultivated visual

language for the upcoming depictions of Chinese female characters with increased femininity and charm in the American art of the early 20th century. The image of Chinese women as an “enchanted queens” was later popularised by Esther Anna Hunt⁵².

Besides, the execution of Chinese figures became ethnographically more accurate. Within this framework, it is undoubtedly significant to note the influence of Chinese backdrops, a peculiar trait of Vos's oriental paintings, on Asian background interpretations in the early and mid-20th century American portraits.

ԱՅՐԻ ՉԻՆ ԿԱՅՍՐՈՒՎԻ ՑԸՍԻ ԿԵՐՊԱՐԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԱՄԵՐԻԿԱՆ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

ԱՆԻ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ (Չինաստան, Նանկին)

Երկար ժամանակ չինական թեմաների արծարծումը վաղ ամերիկյան արվեստում «փակ» էր ճապոնականության, գեղագիտական շարժման, մոդեռնիզմի և, որ ավելի կարևոր է, քաղաքական հանգամանքների պատճառով. այն է՝ Չինաստանի՝ որպես կայսրության անկումը և չին-ամերիկյան բարդ հարաբերությունները: XIX դարի վերջին - XX դարասկզբի ամերիկյան ակադեմիզմի ամենասիրված թեմաներից էին Չինաստանի և Չինական թաղամասերի (Chinatown) հետ կապված ժանրային տեսարանները, փողոցային տեսարանները, դիմանկարները, նատյուրմորտները: Այնուամենայնիվ, ամերիկյան մամուլը նկարազարդողների և ծաղրանկարիչների ստեղծած պատկերների միջոցով մեծապես ներգրավված է եղել Չինաստանի և չինական մշակույթի պատկերն ընդգծված բացասական լույսի ներքո ներկայացնող մեկնաբանումների մեջ: Հետևաբար, այդ ժամանակահատվածում քիչ ամերիկացի արվեստագետներ են պատկերել չինացիներին ու չինական միջավայրը հիացական տեսանկյունից: Միայն երկու ամերիկացի արվեստագետների՝ Քեթրին Ա. Կառլին և Հուբերտ Վոսին է հաջողվել ճանապարհ հարթել դեպի չինական արքունիք՝ հարստացնելով 1900-ականների սկզբի ամերիկյան արվեստը բարձրաշխարհիկ չինացիների և կայսրուհի Ցըսիի (1835-1908) աննախադեպ պատկերներով: Մի շարք հրապարակումներում նշված դիմանկարները ուսումնասիրվել են «քաղաքական ինքնաընկալման» տեսանկյունից, սակայն մեր ուսումնասիրությունը ևս մեկ ակադեմիական փորձ է՝ դիտարկելու այս նկարները անցյալ դարասկզբի ամերիկյան արվեստում Չինաստանին վերաբերող թեմաների և դրանց տարածման համատեքստում՝ ընդգծելով գեղարվեստական արժեքը, գործառույթը և կապը դիտողի հետ:

Բանայի բաներ¹ կայսրուհի Ցըսի, Ցին դինաստիա, Քեթրին Ա. Կառլ, Հուբերտ Վոս, ԱՄՆ, հակաչինական քարոզչություն, կայսերական դիմանկար:

⁵² Ani Margaryan, Esther Anna Hunt: Developing Chinese Themes in American Art, Art Storaia, February 2021, <https://www.artstoriagalleria.com/esther-anna-hunt>

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ОБРАЗА КИТАЙСКОЙ ВДОВСТВУЮЩЕЙ ИМПЕРАТРИЦЫ ЦЫСИ В ПОРТРЕТАХ АМЕРИКАНСКИХ ХУДОЖНИКОВ

АНИ МАРГАРЯН (Китайская Народная Республика, Нанкин)

Китайские темы в раннем американском искусстве долгое время были «закрыты» из-за Японизма, Эстетического движения, модернизма и, что наиболее важно, в силу политических обстоятельств – упадка Китая как империи и сложных китайско-американских отношений. Одной из излюбленных тем американского академизма в конце XIX – начале XX вв. были жанровые сцены, уличные сцены, портреты, натюрморты, связанные с Китаем и китайскими кварталами (Chinatown). Однако несмотря на это американская пресса посредством образов, созданных иллюстраторами и карикатуристами, была в значительной степени вовлечена в негативную интерпретацию образа Китая и китайской культуры. Следовательно, в этот период лишь немногие американские художники позитивно и сквозь призму восхищения изображали китайцев и китайскую среду. Только двум американским художникам – Кэтрин А. Карл и Хьюберту Вос – удалось проложить путь к китайскому двору, обогатив американское искусство начала 1900-х годов образами представителей китайского светского общества и вдовствующей Великой императрицы Цыси (1835-1908). В ряде публикаций эти портреты исследовались с точки зрения «политического самовосприятия», но наша статья являет собой еще одну попытку рассмотрения этих картин в контексте китайской тематики и ее распространения в американском искусстве прошлого века, подчеркивающую их художественную ценность.

Ключевые слова – вдовствующая Цыси, Империя Цин, Кэтрин А. Карл, Хуберт Вос, США, антикитайская пропаганда, императорский портрет.

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ «ԳԻՍԱՍՏՂ»

ՄԱՆԵ ՄԿՐՏՉՅԱՆ*

Մարտիրոս Սարյանի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը իր թեմատիկ հենքով, գեղանկարչական լեզվով և գեղագիտական հայացքներով լիովին համապատասխանում է ռուսական սիմվոլիզմի երիտասարդ սերնդի արվեստին: Նկարչի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են մի նկարից մյուսը «թափառող» կերպարներ, բազմաբնույթ մեկնությունների համար ճանապարհ բացող կրկնվող թեմաներ, խորհրդավորությամբ պարուրված նկարներ: Այսպիսին է 1907 թ. ստեղծված «Գիսաստղը»: Այս ստեղծագործության խորհրդաբանության բանալի ենք ընդունում հորինվածքում կենտրոնական տեղ զբաղեցնող վիթի և մեկաչքանի էակի կերպարների իմաստաբանական վերլուծությունը: Սարյանի գրառումները և համեմատականները ժամանակի սիմվոլիստական մտքի հետ թույլ են տալիս եզրակացնել, որ վիթը Արարիչ բնության խորհուրդն է կրում, իսկ մեկաչքանի հերոսը համապարփակ գիտելիքի տեր պոետն է:

Մարտիրոս Սարյանի «Գիսաստղի» հիմքում Բնություն-Մարդ անքակտելի կապն է, այն արտահայտում է նկարչի սերն ու ակնածանքը բնության նկատմամբ և, միաժամանակ, հավատն առ մարդ արարած:

Բանալի բաներ¹ Մարտիրոս Սարյան, «Հեքիաթներ և երազներ», «Գիսաստղ», սիմվոլիզմ, դիցաբանություն, վիթ, պոետ-թեուրգ:

Ներածություն

Մարտիրոս Սարյանի վաղ շրջանի ստեղծագործությունը (1903-1909 թթ.) սերտորեն առնչվում է XX դարասկզբին ռուսական արվեստում լայն տարածում ստացած սիմվոլիստական ուղղության հետ: Նկարիչը մասնակցեց 1904 թ. Սարատովում կազմակերպված «Ալայա ռոզա» (Ալ վարդ) ցուցահանդեսին, որը ռուսական սիմվոլիզմի այսպես կոչված «երկրորդ փլիքի»² երիտասարդ սիմվոլիստների առաջին միասնական ցուցահանդեսն էր: Թեև «Ալայա ռոզան» գեղարվեստական շրջանակներում մեծ արձագանք չունեցավ, սակայն ինքնին ուշագրավ երևույթ էր՝ որպես երիտասարդ սիմվոլիստների միասնական գեղանկարչական լեզվի մշակմանն ուղղված առաջին քայլերի առհավատյա: Այն նաև որոշակի հող նախապատրաստեց 1907 թ. Մոսկվայում կազմակերպված «Գոլուբայա ռոզա» (Երկնագույն վարդ) ցուցահանդեսի համար, որն արդեն իսկ ռուսական իրականության մեջ նշանակալի երևույթ դարձավ: «Գոլուբայա ռոզա» ցուցադրությանը մասնակցած արվեստագետների շարքում էին Անատոլի Արապովը, Պավել Կուզնեցովը,

*ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, mane.mkrtyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 12.09.2021, գրախոսելու օրը՝ 17.09.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

Ալեքսանդր Մատվեևը, Նիկոլայ և Վասիլի Միլիոտինները, Նիկոլայ Ռյաբուշինսկին, Նիկոլայ Սապունովը, Սերգեյ Սուդեյկինը և ուրիշներ: Տուցահանդեսին Մ. Սարյանը հանդես եկավ «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը ներկայացնող 15 աշխատանքով: «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը գեղանի աղջիկներով և երիտասարդ տղաներով, արքայադաստրերով և թագավորներով, թռչուններով ու վիթերով «բնակեցված» մի երազ-աշխարհ է: Հետագայում՝ ուսումնական «նորմերից» հեռանալու և գեղարվեստական նոր արտահայտչամիջոցների փնտրտույթի այս շրջանը հիշելիս, Սարյանը կգրի. «Նորից ու նորից ինձ պաշարում էր այն միտքը, որ իմ ունեցած նկարչական հնարքները հնարավորություն չեն տալիս արտահայտելու այն, ինչ անընդհատ ապրում էր երևակայությանս մեջ: Պետք էր շատ բան ձեռք բերել, շատից էլ ձեռք քաշել, ազատագրվել: Այդ նպատակն իրագործելու համար սկսեցի մտովի, երևակայորեն ջրաներկով նկարել ֆանտաստիկ նկարներ: Այդ շրջանի աշխատանքները ես անվանել եմ «Երազներ և հեքիաթներ»¹:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Իր թեմատիկ հենքով, գեղանկարչական լեզվով և գեղագիտական հայացքներով «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը լիովին համապատասխանում է ռուսական սիմվոլիզմի երիտասարդ սերնդի արվեստին: Մարտիրոս Սարյանի այս շրջանի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են մի նկարից մյուսը «թափառող» կերպարներ, բազմաբնույթ մեկնությունների համար ճանապարհ բացող կրկնվող թեմաներ, խորհրդավորությամբ պարուրված նկարներ:

Այսպիսին է 1907թ. ստեղծված «Գիսաստղը»:

Կապույտի և ցորնագույնի գերակշռությամբ առանձնացող այս գործում բացակայում են ժամանակային և տարածական ճշգրտումները, հեռանկարային մշակումը: Այստեղ միաձուլված են երկինքն ու երկիրը, բուսական և կենդանական աշխարհը, նույնիսկ ճարտարապետական կառույցը ներդաշնակորեն միախառնվում է խորքում պատկերված սարերին և ծառայում որպես միասնական ֆոն: Հորինվածքի կենտրոնում մեկաչքանի վեղարավոր անձն է և նրա կողքին կանգնած վիթը: Գիսաստղը նկարի անկյունային փոքր հատված է զբաղեցնում միայն, չնայած ընդգծվում է կրկնման՝ ջրային արտացոլանքի շնորհիվ: Ինչպես նշում է Արարատ Աղասյանը «Սիմվոլիզմը և Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործությունը» մենագրության մեջ, գիսաստղի թեման շոշափվում է ռուս գրողների՝ Ալեքսանդր Բլոկի և Վալերի Բրյուսովի ստեղծագործություններում²: Հիրավի, գիսաստղը հաճախ է հայտնվում 1900-ականների ռուսական պոեզիայում՝ տեղ գրավելով նաև Կոնստանտին Բալմոնտի բանաստեղծություններում («Գիսաստղ», 1908), Մաքսիմիլիան Վոլոշինի սոնետների փունջ՝ «Corona Astralis» երկում (1909): Սակայն այն կոնկրետ նշանակություն ունեցող սիմվոլի չի վերածվում: Այսպես, Բլոկի գիսաստղը (1910թ.), չնայած իր գեղեցկությանը, ներկայանում է որպես ար-

¹ Մարտիրոս Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, 1980, էջ 111-112:

² Ст'я Арапат Агасян, Символизм и творчество Мартироса Сарьяна, Ереван, 2012, с. 48:

հավիրքի խորհրդանիշ՝ «Грозись, грозись над головою/Звезды ужасной красота!/. . . Но гибель не страшна герою,/ Пока безумствует мечта!» (Սպաննա մեր գլխավերևում սարսափելի աստղի գեղեցկություն, սակայն վախճանը հերոսին չի վախեցնում, մինչ երազանքն է մոլեգնում): Իսկ ահա Բոլյուսովի «Գիսաստղից» բանաստեղծությունը (1895), ընդ որում այս շարքում այն միակն է, որ ստեղծման տարեթվով նախորդում է Սարյանի նկարին, հայացք է տիեզերքին՝ «կա արդյոք այնտեղ սեր և երազանք» հարցով: Ուշագրավ համեմատականի ենք հանդիպում Բալմոնտի «Հեղափոխական եմ ես, թե ոչ» հոդվածում. «Պոետն իր ճանապարհն ունի, իր ճակատագիրը, նա մշտապես ավելի շատ գիսաստղ է, քան մոլորակ, եթե նա իրական պոետ է, այսինքն ոչ միայն բանաստեղծություններ է գրում, այլ վերապրում է դրանք, ապրում է բանաստեղծորեն, վառվում ու շնչում է պոեզիայով»³: Այսպես հանգում ենք գիսաստղ-պոետ համեմատականին: Այնուհանդերձ, որպես Սարյանի «Գիսաստղի» խորհրդաբանության բանալի կընդունենք հորինվածքում կենտրոնական տեղ զբաղեցնող վիթի և մեկաչքանի էակի կերպարների իմաստաբանական վերլուծությունը:

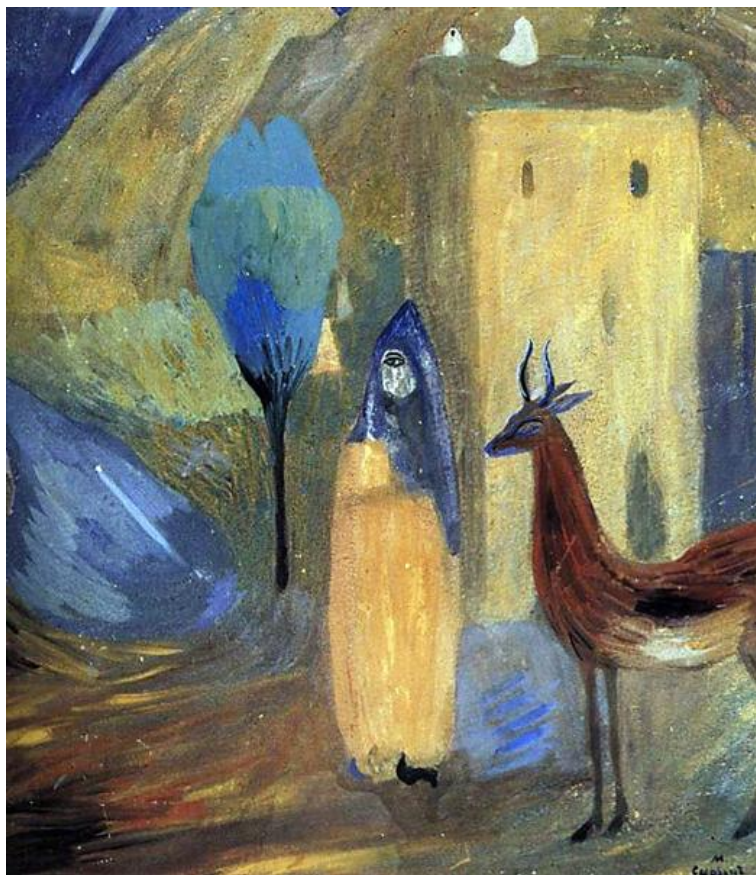
Վիթը մեկն է այն «թափառող» կերպարներից, որոնք, ինչպես նշեցինք, առկա են Սարյանի այս շրջանի գործերում: Հիշենք, «Արքան արքայադստեր հետ: Հեքիաթ» (1904), «Հեքիաթ» (1904), «Հեքիաթ: Երազ» (1904), «Աղբյուրի մոտ: Արագածի լանջերին» (1904), «Փերիների լիճը» (1905), «Ծաղկող սարեր: Ախուրյանի կիրճում» (1905), «Նռնենու վրա» (1907), «Ջրհորի մոտ: Տապ օր» (1908) և մի շարք այլ աշխատանքները, ընդ որում դրանցից շատերում վիթն «ուղեկցում է» մարդուն: Բնական է, որ վիթը ներկայանում է որպես յուրատեսակ սիմվոլ: Իսկ պարզելու համար, թե կոնկրետ ինչ էր այն խորհրդանշում, դիմենք հենց նկարչի բացատրությանը: 1908 թ. «Մոսկովյան նկարիչների ընկերության» ցուցահանդեսին Սարյանի ներկայացրած գործերից ընդունվում է «Վիթը», որի առիթով նկարիչն այսպես է արտահայտվում. ««Գազելը» (խոսքը «Վիթ» նկարի մասին է – Մ.Մ.) իր էսթետիկական ընդհանուր սկզբունքներով մոտ է այդ շրջանում կերտված իմ բազմաթիվ աշխատանքներին: Ավելին, իր մեջ սինթեզում է այդ աշխատանքներում դրսևորված խնդիրները: «Գազելը» մտածված է որպես հավաքական կերպար այն պատկերացման, որ ես ունեի արարչագործ բնության մասին: Ընդ որում, այս դեպքում էլ, ինչպես միշտ, ստեղծագործության հոգեբանական ողջ մոտիվը պայծառ է, լավատեսական: Դա ևս արտահայտությունն է այն բանի, որ արվեստը, իմ կարծիքով, պետք է երջանիկ դարձնի մարդուն, նրա մեջ արթնացնի կենսահաստատ իդեալներ, ուժ ներարկի նրան՝ պայքարելու չարիքի և մահվան դեմ»⁴:

Այսպես, վիթը Արարիչ բնության խորհուրդն է կրում: Այս միտքը որպես «բանալի» ընդունելու դեպքում՝ ընթեռնելի է դառնում նաև դրա ի հայտ գալը նույնիսկ անսովոր տեսարաններում, ինչպես օրինակ «Հեքիաթ: Սեր»

³ **Бальмонт К.** Революционер я или нет, Москва, 1918, с. 14.

⁴ **Մարտիրոս Սարյան**, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 112-113:

նկարում, որտեղ կենտրոնական համբուրվող զույգի կողքին կրկին վիթն է, կամ ավելի անհավանական թվացող համադրության մեջ՝ «Տիկին Աֆրիկյանի դիմանկարում»:



Մարտիրոս Սարյան, Գիսաստղ, 1907, ստվարաթուղթ, տեմպերա, 34x48 սմ

Անդրադառնանք «Գիսաստղի» հաջորդ կերպարին՝ կենտրոնական դիրք գրավող խորհրդավոր անձին: Մեկաչքանի այս կերպարը զուրկ է այլ դիմագծերից, մորուքն էլ կարծես արհեստականորեն կցված լինի: Գլխին վեղար է, իսկ մարմինն ամբողջությամբ սքողված է երկարափեշ հանդերձի ներքո: Մեկ աչք ունեցող այս էակին զուգահեռներ փնտրելիս հասնում ենք դիցաբանությանը: Այսպես, այն փաստը, որ «Գիսաստղի» հերոսը զուրկ է այլ դիմագծերից, կամուրջ է ստեղծում այսպես կոչված «ամենատես աչքի» հետ, որն էր, օրինակ, եգիպտական արևի Ռա աստծո աչքը: Արարատ Աղասյանը չի բացառում, որ այն կարող է լինել սիմվոլիստական էսթետիկայում կարևոր տեղ գրավող «Համամարդկային գիտակցության» յու-

րատեսակ արտահայտությունը⁵: Միևնույն ժամանակ, մեկաչքանի էակի տարատեսակ կերպավորումներից առաջին հերթին հիշվում են ֆրանսիացի սիմվոլիստ Օդիլոն Ռեդոնի հետաքրքրությունների շրջանակում գտնվող կիկլոպները: Սակայն թե՛ հունական դիցաբանությունից հայտնի կիկլոպները, թե՛ ճապոնական բանահյուսության, այբանական, սլավոնական, հինդուիստական դիցաբանություններում հանդիպող նմանատիպ կերպարները առավելապես չար, նզովյալ կամ արատավոր բնութագիր ունեն: Այսպիսի ընկալումը, իհարկե, առավել քան խորթ էր Սարյանի հայացքներին: Իսկ ահա գերմանա-սկանդինավյան դիցաբանության գերագույն աստված Օդինը, որ հայտնի է նաև Վոտան անվամբ, ներկայանում է որպես իմաստուն, ռունագրերի և պատումների գիտակ, թագավոր-քահանա, իշխան-մոգ և, միևնույն ժամանակ, պատերազմի և հաղթանակի աստված: Հատկանշական է այն, որ Օդինը մեկաչքանի է այն պատճառով, որ իր մեկ աչքը տվել է Միմիրին՝ իմաստության աղբյուրը հսկող հսկային, այդ աղբյուրից խմելու համար: «Միևնույն ժամանակ հիշատակվում է, որ Միմիրը մեղր էր խմում այն աղբյուրից, որտեղ պահվում էր Օդինի աչքը, այսպիսով կարելի է հասկանալ, որ Օդինի աչքը ևս իր հերթին իմաստության աղբյուր էր»⁶: Օդինը հաճախ մարդկանց ներկայանում էր տարբեր կերպարներով: Ավելի հաճախ՝ կապույտ անձրևանոցով և թաղիքե գլխարկով մորուքավոր ծերունու կերպարով, Խուգին (մտածող) և Մունին (հիշող) ագռավների կամ երկու գայլերի ուղեկցությամբ, նիզակով զինված: Օդինը նաև նույնականացվում էր հռոմեական աստված Մերկուրիի հետ: Հիշենք, որ Մերկուրին, իր հերթին համարվելով Հերմեսի հետ, ոչ միայն մահացածների հոգիների առաջնորդն ու աստվածների սուրհանդակն էր, այլև արվեստի ու արհեստի հովանավորը, մոգության և աստղագիտության գիտակ: Այսպիսով, Օդինի կերպարը, որպես իմաստունի և թագավոր-քահանայի, առավելագույնն է համապատասխանում այն մտքին, որ Սարյանի «Գիսաստղի» հիմքում է: Չէ՞ որ տարիներ հետո այս կերպարը մեկնաբանելիս նկարիչը նշում է. «Երևակայական արարած է: Նա տիեզերական երևույթների վկան է, որին հայտնի են տիեզերքի գաղտնիքները: Դա պոետն է: Դա ես եմ»⁷: Նման մեկնաբանությունն ակներև զուգահեռվում է նաև Ալեքսանդր Բլոկի մշակած սիմվոլիստ-թեուրգի տեսությանը: «Ռուսական սիմվոլիզմի արդի վիճակը» անչափ պոետիկ լեզվով գրված հոդվածում (1910 թ.) Բլոկն ասում է. «Սիմվոլիստն ի սկզբանե թեուրգ է, այսինքն՝ կրողը գաղտնի գիտելիքի, որին հաջորդում է գաղտնի գործողությունը. սակայն այդ գաղտնիքը, որի համամարդկային լինելը միայն հետագայում է պարզվում, նա ընկալում է որպես ներանձնական»⁸: Մինչ այդ՝ 1903 թ., ռու-

⁵ Տե՛ս **Арагат Агасян**, Символизм и творчество Мартироса Сарьяна, с. 49.

⁶ Мифы народов мира, Энциклопедия в двух томах, второе издание, т. 2, К-Я, Москва, 1988, с. 242.

⁷ Մարտիրոս Սարյան. 1880-1972, հեղինակ-կազմող Շահեն Խաչատրյան, Երևան, 2011, էջ 32:

⁸ **Александр Блок**, Собрание сочинений в 6-ти тт., т. 4. Очерки. Статьи. Речи. 1905-1921, Ленинград, 1982, с. 142.

սական սիմվոլիզմի ամենավառ ներկայացուցիչներից Անդրեյ Բելին «Թեուրգիայի մասին» հողվածում արդեն իսկ որպես ժամանակակից նկարիչ-պոետի գլխավոր պարտականություն էր սահմանում վերադարձը «գեղարվեստականից» դեպի կրոնական-միստիկական գործողությունը՝ թեուրգիան: Հիշենք նաև պոետին միստիկ, վերիրական կերպարանք հաղորդելու Սարյանի օրինակը 1906 թ. «Պոետ» նկարում, որտեղ մեր առջև թռչնազուլիս կերպար է հառնում: Ուշագրավ է, որ եգիպտական դիցաբանության մեջ թռչնազուլիս էր պատկերվում Գոռը, որը Սեթի հետ պայքարում կորցնում է աչքը, ապա Սեթին հաղթելով՝ հետ է ստանում այն և տալիս մահացած հորը՝ Օսիրիսին. «իրաշալի» կոչվող աչքը կուլ տալով՝ Օսիրիսը վերակենդանանում է:

«Գիսաստղի» գլխավոր մեկաչքանի հերոսին հանդիպում ենք նաև «Ծովի մոտ: Սֆինքս» (1908 թ.) գործում: Այստեղ ամեհի լեռների ֆոնին աներեր բազմել է հսկա սֆինքսը, նրա կողքին են հովազն ու վիթը: Նկարի աջ անկյունում սֆինքսից անհամեմատ փոքր մեկաչքանի հերոսն է: Նրա դիրքն ու ձեռքի շարժումը թույլ են տալիս ենթադրել, թե նկարում ներկայացվածը իր երևակայության արդյունքն է կամ գուցեև հենց իր իսկ կերտած իրականությունը: Եվ եթե մեկաչքանի հերոսը Սարյանի համար պոետի խորհրդանիշն էր, ապա սֆինքսը հնուց ի վեր իմաստության խորհուրդն էր կրում: Ընդ որում, սֆինքսը նաև սիմվոլիստների նախընտրելի կերպարներից էր (հիշենք թեկուզ Ֆ. Կնոպֆի սֆինքսներին): Նշենք նաև, որ Սարյանի նկարում պատկերված կանացի դիմագծերով առեղծվածային սֆինքսը մինչ այդ արդեն իսկ հայտնվել էր հայ գրականության էջերում: Ժամանակին սիմվոլիզմին հարող բանաստեղծ Լեռնեցի (Ավետիս Նազարբեկյան) 1900 թ. գրված սոնետում այն ակնհայտորեն կրում է նաև *femme fatale*-ի՝ ճակատագրական կնոջ բնութագիրը:

Այսպէս, քեզ սիրում եմ, օ սֆինքս սառն ու լուռ,
Քեզ, քարէ օ մարմին, հարցումը գոյութեան,
Նայուածքով անթափանց, դըրախտի միշտ փակ դուռ,
Ով անըմբռնելի կանացի էութեան:

Եզրակացություններ

Այսպիսով, «Գիսաստղի» հիմքում Բնություն-Մարդ անքակտելի կապն է: Այն արտահայտում է Սարյանի սերն ու ակնածանքը բնության նկատմամբ և, միաժամանակ, հավատն առ մարդ արարած, որի վկայությանը հանդիպում ենք նկարչի «Գրառումներում». «Բնության ամենահրաշալի ստեղծագործությունը մարդն է: Մարդն ինքը բնությունն է: Միայն մարդու միջոցով է բնությունը ճանաչում իրեն», - գրում է Սարյանը⁹: Իսկ «Գիսաստղի» մեկաչքանի հերոսը՝ համապարփակ գիտելիքի տեր պոետը, վստահորեն կարող է կատարել այն դերը, որ արվեստագետին էր տալիս տիեզերքին, մարդուն և արվեստին անվերապահ հավատով մոտեցող Մարտիրոս Սարյանը. «Ար-

⁹ Մարտիրոս Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 22:

վեստագետը պետք է տեսանելի առարկաների ու երևույթների ընկալման միջոցով, իր ողջ էությանը զգա ու արտացոլի Բնություն-Տիեզերքի ներքին շնչառությունն ու ներդաշնակությունը, կարգն ու միասնությունը: Արվեստը արտաքին աշխարհի պատկերմամբ (լինի մարդ թե սար, միրգ թե ծաղիկ, թռչուն թե ծառ) պիտի ներշնչի բնության տիեզերականությունը, նույնն է թե՛ պիտի արտացոլի օրինաչափորեն իր հավերժական դրսևորումն ապրող Ունիվերսալ Գեղեցկությունը»¹⁰:

«КОМЕТА» МАРТИРОСА САРЬЯНА

МАНЭ МКРТЧЯН

Серия Мартироса Сарьяна «Сказки и грёзы» по тематике, живописному языку и эстетическим взглядам полностью соответствует искусству молодого поколения русского символизма. Для этого периода творчества художника характерны «блуждающие» образы, повторяющиеся темы, послужившие основой для различных интерпретаций, загадочные картины. Такова «Комета», созданная в 1907 году. Ключом к символике этого произведения является семантический анализ персонажей газели и одноглазой фигуры, которые занимают центральное место в композиции. Заметки Сарьяна и параллели с символическим мышлением того времени позволяют заключить, что газель является символом Природы как Творца, а одноглазый герой олицетворяет Поэта, обладающего универсальными знаниями.

В основе «Кометы» Мартироса Сарьяна лежит неразрывная связь между Природой и Человеком, она выражает любовь и уважение художника к природе и, в то же время, веру в человека.

Ключевые слова – Мартирос Сарьян, «Сказки и грёзы», «Комета», символика, мифология, газель, поэт-теург.

MARTIROS SARYAN'S "COMET"

MANE MKRTCHYAN

Martiros Saryan's "Fairy Tales and Dreams" series, in terms of the subject matter, pictorial language and aesthetic views, fully corresponds to the art of the younger generation of Russian Symbolism. The artist's work of that period is characterized by mysterious plots, "wandering" images and recurring themes, giving rise to various interpretations. Such is "Comet", created in 1907. The key to the symbolism of this work is semantic analysis of the one-eyed figure and that

¹⁰ Վիլիելմ Մաթևոսյան, Զրույցներ Սարյանի հետ, Երևան, 2002, էջ 47:

of the gazelle, which are central to the composition. Some of Saryan's notes and the parallels with the symbolistic thinking of the time, allow us to conclude that the gazelle symbolizes Nature as the Creator, while the one-eyed figure embodies Poet with universal knowledge.

Martiros Saryan's "Comet" asserts the unbreakable bond between Nature and Man, the artist's love and respect for nature and faith in man.

Key words – Martiros Saryan, "Fairy Tales and Dreams", "Comet", Symbolism, mythology, gazelle, poet-theurgist.

ПРЕВРАТНОСТИ ТАЛАНТА: ДМИТРИЙ НАЛБАНДЯН

АЛИС НЕРСИСЯН *

Статья посвящена изучению творческой жизни и живописного наследия прославленного советского художника Дмитрия Налбандяна. Автор обозначает тематические интересы и жанровые предпочтения мастера, анализирует особенности его образного видения и изобразительного стиля, уделяет внимание общественному признанию творчества художника.

Ключевые слова – художник, творчество, образное видение, изобразительный стиль, портрет, пейзажная живопись, натюрморт.

Вступление

Долгая, чрезвычайно активная и плодотворная творческая и общественная жизнь прославленного советского художника Дмитрия Аркадьевича Налбандяна была отмечена ранним и стойким, безусловным, но неоднозначным признанием.

Биография пунктиром

Дмитрий Налбандян родился в Тифлисе в многодетной рабочей армянской семье. Он рано осознал свое призвание и смог получить художественное образование в Академии художеств Грузии у выдающихся мастеров Егише Татевосяна и Евгения Лансере. Настойчивый и целеустремленный юноша, наделенный недюжинной энергией и трудоспособностью, Д. Налбандян в двадцать четыре года переехал в Москву, решив связать со столицей жизнь и творчество, и уже с тридцати лет начал выставляться.

И творческая, и общественная жизнь мастера неуклонно шла по восходящей. Действительный член Академии художеств СССР, Народный художник Армянской ССР и СССР, дважды лауреат Государственной премии СССР и лауреат Ленинской премии, Герой Социалистического Труда, награжденный орденом Трудового Красного Знамени, Дмитрий Аркадьевич Налбандян открывал персональные выставки не только в Москве, Ленинграде, Ереване, но и в зарубежных странах – Индии, Германии, Финляндии, Японии, Франции. Венцом международного признания был заказанный ему дирекцией Галереи Уффици автопортрет для музейного собрания автопортретов выдающихся живописцев разных стран.

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, alice.nersisyan@gmail.com, статья представлена 21.09.2021, рецензирована 27.09.2021, принята к публикации 29.11.2021.

Два измерения творческой жизни

Художественная репутация Дмитрия Аркадьевича Налбандяна еще при жизни мастера носила двусмысленный характер. Он вел двойную и двойственную творческую жизнь – внешнюю, репрезентативную и внутреннюю, личную: считался художественным рупором идеологической политики правящей Коммунистической партии и создал индивидуальную нишу для самовыражения.

Ядром официального творческого наследия мастера был обширный цикл произведений, посвященных личности Владимира Ильича Ленина и его роли в истории страны – «Лениниана». Сложные многофигурные композиции, описывающие ключевые эпизоды революционных событий в России начала XX века, дополнялись парадными портретами вождя и полотнами более камерного характера, обращенными к рабочим будням Ленина.

Историческая картина большой общественной значимости не была сильной стороной дарования Налбандяна. Ему не удавалось воплотить большую идею в выразительной и емкой образной и изобразительной форме. Полотна художника походили, скорее, на жанровый рассказ о событии и носили повествовательный, иллюстративный характер, являясь показательным примером художественной пропаганды и агитации, обращенных к сознанию и сердцу широких народных масс. Наиболее интересная и художественно значимая часть «Ленинианы» – жанровые портретные наброски Ленина. Они выполнены с нескрываемым личным чувством, стремлением приблизиться к постижению многогранной индивидуальности великого человека, определившего ход истории огромной многонациональной страны.

Произведения, посвященные Иосифу Сталину, Леониду Брежневу и эпохам их правления, явились формальным и бесславным финалом «Ленинианы». Выхолощенные полотна, лишённые образной силы и внутреннего нерва, они были вдохновлены не искренним интересом и творческим вызовом, а инерцией общественного служения, в форватере которого долгие годы развивалось искусство художника.

«Лениниана» была официальной парадной визитной карточкой Налбандяна, выражением той грани его творческой индивидуальности, которая обеспечивала Дмитрию Аркадьевичу высокое положение видного представителя художественной элиты советской страны. Но интересы мастера не ограничивались одной только исторической живописью. Значительное место в его творчестве занимали портрет, пейзаж и натюрморт, которые, в свою очередь, развивались в раздвоенном художественном пространстве.



Ходоки у В.И. Ленина, 1967, холст, масло, 160x140, Центральный музей В.И. Ленина, Москва



Выступление В.И. Ленина с балкона здания Моссовета в 1919 г., 1962, холст, масло, 600x400, Государственная дума РФ (?), Москва



Срочное задание, 1962, эскиз, холст, масло, 70x50, Центральный музей В.И. Ленина, Москва



Портрет Л.И. Брежнева, 1980, холст, масло, 60x130, Министерство культуры РФ, Москва



Портрет Героя Советского Союза генерала С.С. Мартиросяна, 1962, холст, масло, 118x80, Национальная галерея Армении, Ереван



Портрет авиаконструктора А.И. Микояна, 1968, холст, масло, 108x63, Министерство культуры РФ, Москва



Портрет А.А. Громыко, 1979, холст, масло, 80х100, ГТГ, Москва



Автопортрет, 1932, холст, масло, 45х38, ГТГ, Москва



Японский натюрморт. Гвоздики, 1978, холст, масло, 78x67, ГТГ, Москва



Поленов. Вид на Оку, 1962, холст, масло, 50x70, Министерство культуры РФ, Москва



Река Свистуха, 1970, холст, масло, 50x70, Министерство культуры РФ, Москва



Золотая осень. Перухово, 1978, холст, масло, 100x80, собственность художника



Вешние воды, 1973, холст, масло, 80x60, Министерство культуры РФ, Москва

Налбандян создал обширную портретную галерею своих современников. Его моделями были известные всей стране военачальники, врачи, рабочие и колхозники, ученые и писатели, музыканты, артисты, художники, скульпторы, общественные и политические деятели, лидеры партий – люди выдающиеся, с регалиями, с именем и заслугами. Художник разработал композиционную модель портрета, от которой редко отходил. Он изображал портретируемого сидящим в кресле в неглубоком условном пространстве на нейтральном фоне, изредка вводя в портрет предмет, указывающий на род занятий модели. Налбандян видел свою задачу не в создании проникновенного и глубокого художественного образа, а в точной и четкой фиксации внешних черт модели, в передаче портретного сходства средствами живописи. Среди огромного количества парадных и вполне бесстрастных портретов у Дмитрия Аркадьевича есть отрадные исключения. Это – автопортреты и портреты его родных, написанные «вдумчивой» кистью и озаренные любовным вниманием художника к своим моделям.

Натюрморты Налбандяна так же, как и многие его портреты, выявляют тягу художника к парадной форме и торжественной интонации, к элитарности и статусу. Роскошные южные фрукты, кубки и декоративные ткани, тонкое стекло и серебро, распушенные розы и соцветия сирени – все эти признаки изысканной жизни переходят из одного натюрморта в другой, обнаруживая не только восторг армянина перед красочным великолепием природы, не только тяготение к национальной изобразительной традиции (Сарьян, Мариам Асламазян), но и стремление Дмитрия Аркадьевича передать в натюрморте декларативный пафос счастливой жизни в советской стране, поднять далекое от идеологии произведение, изображающее «мертвую натуру», на высокий, восклицательный уровень социалистического искусства, на котором утвердились его исторические полотна и портреты.

В творческом наследии Дмитрия Налбандяна есть огромный пласт произведений, позволяющих понять истинную природу дарования мастера. Это – пейзажная живопись.

Налбандян пишет монументальный пейзаж (которому почти никогда не удается очиститься от стойкого жанрового акцента!), он пишет камерный пейзаж – и великое множество промежуточных произведений, соединяющих в себе черты этих двух полюсов пейзажной живописи.

Монументальный пейзаж мастера – это виды широко раскинувшихся во все стороны просторов суши, воды и неба, это торжественная поступь земли в ее эпическом возвышенном величии. Камерный пейзаж – это укромный мирок, согретый дыханием человека, его незримым присутствием, его радостью и любовью. Монументальный пейзаж является неотъемлемой частью официального, представительского творчества художника, камерный пейзаж – данью глубоко личному, интимному душевному порыву. В «промежуточных» полотнах Дмитрий Аркадьевич делит пейзаж на ближний и дальний планы, соединяет милые его сердцу приметы частной жизни человека и природы с пространственным размахом величественных далей – и

пишет их в различной стилистической манере. Общая идея картины, мотив и композиционное решение, но более всего живописно-пластический почерк есть то, чем наиболее полно и точно характеризуются и противостоят друг другу две ипостаси творческой личности Дмитрия Налбандяна: служение идее и свободное высказывание.

Все представительские произведения мастера – исторические полотна, парадные портреты, сравнительно немногочисленные монументальные пейзажи – написаны обезличенной кистью. Налбандян вырабатывает особенную иллюстративную технику письма, при которой специфические средства живописной выразительности нивелируются до такой степени, что полностью теряют свой автономный смысл. Уравновешенная, но незамысловатая композиция, неприметный рисунок, сдержанно-нейтральное, а точнее, смазанное и стертое цветовое решение лишают живописно-пластический образ произведения энергии и внутренней силы, концентрируют внимание зрителя исключительно на его предметном содержании. В натюрмортах – произведениях, лишенных прямолинейной идеологической декларации, – Дмитрий Аркадьевич позволяет себе отойти от столь осторожной манеры письма, и его живопись, не теряя точности и крепости формы, наполняется яркостью и цвето-световым напряжением. Но истинной свободы выражения она достигает в камерных пейзажах мастера.

Широчайший спектр мотивов позволяет судить о том, насколько органично и непринужденно чувствует себя художник в пространстве камерного пейзажа. Здесь цветущие сады соседствуют с бьющейся о камни пенной прибрежной волной, уютные дворики южных городков – с извилистой просекой в зимнем парке, потрепанные временем домишки – с цветущей веткой склонившегося над озерцом дерева, поляна в желтых одуванчиках – с проталинами в унылых полях, с озерной гладью, высокой травой или опавшими листьями, разноцветными кронами, голубым снегом у крыльца, залитой дождем верандой и мокрыми стволами... Эти полотна чрезвычайно интимны. На смену подчеркнутой пространственности представительских пейзажей приходит неглубокое, лишенное внутренней протяженности замкнутое пространство, служащее вместилищем для взятых из ближайшего, личного круга жизни избранных предметов изображения. Их объединяет и окутывает особенная цвето-световоздушная среда, которая является образным камертоном этих полотен.

Лучшие камерные пейзажи Налбандяна импрессионистичны. Художник не скрывает волнения от чувственного восприятия природы в самых различных ее состояниях. Он умеет воссоздать в живописи атмосферу времени и места. Его кисть воспроизводит аромат согретого солнцем воздуха и меланхолическую тишину осеннего парка, неверные очертания крепости в густом полуденном мареве и блики света на талой воде. В этих произведениях образительная манера художника полностью преобразуется. Явственная, выразительная, она становится частью художественного образа. Сухость и строгость рисунка, возвращенные многолетней практикой служения социалисти-

ческому художественному идеалу, уступают место упругой мягкости и мелодичности, цвет приобретает сочность и силу, прозрачность и светоносность, мазок – свободу движения и внутреннего дыхания.

Признание прижизненное и посмертное

При жизни Налбандяна его камерное творчество было известно, но оставалось в тени официально признанных и «утвержденных» произведений, в которых он представлял как служитель культа Коммунистической партии и исполнитель ее идеологического заказа. Камерное творчество оставалось делом личным, отражением духовной жизни.

Дмитрий Аркадьевич Налбандян жил и создавал художественные произведения в непростое историческое время. Он принимал жизненные и творческие обстоятельства и пытался соответствовать им. Трудно сказать, в какой период жизни и в какой мере художник подчинял им свой талант, а в какой был движим неподдельным чувством. Сознание социального долга и стремление утвердиться в художественном мире страны, в которой он жил, направляли мысль мастера к судьбоносным событиям и великим личностям, внутренний голос и сердечное влечение – к тому малому, интимному, чем полнится индивидуальное пространство человека и что составляет воздух его жизни. XXI век с его изменившимися критериями, возможностью спокойного и взвешенного отношения к художественным явлениям прошлого столетия, может и должен рассматривать творчество Дмитрия Налбандяна одновременно как отражение художественных реалий, условий и требований исторического времени и как свободное искусство.

ՏԱՂԱՆԴԻ ԱՆԱԿՆԿԱԼՆԵՐԸ. ԴՄԻՏՐԻ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

ԱԼԻՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է հանրաճանաչ խորհրդային նկարիչ Դմիտրի Նալբանդյանի ստեղծագործական կյանքի և գեղանկարչական ժառանգության ուսումնասիրությանը:

Հեղինակը մատնանշում է վարպետի թեմատիկ հետաքրքրությունները և ժանրային նախասիրությունները, վերլուծում նրա կերպարային ընկալումների և պատկերաոճի առանձնահատկությունները, ուշադրություն դարձնում նկարչի ստեղծագործության հասարակական արժեքավորման հարցին:

Բանալի բաներ՝ նկարիչ, ստեղծագործություն, կերպարային ընկալում, պատկերաոճ, դիմանկար, բնանկարչություն, նատյուրմորտ:

VAGARIES OF TALENT: DMITRY NALBANDYAN

ALICE NERSISYAN

The article examines the celebrated Soviet painter Dmitry Nalbandyan's creative life and artistic heritage. The author highlights the master's thematic interests and genre preferences, analyzes the peculiarities of his figurative vision and pictorial style, draws attention to the public recognition the painter's art received.

Key words – painter, art, figurative vision, pictorial style, portrait, landscape, still life.

ԱՂԱՍԻ ԱՅՎԱԶՅԱՆԸ՝ ՆԿԱՐԻՉ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ*

Հայ գրող, հրապարակախոս, սցենարիստ, դրամատուրգ, ռեժիսոր, գեղանկարիչ Աղասի Այվազյանը հեղինակ է շուրջ 150 գեղանկարչական և 40 գրաֆիկական աշխատանքների: Դրանց աղբյուրը մարդն է՝ իր թերություններով և արժանիքներով, ստեղծած միջավայրով՝ գիտակցության և ենթագիտակցության սահմանագծին («Իմ Խաչելությունը», «Իմ ժամանակը», «Հուդա», «Ընտանիքի հայրը» և այլն¹): Այվազյանն այլաբանական, սիմվոլիստական, սյուրռեալիստական, կուբիստական կերպարներում ու տեսարաններում արտահայտել է այն, ինչը գրական ժառանգության մեջ գուցե թե չկա՝ ընդվզում, ճիչ, բողոք, հյուժող իրականություն և, իհարկե, ազատություն:

Բանալի բաներ² Աղասի Այվազյան, գեղանկար, գրաֆիկա, «Իմ Խաչելությունը», «Իմ ժամանակը», «Հուդա», «Ընտանիքի հայրը»:

Ճակատագրի, ժամանակի ծնունդն են, ես իմ տերը երբեք չեմ եղել, մարդը երբեք իր տերը չի, ճակատագիր կա, և ես հավատում եմ դրան: Մենք մեր հեղինակը չենք, նույնիսկ մեր մայրը մեզ չի ծնում, մենք ծնվում ենք Աստծո, Գոյարարի կամքով: Հրաշք է սա, մենք բոլորս հրաշքի մեջ ենք, առանց գիտակցելու այդ:

Աղասի Այվազյան

Ներածություն

Հայ գրող, մեծ և փոքր արձակի վարպետ, հրապարակախոս, սցենարիստ, դրամատուրգ, ռեժիսոր, գեղանկարիչ Աղասի Այվազյանի ստեղծագործության առանցքում անհատի և հասարակության, պատմության ու արդիականության, հոգու և նյութի, հավերժականի և անցողիկի հատվող խաչուղիներն են: Իբրև սցենարիստ և կինոռեժիսոր՝ նա հաջողությամբ վերակերտել է հայ ժողովրդի ազգային բնութագրի լավագույն որակները²:

* ԵՊՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, ripsivardanyan@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 19.10.2021, գրախոսելու օրը՝ 27.10.2021, տպագրության ընդունելու օրը՝ 29.11.2021:

¹ Աղասի Այվազյանի գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներն ստեղծվել են 1993-2005 թթ.: Ստեղծագործությունների անհատական հստակ թվագրություն չկա:

² Աղասի Այվազյանը հանրությանն առավել հայտնի է իբրև գրող, սցենարիստ, հրապարակախոս: Նրա նկարչական ժառանգությունը մեզանում դեռ ուսումնասիրված չէ: Այվազյանի կտավների վերլուծականով բազմիցս հանդես է եկել նրա կինը՝ վաստակավոր մանկավարժ Գրետա Վերդիյանը, որը նաև կազմակերպել է ընթերցումներ՝ նվիրված արվեստագետի ստեղծագործական կյանքին: Այվազյանի գեղանկարչությունը մասնագիտական խորքային վերլուծության է ենթարկել ու դիպուկ գնահատական տվել գիտնական, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն



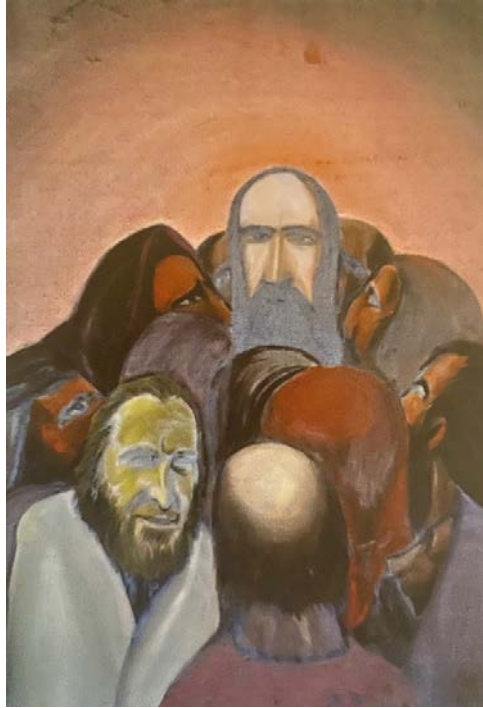
Ա. Այվազյան «Ընտանիքի հայրը»



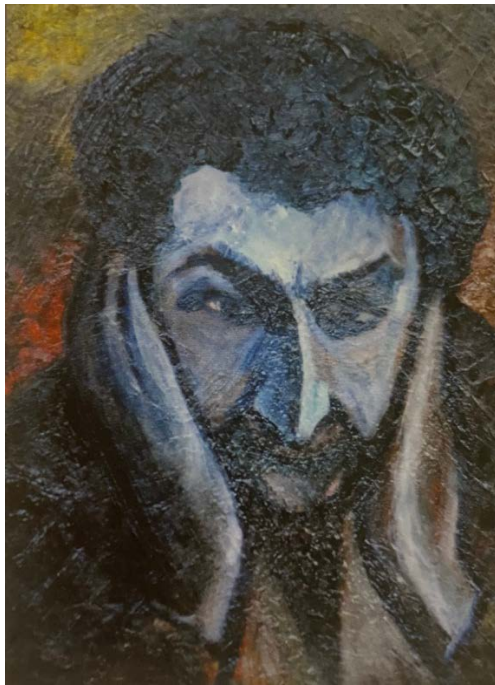
Ա. Այվազյան «Փրկություն»



Ա. Այվազյան «Սայաթ-Նովա»



Ա. Այվազյան «Հուդա»



Ա. Այվազյան «Մտորումներ»

Անկախ նրանից, որ Այվազյանը չի ծնվել Հայաստանում, այդուհանդերձ, նա մշտապես թե՛ մշակույթով, թե՛ ստեղծագործությամբ որդեգրել ու արժարժել է ազգային գաղափարը: «Մեր գործիչներից շատերը դրսում են եղել... Թերլեմեզյանն Ամերիկայում էր, բայց այսօր մեր թանգարանում է: Վարդգես Սուրենյանցը Ֆրանսիայում էր, բայց այսօր այստեղ է: Ամենավատ ժամանակ եկավ Երվանդ Քոչարը: Մարտիրոս Սարյանը Ռուսաստանից եկավ: Հայությունն աշխարհում մնաց, չի ոչնչանում: Այդ գաղտնիքը, խորհուրդն անխմանալի է», - ասում է Աղասի Այվազյանը³:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Այվազյանը տասը տարեկանից հաճախել է նկարչական ուսումնարան, այնուհետև ուսումը շարունակել Թիֆլիսի գեղարվեստի ակադեմիայում, իսկ երկու տարի անց Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի պատճառով անավարտ թողել կրթությունը: Նա թեև նկարել է միշտ, այդուհանդերձ, դրանով առավել հիմնավոր սկսել է զբաղվել կյանքի վերջին երկու տասնամյակում:

Կյանքի, ապրածի յուրաքանչյուր դրվագ առկա է նրա գործերում՝ լինի գրականություն, թե կերպարվեստ: Իսկ ամեն բան սկսվել է 1825 թվականին Ախալցխայում՝ դարբինների ընտանիքում: Գերդաստանային այս արհեստը եկել էր նախապապերից, որոնք արմատներով Էրզրումից էին, սակայն, ճակատագրի կամոք, նրանց հետնորդները տեղափոխվեցին Ախալցխա, որն ասես Էրզրումի փոքրիկ մանրակերտը լինե՛ր՝ հայկական թատրոնով ու դպրոցներով: Հետագայում Այվազյանն իր հուշերում գրում է. «...Դարբին Այվազյանը, 1830 թվականին, Կարապետ Արքեպիսկոպոսի առաջնորդությամբ, Էրզրումից գաղթող մեծ քարավանից մնացած 22 հազար հայության հետ հասնում է Ախալցխա քաղաքը: Էրզրումի «Դամրչնոց» թաղամասը նույնությամբ, իր ավանդույթներով ու սովորույթներով տեղափոխվում է Ախալցխա: Ես հիշում եմ կարշնեղ, հաստաբազուկ, կոշտախոս դարբին պապիս, որի շուրթերից քաղցր խոսք երբևիցե չէր արտաբերվել: Ես հիշում եմ նրա աշխատելու ձևը, նրա մուրճը, նրա զնդանը, նրա խոժոռ դեմքը՝ քուրայի կրակի ցոլքով ողողված: Նրա երեք դարբին «մանչերից» մեկը՝ Սիմոնը, իմ հայրն էր: Ի տարբերություն պապիս, հայրս գերմանացու նման էր. բարձրահասակ, սպիտակամորթ, խարտյաշ, կանաչ աչքերով»⁴: Արվեստագետը ծնվել է Ախալցխայում, սակայն ապրել Թիֆլիսում՝ շատ աղքատ ընտանիքում: Նա տեսել է հոր՝ վաղ առավոտյան հինգից սկսվող տաժանակիր աշխատանքը՝ կրակի դիմաց: Մեր զրույցներից մեկում Այվազյանը, հիշելով այդ ժամանակը, նշեց. «Ժամերով հորս դարբնոցում էի լինում, նկարում էի դարբիններին, կրակի խաղը, մթի մեջ պարող բոցի լեզուն, բայց արհեստավոր դառնալուց հեռու էի... Ես նայում էի հորս և խղճում: Պետք է աշխատե՛ր գոնե երեք ռուբլի, որ այդ օրը մենք կարողանայինք ապրել: Հաճախ ես պայտ էի վաճառում»⁵: Այս հուշերը հետագայում կյանք առան դարբինների մասին

³ Այվազյան Ա., Երագ իմ երկիր հայրենի, Հայր... L'Arme'nien..., N 1, sept-oct.

⁴ Այվազյան Ա., Եղած-չեղածը մի կյանք, Երևան, 2005, էջ 8-9:

⁵ Վարդանյան Հ., Աղասի Այվազյան, Եվս մեկ հատոր, Երկիր Մեղիա Հ/Ը, 2006:

պատմող՝ արվեստագետի համար շրջադարձային դեր կատարած «Եռանկյունի» վիպակում, որը տարիներ անց, Այվազյանի առաջարկով, էկրանավորեց Հենրիկ Մայանը: Ստեղծագործությունը, սակայն, ոչ թե մասնագիտության, այլ մարդկանց՝ հինգ դարբինների մասին էր, որոնց միավորել էր աշխատանքը: Դեռևս 1825-ին էրզրումի դարբինները կազմել էին իրենց օրենսգիրքը՝ նշելով աշխատանքի և Աստծո կապի մասին: «Միայն աշխատանքն է պահում կապը Աստծո հետ: Նա, ով չի աշխատում, անաստված է», - գրում է Այվազյանը⁶: Պատահական չէ, որ «Եռանկյունու» հինգ հերոսների անունն էլ Մկրտիչ էր (Креститель):

Հավատն առկա է Այվազյանի կերպարվեստում ևս. դրանով է բացատրվում նրա անդրադարձն ավետարանական թեմաներին՝ «Փրկություն», «Խաչից իջեցում», «Խաչելություն», «Մոր հետ (Տիրամայր)», «Հովհաննես Մկրտչի մահը», «Փորձություններ», «Հուդա», «Խորհրդավոր ընթրիք» և այլն: Հատկանշական է, որ նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում կա արվեստագետի ինքնանկարը՝ այս կամ այն հերոսի կերպարում՝ Տիրոջ, ընտանիքի հոր, տառապողի, փրկություն աղերսողի... «Փրկություն» կտավում մարդկային էության հոգևոր ցավն է հնչեցված: Շրջվող-երերող եկեղեցիներից եկող մոտալուտ աղետն ասես հաստաբուն ծառին է խաչել ու նրա շուրջն առել Տիրոջ հետ ապրող մարդկանց, որոնց հանգրվանը նկարի ձախ հատվածի կանգուն եկեղեցին է:

Կիսամութ նույն տոների ու ողբերգության առավել մեծ խտացում կա «Խաչից իջեցում» կամ, ինչպես համաշխարհային արվեստում է ընդունված, «Պիետա» կտավում: Գորշ-դարչնավուն վրձնահարվածներն իրենց ողբերգական շարունակությունն են ստանում Տիրոջը շրջապատած երեք կերպարների վշտակից, ցավից քարացած կերպարներում:

«Խորհրդավոր ընթրիքը» ընդունված պատկերման հակադարձումն է՝ ընթրիքի բոլոր մասնակիցները մեջքով են դիտողին, սակայն դեմքով դեպի լույսը՝ Աստծո լույսը:

Թիֆլիսի պիոներ պալատի նկարչական ստուդիան դարձավ արվեստագետի առաջին մասնագիտական դպրոցը՝ ներարկելով հարգանք ակադեմիզմի նկատմամբ⁷: Միքելանջելոյի ծեփաքանդակները սկիզբ դարձան լուրջ գծանկարների համար: Մինչ այդ նա իր վրձնածն ուղարկում էր Մոսկվայի «Մուրզիկա» մանկական ամսագրի խմբագրություն՝ ստանալով պատասխաններ, խորհուրդներ հայտնի նկարիչներից: Իսկ 1939 թվականին «Պիոներսկայա պրավդա» թերթում տպագրվեց պատանու առաջին պատմվածքը, իր իսկ խոսքով՝ վատ ռուսերենով գրված, Մետելիի բանտի մասին ռոմանտիկ պատմությունից խմբագրության առանձնացրած և մշակած առա-

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նկարչի մոր հայրը, որին չի տեսել երբևէ, հին թիֆլիսեցի էր, քաղաքի կենտրոնում երկհարկանի տուն ուներ՝ նկարիչ էր և առևտրական: Ա. Այվազյանը հուշերում գրում է, որ հինգ տարեկանում ինքն իր համար դպրոց էր հնարել. վերցնում էր մոր հին պայուսակը և գնում Թիֆլիսի մոտակա շենքերից մեկի՝ հնից մնացած ցուցափեղկերի բացվածքում նստում և երևակայական դաս լսում... Տե՛ս Այվազյան Ա., Եղած-չեղածը մի կյանք, էջ 13:

ջաբանով, որով էլ մեկնարկեց նրա՝ թերթի մանկական թղթակցի աշխատանքը⁸:

Այվազյանն օրվա ընթացքում տարբեր դրսևորույթ ուներ. առավոտյան դպրոցում ընկալվում էր որպես նկարիչ, բանաստեղծություններ գրող, ջութակահար, Քոի ափին իրեն գիտեին որպես լողորդ, թատրոններում՝ նրբակիրթ պատանի, մարզադահլիճներում՝ բռնցքամարտի գիտակ⁹: Թիֆլիսյան շարքի նկարները («Իմ քաղաքը», «Հեքիաթ», «Առնետներ» և այլն) նրա իրական ու երևակայական կյանքի արտացոլումն են, վերհուշ երիտասարդ օրերի, երբ ուշ ժամին համերգից, թատրոնից, կինոյից կամ մարզական մրցումներից տուն վերադառնալիս երևակայության մեջ բեմադրում էր որևէ ներկայացում կամ նկարահանում որևէ ֆիլմ... «Արևելք և արևմուտք» կտավում արվեստագետի ծննդավայրն է՝ մարդկանց բազմությամբ, մահերով ու ծնունդներով, նեղլիկ փողոցներով, հիշողության Քուռ գետով, իսկ կենտրոնում զննող-երևակայող-հիշող ինքնանկարն է: Նա այդպես էլ չկարողացավ գերադասել արվեստի որևէ ճյուղ՝ շրջապատը, երևույթներն իր մեջ ամփոփելու, գեղեցիկը, հպարտությունը, սնամհառությունը, պատվապաշտությունն ընկալելու և արտահայտելու համար:

Համաշխարհային պատերազմը հիմնովին փոխեց ինչպես շատերի, այնպես էլ արվեստագետի կյանքը, որովհետև, իր իսկ խոսքով, պատերազմական թիկունքը շատ ավելի սարսափելի էր, քան ռազմաճակատը: Այվազյանի հարազատներից շատերը ևս չվերադարձան: Հայրենիքում՝ Հայաստանում, գրողը հիմնավորվեց քառասուն տարեկանում (ծննդավայրը քեց հոր մահից հետո միայն): Այվազյանը հուշերում նշում է. «Հայրենիքում սկսեց նոր կյանք: Մեզ ասացին, որ կարող եք փախչել, որովհետև ուրիշ կերպ չէին թողնում, ես ու Հենրիկ Մայյանը 1945-ին փախանք Երևան»¹⁰: Հետպատերազմյան Երևանում ևս կյանքը շատ դժվար էր: Անօթևան երկար գիշերներ, հետո «Կոլխոզնիկի տունը» դարձավ օթևան. «...Դա ահավոր մի տեղ էր, շատ նման Մաքսիմ Գորկու «Հատակում» պիեսին»¹¹: Նա ստեղծագործում էր՝ նկարում և գրում: Իսկ հետագայում Երևանում լույս տեսան Այվազյանի պատմվածքները: Ինչպես նա նշեց մեզ հետ զրույցում, սկսեց դրսևորվել Հայաստանում, որովհետև նաև միջավայրն է ստեղծում անհատին. օտար միջավայրում տաղանդավոր մարդն իրեն մեկուսացած է զգում: «Ես Թիֆլիսը չեմ հիշում, առանց տեսնելու կարող եմ էրզրումը հիշել, բայց ինձ երևանցի եմ զգում», - ասում էր գրողը¹²: Հայրենիքում ստեղծված նրա երկերից է «Զրույց մոր հետ» կտավը: Ստեղծագործության ճարտարապետական կառուցվածքի ներքո են միավորվել սեղանի շուրջ նստած նկարչի մայրը՝ երեք տարիքում՝ երիտասարդ աղջիկ, հարսնացու և ծեր կին, ու նրանց հետ զրուցող-մտորոդ որդին՝ հեղինակը: Կտավի երկու կողմում տղամարդու՝ Այ-

⁸ Նույն տեղում, էջ 20-21:

⁹ Նույն տեղում, էջ 20:

¹⁰ **Վարդանյան Հ.**, Աղասի Այվազյան, Եվս մեկ հատոր:

¹¹ **Այվազյան Ա.**, Եղած-չեղածը մի կյանք, էջ 15:

¹² Նկարչի հետ մեր հանդիպման զրույցից:

վազյանի (ի դեպ, նա ողողված է պատուհանից ներս ճառագող-սփռվող լույսով) և կնոջ հասակով մեկ սովեր-դիմանկարն է: Մոր տարիքային երեք պատկերումներն իմաստային առումով ակամա հիշեցնում են Մարտիրոս Սարյանի «Երեք հասակ» ստեղծագործությունը: Այվազյանի սիրելի կինը՝ Գրետա Վերդիյանը, վերլուծում է այս կտավը՝ որպես «Ռետոր: Միայնակ տղամարդու ուշացած գրույց, ըստ էության, ինքն իր հետ»¹³: Ինքը, ստեղծագործողը, խոսելով մորից, նշում է. «Մոր կորուստը սարսափելի բան է, կարծեմ հուշերի մեջ Իսահակյանը գրել է, թե «...միշտ տագնապի մեջ էր, վախենում էր, որ մայրը կմահանա»: Այվազյանը շարունակում է, թե նույնիսկ վախենում է նայել մոր տեսագրությունը, որպեսզի չզգա նրա բացակայությունը»¹⁴: Այս ստեղծագործությունը ոչ միայն գրույց-խոստովանություն է, այլև յուրովի ինքնանկար: Առաջին ինքնանկարն ստեղծվել է քսան տարեկանում: Ինքնանկարները հիմնականում արտիստիկ են, ասես «բեմադրված», երբեմն երկփեղկված, երկկեղկված, նույնիսկ բազմակեղկված. հոգեբանական, զգացական տարբեր իրավիճակների պատկերումներով: «Իսպանական ինքնանկարում» հեղինակը XVII դարի ազնվականի հանդերձանքով է: Արվեստագիտության դոկտոր Վիգեն Ղազարյանը նկատում է. «Երկատվածություն կա իր ինքնանկարում՝ հին, թերևս կոնկիստադորների ժամանակվա, իսպանական գլխարկով և հոլանդական օձիքով, դեմքը ինքն է. ինչու է հայը հին իսպանական տարազով, դա նաև թիֆլիսյան արտիստի աբսուրդ խաղն է»¹⁵: Կարծում ենք, այստեղ կան նաև Այվազյանի անցյալի կանչերը, մեզ հետ զրույցներից մեկում նա նշել էր, որ իր առաջին ընտրյալն իսպանուհի էր: Նա գնահատում էր իսպանացիների մեծ արժանապատվությունը: Նրանց միացումը, սակայն, չստացվեց՝ աղջիկը վերադարձավ հայրենիք, արվեստագետը՝ Երևան: Նկարչի խոսքով՝ նրանց միասնությունը կարող էր տասը երեխայով իսկական ընտանիքի հիմք լինել¹⁶: Նրա հայացքում արտացոլված է անցյալի, ներկայի՝ գեղարվեստական խառնվածքում թրծված բնավորությունը:

Տարբեր ինքնանկարները ստանում են տարատեսակ լուծումներ՝ տեխնիկական և գեղարվեստական իմաստային մոտեցումները հանգեցնելով ընդհուպ «Ձոռիինքնանկարների», «Քայքայվողների», իր ժամանակի հերոսների: Նա ֆանտաստիկ ժանրի ստեղծագործություններում երկխոսում է տարբեր ժամանակաշրջանների մեծերի հետ՝ Դալի, Պիկասո, դառնալով նրանց ժամանակակիցը: «Մտորումներ» կտավը թեև չի ներկայանում որպես ինքնանկար, այդուհանդերձ, կարծում ենք, որ այդ մտորումների հերոսը հենց Այվազյանն է: Կերպարն իր ձևաոճական մեկնությամբ ընդհանրություններ ունի Եղիշե Թադևոսյանի «Հանճարը և ամբոխը» կտավի հերոսի

¹³ **Вердиян Г.** https://cdn.fsbx.com/v/t59.2708-21/81230184_303332701056316_4531717630924845088_n.docx/20-картин-с-описанием-1.docx?_nc_cat=110&ccb=1-5&_nc_sid=0cab14&_nc_ohc=otC_mgWtyYUAX8eFuND&_nc_ht=cdn.fsbx.com&oh=225519125db462d5bad950b2ec6018c2&oe=616F0842&dl=1

¹⁴ **Վարդանյան Հ.**, Աղասի Այվազյան, Եվա մեկ հատոր:

¹⁵ **Ղազարյան Վ.**, Մոտիվների արժեքը Աղասի Այվազյանի նկարներում, Այվազյանական ընթերցումներ, Երևան, 2008, էջ 218 (225-221 էջեր):

¹⁶ Նկարչի հետ մեր հանդիպման զրույցից:

հետ. նույն մեկուսացվածությունը, գուցե անելանելի հոգեվիճակը: Եվ այսպես, որտեղի՞ց է գալիս Այվազյանի երկերի տխրությունը կամ գուցե ողբերգականությունը: Արվեստագետը մեկ անգամ չէ, որ նշել է, թե արվեստի ոլորանները կործանիչ են. «Նրանք ձգում են, հրապուրում են Աստծո կողմից իրենց հատկացված «ընտրյալներին» և, պատեպատ զարնելով, բզկտում՝ մեկ տանում վեր, դիպցնում երկնագույն առաստաղին, մեկ՝ մխրճում անդունդը, ցաքուցրիվ անում ունեցած-չունեցածը»¹⁷:

Եզրակացություններ

Աղասի Այվազյանի տաղանդի ինքնօրինակ դրսևորում է նկարչությունը՝ շուրջ 150 գեղանկարչական և 40 գրաֆիկական աշխատանքներ, որ համալրում են հեղինակի աշխարհընկալման նորարարական բնույթը: Գուցե սա է պատճառը, որ նա ստեղծագործել է բազմապիսի նյութերով՝ մատիտ, սանգինա, պաստել, ջրաներկ, գուաշ, տուշ, տեմպերա, յուղաներկ՝ հաճախ միաժամանակ օգտագործելով-համադրելով դրանցից մի քանիսը: Աշխատանքների հիմքում, ինչպես գրական գործերում, կյանքի ճանաչողությունն ու զգացողությունն են: Գեղանկարչական ու գրաֆիկական ստեղծագործությունները շատ տխուր լայտմոտիվ ունեն, հաճախ՝ ողբերգական: Ամենի աղբյուրը մարդն է՝ իր թերություններով ու արժանիքներով, նաև ստեղծած միջավայրով՝ գիտակցության և ենթագիտակցության սահմանագծին («Իմ Խաչելությունը», «Իմ ժամանակը», «Հուդա», «Ընտանիքի հայրը» և այլն¹⁸): Այվազյանն այլաբանական, սիմվոլիստական, սյուրռեալիստական, կուբիստական կերպարներում ու տեսարաններում արտահայտել է այն, ինչը գրական ժառանգության մեջ գուցե թե չկա՝ ընդվզում, ճիչ, բողոք, հյուժող իրականություն և, իհարկե, ազատություն: Պատահական չէ, որ «Ամերիկյան աջաբասնդակ» գրական երկում, նկարագրելով տնանկի կացութաձևը, նշում է, որ փողոցում սեփական կյանքը վատնող և մաշող անօթևանի գերագույն ձեռքբերումն ազատությունն ու անկախությունն են¹⁹:

АГАСИ АЙВАЗЯН – ХУДОЖНИК

РИПСИМЕ ВАРДАНЯН

Армянский писатель, публицист, сценарист, драматург, режиссер, живописец Агаси Айвазян – автор около 150 живописных и 40 графических работ, истоки которых – в самом человеке с его недостатками и достоинствами, с созданной им средой, балансирующей на грани сознательного и подсознательного («Мое распятие», «Мое время», «Иуда», «Отец семейства» и другие). А.

¹⁷ Տե՛ս **Այվազյան Ա.**, Եղած-չեղածը մի կյանք, Երևան, 2005:

¹⁸ Աղասի Այվազյանի գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներն ստեղծվել են 1993-2005 թթ.: Ստեղծագործությունների անհատական հստակ թվագրություն չկա:

¹⁹ Տե՛ս **Այվազյան А.** Американский аджабсанда, Ереван, 2006, с. 7-9:

Айвазян в аллегорических, символистических, сюрреалистических, кубистических образах и сценах выразил то, чего, пожалуй, нет в его литературном наследии: крик, протест, изнуряющая действительность и, конечно, свобода.

Ключевые слова – Агаси Айвазян, живопись, графика, «Мое распятие», «Мое время», «Иуда», «Отец семейства».

AGHASI AYVAZYAN – THE ARTIST

HRIPSIME VARDANYAN

The Armenian writer, publicist, scriptwriter, playwright, film director and artist Aghasi Ayvazyan created about 150 paintings and 40 graphic works, whose roots lie in man per se – with his or her merits and demerits, with the created environment, balancing on the verge of the conscious and subconscious (“My Crucifixion”, “My Time”, “Judah”, “The Father of the Family”, and others). In his allegoric, symbolistic, surrealist, cubistic images and scenes, Ayvazyan expressed what can be hardly found in his literary legacy: scream, protest, exhausting reality and, of course, freedom.

Key words – Aghasi Ayvazyan, painting, graphic art, “My Crucifixion”, “My Time”, “Judah”, “The Father of the Family”.

ТВОРЧЕСТВО ГОРОДСКОГО АРХИТЕКТОРА НАХИЧЕВАНИ-НА-ДОНУ Н.Н. ДУРБАХА

ОЛЬГА БАЕВА (РФ, Ростов-на-Дону)*

Творчество городского архитектора Нахичевани-на-Дону Н.Н. Дурбаха, чья профессиональная деятельность пришлась на рубеж XIX–XX вв., является ярким примером вклада выпускников Императорской Академии художеств в архитектурно-градостроительное развитие и благоустройство провинциальных городов Российской империи. Вместе с тем зодчий, являвшийся выходцем из Нахичевани, тонко чувствовал и понимал настроения и желания заказчиков, архитектурно-художественные потребности городской среды. Благодаря его трудам был сформирован целостный облик Нахичевани-на-Дону: построены здания рынка и городского театра, Мариинская городская больница, нескольких учебных заведений, особняки состоятельных горожан, оформлены центральные площади города, заложен городской сад в честь Александра II и возведены другие объекты.

В статье рассмотрен вклад Н.Н. Дурбаха в архитектуру Нахичевани-на-Дону и проанализирован творческий метод зодчего.

Ключевые слова – Н.Н. Дурбах, архитектура Нахичевани-на-Дону, эклектика, городской театр, городской архитектор Нахичевани-на-Дону, принципы классицизма, смешанная система планировки.

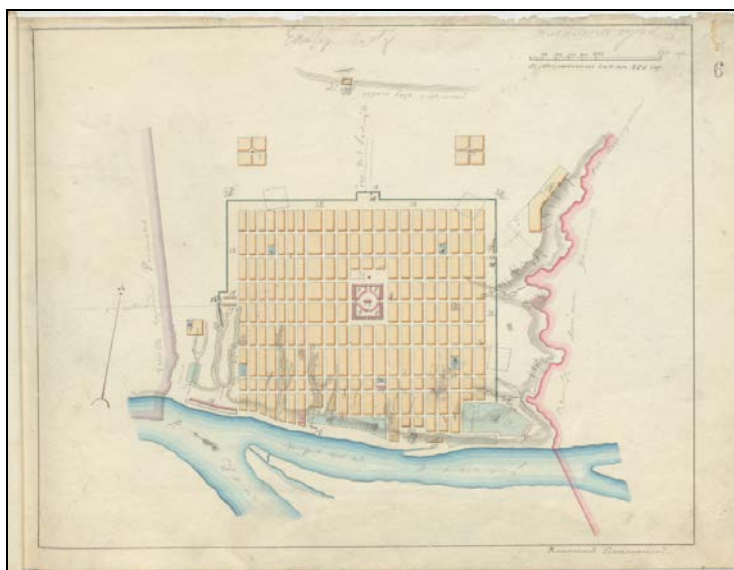
Вступление

Нахичевань-на-Дону – армянский город на Нижнем Дону, основанный в 1779 г. по указу Екатерины II. Императрица разрешила армянам, переселенным с территории Крымского ханства, заложить рядом с крепостью св. Дмитрия Ростовского город Нахичеван¹.

* Ведущий научный сотрудник Филиала ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории архитектуры, искусства и архитектурной реставрации, olabaeva@mail.ru, статья представлена 31.10.2021, рецензирована 09.11.2021, принята к публикации 29.11.2021.

¹ Нахичеван (с 1838 г. – Нахичевань-на-Дону) – город, существовавший с 1779 г. на территории Нижнего Дона. На северо-западе от него были основаны армянские села Чалтырь, Крым (Топты), Султан Сала (Малые Салы), Мец Сала (Большие Салы), Несветай и монастырь Сурб Хач. Нахичеван был объявлен административным центром сельских поселений армян и быстро превратился в один из важнейших центров диаспоры, а вся колония стала крупнейшим компактным поселением армян Российской империи за пределами их исторических территорий. В 1928 г. Нахичевань-на-Дону был присоединен к соседнему Ростову-на-Дону, сегодня его бывшая территория включена в Пролетарский район этого города.

Город сразу стал застраиваться по градостроительному плану, созданному землемерами Екатеринославской губернии. Композиционная схема этого плана проста. Прямоугольный город, южной стороной выходящий на берег реки Дон, а западной – ориентированный на крепость св. Дмитрия Ростовского, был разделен на прямоугольные кварталы прямыми продольными и поперечными улицами (ил. 1). На единственной и большой площади, расположенной в центре городской территории, запланированы каменные и деревянные лавки и собор. Планом определены места и для строительства приходских церквей².



Ил. 1. План Нахичевани-на-Дону. 1811 г. Российский государственный военно-исторический архив, ф. 846, оп. 16, д. 21550, л. 6

До середины XIX в. в архитектуре Нахичевани-на-Дону, подобно другим провинциальным городам Российской империи, господствовали принципы классицизма. Собор Григория Просветителя³ и все приходские церкви города, построенные именно в этот период, были решены в классицисти-

² **Баева О.В.** Генеральный план Нахичевани-на-Дону и русская градостроительная практика последней четверти XVIII века // Манускрипт, 2018, № 8, с. 93-97; Баева О.В. Планировка Нахичевани-на-Дону: идеи регулярного градостроительства последней четверти XVIII в. // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал, 2014, № 10, ч. 1, с. 21-24.

³ **Баева О.В.** "Хороший собор для таврических переселенцев": архитектура классицизма в Нахичевани-на-Дону (конец XVIII - первая половина XIX века) // Труды исторического факультета Санкт-Петербургского университета, 2015, № 22, с. 106-113.

ческом стиле⁴. Гражданские постройки – жилые и общественные здания – строились по образцовым проектам, созданным также в духе классицизма⁵. Таким образом Нахичеван, который быстро застраивался, имел облик классицистического города с характерными для него регулярностью, иерархичностью и элементами ордерной архитектуры.

Этот архитектурный облик, типичный для новых русских городов, основанных в XVIII в., Нахичеван не утратил и в последующие десятилетия. Горожане и городские архитекторы оставались приверженцами академических «стилей» эклектики⁶, а в национальном (армянском) стиле была возведена только церковь – Сурб Карапет⁷, располагавшаяся на городском кладбище.

Особую роль в благоустройстве и завершении формирования архитектурного облика дореволюционной Нахичевани-на-Дону сыграл городской архитектор Н.Н. Дурбах, творчеству которого посвящено настоящее исследование.

История архитектуры донских армян уже давно привлекает внимание исследователей. Вклад в ее изучение внесли О.Х. Халпахчян, А.Ю. Казарян, О.В. Баева. Вместе с тем творческий метод Н.Н. Дурбаха до настоящего момента не освещен сколько-нибудь полно в научных историко-архитектурных исследованиях, однако профессиональная деятельность зодчего стала объектом изучения студентов и магистрантов кафедры Истории архитектуры, искусства и архитектурной реставрации Академии архитектуры и искусств Южного федерального университета (ИАИАР ААИ ЮФУ). В результате такой направленности работы кафедры сегодня в ее методическом фонде хранятся результаты натурного обследования и обмерной фиксации зданий, построенных по проектам зодчего. Некоторые чертежи будут приведены в данной статье.

Деятельность Н.Н. Дурбаха на посту городского архитектора Нахичевани-на-Дону

В первой половине и середине XIX в. городского архитектора в Нахичевани-на-Дону не было, проекты на постройку для нахичеванцев разра-

⁴ **Баева О., Kazaryan A.** Armenian Church Architecture in the Town of Nakhichevan-on-Don: From Russian Neoclassicism to National Revival // RIHA Journal 0218, 2019, 20 July. URL: <https://www.riha-journal.org/articles/2019/0218-baeva-and-kazaryan>

⁵ **Баева О.В.** Образцовые проекты в жилой архитектуре Нахичевани-на-Дону // Фундаментальные, поисковые и прикладные исследования РААСН по научному обеспечению развития архитектуры, градостроительства и строительной отрасли Российской Федерации в 2020 г. Сборник научных трудов РААСН: в 2 т. Российская академия архитектуры и строительных наук, Москва, 2021, с. 13-19.

⁶ **Баева О.В.** Особенности архитектуры жилых зданий Нахичевани-на-Дону второй половины XIX в // Архитектура: наследие, традиции и новации: материалы международной научной конференции, Москва, 2019, с. 24-36.

⁷ **Казарян А.Ю. Альбом Д.И.** Гримма (1864, 1866 гг.) и архитектурный проект церкви Сурб Карапет в Нахичевани-на-Дону // Архитектурное наследие. Памяти О.Х. Халпахчяна /отв. ред. А.Ю. Казарян, Москва, 2010, с. 165-190.

батывали архитекторы Таганрогского строительного комитета. Должность городского архитектора появилась только в последние десятилетия XIX в. В разные годы ее занимали В.В. Сазонов, А.О. Тер-Окопов, Т.С. Хивинский и др., но архитекторы, как правило, не задерживались в городе и переезжали в другие губернии⁸.

В 1889 г. должность городского архитектора Нахичевани-на-Дону получил Николай Никитич Дурбах (Дурбахян), остававшийся на своем посту долгие годы. Именно благодаря его трудам завершилось формирование архитектурного облика Нахичевани-на-Дону: были построены здания рынка и городского театра, Мариинская городская больница, нескольких учебных заведений, особняки состоятельных горожан, окончательно оформлены центральные площади города, заложен городской сад в честь Александра II и др. За свою почти 25-летнюю трудовую деятельность Дурбах сформировал целостную городскую среду, не нарушив однородности классицистического города и украсив его яркими ансамблевыми акцентами.

В 1886 г. Николай Никитич – уроженец Нахичевани-на-Дону⁹ окончил Санкт-Петербургскую Императорскую Академию художеств. Под влиянием столичной академической архитектурной школы сложился творческий метод зодчего, который прослеживается в его проектах на всем протяжении профессиональной деятельности. Приверженец столичной эклектики, Дурбах применял ее принципы в проектируемых для Нахичевани особняках, доходных домах и общественных зданиях. Как правило, его постройки тяготеют к академическим «стилям» эклектики: ренессансу, барокко, классицизму.

Из договора, который зодчий подписал с Нахичеванской Управой, следует, что в 1889 г. он поступил на должность городского архитектора сроком на 1 год с «окладом жалованья в тысячу двести рублей» и обязан «все городские работы, как-то: постройки, отводы и обмеры земельных участков в отбитие линии улиц и вообще все чертежи и планы, порученные... городской управою... исполнять без промедления... без особого вознаграждения. Для жителей Нахичевани все проекты построек, не превышающие своей ценностью 500 руб., ...исполнять безвозмездно. С построек стоимостью более 500 руб. ... получать вознаграждение за составление проекта не более 1/2 % и за надзор, если того пожелает заказчик, не более 1 1/2 % стоимости построек»¹⁰. Такие расценки были низкими¹¹, можно предположить, что многие горожане предпочитали заказывать проекты именно ему, и все общественные здания, возводившиеся за счет городской казны, также проектировал он.

⁸ **Баева О.В.** К творческой биографии архитектора Т.С. Хилинского: новые материалы //Архитектурное наследство, 2020, № 73, с. 133–139.

⁹ По одним сведениям, Н.Н. Дурбах родился в Нахичевани-на-Дону, по другим – переехал с родителями в этот город в детстве.

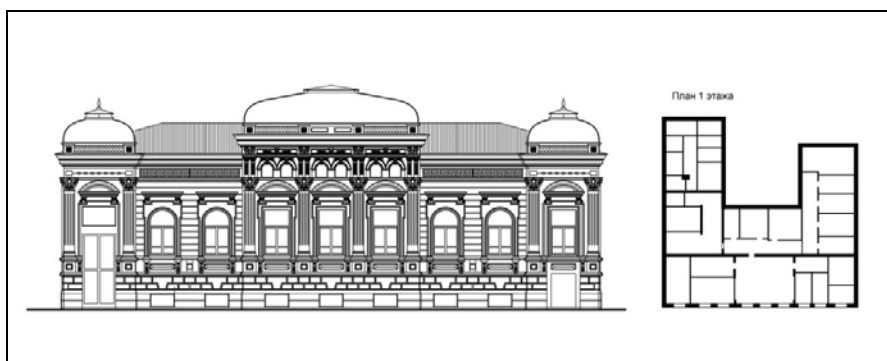
¹⁰ Государственный архив Ростовской области, ф. 91, оп. 1, д. 505 – «Личное дело городского архитектора Н.Н. Дурбаха».

¹¹ Ростовский городской архитектор Якунин, например, соглашался работать в Нахичевани за вознаграждение в 2,5 % за проект и 4% за надзор.

После окончания годичного испытательного срока члены Городской думы единогласно избрали его городским архитектором, и он получил право занимать эту должность уже бессрочно.

Жилые здания, возведенные по проектам Н.Н. Дурбаха

Очевидно, что за годы своей работы зодчий спроектировал многие дома, авторство которых сегодня установить сложно из-за плохой сохранности проектной документации. По его проектам в центре города возведены особняки богатых нахичеванцев: А. Искидарова, Е. Красильникова, Л. Попова, К. Сармакешева и другие.



Ил. 2. Особняк Е. Красильникова. Парадный фасад и план первого этажа. Чертеж Ю. Калининой (из фондов кафедры ИАИАР ААИ ЮФУ)

Угловой особняк Е. Красильникова (1888-1889) (ил. 2) на пересечении 1 Софийской (совр. 1-я Майская) и 18 линии является одним из примеров ранних работ Н.Н. Дурбаха, но уже здесь хорошо прослеживаются черты, характерные для его творчества. Архитектура одноэтажного богато декорированного здания эклектична. Два уличных фасада снабжены различными классицистическими и барочными элементами архитектурно-декоративного убранства, дворовые фасады скромно украшены наличниками, профилированным карнизом и штукатурными тягами. Облик здания дополнили рустованный цокольный этаж и боковые купола со шпильями. Композицию главного фасада определяет пятичастное деление с визуально приподнятой центральной частью, завершающейся аттиком. Планировка коридорная с односторонним и двухсторонним расположением помещений – излюбленный прием архитектора, к которому он обращался практически во всех своих проектах. Окна зала выходили на ул. 1-Софийскую, а жилые помещения – на второстепенную 18 линию.

Схожее с ним объемно-пространственное решение имеет прямоугольный в плане особняк Е. Когбетлиева (1910-е) (ил. 3). Угловое здание одним фасадом ориентировано на Бульварную площадь (совр. пл. Свободы), завершая ее перспективу, а вторым – на 2-ю Георгиевскую улицу (совр. ул.

Комсомольская). Архитектурно-художественное решение этих двух фасадов равнозначно. Трехчастное членение сформировано боковыми ризалитами, подчеркнутыми полуколоннами и полуциркульными окнами, обрамленными массивными архивольтами. Оконные проемы в центральных частях фасадов декорированы полуколоннами на кронштейнах и разорванными лучковыми фронтонами.



Ил. 3. Особняк Е. Когбетлиева. Фотография автора, 2017 г.

Фасад особняка Лусегена Попова (ил. 4), построенного на Екатерининской площади города (совр. пл. Карла Маркса), решен с использованием барочных и классицистических архитектурно-декоративных элементов. Согласно принципам эклектики декоративное убранство имел лишь главный фасад, выходивший на Екатерининскую площадь. Это Г-образное в плане здание коридорного типа с расположением помещений по обе стороны коридора. Парадные комнаты, среди которых выделялся просторный зал для приемов, ориентированы на улицу, сюда же выходил парадный вход в здание.



Ил. 4. Особняк Л. Попова. Фотография автора, 2021 г.

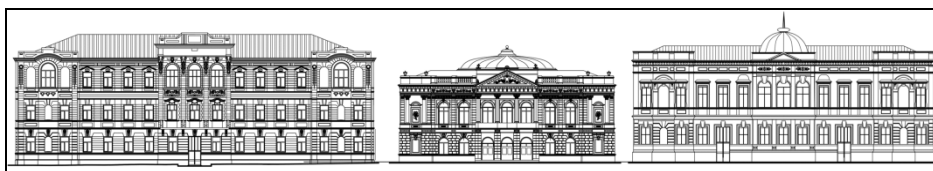
Жилой дом Пивоваровой (ил. 5) – одно из тех немногих творений Дурбаха, проект которого сохранился. Он был утвержден в 1904 г. и с незначительными изменениями, внесенными при строительстве, соответствует отреставрированному в 2016 г. зданию. Одноэтажный кирпичный дом на цоколе из ракушечника – часто используемый в архитектуре Нахичевани прием – с простым классицистическим решением главного фасада. Здесь архитектор прибегает к трехчастному ритмическому членению.



Ил. 5. Дом Е. Пивоваровой. Фотография автора, 2021 г.

Общественные здания и оформление Бульварной площади

Творческий талант архитектора проявился во всех проектах, но, пожалуй, одним из самых значительных дел архитектора стало проектирование ансамбля северной стороны Бульварной площади (ил. 6). К концу XIX в. на площади были выстроены особняки состоятельных горожан, некоторые из них проектировал сам Н.Н. Дурбах, а северная ее сторона, примыкавшая к Соборной площади, до последнего десятилетия XIX в. оставалась неоформленной. В 1890-е гг. по проектам Дурбаха здесь возводятся здания учебных заведений, закрепляющие западный и восточный углы северной стороны площади, а затем между ними – здание городского театра.



Ил. 6. Фасады северной стороны Бульварной площади. Чертеж Ю. Калининой (из фондов кафедры ИАИАР ААИ ЮФУ)

Здание городских училищ (1891) на углу площадей Бульварной и Льва Толстого и здание Екатерининской женской гимназии (1893) на углу площадей Екатерининской и Бульварной сохранились с изменениями. Фасады кирпичных учебных заведений, закрепляющие углы площади, архитектор решил схожим образом – в традициях ренессанса и классицизма. Пластику их главных фасадов формировали центральные ризалиты, завершающиеся куполами.

Здание городских училищ, построенное для объединенных приходских училищ им. Саака и Месропа (сохранилось в перестроенном виде) первоначально было двухэтажным с высоким цоколем. Композиция его главного фасада пятичастная с выделением центрального и боковых ризалитов. Центр здания подчеркнут полуциркульным арочным окном, колоннами, располагавшимися на уровне второго этажа, завершен фронтоном с аттиком. Боковые ризалиты выделены рустовкой и полуциркульными нишами с имитацией замкового камня и фронтоном, аналогичным центральному. Второстепенный фасад здания выходил на пл. Льва Толстого, и его пластику также формировали ризалит с колоннами дорического ордера и фронтоном. Главный фасад имел два входа. Планировочное решение здания относится к коридорному.

Екатерининская женская гимназия, возведенная с северо-западной стороны площади, своим объемным и пластическим решением перекликалась со зданием училищ. Главный фасад здания в кирпичном стиле имел пятичастное деление и три ризалита с рустовкой, его центр подчеркивали фронтоном и купол. Входной портал был устроен в центре здания. Т-образное в плане здание – коридорного типа с двухсторонним расположением учебных кабинетов. В 1910-е гг. здание было расширено: увеличена этажность и пристроен корпус, что изменило его внешний облик.

В 1895 г. архитектор приступил к работе над проектом городского театра (ил. 7) – главного акцента площади, объединившего ранее построенные здания в ансамбль. Визуальное единство было усилено парадными лестницами с балюстрадами, расположенными между боковыми фасадами театра и учебных заведений. Они соединили все здания северной части Бульварной площади, подчеркнув ее ансамблевый характер. Нижние ярусы всех зданий архитектор оформил рустом, причем они имели более скромный декор, чем верхние ярусы. Главный фасад каждого здания имел пятичастное вертикальное членение. Гармонично сочетались архитектурные детали зданий. В композицию площади вовлекался и собор Григория Просветителя (1807), располагавшийся в глубине прямоугольника центральных площадей за северными фасадами зданий Бульварной площади.



Ил. 7. Городской театр Наикевани-на-Дону (совр. Ростовский-на-Дону академический молодежный театр). Фотография автора, 2021 г.

Городской театр являлся центральным зданием, эстетической и духовной доминантой площади, на которую, с одной стороны, ориентировались остальные постройки, а, с другой стороны, архитектор встроил театр в уже складывавшийся ансамбль площади и умело подобрал его архитектурно-художественные формы. Строительство театра завершилось в 1899 г.

Двухэтажное здание театра соответствовало существовавшим в то время тенденциям, разработанным ведущими архитекторами и воплощенным в строительной практике больших городов и европейских столиц. В обобщённом виде можно определить архитектуру европейского театра следующим образом: ярусный (ранговый) полукруглый в плане зрительный зал (с различными вариациями – подковообразный, овальный и т.п.), кулисная сцена-коробка, преобладание барочных интерьеров и фасады, как правило, тяготеющие к формам академических стилей¹².

Фасады двухъярусного здания городского театра Наикевани выполнены в формах ренессанса с элементами барочной архитектуры. Здание имеет сложную конфигурацию в плане, отражающую его внутреннюю планировку. Рисунок плана главного фасада определяется несколько выступающей вперед слегка скругленной центральной частью, акцентированной в нижнем ярусе тройной аркадой входных проемов и поднятым над ней портиком с колоннами, и боковыми пилонами, завершающимися капителями сложного ордера. Боковые ризалиты главного фасада придают зданию монументальность и еще больше акцентируют его центральную часть с порталом. Нижний ярус здания декорирован скромней, его украшением служит

¹² **Баева О.В.** Архитектура провинциальных театров России второй половины XIX века в региональном и глобальном пространстве культуры // *Искусствознание: наука, опыт, просвещение: сборник статей по материалам Международной научной конференции*, Москва, Государственный институт искусствознания, 2019, с. 284–292.

крупный прямоугольный и клинчатый руст, поддерживаемый рустованными лопатками во втором ярусе. Верхний ярус главного фасада декорирован значительно богаче, его украшают херувимы, картуши, орнамент. Полуциркульные окна нижнего и верхнего яруса украшены замковым камнем – излюбленный прием архитектора. Венчает здание шатровый купол, который, если судить по проекту, должен был сильнее возвышаться над центральной частью здания, но видимо в ходе строительных работ его высоту пришлось скорректировать. Архитектура остальных фасадов здания отличается от главного большей скромностью, но их оформление поддерживает его целостный образ.

Главный фасад повторяет форму зрительного зала и окружающих его вестибюля и фойе, располагавшиеся на другом конце здания вспомогательные помещения при сцене также читаются в объеме.

Заключение

Излюбленными приемами архитектора стали трехчастное или пятичастное вертикальное членение фасадов, осевая композиция, использование профилей и тяг. Во многих своих проектах он обращался к коридорной архитектурно-планировочной схеме. Помещения могли располагаться по одну сторону или по обе его стороны. Иногда архитектор применял смешанную систему планировки. Например, он использовал зальную планировочную систему, что было обычным в то время решением для особняков, в которых центром являлся большой зал для приемов.

Эти архитектурные приемы, безусловно, отсылают нас к его студенческим годам, проведенным в Санкт Петербурге: обращение к формам классических стилей, рустовка первых этажей зданий крупными прямоугольными плитами, стремление к ансамблевости в застройке. В итоге они способствовали окончательному сложению облика Нахичевани-на-Дону и отвечали столичным устремлениям образованных слоев города. Как и большинство архитекторов своего времени, Дурбах работал в стилистике эклектики, а преобладающими в его творчестве стали академические стили. Тонко чувствующий уникальность архитектурной среды зодчий следовал современным ему тенденциям архитектуры и использовал прогрессивные для своего времени планировочные решения.

ԴՈՆԻ ՆԱԽԻՋԵՎԱՆ ՔԱՂԱՔԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ Ն.Ն. ԴՈՒՐԲԱԽԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՕԼԳԱ ԲԱԵՎԱ (ՌԴ, Դոնի Ռոստով)

Դոնի Նախիջևանի քաղաքային ճարտարապետ Ն.Ն. Դուրբախը, որի մասնագիտական գործունեությունը զարգացում ապրեց XIX-XX դարերի վերջին, համարվում է Կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտների ներդրման վառ օրինակ Ռուսական կայսրության գավառական քաղաքների ճարտարապետական-քաղաքաշինական զարգացման և բարե-

կարգման գործում: Միաժամանակ, բնիկ նախիջևանցի ճարտարապետը նրբանկատորեն զգաց ու հասկացավ պատվիրատուների տրամադրություններն ու ցանկությունները, քաղաքային միջավայրի ճարտարապետական ու գեղարվեստական կարիքները: Նրա աշխատանքի շնորհիվ ձևավորվել է Դոնի Նախիջևանի ամբողջական տեսքը՝ կառուցվել են շուկայի և քաղաքային թատրոնի շենքերը, Մարիինյան քաղաքային հիվանդանոցը, մի քանի ուսումնական հաստատություններ, ունևոր քաղաքացիների առանձնատներ, ձևավորվել են քաղաքի կենտրոնական հրապարակները, Ալեքսանդր II-ի պատվին հիմնվել է քաղաքային այգին և կառուցվել այլ օբյեկտներ:

Հոդվածում քննարկվում է Ն.Ն. Դուրբախի ավանդը Դոնի Նախիջևանի ճարտարապետության մեջ և վերլուծվում ճարտարապետի ստեղծագործական մեթոդը:

Բանալի բաներ՝ Ն.Ն. Դուրբախ, Դոնի Նախիջևանի ճարտարապետություն, էլեկտիկա, քաղաքային թատրոն, Դոնի Նախիջևանի քաղաքային ճարտարապետ, կլասիցիզմի սկզբունքներ, խառը նախագծային համակարգ:

THE OEUVRE OF THE CITY ARCHITECT OF NAKHICHEVAN-ON-DON NIKOLAY DURBAKH

OLGA BAYEVA (Rostov-on-Don, RF)

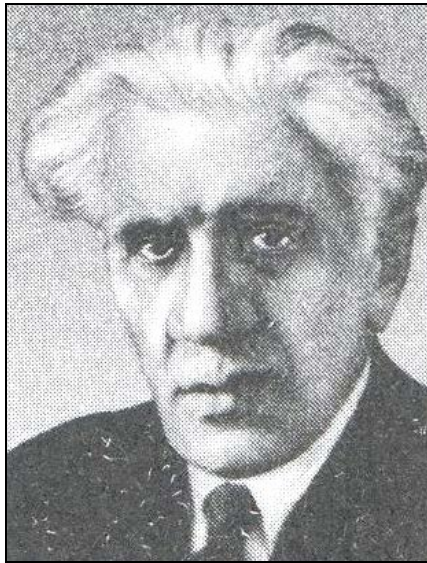
The oeuvre of the city architect of Nakhichevan-on-Don Nikolay Durbakh (Nikoghos Durbakhyan), who worked at the turn of the 19th-20th centuries, is a vivid example of how graduates of the Saint-Petersburg Imperial Academy of Arts contributed to the architectural and town-planning activity and improvement of provincial cities of the Russian Empire. He was a Nakhichevan-on-Don native, hence he had a refined feeling and clear understanding of the customers' wishes and preferences, their architectural and artistic requirements to the city environment. Owing to his efforts, a holistic appearance of Nakhichevan-on-Don was formed: the buildings of City Market and City Theater, the Mariinsky City Hospital, several educational institutions, mansions for well-to-do citizens were built, as well as the central squares of the city redesigned, the municipal park in honor of Alexander the Second founded, a number of other projects accomplished.

The article considers N. Durbakh's contribution to the architecture of Nakhichevan-on-Don and analyzes the architect's creative method.

Key words – N. Durbakh, architecture of Nakhichevan-on-Don, eclecticism, City Theater, city architect of Nakhichevan-on-Don, principles of classicism, mixed planning system.

БИОГРАФИИ ИСКУССТВОВЕДОВ В ДОКУМЕНТАХ

ГАРЕГИН ЛЕВОНЯН*



Гарегин Левонян – видный филолог, искусствовед, первый заслуженный деятель искусств ССР Армении, редактор, историк армянской периодической печати, библиограф, преподаватель, профессор, оставил неизгладимый след в истории армянской культуры и науки. Родился 24 октября (5 ноября) 1872 г. в Александрополе (Гюмри) в семье известного народного певца (ашуга) Дживани. С юношеских лет занимался художественно-литературной, затем – редакционно-издательской деятельностью. Активно сотрудничал в газетах и журналах своего времени. В 1908 г. в Тифлисе издавал и редактировал художественно-литературный журнал «Гехарвест» (Искусство), который с перерывами издавался до 1921 г.

В 1910-1911 гг. Г. Левонян преподавал рисование в Нерсесяновской семинарии. В 1911-1915 гг. являлся директором художественных курсов в Тифлисе. С начала 1920-х годов он преподавал в учебных заведениях Грузии и Армении.

С 1903 по 1907 г. Г. Левонян был членом социал-демократической партии «Гнчак» в Вагаршапате.

Круг литературно-художественных и научных интересов Г. Левоняна очень широк. Он охватывает историю искусства (музыка, живопись, скульп-

* Ընդունվել է տպագրության 29.11.2021:

тура, архитектура), историю армянской книги и книгопечатания, издательского дела и др. Его перу принадлежит ряд ценных исследований. Среди них: «Армянские ашуги» (1892), «История армянской журналистики» (1895), «Венецианские мхитаристы» (1901), «Культурная роль армян в Турции» (1917), «О преобразовании армянского типографического шрифта», (1927), «Армянские народные и ашугские песни и их взаимовлияния», (1930), «Жизнь и творчество знаменитого ашуга Саят-Нова» (1931), «Шота Руставели и его герои в изобразительном искусстве», «Полный каталог армянских периодических изданий» (1794-1934)» (1934), «Армянская культура в период эпоса Давид Сасунский» (1939), «Ашуги и их искусство» (1944), «История армянской книги» (1944), «Библиография по истории армянского искусства» (1944), «Армянские народные музыкальные инструменты» (1904), «Введение в историю армянского искусства» (1913), «Об армянской древней архитектуре» (1917), «О храме VII века Звартноц» (1926), «Скульптура в древней Армении» (1937), «Овнатаняны в истории армянской живописи» (1938), «Языческий храм I века Гарни» (1938), «Знаменитый архитектор X века Трдат» (1941), «Театр в исторической Армении» (1941), «Альбом армянских исторических и этнографических костюмов» (1944), «История армянского хореографического искусства» (1944), «Из истории армянской музыки» (1945) и др.

Г. Левонян – автор учебников «Образцы по черчению», 3 вып. (1907), «Образцы по армянскому чистописанию», 3 вып. (1908), «Геометрическое черчение» (1909), «Учебник по линейной перспективе» (1910). Г. Левонян занимался также переводческой деятельностью – с армянского на русский им был переведен рассказ Нардоса «Анна Сароян», а с русского на армянский – «Плоды просвещения» Льва Толстого (1936). После его смерти вышли в свет работы «Армянская книга и искусство печатания (исторический обзор с начала до 20-го века)» (1958), «Воспоминания» (1959) и «Сочинения» (1963).

Академик Рубен Зарян в очерке о Левоняне писал: «Образ Гарегина Левоняна редкий. Сейчас, например, в нашей культурной жизни мы не имеем такой [личности], которая хоть частично напомнит Левоняна, и никто не удивляется, что сегодня его личность и дело и, особенно, издававшийся им «Гехарвест» удостоиваются внимания молодых филологов.

...К личности и делам [Г. Левоняна] не остался равнодушным ни один армянский поэт и литературовед, ни один армянский художник, искусствовед, ни один архитектор или артист, ни один музыкант и музыковед» (**Рубен Зарян. Перед закатом. Воспоминания. Ереван, 1990, с. 442, на арм. яз.**)

Гарегин Левонян умер 28 сентября 1947 г. в Ереване

Ниже впервые публикуются автобиография Гарегина Левоняна и характеристика Г. Левоняна, данная академиком Мкртычем Нерсисяном.

СТЕПАН ГАРИБДЖАНЫН
Кандидат исторических наук

Автобиография Гарегина Дживановича Левоняна

Родился в 1872 г. в Александрополе (Ленинакан), в семье ашуга. Начальное и среднее образование получил в местном армянском и русском училищах, после окончания которых некоторое время занимал должность заведующего библиотекой. Параллельно занимался литературой: мои статьи и корреспонденции печатались в тифлисских армянских газетах.

В 1896 г. я переехал в Москву для получения художественного образования. В 1897 г. поехал в Петербург и поступил в художественную мастерскую академика Л.Е. Дмитриева-Кавказского, а со следующего года я был принят в Академию художеств в гравюрную мастерскую профессора В.В. Моте. В 1902 г. по окончании образования вернулся на Кавказ и был назначен преподавателем в Эчмиадзинской духовной академии и в лицеях той же академии читал лекции по истории искусств.

В 1906 г. я поехал в Германию и в Лейпциге поступил в полиграфическую фирму Зеемана для практики по ксилографии. В 1907 г. я в Тифлисе открыл художественную школу (курсы) для подготовки учителей по рисованию. Курсы эти продолжались до 1912 г. С 1908 г. я в Тифлисе издавал и редактировал художественно-литературный журнал на армянском языке «Гехарвест» (Искусство), который с перерывом выходил до 1921 г. В 1912-13 годах я путешествовал по Западной Европе для ознакомления с оригиналами великих мастеров кисти и вообще художественными сокровищами материальной культуры. В течение 16 месяцев я побывал во Франции, Швеции, Германии, Австрии, Италии, Швейцарии, Финляндии, Англии, Бельгии, Голландии и через Варшаву-Москву вернулся на Кавказ.

До первой мировой войны, как и до Великой Октябрьской революции я проживал в Тифлисе, занимаясь литературным трудом: изданием журнала, участвовал [с]графическими работами на художественных выставках, долгие годы вел параллельно не общественную работу в редакционной коллегии Арм[янского] этнографического, в жюри Арм[янского] драматического, в правлении Арм[янского] издательского и других обществах.

Со дня установления в Грузии Советской власти я всецело посвятил себя упрочению и внедрению идей новой власти в массах, – читал доступные лекции в Народном университете, в Авлабарском театре и писал статьи в армянских газетах. В 1922 г. в Тбилиси организовался Дом армянского искусства («Айартун»), куда входили союзы писателей, художников, композиторов и артистов. Я был избран членом совета Айартуна и секретарем Союза художников, также советом был назначен лектором на драматических курсах.

В 1925 г. я переехал в Ереван по приглашению Наркомпроса на должность директора ИЗО[бразительного] училища. Так как мне были поручены другие срочные работы, поэтому я отказался от этой должности.

В том же году я был назначен членом Комитета по охране древних памятников АрмССР. В 1926 г. был избран действительным членом Института науки и искусств и членом бюро Центрального комитета краеведения Армении.

С 1927 по 1933 г. я занимал должность зав[едующего] художественным отделом Арм[янского] госиздательства. В том же году был избран членом правления, затем и председателем Общества художников Армении.

В 1932 г. было отмечено 40-летие моей литературно-художественной деятельности и правительством мне было присвоено звание заслуженного деятеля искусств с назначением персональной пенсии.

С 1933 по 1935 г. я работал в редакции Арм[янской] советской энциклопедии в качестве ученого секретаря отдела литературы и искусств.

С 1938 по 1941 г. читал лекции по истории искусств в Педагогическом институте, а с 1940 г. – в Госуд[арственном] университете.

С 1939 г. в связи с декадой армянского искусства в Москве я был награжден Почетной грамотой Верховного совета АрмССР.

В настоящее время я состою членом Ученого совета институтов литературы и истории АН АрмССР, членом К[омитета] по охране истор[ических] памятников Армении, членом Союза советских писателей и Союза советских художников и членом Учен[ого] совета Госуд[арственного] истор[ического] музея.

Г. Левонян. [Подпись].

Архив Академии наук Армянской ССР. Личное дело Гарегина Левоняна. ф. 1, оп. 1, д. 1587, л. 3-3об. Подлинник. Машинопись.

Ակադեմիկոս Մկրտիչ Ներսիսյանի՝ Գարեգին Լևոնյանին տրված բնութագիրը

5 հուլիսի 1945 թ.

ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

Գ. Լևոնյանը հայ գրականության մեջ հայտնի է իր բեղուն և բազմակողմանի աշխատանքներով: Հայ մամուլի, աշուղների, ճարտարապետության մասին նա ունի մի շարք կապիտալ աշխատություններ, որոնցից շատերը եզակի են իրենց տեսակի մեջ:

Դեռ 1895 թվին նա իր վրա բևեռեց հայ հասարակության ուշադրությունը իր մինչև այսօր չգերազանցված «Հայ մամուլի պատմության» սովոր հատորով, որն իր ժամանակին արժանացավ գրական մրցանակի: 1892 թվից սկսած մինչև այսօր Գ. Լևոնյանը մնում է հայ գրական այն միակ դեմքը, որն այնքան համառ և հետևողականորեն զբաղվում է հայ աշուղների գործերի ուսումնասիրությամբ:

Հայ գիրքը և տպագրությունը հանձին նրա ունի իր բարեխիղճ ուսումնասիրողը: Գ. Լևոնյանի գործունեության կենտրոնը կազմել և կազմում է հայ կերպարվեստի ուսումնասիրությունը: Մինչև այժմ էլ հազիվ թե գտնվի կերպարվեստի հարցերով զբաղվող մի հետազոտող, որն իր ուսումնասիրությունների ընթացքում կարիք չզգա օգտվելու նրա աշխատություններից: Նա մեկն է հայ արվեստի պատմության պիոներներից և կարկառուն դեմքերից: Լևոնյանի գրչին են պատկանում մի քանի տասնյակ գրքեր և գրական ու բանասիրական հոդվածներ, որոնք անկասկած կման որպես մնայուն ժառանգություն հայ գիտական գրականության մեջ: Գ. Լևոնյանի ջանքերով լույս է տեսել հայտնի «Գեղարվեստ» հանդեսը:

Գ. Լևոնյանը գործում է հայ գրական ասպարեզի վրա 1892 թվից սկսած և շարունակում է իր եռանդուն աշխատանքը նաև այժմ: Լևոնյանն իր գրական վաս-

տակի համար Սովետական Հայաստանի կառավարությունից ստացել է արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում:

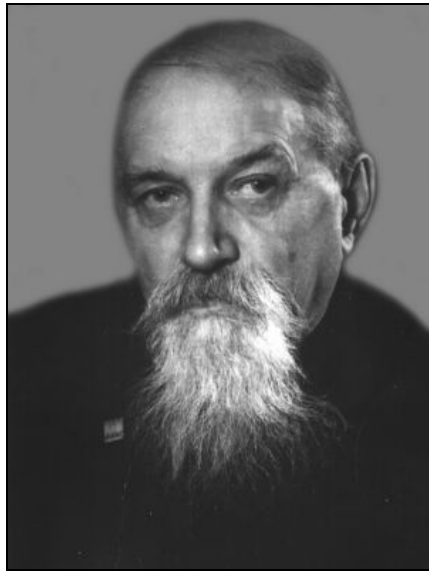
Գ. Լևոնյանը ակտիվորեն մասնակցում է Ինստիտուտի հասարակական-քաղաքական կյանքին: Նա միանգամայն արժանի է Հայկական ՍՍՌ գիտությունների ակադեմիայի անդամ-թղթակցի կոչմանը:

Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի պատմության ինստիտուտի դիրեկտորի պաշտոնակատար՝ Մ. Ներսիսյան

Հայկական ԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի արխիվ, Գարեգին Լևոնյանի անձնական գործը, ֆ. 1, ց. 1, գ. 1587

УДК : 929:72(470) Токарский

НИКОЛАЙ ТОКАРСКИЙ



Крупный ученый-искусствовед, историк архитектуры, археолог, кандидат исторических наук, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Армении, первый лауреат премии имени Тороса Тораманяна Николай Михайлович Токарский на протяжении многих десятилетий плодотворно занимался исследованием богатого архитектурного наследия армянского народа. Родился 6 (18) декабря 1892 г. в Санкт-Петербурге в семье инженера-служащего. Высшее образование получил на архитектурном факультете Института гражданских инженеров по специальности инженер-строитель (архитектор). В июле-августе 1909 г. юнгой на пароходе Северного пароходного общества г. Одессы побывал в Турции и Египте, а в августе-сентябре 1913 г. – с туристической поездкой в Германии, Франции, Швейцарии, Италии, Австрии.

В 1914-1915 гг. Н. Токарский был практикантом на постройках, вольнонаемным санитаром на Кавказском фронте, исполняющим обязанности архитектора в экспедиции Российской академии наук в Ани под руководством Н.Я. Марра, младшим и старшим техником на изысканиях и постройке Батум-Трапезундской железной дороги, исполняющим обязанности младшего инженера на изысканиях Семиреченской железной дороги (Турксіб), начальником партии изысканий в Шереховическом районе бывшей Новгородской губернии. В 1921-1931 гг. являлся научно-техническим, младшим и старшим научным сотрудником Государственной академии истории материальной культуры. В 1923 г. с научной целью был командирован в Армению, в 1924 г. в качестве заместителя начальника экспедиции получил приглашение участвовать в археологических раскопках Ольвии на северном берегу Черного моря под руководством известного ученого, члена-корреспондента Российской академии наук, профессора Петроградского университета Б.В. Фармаковского.

С 1921 по 1934 гг. Н. Токарский по совместительству являлся научным сотрудником и научным руководителем группы Центрального научно-исследовательского института железнодорожного транспорта, начальником экспедиции Государственного Эрмитажа и Института истории культуры ССР Армении в Анберд и Двин, сотрудником экспедиции в Колагран, в 1935-1938 гг. - старшим научным сотрудником Гос. Эрмитажа. В 1935 г. участвовал в качестве действительного члена в работах III Иранского международного конгресса, в 1936-1938 гг. был заместителем начальника экспедиции Гос. Эрмитажа в Анберд под руководством академика Иосифа Орбели, в 1937 г. в Армении принял участие в реставрационных работах Комитета охраны исторических памятников, в экспедиции для раскопок в Двине, в 1938-1939 гг. исполнял обязанности старшего научного сотрудника Института истории материальной культуры АН СССР.

С начала 1939 г. был откомандирован Академией наук в распоряжение Управления по делам искусств при Совнаркоме Армянской ССР для работ по подготовке юбилея эпоса «Давид Сасунский» и декады армянского искусства в Москве. Указом Президиума Верховного совета СССР от 4 ноября 1939 г. был награжден орденом «Знак Почета». С 1 декабря 1939 г. по 21 апреля 1941 г. являлся старшим научным сотрудником Государственного Эрмитажа в Ленинграде, а в 1941-1945 гг. – заместителем председателя Комитета по охране исторических памятников Армении. В эти годы Н. Токарский подготовил к печати свой основной труд «Архитектура Древней Армении» (1946), переработанный и переизданный в 1961 г. За этот труд – первый опыт изложения истории армянской архитектуры, ему была присуждена степень доктора искусствоведения (1962). Отметим, что еще в 1938 г., 28 июня, на заседании Ученого совета Ленинградского государственного университета Токарский был утвержден в ученой степени кандидата исторических наук без защиты диссертации.

С 1 июня 1944 г. по 1 ноября 1946 г. Токарский работал старшим научным сотрудником Института истории Академии наук Армянской ССР. После

переезда в 1951 г. в Ленинград он продолжал заниматься исследовательской деятельностью – издал книгу «По страницам истории армянской архитектуры» (Ереван, 1973), а спустя 11 лет после его смерти был опубликован ценный труд «Из истории средневекового строительства в Тайкском княжестве» (1988).

Николай Токарский умер 20 декабря 1977 г. в Ленинграде.

СТЕПАН ГАРИБДЖАНЫН

Кандидат исторических наук

Ниже впервые публикуются характеристики, данные Н. М. Токарскому академиком Иосифом Орбели и заместителем директора Государственного Эрмитажа Тимофеевым.

Характеристика Николая Токарского, данная Иосифом Орбели

26 июня 1938 г.
г. Ленинград

Николай Михайлович Токарский является специалистом в области истории архитектуры Средневекового Кавказа и может служить прекрасным образцом целесообразности сочетания в одном лице качеств инженера – строителя и археолога.

Занятия его историей архитектуры и археологией начались в 1916 году, когда он доставил Н.Я. Марру чрезвычайно ценный материал – результаты своих наблюдений над архитектурными памятниками с театра военных действий в Турецкой Армении.

Ряд лет, проведенных им в аудитории Н.Я. Марра и в тесном научном общении с ним (Марр его высоко ценил) и со мною определил точнее круг его научных интересов, а участие в раскопках двух наиболее авторитетных советских археологов, изучавших древние города – Марра и Фармаковского, выработало в нем качества первоклассного специалиста по раскопкам городов и дало ему возможность впоследствии руководить археологическими экспедициями.

Применение технических приемов в исследовании памятников архитектуры привело не только к таким ценным результатам, как точное установление древнеармянской линейной меры, равнявшейся, как стало известно, 10 см, но и к выяснению ряда других точных данных, служащих критерием при изучении истории архитектуры на Востоке.

Его обширная работа над памятниками типа Рипсимэ (Армения) и над строительством, связанным с именем Нерсеса Строителя (Армения и Грузия), является ценным вкладом в науку.

С другой стороны, Токарский оказал неоценимую услугу археологической науке и историкам архитектуры, применив впервые стереофотограмметрический метод обмеров архитектурных памятников и археологических

объектов и внеся ряд уточнений и технических усовершенствований в использование стереофотограмметрической аппаратуры.

Внимательное изучение письменных первоисточников по истории Армении обеспечило ему одно из первых мест в ряду историков культуры Кавказа.

Читавшиеся Н.М. Токарским лекции и проводившиеся им занятия с молодыми научными сотрудниками и аспирантами показали его с лучшей стороны и как преподавателя.

Все эти работы дают, по моему убеждению, полное основание к присуждению Н.М. Токарскому степени кандидата исторических наук, как археологу и историку искусства и делают его чрезвычайно ценным специалистом.

Академик Орбели

Архив Академии наук Армянской ССР. Личное дело Н.М. Токарского, ф. 1, оп. 1, д. 1234, л. 6–6. об. Заверенная копия. Машинопись

Характеристика Николая Токарского, данная заместителем директора Государственного Эрмитажа Тимофеевым

27 января 1941 г.
г. Ленинград

Николай Михайлович Токарский, кандидат в члены ВКП(б), старший научный сотрудник, кандидат исторических наук, в Государственном Эрмитаже работает с 1935 года.

Крупный специалист по истории архитектуры и археологии Кавказа. Своими работами в этой области – свыше двадцати лет, сделал целый ряд открытий, обогативших эти отрасли знания.

Во втором полугодии 1938 года был командирован Эрмитажем на полтора года в распоряжение Управления по делам искусств АрмССР для участия в подготовке празднования 1000-летия армянского народного эпоса «Давид Сасунский».

По поручению руководящих органов АрмССР тов. Токарский принимал участие в реконструкции исторического музея и в художественном оформлении новых исторических постановок, показанных на декаде в Москве в октябре 1939 года, за что был награжден высшей наградой «Знак Почета». Наряду с производственной работой тов. Токарский принимает активное участие в общественной работе.

Настоящая характеристика дана для представления в Военный комиссариат.

Заместитель директора Государственного Эрмитажа Тимофеев

Архив Академии наук Армянской ССР. Личное дело Н.М. Токарского, ф. 1, оп. 1, д. 1234, л. 7. Заверенная копия. Машинопись

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

ՀՏԴ : 929:78(479.25) Արևշատյան

ԱՆՆԱ ՍԵՆԻ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ*



Լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Սենի Արևշատյանի ծննդյան հոբելյանը:

Ծնվել է 1951 թ. նոյեմբերի 7-ին Երևանում՝ անվանի փիլիսոփա, պատմաբան, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի երկարամյա տնօրեն, Երևանի պատվավոր քաղաքացի, Փիլիսոփայական միջազգային ակադեմիայի իսկական անդամ Սեն Արևշատյանի և գրականագետ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի առաջատար գիտաշխատող Քնարիկ Տեր-Դավթյանի ընտանիքում:

Ավարտելով Երևանի Պ.Ի. Զայկովսկու անվան միջնակարգ երաժշտական մասնագիտական դպրոցը՝ Ա. Արևշատյանը 1970-ին ընդունվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական ֆակուլտետը (Ռաֆայել Ստեփանյանի մասնագիտական դասարան), որի երաժշտագիտության բաժինը 1975-ին ավարտում է գերազանցությամբ՝ ստանալով «երաժշտագետի» որակավորում:

Ի դեպ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան բախտորոշ նշանակություն ունեցավ Ա. Արևշատյանի ոչ միայն հետագա գիտաստեղծագործական, այլև անձնական կյանքում: Այստեղ է նա գտնում իր «երկրորդ կեսին»՝ համակուրսեցուն, կոմպոզիտոր, հետագայում հայ կոմպոզիտորական արվեստի տաղանդաշատ ներկայացուցիչներից մեկին՝ ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր Երվանդ Երկանյանին՝ դառնալով նրա ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրն ու ժամանակակից հայ կոմպոզիտորական արվեստի հանդեպ պահպանելով գիտական հարատև հետաքրքրությունը:

Ա. Արևշատյանը 1976 թ. նոյեմբերի 16-ին աշխատանքի է անցնում ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում՝ սկզբում որպես լաբորանտ (1976-1980), ապա՝ կրտսեր գիտաշխատող (1980-1986): ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ են կապվում երաժշտագետի գիտաստեղծագործական կյանքի ավելի

* Ընդունվել է տպագրության 29.11.2021:

քան չորս տասնամյակները: Եվ միանգամայն տրամաբանական էր, որ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման կեսդարյա հոբելյանի կապակցությամբ 2008-ին Ա. Արևշատյանը պարգևատրվեց ՀՀ ԳԱԱ վաստակագրով, որը, հընթացս հոբելյանական հանդիսավոր նիստի, նրան հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ նախագահ, ակադեմիկոս Ռադիկ Մարտիրոսյանը:

Ա. Արևշատյանը 1986-ին պաշտպանում է թեկնածուական թեզ՝ ««Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան» թեմայով (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր Նիկողոս Թահմիզյան), և ստանում արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Նույն թվականին նա հաստատվում է գիտաշխատողի պաշտոնում, իսկ 1992-2005 թթ. ղեկավարում «Հայ միջնադարյան հոգևոր երաժշտության հուշարձաններ» թեմատիկ խումբը: Նա 1999-ին հաստատվում է ավագ գիտաշխատողի պաշտոնում, իսկ 2000-ին պաշտպանում դոկտորական ատենախոսություն՝ «Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնությունները» թեմայով, և ստանում արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան:

2002-ից երաժշտագետը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող է: 2007-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ նրան շնորհվել է արվեստագիտության պրոֆեսորի գիտական կոչում:

Տարիներ շարունակ Ա. Արևշատյանը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի և արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ է:

Դիրիժոր Զավեն Վարդանյանի հետ, որն այդ տարիներին Հոգևոր երաժշտության կենտրոնի տնօրենն էր, Ա. Արևշատյանը 2002-ին հիմնադրել է «Մանրուսում» միջազգային երաժշտագիտական ժողովածուն՝ դառնալով նրա կազմողը և պատասխանատու խմբագիրը. մինչ օրս հրատարակվել են ժողովածուի չորս հատորները (2002, 2005, 2009, 2013):

Ա. Արևշատյանը 2006-ին ընտրվել է Բյուզանդագիտական ուսումնասիրությունների միջազգային ընկերակցության (AIEB) անդամ, Բյուզանդագիտական ուսումնասիրությունների Հայաստանի ազգային կոմիտեի գիտական քարտուղար (2006-2018): Նա Վիեննայի Մոնոդիայի ուսումնասիրման միջազգային ընկերության անդամ է (2012-ից), Հայագիտական ուսումնասիրությունների միջազգային ընկերակցության (AIEA) անդամ (2015-ից):

2011-ին Ա. Արևշատյանը պարգևատրվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալով:

Լայն ու ընդգրկուն են երաժշտագետի գիտական հետաքրքրությունների շրջանակները: Նրան հավասարապես զբաղեցրել են թե՛ հայ հոգևոր երաժշտության պատմության, տեսության և գեղագիտության հարցերը, թե՛ համեմատական երաժշտագիտության և կոմիտասագիտության ուսումնասիրման խնդիրները, անդրադարձել է նաև ժամանակակից հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործության հետազոտությանը:

1991-ին Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս է տեսնում հայ միջնադարյան երաժշտության մասին Ա. Արևշատյանի անդրանիկ մենագրությունը՝ ««Մաշտոց» ժողովածուն որ-

պես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան» ուսումնասիրությունը¹, որտեղ լուսաբանված են հայ միջնադարյան հիմնական երաժշտական ժողովածուներից մեկի՝ «Մաշտոցի» պատմական զարգացման հանգամանքները, ընդգրկված հեղինակների ու ժանրերի շրջանակը: Աշխատության մեջ բացահայտվում են «Մաշտոցի» երաժշտական կազմի և յուրատեսակ երաժշտական շարքերի ձևակառուցման ներքին օրինաչափությունները:

Ծանրակշիռ է Ա. Արևշատյանի վաստակը հայ հոգևոր երաժշտության պատմության ուսումնասիրության գործում: Մի շարք հեղինակների և նրանց երկերի հեղինակային պատկանելության և ստեղծման հանգամանքների վիճահարույց խնդիրների ճշգրտմանն ու հետազոտմանն է նվիրված նրա գիտական ուսումնասիրությունների ստվար մասը: Այսպես, «Ո՞վ է «Ջորս ըստ պատկերի Քում» շարականի հեղինակը»² հոդվածում Ա. Արևշատյանը վերջնականապես հաստատում է Գրիգոր Մագիստրոսի՝ այդ շարականի հեղինակ լինելու փաստը, իսկ «Ստեփանոս Սյունեցի. իրական անձը և վաստակը (Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների գոյության հարցի շուրջ)»³ և «L'identité de Step'annos Sywnec'i»⁴ հոդվածներում անդրադառնում հայագիտության մեջ վաղուց արժարժվող Ստեփանոս Սյունեցի Ա և Ստեփանոս Սյունեցի Բ շարականագիրներին՝ համոզիչ կերպով հարցը լուծելով հոգուտ VII և VIII դարերում ապրած Ստեփանոս Սյունեցու: Ուսումնասիրությունների այս շարքում կարևորվում է «Յաղագս գիտութեան ձայնից» մեկնության հեղինակի հարցի շուրջ. Անանիա Նարեկացի⁵, թե՞ Անանիա Շիրակացի» ուշագրավ հոդվածը⁵ և այլն:

XXI դարի առաջին տասնամյակում Ա. Արևշատյանի գիտական ուսումնասիրությունների առանցքն է դառնում հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության տեսության և գեղագիտության կենտրոնական երևույթներից մեկի՝ Ութձայն համակարգն արտացոլող միջնադարյան բնագրերի համակողմանի հետազոտությունը, որն իր դրսևորումն է ստացել մի շարք հոդվածներում և 2003-ին հրատարակված «Հայ միջնադարյան «ձայնից»

¹ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, «Մաշտոց» ժողովածուն որպես հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի հուշարձան, Երևան, 1991, 155 էջ, նկ., նոտաներ:

² Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Ո՞վ է «Ջորս ըստ պատկերի Քում» շարականի հեղինակը, «Էջմիածին», 1997, Դ-Ե, էջ 106-115:

³ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Ստեփանոս Սյունեցի. իրական անձը և վաստակը (Սյունեցի համանուն երկու երաժիշտների գոյության հարցի շուրջ), «Հայ արվեստի հարցեր», Գիրք 2, Երևան, 2008, էջ 23-34:

⁴ Տե՛ս **Arevshatyan Anna**, L'identité de Step'annos Sywnec'i, *Revue des Etudes Arméniennes* 30, 2005-2007, pp. 401-410.

⁵ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, «Յաղագս գիտութեան ձայնից» մեկնության հեղինակի հարցի շուրջ. Անանիա Նարեկացի⁵, թե՞ Անանիա Շիրակացի, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2014, № 1, էջ 131-136:

մեկնություններ» մենագրության մեջ⁶ դառնալով «կարևոր ավանդ հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրման և ավելին՝ տեսական-գեղագիտական մտքի, միջնադարյան աշխարհայեցողական համակարգի առանձնահատկությունների հստակեցման գործում»⁷:

Այս ասպարեզում երաժշտագետ-միջնադարագետի գիտական երկարամյա պրպտումների հանրագումարը դարձավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2013-ին հրատարակված «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատասիրությունը՝ «հայ երաժշտական միջնադարագիտության կարևոր ձեռքբերումը»⁸ նվիրված հայ միջնադարյան հոգևոր մասնագիտացված երգարվեստում մշակված Ութձայն համակարգի հետ կապված երաժշտատեսական ուսմունքի ձևավորման, զարգացման և առանձնահատկությունների քննությանն ու լուսաբանմանը: Աշխատությունը «խիստ անհրաժեշտ և կարևոր քայլ է միջնադարյան արվեստների տեսությունն իմաստավորելու տեսակետից»⁹: Ձայնեղանակների ուսումնասիրմանը նվիրված սույն աշխատությունը կարևորվեց «հայ երաժշտության պատմական զարգացման մի հսկա տարածքի վերհանմամբ, որ գիտական մանրակրկիտ և ակադեմիական բարեխիղճ վերլուծության է տրվել»¹⁰:

ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով, ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական հետազոտությունները ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի աջակցությամբ ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը 2020 թ. լույս ընծայեց Ա. Արևշատյանի «Учение о гласах в средневековой Армении» մենագրությունը¹¹ (գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյան), որը հայերեն նույնանուն գրքի (2013) զգալիորեն ընդլայնված և վերամշակված տարբերակն է: Աշխատությունը նվիրված է միջնադարյան Հայաստանի հոգևոր երգարվեստում ձևավորված ձայնեղանակների մասին ուսմունքին, որն իր արտացոլումն է ստացել V-XVIII դարերի նշանավոր հայ մտածողների աշխատություններում: Այդ ուսմունքն ի մի է բերում միջնա-

⁶ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Հայ միջնադարյան «ձայնից» մեկնություններ (մենագրություն, քննական բնագրեր և աշխարհաբար թարգմանություններ), Երևան, 2003, 190 էջ:

⁷ **Նավոյան Մհեր**, Աննա Արևշատյանի «Հայ միջնադարյան «Ձայնից» մեկնություններ» ուսումնասիրությունը, «Էջմիածին», 2004, է-Ը, էջ 158:

⁸ **Նավոյան Մհեր**, Աննա Արևշատյան. Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2014, №1, էջ 282:

⁹ Տե՛ս **Հովհաննիսյան Հենրիկ**, Կարծիք Աննա Արևշատյանի «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատության մասին, Ա. Արևշատյանի անձնական արխիվ:

¹⁰ **Մանսուրյան Տիգրան**, Կարծիք Աննա Արևշատյանի «Ձայնեղանակների ուսմունքը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատության մասին, Ա. Արևշատյանի անձնական արխիվ:

¹¹ Տե՛ս **Аревшатын Анна**, Учение о гласах в средневековой Армении, Ереван, 2020, 282 с.

դարյան կանոնական մտածողության շրջանակներում բյուրեղացած երաժշտատեսական և գեղագիտական հասկացողություններն ու պատկերացումները: Պատմամշակութային լայն համատեքստում հեղինակը լուսաբանել է հայկական Ութնյան համակարգի զարգացումը, առանձնահատկությունները, քննել Մերձավոր և Միջին Արևելքի այլ երաժշտատեսական համակարգերի հետ առկա կապերը և դրանց գեղագիտական իմաստավորումը: Հավելվածն ընդգրկում է մի շարք գրաբար բնագրեր՝ ռուսերեն զուգահեռ թարգմանություններով, որոնց գերակշռող մասը ռուսերեն հրատարակվեց առաջին անգամ:

Ա. Արևշատյանի մենագրությունը կարևորվում է նաև նրանով, որ հայ միջնադարյան մասնագիտացված երաժշտության տեսությանը նվիրված՝ Բ. Քուշնարյանի «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) և Ն. Թահմիզյանի «Теория музыки в древней Армении» (1977) հայտնի մենագրություններից հետո ռուսալեզու ընթերցողին ներկայացված ընդհանրացնող բնույթի երրորդ հետազոտությունն է:

Առանձին հեղինակների երաժշտական ժառանգության վերհանմանը և ուսումնասիրմանն են նվիրված երաժշտագետ-հայագետի մի շարք հոդվածներ և ուսումնասիրություններ¹²:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2013-ին լույս տեսավ Ա. Արևշատյանի «Գրիգոր Գապասաքալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը» մենագրությունը՝ ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանի խմբագրությամբ: Աշխատությունը նվիրված է XVIII-XIX դարերում Կոստանդնուպոլսում գործած հայ առաջին երաժշտագետի՝ Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանի (1740-1808) կյանքին և գիտական ժառանգությանը, որտեղ ամփոփված են հայ միջնադարյան երաժշտական տեսական և գեղագիտական մտքի հարուստ փորձն ու ավանդույթները:

Շարունակելով իր պրպտումները՝ Ա. Արևշատյանը շուտով ռուսալեզու ընթերցողի դատին հանձնեց «Григор Гапасакалян, Книга о музыке, где содержатся вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках» աշխատասիրությունը¹³ Գրիգոր դպիր Գապասաքալյանի 1803-ին գրված «Գիրք երաժշտական, յորում պարունակին Հայերէն, Յունարէն և Պարսկերէն հարցմունք և պատասխանատուութիւնք համառօտաբար» աշխատության ռուսերեն թարգմանությունը: Աշխատությունը գրաբարից թարգմանել և ծավալուն ներածականը հեղինակել է Ա. Արևշատյանը:

¹² Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Մովսէս Խորենացու հիմներգական ժառանգությունը, «Բազմավէպ», 1992, էջ 138-146: **Արևշատյան Աննա**, Գրիգոր Գապասաքալյանի «Գիրք ութնյան ձայնից» ձեռնարկը, «Մանրուսում», հ. Գ, Երևան, 2009, էջ 214-234: **Արևշատյան Աննա**, Գրիգոր Մագիստրոսի երաժշտական ժառանգությունը, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2012, № 3, էջ 78-93:

¹³ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Григор Гапасакалян, Книга о музыке, где содержатся вопросы и ответы на армянском, греческом и персидском языках, перевод с грабара и введение А.С. Арешатян, примечания А.С. Арешатян и Л.О. Акопяна, Ереван, 2017, 142 с.

Առաջին անգամ ռուսալեզու ընթերցողին ներկայացվող Գրիգոր Գապասաքայանի «Գիրք երաժշտական» աշխատության թարգմանությունն ուղեկցվում է մանրամասն ծանոթագրություններով: Ինչպես և Գապասաքայանի մյուս երկերը, այս մեկը ևս ի մի է բերում միջնադարյան Հայաստանի երաժշտական տեսագեղագիտական մտքի ողջ ընթացքը, հարուստ փորձն ու ավանդույթները: «Գիրք երաժշտականը» ուշագրավ է նաև համեմատական երաժշտագիտության տեսակետից որպես Կոստանդնուպոլսում դարեր շարունակ համագոյակցող մշակույթների փոխհարաբերություններին վերաբերող արժեքավոր աղբյուր:

«ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2015-ին լույս տեսած «Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ» մենագրության¹⁴ մեջ Ա. Արևշատյանն առաջին անգամ ներկայացրեց X-XI դարերի նշանավոր գիտնական և արվեստագետ Գրիգոր Մագիստրոս Պահլավունու ստեղծագործական, մասնավորապես երաժշտական ժառանգությունը, ներառյալ նրա հեղինակած շարականներն ու տաղերը: Երաժշտագետը քննության է առնում նաև Մագիստրոսի «Թղթերում»՝ Նամականիում և «Մեկնութիւն քերականին» աշխատության մեջ արծարծված երաժշտագեղագիտական հայացքները: Հետազոտողը հնարավորինս համապարփակ ձևով լուսաբանել է Գրիգոր Մագիստրոսի վաստակն ու ավանդը հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի զարգացման մեջ, առաջին հերթին իբրև երգահան հեղինակ՝ շարականագիր և տաղասաց, ինչպես նաև իբրև երաժշտության կարկառուն գեղագետ և գիտակ:

Ա. Արևշատյանի սույն աշխատությունը համալրեց հայագիտության և, մասնավորապես, հայ երաժշտական միջնադարագիտության ասպարեզում ձևավորված՝ մեր միջնադարի նշանավոր գործիչներին նվիրված մենագրությունների ստեղծման ավանդույթը, «ինչը թույլ է տալիս համապարփակ ձևով քննելու նրանց բազմակողմանի գործունեությունը, վերհանելու այդ գործունեության դեռևս քիչ հայտնի կամ անհայտ էջերը»¹⁵:

2018 թ. ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունում լույս ընծայվեց Ա. Արևշատյանի «Григор Магистрос – гимнограф и эстетик» մենագրությունը¹⁶ (գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյան), որը հեղինակի՝ 2015 թ. հրատարակված աշխատության վերամշակված և ընդլայնված տարբերակն է, կարևոր ներդրում «Մագիստրոսի գեղագիտական հայացքների ուսումնասիրության բնագավառում՝ նկատի ունենալով այն հանգամանքը, որ

¹⁴ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Գրիգոր Մագիստրոսը շարականագիր և գեղագետ, Երևան, 2015, 130 էջ:

¹⁵ **Ամիրադյան Գայանե**, Աննա Արևշատյան, Գրիգոր Մագիստրոսը՝ շարականագիր և գեղագետ, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2015, № 3, էջ 299:

¹⁶ Տե՛ս **Аревшатын Анна**, Григор Магистрос – гимнограф и эстетик, Ереван, 2018, 129 с.+ 4 с. илл.

այս ականավոր գործչի մասին մինչ այժմ ստեղծված հետազոտություններում նրա գեղագիտական մոտեցումներին առանձին անդրադարձ չի արվել»¹⁷:

«ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2014-ին լույս տեսած «Անիի երաժշտական մշակույթը» աշխատությամբ¹⁸, որը հեղինակը նվիրել է հոր՝ ակադեմիկոս Սեն Արևշատյանի անմոռաց հիշատակին, Ա. Արևշատյանն առաջին անգամ առանձին մենագրությամբ գիտական հանրությանը ներկայացրեց Անիի թագավորության ժամանակաշրջանի երաժշտական մշակույթի համապարփակ պատկերը, անդրադարձավ այդ շրջանում ստեղծագործած շարականագիրներ Պետրոս Գետադարձի, Գրիգոր Մագիստրոսի, Հովհաննես Սարկավագ Իմաստասերի և այլ հեղինակների շարականերգությանը և գեղագիտական հայացքներին:

«ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ 2021-ին ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը լույս ընծայեց Ա. Արևշատյանի՝ IX դ. հայտնի մատենագիր և շարականագիր Համամ Արևելցուն վերագրվող «Համառոտ յերաժշտական արուեստէ ի յարապ գրոց» երկին նվիրված հետազոտությունը¹⁹ (գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր Լևոն Հակոբյան)՝ նվիրված երաժշտագեղագիտական բովանդակության չափազանց ուշագրավ բնագրի քննությանը: Ծավալով ոչ մեծ գրքույկը նորովի է լուսաբանում ոչ միայն Համամ Արևելցու տեղը հայ միջնադարյան երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ՝ բազմակողմանի երաժշտատեսական քննությամբ առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դնելով երաժիշտ-միջնադարագետների տեսադաշտից դուրս մնացած տվյալ բնագիրը, այլև որոշակի հետաքրքրություն ներկայացնում հայ-արաբական մշակութային կապերի պատմության առումով:

Վերջերս ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակվեց Ա. Արևշատյանի «Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտ-տեսաբանները. XVIII-XIX դդ.» մենագրությունը²⁰ (գիտական խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Լիլիթ Երնջակյան), որը, կարծես շարունակելով հեղինակի գիտական հետաքրքրությունը Նոր ժամանակի հայ երաժշտագիտական մտքի ձևավորման հանդեպ, հանձին Գր. Գապասաքալյանի ժառանգության, ի մի է բերում և արժևորում վաստակն այդ ասպարեզում Պոլսում գործած ազգային երաժշտական մշակույթի երախտավորների, որոնք իրենց գործունեությամբ մեծապես նախապատրաստեցին Կոմիտասի՝ որպես հայ ազգային կոմպոզիտորական դպրոցի, երաժշտական ֆոլկլորագիտության և միջնադարագիտության հիմնադրի ստեղծագործական և գիտական սիրանքը:

¹⁷ **Ամիրադյան Գայանե**, Анна Аревшатян, Григор Магистрос – гимнограф и эстетик, «Արվեստագիտական հանդես», 2021, № 1, էջ 228:

¹⁸ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Անիի երաժշտական մշակույթը, Երևան, 2014, 204 էջ:

¹⁹ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Համամ Արևելցուն վերագրվող «Համառոտ յերաժշտական արուեստէ ի յարապ գրոց» երկը, Երևան, 2021, 99 էջ:

²⁰ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Կոստանդնուպոլսի հայ երաժիշտ-տեսաբանները. XVIII-XIX դդ., Երևան, 2021, 126 էջ:

Ա. Արևշատյանի՝ հայ հոգևոր երաժշտությանը նվիրված բազմաթիվ հոդվածներ են տպագրվել «Քրիստոնյա Հայաստան»²¹, «Հայ երաժշտության հանրագիտարան» և Մոսկվայում լույս տեսնող «Православная Энциклопедия» հանրագիտարաններում:

Հայ հոգևոր երաժշտության բազմավաստակ հետազոտողն իր գիտական ուսումնասիրությունները համատեղել է պրակտիկ գործունեության հետ՝ որպես Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի «Հոգևոր երաժշտության ժամ» համերգաշարի (1993-2002 թթ.) և Հայաստանի հնագույն երաժշտության «Տաղարան» համույթի (1990-1995 թթ.) գիտական խորհրդատու: Այդ գործունեության յուրահատուկ արտահայտությունն է Ա. Արևշատյանի կազմած հայ միջնադարյան երգաստեղծության «Հոգևոր երգեր» անթոլոգիան, որը լույս է տեսել 1997 և 2011 թթ. «Անահիտ» հրատարակչությունում և լայնորեն կիրառվում է կոնսերվատորիայի ուսումնական գործընթացում:

Իր գիտական գործունեության մեջ Ա. Արևշատյանը առանձնահատուկ տեղ է հատկացրել երաժշտական գեղագիտության հարցերին, որոնք լուսաբանվել են հայ միջնադարյան «ճայնից» մեկնություններին նվիրված նրա հոդվածներում²²:

Ա. Արևշատյանն իր խոսքն է ասել նաև կոմիտասագիտության ասպարեզում: Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրություններին նվիրված նրա հոդվածները հրատարակվել են ինչպես հայերեն, այնպես էլ ռուսերեն, անգլերեն, ֆրանսերեն և գերմաներեն²³: Եվ պատահական չէ, որ Ա. Արևշատյանն ընդգրկվեց 2015-ին Երևանում ստեղծված Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական խորհրդի, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական պարբերականի՝ «Տարեգրքի» խմբագրական խորհրդի կազմում:

Ա. Արևշատյանն ակտիվորեն մասնակցել է Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյակին նվիրված հոբեյանական գիտական միջոցառումներին: Նա ընդգրկվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Կոմիտասականի» երրորդ հատորի խմբագրական հանձնախմբի կազմում և մասնակցել «Կոմիտաս վարդապետ և Գրիգոր Գապասաքայան. խազագիտական առնչություններ» հոդվա-

²¹ 1993-2002 թթ. Ա. Արևշատյանը եղել է Հայկական հանրագիտարանի «Քրիստոնյա Հայաստան» խմբագրության ավագ գիտական խմբագիր:

²² Տե՛ս **Arevshatyan Anna**, «Deux textes arméniens attribués à Basile de Césarée sur l'Interprétation des modes musicaux», «Les traités arméniens médiévaux sur l'Interprétation des modes musicaux et leurs parallèles au Proche Orient» (երկուսն էլ տպագրվել են «Revue des Études Arméniennes», 26, 1996-1997, pp. 339-355, 357-366). **Արևշատյան Աննա**, Эстетико-теоретические статьи Комитаса и их значение, Из истории эстетической мысли в Армении, кн. 6-ая, Ереван, 2006, с. 117-124. **Արևշատյան Աննա**, Григорий Нисский и музыкально-эстетическая мысль средневековой Армении, «Opera musicologica», 2013, № 3, с. 4-12 և այլն:

²³ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Կոմիտասի անդրանիկ երաժշտագիտական հոդվածը և նրա նշանակությունը, «Էջմիածին», 1996, Է-Ը, էջ 140-148: **Արևշատյան Աննա**, Կոմիտասի երաժշտագիտական ուսումնասիրությունների հետքերով, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 1, Երևան, 2006, էջ 50-54 (լույս է տեսել նաև ռուսերեն և ֆրանսերեն): **Arevshatyan Anna**, Komitas and Gapasakalian: neumological connections (Musicology Today, 24, 2015):

ծով²⁴, զեկուցումներով հանդես եկել 2019 թ. նոյեմբերի 29-30-ը արվեստի ինստիտուտի ու Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի՝ Գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ գումարված «Կոմիտաս - 150» գիտական նստաշրջանի և հոկտեմբերի 8-10-ը Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտի՝ Բեռլինի Հումբոլդի և Հալլե-Վիտենբերգի Մարտին Լյութերի անվան համալսարանների հետ համատեղ կազմակերպված «Կոմիտասը և իր ժառանգությունը» խորագրով միջազգային գիտաժողովի աշխատանքներին, հանդես է եկել հետաքրքիր զեկուցումներով և նախագահել նիստեր:

Ա. Արևշատյանի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում են համեմատական երաժշտագիտության՝ մեզանում սակավ ուսումնասիրված հարցերը ևս, որոնց հետազոտությանն են նվիրված տարբեր տարիների նրա աշխատությունները²⁵:

Դեռևս դիպլոմային աշխատանքից սկսած՝ Ա. Արևշատյանն անդրադարձել է հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործության ուսումնասիրությանը՝ հետագա տարիներին նույնպես նվիրելով դրան մի շարք ուշագրավ հոդվածներ²⁶: Զուգահեռաբար նա ակտիվ գործունեություն է ծավալել Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունում՝ 1994-2014-ին լինելով ՀԿԵՄ

²⁴ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Կոմիտաս վարդապետ և Գրիգոր Գապասաքայան. խազագիտական առնչություններ, Կոմիտասական-3, Երևան, 2019, էջ 62-76:

²⁵ Տե՛ս **Արևշատյան Աննա**, Շարականի ժանրի տիպաբանությունը արևելաքրիստոնեական հիմներգության համատեքստում (լոյս է տեսել նաև ռուսերեն և ֆրանսերեն), **Аревшатян Анна**, Армянские средневековые Толкования на гласы и их параллели в ближневосточных музыкальных трактатах, «Науковий вісник», вып. 15, Киев, 2001, с. 39-46, **Аревшатян Анна**, Les cantiques consacrés à Marie Madeleine dans la pratique musicale des églises arménienne et catholique, «Revue des Études Arméniennes», 35, 2013, pp. 411-418, **Արևշատյան Աննա**, Սպիրիդոն Մելիքյանի «Յուճական ազդեցութիւնը հայ երաժշտութեան տեսականի վերայ» աշխատությունը արդի երաժշտագիտության տեսանկյունից, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 5, 2013, էջ 28-38: **Аревшатян Анна**, «Певческие сборники Манрусум и Пападики: типология, общности и отличия» (Theorie und Geschichte der Monodie, 8, Wien-Brno 2014) և այլն:

²⁶ Դրանցից են՝ **Արևշատյան Աննա**, Ոչ ավանդական անսամբլները հայ արդի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում, 1976, №10, էջ 38-43: **Аревшатян Анна**, Монодия и поэзия Средневековья в творчестве армянских композиторов, ՀԿԳ, 1978, №12, с. 61-70. **Аревшатян Анна**, О специфике тембровой драматургии в симфониях Авета Тертеряна, Традиции и современность, вып. 1, 1986, с. 198-212. **Аревшатян Анна**, Музыка для камерно-оркестровых составов. 1970-80 гг., Армянское советское искусство на современном этапе, Ереван, 1987, с. 144-160. **Аревшатян Анна**, Монодийность как принцип мышления в симфониях Авета Тертеряна, «Музыкальная Академия», Москва, 2002, №2, с. 76-79. **Արևշատյան Աննա**, Երվանդ Երկանյանի «Ավագ շաբաթ» օրատորիայի ոճի առանձնահատկությունները, Հայ արվեստի հարցեր, Գիրք 3, Երևան, 2010, էջ 77-84: **Արևշատյան Աննա**, Մեծ Եղեռնի թեման հայ արդի կոմպոզիտորների երկերում, Հայոց ցեղասպանություն – 100. Ճանաչումից՝ հատուցում. Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2016, էջ 478-486: **Արևշատյան Աննա**, Կոմիտասին և Հայոց ցեղասպանությանը նվիրված Տիգրան Մանսուրյանի երկերը, «Արվեստագիտական հանդես», 2021, №1, էջ 18-24 և այլն:

վարչության անդամ, իսկ 2017-2020 թթ. ղեկավարել է ՀԿՄ երաժշտագիտական մասնաճյուղի աշխատանքները: Եվ պատահական չէ, որ ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի 2013 թ. հոկտեմբերի 23-ի հրամանագրով՝ «Հայ երաժշտարվեստի զարգացման գործում ունեցած նշանակալի վաստակի համար, ինչպես նաև Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միության հիմնադրման 80-ամյա հոբեյանի կապակցությամբ», նրան շնորհվեց ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում: Ա. Արևշատյանը ՀԿՄ «Հայ կոմպոզիտոր» հանդեսի խմբագրական խորհրդի անդամ է:

Ա. Արևշատյանի գիտական հոդվածները հրատարակվել են ինչպես Հայաստանի՝ «Սովետական արվեստ», «Պատմաբանասիրական հանդես», «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», «Արվեստագիտական հանդես», «Երաժշտական Հայաստան» գիտական պարբերականներում, այնպես էլ արտասահմանյան հայագիտական և երաժշտագիտական մի շարք հեղինակավոր հանդեսներում՝ «Բազմավէպ» (Վենետիկ), «Հայկազեան Հայագիտական Հանդես», «Հասկ» (Լիբանան), *Revue des Etudes Arméniennes* (Փարիզ), *Musica Antiqua* (Լեհաստան), «Гимнология», «Музыкальная Академия» (Մոսկվա), *Opera musocologica* (Սանկտ Պետերբուրգ), *Theorie und Geschichte der Monodie* (Վիեննա), *Българско музикознание/ Bulgarian Musicology* (Սոֆիա), *Musicology Today* (Բուխարեստ) և այլն:

Վաստակաշատ երաժշտագետը զեկուցումներով մասնակցել է բազմաթիվ հանրապետական և միջազգային գիտաժողովների աշխատանքներին ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Վրաստանում, ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում, Ավստրիայում, Գերմանիայում, Շվեյցարիայում, Հունաստանում, Հունգարիայում, Լեհաստանում, Բուլղարիայում:

Տարիներ շարունակ Ա. Արևշատյանը գիտական բեղմնավոր աշխատանքը համատեղում է մանկավարժական գործունեության հետ: 1990-ից նա դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ վարելով «Հայ հոգևոր երաժշտության պատմություն և տեսություն» առարկայի հատուկ դասընթացը, իսկ 2008-ից՝ նաև մագիստրատուրայում՝ «Գիտական ուսումնասիրության հիմունքներ» և «Երաժշտական գիտության արդի հիմնախնդիրները» առարկաները, որոնց ծրագրերը մշակել է հենց ինքը: Ա. Արևշատյանը կոնսերվատորիայի գիտական խորհրդի անդամ է, ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» հանդեսի խմբագրական խորհրդի անդամ, քանիցս ղեկավարել է պետական ավարտական քննական հանձնաժողովի աշխատանքները:

Նշելի է պրոֆեսոր Ա. Արևշատյանի ներդրումը երիտասարդ կադրերի պատրաստման գործում. նրա գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել է թեկնածուական վեց ատենախոսություն:

Ջերմորեն շնորհավորելով մեր գործընկերոջը հոբեյանի կապակցությամբ՝ մաղթում ենք արևշատություն և գիտաստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:

Աննա ԱՍՍՏՐՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀՏԴ: 929:398.8 (479.25) Տիգրանյան + 398.8 (479.25)

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ԱԼԵԵՐՏԻ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ*



Լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, «Արվեստագիտական հանդեսի» մշտական ու «հավատարիմ» հեղինակ, արվեստագիտության թեկնածու, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Մարիաննա Տիգրանյանի ծննդյան հոբելյանը:

Մարիաննա Ալեքերտի Տիգրանյանը ծնվել է 1971 թ. հունիսի 23-ին Երևանում:

1986-ին Մ. Տիգրանյանն ավարտել է Երևանի №17 ձայնի պահպանման վոկալ-երգչախմբային երաժշտական դպրոցը, որը բացառիկ էր ինչպես մեր հանրապետությունում, այնպես էլ Խորհրդային Միությունում: Այն ստեղծվել էր շնորհալի խմբավար Դավիթ Տիգրանի Զայյանի ջանքերի շնոր-

հիվ և քաղաքում այդպես էլ հայտնի էր՝ «Զայյանի դպրոց»: Երգչախմբի, սոլֆեջիոյի, դաշնամուրի և վոկալի շաբաթական երկուական դասաժամերը զգալիորեն ծանրաբեռնում էին երեխաների զբաղվածությունը՝ գրեթե զրկելով ազատ ժամանակից: Ամեն տարի ամառային արձակուրդներին դպրոցի երգչախմբի անդամները մեկ ամիս հանգստանում էին Կիրովականի, Հանքավանի և Ծաղկաձորի պիոներական ճամբարներում ու առողջարաններում և, «հաճելին օգտակարի հետ» համատեղելով, ամրապնդում երկացանկը¹:

Դպրոցական հասակում՝ 1984 թվականին, Մարիաննան ստացավ ճակատագրի դաժան հարված՝ 44 տարեկանում կյանքից հեռացավ հայրը՝ Ալեքերտ Հովհաննիսյանը: Ընտանիքի ողջ հոգսն ընկավ մոր՝ 39-ամյա Կարինե Մանասարյանի ուսերին:

Հենց երաժշտական դպրոցում էլ կանխորոշվեց Մ. Տիգրանյանի հետագա ճակատագիրը: Երաժշտական աշխարհին առնչվող մանկության տարիների առաջին հաջողությունն ու հաղթանակը արձանագրվեցին 1985-ի հունիսին, երբ դպրոցի մանկական երգչախմբի կազմում մեկնեց Հարավսլավիա՝ Զագրեբ, իսկ Ցելե քաղաքում մանկական երգչախմբերի համաեվրոպական միջազգային մրցույթում երգչախումբը զբաղեցրեց պատվավոր 3-րդ տեղը:

Մ. Տիգրանյանը 1986-ին ընդունվում է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի տեսական բաժին: Դասախոսական կազմը,

* Ընդունվել է տպագրության 29.11.2021:

¹ Տե՛ս **Տիգրանյան Մ.**, Մի դպրոցի պատմություն, «Երաժշտական Հայաստան», 2007, № 3-4 (26-27), էջ 32-34:

մասնավորապես՝ բաժնի վարիչ Ռիտա Պետրոսյանը, որ դասավանդում էր մասնագիտական առարկաներ (երաժշտության տեսություն, սոլֆեջիո, հարմոնիա և այլն), մեծ դեր ունեցան Մ. Տիգրանյանի՝ որպես մասնագետի ձևավորման և կայացման գործում:

Մ. Տիգրանյանը 1990-ին գերազանցությամբ ավարտում է Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի տեսական բաժինը և ընդունվում Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտագիտության բաժին՝ գերազանցությամբ ավարտելով 1995-ին: Մասնագիտանալով ժողովրդական երաժշտության բնագավառում՝ նա դիպլոմային աշխատանքի թեմա էր ընտրել «Սասնա ծռեր» էպոսից երգվող հատվածներ» աշխատանքը (ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու Ա. Փահլևանյան):

Կոնսերվատորիան ավարտելուց անմիջապես հետո՝ 1995-ին, սկիզբ է առել Մ. Տիգրանյանի մանկավարժական գործունեությունը, որը շարունակվում է ցայսօր: 1995-2005 թթ. Մ. Տիգրանյանը ղեկավարել է Արմավիրի արվեստի պետական ուսումնարանի տեսական առարկաների բաժինը, դասավանդել տեսական առարկաներ, դպրոցականների և սովորողների համար կազմակերպել երաժշտաստեղծագործական բազմաթիվ միջոցառումներ, քանիցս արժանացել պատվոգրերի և մրցանակների: Որպես հրավիրված մասնագետ՝ 1997-1998 թթ. Մ. Տիգրանյանը ղեկավարել է Նաիրիի շրջանի Եղվարդի երաժշտական դպրոցի պատմատեսական բաժինը և դասավանդել տեսական առարկաներ:

Լիովին նվիրվելով մատաղ սերնդի երաժշտական կրթության կարևոր գործին՝ Մ. Տիգրանյանը, այնուամենայնիվ, 2002-ին ընդունվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրա (գիտական ղեկավար՝ Ալինա Փահլևանյան)՝ խորամուխ լինելով հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ուսումնասիրության մեջ: Երիտասարդ հետազոտողը գիտական ուսումնասիրության թեմա ընտրեց ծիսական երաժշտության բարդագույն, գրեթե չուսումնասիրված ժանրը՝ հայկական հարսանեկան ծեսը, մանրագնին և համակողմանի հետազոտության ընթացքում բացահայտեց դրա առանձնահատկությունները՝ նորովի մեկնաբանելով ավանդական ծեսը: Դեռ ասպիրանտուրայում ուսումնառելիս (ավարտել է 2005-ին)՝ Մ. Տիգրանյանը 2004-ին աշխատանքի է անցել ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնում՝ որպես տեքստաբան-վերծանող, այնուհետև վարել է «Երաժշտության վերծանություն», «Հայկական նոտագրություն» և «Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն» առարկաները:

Մ. Տիգրանյանը 2010 թ. աշխատանքի է ընդունվել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնում՝ որպես կրտսեր գիտաշխատող՝ համատեղությամբ շարունակելով մանկավարժական աշխատանքը կոնսերվատորիայում: 2015-ին Մ. Տիգրանյանը որակավորվեց որպես գիտաշխատող, 2016 և 2021 թվականներին՝ ավագ գիտաշխատող:

Հենց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում էլ լիարժեքորեն ծավալվեց նրա գիտական գործունեությունը՝ ընդգրկելով տարբեր ուղղություններ: Մ. Տիգրանյանը հաջողությամբ աշխատում է երաժշտագետ-ֆոլկլորագետի մասնագիտության գրեթե բոլոր՝ վերծանման, նոտագրման, վերլուծական,

հետազոտական և խմբագրական ոլորտներում: Օժտված լինելով հայ ժողովրդական երգի բնատուր նուրբ զգացողությամբ՝ նա կարողանում է վերարտադրել ժողովրդական երգի մեղեդին և անվրեպ զգալ դրա էությունը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի 2016 թ. հունիսի 30-ի նիստում Մ. Տիգրանյանը պաշտպանում է թեկնածուական ատենախոսություն՝ «Հայոց ավանդական հարսանեկան գովքերը հնագույն ծեսի համատեքստում» (ԺԷ.00.02 - «Երաժշտական արվեստ») թեմայով (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության թեկնածու Ալինա Փահլևանյան): Մասնագիտական խորհուրդը նրան միաձայն շնորհել է արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: Ատենախոսությունը նվիրված էր հայոց ավանդական հարսանեկան գովքերի հնարավորինս ամբողջական քննությանը և վերլուծական ուսումնասիրությանը, ինչպես նաև հնագույն ծեսի համատեքստում հարսանեկան գովքերի արժեքավորմանը: Ուսումնասիրությունը նյութի տվյալ ընդգրկմամբ և նման համատեքստով կատարվում էր առաջին անգամ: Հաշվի առնելով ավանդական հարսանեկան գովքերի բացառապես երգային բնույթը և կարևորագույն կշիռը՝ Մ. Տիգրանյանը նորովի արժեքավորեց ծեսում երաժշտության դերն ու նշանակությունը: Հարսանեկան գովքերի ստվար զանգվածի ուսումնասիրությամբ հեղինակը բացահայտեց թագավորագովքերին և հարսնագովքերին բնորոշ կառուցողական առանձնահատկություններն ու օրինաչափությունները, բանաձևային տիպական սկզբունքները՝ պայմանավորված ծիսական երգերի ավանդական մտածողությամբ:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ արժեքավորվեց հարսանեկան գովքերի դերն ու նշանակությունը ամուսնական ծիսակարգում, մատնանշվեցին թագավորի ծառագովքերի կառուցվածքային մի շարք տիպաբանական առանձնահատկություններ, ուսումնասիրվեցին հարսանեկան գովքերում առկա բուսական և կենդանական խորհրդանիշները, հարսանեկան ծիսական պաշտոնակատար «աղվես աղբոր» երաժշտական նկարագիրը, գիտական նոր գնահատական տրվեց «աղվեսագովքերին», որոնք համահավաք ներկայացվեցին աշխատանքի նոտային հավելվածում: Բացահայտվեցին գովքերում առկա լադակառուցողական, տաղաչափական, մետրադիֆամական և տիպաբանական մի շարք բանաձևային սկզբունքներ: Հեղինակը համահավաք ներկայացրեց հարսանեկան ծեսի կարևորագույն արարողակարգը՝ հինադրեքի ծեսն իր հինագովքերով, ինչպես նաև փորձեց վերականգնել հայկական ժողովրդական հարսանիքի ավանդական երաժշտության համակարգը:

Այս կարևոր ու արժեքավոր աշխատությունը ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով երաշխավորվել է հրատարակության և առաջիկայում կղրվի ընթերցողի սեղանին:

Մ. Տիգրանյանի ֆոլկլորագիտական գործունեությունը կարևոր դեր կատարեց «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի 13-րդ հատորի հրատարակության պատրաստման գործում: Նա ոչ միայն Արամ Քոչարյանի գիտարշավային նյութերի ընտրանին ներկայացնող և ժողովրդական երգերն

ընդգրկող այդ հատորի կազմողներից է, այլև հեղինակել է հատորի «Երկու խոսք ժողովածուում ամփոփված երգերի ժանրային առանձնահատկությունների մասին» եռալեզու առաջաբանը:

Մ. Տիգրանյանը հեղինակ է հայ ժողովրդական ստեղծագործությանը, ինչպես նաև պատմատեսական հարցերին վերաբերող գիտական ավելի քան 30 հոդվածների, որոնք հրատարակվել են ինչպես Հայաստանում («Լրաբեր հասարակական գիտությունների», «Բանբեր հայագիտության», «Կանթեղ», «Արվեստագիտական հանդես» և այլն), այնպես էլ Ռուսաստանի Դաշնությունում, Իտալիայում («Բազմավեպ») և ԱՄՆ-ում հրատարակվող գիտական պարբերականներում ու ժողովածուներում:

Երաժշտագետ-ֆոլկլորագետը զեկուցումներով հանդես է եկել հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում ոչ միայն Հայաստանում, այլև Ռուսաստանի Դաշնությունում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում:

Մ. Տիգրանյանը 2017 թ. հուլիսի 24-30-ը Կոմիտաս թանգարան-ինստիտուտում կազմակերպված «Կոմիտասը և հայ երաժշտությունը» խորագիրը կրող ամառային դպրոցում հայերեն և ռուսերեն վարել է «Հայ երաժշտական ֆոլկլորը» դասընթացը, իսկ Սանկտ Պետերբուրգի Ն. Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտորատի, երաժշտագիտության, ռուսական հնագույն երգեցողության արվեստի և էթնոերաժշտագիտության ամբիոնների հրավերով 2018 թ. նոյեմբերի 9-11-ը վարել է «Мир армянского музыкального наследия» եռօրյա սեմինարը (ընդհանուր առմամբ 9 ժամ ծավալով՝ երեք մեկուկեսժամյա դասախոսություն և հայ ժողովրդական տարբեր ժանրերի երգերի ուսուցանություն): Նպատակն էր ուսանողներին ու պրոֆեսորադասախոսական կազմին ներկայացնել հայ ազգային երաժշտական արվեստը, ինչպես նաև ռուս ունկնդրի լայն շրջանակներին ծանոթացնել հայկական հարուստ մշակույթին²:

Մ. Տիգրանյանն ակտիվորեն մասնակցել է Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանական տարվա շրջանակներում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կազմակերպած բոլոր գիտական միջոցառումներին: Հայ Առաքելական Ուղղափառ Սուրբ Եկեղեցու Ռուսաստանի և Նոր Նախիջևանի Թեմը 2019 թ. սեպտեմբերի 20-22-ը Մոսկվայում գումարեց «Национальная классика в мировом художественном контексте» խորագրով միջազգային գիտական կոնֆերանս՝ նվիրված Հովհաննես Թումանյանի և Կոմիտասի ծննդյան 150-ամյա հոբելյաններին: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը նշված կոնֆերանսի համակազմակերպիչ կազմակերպությունն էր՝ Կոմիտասի մասով: Կոմիտասագիտության մեջ առաջին դեպքն էր, որ Մոսկվայում կազմակերպվում էր միջազգային գիտական կոնֆերանս, որի զեկուցումները նվիրված էին բացառապես Կոմիտասի կյանքին ու ստեղծագործությանը:

² Սեմինարն ուղեկցվել է 12 թեմատիկ ցուցադրություններով՝ «Армянские народные инструменты», «Армянские национальные костюмы», «Армянские храмы в России», «Русские православные храмы в Армении», «Хачкары Армении», «Армянская архитектура и зодчество», «Армянская живопись и скульптура», «Театры и музеи Армении», «Армянская кухня» և այլն:

Մ. Տիգրանյանը հանդես եկավ «Эпическая песня “Бингел” в записях Комитаса» գեկուցումով: Իսկ 2019 թ. նոյեմբերի 29-30-ը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ու Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի՝ Գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ, գումարած «Կոմիտաս - 150» գիտական նստաշրջանում նա ներկայացրեց «Երկու վարդապետ՝ Կոմիտաս և Սահակ Ամատունի» բանախոսությունը: «Կոմիտասականի» 3-րդ հատորում հրատարակվեց Մ. Տիգրանյանի «Հարսանեկան օժիտի երգերը Կոմիտասի գրառումներում» արժեքավոր հետազոտությունը: Իսկ առաջիկայում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ լույս կտեսնի Կոմիտասի «Մշեցոց բինգյոլին» նվիրված նրա եռալեզու (հայերեն, ռուսերեն, անգլերեն) ուսումնասիրությունը:

Մ. Տիգրանյանը նկատելի ավանդ ունի նաև «Հայ երաժշտության հանրագիտարանի» ստեղծման գործում: Նա ընդգրկվել է հատորի գիտախմբագրական խորհրդի կազմում, ինչպես նաև հեղինակել հայ երաժշտական ֆոլկլորին վերաբերող մի շարք հանրագիտարանային հոդվածներ:

Մ. Տիգրանյանն ընդգրկվել է գիտական աստիճանաշնորհման համակարգում: Նա եղել է մի շարք թեկնածուական ատենախոսությունների (Նիկոլայ Կոստանդյանի, Անահիտ Մարգարյանի և այլոց) պաշտոնական ընդդիմախոս, իսկ 2021-ից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արվեստագիտության 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ է:

Ուշագրավ է Մ. Տիգրանյանի գործունեությունը երիտասարդ կադրերի պատրաստման գործում ևս: Նա ԵՊԿ-ում ղեկավարում է բակալավրական աշխատանքներ ու մագիստրոսական ատենախոսություններ, իսկ 2019, 2020 և 2021 թվականներին նշանակվել է ԵՊԿ հայ ավանդական երաժշտության կատարողական արվեստի ամբիոնի պետական քննությունների հանձնաժողովի նախագահ, նաև ՀՀ ՄՄԿ (միջին մասնագիտական կրթություն) ՊԿԶ-ի (պետական կրթական չափորոշիչ) 0215.06:015-04 վերանայման նախագծի փորձագիտական հանձնաժողովի անդամ է (28 հուլիսի, 2021):

Գիտական ու մանկավարժական աշխատանքը Մ. Տիգրանյանը հաջողությամբ համատեղում է երաժշտագետ-ֆոլկլորագետի պրակտիկ գործունեության հետ: 1994-1995 թթ. Հայաստանի ազգային ռադիոյի «Հայաստանի ձայն» գործակալության մշակույթի խմբագրությունում վարել է հայ ժողովրդական երգաստեղծության ժանրերի մասին հեղինակային հաղորդաշար (հայերեն, ռուսերեն), որը հեռարձակվել է նաև Սփյուռքում: Հանրային ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ, որպես հրավիրված մասնագետ, բազմիցս վարել է հայկական ավանդական երաժշտությանը, ազգային նվագարաններին, ավանդական ծիսական արարողակարգերին և ժողովրդական տոներին (Հայոց հարսանիք, Սբ Ծնունդ, Ջատիկ, Տեառնընդառաջ, Սբ Սարգիս, Վարդավառ, Աստվածածին, Սբ Խաչ և այլն) նվիրված զրույց-դասախոսություններ և հաղորդումներ:

2016 թ. սեպտեմբերից Մ. Տիգրանյանը Թ. Ալթունյանի անվան Հայաստանի երգի-պարի պետական համույթի գեղարվեստական խորհրդի անդամ է:

Հավարտ շարադրանքի՝ նշեմ նաև Մ. Տիգրանյանի՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հանդեպ ունեցած սրտացավ ու հոգատար վերաբերմունքի

մասին: Վերջին տարիների ընթացքում նրա և ամուսնու՝ Արմեն Տիգրանյանի անձնական միջոցներով վերանորոգվել ու կահավորվել են Ժողովրդական երաժշտության բաժնի երեք աշխատասենյակներն ու Արամ Քոչարյանի անվան ճայնադարանի սենյակը:

Ջերմորեն շնորհավորելով մեր գործընկերոջը հոբեյանի առթիվ՝ մաղթում ենք քաջառողջ կյանքի երկար տարիներ և գիտաստեղծագործական նորանոր ձեռքբերումներ՝ ի շահ հայ երաժշտական ֆուլկլորագիտության առաջընթացի:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

КРУГЛЫЙ СТОЛ НА ТЕМУ «ИСКУССТВО ЦЕНТРОВ АРМЯНСКОЙ ДИАСПОРЫ: ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ»*

23-25 ноября 2021 года в Ростове-на-Дону состоялась Международная научно-практическая конференция «Архитектура и искусство: от теории к практике». Конференция была организована Южным федеральным университетом (Ростов-на-Дону) при участии Научно-исследовательского института теории и истории архитектуры и градостроительства (Москва) и Института искусств Национальной академии наук Республики Армения. В состав оргкомитета конференции вошли ведущие российские и зарубежные ученые и известные специалисты в области архитектуры, реставрации и реконструкции архитектурного наследия. С армянской стороны в состав оргкомитета были включены и.о. директора Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Армения Анна Асатрян и научный руководитель Института искусств НАН РА, член-корреспондент НАН РА, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Республики Армения Арарат Агасян.

Конференция объединила 150 участников - ведущих ученых и молодых исследователей не только из разных научных центров России – Москвы, Санкт-Петербурга, Ростова-на-Дону, Волгограда, Томска, Новосибирска, Екатеринбурга, Красноярска, Вологды, но также из Армении, Германии, Гвинеи, Китая, Сирии, Латвии, Узбекистана.

От имени дирекции, ученого совета и всего коллектива Института искусств НАН РА к организаторам и участникам конференции с приветственным словом обратилась Анна Асатрян, пожелав им успешной и плодотворной работы.

На пленарном заседании Анна Асатрян выступила с докладом «Неизвестная страница айвазовскиеведения: статья «Иван Константинович Айвазовский» Василия Корганова», в котором указала на роль и значение данной статьи как в искусствоведении, так и в музыковедении музыковеда, музыкально-общественного деятеля Василия Давыдовича Корганова (Барсег Корганян). Статья была опубликована через несколько дней после кончины великого мариниста Ивана (Ованнеса) Константиновича Айвазовского (19 апреля 1900 года) в майском номере журнала «Кавказский вестник» (Тифлис). В некрологе, доселе неизвестном искусствоведам, занимающимся исследованием жизни и творчества И.К. Айвазовского, приведены биографические сведения о художнике, почерпнутые из его интересной и содержательной

* Принято к публикации 29.11.2021.

беседы с мужем сестры Анны Бурназян (второй жены Айвазовского) – писателем Спиродоном Качиони.

Докладчик поделилась своим открытием – ею было установлено, что эпиграф данной статьи послужил стихотворным текстом реквиема «Памяти И.К. Айвазовского» для голоса и фортепиано (op. 86 N 22, Des-dur, 1902) русского композитора, музыкального критика, члена «Могучей кучки» Цезаря Кюи.

В секции «История и теория архитектуры и искусства» ученый секретарь Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения Маргарита Камалян выступила с докладом «Армянские деятели науки, искусства и литературы глазами художника Фараона Мирзояна». Она подробно рассмотрела некоторые из портретов, созданных выпускником Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, народным художником Армении, кавалером Ордена искусств и литературы Франции, Почетным членом Российской академии художеств Фараоном Мирзояном. В частности, вниманию участников конференции были представлены портреты поэта Амо Сагияна (2005), художника Закара Хачатряна (2012) и музыковеда Анны Асатрян (2021). В этих, созданных в разные годы, произведениях наиболее полно отразился живописный стиль художника, сотканный из симбиоза петербургской академической выучки, модернистских направлений и особого, индивидуального и интуитивного восприятия мастера. Мирзоян не довольствуется отображением миметического сходства, он схватывает суть, лепит, конструирует портрет. Цвет у художника многофункционален, он – декоративный прием и носитель семантического кода, дающий информацию о портретируемом. Неповторимо-индивидуального художник достигает посредством обобщения, усиления одной черты за счет минимализации других, а также путем абстрагирования. Нейтральный фон, отсутствие описательных деталей, предельная обобщенность портретов художника – способ отобразить вневременно 'е во временно 'м контексте, запечатлеть духовную жизнь моделей.

В рамках Международной научно-практической конференции «Архитектура и искусство: от теории к практике» 24 ноября 2021 года состоялся Круглый стол на тему «Искусство центров армянской диаспоры: проблемы изучения и сохранения».

Научное мероприятие было организовано Институтом искусств НАН РА и Научно-исследовательским институтом теории и истории архитектуры и градостроительства (Москва), в рамках совместной научной программы при финансовой поддержке КН РА и РФФИ 20RF-065 «Искусство центров армянской диаспоры: искусство ново-нахичеванской армянской колонии» и 20-512-05006 «Искусство центров армянской диаспоры: храмы Нахичевана и донских армянских сел конца XVIII – начала XX века. Архитектурные идеи и образы».

В организационный комитет Круглого стола вошли А.Г. Асатрян (Ереван), А.В. Агасян (Ереван), директор Научно-исследовательского института

теории и истории архитектуры и градостроительства, доктор искусствоведения, член-корреспондент РААСН, иностранный член НАН РА Армен Казарян (Москва) и ведущий научный сотрудник НИИТИАГ «ЦНИИП Министерства строительства России», кандидат исторических наук, доцент Ольга Баева (Ростов-на-Дону).

Основной задачей Круглого стола было объединение исследователей на международном уровне и направление общих усилий на изучение и сохранение культурного наследия армян диаспоры.

Открыли Круглый стол его сопредседатели – А.В. Агасян и А.Ю. Казарян, которые в своих приветственных словах, адресованных участникам заседания, подчеркнули, что искусство армянской диаспоры создавалось во взаимодействии с иными народами, и что сегодня оно должно рассматриваться как совместное культурное наследие.

Сообщения, освещающие различные аспекты искусства армянской диаспоры, представили исследователи из Армении и России: М.Г. Аракелян (Москва), А.Г. Асатрян (Ереван), Л.В. Акопян (Ереван), А.Г. Чтян (Ереван), А.А. Бекарян (Ереван), О.В. Баева (Ростов-на-Дону) и Л.С. Подгородниченко (Ростов-на-Дону).

Доклад А.Ю. Казаряна «Архитектурное наследие донских армян в рамках изучения и сохранения совместного наследия» представил обзорный анализ церковного зодчества в городе Нахичевань-на-Дону и селах донских армян в свете актуальных задач сохранения наследия края. Не только отдельные памятники архитектуры, но и вся среда этих поселений, до сих пор сохраняющая относительную целостность, может служить ярким примером так называемого совместного архитектурного наследия (Shared Built Heritage – SBH). В докладе были выявлены основные особенности развития архитектурного стиля сохранившихся и известных только по фотографиям церквей, а также дана характеристика реставрационных работ последнего времени. А.Ю. Казарян выступил с предложением о проведении работ по сохранению этого наследия с участием экспертов двух стран - России и Армении. Это может оказаться особенно эффективным на уровне исследования памятников архитектуры и принятия концепции их консервации или реставрации.

В своем докладе А.Ю. Казарян подчеркнул необходимость решения многих научных и практических вопросов на международном уровне, с привлечением армянских специалистов.

Руководитель научных проектов московского Фонда «Четыре реки», кандидат искусствоведения Микаел Аракелян выступил с докладом «Новообнаруженные армянские артефакты в собраниях Астрахани».

Анна Асатрян в докладе «Ново-нахичеванская страница концертной деятельности Христофора Кара-Мурзы» впервые обратилась к ново-нахичеванской странице творческой биографии армянского композитора, хормейстера, музыкально-общественного деятеля, музыкального критика Христофора (Хачатура) Макаровича Кара-Мурзы (1853-1902), ново-нахичеванские концерты которого состоялись 5-го и 11-го февраля 1894 года и прошли с

большим успехом. Об этом свидетельствовала тифлисская газета «Мшак». Благодаря армянскому хормейстеру в Новой Нахичевани прозвучала армянская народная музыка. Концерты также свидетельствовали о высоком уровне музыкальной восприимчивости ново-нахичеванской публики, которая сумела по достоинству оценить незаурядный талант армянского музыканта.

Старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения Анаит Чтян в докладе «Армянский язык в театральной системе диаспоры» впервые обратилась к такой важной теме для театра вообще, а для армянской диаспоры в частности, как роль родного языка в сценическом искусстве. Докладчик выяснила, что на сцене театра диаспоры армянский язык утвердился в процессе долгой и упорной борьбы, драматичной, порой жестокой борьбы, когда передовые умы оставались непреклонными, не считаясь с заслугами оступившихся художников. Таким образом, армянская речь, утвердившись на театральных подмостках центров армянской диаспоры, не только определила дальнейший путь развития национального театра, но и создала новые предпосылки для сближения обеих ветвей армянского театра – западной и восточной.

Доклад «Спектакль “Джорджтаунские мальчики”» старшего научного сотрудника Института искусств НАН РА, кандидата филологических наук Анаит Бекарян был посвящен представленному в марте 2009 года в Армянском молодежном центре Торонто (Канада) детско-юношеской труппой из Нью-Джерси двуязычному музыкальному спектаклю «Джорджтаунские мальчики». Автор и постановщик этого спектакля – американец армянского происхождения, драматург, режиссер, поэт, основатель и руководитель нью-йоркской театральной труппы «Амазгаин» профессор Грант Маркарян. Спектакль «Джорджтаунские мальчики» был представлен Г. Маркаряном в Нью-Йорке в связи с очередной годовщиной Геноцида армян. Мероприятие же в Торонто было осуществлено местным филиалом Армянского общенационального образовательного и культурного союза. Спектакль имел огромный успех.

Научный сотрудник Института искусств НАН РА Лилит Акопян выступила с докладом «Оперное творчество Никола Галандеряна». В творческом наследии представителя ирано-армянской музыкальной культуры, композитора, хормейстера, музыкального и общественного деятеля Никола Галандеряна (1881-1944) имеются три оперы – «Охота на Лалваре» («Лалвари ворс», 1926) по одноименной поэме Ваана Миракяна, которая была поставлена в Иране и имела огромный успех, «Парвана» (1927) по одноименной поэме Ованеса Туманяна и «Пастух» («Овив», 1932), основой либретто которой стал «Лур-да-лур» Вртанеса Папазяна.

Ведущий научный сотрудник НИИТИАГ, доцент кафедры ИАИАР ААИ ЮФУ, кандидат исторических наук Ольга Баева в докладе «Армянская церковь Сурб Геворг в селе Султан-Салы. История и современное состояние ОКН» раскрыла архитектурные особенности церкви в селе Султан-Салы. Как известно, в 1779 году на донской земле были основаны армянский город

Нахичевань-на-Дону и прилегающие к нему села. Первые каменные церкви строятся в городе уже с конца XVIII века, в 1850-е–1860-е годы начинается строительство каменных церквей в селах. Одной из них была церковь Сурб Геворг в селе Султан-Салы, но своим обликом она значительно отличалась от остальных храмов донских армян. Она единственная была построена в русско-византийском стиле, в котором в тот период строили русские храмы и который считался русским национальным стилем. Мы знаем и другие, хотя и редкие примеры обращения армян к этому стилю, однако данное сооружение – одно из сохранившихся до наших дней. История создания этой церкви дает понимание того, как внедрялся этот русский стиль в церковное строительство армян. Церковь прямоугольная в плане с выступающей полуциркулярной абсидой на востоке и примыкающей к трапезной колокольной. Четверик основного ее объема украшают полуциркулярные оконные проемы и перспективные порталы.

Церковь Сурб Геворг включена в реестр объектов культурного наследия регионального значения. Сегодня она находится в полуразрушенном состоянии. В докладе обращено внимание на необходимость проведения срочных реставрационных работ, т.к. утрата этого уникального объекта культурного наследия недопустима.

Завершил Круглый стол доклад Ларисы Подгородниченко (ААИ ЮФУ) «Торговые и промышленные сооружения, построенные по проектам архитектора Мурадова в Нахичевани-на-Дону».

В ходе дискуссии обсуждались возможности и перспективы сохранения фрагментов аутентичной застройки и реставрации памятников архитектуры армянских поселений Нижнего Дона, поднимались вопросы сохранности произведений армянского искусства, находящихся в коллекциях Астрахани, а также была отмечена необходимость и сложность изучения театрального и музыкального искусства армянской диаспоры.

При подведении итогов Круглого стола было предложено проводить подобные встречи на регулярной основе.

Круглый стол, работу которого блестяще провела Ольга Баева, стал еще одним свидетельством армяно-русских многовековых культурных и нерасторжимых научных связей и дружбы между нашими братскими народами.

Анна АСАТРЯН

доктор искусствоведения, профессор

ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒՄ ԵՆ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԸ

2013-ին ընթերցողների սեղանին դրվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի հեղինակած «Ռուսական պոեզիայի գանձարանից» ժողովածուն, որտեղ ներառված են XIX-XX դարերի ռուսական պոեզիայի վեց տասնյակ հատընտիր նմուշներ ու դրանց հայերեն թարգմանությունները:

«Արվեստագիտական հանդեսի» անդրանիկ համարում առաջին անգամ հրատարակվեցին Ա. Աղասյանի նոր թարգմանություններից մի քանիսը՝ «Արծաթե դարի» ռուս անվանի բանաստեղծներ Կոնստանտին Բալմոնտի, Զինաիդա Գիպիուսի, Նիկոլայ Գումիլյովի, Իգոր Սևերյանինի և Աննա Ախմատովայի ստեղծագործությունները:

Ու քանի որ 2021 թ. նոյեմբերի 28-ին լրացավ ռուս գրականության դասական Նիկոլայ Ալեքսեևիչ Նեկրասովի ծննդյան 200-ամյա հոբելյանը, ուստի որոշեցինք առաջին անգամ տպագրել ռուս բանաստեղծի ոտանավորներից երեքը՝ Արարատ Աղասյանի թարգմանությամբ:

УДК : 882 + 82.035

**ՆԻԿՈԼԱՅ ՆԵԿՐԱՍՈՎ* НИКОЛАЙ НЕКРАСОВ
(1821-1877)**

* * *

Я не люблю иронии твоей,
Оставь ее отжившим и нежившим,
А нам с тобой, так горячо любившим,
Еще остаток чувства сохранившим, –
Нам рано предаваться ей!

Пока еще застенчиво и нежно
Свидание продлить желаешь ты,
Пока еще кипят во мне мятежно
Ревнивые тревоги и мечты –
Не торопи развязки неизбежной!

И без того она недалека:
Кипим сильней, последней жаждой
полны,
Но в сердце тайный холод и тоска...
Так осенью бурливее река,
Но холодней бушующие волны...

1850

* * *

Внимая ужасам войны,
При каждой новой жертве боя
Мне жаль не друга, не жены,
Мне жаль не самого героя...
Увы! Утешится жена,
И друга лучший друг забудет;
Но где-то есть душа одна –
Она до гроба помнить будет!
Средь лицемерных наших дел
И всякой пошлости и прозы
Одни я в мире подсмотрел
Святые, искренние слезы –
То слезы бедных матерей!
Им не забыть своих детей,
Погибших на кровавой ниве,
Как не поднять плакучей иве
Своих поникнувших ветвей...

1856

* * *

Ես չեմ սիրում հեգնաժպիտը քո,
Այն թող մեռած և կամ չապրած մարդկանց,
Իսկ մեզ՝ իրար անչափ սիրահարված
Ու դեռ սիրո զգացումը պահպանած,
Մեզ վաղ է համակվել այդ հեգնանքով:

Քանի դեռ ամոթխած ու սրտագին
Դու կարոտում և տեսակցում ես ինձ,
Քանի դեռ իմ արեկոծված հոգին
Այրվում է խանդախաճ երազներից՝
Մի՛ մոտեցրու մեր սերն իր ավարտին:

Այն առանց այդ էլ մոտ է, անկասկած.
Մենք մեր վերջին ծարավն ենք
հագեցնում,
Սակայն թախիժ կա մեր սրտում սառած...
Այդպես աշնանը գետը վարարած
Իր փրփրուն ջրերն է սառեցնում...

1850

* * *

Պատերազմին զոհ գնացած
Հերոսներին չեմ գթում ես,
Ոչ էլ նրանց ջախել կանանց,
Ընկերներին կարոտակեզ...
Ավա՛ղ, կփարատվեն կանայք,
Կմոռանա ընկերակիցը,
Բայց մի հոգի կա, մի էակ,
Որին հավետ կայրի կսկիծը:
Վարմունքի մեջ մեր կեղծավոր,
Կյանքում՝ ճղճիմ ու սիրագուրկ,
Միակն է արտասուքը մոր,
Որ շահ չունի՝ անկեղծ է, սուրբ
Այս աշխարհում ապականված:
Չի մոռանա մայրն իր զոհված
Ջավակներին արնաթաթախ,
Ինչպես ուղին ճյուղերը կախ
Չի դարձնի երկնաալաց:

1856

МАТЬ

Она была исполнена печали,
 И между тем как шумны и резвы,
 Три отрока вокруг нее играли,
 Ее уста задумчиво шептали:
 “Несчастные! зачем родились вы?
 Пойдете вы дорогою прямою,
 И вам судьбы своей не избежать!”
 Не омрачай веселья их тоскою,
 Не плачь над ними, мученица-мать!
 Но говори им с молодости ранней:
 Есть времена, есть целые века,
 В которые нет ничего желанней,
 Прекраснее – тернового венка...

1868

ՄԱՅՐԸ

Նրա հոգին տխուր էր ու տրտում,
 Եվ երբ իր շուրջ աղմկահույզ, կայտառ
 Երեք պատանյակներ էին թռչկոտում,
 Թախծում էր նա անձայն ու մտմտում.
 «Ինչո՞ւ դուք ծնվեցիք, մանչեր թշվա՛ռ:
 Կանցներ կյանքի ուղին ձեզ վիճակված
 Ու չեք փրկվի անգութ ճակատագրից»:
 Մի՛ վշտացրու, մայրիկ, քո ժիր մանկանց,
 Լաց մի՛ եղիր այդքան տառապալից:
 Արդեն հիմա նրանք թող իմանան,
 Որ կան դարեր՝ բազում, երկարածիգ,
 Երբ տատասկյա պսակը չարչարման
 Դառնում է ցանկալի ու գեղեցիկ:

1868

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջին գիտական ղեկավարը..... 5

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍՊԵՆԴԻԱՐՅԱՆ - 150

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը ակադեմիական սպենդիարյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում.....	13
ԴՈԼՈՒՍԱՆՅԱՆ Աելիտա – Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի լիբրետոն և Հովհաննես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմը.....	33
ԲՈՐՈՂՈՎՍԿԱՅԱ Լիլիա (ՌԴ, Թաթարստանի Հանրապետություն, Կազան) – Ալեքսանդր Սպենդիարյանի «Ղայթարմայի» մեկնությունները Թաթարստանի Հանրապետության ժամանակակից կատարողների արվեստում.....	44
ԲՐՈՍԼԱՎՍԿԱՅԱ Տատյանա (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ) – Ժողովրդական գործիքային ավանդույթների կերպափոխությունները Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործական էվոլյուցիայում.....	52

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱԴԱՄՅԱՆ Աննա – Հայ երաժշտական իրադարձությունները Փարիզում XIX դարավերջին (ըստ «Անահիտ» հանդեսի հրատարակումների).....	59
ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Հայոց ցեղասպանության արձագանքները կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանի ստեղծագործության մեջ.....	65
ԵՐՆՋԱԿՅԱՆ Լիլիթ – Քրիստափոր Քուչնարյան՝ արևելագետը.....	86
ՀԱԿՈՒՅԱՆ Անի – Ազգային մշակույթի պահպանը. Պետրոս Ալահայտյան.....	98
ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ Տաթևիկ – Դոդեկաֆոնիայի դրսևորումները Առնո Բաբաջանյանի ստեղծագործության մեջ.....	104
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նազենիկ – Պարաֆրազի ժանրը բալետում (Արամ Էսախանյանի - Էդգար Հովհաննիսյանի «Դիմակահանդեսի» օրինակով)..	113
ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լինդա – Արցախյան հռոմվելներ.....	123

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ Արսեն – Դատարկ կադր (նշանակությունը և իմաստը ֆիլմի համատեքստում).....	135
-------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ՉԹՅԱՆ Անահիտ – Մկրտիչ Թաշճյան. տաղանդավոր դերասանը, բեմադրիչը, նկարիչը.....	140
------------------------------------------------------------------------------------	-----

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱԿՈՐՅԱՆ Արա – Ռաֆայել Շիշմանյանի որմնանկարչական աշխատանքները.....	151
ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ Սեյրանուշ – «Աստվածածնի վերափոխումը» Հայաստանի և Ռուսիայի միջնադարյան արվեստում.....	160
ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Անի (Զինաստան, Նանկին) – Այրի Զին կայսրուհի Ցըսի կերպարի մեկնաբանությունը ամերիկյան նկարիչների դիմանկարներում.....	175
ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե – Մարտիրոս Սարյանի «Գիսաստղը».....	198
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Ալիս – Տաղանդի անակնկալները. Դմիտրի Նալբանդյան.....	206
ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե – Աղասի Այվազյանը՝ նկարիչ.....	219

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԲԱԵՎԱ Օլգա (ՌԴ, Դոնի Ռոստով) – Դոնի Նախիջևան քաղաքի ճարտարապետ Ն.Ն. Դուրբախի ստեղծագործությունը.....	228
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

ՂԱՐԻԲՋԱՆՅԱՆ Ստեփան – Գարեգին Լևոնյան, Նիկոլայ Տոկարսկի...	239
------------------------------------------------------------------	-----

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

Աննա Սենի Արևշատյան.....	247
Մարիաննա Ալբերտի Տիգրանյան.....	257

ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՐԱՏՈՒ

Կլոր սեղան՝ նվիրված սփյուռքահայ արվեստի հարցերին.....	263
-------------------------------------------------------	-----

ՍՏԵՂՃԱԳՈՐԾՈՒՄ ԵՆ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԸ

Նիկոլայ Նեկրասովի բանաստեղծությունները Արարատ Աղասյանի թարգմանությամբ.....	268
----------------------------------------------------------------------------	-----

Կազմի դարձերեսին՝

Արամ Իսաբեկյան. «Վիզեն Ղազարյանի դիմանկարը»,
2017, կտավ, յուղաներկ, 85x65

СОДЕРЖАНИЕ

Первый научный руководитель Института искусств НАН РА.....	5
------------------------------------------------------------	---

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

АЛЕКСАНДР СПЕНДИАРЯН - 150

АСАТРЯН Анна – Вклад Института искусств НАН РА в становление и развитие академического спендиаряноведения.....	13
ДОЛУХАНИЯН Аэлига – Либретто оперы «Алмаст» Александра Спендиаряна и поэма «Взятие Тмкаберда» Ованеса Туманяна.....	33
БОРОДОВСКАЯ Лилия (РФ, Республика Татарстан, Казань) – Интерпретации «Хайтармы» Александра Спендиаряна в творчестве современных исполнителей Республики Татарстан.....	44
БРОСЛАВСКАЯ Татьяна (РФ, Санкт-Петербург) – Метаморфозы народных инструментальных традиций в творческой эволюции Александра Спендиаряна.....	52

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АДАМЯН Анна – Армянские музыкальные события в Париже в конце XIX века (на основе публикаций журнала «Анаит»).....	59
АСАТРЯН Анна – Отзвуки Геноцида армян в творчестве композитора Арама Сатяна.....	65
ЕРНДЖАКЯН Лилит – Христофор Кушнарян – востоковед.....	86
АКОПЯН Ани – Хранитель национальной культуры: Петрос Алаайтоян.....	98
ШАХКУЛЯН Татевик – Отражение додекафонии в творчестве Арно Бабаджаняна.....	104
САРГСЯН Назеник – Жанр парафраза в балете (на примере «Маскарада» Арама Хачатуряна - Эдгара Оганесяна).....	113
ТИГРАНЯН Марианна, САРГСЯН Линда – «хоровелы» Арцаха.....	123

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

АМБАРЦУМОВ Арсен – Пустой кадр (значение и смысл в контексте фильма).....	135
ЧТЯН Анаит – Мкртыч Ташчян: талантливый актер, режиссер, художник.....	140

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АКОПЯН Ара – Фрески Рафаела Шишманяна.....	151
МАНУКЯН Сейрануш – «Успение Богородицы» в средневековом искусстве Армении и Руси.....	160
МАРГАРЯН Ани (Китайская Народная Республика, Нанкин) – Интерпретация образа китайской вдовствующей императрицы Цыси в портретах американских художников.....	175
МКРТЧЯН Манэ – «Комета» Мартироса Сарьяна.....	198
НЕРСИСЯН Алис – Превратности таланта: Дмитрий Налбандян.....	206
ВАРДАНЯН Рипсима – Агаси Айвазян – художник.....	219

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

Ольга БАЕВА (РФ, Ростов-на-Дону) – Творчество городского архитектора Нахичевани-на-Дону Н.Н. Дурбаха.....	228
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ПУБЛИКАЦИИ

ГАРИБДЖАНИЯН Степан – Гарегин Левонян, Николай Токарский.....	239
----------------------------------------------------------------------	-----

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

Анна Сеновна Аревшатян.....	247
Марианна Альбертовна Тигранян.....	257

НАУЧНАЯ ХРОНИКА

Круглый стол «Искусство центров армянской диаспоры: проблемы изучения и сохранения».....	263
------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ТВОРЧЕСКИЕ УВЛЕЧЕНИЯ ИСКУССТВОВЕДОВ

Стихотворения Николая Некрасова в переводах Арарата Агасяна.....	268
------------------------------------------------------------------	-----

Арам Исабекян. «Портрет Вигена Казаряна»,
2017, холст, масло, 85x65

CONTENTS

The First Head of Research of NAS RA Institute of Arts 5

ARTICLES, REPORTS

ALEXANDER SPENDIARYAN – 150

ASATRYAN Anna – The Contribution of NAS RA Institute of Arts to Formation and Development of Academic Spendiaryan Studies..... 13

DOLUKHANYAN Aelita – The Libretto of Alexander Spendiaryan’s Opera *Almast* and the Poem "The Seizure of Tmkaberd" of Hovhannes Tumanyan..... 33

BORODOVSKAYA Lilia (Kazan, Republic of Tatarstan, RF) – Interpretations of Alexander Spendiaryan’s "Haytarma" by Contemporary Musicians of the Republic of Tatarstan..... 44

BROSLAVSKAYA Tatyana (Saint-Petersburg, RF) – Metamorphoses in Folk Instrument Traditions in the Creative Evolution of Alexander Spendiaryan..... 52

MUSICOLOGY

ADAMYAN Anna – Armenian Musical Events in Paris at the End of the 19th Century (according to publications in the “Anahit” magazine)..... 59

ASATRYAN Anna – Echoes of the Armenian Genocide in the Oeuvre of Composer Aram Satian..... 65

YERNJAKYAN Lilit – Kristapor Kushnaryan – the Orientalist..... 86

HAKOBYAN Ani – The Guardian of National Culture: Bedros Alahaidoyan..... 98

SHAKHKULYAN Tatevik – Dodecaphony in Arno Babajanyan’s Oeuvre... 104

SARGSYAN Nazenik – The Genre of Paraphrase in Ballet (exemplified by “Masquerade” of Aram Khachaturyan-Edgar Hovhannisyan)..... 113

TIGRANYAN Marianna, SARGSYAN Linda – Horovels of Artsakh..... 123

THEATER AND FILM STUDIES

HAMBARDZUMOV Arsen – Empty Shot (significance and meaning in the context of a film)..... 135

CHTYAN Anahit – Mkrtych Tashchyan: the Talented Actor, Director, Artist..... 140

ART STUDIES

HAKOBYAN Ara – Raphael Shishmanyany’s Murals.....	151
MANUKYAN Seyranush – “Assumption of the Virgin Mary” in Medieval Art of Armenia and Russia.....	160
MARGARYAN Ani (Nanjing, People’s Republic of China) – The Interpretation of Chinese Empress Dowager Cixi’s Image in the Portraits of American Artists.....	175
MKRTCHYAN Mane – Martiros Saryan’s “Comet”.....	198
NERSISYAN Alice – Vagaries of Talent: Dmitry Nalbandyan.....	206
YARDANYAN Hripsime – Aghasi Ayzazyan – the Artist.....	219

ARCHITECTURAL STUDIES

BAYEVA Olga (Rostov-on-Don, RF) – The Oeuvre of the City Architect of Nakhichevan-on-Don Nikolay Durbakh.....	228
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

PUBLICATIONS

GHARIBJANYAN Stepan – Garegin Levonyan, Nikolay Tokarsky.....	239
----------------------------------------------------------------------	-----

OUR JUBILEES

Anna Arevshatyan.....	247
Marianna Tigranyan.....	257

SCIENTIFIC CHRONICLE

Round table “The Art of the Centers of Armenian Diaspora: Problems of Study and Preservation”.....	263
----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

ART CRITICS AND THEIR HOBBIES

Nikolay Nekrasov’s Verses in Ararat Aghasyan’s Translations.....	268
------------------------------------------------------------------	-----

On the back cover:

Aram Isabekyan. "Portrait of Vigen Ghazaryan",
2017, Oil on canvas, 85x65

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սեդա ՔՈՒՓԵԼՅԱՆ**
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Գայանե ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**
Անգլերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Седя КУПЕЛЯН**
Редактор русского отдела – **Гаяне АРУТЮНЯН**
Редактор английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of Armenian part – **Seda KUPELYAN**
Editor of Russian part – **Gayane HARUTYUNYAN**
Editor of English part – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**
Компьютерный дизайн и пагинация – **Армине ПЕТРОСЯН**
Computer design and paginatioan – **Armine PETROSYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**
Оформление обложки – **Мартына 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 № 1136
Ստորագրված է տպագրության՝ 01.12.2021:
Չափսը՝ 70 x 100¹/₁₆, 17.5 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
«Հ ՀԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 01.12.2021
Формат 70 x 100¹/₁₆, 17.5 печ. л.
Тираж 200 экз.
Типография издательства «Гитутюн» НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 01.12.2021
Format 70 x 100¹/₁₆, 17.5 print. sheets.
Printed copies – 200
“Gityun” Press NAS RA,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24