

ISSN 2579-2830



Նիկոլայ Բոթանջյան. «Իրինա Դրամբյանի դիմանկարը»,
1964, կտավ, յուղաներկ, 125x90
Николай Котанджян. «Портрет Ирины Драмбян»,
1964, холст, масло, 125x90
Nicolay Kotanjyan. “Portrait of Irina Drambyan”,
1964, Oil on Canvas, 125x90

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

2023 № 1 (9)

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1

2023

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



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

1 (9)

2023

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

ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄՆՈՒՄ 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

ԻՎԱՆՈՎ Անդրեյ Վիտալիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

արվեստագիտության թեկնածու

ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Րաֆֆի Իսայիրի (Լատվիա, Ռիգա)

Լատվիայի վաստակավոր արտիստ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)

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

ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)

արվեստագիտության թեկնածու

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
ակադեմիկոս, 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

ՇՈՒՄԻԼԻՆ Դմիտրի Անատոլիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)

արվեստագիտության թեկնածու

ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)

Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ Պատրիկ Զարեհի (Ֆրանսիա, Էքս-ան-Պրովանս)

արվեստի պատմության 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

ДОНАБЕДЯН Патрик Заревич (Франция, Экс-ан-Прованс)

доктор истории искусства, профессор

ИВАНОВ Андрей Витальевич (РФ, Санкт-Петербург)

кандидат искусствоведения

КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,

почетный член Российской академии художеств,

иностраннный 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

ХАРАДЖАНИЯН Раффи Испирович (Латвия, Рига)

заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор

ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)

заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор

ШУМИЛИН Дмитрий Анатольевич (РФ, Санкт-Петербург)

кандидат искусствоведения

ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)

кандидат искусствоведения

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 Sciences (Arts), Professor

KAMALYAN Margarita – Responsible secretary

Doctor 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 Sciences (Arts), Professor

CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kiev)

Honored Worker of Arts of the Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor

DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)

Doctor of Art History, Professor

GHAZARYAN Vigen (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

HASRATYAN Murad (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor

HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)

Doctor of Arts

HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,
Honored Worker of Science of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

IVANOV Andrey (RF, St. Petersburg)

Doctor of Arts

KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)

Academician 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 Sciences (Arts)

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga)

Honored Artist of Latvia, Doctor of Sciences (Arts), Professor

SHUMILIN Dmitriy (RF, St. Petersburg)

Doctor of Arts

**ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆԻ «ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ. ԿԵՐԱՐՎԵՍՏ»
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ՇՆՈՐՀԱՆԴԵՍԸ**



2023 թ. մայիսի 16-ին ՀՀ ԳԱԱ Նախագահության նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ» արժեքավոր ու վաղուց սպասված եռահատոր ուսումնական ձեռնարկի 2-րդ գրքի շնորհանդեսը¹: Դասագիրքը մեկ հարկի տակ էր մեկտեղել գիտության ու մշակույթի, ուսանողության, հանրության լայն շրջանակների ներկայացուցիչներին:

Իսկ ամեն ինչ սկսվել էր տարիներ առաջ:

2019-ին ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարությունը հանդես եկավ արվեստի դպրոցների ու գեղարվեստական ուսումնարանների աշակերտների և ուսուցիչների համար նախատեսված «Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ» եռահատոր դասագիրք ստեղծելու նախաձեռնությամբ: ԿԳՄՍՆ մտահղացմամբ՝ հայկական իրականության մեջ առաջին անգամ նախատեսվում էր ստեղծել կերպարվեստի ընդհանուր պատմությանը նվիրված հայերեն ոչ թարգմանական առաջին ուսումնական ձեռնարկը:

Ակնհայտ է այս նախաձեռնության կարևորությունը, քանի որ կերպարվեստի հետ ծանոթությունն անհրաժեշտ է սկսել հենց դպրոցում և շարունակել միջնակարգ և բարձրագույն ուսումնական հաստատություններում: Գաղտնիք

¹ Գրքի մասին տե՛ս Ավագյան Արթուր. Արարատ Աղասյան. Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ, գիրք երկրորդ, Երևան. «Արմավ», 2022, 308 էջ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների. Երևան, 2023, հ. 1 (667), էջ 350-354: Արվեստի պատմությանը նվիրված արժեքավոր աշխատություն, «Գիտություն». Երևան, 2023, № 5 (376), մայիս: Աղասյան Աննա. Լույս է տեսել «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» դասագրքի 2-րդ հատորը. «Ազգ». Երևան, 2023, № 20 (5755), 26 մայիսի: Ասատրյան Աննա. Վաղուց սպասված արժեքավոր ուսումնական ձեռնարկ, «Կրթություն». Երևան, 2023, 12 հուլիսի: Kamalyan M. Ararat Aghasyan. History of Art: Fine Arts (Yerevan, «Armav», 2022, 308 p.), Բանբեր հայագիտության, 2023, № 2 (32), ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., էջ 221-224:

չէ, թե ինչ կարևոր դեր ունի կրթությունը որևէ ժողովրդի կյանքում: Ակնհայտ է, որ կրթված, գեղարվեստական բարձր ճաշակ ունեցող սերունդ ունենալու համար անհրաժեշտ են մայրենի լեզվով համապատասխան դասագրքեր և ուսումնական ձեռնարկներ:

ԿԳՄՍՆ փոխնախարար, արվեստագիտության թեկնածու Արա Խզմայյանը ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության «Երաժշտական և արվեստի դպրոցների համար ուսումնամեթոդական գրականության մշակում և հրատարակում» ծրագրի շրջանակներում «Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ» եռամաս ուսումնական ձեռնարկի ստեղծման խնդրանքով դիմեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, մեզանում հայ և համաշխարհային կերպարվեստի փայլուն գիտակ պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանին: Բազմավաստակ գիտնականն ու գիտության հմուտ կազմակերպիչը թեև երկար տարիներ զբաղվել էր մանկավարժական գործունեությամբ՝ դասավանդելով Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում և Երևանի պետական համալսարանում, սակայն վերջին տարիներին հեռացել էր մանկավարժությունից՝ իր ողջ ժամանակը նվիրելով գիտական ու գիտակազմակերպական աշխատանքին: Ու թեև դասագրքաստեղծ՝ հույժ կարևոր ու պատասխանատու ոլորտը բավական հեռու էր պրոֆեսոր Աղասյանից և տեղ չէր գտնում նրա գիտական հետաքրքրությունների շրջանակում, սակայն նա, գիտակցելով այս ձեռնարկի կարևորությունն ու անհրաժեշտությունը մատաղ սերնդի և ուսանող երիտասարդության գեղարվեստական կրթության գործում՝ սիրով համաձայնեց և ձեռնամուխ եղավ կերպարվեստի պատմությանը նվիրված, հայերեն լեզվով շարադրված՝ ոչ թարգմանական առաջին դասագրքի ստեղծման գործին:

Ուսումնական ձեռնարկը բաղկացած է երեք գրքից:

Առաջին գիրքը, որն ընդգրկում է նախնադարյան ժամանակներից մինչև եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանի համաշխարհային և հայ կերպարվեստի պատմությունը, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ, ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության ֆինանսավորմամբ «Արմավ» հրատարակչությունը լույս ընծայեց 2020-ին (Աղասյան Ա., Արվեստի պատմություն, կերպարվեստ, գիրք 1, Ե., «Արմավ», 2020, 256 էջ):

2022-ին հրատարակվեց դասագրքի 2-րդ հատորը, որտեղ հեղինակը ներկայացրել է եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանի կերպարվեստից մինչև 20-րդ դարասկզբի կերպարվեստի համառոտ պատմությունը և այդ համատեքստում դիտարկել է նաև հայկական կերպարվեստը (Աղասյան Ա., Արվեստի պատմություն, կերպարվեստ, գիրք 2, Ե., «Արմավ», 2022, 308 էջ):

Նշենք աննախադեպ ուսումնական ձեռնարկի կարևոր առանձնահատկություններից մի քանիսը:

➤ Հեղինակը ձեռնարկի էջերում զետեղել է բացատրական բառարան՝ աշակերտների համար մատչելի կերպով բացատրելով կերպարվեստին, դեկորատիվ-կիրառական արվեստին, ճարտարապետությանը վերաբերող հաս-

կացությունները, կրոնական և դիցաբանական կերպարների և խորհրդանիշերի իմաստն ու նշանակությունը և այլն:

➤ Տեքստում տեղավորված գունավոր մեծաքանակ վերատպություններն առավել հասկանալի են դարձնում շարադրանքը և նպաստում պատանիների գեղագիտական ճաշակի ձևավորմանը: Նմանատիպ ձեռնարկների համար ուշագրավ և հետաքրքիր նորամուծություն էր յուրաքանչյուր վերատպությանն ուղեկցող գրությունը՝ արվեստի գործի հեղինակի անվան, վերնագրի, թվագրման և պահպանման վայրի վերաբերյալ տեղեկատվությամբ:

➤ Տեքստն ուղեկցվում է ֆիլմերով: Լուսանցքներում նշված շտրիխկոդերի միջոցով հնարավոր է youtube-ով դիտել հայերեն և ռուսերեն լեզուներով ուսուցողական ֆիլմեր՝ վիդեոդասագրքի դասեր, անիմացիաներ, հանրամատչելի-ճանաչողական վավերագրական ֆիլմեր, ոլորտի լրջագույն մասնագետների դասախոսություններ: Ֆիլմերն ընթերցողին տեղեկություններ են հաղորդում հայկական և համաշխարհային արվեստի, առանձին հուշարձանների, ականավոր վարպետների, պատմական դարաշրջանների, տարբեր երկրների ու ժողովուրդների, դիցաբանական աստվածների և հերոսների, պատմական նշանավոր դեմքերի և թագավորական տոհմերի մասին:

Դասագրքի կարևոր առանձնահատկությունն այն է, որ վաստակաշատ գիտնականը պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով իր տեքստը շարադրել է աշակերտներին մատչելի ու հասկանալի լեզվով:

Աշխատությունը, որը եզակի, խիստ արդիական և մեզանում իրապես նշանակալի երևույթ է, բնականաբար, լայն արձագանք գտավ ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ սփյուռքում: Առաջին գրքի մասին ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Աելիտա Դոլուխանյանի², արվեստագիտության թեկնածու Մարգարիտա Քամայանի³ և արվեստագիտության թեկնածու Մովսես Հերկելյանի գրախոսականները տպագրվեցին ինչպես հայկական ակադեմիական (ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» ամսաթերթ, «Արվեստագիտական հանդես» ևն), այնպես էլ սփյուռքահայ մամուլում («Ազդակ» Լիբանան ևն), նկարահանվեց ֆիլմ՝ <https://m.youtube.com/watch?v=tltsah9PnAg>:

Երկրորդ գրքի մասին ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» գիտական պարբերականի 2023 թ. 1-ին համարում տպագրվեց արվեստագիտության թեկնածու Արթուր Ավագյանի գրախոսությունը: Առաջիկայում ակադեմիական մյուս գիտական պարբերականներում լույս կտեսնեն Աելիտա Դոլուխանյանի, Մարգարիտա Քամայանի և Հռիփսիմե Վարդանյանի գրախոսությունները ևն:

² Դոլուխանյան Աելիտա. Սպասված դասագիրք՝ կերպարվեստի մասին, «Գիտություն». Երևան, 2021, № 6 (354), հունիս:

³ Քամայան Մարգարիտա. Արարատ Աղայան. Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ, գիրք առաջին. Երևան, «Արմավ», 2020, 256 էջ, «Արվեստագիտական հանդես». Երևան, 2021, № 1 (5), էջ 220-224:



Թեև Ա. Աղայանի «Արվեստի պատմություն, կերպարվեստ» ուսումնական ձեռնարկը նախատեսված է արվեստի դպրոցների և գեղարվեստի ուսումնարանների ուսուցիչների և աշակերտների համար, կիրառվում է բուհերի՝ կերպարվեստի պատմությանը նվիրված դասընթացներում, սակայն այն պահանջված է նաև ոչ մասնագետների և արվեստով հետաքրքրվող յուրաքանչյուր քաղաքացու համար:



Հընթացս շնորհանդեսի՝ դասագիրքը ներկայացրեցին պրոֆեսոր Ա. Աղայանի գիտական դպրոցի ներկայացուցիչները:



Ա. Աղայանի առաջին ասպիրանտ՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ, արվեստագիտության թեկնածու **Արթուր Ավագյանը**, ում՝ աշխատության մասին ծավալուն գրախոսականը տպագրվել է ՀՀ ԳԱԱ «Լրաբեր հասարակական գիտություն-

ների» գիտական պարբերականի 2023 թ. 1-ին համարում⁴, նշեց, որ թեև գիրքն արդիական է իր բովանդակությամբ և նյութի մատուցման եղանակով, միևնույն ժամանակ՝ պահպանում և շարունակում է ակադեմիական արվեստագիտության լավագույն, առավել կենսունակ ավանդույթները՝ հաջողությամբ մեկտեղելով գիտական շտեմարանի կուռ ամբողջականությունն ու խոհագրության անկաշկանդ ոճը, դասագրքի օբյեկտիվությունն ու ինքնուրույն հետազոտության թարմ հայացքը:

«Հատորը բավական ծավալուն է՝ շուրջ 20 տպագրական մամուլ, - շարունակեց Ա. Ավագյանը, - Այն բաղկացած է յոթ գլուխներից, որոնք իրենց հերթին բաժանվում են ենթագլուխների: Առաջին չորս գլուխները հաջորդաբար ներկայացնում են XIV–XIX դարերի եվրոպական կերպարվեստը՝ առաջատար ազգային դպրոցների (Իտալիա, Նիդերլանդներ, Գերմանիա, Ֆլանդրիա, Հոլանդիա, Իսպանիա, Ֆրանսիա, Անգլիա) պլաստիկական ստեղծագործության օրինակով: Հինգից յոթերորդ գլուխները բովանդակում են XVIII–XIX դարերի ռուս, ինչպես նաև XIX դարի և XX դարասկզբի հայ կերպարվեստի ընդհանրական պատմությունը: Գրքի նման կառուցվածքը բխում է թե՛ ժամանակագրական և թե՛ տրամաբանական անհրաժեշտությունից. ընթերցողը նախ ծանոթանում է նոր եվրոպական արվեստի զարգացմանը, նրա հիմնական միտումներին, բացահայտում կերպարվեստի տարբեր ձևերի (որմնանկար, հաստոցային պատկեր, մոնումենտալ և մանր քանդակ, գծանկար, տպագրանկար ևն), տեսակների (գեղանկարչություն, քանդակագործություն, գրաֆիկա), ժանրերի (թեմատիկ պատկեր, դիմանկար, նատյուրմորտ ևն) կազմավորումն իրենց նախասկզբնական համատեքստում, այնուհետև միայն անցնում ռուս և հայ արվեստի պատմությանը, որն այդ փուլում սերտորեն կապված էր արևմտյան երկրների մշակութային փորձի իմաստավորման ու յուրացման հետ: Հեղինակը պատճառաբանված, սահուն անցումներ է կատարում ընդհանուրից մասնավորը, հնարավորություն տալիս հասկանալու գեղարվեստական պրոցեսների ընթացքն ու բնույթը, հետևելու ազդեցություններին: Դա հատկապես կարևոր է նոր և նորագույն շրջանների պատմության պարագայում, երբ Եվրասիական մայրցամաքն ընդլայնում և բազմազանում էր ներքին մշակութային կապերը, իսկ եվրոպական արվեստի նմուշները փորագրանկարի կամ այլ տեսքով թափանցում էին աշխարհամասի տարբեր անկյուններ»:

Աշխատության կարևոր արժանիքներից մեկը՝ ըստ, Ա. Ավագյանի, նրա համապարփակ, ամբողջական բնույթն է: «Խոսելով XIX դարի հայ կերպարվեստի անցած ուղիների մասին, ձեռնարկի հեղինակն անդրադարձ է կատարում հայության ոչ միայն արևելյան, այլև արևմտյան հատվածի՝ Օսմանյան Թուրքիայի սահմաններում բնակվող մեր հայրենակիցների պլաստիկական

⁴ Ավագյան Արթուր. Արարատ Աղասյան, Արվեստի պատմություն. Կերպարվեստ, գիրք երկրորդ. Երևան, «Արմավ», 2022, 308 էջ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 2023, № 1 (667), էջ 350-354:

ստեղծագործությանը, որը մեզանում համեմատաբար վերջերս և մեծապես հենց Ա. Աղասյանի ջանքերով է դրվել գիտական ակտիվ շրջանառության մեջ: Բացի այդ՝ գրքում առանձին, պատշաճ տեղ է հատկացված XVIII–XIX դարերի ռուս կերպարվեստին, որն այդ ժամանակաշրջանում (հատկապես XIX դարերի կեսերից սկսած) իր գեղագիտական արժանիքներով ու պրոֆեսիոնալ մակարդակով չէր զիջում Եվրոպայի առաջատար դպրոցներին: Ըստ Ա. Աղասյանի, վերջիններիս ուրույն դեմքը նույնպես ի հայտ էր գալիս տեղական ավանդույթների և արտաքին ազդեցությունների բարդ, բազմաբնույթ համախառնության շնորհիվ, որը և ծնեց եվրոպական նոր մշակույթի տարածական ձևերի ողջ տեսանելի բազմազանությունը: Գիրքը հագեցած է փաստական նյութով, սակայն չի թողնում ծանրաբեռնված, խայտաբղետ տպավորություն: Շարադրանքը ստույգ է և օբյեկտիվ, միաժամանակ՝ պարզ և մատչելի ցանկացած շահագրգիռ, այդ թվում՝ պատանի ընթերցողի համար: Ձեռնարկը գրված է գեղեցիկ, հարուստ հայերենով, և հոգ չէ, որ երբեմն ստիպում է դիմել բառարաններին. ի վերջո լեզվական կրթությունը հանրակրթության հիմքն է, ընդհանուր կուլտուրայի գլխավոր նախադրյալն ու պայմանը»:

Եզրափակելով իր հանգամանալի վերլուծությունը, բանախոսն արձանագրեց. «մեր առջև խիստ անհրաժեշտ, իր գիտակրթական նպատակներին լիովին ծառայող և, միաժամանակ, օգտագործման մեջ հարմար, գեղեցիկ ու շքեղ հրատարակություն է, որը, անկասկած, կունենա մեծ պահանջարկ: Ուստի, ամփոփելով, կուզեինք մեր երախտագիտության ու գովեստի խոսքը հղել գրքի հեղինակ Ա. Աղասյանին, ինչպես նաև բոլոր նրանց, ում հոգատար ջանքերով այն ընծայվեց ընթերցողներին»:



«Հ ՀԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաբարտուղար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի քարտուղար և Արվեստագիտության 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ, արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա Քամայանի** գնահատմամբ՝ ձեռնարկի ակնառու նորամուծություն է հայկական կերպարվեստը համաշխարհայինի համատեքստում ընդգրկելու գաղափարը, ինչը հնարավորություն է ընձեռում

միջմշակույթային տարբերությունների ու նմանությունների խորքին հայկականը զատորոշելու և արժևորելու համար: «Այսպես, գրքի վերջին՝ յոթերորդ գլխում, ներկայացված է XIX դարից մինչև XX դարասկզբի հայկական կերպարվեստի պատմությունը՝ սկսած Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործական ժառանգությունից: Կարևոր է, որ հեղինակը ներառում է ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ, իսկ 1915-ից հետո՝ սփյուռքահայ կերպարվեստի մեր կարկառուն արվեստագետների ստեղծագործությունը: Այսպես, զանազան ստեղծա-

գործական դիմանկարներից հավաքվում է նոր շրջանի հայկական կերպարվեստի ամբողջական և հաջորդական պատմության համառոտ խճանկարը: Կողք կողքի հանգրվանում է Ս. Ներսիսյանի, Գ. Բաշինջաղյանի, Ե. Թադևոսյանի, Վ. Սուրենյանցի, Ա. Ֆեթվաճյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Ե. Ոսկանի, Հ. Գյուրջյանի, Ս. Խաչատուրյանի, Հ. Փուշմանի, Զ. Զաքարյանի, Է. Շահինի, Մ. Սարյանի և այլոց արվեստը», - նկատեց Մ. Քամայանը:

Ընդգծելով այն իրողությունը, որ հանրագիտարանային ընդգրկունությամբ, ակադեմիական ճշգրտությամբ, հղկված և հարուստ հայերենով, ամփոփ, համակարգված, տեղեկատվապես թարմացված, ընթերցողի համար դյուրըմբռնելի աշխատությունը միևնույն ժամանակ սոսկ գիտելիքների շտեմարան չէ: «Հեղինակը ներկայացնում է կերպարվեստի զարգացման պատմական և հասարակական նախադրյալները, ցույց է տալիս արվեստի գործը վերլուծելու, դրա ժանրաթեմատիկ, ձևաոճական ու տեխնիկական առանձնահատկությունները տեսնելու և բացատրելու եղանակները, բնութագրում է դարաշրջանը և գերիշխող գեղարվեստական ոճը»:

Անդրադառնալով ձեռնարկի արժեքավոր նորարարություններին՝ Մ. Քամայանը կարևորեց լուսանցքներում զետեղված բացատրական բառարանը, քանի որ մինչ օրս մեզանում բացակայում է արվեստաբանական տերմինների հայալեզու բառարան: «Թվում է, թե պրոֆեսոր Ա. Աղասյանը մասամբ լրացնում է նաև այդ լուրջ բացը: Ընթերցողներին պարզաբանելով մասնագիտական տերմինները, ներկայացնելով ուշագրավ փաստեր և անհրաժեշտ տեղեկություններ, մեկնաբանելով, բացատրելով, շեշտելով երևույթների պատճառահետևանքային կապերը՝ հեղինակը լուծում է նաև կարևոր կրթական հիմնախնդիր, այն է՝ սովորեցնում է հասկանալով ճանաչել, խորամուկս լինել, ինքնուրույն ըմբռնել, բացահայտել, և հետևաբար՝ ինքնուրույն մտածել»:

Մ. Քամայանը հատուկ կարևորեց յուրաքանչյուր գլուխն ամփոփող «Հարցեր և առաջադրանքներ» բաժինը, որը խթան է սովորողի ուշադրությունը սևեռելու և նյութն ամրացնելու ուղղությամբ: «Հաճելի նորություն է նկարների տեղեկատվապես հարուստ և ճշգրիտ մակագրություններում ստեղծագործությունների պահպանման վայրերի հիշատակումը: Գրքի վերջում զետեղված տասնինն անուն հանձնարարվող գրականությունը կարևոր հավելում է ուսուցիչների և ապագա մասնագետների համար»:

Ամփոփելով իր ելույթը՝ Մ. Քամայանն ընդգծեց. «Այս ինտերակտիվ, հետաքրքիր, արդիական ձեռնարկը եզակի է ոչ միայն մեզանում, այլև միջազգային պրակտիկայում և կայուն հիմք է բարեկիրթ, մտածող և լայնահայաց սերունդներ կրթելու համար: Աշխատության անկասկած արժանիքներից է նաև նրա կարևոր դերը ազգային ինքնաճանաչման և ինքնարժևորման հարցում»:

Աշխատության արժանիքներին անդրադարձավ ԵՊՀ Հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու

Հռիփսիմե Վարդանյանը, ում ծավալուն գրախոսականը տեղ է գտել «Արվեստագիտական հանդեսի» սույն համարի «Գրախոսություններ» բաժնում:



Արդեն արվեստաբան ուսանողության և դասախոսների սեղանի գիրքը դարձած ուսումնական ձեռնարկի ծնունդը շնորհավորեց հայ արվեստաբանության պատրիարք, վաստակաշատ գիտնական, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Հրավարդ Հակոբյանը**. «Սա եզակի դեպք է մեր արվեստի պատմության մեջ, և ես հույս ունեմ, որ մենք կունենանք նաև 3-րդ հատորը»:



«Արմավ» հրատարակչության տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի սփյուռքահայ գրականության ուսումնասիրման բաժնի վարիչ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Արմեն Ավանեսյանը**, ով նաև դասագրքի խմբագիրն է, նկատեց. «Նման դասագիրքը մեր իրականության մեջ առաջամարտիկներից է: Դասագիրքն այնպես է կառուցված, որ հեղինակի և ընթերցողի միջև կարծես թե երկխոսություն է ստեղծվում: QR-կոդերի շնորհիվ ընթերցող-

ներին հնարավորություն է տրվում ծանոթանալ տարածաշրջանին, երկրին, հեղինակին վիրտուալ աշխարհում»:

Վերջում շնորհակալական խոսքով հանդես եկավ հեղինակը:



Ա. Աղասյանը տեղեկացրեց, որ արդեն ավարտել և հրատարակության է հանձնել ուսումնական ձեռնարկի վերջին՝ երրորդ հատորը, որն ընթերցողի սեղանին կդրվի մինչև տարեվերջ:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԸ «ԳԵՂԱՐՎԵՍ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԷՋԵՐՈՒՄ*

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ*

Հղման համար. Ասատրյան, Աննա: «Երաժշտության հարցերը «Գեղարվեստ» հանդեսի էջերում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 13-24. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-13

Ծանրակշիռ է ՀԽՍՀ արվեստի առաջին վաստակավոր գործիչ, արվեստաբան, բանասեր, պատմաբան, մատենագետ, հրատարակչական գործիչ, խմբագիր, պրոֆեսոր Գարեգին Լևոնյանի (1872, Ալեքսանդրապոլ – 1947, Երևան) ավանդը խորհրդահայ արվեստագիտության և գրականագիտության զարգացման գործում: Գուսան Ջիվանու որդի Գ. Լևոնյանը, ողջ կյանքը նվիրելով հայ ժողովրդի նյութական և հոգևոր արժեքների ուսումնասիրությանը, քննության է առել արվեստի ու բանասիրության տարբեր ոլորտների բոլորովին չհետազոտված կամ մասամբ ուսումնասիրված հարցեր: Գ. Լևոնյանը երբեմն հանդես է գալիս ոչ միայն որպես տվյալ բնագավառի առաջին ուսումնասիրող, այլև տեսաբան (աշուղագիտություն, մատենագիտություն, կիրառական արվեստի պատմություն ևն): Հայ արվեստաբանության մեջ Գ. Լևոնյանն առաջինն էր, ով ի մի բերեց հայ արվեստի պատմությունը: Մնայուն արժեքներ են «Արձանագործությունը և քանդակը պատմական Հայաստանում», «Պարարվեստը հին Հայաստանում», «Թատրոնը հին Հայաստանում» և այլն: Իսկ աշուղագիտական աշխատությունները՝ «Հայ ժողովրդական և աշուղական երգերը և նրանց փոխհարաբերությունը», «Սայաթ-Նովա», «Աշուղները և նրանց արվեստը», դրեցին աշուղական արվեստի տեսության հիմքերը: «Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը» աշխատությունը ներկայացնում է հայ ժողովրդի ստեղծած գրքային-մատենային հարուստ մշակույթն ու գրատպության բարձր արվեստը (V-XIX դդ.): Գ. Լևոնյանն առաջինն էր, ով Խորհրդային Հայաստանի կառավարության կողմից արժանացավ հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ պատվավոր կոչման՝ ծննդյան 60 և գրական-մշակույթային գործունեության 40-ամյակի առթիվ (1932): Անժխտելի է Լևոնյանի տպագիր ու անտիպ ժառանգության պատմա-ճանաչողական արժեքն ու գիտական նշանակությունը: Սակայն նրա ստեղծագործական, գիտական-հրապարակախոսական գործունեության պսակը դարձավ «Գեղարվեստ» հանդեսը (1908, Թիֆլիս)՝ հայ առաջին արվեստաբանական պարբերականը, որտեղ տպագրվում էին արվեստի բոլոր ճյուղերի՝ ճարտարապետության, կերպարվեստի, երաժշտության, պարարվեստի ու թատերական արվեստի վերաբերյալ պատմական ու տեսական, ինչպես նաև գեղագիտության ու արվեստի փիլիսոփայության, գրականագիտության հարցերին նվիրված հոդվածներ: Հոդվածի նպատակն է՝

* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6E077 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի փոխնախագահ, «Տիգրան Չուխաճյան» հիմնադրամի նախագահ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երաժշտագիտական մասնաճյուղի ղեկավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

քննության առնել երաժշտության հարցերը «Գեղարվեստ» հանդեսի էջերում (1908):

Բանալի բաներ¹ Գարեգին Լևոնյան, «Գեղարվեստ», երաժշտություն, Թիֆլիս, 1908, հայ առաջին արվեստաբանական պարբերականը, Կոմիտաս:

Ներածություն

2012-ին տեղի ունեցավ պրոֆեսոր Գարեգին Լևոնյանի հիշատակը հավերժացնող հուշատախտակի բացման հանդիսավոր արարողությունը. Հուշատախտակը տեղադրվեց Երևանի Բայրոնի փողոցի շենք 12-ի ճակատային հասվածում: Դրանից ամիսներ առաջ՝ Երևան քաղաքի Ավագանու առաջին գումարման վեցերորդ նստաշրջանի 2011 թ. դեկտեմբերի 23-ի չորրորդ նիստում Ավագանին միաձայն համաձայնություն էր տվել պրոֆեսոր Գարեգին Լևոնյանի հիշատակը հավերժացնող հուշատախտակը տեղադրելու նախագծին:

Անթաքույց գոհունակությամբ պիտի նշեմ, որ նախագծի հեղինակը ես էի՝ այն ժամանակ Երևան քաղաքի Ավագանու մշակույթի, կրթության և սոցիալական հարցերի մշտական հանձնաժողովի նախագահի տեղակալս (տե՛ս <https://www.yerevan.am/edfiles/files/avagani23.12/19.pdf/>): Հարցը, ի զարմանս ինձ, դրական լուծում չէր ստանում մեկ տարուց ավել, քանի որ Երևանի օրենսդիր մարմնի որոշ անդամներ գտնում էին, որ Երևանը գերեզմանոց չէ, և չի կարելի շենքերի պատերը ծածկել հանգուցյալների մասին պատմող հուշատախտակներով: Իմ բոլոր հիմնավորումներն առ այն, որ անցած տասնամյակների ընթացքում Երևանում տեղադրված՝ պատմական իրադարձություններն ու նշանավոր մարդկանց հիշատակը հավերժացնող հուշատախտակներն ու հուշաքարերը չափազանց կարևոր դեր են կատարում, որ ճարտարապետական փոքր ձևերի այդ նմուշները ոչ միայն զարդարում են քաղաքը, այլև իրենց մեջ պարունակում են ճանաչողական ու դաստիարակչական մեծ լիցք՝ յուրովի ներկայացնելով մեր քաղաքի ու երկրի պատմությունը, հնչում էին որպես ձայն բարբառոյ յանապատի...

Երկար «ճակատամարտերից» հետո նախագիծն ընդգրկվեց Երևանի Ավագանու 2010 թ. նոյեմբերի 26-ի չորրորդ նիստի օրակարգում ու... նիստի սկզբում հանվեց օրակարգից՝ առաջիկա նիստերից մեկում քննության առնելու նպատակով: Դրանից հետո շարունակվեց հուշատախտակի ողիսականը...

Բարեբախտաբար՝ իմ և իմ ողջախոհ գործընկերների տևական ու նպատակասլաց «պայքարը» պսակվեց հաջողությամբ. հաղթեց առողջ բանականությունը, և այսօր Երևանի կենտրոնում գտնվող Բայրոնի փողոցի շենք 12-ի կողքով անցնելիս երևանցիները և մայրաքաղաքի հյուրերը մի պահ կանգ են առնում և իրենց հարգանքի տուրքը մատուցում պայծառ մտավորականի անթառամ հիշատակին...

Մեր նպատակն է՝ հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ քննության առնել երաժշտության հարցերի իմաստավորումը «Գեղարվեստ» հանդեսի էջերում:

«Գեղարվեստի» ստեղծման ակունքներում

Գարեգին Լևոնյանը և Կոմիտասը 1905 թ. ամռանը որոշում են էջմիածնում

հրատարակել գեղարվեստական-գրական հանդես, որի երաժշտական բաժնի խմբագիրը պիտի լիներ Կոմիտասը, իսկ կերպարվեստինը՝ Գ. Լևոնյանը:

1906 թ. փետրվարի 25-ին Գ. Լևոնյանը նամակով դիմում է Գևորգյան ճեմարանի վարչությանը՝ ճեմարանում չորս տարի իր ծառայության վերաբերյալ տեղեկանք ստանալու խնդրանքով: Ստանալով տեղեկանքը և լրացնելով անհրաժեշտ փաստաթղթերի փաթեթը՝ ամսագիր հրատարակելու իրավունք ստանալու խնդրանքով Գ. Լևոնյանն ու Կոմիտասը 1906 թ. Փետրվարի վերջին դիմում են Երևանի նահանգապետին: Ամիսներ անց՝ 1906 թ. սեպտեմբերին, Երևանի նահանգապետը մերժում է Գ. Լևոնյանի և Կոմիտասի «Գեղարվեստ» խորագրով հանդես հրապարակելու համար ներկայացված խնդրագիրը, պատճառաբանելով, թե՛ Կոմիտասն օտարահպատակ է, իսկ Վաղարշապատն էլ քաղաք չէ:

Տարիներ անց՝ 1908-ին Լևոնյանն իրականացրեց այդ մտահղացումը Թիֆլիսում՝ հրատարակելով «Գեղարվեստ» խորագրով գրական-գեղարվեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդեսը, որտեղ, բնականաբար, էջեր հատկացրեց ինչպես հայ և համաշխարհային երաժշտության տեսության և պատմության, նաև՝ մանկավարժության հարցերի ուսումնասիրությանն ու լուսաբանմանը, այնպես էլ հայ ժամանակակից կոմպոզիտորների՝ այդ թվում՝ Կոմիտասի, Մակար Եկմայանի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Գրիգոր Միրզայանի ստեղծագործությունների, ինչպես նաև ժողովրդական և աշուղական (Ջիվանու) երգերի նոտաների հրապարակմանը: Դրան էր միտված հանդեսի «Երաժշտական երկասիրություններ» բաժինը, որը տեղ գտավ 1-4 համարներում և որի նպատակն էր ներկայացնել «ա. Եկեղեցական երաժշտություն, բ. Աշխարհիկ երաժշտություն, գ. Ժողովրդական-ռամկական երգեր և պարեղանակներ» [4, էջ 112]:

Հրատարակվել է «Գեղարվեստ» հանդեսի յոթ համար՝ 2 համար՝ 1908-ին, մեկական համարներ՝ 1909, 1911, 1913, 1917 և 1921 թվականներին: Ու քանի որ մեկ հոդվածի շրջանակում հնարավոր չէ թերթել «Գեղարվեստի» բոլոր երաժշտական էջերը, ուստի մենք կանդրադառնանք հանդեսի առաջին երկու համարներին:

«Գեղարվեստի» առաջին համարը

«Գեղարվեստի» առաջին համարը լույս տեսավ 1908 թվականի մարտին: Համարում տպագրվում է Գարեգին Լևոնյանի «Գեղարուեստական հայ մամուլը նախքան «Գեղարուեստը» (Թռուցիկ հայեացք)» հոդվածը [5], որտեղ հեղինակն ուրվագծում է հայկական գեղարվեստական մամուլի համայնապատկերը՝ բնութագրելով պարբերականներից յուրաքանչյուրն ու ձևակերպելով նրանցից յուրաքանչյուրի պատմական նշանակությունն ու առաքելությունը: Նա իրավացիորեն նշում է, որ «լիովին, իր ամբողջությամբ գեղարուեստի տեսականին, պատմականին և այլ խնդիրներին վերաբերեալ հանդեսի պակասը զգացուել է մեր մեջ»: «Համարձակում ենք ասելու, - շարունակում է Լևոնյանը, - որ «Գեղարուեստն» աշխատելու է լրացնել այդ պակասը, թե որքան կը յաջողուի, այդ ցոյց կը տայ ժամանակը» [5, էջ 85]:

«Գեղարվեստի» ծնունդը ողջունեցին հայ մտավորականներից շատերը:

«Մի առանձին բառականութեամբ կարդացի Ձեր ձեռնարկած «Գեղարուեստ» ամսագրի յայտարարութիւնը», - գրում է Վահան Տերյանը: «Գեղարուեստական օրգանի պակասը մեր կեանքում, ինչպէս և մի այդօրինակ թերթի անհրաժեշտութիւնը զգալի է ամեն մի գեղասէր հայի համար:

Այն տխուր հանգամանքը, որ արուեստը ոչ մի երկրում, ոչ մի ժողովրդի մէջ այնպիսի բիրտ-կոպիտ արհամարհանքի և անտարբեր զոհաբերումի չի մատնուած, որպէս մեր յետամնաց հայրենիքում, ստիպում է մի առանձին ուրախութիւնով ողջունելու Ձեր ձեռնարկութիւնը», - նկատում է Վահան Տերյանը [4, էջ 118]:

«Երկա՛ր պէտք է ապրի «Գեղարուեստը»: - Այդ հարցին թերահաւատութեամբ են վերաբերում շատերը, աչքի առաջ ունենալով Կովկասահայ ժողովրդի ներկա դրութիւնը և առհասարակ նրա վերաբերմունքը դէպի գրականութիւնն ու գեղարուեստը: Այո՛, իրաւ որ նոյն այդ ժողովուրդը իրենց բնի մէջ մեռցրել է մեր հանդէսից առաջ դուրս եկած մի շարք գեղարուեստական պարբերականներ (տես յոդուած «Գեղ. Հայ մամուլը...»), բայց նոյն ժողովրդի մէջ մենք նկատում ենք այժմ սէր դէպի ինքնագարգացումը, թատրոնը, դասախոսութիւնները, գեղեցիկ հրատարակութիւնները, ընթերցանութեան նիւթ մատակարարող հանդէսները: Մեր հասարակութեան, մեր երիտասարդական շրջանների այդ արթնացումը մի կողմից, որ գրաւական է մեզ «Գեղարուեստի» տարածումի համար, մի խումբ կարող ոյժերի աջակցութեան ծրագրերը միւս կողմից, մեզ համարձակութիւն են տալիս ասելու, որ «Գեղարուեստը» պէտք է ապրի և ապրելով հանդերձ հետզ-հետէ առաջադիմէ:

Մենք գեղարուեստի սիրու համար դնում ենք այստեղ մեր բոլոր ոյժերը, նիւթական, բարոյական, ֆիզիքական, մեր 12-ժամեայ օրական աշխատանքը, յուսալով որ հայ հասարակութիւնն էլ չի խնայիլ իր սիրալիր ուշադրութիւնը», - նկատում է Գարեգին Լևոնյանը [6, էջ 109]:

«Գեղարվեստի» առաջին համարի «Երաժշտական» բաժնում Լևոնյանը հրատարակում է երեք նոտային օրինակ՝ Կոմիտասի «Չեմ կրնա» ժողովրդական երգի մշակումը՝ ձայնի և դաշնամուրի համար [12, էջ 101], «Քրիստոս ի մէջ մեր...»-ի՝ երիտասարդ կոմպոզիտոր Գրիգոր Միրզայանի կատարած փոխադրումը վեցձայն խառը երգչախմբի համար [10, էջ 102-103] և «Տաղ ծննդեան» եղանակներից մեկը՝ «Գեղարուեստ» հանդեսի աշխատակից Պարոյկի (նույն ինքը՝ Ռուբեն Ղորղանյան) մշակմամբ [15, էջ 104]:

«Մեր անուանի երաժշտագէտ Հ. Կոմիտասի՝ «Գեղարուեստի» ներկայ համարում տպագրուած պարերգը մէկն է Շիրակի այն պարեղանակներից, որոնք իրենց մէջ պարունակում են տեղական հայ ժողովրդի պարզ, անարուեստ, բայց գրացիոզ հոգին և նազելի շարժումնը: Բառերը՝ ժողովրդական-ռամկական, երբեմն և գռեհիկ բնատրութեամբ՝ յարմարեցրել է այդ պարեղանակին ինքը ժողովրդի, որ երգում է պարելիս:

Չեմ, չեմ, չեմ կրնայ խաղայ,

Մաս-փաբուժս ճոճոյ կը,

Անօթի փորս գոգոյ կը

Կեսուրս կուգայ վովոյ կը...» [4, էջ 100]:

«Գեղարուեստի» 2-րդ համարը

«Գեղարուեստի» 2-րդ համարի «Գեղարուեստի տեսականը» բաժնում Լևոն-յանը տպագրում է Խաչիկ Սամվելյանի «Աշխատանքը հայ ժողովրդական երգերում» ուսումնասիրության առաջին մասը [13]: Իրավացիորեն ընդգծելով այն հանգամանքը, որ «ամեն տեղ, ամեն ժամանակ հայ գիղացին ուղեկցում է իր աշխատանքը երգերով, որոնք առաջին հայեացքից կարծես խորթ են թուալու օտար դիտողին», «երգն այստեղ բռնագրքուկ երեւոյթ չէ, աշխատատարի քմահաճոյքի կամ ուրախ և տխուր տրամադրութեան արգասիք չէ, այլ աշխատանքի անհրաժեշտ պատկանելիք, աշխատանքից օրգանօրէն բխած մի երեւոյթ» [13, էջ 23], հեղինակը փորձում է բացահայտել երգի ու աշխատանքի միջև առկա կապն ու հարաբերությունը:

«Հայ գիղական կեանքում շատ քիչ աշխատանք կայ, որ այնքան դաժան ու ծանր լինի և մի և նոյն ատեն այնքան կարևոր ու էական նրա գոյութեան համար, որքան վարուցանքը: Վարուցանքը գիղական կեանքի ամենանշանաւոր մօմենտն է, նրա աշխատանքներից ամենագլխաւորը: Ահա թէ ինչու ժողովրդական աշխատանքային երգերի մէջ թէ իրենց բուանդակութեամբ և թէ իրենց քանակով առաջին տեղն են բռնում այս աշխատանքին վերաբերեալ երգերը: Ո՞վ մեզանից առիթ չի ունեցել լսելու այն հոռովէլները, որոնք գութանաւորները հնչեցնում են իրենց ծանր աշխատանքի միջոցին» [13, էջ 25]:

Հեղինակն իրավացիորեն եզրակացնում է, որ «հոռովէլները ծանրաչափ են, մելամաղձիկ, մօնօտօն են, ինչպէս և երկարածիգ են գութանի հերկած խոր ակոսները: Նրանք զուրկ են մելոդիից, շատ անգամ և միայն յարատև հնչիւններից, ճայնի գլուցներից բաղկացած միապաղաղ տաղեր են, որոնք երբեմն-երբեմն ընդմիջում են շեշտակի ու յանկարծակի ձիգ բացականչութիւններով, մանաւանդ գութանի շուռ տալու միջոցներին ակօսի աւարտման դէպքերում» [13, էջ 26]:

Տարբեր հոռովէլների բանաստեղծական տեքստերի վերլուծության արդյունքում Սամվելյանը եզրակացնում է, որ «այդ բոլոր երգերի ծանրութեան կենտրոնը մաճկալն է, որ ուղղութիւն է տալիս գութանին, նաև եզներն ու գոմէշները, որոնք քաշում են այդ ծանր գործիքը: Մաճկալն է գլխաւոր աշխատաւորը, նա է իր մարմնի ամբողջ ֆիզիքական շարժումով մի գործ, աշխատանք կատարում, նոյնքան ուրախակա, նոյն չափի տեմպով, որպէս եզներն ու հօտաղները» [13, էջ 26]:

«Գեղարուեստի» 2-րդ համարի «Գեղարուեստի պատմականը» բաժնում զետեղված է հայ հասարակական և մշակութային գործիչ, գրող, լրագրող, գրականագետ, մանկավարժ Հովակիմ Սոլովյանի (1864-1919) «Յոյս Պապայեան» վերնագրով հոդվածը [14]՝ տաղանդավոր վաղամեռիկ հայ երգչուհի Նադեժդա Պապայանի (1868-1906) մասին: Ըստ էության՝ սա հիշատակի խոսք է:

Հեղինակը խոստովանում է, որ մտադիր չէ «լրի ուսումնասիրութիւն տալու օր. Պապայեանի մասին», այլ կամենում է միայն իր «տեսակէտն արտայայտել, որպէս զի շատ թէ քիչ երևայ, թէ ինչպիսի կորուստ է ունեցել գեղարուեստական աշխարհը վերջին երկու տարուայ մեջ» [14, էջ 38]: Ի դեպ՝ երգչուհու «հէնց

սկզբնական քայլերն անելու ժամանակ առաջին նպաստաւոր գնահատումը տուեցինք «Տարագ»-ի էջերում, - հիշում է Սոլովյանը, - և շատ ուրախ ենք, որ չը սխալուեցինք: Օրիորդը սրանից յետոյ շուտով եկաւ Թիֆլիս և այստեղ այնպիսի արժանատի գնահատումն գտաւ, որ նրան բոլոր թերթերը «աստղ» և «կովկասեան սոխակ» անուանեցին» [14, էջ 39]:

Դատապարտելով սրիկա հանցագործներին, ովքեր սպանեցին իր ծննդավայր՝ Աստրախան հիվանդ հորն այցելած երգչուհուն, հողվածագիրը ցավով նկատում է. «Այո, մարդ-գազանի համար չըկայ տաղանդ, չըկայ ընդունակութիւն. նրա համար կայ միայն հիանդոտ ետը, որը այսպէս թէ այնպէս պիտի ստանայ իր յագուրդը: Եվ այդպիսի գոհեր կը լինեն շարունակ, քանի որ մեր մէջ մեր հասարակական կեանքը ոչնչով չի աշխատում փափկեցնելու բարքերը, դաստիարակելու բնատրուրթիւնները և զսպելու գազանային կրքերը» [14, էջ 40]:

«Գեղարվեստն» իր էջերում վեր է հանում երաժշտական մանկավարժության հրատապ խնդիրները ևս: «Գեղարվեստը ընտանիքում և դպրոցում» բաժնում ֆրանսերենից թարգմանաբար, Ալեքսանդր Աղայանի թարգմանությամբ ներկայացվում է ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Օգյուստ Շապյուիի «Երաժշտական արուեստը դպրոցում» հողվածը [1]: Հեղինակը խոստովանելով, որ չի կարող հողվածում «մանկավարժութեան մի լրիւ ամբողջութիւն տալ (որ բնականաբար և տեղին չէր լինի) առաջադրելով այն ծրագիրը, որին պէտք է հետեւել սկզբնական դպրոցից մինչև հասունութիւնը», միևնույն ժամանակ նշում է. «Օգտակար լինելու յուսով, մենք մեզ թոյլ ենք տալիս մի քանի շատ ամփոփ խորհուրդներ տալ երեխաներին դասաւանդելիք երաժշտութեան վերաբերմամբ» [1, էջ 83]:

Հեղինակն իրավացիորեն գտնում է, որ երաժշտական կրթությունն անհրաժեշտ է սկսել մանկապարտեզից: Սրա նպատակը, ի վերջո, ճաշակի, այսինքն՝ գեղեցիկի զարգացումն է: Հողվածում կան իսկապես շատ արժեքավոր գաղափարներ և խորհուրդներ:

«Գեղարուեստական նամականի» բաժնում տեղ է գտել Գարեգին Լևոնյանի «Կոմիտաս վարդապետ. Վերջին tourée-ի մասին» վերնագրով հողվածը [11], որը նա ստորագրել է «Շավարշ» ծածկանունով [7, էջ 239]: Նկատելով, որ «Ժամանակակից հայ գեղարուեստի, մասնաւորապէս հայ երաժշտութեան աղքատիկ իրականութեան մէջ, էջմիածնի միաբան Կոմիտաս վարդապետն այնպիսի սիրելի դէմքերից է, որի մասին պէտք է որ «Գեղարուեստի» ընթերցողները քաջ ծանօթութիւն ունենան», հեղինակը ներկայացնում է որոշ կենսագրական փաստեր, ապա մանրամասն անդրադառնում 1906 թվականի դեկտեմբերի 1-ին Փարիզում կայացած հայտնի համերգին, որի մասին «խօսեցին Պարիզի գրեթէ բոլոր երաժշտական թերթերը: Նրանք խօսք չեն գտնում իրենց վերին աստիճանի հիացմունքն յայտնելու հայոց պատարագի արարողութեան եղանակների քաղցրութեան, վեհութեան և ներդաշնակութեան մասին: Կոմիտաս վարդապետի գործին մասնակցել են օր. Շուշանիկ և Մարգարիտ Բաբայեանները, պ. Պ. Մուղանեան և Շահ-Մուրադեան երգել և նուագել են, իսկ յայտնի բանասէր և բանաստեղծ պ. Ա. Չօպանեան դասախօսել է հայոց բանահիւսութեան մասին և դրուատել հ. Կոմիտասի եռանդը» [11, էջ 127]:

Այնուհետև հողվածի հեղինակը եվրոպական մամուլի արձագանքների հիման վրա հետամուտ է լինում Կոմիտասի՝ Շվեյցարիայում, մասնավորապես, Տյուրիխում, Լոզանում, Ժնևում և Բեռնում ունեցած փայլուն համերգներին ու դասախոսություններին, արժեքավոր տեղեկություններ հաղորդում Վենետիկ՝ Սուրբ Ղազար Կոմիտասի այցելության մասին:

Եզրափակելով իր հողվածը, հեղինակը գրում է. «Ամենայն յաջողութիւն ցանկալով անուանի երաժշտագէտին, մենք կարծում ենք որ գործի էտնօգրաֆիք-հաւաքագրական աշխատանքներն այսուհետեւ նա կը թողնի իր պատրաստած-հասցրած աշակերտներին, իսկ ինքը, որ այնքան պատրաստութիւն և հարուստ նիւթեր ունի, կաշխատի յօրինելու, ստեղծագործելու երաժշտական խոշոր երկեր, որոնցից միանգամայն զուրկ է և ամայի է մեր աշխարհիկ գեղարուեստը» [11, էջ 128]:

«Գեղարվեստի» երկրորդ համարի «Երաժշտական» բաժնում Լևոնյանը տպագրում է Կոմիտասի ստեղծագործություններից ևս մեկը, որը հատուկ «Գեղարվեստի» համար ուղարկել էր Կոմիտասը: Այս անգամ «Գեղարվեստի» ընթերցողը ծանոթանում է կոմիտասյան խմբերգային երաժշտությանը՝ «Հոյ Նազան իմ» խմբերգին [8], որը «մեկն է այն գեղեցիկ ժողովրդական ստեղծագործութիւններից, որոնք իրենց տեքստով և եղանակով ճշգրիտ արտայայտում են հայ շինական սիրահար երիտասարդի մաքուր և բանաստեղծական սերը դէպի իր «աղունիկ», «սիրուն ծաղիկ» և «նախշուն թիթեռնիկ» եարը» [9, էջ 146]:

«Երաժշտական» բաժնում տեղ է գտել նաև Ռոմանոս Մելիքյանի «Աշնան տողեր» երգը [2], որի առնչությամբ Գ. Լևոնյանը գրում է. «Մեր նորագոյն գրականութեան մէջ իր անհատական, առանձնակի բնատրութեամբ և ուրոյն եղանակով երգող երիտասարդ բանաստեղծ Վահան Տէրեանի «Մթնշաղի անուրջների» շեղծովը կազմող «Աշնան տողեր» երգն իր շարադրութեան նիւթ վերցրած, առաջին անգամ հրապարակ է գալիս նոյնպէս երիտասարդ երաժիշտ Ռոմանոս Մելիքեան: Այն տրամադրութիւնը, որը իր մէջ ամփոփում է այստեղ տեքստը և երաժշտութիւնը, որոշ չափով յիշեցնում է Հայնէ-Շումանական ազդեցութիւնը, այսպէս ասած լիրիք-նոմանտիք խառնուածքի ոգին և միացումը: Եւ պէտք է ասել, պ. Ռ. Մելիքեան լիովին հասկացել է բանաստեղծին, ներկայացնելով նրա անուրջների տողերը ոչ ընդունուած canto, այլ որպէս երաժշտական declamation, երկմասեան երգի ձեւով (двухчастная песенная форма)» [3, էջ 146]:

Նշենք, որ «Գեղարվեստի» 1-ին և 2-րդ համարների «Գեղարվեստի տեսականը» բաժնում շարունակաբար տպագրվել էր պրոֆեսոր Օրշանսկու «Երաժշտութիւն և երաժշտական ստեղծագործութիւն» հողվածը՝ Արսեն Թյունիբեկյանի թարգմանությամբ:

Եզրակացություն

1. «Գեղարվեստն» ունեցավ կարևոր առաքելություն հայ երաժշտագիտության առաջընթացի գործում: Մի կողմից՝ նրա էջերում տպագրվում են հայ երաժշտության պատմության և տեսության, ժամանակակից երաժշտական կյանքի իրադարձություններն ու երաժիշտների գործունեությունը ներկայացնող

ուսումնասիրություններ, մյուս կողմից՝ թարգմանաբար ներկայացնում Եվրոպայում իրականացված հետազոտությունների արդյունքները:

2. Լևոնյանը կարևորել է ոչ միայն երաժշտագիտական հոդվածների հրատարակումը, այլև հայ կոմպոզիտորների աշխարհիկ և հոգևոր ստեղծագործությունների նոտաների տպագրությանը: Սա ուներ կարևոր կիրառական նշանակություն, քանի որ շրջանառության մեջ դնելով նոտաները, «Գեղարվեստը» նպաստում էր հայ և օտարազգի երաժիշտ-կատարողների ու երաժշտասերների կողմից այդ ստեղծագործությունների մատչելիությանը, որի շնորհիվ պրոպագանդվում էր հայ ժամանակակից երաժշտությունը:

3. Հույժ կարևորելով երաժշտական կրթության դերը, «Գեղարվեստն» իր էջերում անդրադառնում է երաժշտական մանկավարժության հրատապ խնդիրներին ևս:

4. Գարեգին Լևոնյանի արածը սխրանք էր, քանի որ հայ իրականության մեջ նա ստեղծեց առաջին արվեստագիտական պարբերականը:

Գրականություն

1. Աղայեան Ալ. Երաժշտական արուեստը դպրոցում (Օգիստ Շապիկի) (Ֆրանսերենից), «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N2. Թիֆլիս, էջ 82-87:

2. «Աշնան տողեր», բանաստեղծ.՝ Վ. Տէրեանի, երաժշտ.՝ Ռոմ. Մելիքեանի, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N2. Թիֆլիս, էջ 151-154:

3. «Աշնան տողեր» - Ռոմանոս Մելիքեանի, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N2. Թիֆլիս, էջ 146:

4. «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 112:

5. Գ.Լ. Գեղարուեստական հայ մամուլը նախքան «Գեղարուեստը» (Թռուցիկ հայեացք), «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 83-85:

6. Լեւոնեան Գ. Մեր ընթերցողներին, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 109:

7. Հովակիմյան Բախտիար. Հայոց ծածկանունների բառարան (8000 հեղինակի 25000 ծածկանուն). Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 2005:

8. «Հօյ Նազան» (Հայ ժողովրդական պարերգ), Գրի առաւ և դաշնակեց Կոմիտաս վարդապետ, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N2. Թիֆլիս, էջ 147-150:

9. «Հօյ Նազան իմ» - Կոմիտաս վարդապետի, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 2. Թիֆլիս, էջ 146:

10. Միրզայեան Գր. ՔՍ ի մէջ մեր յայտնեցաւ, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 102-103:

11. Շաարշ, Կոմիտաս վարդապետ. Վերջին *tourée*-ի մասին, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 2. Թիֆլիս, էջ 125-128:

12. Չեմ կըրնայ... Գրի առաւ եւ դաշնակեց Կոմիտաս վարդապետ, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 101:

13. Սամուելեան Խ. Աշխատանքը հայ ժողովրդական երգերում, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 2. Թիֆլիս, էջ 23-27:

14. Սոլովեան Յ. Յոյս Պապայեան, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 2. Թիֆլիս, էջ 38-40:

15. Տաղ ծննդեան, ներդաշն. Պարոյկ, «Գեղարուեստ» գրական-գեղարուեստական-երաժշտական պատկերազարդ հանդես [ամսագիր], խմբագրութեամբ Գարեգին Լեւոնեանի, Առաջին տարի, 1908, N 1, մարտ. Թիֆլիս, էջ 104:

References

1. Aghayean Al. Erajhshtakan arvesty' dprocum (O'giust Shapivi) (franserenic), «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 82-87.
2. «Ashnan togher», banasteghc'.` V. Te'reani, erajhsht.` R'om. Meliqeani, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 151-154.
3. «Ashnan togher» - R'omanos Meliqeani, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 146.
4. «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 112.
5. G.L. Gegharvestakan hay mamuly' naxqan «Gegharvsety'» (T'r'ucik hayeacq), «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 83-85.
6. Levonean G. Mer y'nt'ercoghnerin, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 109.
7. Hovakimyan Baxtiar. Hayoc c'ac'kanunneri bar'aran (8000 heghinaki 25000 c'ac'kanun). Yerevan, Yerevani hamalsarani hratarakchut'yun, 2005.
8. «Ho'y Nazan» (Hay jhoghovrdakan parerg), Gri ar'av ev dashnakec Komitas vardapet, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 147-150.
9. «Ho'y Nazan im» - Komitas vardapeti, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2, T'iflis, e'j 146.

10. Mirzayean Gr. QS i me'j mer yaytnecav, «Gegharovest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 102-103.

11. Shavarsh, Komitas vardapet. Verjin tourée-i masin, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 125-128.

12. Chem ky'rnyay... Gri ar'av ev dashnakec Komitas vardapet, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 101.

13. Samvelean X. Ashxatanqy' hay jhoghovrdakan ergerum, «Gegharovest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 23-27.

14. So'lo'vean Y. Yoys Papayean, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 2. T'iflis, e'j 38-40.

15. Tagh c'nndean, nerdashn. Paroyk, «Gegharvest» grakan-gegharvestakan-erajhshtakan patkerazard hande's [amsagir], xmbagrut'eamb Garegin Levoneani, Ar'ajin tari, 1908, N 1, mart. T'iflis, e'j 104.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «ГЕХАРВЕСТ»*

АННА АСАТРЯН*

Для цитирования: Асатрян, Анна. «Вопросы музыкального искусства на страницах журнала «Гехарвест»». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 13-24. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-13

Весом вклад первого Заслуженного деятеля искусств Арм. ССР, искусствовед, филолога, историка, библиографа, издателя, редактора, профессора Гарегина Левоняна (1872, Александрополь – 1947, Ереван) в развитие советского армянского искусствоведения и литературоведения. Сын гусана Дживани, Г. Левонян посвятил всю свою жизнь изучению материальных и духовных ценностей армянского народа, исследовал до того либо вовсе не изучавшиеся, либо изучавшиеся частично вопросы разных областей искусства и филологии. Г. Левонян в отдельных случаях выступал в качестве не только первого исследователя, но и теоретика данной области (ашуговедение, библиография, история прикладного искусства и пр.). В армянском искусствоведении Г. Левонян первым предпринял попытку обобщения истории армянского искусства. Не-

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 21Т-6Е077.

* Директор Института искусств НАН РА, заведующая отделом музыки, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Армении, вице-президент Академии проблем гуманизма, председатель Фонда Тигран Чухаджян, руководитель Музыковедческой секции Союза композиторов Армении, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 20.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

преходящими ценностями являются его «Памятники и скульптура в исторической Армении», «Искусство танца в Древней Армении», «Театр в Древней Армении» и другие. Ашуговедческие труды, такие как «Армянские народные и ашугские песни и их взаимосвязь», «Саят-Нова», «Ашуги и их искусство» заложили основы теории ашугского искусства. По сути уникальным является труд «Армянская книга и искусство печати», в которой представлена вся созданная армянским народом богатая книжно-библиографическая культура и высокое искусство книгопечатания (V-XIX вв.). Правительство Советской Армении почетного звания Заслуженного деятеля искусств республики первым удостоило Г. Левоняна – в связи с 60-летием со дня рождения и 40-летием литературно-культурной деятельности (1932). Историко-познавательная ценность и научное значение изданного и неизданного наследия Г. Левоняна неоспоримы. Однако венцом его творческой и научно-публицистической деятельности стал журнал «Гехарвест [Искусство]» (1908, Тифлис) – первое армянское искусствоведческое периодическое издание, в котором публиковались исторические и теоретические статьи, охватывающие все сферы искусства: архитектуру, изобразительное искусство, музыку, танцевальное и театральное искусства, а также затрагивающие вопросы философии искусства, эстетики и литературоведения. Цель статьи – подвергнуть анализу рассматриваемые на страницах журнала «Гехарвест» (1908) вопросы музыкального искусства.

Ключевые слова: Гарегин Левонян, «Гехарвест [Искусство]», музыка, Тифлис, 1908, первое армянское искусствоведческое периодическое издание, Комитас.

THE ISSUES OF MUSIC ART ON THE PAGES OF THE “GEGHARVEST” JOURNAL *

ANNA ASATRYAN *

For citation: Asatryan, Anna. “The issues of music art on the pages of the “Gegharvest” journal, N 1 (2023): 13-24. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-13

The first Honored Art Worker of the Armenian SSR, art historian, philologist, bibliographer, publishing worker, editor, professor Garegin Levonyan (1872, Aleksandropol – 1947, Yerevan) made a valuable contribution to the development of Armenian art criticism and literary studies. The son of gusan Jivani, G. Levonyan

* The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project № 21T-6E077.

* Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Member of the Board of the Composers Union of Armenia, Doctor of Sciences (Arts), Professor, annaasatryan2013@gmail.com. The article was submitted on 20.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

dedicated his whole life to the study of material and spiritual values of the Armenian people, examined previously not examined at all, or examined but partially issues of various fields of arts and philology. In some instances, G. Levonyan acted as not only the first researcher, but also the theoretician in a specific field (ashugh art studies, bibliography, history of applied arts, etc.). In Armenian art criticism, G. Levonyan was the first to make an attempt to generalize the history of Armenian art. His “Monuments and Sculptures in Historical Armenia”, “The Art of Dance in Ancient Armenia”, “Theater in Ancient Armenia”, and others are enduring values, and the articles on ashugh art studies, such as “Armenian Folk and Ashugh Songs and Their Relationship”, “Sayat-Nova”, “Ashughs and Their Art” laid the foundations for the theory of ashugh art. His work “The Armenian Book and the Art of Printing”, narrating the rich book and bibliography culture of the Armenian people, as well as the high quality of the art of book printing (V-XIX centuries), is essentially unique. G. Levonyan was the first to have been awarded the prestigious title of Honored Art Worker of the Arm. SSR by the Government of Soviet Armenia in connection with his 60th anniversary of birth and 40th anniversary of literary and cultural activity (1932). The historical and cognitive values and the scholarly significance of the published and unpublished legacy of G. Levonyan are undeniable. However, the crown of his creative and scholarly-publicistic career was the “Gegharvest [Art]” journal (1908, Tiflis) – the first Armenian art history periodical, where historical and theoretical articles, embracing all the branches of art, such as architecture, visual arts, music, dance and theater arts, as well as those addressing the issues of philosophy of art, aesthetics and literary studies were printed. The article aims to analyze the issues of music art touched upon on the pages of the “Gegharvest” journal.

Key words: Garegin Levonyan, “Gegharvest”, music, Tiflis, 1908, the first Armenian art history periodical, Komitas.

ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐՈՒՄ ՕԳՏԱԳՈՐԾՈՂ ԾԻՍԱԿԱՆ ՆԻԱԳԱՐԱՆՆԵՐ

ԱՆՈՒՇ ԷՍՏԻԿ (ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ)* (Իրան)

Հղման համար. Էստիկ (Յովհաննիսեան), Անուշ: «Նոր Զուղայի եկեղեցիներում օգտագործող ծիսական նաագարաններ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 25-51. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-25

Յօդածում փորձ է արել ներկայացնել Հայոց Առաքելական Եկեղեցու ծիսական նաագարաններից Զանգակը (ձեռքի զանգ), իր բոլոր կողմերով, թե՛ արտաքին տեսքով ու կատարման ձևով, թե՛ տեղացիների հաղորդած տեղեկություններով, թե՛ պատմական փաստերով, նաև ներկայացնել լուսանկարներ: Պատմական տեսանկյունից կարևոր ենք համարում այն առումով, որ դրանք գրել են թե՛ տեղացի հայ և թե՛ օտարազգի հեղինակներ: Իսկ տեղացիներից հաւաքագրած նիւթերը այն առումով, որ նրանց մէջ կան թե՛ տեղացի հայեր եւ թե՛ հոգևոր ծառայութեան մէջ եղողներ: Ներկայ լինելով արարողութիւններին, որտեղ օգտագործում են զանգակները, ինչպէս նաև մօտիկից դիտելով եւ զարնելով դրանք, մատնանշելով պատմական փաստերը եւ ներկայացնելով տեղացիների պատմածները, արձանագրել Զանգակի՝ Նոր Զուղայում մինչ օրս օգտագործման փաստը, որը դարերի խորքից, մեր նախնիների համբերութեան եւ տքնութիւնների ու զոհողութիւնների գնով եկել հասել է մինչև մեր օրերը եւ շարունակում է իր երթը, եւ այսպիսով կարելի է մեզ թոյլ տալ ասելու, որ այս ծիսական նաագարանը միայն Նոր Զուղայում է օգտագործում:

Բանալի բառեր՝ Նոր Զուղա, զանգ, զանգակ, զանգակահար, Ս. Պատարագ, մկրտութիւն, հարսանեկան թափոր:

Ներածութիւն

Նոր Զուղայի հայ գաղթօջախը հին գաղթօջախներից մէկն է, որն իր հիմնադրման օրանից մինչև այսօր հաւատարիմ է մնացել իր Հայոց Առաքելական Եկեղեցուն, չնայած տարբեր ժամանակաշրջանների քաղաքական դժարութիւնների, իշխանափոխութիւնների, յարձակումների ու թալանների, հաւատափոխութեան հրամանների ու հալածանքների, ինչպէս նաև կաթոլիկ եկեղեցու տարբեր ճիւղաւորումների եւ բողոքականների փորձերը՝ հայերին դաւանափոխ անելու եւ կաթոլիկ եկեղեցու ենթակայութեան տակ առնելու, պահպանել է իր հաւատքն առ Աստուած, ամուր կառչած մնալով իր Հայոց Առաքելական Եկեղեցու դաւանանքին, եւ նրա աւանդութիւններին ու սովորութիւններին: Սովորութիւններ, որոնցից որոշները պահպանւել են մինչ այսօր:

Ծնւելով եւ ապրելով Նոր Զուղայում եւ դաստիարակւելով մի ընտանիքում, որի անդամները հաւատքով էին լցւած առ Աստուած, տեսնելով Նոր Զուղայի փառաւոր եկեղեցիներն ու վանքերը, յաճախելով այս սրբավայրերը եւ մասնակցելով նրանցում կատարող արարողութիւններին, մենք եւս հաւատացել ենք Աստծուն եւ սիրել ենք մեր եկեղեցին եւ ամուր կառչել ու մեր հերթին պահպանել եւ պահպանում ենք, ամուր հաւատքով ու մեծ չարչարանքներով պահպանւած եւ

* Նոր Զուղայի Ս. Ամենափրկիչ Վանքի «Շուշանիկ» հոգևոր երգչախմբի երգուսոյց, դեկավար, anooshstik@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 12.03.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրութեան ընդունելու օրը՝ 01.06.2023.

մեզ փոխանցած հաւատքն ու հաւատարմութիւնը Հայոց Առաքելական Եկեղեցուն: Երիտասարդ տարիքում, երբ ւելի լաւ ծանօթացանք մեր եկեղեցու արարողակարգին եւ ասանդութիւններին, հասկացանք, որ մեր մօտ հնուց պահպանւած որոշ սովորութիւններ կան, որոնք այլ վայրերի հայկական եկեղեցիներում մօտացութեան են մատնել: Ուստի սկսեցինք մեր ուժերի եւ ժամանակի ներածին չափով նիւթեր հաւաքել, որոշ նիւթեր տեղացիներից լսելով գրի առնել, գրականութեան մէջ դրանց փաստերի արձանագրման հետ ծանօթանալ, ինչպէս նաև լուանկարել եւ ձայնագրել, եւ ժամանակի ընթացքում մեր մօտ կուտակեց բաւականին նիւթ, որն էլ սկսեցինք մաքրագրել եւ ի մի բերել եւ յանձնում ենք ընթերցողների եւ այս բնագաւառում հետաքրքրողների ուշադրութեանը: Նիւթերը սկսել ենք հաւաքել 1996 թականից մինչ այսօր (2022):

Շեղագիր ձևով գրւած բառերը բարբառային են:

Նոր Զուլայի եկեղեցիներում օգտագործող նազարաններ (ծիսական նազարաններ)

Նոր Զուլայի հայ գաղթօջախը հիմնւել է 1606 թ. ին [1, էջ 89-93] Շահ Աբբաս Ա.-ի հրամանով Հին Զուլայից տեղահանւած եւ այստեղ հաստատւած հայ բնակչութեան միջոցով: Այն տեղակայւած է Սպահան քաղաքի միջով անցնող Զայանդէռուդ գետի հարաւային կողմում: Հետագային (Շահ Աբբաս Բ.-ի հրամանով) Ն. Զուլայի բնակչութեան թիւն են ւելացել Երևանի, Դաւրէժի և Գասկի (Գազկ) ժողովուրդը, որոնք ւելի շուտ էին գաղթեցել եւ սկզբնապէս ապրում էին Զայանդէռուդ գետի միւս կողմում [1, էջ 356-357]: Վերջին երեք խմբերը բնակութիւն հաստատելով գետի այս կողմում՝ Նոր Զուլայի հարևանութեամբ, իրենց անուններով թաղամասեր հիմնադրեցին: Նրանք ևս Նոր Զուլայեցիների նման իւրաքանչիւր թաղամասում կառուցեցին մէկ կամ մի քանի եկեղեցիներ:

Պատմութեան մէջ մի շարք հեղինակների գրածքներում հանդիպում ենք Նոր Զուլայի Ս. Ամենափրկիչ վանքում եւ եկեղեցիներում, ինչպէս նաև դրանց շրջափակից դուրս օգտագործող եկեղեցական նազարանների մասին գրառումների: Այդ հեղինակները կամ բնիկ Նոր Զուլայեցիներ ու Զուլայում ապրող մարդիկ են եւ կամ հայ եւ եւրոպացի տարբեր դաւանանքի, տարբեր ազգերի եւ տարբեր մասնագիտութիւնների տէր անհատներ, որոնք Սեֆևեան Պարսկաստան իրենց կատարած ճանապարհորդութիւնների ընթացքում այցելել են նաև Նոր Զուլա եւ հանդիպել են Նոր Զուլայում եւ Սպահան քաղաքում, ինչպէս նաև հետագային Նոր Զուլայի հարևանութեամբ ապրող հայերին, գրել նաև նրանց կենցաղի ու սովորութիւնների մասին եւ կազմել են բաւականին հետաքրքիր ուղեգրութիւններ:

Նոր Զուլայեցիները հիմնականում վաճառականներ էին, որոնց մի մասը՝ բաւականին հարուստ, եւ նրանցից ոմանք եկեղեցիներ են կառուցել եւ նրանց մեծ մասն էլ որեւէ բան չեն խնայել իրենց եկեղեցիները բարեգարդելու, նորոգելու եւ հարստացնելու գործում [2, էջ 11-15 նաև էջ 172-242]: Իհարկէ կային նաև մեծ թով արհեստաւորներ եւ արւեստաւորներ, որոնք նաև իրենց ներդրումն են ունեցել եկեղեցիների կառուցման և բարեգարդման աշխատանքներում:

Նոր Ջուղայում եղել են 24 եկեղեցիներ, որոնց թում նաև երկու վանք՝ Ս. Ամենափրկիչ Վանք և Ս. Կատարինեան Կոյսերի Վանք: Ներկայիս պահպանվել են 13 եկեղեցիներ որոնց թում նաև վերոյիշեալ երկու Վանքերը:

Նոր Ջուղայի եկեղեցիներում օգտագործել եւ օգտագործում են հետևեալ նազարանները. ա. **զանգ** (*զանգակ*, ձեռքի զանգ, *ձեռաց զանգ*, փոքր զանգ), բ. **կոչնակ** (*տախտակ*), գ. **ծնծղաներ** (*ծնծղէք*), դ. **քոջներ**, ե. **զանգեր**, զ. **երգեհոն** (ոչ աւանդական):

Չանգ, զանգակ

Ա. Չանգ, զանգակ, ձեռքի զանգ, ձեռաց զանգ, փոքր զանգ, բոլոր անւանումներն էլ նոյն նազարանին են վերաբերում: Չանգ, սովորական անւանումն է (մանաւանդ մեր օրերում), զանգակ՝ որովհետև թէ յատկապէս ջուղայեցի հեղինակներն ու ջուղայեցիներն են այդպէս անւանել եւ թէ որովհետև փոքր է, ձեռքի զանգ կամ ձեռաց զանգ՝ քանի որ հարկանելուց բռնում են ձեռքերով, փոքր, որովհետև զանգակատան զանգերի համեմատ փոքր է: Մեր ունեցած տեղեկութիւններով՝ այս զանգը միայն Նոր Ջուղայում է օգտագործում (օգտագործել է նաև Չհարմալ և Փերիա գաւառների հայաբնակ գիւղերում), այլ վայրերի հայկական եկեղեցիներում թերևս գործածութիւնից դուրս է մղւել և մօտացութեան մատնւել:

Չանգակի բաղկացուցիչ մասերը

Չանգակը հարաձային նազարանների խմբին է պատկանում: Չանգակը բաղկացած է երկու մետաղեայ մասերից, մի մասը փոքր կաթսայաձև անօթի նման է (կիսագունդ), իսկ միւս մասը, որը հարածիչն¹ է, մետաղեայ ձող է (մօտաւորապէս մեծ մեխի չափ), որի գլխի մասը օղակաձև է կամ էլ ձևաւոր եւ ունի անցք: Երբեմն նաև երեք մետաղեայ մասերից են պատրաստւած քանի որ որոշ զանգակներ ունեն երկաթից պատրաստւած բռնակներ օղակաձև կամ քառանկիւն ձևով (հին ժամանակ նաև բռնակի փոխարէն մետաղեայ ձող է ունեցել): Այս մասերը միմեանցից տարբեր մետաղներից են պատրաստւած, կաթսայաձև անօթը կամ կիսագունդը՝ դեղնապղնձից (*դեղնապղինձ*) է պատրաստւած, իսկ հարածիչը եւ բռնակը՝ երկաթից: Կաթսայաձև անօթի մասը տարբեր զանգակներում քիչ տարբեր չափեր եւ հաստութիւն են ունենում, նոյնպէս եւ հարածիչները լինում են քիչ տարբեր երկարութեամբ ու հաստութեամբ: Այս երկու մասերը իրար են միանում թելից հիւսւած կամ կաշւէ պարանով, պարանի մի ծայրը անցնելով գլխամասում գտնուող փոքր անցքից՝ ներսի կողմում հանգուցում է (բռնակ ունենալու դէպքում ամրացում է բռնակի անցքին), իսկ պարանի միւս ծայրը, դուրս գալով գլխամասից, ամրացում է հարածիչի օղակաձև մասին կամ ձևաւոր մասի անցքին: Վերջին ժամանակներում քանի որ չեն եղել զանգակ պատրաստող վարպետներ, հին զանգակների վնասելու դէպքում մի այլ զանգից յարմարեցրել եւ եկեղեցու համար պատրաստել ու օգտագործել են այդ զանգերը, ինչպէս օրինակ հեծանիւի զանգից, կամ պարսկական

¹ Նոր Ջուղայի բարբառում ունենք թակիչ բառը: Այս բառը Նոր Ջուղայեցիները օգտագործում են ընդհանրապէս որպէս մի որևէ իրի համար, որով հարածում են մի այլ իրի:

աւանդական մարզաձևի (զուռխանէ) մարզասրահներում օգտագործող զանգի լեզակը հանել են եւ յարմարեցրել են (քանի որ թէ դրանց չափերն աւելի մեծ են եւ թէ որոշ զանգերի ներսի կողմում կան մետաղեայ կիսաօղակներ, որոնցից անշուշտ կախած են եղել լեզակներ): Իսկ հարածիչների վնասելու դէպքում նոր եւ աւելի պարզ հարածիչներով են փոխարինել: Պարանների կտրելու դէպքում երբեմն դրանք փոխարինել են սովորական հաստ թելով առանց հիւսքի կամ էլ պլաստմասէ թելից հիւսած եւ կամ էլեկտրական լարից յարմարեցած: Եւ այսպիսով աշխատել են, որ իւրաքանչիւր եկեղեցի միշտ ունենայ իր զանգակը, եւ որպէսզի կարողանան իւրաքանչիւր թաղամասում եկեղեցական եւ արտակեղեցական արարողութիւնները դրանցով կատարել եւ աւանդութիւնները պահպանել: Նոր Ջուղայում եղած զանգակների պարանների չափերը տարբեր են, շուրջ 21-38 սմ, քիչ ավելի կամ պակաս: Որոշ զանգակների կաթսայաձեւ անօթի մասի վրայ, դրսի կողմից փորագրած են գծեր, ինչպէս նաև նւիրատուի անունն ու եկեղեցուն նւիրատութեան թականը:

Չանգակի բռնելու ձեւերը եւ դրան հարածելը

Այս զանգակը բռնում են ձախ ձեռքում պարանի եւ անօթի միացման մօտ, դրսի կողմից, կամ բռնակից, իսկ հարածիչը բռնում են աջ ձեռքում: Հին լուսանկարներում երեւում են, որ այն բռնել են հորիզոնական դիրքով, այսինքն զանգի բացածքը դէպի կողք է, կամ քիչ դէպի վեր, իսկ ներկայում հիմնականում դէպի կողք եւ հազադէպ դէպի ներքև են բռնում: Այս զանգակի հնչեցնելը կատարում է այդպէս, որ հարածիչով շարունակ հարածում են զանգակի դրսի կողմին զանգակի եզրի մօտ: Հարածները հիմնականում լինում են միջին արագութեամբ:



Նկ. 1, 2. Չանգակի նմոյշ, առանց բռնակի, ներսի և դրսի կողմերից



Նկ. 3, 4. Չանգակի նմոյշ, բռնակով, դրսի եւ ներսի կողմերից

Զանգակներից որոշները ունեն յստակ բարձրություն և որոշները՝ ոչ այնքան: Դրանց հնչեղության ուժգնություններն էլ քիչ տարբեր են, որոշները զոնգուն են երկար արձագանքում են, որոշները՝ ոչ այնքան: Զանգակի ձայնի յստակ կամ ոչ յստակ բարձրությունը, ինչպես նաև արտաբերման որակը կախած է դրա մետաղից (որակից, կշռից) ձուլած հաստությունից, չափից, ինչպես նաև հարաձիջի երկարությունից և հաստությունից, երբեմն նաև բռնելու ձևից, կախած թէ՛ ձեռքը կպած է զանգին թէ՛ քիչ հեռու է, թէ՛ զանգը կախած վիճակում է պահում:

Այս զանգակները օգտագործում են թէ՛ եկեղեցիներում եւ եկեղեցու շրջափակում եւ թէ՛ եկեղեցիների շրջափակից դուրս: Զանգակները օգտագործել են եկեղեցիներում՝ Ջրօրհնէքի արարողության, եւ Մկրտության խորհրդի կատարման ընթացքում: Եկեղեցու շրջափակից դուրս՝ մկրտածին եկեղեցուց տուն ուղեկցելիս՝ եկեղեցու բակից դէպի փողոց եւ փողոցում (անցեալում), հարսանեկան թափորը եկեղեցի մեկնելիս եւ Ս. Պսակի արարողությունից յետոյ եկեղեցուց տուն գնալիս փողոցում (անցեալում), տանը՝ երեխայի ծնունդն օրհնելու (անցեալում), մկրտության (երբ տանն են մկրտում երեխային), Նշանօրհնության (*նշան օշնել, նշանդրէնքի*) (հարսնատեսաց հանդերձն օրհնելու պահին), ինչպէս նաև Ս. Ծննդեան եւ Ս. Յարութեան Տօների Տնօրհնէքների «Ամեն պելուիա» երգի եւ սօնին համապատասխան շարականի ընթացքում, ինչպէս նաև Անդաստանի արարողության ժամանակ (անցեալում, ինչպէս նաև մի քանի տարի առաջ մի քանի անգամ «Անդաստան»-ի արարողությունների պահին մեր երգչախմբի կողմից օգտագործեց):

Զանգակների օգտագործումը մեր օրերում

Մեր օրերում զանգակները օգտագործում են մկրտությունների ժամանակ (եկեղեցում եւ մկրտողի տանը), նշան օրհնության (նշանադրության) ժամանակ հանդերձն օրհնելու պահին, ինչպէս նաև Ս. Ծննդեան եւ Ս. Յարութեան սօների տնօրհնէքների ժամանակ: Այն միշտ օգտագործել եւ օգտագործում է ի նշան ուրախության, եւ Ս. Ծննդեան ու Ս. Յարութեան սօների Աւետման եւ այդ Աւետիսը իւրաքանչիւր հայ քրիստոնիայ ընտանիքի տուն տանելու համար: Այն նաև երգեցողության ինտոնացիան ու դիթամն է ապահովում եւ կարգաւորում:

Տնօրհնէքների ժամանակ երբեմն տիրացուները զանգակը տալիս են տան փոքրին (տղային կամ աղջկան) եւ նրան ցոյց տալիս, թէ՛ նա ինչպէս հնչեցնի զանգակը: Երբ զանգակը հնչեցնելու պահը վրայ է հասնում՝ տիրացուն տղային կամ աղջկան նշան է անում, որ զանգակը հնչեցնի եւ աւարտին դարձեալ նշան է անում, որ դադարեցնի զանգակին հարաձեւը²: Սա ևս մի տեսակ քրիստոնէական եւ ազգային դաստիարակություն էր, քանի որ փոքր տարիքից սովորում էինք եւ գիտէինք, որ եկեղեցական սօն օրերից անմիջապէս յետոյ քահանան եւ տիրացուն պիտի գան մեր տունն օրհնելու եւ սիրով սպասում էինք:

² Մեր տան տնօրհնէքներից մէկի ժամանակ, երբ տարրական դպրոցի աշակերտուհի էի, տիրացուն մի անգամ զանգակը տուեց ինձ, որ ես հնչեցնեմ: Տկն Ռոզի Մելքոնեանն (Մկրտչեան) (ծնել է Ն. Զուրայում 1938 թ.-ին) մեզ պատմեց, որ երբ ինքը տան փոքրն էր, տիրացուն իրեն էլ է տուել զանգակը, որ հնչեցնի:



Նկ. 5, 6, 7. Զանգակի բռնելու ձևերը



Նկ. 8

Ս. Յարութեան տնօրինեք³

Նկ. 9

Նկ. 10. Զրօրինեաց արարողություն⁴Նկ. 11⁵

³ Նկարներ 8 և 9, 2022 թ. Զատկի տնօրինեք բնիկ Նոր Զուղայեցիների բնակարաններում: Նկար 8, Ս. Խաչատուր Քինյ. Զարգարեան, Ալբերտ Սրկյ. Ղազարեան: Նկար 9, Ս. Խաչատուր Քինյ. Զարարեան, Հրաչ Սրկյ. Մինասեան: Լուսանկարները արել են մեր կողմից:

⁴ Զրօրինեաց արարողություն Ն. Զուղայի Ս. Նիկողայոս Հայրապետ եկեղեցում 06.01.2001 թ.: Նկար 10, Ս. Վաղինակ Ալ. Քինյ. Շահիջանեան (ծնած 03.07.1930, Փերիա գաւառի Բոլորան գիղում, մահացած 03.11.2018, Լոս Անջելես) եւ տիրացուները (ծախ կողմում՝ Առաքել Սրկյ. Խողալերդեան, աջ կողմում՝ Զանիկ Սրկյ. Ղազարեան) Ճաճանչն ու Աղանին թափոր են տանում եկեղեցում: 10 եւ 11 լուսանկարները արել են մեր կողմից 2001 թ.:

⁵ Պատկերի աջ կողմի տիրացուն է Արամայիս Սրկյ. Թահմազեանը:



Նկ. 12. Մկրտութիւն եկեղեցում⁶



Նկ. 13. և 14. Նշանադրութեան ժամանակ հանդերձն օրինելու պահ, լուսանկարի աջ կողմում երևում են երկու փոքր տղաներ, որոնք այդ օրայ զանգակահարներն են եղել⁷:

Նոր Զուղայում օգտագոծող զանգակների նմոշներից

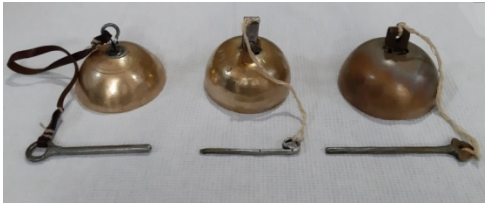
Ստորև ներկայացնում ենք Նոր Զուղայի երկու եկեղեցիների զանգակները իրենց չափերով, եզրակացութիւնը թողնելով վերջում:

⁶ Նոր Զուղայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցում Տ. Մինաս Քինյ. Աղանեսանի միջոցով կատարող ժանօ Ալեքսեանի Մկրտութեան խորհուրդը, քաւորը Ռեմոնդ Գըլըլըր (մկրտողի մօրաքրոջ տղան), լուսանկարի աջ կողմում զանգակահար՝ Փայլակ Հայկոնեան (Ակոն) (մկրտողի մօրեղբայրը), 1966:

⁷ Անդրանիկ Սիմոնեանի և Մարօ Զարգարեանի նշանադրութիւնը, քաւոր Ռուփիկ Մինաս, Նոր Զուղա, 05.08.1988: Լուսանկարը մեզ է տրամադրել տկն Մարիամ Զարգարեանը:



Նկ. 15. Ն. Ջուղայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու զանգակները⁸



Նկ. 16, 17. Ն. Ջուղայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու զանգակները⁹

Ս. Ստեփանոս եկեղեցին ունի երեք զանգակ: Լուսանկարի ձախ կողմի զանգակի տրամագիծը 10.6 սմ է, հաստությունը՝ 4 մմ, կաթսայաձև մասի բարձրությունը՝ 4.4 սմ է, օղակաձև բռնակի երկարությունը՝ 3.2 սմ է, գլխամասի օղակաձև բաժինը լայն մասում 2 սմ է, իսկ նեղ մասում 1.7 սմ է, անցքը 1 սմ, ներսի կողմում էլ ունի ծայրերը իրար հասնող եւ օղակ կազմող մաս: Դրսի կողմից վրան փորած գծեր ունի, երկուսը՝ բռնակից քիչ հեռու, երկուսը՝ բացաձեռքի մասում: Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 12.5 սմ է, որից ուղիղ մասը 9.5 սմ է, օղակաձև լայն մասում 2.7 սմ է, իսկ անցքը 1.7 սմ է: Հարածիչի տրամագիծը 8 մմ է: Կաշի պարանի երկարությունը 37 սմ է, իսկ լայնքը՝ 1 սմ: Հնչում է փոքր օկտավայի թէ նոտան:

Լուսանկարի մէջտեղի զանգակի տրամագիծը 10.5 սմ է, հաստությունը՝ 4 մմ, կաթսայաձև մասի բարձրությունը՝ 5.6 սմ է, ներսի կողմից մէջտեղի անցքերի տարածությունը՝ 1 սմ է: Այս զանգակն ունի բռնակ, որը զանգակից մի կտոր բարձրացած է, իսկ մի այլ մետաղից էլ մի կտոր է պատրաստուած եւ հագցած է զանգակից բարձրացած կտորի վրայ: Բռնակի երկարությունը 4.1 սմ, լայնքը 2.5 սմ է, իսկ այլ մետաղից պատրաստուած մասի լայնությունը 1.7 սմ է: Այս զանգակի վրայ դրսի կողմից փորագրուած է, Կարապետ+Ք+ՄԱԲԼ+1944: Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 13 սմ է, կլորացրած գլխամասը 1.9*1.9 սմ է: Հարածիչի պարանի անցքը 1*1.2 սմ է, հարածիչի տրամագիծը 5 մմ է: Թելից պարանի երկարությունը 21 սմ է: Հնչում է չորրորդ օկտավայի սի նոտան:

⁸ Լուսանկարը արել է մեր կողմից 1996 թ.:

⁹ Լուսանկարները արել են մեր կողմից 2022 թ.:

Նկարի աջ կողմի զանգակի տրամագիծը 11.4 սմ է, հաստությունը՝ 4 մմ, կաթսայանման մասը 8 սմ է: Այս զանգակի բռնակը այլ մետաղից է պատրաստված եւ միացված է զանգակին, դրսի կողմից կենտրոնական մասում: Բռնակի երկարությունը 2.3 սմ է իսկ լայնքը 3 սմ է: Զանգակի ներսի անցքերի տարածությունը 2 սմ է: Կաթսայանման մասի ներսակողմի երկու անցքերի տարածությունը 2 սմ է: Վրան փորված երկու գիծ ունի, որոնք գտնվում են բռնակի անցքից քիչ հեռու: Հարածիչի երկարությունը 15 սմ է, որից ուղիղ մասը 12.9 սմ է: Հարածիչի տրամագիծը ձևաւոր մասի մօտ 7 մմ է, իսկ դէպի ներքև հասնելով 5 մմ է դառնում: Հարածիչի ձևաւոր մասը լայն մասերում 2.7*2.7 է, իսկ նեղ մասում 6 մմ է: Ձևաւոր մասի անցքը 4 մմ է: Թելից պարանի երկարությունը 32 սմ է: Հնչում է չորրորդ օկտավայի սի նոտան:

Ս. Ստեփանոս եկեղեցու զանգակները երեքն էլ ունեն մետաղեայ կարճ բռնակներ, որոնց վրայ էլ ամրացված են պարանները:

Ս. Յովհաննու եկեղեցու զանգակները



Նկ. 18, 19. Ս. Յովհաննու եկեղեցու Ա եւ Բ զանգակները

Սուրբ Յովհաննու Կարապետ եկեղեցին ունի երկու զանգակ: Զանգակներից մէկը վրան փորագրված յիշատակարան ունի (Ա զանգակ, ծախ կողմ): Միւսը առանց յիշատակարանի է եւ անցքի մօտ փոքր ճաք ունի (Բ զանգակ, աջ կողմ):

Ս. Յովհաննու եկեղեցու առաջին զանգակի (լուսանկարի աջ կողմ) տրամագիծը 8.9 սմ է: Բարձրությունը 2.3 սմ է, հաստությունը 3.5 մմ է, գլխի մասի անցքը 4.5 մմ է: Վրայի փորագրված նախադասութեան մի մասը տարիների հարածներից քիչ անընթեռնելի է դարձել: Մի կողմը, որ լաւ է պահպանւել, գրած է. ՅՇՏԿ ՈՎԱՆԷՍԻՆ ԹՎ ՌՃԿԳ, իսկ միւս կողմի գրածքը, որի մի մասը անընթեռնելի է, միայն այսքանն է կարդացւում. ՈՐ Է ՈՐԴԻ...: Ուրեմն 1714 թականին է պատրաստւել եւ նիւրաբերւել եկեղեցուն: Զանգակի կշիռը 250 գրամ է: Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 11.1 սմ է, որից 1.7*1.7ը ձևաւոր մասն է: Հարածիչի տրամագիծը ձևաւոր մասի մօտ 6 մմ է, որը ներքև գնալով դառնում է 5 մմ: Հարածիչի ձևաւոր մասի անցքի տրամագիծը 6 մմ է: Հարածիչի կշիռը գրեթէ 25 գրամ է: Զանգակն ու հարածիչը իրար միացնող երկու գոյն թելից հիւսւած պարանը 22 սմ է, որի երկու կողմերի կապերի հետ կը լինի շուրջ 30 սմ: Հիմքից բռնած երբ հարածում են՝ հնչում է չորրորդ օկտավայի րե, իսկ քիչ կախւած վիճակում բռնած երբ հարածում են՝ բնականաբար քիչ տարբեր է հնչում, բայց ոչ այլ նոտա:

Ա. Յովհաննու եկեղեցու երկրորդ զանգակի տրամագիծը 8.9 սմ է, կիսազունդ մասի բարձրությունը 2 սմ է, գլխամասի անցքը 1.1*8 մմ է, որի մօտ շատ փոքր ճաք ունի: Կիսազունդ մասի դրսի կողմում կան թոյլ ընդգծած գծեր: Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 8.9 մմ է, որից 1.8 սմ-ը կլորաուն գլխամասն է, որի կլոր անցքի շրջագիծը 1.8 սմ է, միջի անցքի տրամագիծը 7 մմ է, իսկ հարածիչի տրամագիծը վերևից ներքև 6 մմ է: Պլաստմասէ թելից հիւսած պարանի երկարությունը կապերի հետ միասին մօտաւորապէս 29 սմ է: Հինքից բռնած երբ հարածում են չորրորդ օկտաւայի սի նոտան է հնչում:

Այս եկեղեցու զանգակները առանց բռնակ են:

Զանգակի մասին պատմական յիշատակումներ

Այժմ անդրադառնանք մի քանի գրառումների եւ ուշադրութեամբ քննենք դրանք:

Թերևս այս տիպի զանգակները նախատիպն են եղել ներկայիս զանգերի: Արամ Քոչարեանն իր գրքում զանգի մասին բացատրութեան մէջ գրում է. «Զանգը թմբուկի, կոչնակի եւ ծնծղայի հետևությունը պիտի համարել ու նրանց յուրօրինակ սինթեզը: Թե երբ են առաջացել նրանք, այս մասին պատմությունը նույնպէս որոշակի ոչինչ չի հաղորդում, սակայն ուսումնասիրություններն ու իրեղեն օրինակների համեմատությունը վկայում են այն մասին, որ նրանք ևս պատկանում են վաղ շրջաններին եւ որ նրանց նախատիպը փայտե սնամեջ թմբուկներն են: Այսպիսով մեկ կողմից փակած փայտե սնամեջ գլանը, կամ փայտից պատրաստված կաթսայանման անօթը, ժամանակակից կախովի զանգի նախահայրը պիտի համարել» [3, էջ 66]:

Այս զանգը թերևս Հայոց մէջ ընդունւած է եղել, սակայն դարերի դառը պատմութեան հետևանքով, որի արդիւնքում թալանւել են մեր վանքերն ու եկեղեցիները, ինչպէս նաև բռնագաղթն ու տեղահանութիւնները (որից զերծ չեն եղել նաև Հին և Նոր Ջուղաները), պատճառ են դարձել, որ այն մօտացութեան մատնի: Նոր Ջուղայի հայ գաղթօջախը հին գաղթօջախներից մէկն է համարում, որը որոշ առումներով բացառութիւն է կազմում եւ բացառութիւնն էլ այն է, որ Նոր Ջուղայեցիները գաղթելու ժամանակ իրենց հետ բերելով հոգևոր, բանաւոր և նիւթական մշակոյթը եւ ժամանակի թագաւորի կողմից հովանաւորութիւն վայելելով եւ տարբեր արտօնութիւններ ստանալով՝ հնարաւորինս պահպանել են դրանք: Շահ Աբբաս Ա.-ի բռնագաղթի ժամանակ, քանի որ Շահը բարեհամբոյր էր Հին Ջուղայի հայ վաճառականների նկատմամբ եւ ցանկանում էր նրանց միջոցով շենացնել [1, էջ 95] եւ ծաղկեցնել իր երկիրը, այդ պատճառով թոյլ տուեց նրանց, որ իրենց հետ վերցնեն իրենց ունեցածքը եւ անշուշտ հոգեւորականներն էլ իրենց հետ վերցրած կը լինէին եկեղեցական սրբութիւններն ու սպասքը, որոնց թում նաև տեսլ զանգակից: Մեր խօսքը հաստատում է Ա. Դարիժեցու, Անտուն Դը Գուվեայի եւ Գարսիա Դե Սիլա Ֆիզեռոայի գրառումներով:

Դարիժեցին բռնագաղթի մասին գրելիս մի քանի տեղ նշում է որ ջուղայեցիները չնայած յափշտակութիւնների՝ իրենց ունեցածքը իրենց հետ վերցրել

են: Դրանցից մէկն ենք միայն մէջբերում: «...Եւ զոր ինչ կարացին բառնալ՝ բարձին,...» [1, էջ 90]:

Անտուան Դե Գուլեան, որն ականատեսն է եղել Հին Ջուղայի ժողովրդի եւ միւս շրջանների հայերի բռնագաղթին, գրում է. «Իսկ ինչ վերաբերում է Ջուլֆայի (Հին Ջուղա - Ա.Է.) բնակիչներին, նա (թագավորը) իրեն ավելի պարտավորված զգաց նրանց նկատմամբ՝ ըստ երևոյթին նկատի ունենալով նրանց հարուստ լինելը (քանի որ նրանք առևտրական մեծ կապեր ունեին այս երկրամասում)...»: Եւ շարունակութեան մէջ մի այլ տեղ ասում է. «...Ըստ այդմ թագավորը նրանց ապահովեց ուղտերով ու որոշ թով մարդկացով, որպեսզի կարողանան առանց մեծ դժարութիւնների տեղափոխել իրենց գոյքը...» [5, էջ 106-107]:

Ինչպէս նաև Գարսիա Դե Սիլա Ֆիգեռոան գրում է. «...Չնայած Ջուլֆայի (Ն. Ջուղա - Ա.Է.) այս գաղթօջախը տասը-տասերկու տարւայ պատմություն ուներ, այդուհանդերձ եկեղեցական հարդարանքը եւ սպասքը շատ հին էր: Հայաստանից գաղթելով՝ այս քրիստոնյաներն իրենց հետ տարել են ամբողջ զարդարանքը, ընդ որում մեծ քանակութեամբ արծաթյա լամպարներ (ջահեր)...» [4, էջ 25 և հմմտ. նոյնի էջ 22, նաև 5, էջ 50-ի տողատակ]:

Եկեղեցում եւ եկեղեցուց դուրս կատարուող արարողութիւնների մասին գրելիս տեղացի հեղինակները եւ ուղեգիրները նշում են տարբեր նագարանների օգտագործման մասին:

Լ.Գ. Մինասեանը¹⁰ իր գրքի մէջ Մկրտութեան բաժնում գրում է. «Մկրտութեան արարողութիւնը ընդհանուր առմամբ տեղի է ունենում եկեղեցում, բայց եկեղեցուց դուրս գալուց յետոյ, այլևս ոտքով ու զանգակ զարկելով չեն քայլում փողոցներից, այլ գնում են անձայն կամ մեքենայով եւ զանգակը զարկում են միայն տան կամ սրահի շրջափակում» [6, էջ 142]:

Բնիկ Ն. Ջուղայեցի Տ. Պօղոս Ազ. Քինյ. Պետրոսեանը իր գրքում, Ծննդեան սովորութիւններ վերնագրի տակ, մի բաժնում գրում է. «Ըստ ժամանակի սովորութեան, երեխայի աշխարհ գալուն պէս, առաջին պայմանն էր օրինել նրա ծնունդը, որը շատ անգամներ կատարում էր պարզ և թեթև կերպով միայն թաղի քահանայի ներկայութեամբ, իսկ եթէ ծնողները ի վիճակի էին լինում՝ մեծաշուք հանդիսութեամբ էին կատարում, երբ մասնաւոր հրաւերով բազմաթիւ հրաւիրեալների հետ ներկայ էին լինում բոլոր թաղերի քահանաները և շատ անգամ էլ թեմակալ Վարդապետը կամ Առաջնորդ Եպիսկոպոսը»: Այստեղ նա զանգակի մասին ոչինչ չի գրում, սակայն յետոյ կը տեսնենք, որ մի այլ հեղինակ գրում է այդ մասին: Նա իր գրքում Մկրտութեան խորհրդի մասին գրելիս պատմում է. «...Կնքահայրը պարտաւոր էր հոգալ քահանայի աջահամբոյրը, եկեղեցու լուսագինը, ժամկոչի և փոքրիկ զանգահարի նւերը...» [7, էջ 112]: Սա նշանակում է որ մկրտութեան խորհրդի կատարման ժամանակ փոքրիկ մի տղայ զանգահարի պաշտօն է կատարել:

¹⁰ Լևոն Գ. Մինասեան (ծնած Փերիա գաւառի Վերին Խոյգան գիւղում 1920 յունիսի 8, մահացած Նոր Ջուղայում 2012 դեկտեմբերի 31 թթ.), ուսուցիչ, բանասէր, պատմագիր մի շարք գրքերի հեղինակ, աշխատել է նաև Ն. Ջուղայի Ս. Ամենափրկիչ Վանքի թանգարանում և տպարանում որպէս տնօրէն, նաև ծառայել է նոյն Վանքի մատենադարանին:

Բնիկ Ն. Ջուլայեցի Թ. Տէր Ստեփաննոսեանը իր գրքի «Ծնունդ» բաժնում գրում է. «Որդալէրէնք¹¹ կը կոչուէր զաւակաց ծնունդը [8, էջ 145]: «...Այլ ինչ եւ իցէ, ծննդեան առաջին կարգն, երեխայի ծնունդ օրհնելն էր: Եւ այս կը լինէր կամ պարզ եւ թեթեւ ձեով, միայն թաղի քահանայի ներկայութեամբ, կամ հանդիսատու ձեով, այսինքն միւս թաղի քահանայք ևս կը հրավիրուէին, եւ երբեմն մինչ եպիսկոպոս եւ վարդապետք անգամ, եւ մեծ փառատուութեամբ եւ բազում հրաւիրականաց ներկայութեամբ կը կատարուէր օրհնութիւնն: Ո՛հ քանի քանի անգամ, եւ որքան մեծ եռանդամբ զանգակահար եմ հանդիսացած այս հանդէսներում, եւ ինչպէս հասակակից մանկունք եւ ես մին միւսի ձեռքից կը խլէին զանգակներն, ցոյց տալ թէ ո՛վ յաւել ուժով եւ արագութեամբ է կարող կատարել նոյն պաշտօնն,...» [8, էջ 145-146]: Այսինքն՝ հին ժամանակ երեխայի ծնունդ օրհնելու սովորութիւն է եղել, որի ընթացքում էլ մէկից անշուք զանգակ է օգտագործել: Նոյն հեղինակը «Մկրտութիւն» վերնագրի տակ գրում է. «...Յետ մկրտութեան եւ դրոշմի կատարման եկեղեցիէն շարական երգելով եւ զանգակաց հնչմամբ երեխային տուն կը տանէին, եւ մայրն քօղեալ նստած կը լինէր սենեակում, եւ կնքահայրն յառաջ երթալով երեխային կը դնէր նորա ծնկաց վերայ: ...Թողեալ զայն կնքահայրն պարտական էր մկրտող քահանայի աջհամբոյրն տալ, ժամկոչի սիրտն մխիթարել, եւ զանգակ հարկանողներին անմխիթար չթողնել...» [8, էջ 151-152]: Սա նշանակում է որ մէկից անշուք զանգակահարներ են եղել նաև մկրտութեան ժամանակ:

Բնիկ Նոր Ջուլայեցի Տիգրան Թ. Աբգարեանցը իր գրքում Ս. Պսակի խորհրդի կատարման բաժնում նշում է հետևեալը. «Վերջապէս հասնում են եկեղեցին: Կատարում է Պսակի խորհուրդը, եւ եկեղեցական թափորով-Խաչ ու Աւետարանով, շուրջառած քահանաներով, մոմերով ու զանգակներով ու հոգևոր երգեցողութեամբ գնում են փեսայի տունը...»¹² [9, էջ 200]: Այսինքն մէկից անշուք զանգակ է օգտագործել:

Ֆրանսիացի բուսաբան եւ այլ գիտութիւններ ուսումնասիրող Ժոզեֆ Պիտոն Դը Տուրնէֆորը (1700-1702 թթ.) հայերի Ս. Պատարագի մասին գրում է. «...Նրանց երգեցողությունը ևս շատ ավելի հաճելի է, եւ զանգակների մեղեդին էլ չգիտեմ՝ ի՞նչ է ներշնչում, որ սիրտդ շարժում է» [4, էջ 201]: Այսինքն Ս. Պատարագի ընթացքում մէկից անշուք զանգակ է օգտագործել: Տուրնէֆորը հայերի մկրտութեան մասին գրում է. «...Երեխայի ծնունդն ընդունող կինը տանում է նրան եկեղեցի, սակայն կնքահայրն է բերում երեխային մօր մօտ՝ թմբուկների, փողերի եւ այլ երաժշտական գործիքների հնչեղութեան ներքոյ...» [4, էջ 197]: Հաւանաբար այդ ժամանակ մեծ թմբուկ, զուռնա եւ եկեղեցու զանգակն է օգտագործել, ինչպէս որ հարսանեաց թափորի ժամանակ:

Իտալացի իրաւաբան Ջովաննի Ֆրանչեսկո Կարերրի Ջեմելլին (1694 թ.) հայերի մկրտութեան մասին պատմելիս գրում է. «Երբ մկրտությունն ավարտվում է՝ կնքահայրը եկեղեցուց դուրս է գալիս՝ երեխան ձեռքին, վառվող մոմե-

¹¹ Որդալէրէնք: Տե՛ս [9, էջ 54]: Երկի որոշ բառերի նման եկու ձևով է արտասանւել:

¹² Նա իր գիրքը աւարտել է 1910 թ., այսինքն՝ 19-րդ դարի վերջ - 20-րդ դարի սկզբի մասին է խօսքը:

րով: Մի քանի երաժիշտների ուղեկցությամբ նա երեխային տանում է մոր տունը...» [4, էջ 261]: Թմբուկի (մկրտություն մասին խօսելիս) մասին գրել է նաև Տուրնըֆորը: Այս պարագային էլ ինչպես երևում է եկեղեցուց դուրս գալու պարագայում է այսպես եղել: Այսինքն մկրտողը քահանայի տիրացուի եւ զանգակների հետ եկեղեցուց նագարաններով է ուղեկցել դէպի տուն ինչպես որ հարսանեկան թափորն է եկեղեցուց փեսայենց տուն ուղեկցել:

Հոլանդացի նաաստի Ժան Ստրիփտը (1672 թ.), դէպի եկեղեցի գնացող հարսանեկան թափորի մասին պատմելիս գրում է. «...Մինչև եկեղեցի նրանց ուղեկցում են ծնողները եւ ընկերները՝ ոմանք ձիերով՝ մյուները ոտքով՝ բազմաթիվ երաժշտական գործիքների նվագակցությամբ...» [4, էջ 134]: Այսինքն նորապսակներին եկեղեցի ուղեկցելիս նոյնպես օգտագործել են նագարանները: Նորապսակներին ուղեկցող նագարաններից են եղել դափն (նաղարա¹³ կամ մեծ թմբուկ) ու զուռնան, ինչպես նաև զանգակը:

Ֆրանսիացի Վեդարատրների միաբանությունից Գաբրիել Դը Շինտը (1640 թ.) Ջրօրհնէքի արարողության մասին գրում է. «...Եկեղեցում օգտագործվող երաժշտական գործիքների ուղեկցությամբ նրանք բավական երկար սաղմոսերգում են...» [4, էջ 71]: Այստեղ անշուշտ խօսքը զանգակի, ծնծղաների եւ քջոցների մասին է, քանի որ Ջրօրհնեաց արարողության՝ եւ եկեղեցում օգտագործող նագարանների մասին է խօսքը:

Վերը նշած երաժշտական նագարաններից մէկը անշուշտ զանգակն է եղել, որովհետև, ինչպես տեսնում ենք տեղացի եւ այլ հեղինակների գրածքներում, հին լուսանկարներում, եւ իրենց յիշողությունները մեզ պատմողների մօտ, որոնք դեռ անցեալ դարում, Մկրտության եւ Պսակի խորհուրդների եւ դրանց հետ կապած սովորությունների ականատեսն են եղել, ապացուցում են զանգակի օգտագործման փաստը:

Նոր Ջուղայում մինչև այժմ օգտագործող եկեղեցական նագարաններից մէկը զանգակն է:

Ինչպես տեսանք՝ երբեմն մէկից ավելի զանգակ է օգտագործել: Սա թերևս այն պատճառով է, որ արարողությունները ըստ տեղական սովորության կատարել են տուեալ ընտանիքի թաղային եկեղեցում, և բնականաբար տուեալ թաղի եկեղեցու սպասքն է օգտագործել: Որոշ եկեղեցիներ ունեն մէկից ավելի զանգակ: Վստահաբար պարագան տարբեր է եղել, երբ մի քանի քահանայ է հրափրած եղել արարողության:

Չանգակի (Ձեռաց զանգ) օգտագործումը Նոր Ջուղայում եւ Սպահանի շրջակայ հայաբնակ գաւառներում, ըստ ականատեսների եւ արարողության մասնակիցների

Տարիների ընթացքում Չհարմիալ եւ Փերիա գաւառների հայերից, իրենց ծննդավայրից գաղթել եւ բնակություն են հաստատել Նոր Ջուղայում եւ նրանցից

¹³ Ըստ է. Հեուցերի լուսանկարների՝ Նոր Ջուղայում օգտագործել է նաղարա եւ զուռնա (դափ ու զուռնա):

հոգևորական ձեռնադրածները տեղիս եկեղեցական սովորություններն իրացնելով (չնայած գրեթե նոյնն էին) նոյնությամբ շարունակել եւ պահպանել են:

Ջանիկ սարկաւազ Ղազարեանը¹⁴ մեզ պատմեց զանգ հնչեցնելու պահերը ըստ հետևեալի. «Ջրօրհնէքի արարողութեան ընթացքում «Ամէն Ալելուիա» երգի ժամանակ հնչեցում է զանգը: Զանգը չի հնչեցում «Առաքելոյ Աղանոյ» երգի եւ օրհնութեան ժամանակ»:

Մկրտութեան ժամանակ «Օրհնեսցի եւ սրբեսցի ջուրս...», դրանից յետոյ երգուող «Ամէն Ալելուիա»ի ժամանակ երեք անգամ զանգ են հնչեցնում: Երեխային մկրտելուց յետոյ, երբ երեխային գրկած տուն են տանում, զանգը հնչեցնում են մինչև երեխայի տուն»:

Նշան օրհնութեան (*նշանդրէնքի*) ժամանակ «Խորհուրդ Անճառ» շարականը ԱԿ է: Հարսանեաց հանդերձն օրհնելու «Խաչանիշ դրոշմամբ» շարականի (ԴՁ) ժամանակ զանգակը հնչեցնում են:

Սուրբ Ծննդեան տնօրհնէքի ժամանակ Ս. Ծննդեան «Խորհուրդ Մեծ» շարականի երգեցողութեան ընթացքում զանգակը հնչեցնում են, իսկ Ս. Յարութեան տնօրհնէքի ժամանակ «Այսօր Յարեաւ» ԱՁ շարականի երգեցողութեան ընթացքում են զանգակ հնչեցնում: Զանգ չի հնչեցում Աւետարանի ընթերցման ժամանակ:

Սամսոն սարկաւազ Զարգարեանը¹⁵ իր պատրաստած մեծ և փոքր զանգերը հնչեցնելով երգեց մեզ համար Ջրօրհնէքի «Ամէն Ալելուիա», մկրտութեան «Փառք Ի Բարձունս», մկրտութեան խորհրդից յետոյ երեխային տուն տանելու ժամանակ տուն մտնելու պահին «Լոյս Ի Լուսոյ», հարսանիքի թափորի ժամանակ «Լոյս Ի Լուսոյ», Ս. Ծննդեան «Խորհուրդ Մեծ եւ Սքանչելի» եւ Ս. Յարութեան «զԼուսանալն Միաշաբաթին» տօների տնօրհնէքների երգերը (շարականներ): Նա զանգ հնչեցնելու մասին ասաց, որ. «Այն ուրախութիւն է երկնային զանգ, երկնային ուրախութիւն է: Նա տնօրհնէքներին զանգակ հնչեցնելու համար ասաց որ ուրախութիւն է, Սուրբ Հոգու նշան է որ Սուրբ Հոգու շնորհը ստանաք»: Նա արագ տեմպով զանգ զարնելով երգեց:

Այս երկու զանգերը ինքնաշէն են, մեծը խոհանոցային ամանից է պատրաստուած, իսկ փոքրը՝ հեծանիւի զանգից: Նա շատ նիրաւած էր եկեղեցուն եւ այնքան սիրում էր մեր եկեղեցու երգեցողութիւնը, որ իր համար պատրաստել էր այս զանգերը:

Սամսոն Սրկւզ. Զարգարեանի պատրաստած մեծ զանգի չափերն ըստ հետևեալի են. տրամագիծը 15սմ, հաստութիւնը 0.5 սմ, կիսագունդ մասը դրսի կողմից 10 սմ, փայտէ բռնակի երկարութիւնը՝ 8 սմ, լայնքը վերին մասում 3 սմ:

¹⁴ Նա Ն. Ջուղայի Ս. Յովհաննու եկեղեցու սարկաւազ է եղել: (Նա ծնել է Փերիա գաւառի Ղալամելիք գիւղում 1946 թ. եւ գիւղում էլ տիրացու է եղել): Նրա տւած տեղեկութիւնները գրի ենք առել 2011 թ.:

¹⁵ Սամսոն Սրկւզ. Զարգարեանը երկար տարիներ Ն. Ջուղայի Ս. Ստեփանոս եկեղեցու տիրացուն է եղել: Նա ծնել է Փերիա գաւառի Սանգիբարան գիւղում, 1931 թ. յուլիսի 10-ին: Տեղեկութիւնները գրի ենք առել 2022 թ. ամռանը: Մահացաւ 2022 թ. հոկտեմբերին:

Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 15 սմ, որից 4 սմ-ը կլորացած մասն է, կլորացած մասի անցքը 1 սմ է: Պլաստմասէ պարանի (էլէկտրական լար) երկարությունը 59 սմ, իսկ լայնքը՝ 0.5 մմ: Փոքր զանգի չափերն են. տրամագիծը 7.5 սմ, հաստությունը՝ 2 մմ, կիսագունդ մասը դրսի կողմից՝ 5.7 սմ, բռնակի (այլ մետաղ) երկարությունը՝ 2 սմ, իսկ անցքը՝ 2 սմ: Հարածիչի ընդհանուր երկարությունը 8 սմ է, որից 1.5 սմ-ը կլորացած մասն է, կլորացած մասի անցքը 1 սմ է: Կաշից պարանի երկարությունը կապերի հետ միասին գրեթէ 24 սմ է, իսկ լայնքը՝ 6 մմ:

Սամսոն սարկաազ Զարգարեանի ձեռքով պատրաստած մեծ եւ փոքր զանգերը



Նկ. 20. Զանգերը դրսի կողմից



Նկ. 21. Զանգերը ներսի կողմից

Իսաչատուր քահանայ Զարգարեանը¹⁶ մեզ պատմեց որ. «Անդաստան»ի, «Փառք Ի Բարձունս»ի ժամանակ, կնունքի (մկրտության) ժամանակ, ինչպես նաև նշանդրէնքի (նշանադրություն օրհնելու) ժամանակ տնօրհնէքների ժամանակ զանգակը հնչեցում էր»: Նրա հայրը քահանայ¹⁷ է եղել եւ իր պատմելով, երբ փոքր է եղել, չորս տարի զանգակ է զարնել, երբ մեծացել է՝ հինգ տարի բուրվառ է գցել, իսկ փոքր մի տղայ զանգակ է զարնել: Նա տարիներ առաջ մեզ պատմել է նաև այն մասին, թէ երբ գիղերում տնօրհնէք էին գնում՝ զանգը փողոցից (տան դռնից) զարնելով էին գնում, որ տանը որ մօտենում էին՝ տնեցիներն արդէն գիտէին, որ քահանան եւ տիրացուն իրենց տունն են մտնելու օրհնելու համար, եւ բոլոր տնեցիները հաւաքում էին, ներկայ լինելու տնօրհնէքի արարողութեանը»: Սա մի տեսակ ազդարարություն է եղել, Տօնական Աւետիսի ուրախ ազդարարություն եւ տնեցիների համախմբում Տօնական Աւետիսը ընդունելու համար:

¹⁶ Իսաչատուր Քինյ. Զարգարեանը (Սամսոն սրկազ. Զարգարեանի եղբայրը) քահանայ է ձեռնադրուել 2008 թ., Նոր Զուղայում, Մեծ Մէյրան թաղի Ս. Աստածածին եկեղեցու ծխատէր քահանան է, ինչպես նաև Ս. Յակոբ, Ս. Բեթղեհէմ Ս. Գէորգ եւ Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցիների քահանան է: Նա նաև Փերիա գաւառի այցելու քահանան է:

¹⁷ Յովհաննէս Աւգ. Քինյ. Զարգարեան, որը ծնւել էր 1907 թ. Յունւարին Փերիա գաւառի Սանգիբարան գիղում: 1947 թ. ներգաղթեց Հայաստան, ապա 1994 թ. վերադարձաւ Նոր Զուղա: Վախճանւել է Նոր Զուղայում 2000 թ. Յովիսին 9 ին 93 տարեկան հասակում:

Զանգակների օգտագործումը Չհարմիալ եւ Փերիա գաւառների հայաբնակ գիւղերում ըստ պատմական յիշատակումների

Զանգակները օգտագործել են նաև Սպահանի մօտ գտնուող, Չհարմիալ եւ Փերիա գաւառների հայաբնակ գիւղերում, ուր բնակութիւն էին հաստատել Շահ Աբբաս Ա.-ի միջոցով Հայաստանի տարբեր շրջաններից բռնագաղթած հայեր:

Քանի որ այս երկու գաւառները մաս են կազմել ժամանակի Իրանա-Հնդկաստանի՝ այժմ Սպահանի Հայոց Թեմին եւ Նոր Զուղայի Ս. Ամենափրկիչ Վանքի հովանաւորութեան եւ ենթակայութեան տակ են եղել, եւ ինչպէս բնիկ տեղացիներն են պատմում եւ կարդում ենք գաւառների պատմութեան գրքերում, երևում է, որ եկեղեցական արարողութիւնները եւ դրանց հետ կապած սովորութիւնները կատարել են գրեթէ նոյնութեամբ:

Չհարմիալ գաւառի հայութեան պատմութեան վերջին շրջանն այսպէս եղաւ. քանի որ այդ գաւառի ժողովուրդը սեփական հող չունէին եւ աշխատում էին խաների հողերի վրայ, այդ պատճառով գաւառի երիտասարդութեան մի մասը աշխատանքի էր անցել Իրանի հարաւ արևմտեան Խուզիստան նահագի նաֆթային ընկերութեան տարբեր մասնաճիւղերում, եւ այդպիսով իրենց ապահովել էին յարմար աշխատանքով եւ ունէին բարեկեցիկ կեանք եւ սա պատճառ էր, որ գաւառի ժողովրդի թիւը գնալով նազել սկսի: Գաւառի ժողովրդի մի մեծ մասն էլ 1946 թ. ներգաղթեց Հայաստան: Ամբողջ գաւառից մնաց երեք գիւղ միայն: Գաւառը վերջնականապէս դատարկեց 1967 յուլիսի 27-ին Մամուքա գիւղի Ս. Աստուածածին եւ 1967 հոկտեմբերին 6-ին Սիրաք գիւղի Ս. Գէորգ եկեղեցիներում մատուցած վերջին Ս. Պատարագներով [10, էջ 103 և 105], որով փակեց այս գաւառի պատմութիւնը:

Այս գաւառում արած հարսանեկան մի լուսանկարում [11, էջ 519] (նկար 22) (գիւղի վերջին շրջան), երևում է մի պատանի, որը զանգակը ձեռքին հնչեցնում է. սա ապացոյց է, որ հարսանեկան թափորի ժամանակ այս գաւառում ևս հնչեցել է ձեռքի զանգը (զանգակը):

Բնիկ Չհարմիայի Աւետիք քիչ. Եղգարեանը իր գրքում պատմելով Պսակի օրայ մասին գրում է. «...նաև «Արդ հրամանաւն Աստուածային»¹⁸ սագի նազով գնում են եկեղեցի: ...Պսակի արարողութիւնը վերջանալուց յետոյ հարս ու թագաւորին տանում են տուն՝ սագի նազով եւ «Արեգական» երգելով» [12, էջ 152]: Այստեղից էլ պարզում է, որ թափորը եկեղեցի գնալիս երգել է «Արդ հրամանաւն Աստուածային» երգը, իսկ եկեղեցուց դուրս գալիս ուղեկցել է «Արեգական» երգով:

Չհարմիալ գաւառի վերջին շրջանում, ինչպէս մեզ պատմեցին Վարուժ եւ Անժել Ղարախանեանները¹⁹ (չհարմիայի ամուսիններ) իրենց գիւղերում, Ս. Ծննդեան եւ Ս. Յարութեան տնօրինէքների ժամանակ քահանան եւ տիրացուն որ գալիս

¹⁸ Այս երգը 1830-ական թ. հեղինակել եւ ձայնագրել է Նոր Զուղայում ջուղայեցի Գրիգոր Քիչ. Յովսէփեանը, որը ժամանակին երգել է Նոր Զուղայում, հարսին հայրական տնից եկեղեցի տանելու պահին [տե՛ս 9, էջ 197-199, 7, էջ 136-138]:

¹⁹ Տղամարդը ծնել է Չհարմիալ գաւառի Սիրաք գիւղում, իսկ կինը Ահմադ արադ գիւղում:

էին, տիրացուն դրսից էր զանգակը հնչեցնելով քահանայի հետ մտնում տան բակ: Տնօրինէքի ժամանակ տիրացուն զանգակը տալիս էր տան փոքրին, որ հնչեցնէր: Եկեղեցում օգտագործելու, ինչպէս նաև հարսանեկան թափորի պարագաները չէին յիշում:



Նկ. 22. Չհարմիալ գաւառ, վերջին շրջան [11, էջ 519]

Փերիա գաւառին վերաբերող մի քանի լուսանկարներում հանդիպում են վերը նշած ծէսերին վերաբերող պատկերներ:

Փերիա գաւառում ևս օգտագործել են այս զանգակը: Իսկ ներկայիս (2022 թ.), որ դեռ որոշ գիւղերում մի քանի հայ բնակիչներ կան եւ կանգուն են եկեղեցիները, Նոր Զուղայից քահանայ է այցելում, եկեղեցում կատարում են Զրօրինէքի արարողութիւն, իսկ տներում Ս. Ծննդեան եւ Զատիկին՝ Ս. Յարութեան տնօրինէքների արարողութիւնները եւ այդ ընթացքում էլ օգտագործում են այս զանգակը:

Լ.Գ. Մինասեանը իր գրքում, Մկրտութեան բաժնում գրում է. «...քահանան շարական երգելով եւ մի հոգի էլ փոքր զանգը հնչեցնելով, գնում էին տուն» [13, էջ 234]: Նկար 23-ում տեսնում ենք Փերիա գաւառի գիւղերից մէկում, մկրտած երեխային քաւորի գրկում, քահանայի եւ զանգակահարի հետ միասին ուղեկցում են տուն: Սա ապացոյց է, որ հին ժամանակայ նման (ինչպէս որ Ն. Զուղայում է եղել) քաւորն է մկրտած երեխային տուն տարել:



Նկ. 23. Փերիա գաւառ, քահանան, քաւորը եւ զանգակահարը մկրտածին տուն տանելիս

Զանգակը օգտագործել է հարսանեկան թափորը հարսենց տնից եկեղեցի գնալիս եւ Պսակի արարողությունից յետոյ եկեղեցուց փեսայենց տուն գնալու ընթացքում, մեծ թմբուկի եւ զուռնայի (դափ ու զուռնա) հետ միասին: Նկար 24-ում պատկերած է նորապսակներին ուղեկցող թափորը, որի առջևից գնացող փոքր տղան զանգակ է հնչեցնում: Նկարում երևում են զուռնա եւ մեծ թմբուկ նագողներ: Թմբկահարի մէջքի յետևում երևում է մի փոքր տղայի գլուխ եւ զանգակի կասթայանման մասը: Հաւանաբար երկու զանգակահար են եղել այդ թափորում:



Նկ. 24. Փերիա գաւառ²⁰, 1950-60-ականներ

Համար 25 նկարում քահանայի առջևից գնացող փոքրիկ տղան զանգակը հնչեցնելիս: Նկար 25-ում [14, էջ 111] երևում է հարսանեկան թափորը որ եկեղեցուց դուրս է եկել եւ ուղևորել դէպի տուն: Երևում է փոքր տղայ, որը զանգահարելով քահանայի կողքից եւ երաժիշտների յետևից քայլում է:



Նկ. 25. Նկարիչ՝ Սմբատ Տէր Կիրեղեան Փերիա գաւառ, հարս ու փեսային ուղեկցող թափոր

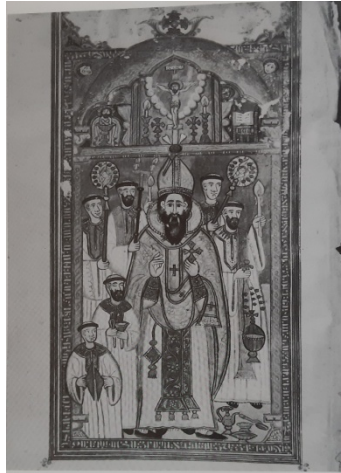
²⁰ Լուսանկարը վերցրել ենք «Հայեր Փերիա գաւառ» facebook-եան էջից:



Նկ. 26. Նկարիչ՝ Ամբատ Տէր Կիրեղեան Փերիա գաւառ, հարս ու փեսային եկեղեցուց տուն ուղեկցող թափոր

Չանգակի (ձող ունեցող) մի պատկեր Նոր Ջուղայում ծաղկած մի մատենից

Ձող ունեցող մի զանգակի (տարբերակ) օգտագործումը պատկերել է 1687 թ. Ն. Ջուղայում գրած եւ ծաղկած մի մատենում, որը «Խորհրդատետր» է [15, էջ 190] (նկ. 27), այս մատենի ծաղկողն է Հայրապետ անունով մի անհատ: Այն պատկերում է եկեղեցական թափոր, որի մէջ տւեալ զանգակից բացի երևում են եւ այլ ծիսական նագարաններ, որոնց մասին կը խօսի իրենց տեղում: Քանի որ պատկերը «Խորհրդատետր» կամ Պատարագամատոյց է, ուրեմն պատկերում Ս. Պատարագի թափոր է, ինչպէս նաև տւեալ էջում պատկերած խորանի պատկերները Ս. Պատարագի խորհուրդն են ներկայացնում: (Երբ բարձրաստիճան հոգևորական է Ս. Պատարագի խորհուրդը կատարում, եկեղեցական թափորով է մտնում եկեղեցի եւ արարողութիւնն աւարտելուց յետոյ նոյն թափորով եկեղեցուց դուրս գալիս): Այս պատկերում զանգակահարը քայլում է բարձրաստիճան հոգևորականի գրեթէ կողքից: Նա հասուն տարիքի տղամարդ է, որից էլ պարզ է դառնում, որ եկեղեցական թափորի ժամանակ զանգակահարը պիտի փորձառութիւն ունեող անձ լինէր, որը կարողանար երգեցողութեան ծայնն ու ռիթմը ճիշտ պահպանէր (ապահովէր): Չանգակի ձևը քիչ տարբեր է: Չանգակի բացաւոր գնալով քիչ լայնացած է: Չանգակի երկու մետաղեայ մասերը պարանով իրար միացած չեն: Չանգակին՝ դրսի կողմից ամրացած է հարթ ձող, որի գոյնը զանգակի գոյնից տարբեր է, հաւանաբար այլ մետաղից է պատրաստւած, եկեղեցու սպասարարը զանգակը բռնել է ձախ ձեռքում, զանգակի եւ ձողի միացման մասից, զանգակի բացող մասը դէպի վեր է (ինչն հին լուսանկարներում եւ այժմ այդպէս չէ), ձախ ձեռքի բռնած մասից ներքև՝ երևում է ձողի ներքևի մասը որի մակերեսը ինչպէս նշեցինք հարթ ձևով է: Չանգակի դրսի կողմում փոքր կլորաուն կէտեր կան, իսկ եզրին գծիկներ, որոնք հաւանաբար փորած զարդեր են զանգակի վրայ: Հարածիչը՝ որի վերևի մասը թեքւած է դէպի հարածիչի ձողը, բռնել է աջ ձեռքում, հարածիչի ներքևի մասը ոլորած ձևով է, հարածիչը ևս զանգակի գոյնից տարբեր գոյն ունի, ինչն էլ նշանակում է, որ այլ մետաղից է պատրաստւած, հարածիչի եւ զանգակի ձողի գոյները միմեանց նման են:



Նկ. 27. Նոր Զուղայում 1687 թականի գրած եւ ծաղկած «Խորհրդատետր»



Նկ. 28. Նոր Զուղայում 1687 թականի գրած եւ ծաղկած «Խորհրդատետր» (հատած)

Բնիկ Նոր Զուղացի Ռոզի Մելքոնեանը²¹, որի մեծ հայրը քահանայ²² է եղել, մեզ պատմեց, որ իր մանկության տարիներից յիշում է իր մեծ հոր զանգակը, որն ուներ մետաղեայ ձող, որին հարածում էին առանձին հարածիչով: Նրա պատմելով՝ զանգակը կիսագունդ ձևով է եղել: Հարածիչը եղել է մետաղից եւ հարթ է եղել (առանց ոլորի): Ձողը դրսից ամրացած է եղել կիսագունդ մասին: Հարածիչի գլխամասը եղել է ձևաւոր, որի ձողի ուղիղ մասից բռնել են եւ ձևաւոր մասով հարածել են զանգակին: Զանգակը, ձողը եւ հարածիչը նոյն գոյն (բաց մոխրագոյն մետաղից) են պատրաստուած եղել: Նրա պատմելով՝ միջին արագութեամբ էին հարածում զանգակին: Փաստօրէն զանգակի այս ձևը 20-րդ դարում դեռևս գոյութիւն է ունեցել Նոր Զուղայում:

Ձող ունեցող զանգակի նմոյշներ Վասպուրականից եւ Սիսեանից

Ձող ունեցող զանգակի մի օրինակ էլ պատկերուած է «Հնչիւն եւ լռութիւն երաժիշտը եւ նվագարանը դարերի հոլովոյթում» [16, էջ 277] (նկար 29)²³, գրքի մէջ: Գրքում գրուած է որպէս Երզեհոն-զանգ, այս զանգը պղնձից է պատրաստուած եւ տրամագիծը 12 սմ է: Վրայի արձանագրութիւնն այս է. «ՅԻՇԱՏԱԿ Է ԶԱՆԳԱԿՍ ՌՄԴԱԿԵՍԵԱՆ ՍԻՄՕՆԻՆ ԵՒ ԿՈՂԱԿՑՈՅ ՆՈՐԱ ԹԱՄԱՄԻՆ ԶՈՐ ԵՏՈՒՆ ՀՐԱՇԱԼԻ ՎԱՆԻՆ ՍՐԲՈՅ ՅԱԿՈԲԱՅ Ի ՄԱՅԻՍԻՆ 1836 ՄԱՅ(Ի)ՍԻ 17: Այս զանգը նւիրել է Ս. Յակոբի Վանքին, Մոկս, Վասպուրական: Սրա տար-

²¹ Ռոզի Մելքոնեան (Մկրտչեան), որի հանգուցեալ ամուսինը երկար տարիներ աւագ արկաւագ էր Թեհրանի եւ Նոր Զուղայի եկեղեցիներում:

²² Հանգուցեալ Տ. Կարապետ Ազ. Քինյ. Թումիկեան (1868-1957), որը թաղած է Ն. Զուղայի Ս. Ամենափրկիչ Վանքի բակում: Նա տարիներ ծառայել է Ն. Զուղայի Ս. Յովհաննոս Կարապետ եկեղեցում: Մեկնել է Հնդկաստան, այնտեղ ևս ծառայել է, ապա վերադարձել: Նա եղել է Իրանա-Հնդկաստանի Հայոց Թեմի առաջնորդական փոխանորդ:

²³ Ինչպէս գրքում նշուած է, այս զանգը այժմ գտնուում է Հայաստանի Պատմութեան թանգարանում, համար 2663:

բերութիւնը Նոր Զուղայի զանգակների հետ համեմատած այն է, որ պարանի փոխարէն ունի մետաղեայ ձող: Մետաղեայ ձողը քիչ նման է Նոր Զուղայում 1687 թ. ծաղկած մատենանի նկարի զանգակի ձողին: Այսինքն Վասպուրականի զանգակի ձողը հարթ է, իսկ Նոր Զուղայինը նոյնպէս, սակայն Վասպուրականինը քառանկիւն է, Ն. Զուղայինը՝ ոչ: Վասպուրականի զանգակը կիսագունդ ձևով է, իսկ Նոր Զուղայինը գնալով լայնացել է:



Նկ. 29

2013 թ. հնագետ Արմէն Նալբանդեանը²⁴ եւ իր խումբը, Շիկահողի (Սիւնիքի մարզ) Ս. Ստեփանոս Նախավկայ եկեղեցու պեղումների ժամանակ հարաւային ասանդատնից գտել են բրնձեղէ մի իր՝ չիմանալով թէ դա ինչ է (նկար 30)²⁵, սակայն երբ 2022 թ. մարտ ամսին հնագէտը այն հրապարկել է իր facebook-եան էջում, Ռուբէն Կնեսազեանը տեսնելով այն, բացատրական եւ լուսանկարներ է ուղարկել այդ իրի մասին, որը զանգ է: Այս գտնւած զանգի մակերեսի վրայ փորագրած է «ՈՍԿԱՆԻ ՈՐԴԻ ՂՈՆՃԱՅ»²⁶: Ահաւասիկ մի ապացոյց մեր վերը ասածի, որ այս տիպի զանգը ժամանակին օգտագործուել է Հայոց Առաքելական եկեղեցիներում:

Նշենք, որ Շիկահողը, որը ներկայիս Սիւնիքի մարզում է գտնւում, հարևան է ներկայիս Նախիջևանի ինքնաւար հանրապետութեանը, որի Երնջակ գաւառում է գտնուել Հին Զուղան: Միգուցէ տարածաշրջանում տարածւած է եղել, կամ փոխառնուել է Հին Զուղայից, կամ էլ նւիրատուն է ջուղայեցի եղել:

²⁴ Տե՛ս Արմէն Նալբանդեանի facebook-եան էջ 2022 թ. մարտի 2:

²⁵ Թայնացած նկարը մեզ է տրամադրել Ռուբէն Կնեսազեանը Ֆրանսիայից:

²⁶ Այս զանգակը գտնւում է Հայաստանի Պատմութեան թանգարանում, համար Ա 2659, գրած է էջմիածին - 18-րդ դար:



Նկ. 30

Ջանգ, Ծնծղակ, Երգեհոն

Ինչպես վերը նշել ենք՝ 29-րդ լուսանկարում գրած է երգեհոն-զանգ:

Մաղաքիա Արք. Օրմանեանը իր գրքում [17, էջ 117-118], **Ջանգակ** բառի տակ գրում է. «Ծանօթ ձայնական գործիք զանազան մեծութիւններով, ամենէն մանրերէն որ ձեռքի վրայ կը գործածուին, մինչև մեծամեծները, որ անշարժ կը մնան: Պղնձէ ձուլած, բերանը բացուած ու գլուխը գոգաւոր զոցած, վերի կողմը բռնելու կամ կախելու տեղ մը ունի եւ մէջէն կախուած լեզակ մը գոգաւոր պղնձին մէջ շարժուելով թնդացող ու զօրաւոր ձայն կը հանէ»: Ահաւասիկ մի ապացոյց ձեռքի վրայ գործածող զանգակների մասին, սակայն այստեղ շարունակութեան մէջ, միջից կախուած լեզակի մասին է ասում, որն էլ տարբեր է Նոր Ջուղայում օգտագործող զանգակներից:

Հր. Աճառեանը զանգակ բառի բացատրութեան մէջ մի տեղ գրում է, «...Արդի գրականում արևելեան բարբառը գործածում է զանգ, իսկ արևմտեան բարբառը՝ զանգակ... [19, էջ 79]»:

Իսկ Ներսէս Մկրտչեանը իր կազմած Երաժշտական Բառարանում գրում է. «Ջանգակ, Ջանգիկ-1. տե՛ս Ջանգ, - հայ եկեղեցում ընդունված էին երկու երաժշտական գործիքներ՝ ՋԱՆԳԱԿԸ և ԾՆԾՂԱՆ (ՔՇՈՅԸ)» [20, էջ 84]:

Մաղաքիա արք. Օրմանեանը իր բառարանում (ինչպես նաև Ընդարձակ Օրացոյց Ս. Փրկիչ հիանդանոցի Հայոց), **Ծնծղակ** բառի տակ գրում է. «Փոքր պղնձէ գործիք կիսագունդ զանգակի ձևով եւ վրայի կողմէն բռնելու կոթով մը, որ պղնձէ թաթով դուրսի կողմէն կը բախուի և ձայները ճշդելու և կանոնաւորելու կը ծառայէ: Ռամկօրէն *զիլ* անունով ճանչցուած է, և մեր եկեղեցիներուն մէջ տարածուած կիրառութիւն ունի» [17, էջ 143 և 18, էջ 150]: Այս նազարանի նկարագրութիւնը եւ բացատրութիւնը համընկնում է զանգակի հետ, սակայն նկարագրութեան մէջ ասում է կիսագունդ զանգակի ձևով, այսինքն եղել է նաև այդպիսի զանգակ, որի նման է եղել ծնծղակ նազարանը, կամ թէ զանգակի (արևմտահայերէն) նման բայց ոչ թէ լայնացող, այլ կիսագունդ ձևով: Ինչպես նաև որ ծնծղակը ունեցել է բռնելու կոթ: Ուշադրութիւն դարձնենք, որ նա գրել է, որ պղնձէ թաթով դուրսի կողմից հարածել են: Այսինքն հարածիչի վերին մասը, որը հարածել է զանգակին, թաթանման է եղել: Ինչին էլ հանդիպում ենք և Նոր Ջուղայում ծաղկած Խորհրդատետրի պատկերում և Նոր Ջուղայեցի

Ռոգի Մելքոնյանի պատմածում: Օրմանեան սրբազանը նաև կարևոր մի գրառում է արել, որ մեր եկեղեցիների մէջ տարածած կիրառութիւն ունի, այսինքն Օրմանեանի ապրած ժամանակաշրջանում (18-19-րդ դդ.), եւ դարձեալ մեր վերը նշած խօսքի համաձայն, որ եկեղեցիներում օգտագործել են, սակայն ջարդը տեղահանութիւնն ու թալանը թողել են իրենց ցաւալի հետևանքները Հայոց եկեղեցու վրայ: Նաև ուշադրութիւն դարձնենք, որ թէ Ծնծոյակը թէ թաթը, որով հարածել են, պղնձից են եղել:

Այստեղ ուշադրութիւն դարձնենք այն հանգամանքի վրայ, որ եղել է եւ զանգակ եւ ծնծոյակ միմեանց նման, բայց զանգակը ունեցել է բռնելու կամ կախելու տեղ, իսկ ծնծոյակը ունեցել է բռնելու կոթ:

Նոր Զուղայում զանգակները օգտագործել եւ օգտագործուում են տօնական եւ ուրախ առիթների ժամանակ, այն իսկապէս երգեցողութեան ռիթմը կարգաւորող եւ օրւան պատշաճ տրամադրութիւն ստեղծող նագարան է, եւ դա մենք մեր փորձից գիտենք, երբ եկեղեցում «Անդաստան»ի արարողութեան ժամանակ օգտագործում էինք այն: Ճիշտ է, մեր օրերում եկեղեցիներում երգեհոն (էլէկտրական, իսկ նախկինում Ֆիսհարմոն) է օգտագործուում և այդ նագարանը նագողի միջոցով ապահովուում է երգեցողութեան եւ ձայնը եւ ռիթմը, բայց զանգակի օգտագործումը մի այլ ձև է ռիթմը պահպանում եւ օրւան պատշաճ ուրախ տրամադրութիւն ստեղծում: Հաւանաբար վաղ անցեալում, ինչպէս Մաղաքիա Արք. Օրմանեանն է գրել, նաև ձայնի կարգաւորող գործ (դեր) է կատարել, մեր ժամանակներում զանգակը տնօրինէքների ժամանակ, քահանայի եւ տիրացուի երգերը միաձայն եւ միասին սկսելու եւ միանման ռիթմով երգելու դերն է կատարում: Ներկայում Ս. Պատարագի ժամանակ եկեղեցիներում զանգակ չի օգտագործուում, թերևս այն պատճառով, որ երգեհոնն է ձայնի եւ ռիթմի կարգաւորումն ապահովում, իսկ մկրտութեան, նշան օրհնութեան եւ տնօրինէքների ժամանակ այն դեռևս օգտագործուում է, քանի որ այդ արարողութիւնների ժամանակ երգեհոն չի օգտագործուում:

Հայոց եկեղեցում, ըստ Մաղաքիա արք. Օրմանեանի, «Մեր մէջ սովորութիւն եղած երգեհոնը մեծ ու բոլորակ ծնծոյայ մըն է, որ մէջտեղէն կաշիէ օղակով մը կախուած կը բռնուի և թաթով կը բախուի, և բախման չափերով երգեցողութեան կանոնաւորութեան կօզնէ»: Այս նախադասութիւնը ևս մտածելու տեղիք է տալիս: Արևմտահայերէնով բոլորակ կիսագունդ, բայց ինչո՞ւ է ծնծոյայ կոչում, քանի որ ծնծոյակ բառն էլ է բացատրել: Մի տարբերութիւն ևս, որ վերը նշեցինք, ծնծոյակը ունեցել է բռնելու կոթ (ծող), իսկ ծնծոյան՝ կաշից օղակ: Փաստօրէն, այս նագարանը Հայոց Առաքելական եկեղեցում ներկայիս երգեհոն նագարանի դերն է կատարել, որպէս ձայնի եւ ռիթմի կարգաւորող նագարան, մէկից ւելի հոգևորանկանների երգեցողութեան ընթացքում:

Եզրակացութիւն

Նոր Զուղայում ապրելով, մօտիկից դիտելով եւ հնչեցնելով ներկայում գոյութիւն ունեցող գրեթէ բոլոր զանգակները, հետևեալ եզրակացութեանն ենք հանգել, որ զանգակները դառը ժամանակներում եկեղեցիներից թալանել են,

եւ երբ նորերն են ձուլել, դրանք էլ ժամանակի ընթացքում օգտագործելու պատճառով փչացել են, ճաքել են կամ կոտրուել եւ դրանց փոխարինել են նորերը, չնայած կան նաև հները: Թերևս երբ հայ վարպետներ չեն եղել, որ ձուլեն նման զանգակներ, ուստի յարմարեցրել են հեծանիւի զանգը կամ պարսկական ասանդական մարգածկի (զուլխանէ) մարգասրահի զանգը: Քանի որ որոշ զանգեր, յատկապէս անյի նորերը, չափերով անյի մեծ են, քան հին զանգակները, նաև ձուլած մետաղների գոյնը անյի մուգ է, ինչպէս նաև ներսի կողմից կիսակլոր մետաղ է ամրացած, ինչն էլ ապացոյց է, որ զանգ է եղել, որը ներսի մասում ունեցել է լեզակ եւ այն հանուել է: Դատելով հարածիչների ձևից, որոնց մէջ կան բաւականին հին ձևով պատրաստուածները, դրանք ևս փչանալու դէպքում փոխարինուել են անյի պարզ ձև ունեցող հարածիչներով: Թերևս հին ժամանակ բոլոր զանգակները բռնակներ են ունեցել, որոնք էլ կոտրուելու դէպքում նորերը չեն միացրել եւ միայն պարանը զանգակի եւ հարածիչի անցքերից են իրար միացրել: Ամենահին թակիր զանգակը Ս. Յովհաննու եկեղեցու զանգակն է, որը թագրում է 1714 թ., այն առանց բռնակ է: Այս եկեղեցին կառուցուել է 1613 թ.: Ս. Աստուածածին եկեղեցու զանգակի բռնակը ունի ծաղկաւուն շրջանակ, որը նստում է զանգակի վրայ, բռնակը շարժական է: Մեր կարծիքով իսկական զանգակները այս վերջին երկուսի նման եւ չափերով են եղել: Այս զանգակները պատրաստուել են արոյրից (*դեղնապղինձ*), իսկ բռնակները այլ մետաղից (երկաթ, *արկաթ*): Հարածիչներն էլ պատրաստուել են երկաթից, դրանց գլխամասերը հին ժամանակ եղել են ձևաւոր եւ ունեցել են անցք: Եւ արձանագրում ենք այն փաստը, որ այս գաղթօջախում հնարաւորինս աշխատել են պահպանել հնուց եկած եկեղեցական այս նազարանը եւ օգտագործել արարողութիւնների ընթացքում եւ հասցնել մինչև մեր օրերը: Եւ այժմ էլ աշխատում են նոյնպիսի հոգատարութեամբ հնարաւորինս պահպանել:

Գրականութիւն

1. Դարիժեցի Առաքել. Գիրք Պատմութեանց, աշխատասիրութեամբ Լ.Ա. Խանլարյանի. Երևան, Հայկական ԽՍՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, 1990:
2. Տէր Յովհաննեան Յարութիւն Թ. Պատմութիւն Նոր Ջուլայի, Բ հատոր, 1881, աշխարհաբարի թարգմանեց Պետրոսեան Պօղոս Աւգ. Քհնյ. Նոր Ջուլա, 1981:
3. Քոչարյան Արամ. Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Երևան, Ամրոց գրուպ, 2008:
4. Թաշիրյան Էլիզաբեթ. Նոր Ջուլան Երոպական աղբյուրներում 17-18-րդ դդ., մաս Բ. Երևան, 2017:
5. Թաշիրյան Էլիզաբեթ. Նոր Ջուլայի հայ գաղթօջախը 17-18-րդ դդ., Երոպական Աղբյուրներում, մաս Ա. Երևան, 2012:
6. Մինասեան Լ.Գ. Նոր Ջուլան անյի քան մէկ եւ քառորդ դարում, Նոր Ջուլայի պատմութեան, Գ հատոր. Ս. Էջմիածին, 1999:
7. Պետրոսեան Պօղոս Աւգ. Քհնյ. Նոր Ջուլայի Նախկին Հայ Բնակիչների Կեանքը, տպարան Ս. Ամենափրկիչ Վանքի, 1974:
8. Տէր Ստեփանոսեան Թ. Նոր Ջուլա Կէս Դարով Առաջ կամ Յիշողութիւնք Անցեալ ժամանակաց, Մխիթարեան տպարան. Վիեննա, 1909:

9. Արգարեանց Թ. Տիգրան, Նոր Ջուղայի Անգիր Գրականություն, տպարան «Մողեռն». Թեհրան, 1966, Ա մաս:
10. Անդրէասեան Վ. Չհարմահալ Գաւառ. Նոր Ջուղա, տպարան Ս. Ամենափրկիչ Վանքի, 1977:
11. Սարեան Անդրանիկ. Պատմություն Չհարմահալ Գաւառի. Թեհրան, տպարան «Նայիրի», 1980:
12. Եղգարեան Աւետիք Քինյ. Իրանի Չհարմահալ Գաւառը. Թեհրան, տպարան Անի, 1963:
13. Մինասեան Լևոն Գ. Գիւղական Բառ ու բան. Նոր Ջուղա, տպարան Ս. Ամենափրկիչ Վանքի, 1998:
14. Der Kiureghian Armen. The life and Art of Sumbat. San Francisco-Yerevan, printed by Printinfo JS LLC, 2009.
15. Der Nersesian Sirarpi. Mekhitaraian Arpag, Armenian Miniatures from Isfahan, Les editeurs d Art Associes, Armenian Catholicosate Cilicia. Brussels, 1986.
16. Խաչատրյան Նայիրի. Հնչյուն եւ լուսություն. Երաժիշտը եւ նվագարանը դարերի հոլովույթում. Երևան, Կոմիտաս Թանգարան Ինստիտուտի հրատարակություն, 2017:
17. Օրմանեան Մաղաքիա արք. Ծիսական բառարան. Անթիլիաս Լիբանան տպարան Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, մաս Ա, 1979:
18. Ընդարձակ Օրացոյց Ս. Փրկչեան Հիանդանոցի Հայոց. Կ. Պոլիս, տպագրութիւն Յ, Մատթէոսեանի 1906:
19. Աճառյան Հրաչեա. Հայերեն Արմատական Բառարան, Բ հատոր. Երևան, Երեւանի Համալսարանի հրատարակչություն, 1973:
20. Մկրտչյան Ներսէս. Երաժշտական Բառարան. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2000:

References

1. Davrijheci Ar'aqel. Girq Patmut'eanc, ashxatasirut'eamb L.A. Xanlaryani, Haykakan XSH GA Hratarakchut'yun. Yerevan, 1990.
2. Te'r Yovhanean Yarut'iun T'. Patmut'iun Nor Joughayi B hator, 1881, ashxarhabari t'argmanec Petrosean Po'ghos Avg. Qhny. Nor Jougha, 1981.
3. Qocharyan Aram. Erjshstakan Gorc'iqnery' Hayastanum. Yerevan, Amroc group, 2008.
4. T'ajiryan E'lizabet'. Nor Jowghan Evropakan aghbyurnerum 17-18-rd dd., mas B. Yerevan, 2017.
5. T'ajiryan E'lizabet'. Nor Jughanyi Hay Gaght'o'jaxy' 17-18-rd dd., Europakan Aghbyurnerum, mas A. Yerevan, 2012.
6. Minasean L.G. Nor Joughan aveli qan me'k ev qar'ord darum, Nor Joughayi patmut'ean G hator, S. E'jmiac'in, 1999.
7. Petrosean Po'ghos Awg. Qhny. Nor Jughayi Naxkin Hay Bnakichneri Keanqy', tparan S. Amenap'rkich Vanqi, 1974.
8. Te'r Step'anosean T'. Nor Jugha Ke's Darov Ar'aj kam Yishoghut'iunq Anceal Jhamanakac, Mxit'arean tparan. Vienna, 1909.
9. Abgareanc T'. Tigran, Nor Jughayi Angir Grakanut'iun, tparan «Moder'n». T'ehran, 1966, A mas.
10. Andre'asean V. Chharmahal Gavar'. Nor Jugha, tparan S. Amenap'rkich Vanqi, 1977.
11. Sarean Andranik. Patmut'iun Chharmahal Gavar'i. T'ehran, tparan «Nayiri», 1980.
12. Edgarean Aveti qhny. Irani Chharmahal Gavar'y'. T'ehran, tparan Ani, 1963.

13. Minasean Levon G. Giughakan Bar' ov ban. Nor Jugha, tparan S. Amenap'rkich Vanqi, 1998.

14. Der Kiureghian Armen. The life and Art of Sumbat. San Francisco-Yerevan, printed by Printinfo JS LLC, 2009.

15. Der Nersesian Sirarpie. Mekhitaraian Arpag, Armenian Miniatures from Isfahan, Les editeurs d Art Associes, Armenian Catholicosate Cilicia. Brussels, 1986.

16. Xachatryan Nayiri. Hnchyun ev Ir'ut'yun erajhishty' ev nvagarany' dareri holovuyt'um. Yerevan, Komitas T'angaran Instituti hratarakut'iun, 2017.

15. O'rmanean Maghaqia arq. C'isakan bar'aran. Ant'iliias Libanan tparan Kat'oghikosu-t'ean Hayoc Mec'i Tann Kilikioy, mas A, 1979:

16. Y'ndard'ak O'racoyc S. P'rkchean Hivandanoci Hayoc. K. Polis, tpragrut'iun Y, Matt'e'oseani 1906.

17. Atchar'yan Hrachea. Hayeren Armatakan Bar'aran, B hator. Yerevan, Yerevani Hamalsarani Hratarakchut'yun, 1973.

18. Mkrtchyan Nerse's. Erajhshtakan Bar'aran. Yerevan, HH GAA Arvesti Institut, 2000.

РИТУАЛЬНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В ЦЕРКВЯХ НОВОЙ ДЖУГИ

АНУШ ЭСТИК (ОВАННИСЯН)* (Иран)

Для цитирования: Эстик (Ованнисян), Ануш. “Ритуальные музыкальные инструменты, используемые в церквях Новой Джуги”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 25-51. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-25

В статье предпринята попытка всесторонне представить один из используемых в ритуалах Армянской Апостольской Церкви музыкальных инструментов, а именно ручной колокольчик. Описываются внешний вид с приложением фотографий, порядок использования во время обрядов, а также приводятся сведения, полученные как от местных жителей, так и из исторических источников. Рассмотренный исторический материал создан не только местными армянскими, но и иностранными авторами, что придает ему особую ценность. В то же время информация, полученная от местных жителей, интересна тем, что она предоставлена как мирянами, так и священнослужителями. Присутствуя на обрядах, совершаемых с использованием колокольчиков, наблюдая их вблизи и попробовав в действии, изучив исторические факты и материал, собранный у местного населения, позволим себе констатировать, что, дойдя до нас из глубин веков ценой самопожертвований, мытарств и выносливости наших предков, колокольчик и сегодня остается частью церковных обрядов в Новой Джуге, и что используется этот ритуальный музыкальный инструмент только в церквях Новой Джуги.

* Кантор, регент хора Кафедрального Собора Сурб Аменап'рких [Св. Спасителя] в Новой Джуге, apooshstik@gmail.com, статья представлена 12.03.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

Ключевые слова: Новая Джуга, колокол, колокольчик, звонарь, Святая Литургия, крещение, свадебная процессия.

RITUAL MUSICAL INSTRUMENTS USED IN THE CHURCHES OF NOR JUGHA

ANUSH ESTIK (HOVHANNISYAN)* (Iran)

For citation: Estik (Hovhannisyane), Anush. "Ritual musical instruments used in the churches of Nor Jugha", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 25-51. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-25

In the article, an attempt is made to comprehensively present one of the musical instruments used in the Armenian Apostolic Church, namely, the ritual hand bell. The appearance, supplemented with photographs, and the way it is used during the ceremonies is described. Besides, the information collected from local dwellers and derived from historical sources is provided. The historical materials are written not only by Armenian, but also by foreign authors, which attaches them a particular value. The evidence received from the locals is no less valuable because it is provided by both the laity and clergy. Having frequented church rituals performed with the use of hand bells, observed them in action at close range and tried on our own, after studying the historical facts and the material, gathered from the local community, we allow ourselves to state that, reaching us from the depth of centuries owing to our ancestors' self-sacrifice, sufferings and endurance, the hand bell has to date remained part of church rituals in Nor Jugha, and that it is used as a ritual musical instrument solely in Nor Jugha.

Key words: Nor Jugha, bell, hand bell, bell ringer, Holy Liturgy, baptism, wedding procession.

* Choir "Shushanik" at the Surb Amenaprkich [Holy Savior] Cathedral in Nor Jugha, kantor and regent, anooshstik@gmail.com. The article was submitted on 12.03.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

ԼԻԴԵՐՈՒԹՅԱՆ ՁԳՏՈՒՄԸ ՊԱՏԱՆԻ ԵՐԱԺՇՏԻ ՄՈՏ

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ*

Հղման համար. Կոստանդյան, Մարտուն: «Լիդերության ձգտումը պատանի երաժշտի մոտ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 52-57. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-52

Հոդվածի հեղինակը, ելնելով տասնամյակների իր մանկավարժական փորձից, փորձում է ուրվագծել լիդերության մասնագիտական հակումներ ունեցող աշակերտների գեղարվեստական կայացման հետ կապված մեթոդական խնդիրների շրջանակը: Փորձ է արվել սահմանել կրթական պրոցեսի առավել կարևոր գործոնը, որը ոչ միայն աշակերտին կբերի դեպի բարձր բեմ, այլև կձևավորի նրա՝ ամենաբարձր մակարդակի անհատական որակները: Երաժշտական մանկավարժության այս ուղղության մշակումը պահանջում է ոչ միայն օժտվածության բարձր ռեսուրսներ ունեցող աշակերտների անհատական որակների դաստիարակման՝ հեղինակի կողմից առաջ քաշված ասպեկտների մանրամասն դիտարկում, այլև պրոֆեսիոնալ հոգեբանների միջամտություն: Ուսումնասիրության արդյունքները վկայում են, որ կարևորագույն հարցը աշակերտ-լիդերների մոտ ոճի և ճաշակի զգացումների պատվաստումն է, որոնք, իրենց հերթին, կատարողականության ստեղծագործական հիմքն են:

Բանալի բառեր՝ գեղարվեստական կամքի ազատություն, բարձր մակարդակի անհատական որակներ, ինտուիցիա, երաժշտական ոճ, գեղագիտական ճաշակ, բարձր երաժշտարվեստի պարամետրիկա:

Ներածություն

Խոսելով այն մասին, թե ինչ է սպասում պատանի երաժշտին ապագայում, երբ նա յուրացնի ջութակի նվագի հմտությունների մեծ մասը, ավելի հաճախ ենթադրվում է, որ նրա ստեղծագործական ուղու առաջին գագաթը կլինի բեմելը, որի ընթացքում նա կկատարի մեկ կամ մի քանի ստեղծագործություն՝ լսարանի ներկայությամբ:

Անմիջապես պետք է ուրվագծել նման իրադարձության հավանականության սահմանները՝ մասնագիտական երաժշտական դպրոցի սանի համար. եթե բացառենք ելույթները դասարանային համերգների կամ քննությունների ժամանակ, որոնք պարտադիր են օժտվածության տարբեր մակարդակներ ունեցող սովորողների համար, իսկական բեմի վրա ելույթ ունենալը և ունկնդիրների լայն լսարանի համար համերգային ծրագիր կամ մեկ ստեղծագործություն կատարելը բախտ է վիճակվում սակավաթիվ պատանի երաժիշտների: Մասնագիտական ուսումնական հաստատություններում սովորողների ամբողջ հոսքից քչերն են հասնում գեղարվեստական այն մակարդակին, որը համապատասխանում է համերգային ելույթի չափանիշներին:

Նրանց առջև, ում չի հաջողվում մենակատար դառնալ, բաց են ճանապարհները դեպի անսամբլային կատարողականություն կամ մասնակցություն տարբեր կազմերի նվագախմբային կոլեկտիվներին: Մեր մեթոդական

* Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ մասնագիտական դպրոցի տնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, tchaikschool@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 05.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

ակնարկների առանցքը պատանի երաժշտի դաստիարակման խնդիրն է, որի մոտ կրթական պրոցեսի տարբեր փուլերում ի հայտ են եկել մասնագիտական լիդերության որակի այնպիսի գծեր, որոնք առանձնահատուկ ուշադրություն են պահանջում ոչ միայն մասնագիտության ու անսամբլի առաջատար մանկավարժների կողմից, այլև բոլոր նրանց կողմից, ովքեր հաղորդակից են աշակերտի դաստիարակմանը:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Այս խնդիրը հենվում է մանկավարժական հատուկ գործողությունների մի ամբողջ շարքի վրա, որոնք շատ դեպքերում դուրս են գալիս մանկավարժության համընդհանուր կանոնների շրջանակից: Եվ բարդությունն առաջին հերթին կայանում է նրանում, որ մյուսներից տարբերվող, առավել վառ աշակերտի հանդեպ առանձնահատուկ վերաբերմունքը սանի նկատմամբ չափազանցված ուշադրության՝ առերևույթ նկատելի ձևի չվերածվի: Մանկական միջավայրում (իսկ տվյալ դեպքում այն միջավայրը, որում գտնվում է լիդերության տվյալներով աշակերտը, նույնպես զգալի չափով բարձր է, քան այլ՝ ոչ մասնագիտական դպրոցներում) յուրաքանչյուրն ունի օժտվածության բավական բարձր մակարդակ, և փոխհարաբերությունների գործոնն արտահայտվում է մրցակցության որոշակի, իհարկե ոչ թշնամական ձևով: Այդ միջավայրում լիդերի հայտնվելը չի կարող աննկատ մնալ մյուս սաների կողմից: Մյուս կողմից՝ մասնագիտական առարկաների ուսուցիչները ստիպված են այս կամ այն կերպ առանձնացնել շնորհալիության ավելի բարձր ցուցանիշներ ունեցող աշակերտներին, ինչն անխուսափելիորեն կհանգեցնի որոշակի ռեակցիայի՝ աշակերտության շրջանում:

Օրինակ՝ ընդունակ աշակերտները շատ ավելի արագ են յուրացնում հերթական ծրագրերի երկացանկային նյութը և հաճախ պահանջվածից ավելի բարդ ստեղծագործություններ են սովորում: Այս դեպքում ուսուցչական կազմը պետք է իր գործողություններում որոշակի կրեատիվություն դրսևորի, նախևառաջ՝ աշակերտական լսարանի վրա ներգործելու ընդհանուր կոլեգիալ մեթոդ մշակի: Ամենայն հավանականությամբ անհնար է նման ներգործության միասնական ձև գտնել, այսպես թե այնպես մանկավարժները գործ ունեն բարձրացված ինքնագնահատականով աշակերտների հետ, և յուրաքանչյուր առանձին դեպքում մանկավարժները պետք է իմաստություն և յուրաքանչյուր կոնկրետ խմբում երեխաների հոգեբանության խոր ըմբռնում ցուցաբերեն:

Վերը դիտարկված խնդիրն ամենարժեքալից է և աշակերտական սոցիումում ցանկացած իրավիճակների լուծման գործում պահանջում է պրոֆեսիոնալ հոգեբանների ներգրավվածություն, որոնք պատկերացում ունեն տվյալ խնդրի մասին՝ ապագա պրոֆեսիոնալ երաժիշտների դաստիարակության հարթության մեջ:

Երկրորդ, ոչ պակաս կարևոր հարցը կապված է պատանի երաժշտի կողմից լիդերի հատկանիշների հոգեբանական գիտակցման և, առաջին հերթին, նրա՝ որպես անհատականության ձևավորման հետ: Խոսքը վերաբերում է կրթական պրոցեսի՝ գործնականում բոլոր փուլերին, ընդ որում տեխնիկական

բնույթի հարցերը ամենևին երկրորդական չեն: Ամենից հաճախ օժտվածության բարձր աստիճանով աշակերտներն ունեն բնական շարժողական ապարատ, որը գերազանցապես ունի շտկման, այլ ոչ տեխնիկայի վրա հիմնավոր աշխատանքի կարիք: Ավելին, երբեմն բնական տեխնիկական ապարատը որոշակի ինքնատիպություն ունի, որը տարբերվում է դասականից: Նման դեպքերում մասնագիտության ուսուցիչը պետք է պահպանի որոշարկի թույլատրելի շեղումների սահմանը, որպեսզի պահպանի աշակերտի՝ առավել բարձր տեխնիկական նվաճումների հասնելու ունակությունը:

Ո՞րն է մանկավարժի հիմնական խնդիրը, որը պետք է լիդերի հակումներով աշակերտին ուղղորդի դեպի բարձր բեմ՝ պահպանելով նրա դրական հոգեբանական կարգավիճակը և բարոյական ու գեղարվեստական բարձր դիրքերը: Պատասխանը չի կարող միանշանակ լինել, և մենք կփորձենք սահմանել **կրթական պրոցեսի առավել կարևոր գործոնը, որը ոչ միայն աշակերտին կբերի դեպի բարձր բեմ, այլև կձևավորվի նրա՝ ամենաբարձր մակարդակի անհատական որակները:**

Որոշակի շեղում կատարենք մանկավարժական խնդիրներից և մեր ուշադրությունը կենտրոնացնենք բարձր **երաժշտական արվեստի պարամետրերի** վրա, որոնք սահմանում են յուրաքանչյուր երաժշտական գլուխգործոցի գեղագիտական որակը («գլուխգործոց» հասկացության տակ նկատի ունենք հրապարակային կատարման արժանի երաժշտական ստեղծագործությունները): Առաջին հերթին պետք է նշել, որ երաժշտական ստեղծագործության գեղարվեստական կատարելությունը պայմանավորված է երաժշտական պրոցեսի՝ իրար լրացնող մի շարք պարամետրերով: Դրանք են՝ երաժշտական նյութը՝ իր բոլոր գործընթացային ցուցանիշներով, ձևի համամասնությունը, ֆրազների նյուանսավորումը և դինամիկ լարումների ու անկումների ընդհանուր պլանը, վերջապես՝ ստեղծագործության դրամատուրգիան, ինչն, ըստ էության, նշանակում է կոմպոզիտորի մտահղացման բացահայտում: Սակայն կոմպոզիտորի մտահղացումն ունկնդրին որակյալ կերպով հասցնելու գործում ամենակարևորը երաժշտական կոմպոզիցիայի բոլոր պարամետրերի համադրումն է միասնական գործընթացի մեջ: Մտքի ընդհանրացված ձևակերպմամբ՝ այս ամենը թեև ոչ հեշտ, սակայն լուծելի է թվում՝ ինտերպրետացիոն խնդիրների համադրման դեպքում, որոնց դրական լուծումը կախված է բարդության ցանկացած աստիճանի երաժշտական ստեղծագործության կատարման կուտակած փորձից:

Մեր կողմից դիտարկվող կոնկրետ դեպքում այդ փորձը կուտակվում է շնորհալիության ցանկացած մակարդակ ունեցող աշակերտի մոտ՝ աստիճանաբար, ուսումնական պրոցեսի ընթացքում, որում մասնագիտության ուսուցիչը հետևողականորեն, ուսուցման ամբողջ ընթացքում ձևավորում է աշակերտի գիտակցական մոտեցումը կոմպոզիցիայի առանձնահատկությունների իմաստավորման հանդեպ:

Դրա հետ մեկտեղ՝ **օժտվածության բարձր մակարդակ ունեցող աշակերտի դաստիարակման գործում առկա է նրա գեղարվեստական կամքի ազատության գործոնը, այսինքն՝ նրա ինտելեկտի առանձնահատկությունը, որը**

հիմնվում է նրա անհատականության վրա, ստեղծագործության կոնցեպցիայի սեփական տեսլականը կատարման մեջ ներդնելու նրա ունակության վրա: Ըստ էության՝ սա աշակերտի մտածողական պրոցեսի այն ոլորտն է, որը ենթակա չէ մանկավարժին, և ներկայացնում է աշակերտի գիտակցության՝ մանկավարժի համար փակ մասը, որի վրա հնարավոր է ազդել միայն միջնորդավորված ձևով, ազդեցության կողմնակի միջոցներով:

Ավելին, տվյալ դեպքում որևէ մեթոդական հանձնարարական չկա, քանի որ գիտելիքների և հմտությունների կոմպլեքսից բացի՝ աշակերտի մոտ առկա է սեփական ինտուիցիան, որը որոշակի իմաստով հենց ինքը՝ աշակերտը ևս չի վերահսկում: Եվ հաճախ աշակերտ-լիդերի կողմից երաժշտական ստեղծագործության կատարումը ոչ միայն մանկավարժի դաստիարակության արդյունք է, այլև կատարողական արտահայտչականության այս կամ այն միջոցի ինտուիտիվ ընտրություն:

Այդուհանդերձ, չնայած աշակերտ-լիդերի ստեղծագործական գիտակցության ձևավորման գործում մանկավարժի ունեցած մասնակցության ողջ բարդությանը՝ գոյություն ունի նաև նրա ինտուիցիայի ձևավորման վրա ազդելու հնարավորություն, որը թեև անուղղակի է, բայց շատ գործուն: Դա աշակերտի գեղարվեստական ճաշակի դաստիարակումն է:

Իհարկե, այս դեպքում մանկավարժը բախվում է նուրբ մատերիայի հետ՝ նա ստիպված է զգուշորեն մուտք գործել աշակերտի մասնավոր կյանք՝ ի՞նչ է նա կարդացել, ի՞նչ է լսել և այլն: Եվ ամեն անգամ (աննկատելիորեն հետևելով ինտելեկտուալ աճին) անհրաժեշտ է գտնել աշակերտին երկխոսության մեջ ներգրավելու ձև, որի ընթացքում կարելի է նրբորեն և հոգեբանական տեսանկյունից խնամքով, երբեմն աշակերտի համար աննկատ միջոցով նրա գիտակցությունն ուղղել ստեղծագործության կրեատիվության հուն: Ահա թե ինչ էր գրում այս մասին ջութակի կատարողական արվեստի կորիֆեյ, ականավոր ջութակահար և մանավարժ Լեոպոլդ Աուերը՝ ջութակի ուսուցման ամենահայտնի մեթոդիկայի հիմնադիրը. «Գոյություն չունի արտիստի կողմից որոշակի ստեղծագործության կատարման ճշգրտորեն սահմանված միջոց, ինչպես նաև գոյություն չունի գեղեցկության բացարձակ չափանիշ, որի հիման վրա հնարավոր կլիներ գնահատել ջութակի արվեստի ստեղծագործության կատարումը: Նվագի տեսակը, որը բացառիկ հաջողության և ուժեղացված կուլտիվացիայի էր արժանանում որևէ մի դարաշրջանում, կարող է լիովին մերժվել մեկ այլ դարաշրջանում: Մեր ապրած ժամանակի ընդհանուր գեղագիտական զգացումը և զգայականությունը, մեր սեփական ընկալունակությունը նրա հանդեպ, ինչը ճշմարիտ և ընկալելի է երաժշտական ոճի ոլորտում, արտիստի կատարման մեր գնահատականի միակ չափանիշն է: Եթե ջութակահարը բավարարում է մեր գեղագիտական ճաշակը (քանզի չկա գեղեցկության բացարձակ չափանիշ), եթե նա մեզ հուզում և համոզում է, եթե նա մեզ զգացնել է տալիս, որ նա բացահայտում է մեր առջև գեղեցկության ճշմարիտ էությունը, այդ դեպքում նրա կատարումը մեզ արդարացված է թվում, իսկ ոճը՝ ճշմարտացի» [1]:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ տվյալ հոդվածում մեզ հաջողվեց գծագրել մեթոդական խնդիրների շրջանակը՝ կապված լիդերության մասնագիտական հակումներ ունեցող աշակերտների գեղարվեստական կայացման հետ: Իհարկե, սա վերաբերում է ոչ բոլորին, և մանկավարժության այս ուղղության մշակումը պահանջում է ոչ միայն օժտվածության բարձր ռեսուրսներ ունեցող աշակերտների անհատական որակների դաստիարակման՝ մեր դիտարկած ասպեկտների մանրամասն դիտարկում, այլև պրոֆեսիոնալ հոգեբանների միջամտություն: Սակայն մեր հետազոտության մեջ գծագրված կարևորագույն հարցը աշակերտ-լիդերների մոտ **ոճի և ճաշակի** զգացումների պատվաստումն է, որոնք, իրենց հերթին, կատարողականության ստեղծագործական հիմքն են:

Գրականություն

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, «Музыка», 1965.

References

1. Aujer L. Moja shkola igry na skripke. Interpretacija proizvedenij skripichnoj klassiki. Moscow, «Muzyka», 1965.

СТРЕМЛЕНИЕ К ЛИДЕРСТВУ У МОЛОДЫХ МУЗЫКАНТОВ

МАРТУН КОСТАНДЯН*

Для цитирования: Костандян, Мартун. “Стремление к лидерству у молодых музыкантов”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 52-57. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-52

Автор статьи, опираясь на свой педагогический опыт, охватывающий несколько десятков лет, пытается обрисовать круг методических проблем, связанных с художественным становлением учеников с профессиональными наклонностями к лидерству, а также определить наиболее важный фактор образовательного процесса, который не только выведет ученика на большую сцену, но и сформирует высокий уровень его индивидуальных качеств. Разработка этого направления музыкальной педагогики требует как детального рассмотрения выдвинутых автором статьи аспектов, касающихся развития индивидуальных качеств одаренных учащихся, так и вовлечения в процесс профессиональных психологов. Результаты исследования свидетельствуют, что во главу угла следует ставить развитие в учениках-лидерах чувства стиля и вкуса, являющихся, в свою очередь, творческой основой исполнительства.

* Директор Ереванской средней специализированной музыкальной школы им. Чайковского, кандидат искусствоведения, tchaikschool@gmail.com, статья представлена 05.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

Ключевые слова: свобода художественной воли, индивидуальные качества высокого уровня, интуиция, музыкальный стиль, эстетический вкус, высокая параметрика музыкального искусства.

STRIVING FOR LEADERSHIP IN A YOUNG MUSICIAN

MARTUN KOSTANDYAN*

For citation: Kostandyan, Martun. "Striving for leadership in a young musician", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 52-57. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-52

The author of the article, basing on one's pedagogical experience of several dozens of years, attempts to outline the scope of methodological issues related to the artistic formation of students with professional inclination for leadership, as well as to define the most important factor in the educational process, which will not only lead the students to the big stage, but also shape their most lofty individual qualities. Elaboration of this trend of musical pedagogy requires detailed scrutiny of the proposed by the author aspects of development of individual qualities in gifted students, along with the involvement of professional psychologists in the process. The results of the research evidence that the most important issue is to instill in student-leaders the sense of style and taste, which, in turn, are the creative basis of performing art.

Key words: freedom of artistic will, individual qualities of top level, intuition, musical style, aesthetic taste, high parametrics of music art.

* Director of the Yerevan P. Tchaikovsky secondary specialized music school, Doctor of Arts, school, tchaikschool@gmail.com. The article is submitted on 05.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publishing 01.06.2023.

**ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԻ ՎՐԱ ԱՇԽԱՏԱՆՔԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԵՐՏԵԼՈՒՆ ՈՒՂՂՎԱԾ
ՈՒՍՈՒՑՄԱՆ ԿԱՐԵՎՈՐԱԳՈՒՅՆ ՄԱՍ**

ՄԱՐՏՈՒՆ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ*

Հղման համար. Կոստանդյան, Մարտուն: «Կառուցվածքի վրա աշխատանքը՝ որպես երաժշտական ստեղծագործությունը սերտելուն ուղղված ուսուցման կարևորագույն մաս»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

Հողվածի նպատակն է ոչ միայն աշակերտի մոտ ընդհանուր առմամբ երաժշտական ձևերի վերլուծության հմտություններ սերմանելու կարևորությունն ընդգծելու ցանկությունը, այլև նրա գիտակցության մեջ կատարողական պլանի կառուցման հանդեպ մոտեցման մեջ որոշակի կրեատիվություն արթնացնելու ձգտումը: Դա հատկապես անհրաժեշտ է ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ: Ժամանակակից երաժշտության ձևակառուցման մեջ այնքան անսովոր հատկանիշներ են ի հայտ եկել՝ դասական ժամանակաշրջանից արմատավորված նորմերի համեմատությամբ, որ երբեմն յուրաքանչյուր նոր ժամանակակից ստեղծագործության մեջ մենք բախվում ենք ձևի կազմավորման դասական մոդելի հետ զուգահեռներ տանելու անհնարինության խնդրին:

Հեղինակը ներկայացրել է Առնո Բաբաջանյանի «Պրելյուդի» վերլուծության մեթոդիկան:

Բանալի բառեր՝ երաժշտական ստեղծագործություն, ֆրագի իմաստային նշանակություն, մոտիվային կորիզ, քնարական-բանաստեղծական կերպար, ռեպետիտիվություն, կատարողական պլան (ինտերպրետացիա), ձևի ամբողջականություն:

Ներածություն

Աշակերտին հանձնարարելով նոր ստեղծագործություն սովորել՝ մանկավարժը, դեռևս նոտային տեքստը յուրացնելուց առաջ, պետք է աշակերտի ուշադրությունը հրավիրի տվյալ երաժշտական գործի կառուցվածքի առանձնահատկությունների վրա: Դրա կարևորության մասին դատողությունները սկսելուց առաջ մանկավարժն ինքը հստակ պատկերացում պետք է ունենա աշակերտին առաջարկվող ստեղծագործության մի շարք բնորոշ առանձնահատկությունների մասին: Երաժշտության արդի աշխարհում էվոլյուցիոն գործընթացները զարգանում են նոր գեղարվեստական սկզբունքների, ռճերի, կատարողականության տեխնոլոգիայի յուրացման անհավանական արագությամբ, խոսքը վերաբերում է նույնիսկ նվագի նոր՝ մինչ այդ չկիրառված տեխնիկական հնարներին: Սակայն նոր երաժշտական դարաշրջանի թերևս կարևորագույն կողմն են ներկայացնում գեղագիտական նոր նորմերը, որոնք պահանջում են ձևի կոմպոզիցիոն դետալների համամասնության մասին պատկերացումների ռադիկալ փոփոխություն, որոնք երբեմն զգալի չափով տարբերվում են նախորդ երաժշտական դարաշրջանների երկերի կառուցվածքներից:

* Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ մասնագիտական դպրոցի տնօրեն, արվեստագիտության թեկնածու, tchaikschool@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 05.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Սույն հոդվածի հեղինակի նպատակը ոչ միայն աշակերտի մոտ ընդհանուր առմամբ երաժշտական ձևերի վերլուծության հմտություններ սերմանելու կարևորությունն ընդգծելու ցանկությունն է, այլև նրա գիտակցության մեջ կատարողական պլանի կառուցման հանդեպ մոտեցման մեջ որոշակի կրեատիվություն արթնացնելու ձգտումը: Դա հատկապես անհրաժեշտ է ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ: Ըստ էության՝ նոր երաժշտության ձևակառուցման մեջ այնքան անսովոր հատկանիշներ են ի հայտ եկել՝ դասական ժամանակաշրջանից արմատավորված նորների համեմատությամբ, որ երբեմն յուրաքանչյուր նոր ժամանակակից ստեղծագործության մեջ մենք բախվում ենք ձևի կազմավորման դասական մոդելի հետ զուգահեռներ տանելու անհնարինության խնդրին: Սակայն նույնիսկ այն դեպքերում, երբ այդ զուգահեռներն ի հայտ են գալիս, միևնույնն է, դետալների և նրանց փոխազդեցության հարաբերակցությունն ընդհանուր կառուցվածքում էապես տարբերվում է ակադեմիականներից:

Աշակերտի ներդաշնակ զարգացման տեսանկյունից՝ ուսուցման պրոցեսում նրա երկացանկում դասական ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ պարտադիր կերպով պետք է առկա լինեն ժամանակակից ոճի երկեր: Սակայն նրա զարգացման բնականոն ընթացքը չխախտելու համար նոր շրջանի ստեղծագործությունները պետք է մանրազնի կերպով ընտրվեն՝ աշակերտի կողմից արդեն իսկ յուրացված մասնագիտական հմտությունների պլատֆորմին համապատասխան: Ավելին, անհրաժեշտ է աստիճանաբար անցում կատարել այնպիսի ստեղծագործություններից, որոնցում նորարարական հատկանիշները համադրվում են ավանդական գրելաձևի հնարների հետ:

Հարկ է հիշատակել ևս մի սկզբունք, որին պետք է հետևի մանկավարժը, այն է՝ նոր երաժշտական ոճերի յուրացումը պետք է սկսել **փոքր կտավի ձևերի սերտումից**, և միայն դրանք բավական հիմնավոր տիրապետելուց հետո կարելի է անցնել մեծ մասշտաբի երաժշտական ձևերին: Նշենք, որ փոքր կտավի ստեղծագործությունները հիմնովին յուրացնելու այս սկզբունքը պետք է կիրառվի նաև աշակերտին առաջարկվող դասական երկացանկի դեպքում: **Փոքր ձևերին տիրապետող երաժիշտը տիրապետում է այլ մասշտաբների բոլոր ձևերին: Ցանկացած ծավալուն ձև ներկայացնում է իրենից փոխներգործության մեջ գտնվող միկրո-դետալների հիերարխիա, որոնք, իրենց հերթին, համաստորադասության սկզբունքով (ֆրազեոլոգիկ կամ որևէ այլ ինտեգրացիոն տրամաբանությամբ) միավորվում են իմաստային հարաբերական ավարտունությամբ օժտված՝ փոքր տարրական ձևի մեջ:**

Հիմնական նյութի շարադրանք

Այժմ անցնենք աշակերտին երաժշտական մանրանվագի ընդհանուր վերլուծության ցուցադրման հնարների մոդելավորմանը՝ այն տեսանկյուններով, որոնք կօգնեն ներառել ամբողջ կոմպոզիցիայի կառուցվածքը: Նախևառաջ դիմենք ամենահեղինակավոր ջութակահար-մանկավարժներից մեկի՝ Լեոպոլդ Աուերի կարծիքին, որն իր ամբողջ կյանքը նվիրել է պատանի երաժիշտների ուսուցմանը: «Ջութակահարը միշտ պետք է հասկանա, որ յուրաքանչյուր առան-

ձին երաժշտական ֆրագը կամ միտքը, ճիշտ այնպես, ինչպես գրքում գրված ֆրագը, ընդհանուր մեղեդիական գծի միայն մի մասնիկն է, դրանք կարևոր են այնքանով, որքանով նշանակություն ունեն ամբողջ մեղեդիական գծի համար: Ենթադաս կամ հավելյալ ֆրագների երկրորդական դերը պետք է երևա ջութակահարի կողմից դրանց կատարման միջոցով: Նա երբեք չպետք է հնչողությամբ կամ էքսպրեսիայով բարձրացնի դրանք գլխավոր ֆրագի կամ ֆրագների մակարդակին: Այդ կախվածությունները սահմանելու կարողությունը ֆրագավորման առաջին մեծ սկզբունքն է: Առաջին անգամ ձեռնամուխ լինելով երաժշտական ստեղծագործության սերտմանը՝ աշակերտը պետք է ըմբռնի նրա գաղափարն՝ ընդհանուր առմամբ, հստակ պատկերացում կազմի նրա ընդհանուր կառուցվածքի, ինչպես նաև մեկ ֆրագի՝ մյուսի հետ ունեցած հարաբերության մասին՝ նախքան գործի բնույթի վերաբերյալ վերջնական պատկերացում կազմելը»: Եվ ապա՝ ևս մեկ մեջբերում. «Ցանկացած երաժշտության մեջ առկա է նրա հիմքում ընկած ձևի կմախքը: Մեղեդին նոտաների պարզ շարք է, այն կազմված է առանձին մեղեդիական միասնություններից, որոնք միաժամանակ անկախ են ու կախված են միմյանցից և պահանջում են տարբեր դիմանակ և հուզական շեշտավորում: Անգամ ժամանակակից կոմպոզիտորների՝ դասական ձևական նմուշներին չենթարկվող ստեղծագործություններում կարճ մեղեդիական ֆրագների համար գոյություն ունի հարաբերակցությունների ներքին երաժշտական օրինաչափություն, որը դրանց ֆրագավորումը ոչ պակաս անհրաժեշտ է դարձնում» [1]:

Ընտրված մեջբերումն ընդգծում է հողվածում դրված խնդրի կարևորությունը և, հիմնվելով մեր արտահայտած մտքերի և Լեոպոլդ Աուերի մեջբերումների վրա, անցնենք պրոբլեմի դետալային քննարկմանը: Ակներևության համար ընտրվել է Առնո Բաբաջանյանի «Պրեյլուդ» պիեսը ջութակի և դաշնամուրի համար: Վերջինս հարմար է այն առումով, որ նրանում համադրվում են ձևակազմավորման ավանդական սկզբունքների գծերը, և, դրա հետ մեկտեղ, առկա են ժամանակակից երաժշտության աշխարհին գեղարվեստական պատկանելության տարրեր: Վերջինին, ամենաընդհանուր գծերով, վերաբերում է ոճավորմանը՝ (ստիլիզացիա) ժողովրդական մեղեդու մասերայում: Նոր գեղարվեստական հայացքի տեսանկյունից՝ դասական ավանդույթների և quasi ժողովրդական (ժողովրդականին նմանվող) մեղեդու մարմնավորման հենց այս համադրությունը անվերապահ պարադոքս է ներկայացնում: Ոչ պակաս պարադոքսալ են, իրենց հերթին, մոտիվների կազմավորումը ֆրագների մեջ, այնուհետև՝ թեմատիկ ֆրագից դուրս բերված (գատված) անփոփոխ մոտիվների հիման վրա զարգացման մի քանի աստիճանների կառուցումը:

Նախևառաջ բերենք պիեսի ամբողջ տեքստը ֆրագների և նրանց մոտիվային բաղադրիչների պայմանական նշումներով: Ֆրագները ութն են: Հետևենք երաժշտական պրոցեսում դրանց ի հայտ գալու հաջորդականությունը: Առաջին ֆրագը բաղկացած է չորս տակտից - **առաջին երկուսը** ամբողջ պիեսի ընթացքում **չեն փոխվում**, իսկ երկրորդ զույգը, որը կադանս է հանդիսանում, երաժշտական պրոցեսում կամ **կրճատվում է**, կամ **ինտոնացիոն առումով կերպարանափոխվում է**: **Կրճատման ժամանակ երրորդ տակտը դառնում է**

զարգացման միջոց, ընդ որում գործնականում **չփոփոխվելով**, սակայն այն փոխակերպվում է ռեպետիտիվ կրկնությունների շղթայի, որոնք զարգացնում են երաժշտական միտքը:

Առաջին ֆրագն ընդհանուր գաղափարի աղբյուրն է և **բոլոր հաջորդ ֆրագներն անփոփոխ կերպով** սկսվում են **անխախտ առաջին երկտակտից**: Ըստ էության այն **հավակնում է Թեմայի** հասկացության. նրանում առկա է անկրկնելի ելակետային (այսինքն միայն տվյալ թեմային բնորոշ) **անհատական կորիզ** և **կադանսային դարձվածք**, որը հիմնավորապես ամփոփում է միտքը: Բոլոր **հաջորդ ֆրագները** սկսվում են թեմայի առաջին օղակից, որը մենք բնորոշել ենք որպես **անհատական կորիզ**:

Գնահատելով ամբողջ ձևը որպես **պարզ եռամաս**՝ անհրաժեշտ է աշակերտին տեղեկացնել նմանատիպ ձևերի ընդհանուր սկզբունքների մասին, և առաջին հերթին՝ ծանոթացնել պարզ եռամաս ձևի մոդելի հետ: Անգամ ուսումնական հաստատության ստորին օղակների սովորողներն ունակ են ըմբռնելու, որ ձևի ամբողջությունը կազմվում է ֆրագների շարքից, հաջորդականությունը ևս սահմանվում է երաժշտական մտքի զարգացման կոնկրետ տրամաբանությամբ:

Ներկայացնելով աշակերտին ընդհանուր ձևը՝ մանկավարժը պետք է ընթանա ընդհանուրից դեպի մասնավորը, այն է՝ ցույց տա աշակերտին, թե ինչպես և ինչից է կառուցված պիեսի առաջին ֆրագը:

Առնո Բաբաջանյանի «Պրեյլուդի» ամբողջական տեքստում քառատակտ առաջին ֆրագը պարունակում է թեմայի անհատական կորիզը - առաջին երկտակտը, որը նշված է պարզ շրջանակով (рамка) և երկրորդը, որը ներկայացնում է իրենից լրիվ կադանսային դարձվածք: Երկրորդ երկտակտում նրա սկիզբը վերցված է կրկնակի շրջանակի մեջ, քանի որ հետագա ընթացքում այդ մոտիվը ձևի ծավալման մեջ զարգացնող նյութի դեր է խաղում: Հստակեցնելով ֆրագի ընդհանուր նշանակությունը, բացատրելով աշակերտին, որ **ֆրագի առաջին անցկացումը, որը կարելի է նաև թեմա անվանել, կերպարի կրողն է**: Տվյալ դեպքում կարելի է նույնիսկ աշակերտին պատմել այն մասին, որ այս թեման իր մեջ էլեգիական կերպար է կրում, պատմել այն մասին, որ երաժշտության մեջ գոյություն ունի «**էլեգիա**» **ժանրը**, որ դա **քնարական-բանաստեղծական կերպար է**, որն ունկնդրի կողմից ընկալվում է որպես երաժշտա-բանաստեղծական գեղեցկության նմուշ: Իսկ այս դեպքում մեղեդին հայկական ժողովրդական գեղեցիկ երգի ոճավորում է (ստիլիզացիա), որը, ինչպես բուն ժողովրդական երգը, պարունակում է ժողովրդական բանաստեղծական լիրիկայի էությունը:

Անցնելով երկրորդ ֆրագի վերլուծությանը, որը շատ նման է առաջինին, կարևոր է աշակերտի ուշադրությունը հրավիրել նրանում առկա տարբերությունների վրա՝ ի համեմատություն առաջին ֆրագի: Առաջին հերթին այստեղ առկա է միանգամայն նոր կադանս, որն ուղղված է դեպի վեր՝ դեպի «Ֆա» տոնիկան, որն այնուհետև վայրէջք է կատարում դեպի «Դո» հնչյուն՝ երրորդ ֆրագի սկզբում: Այստեղ կարևոր է բացատրել աշակերտին, որ հենց **կադանսն է որոշում այս ֆրագի իմաստային նշանակությունը**: Եթե առաջին ֆրագն ավարտվում էր ֆա մինորի (ստեղծագործության հիմնական տոնայնության) տոնիկայով՝ դրանով

իսկ հիմնովին ամփոփելով երաժշտական միտքը, ապա երկրորդ ֆրագի կադանսը ոչ միայն ասես բացում է նրա իմաստային բովանդակությունը, այլև ուղղում է ողջ մեղեդիական գիծը դեպի դոմինանտայի տոնայնություն և միացնում է երկրորդ ֆրագի ավարտը երրորդ ֆրագի սկզբին, որն այս անգամ հնչում է հիմնական տոնայնությունից կվինտա վերև: Բայց դրանով հանդերձ ֆրագի սկիզբը՝ նրա առաջին երեք տակտերը նույնությամբ կրկնում են առաջին ֆրագի սկիզբը:

Ուսուցման բարձր աստիճաններին մանկավարժն ավելի շատ կարող է խորանալ վերլուծության մեջ՝ մատնանշելով հարմոնիայի առանձնահատկությունները, մեղեդու ինտոնացիոն ճկունությունը՝ նրա զարգացման լադային փոփոխությունների պրոյեկցիայով և այլն:

Այսպիսով՝ երկրորդ ֆրագի կադանսը, այսինքն՝ եզրափակումը, ի տարբերություն առաջին ֆրագի, ըստ կադանսի որակի՝ **բացում է երաժշտական միտքը**՝ ուղղորդելով նրան ոչ միայն երաժշտական պրոցեսի **հաջորդ փուլ**՝ երրորդ նախադասություն, այլև տեղափոխում է թեմատիկ նյութը **այլ տոնայնություն**, այն է՝ դոմինանտայի տոնայնություն, որն առաջին ֆրագի տոնայնության համադրությամբ օժտված է հնչողության առավել բարձր էներգետիկայով:

Վերադառնալով սկզբին, ընդգրկելով առաջին երկու ֆրագների առանձնահատկությունները որպես միասնական լոկալ էպիզոդ, որում տեղի է ունեցել թեմատիկ նյութի ցուցադրությունը, հայտնում ենք աշակերտին, որ **ձևի այդ մասը կոչվում էքսպոզիցիա**: Աշակերտին անհրաժեշտ է ուսման հենց առաջին տարիներից ծանոթացնել ձևի այս կամ այն դրվագները նշանակող տերմինաբանությանը:

Երրորդ ֆրագի երրորդ տակտը դառնում է երաժշտական մտքի զարգացման նյութ: Ինչո՞ւմ է զարգացման իմաստը: Անհրաժեշտ է պարզաբանել աշակերտին, որ յուրաքանչյուր երաժշտական ձևում կա բաժին, որում ելակետային մեղեդին ընդարձակվում է (ծավալվում է) իր տարածականության մեջ: Շատ հաճախ այդ ընդարձակումը կապված է այն բանի հետ, որ մեղեդուց անջատվում է որոշակի՝ էքսպրեսիայի ծավալման տեսակետից ամենագործուն մոտիվը, որն ընդլայնում է պիեսի մեղեդիական հիմքը. մեր դեպքում այդ մոտիվը թեմայի երրորդ տակտն է: Թեմայից անջատված այդ մոտիվը, երկու անգամ կրկնվելով, վերածվում է սեկվենցիայի օղակի, որի երկրորդ օղակն անցկացվում է կվինտա վեր: Սա երաժշտական մտքի զարգացման շատ ակներև օրինակ է: Այստեղ մանկավարժը կարող է ցույց տալ աշակերտին մեղեդու տարածման էֆեկտը շատ ավելի ընդգրկուն (տևական) մեղեդական կառուցվածքի, որը ծագում է կարճ քառատակտ թեմայից: Ընդ որում աշակերտին պետք է բացատրել, որ մեղեդու ընդլայնումը ժամանակի մեջ հիմնված է թեմայից քաղված այն մոտիվի վրա, որը որոշակի ինտոնացիոն լարվածություն է կրում և որը ռեպետիտիվ կրկնությունների (այդ թվում՝ վերընթաց սեկվենցիայի) ժամանակ ուժեղացնում է էքսպրեսիան: Աշակերտը ոչ միայն պետք է օգտվի դինամիկ լարվածության միջոցներից, այլ գործադրի տեմբրային գույներին տիրապետելու բազմազան հնարներ: Այս կետը շատ կարևոր է, և եթե մանկավարժն ինքը գործիքի վրա ցույց տա էքսպրեսիայի աճի այդ էֆեկտը, ապա աշակերտի համար դա կատարողական լուծման որոշակի օրինակ կձառայի, ընդ որում ոչ միայն տվյալ պիեսի

վրա աշխատանքում, այլև մյուս նմանատիպ դեպքերում, այլ ստեղծագործություններում: Երաժշտության այս բաժնի վրա աշխատանքը շարունակելիս անհրաժեշտ է աշակերտի ուշադրությունը սևեռել վերընթաց մեղեդու այդպիսի ընդլայնման էության վրա՝ բացատրելով նրան, որ սեկվենցիան տանում է մեղեդին դեպի կուլմինացիա, քանի որ չորրորդ ֆրազը թե՛ իր հնչյունաբարձրության ղեկավարումով, թե՛ կառուցվածքային հատկանիշներով պիեսի կուլմինացիան է: Այս դեպքում, երբ Անոն Բաբաջանյանը հնչյունաբարձրության կուլմինացիայի ժամանակ անցկացրել է թեմայի ճշգրիտ տեսակետը սուբոդմինանտային տոնայնության մեջ (սի բեմոլ մինոր), մենք գործ ունենք ժամանակակից մտածողության՝ ստիլիզացիայի և տիպիկ բարոկկոյի պրակտիկայի (թեմայի անցկացում սուբոդմինանտային տոնայնության մեջ) համատեղման հետ: Ռեպետիտիվության հնարների վրա հիմնված զարգացման ալիքի շնորհիվ **թեման**, որի հնչյունաբարձրության ղեկավարումը տեղակայված է գործիքի տեսիտուրայի ամենավերին սահմանին, այժմ ընկալվում է վառ, պերճաշուք: Եվ եթե համեմատենք այն առաջին ֆրազի հետ, ապա անկասկած, **թեման** հասել է իսկական **ապոթեոզի**:

Հաջորդ՝ հինգերորդ ֆրազը էմոցիոնալ հանդարտեցումն է: Թեման կրկին հնչում է սի բեմոլ մինոր տոնայնության մեջ, բայց օկտավ ցածր: Սա ևս կուլմինացիայի շարունակությունն է, սակայն նրա դինամիկ մարման զոնան և նրա հայելային արտացոլանքը: Այստեղ նաև դինամիկան է մեկ նյուանս ավելի ցածր, իսկ գլխավորը՝ թեման անցկացվում է ոչ ճշգրիտ, բայց զարգացման մոտիվը, ինչպես նախորդ ֆրազում, կրկնվում է: Հարկ է բացատրել աշակերտին, որ այս հնարը զուտ դրամատուրգիական է՝ դինամիկ և էմոցիոնալ նվազումը չի կարող կտրուկ լինել: Այդ պատճառով կոմպոզիտորն այս ֆրազը երրորդ ֆրազին նմանեցնող որոշ գծերով է օժտում՝ կրկնության նույն մոտիվի հնարով:

Երևի թե կարելի է գտնել այս պիեսի ինտերպրետացիայի մի քանի մոդելներ, երիտասարդ երաժիշտն անգամ կարող է ստեղծել կատարման իր տարբերակը: Սակայն մեր **դիտարկած կետերը կարող են բանալի հանդիսանալ կատարողական պլանի կառուցման համար**:

Հաջորդ երեք ֆրազները ներկայացնում են ձևի ռեպրիզը: Բացատրելով աշակերտին դեպի թեմայի էքսպոզիցիոն ցուցադրում ռեպրիզային վերադարձի իմաստը՝ մանկավարժը պետք է ընդգծի նրա դրամատուրգիական նշանակալիությունը, որ դա գեղարվեստական ռետրոսպեկտիվ է՝ հայացք դեպի անցյալ, հիշողություն այն մասին, թե ինչպես էր ամեն ինչ սկսվել:

Սակայն ո՞րն է Բաբաջանյանի «Պրեյլուդի» **առանցքը**: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ո՞ր տարրն է այս ձևը բացարձակ ամբողջական դարձնում: Այդ գործոնները **երկուսն են**, և դրանցից **առաջինը** պիեսի մոտիվային կորիզն է, որը ողջ երաժշտական պրոցեսի ընթացքում անփոփոխ է մնում: Սակայն թեմայի յուրաքանչյուր նոր անցկացման դեպքում այդ մոտիվային կորիզը հնչում է երաժշտական տարբեր երանգներով, ամեն անգամ՝ նոր դինամիկայով, և, հնարավոր է, հնչյունարտաբերման զանազան տարբերակներով:

Ստեղծագործության ձևի կառուցվածքի **երկրորդ տարրը** բացահայտելու համար ներկայացնենք **թեմայից առանձնացված տակտի**՝ մեղեդու ծավալման

ողջ ընթացքի մեջ **ներմուծման հաջորդականությունը**: Այդ տակտը մեղեդու բոլոր ենթաբաժիններում հանդես է գալիս տարբեր որակներով՝ կամ **որպես թեմայի մասնիկ**, կամ **որպես զարգացնող երաժշտական նյութ**՝ ռեպետիտիվության հնարներում:

Եզրակացություն

Հոդվածի ավարտին մեջբերում անենք ականավոր մանկավարժ-մեթոդիստ Ի.Ա. Լեսմանի «Ջութակի նվագի ուսուցման ուրվագծեր» գրքից. «Նպատակը պետք է լինի մեկը՝ միասնական գեղարվեստական ամբողջականության ստեղծում: Դա պետք է լինի ստեղծագործության կատարման գեղարվեստական պլան, որը ստեղծվել է երաժշտի ստեղծագործական երևակայության կողմից՝ հեղինակային ձեռագրի մանկրակրկիտ հետազոտման, կոմպոզիտորի մտահղացման էության ըմբռնման, նրա երաժշտության պատմական և անհատական-հոգեբանական առանձնահատկությունների իմացության արդյունքում՝ սեփական տեխնիկական հնարավորությունները հաշվի առնելով» [2, էջ 59]:

Ըննց այդ նպատակն էլ հետապնդել է տվյալ հոդվածի հեղինակը՝ ներկայացնելով հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Առնո Բաբաջանյանի «Պրեյլուդի» վերլուծության մեթոդիկան:

Գրականություն

1. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва, «Музыка», 1965.
2. Лесман И. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва, «Музгиз», 1964.

References

1. Aujer L. Moja shkola igry na skripke. Interpretacija proizvedenij skripichnoj klassiki. Moscow, Muzyka, 1965.
2. Lesman I. Ocherki po metodike obuchenija igre na skripke. Moscow, Muzgiz, 1964.

РАБОТА НАД ПОСТРОЕНИЕМ КАК ВАЖНЕЙШАЯ ЧАСТЬ ОБУЧЕНИЯ, НАПРАВЛЕННАЯ НА УСВОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МАРТУН КОСТАНДЯН*

Для цитирования: Костандян, Мартун. “Работа над построением как важнейшая часть обучения, направленная на усвоение музыкального произведения”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

Цель статьи заключается не только в том, чтобы подчеркнуть важность желания привить ученикам навыки анализа музыкальных форм вообще, но и в стремлении пробудить в их сознании определенную креативность подхода к

* Директор Ереванской средней специализированной музыкальной школы им. Чайковского, кандидат искусствоведения, tchaikschool@gmail.com, статья представлена 05.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

построению исполнительского плана. Это особенно необходимо во время исполнения произведений современных композиторов. В построении формы современной музыки – по сравнению с укоренившимися с классического периода нормами – возникло такое количество необычных качеств, что порой в новом современном произведении мы сталкиваемся с проблемой невозможности проведения параллелей с классической моделью формообразования.

Автор представил методику анализа «Прелюдии» Арно Бабаджаняна.

Ключевые слова: музыкальное произведение, смысловое значение фразы, зерно мотива, лирико-поэтический образ, репетитивность, исполнительский план (интерпретация), целостность формы.

WORKING ON THE STRUCTURE AS AN IMPORTANT PART OF TEACHING AIMED AT MASTERING THE MUSICAL COMPOSITION

MARTUN KOSTANDYAN*

For citation: Kostandyan, Martun. “Working on the structure as an important part of teaching aimed at mastering the musical composition”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 58-65. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-58

The purpose of this article is not only to underscore the importance of the desire to instill in students the skill of analysis of musical forms in general, but also to awaken in their consciousness certain creativity of approach to the structure of performance plan. It is particularly necessary when works by modern composers are performed. In the structure of modern music – comparing to the norms, deeply rooted from the classical period, – a considerable amount of unusual features came into existence, due to which at times in a new modern work we face the problem of impossibility to draw parallels with the classical model of form generation.

The author presented the methodology of analysis of the “Prelude” by Arno Babajanyan.

Key words: musical composition, semantic meaning of the phrase, core of the motif, lyrical-poetical image, repetitiveness, performance plan (interpretation), integrity of form.

* Director of the Yerevan P. Tchaikovsky secondary specialized music school, Doctor of Arts, school, tchaikschool@gmail.com. The article is submitted on 05.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publishing 01.06.2023.

ԱՐԱՄ ՍԱԹՅԱՆ. «ՄԵՆՔ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐ ԵՆՔ ՆՎԱԳՈՒՄ» ԺՈՂՈՎԱԾՈՒՆ

ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Կոստանյան, Արուսյակ: «Արամ Սաթյան. «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուն»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 66-73. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-66

Հոդվածը նվիրված է հայ կոմպոզիտոր Արամ Արամի Սաթյանի «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուին, որը համակարգված դաշնամուրային ձեռնարկ-ժողովածու է և նպատակաուղղված է պատանի դաշնակահարի կատարողական ունակությունների զարգացմանը: Այն առաջինն է հայ երաժշտարվեստում իր տեսակով, քանզի ստեղծագործությունների հեղինակը հենց ինքն է՝ Արամ Սաթյանը: Հոդվածում արված են որոշ դիտարկումներ մանրանվագների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների և մտահղացումների շուրջ: Ձեռնարկ-ժողովածուն հրատարակվել է երեք անգամ՝ 2007, 2015 և 2021 թվականներին:

Բանալի բառեր՝ Արամ Սաթյան, դաշնամուրային, ձեռնարկ-ժողովածու, կոմպոզիտոր, պոլիտոնալ, ոճային, մանրանվագներ:

Ներածություն

Հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը անցել է զարգացման մեծ ճանապարհ: Այն սկսվել է XIX դարի կեսերից և ինտենսիվ շարունակվում է մինչ այսօր: Այդ ժամանակահատվածում ստեղծվել է հարուստ դաշնամուրային գրականություն, որը ներկայացվել է մեծ և փոքր կտավի ստեղծագործություններով, որոնք առանձնանում են թեմատիկ բազմազանությամբ, ստեղծվել է յուրօրինակ ազգային ոճ: «Հայաստանի դաշնամուրային երաժշտությունը ունի ավելի քան մեկդարյա պատմություն: Դրա ստեղծման, զարգացման և տարածման գործում հատկապես անհրաժեշտ է հիշատակել տաղանդավոր և խանդավառ երաժիշտներ Տ. Չուխաճյանի (1837-1898), Մ. Եկմայանի (1856-1905), Ն. Տիգրանյանի (1856-1951), Գ. Կորգանովի (1958-1890) անունները» [3, էջ 8]: Դաշնամուրային երաժշտության զարգացման գործում մեծ է Կոմիտասի (1865-1935) և Ա. Սպենդիարյանի (1871-1928) դերը, որոնք հայկական դասական երաժշտության հիմնադիրներն են: Կոմիտասի գրչին են պատկանում ժողովրդական պարերի ու երգերի մշակումները դաշնամուրի համար: Բազմաթիվ դաշնամուրային ստեղծագործություններ ունի Ա. Սպենդիարյանը:

«Հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը հարստացրել են իրենց ստեղծագործություններով կոմպոզիտորներ Ս. Նաղդյանը (1921-1988), Յու. Գևորգյանը (1931-2016), Ս. Սամվելյանը (1927-1982), Գ. Չթյանը (ծնվ. 1929 թ.) և այլք» [3, էջ 215]: Դժվար կլինի թվարկել բոլոր այն հայ երախտավորների անունները, որոնք իրենց

* Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական ֆակուլտետի երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս, arusyak57@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 06.05.2023, գրախոսելու օրը՝ 25.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

ներդրումն ունեն հայկական դաշնամուրային երաժշտության զարգացման գործում:

Այս ցանկում պետք է նշենք Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր Արամ Արամի Սաթյանի անունը (ծնվ. 1947 թ.), ով Սաթյանների կոմպոզիտորական գերդաստանի վառ ներկայացուցիչներից է:

«Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ձեռնարկ-ժողովածուի ստեղծման նախապայմանները և անհրաժեշտությունը

Արամ Սաթյանը, լինելով բազմաժանր կոմպոզիտոր, որը ստեղծագործել է սիմֆոնիկ, կամերային և վոկալ ժանրերում, իր ուրույն խոսքն է ասել նաև դաշնամուրային երաժշտության բնագավառում: Նրա մեծագույն նվաճումներից է «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ձեռնարկ-ժողովածուն, որը կարճ ժամանակում դարձել է երաժշտական դպրոցների ուսումնական նվագացանկի անհրաժեշտ մասը:

Հոդվածի շրջանակներում կփորձենք ընդհանուր գծերով վերլուծել և լուսաբանել Արամ Սաթյանի «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» դաշնամուրային ժողովածուում տեղ գտած ստեղծագործությունները, որոնք հանդիսանում են կոմպոզիտորի երկարամյա ստեղծագործական աշխատանքի արդյունքը:

Կոմպոզիտորը խոստովանում է. «Դեռևս երիտասարդ տարիքում, երբ երեխաներս փոքր էին և հաճախում էին երաժշտական դպրոց, զգացի մանկական դաշնամուրային գրականության պակաս և ցանկացա, որ իմ երեխաները նվագել սովորեն նաև ի՛մ գրած ստեղծագործություններով»²:

Տարիների ընթացքում գրած մանրանվագները կոմպոզիտորը համակարգեց, դասավորեց դրանք ըստ բարդության հերթականության, և ծնվեց «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուն, որը ոչ թե ուղղակի մանկական ալբոմ է, այլ երեխայի երաժշտական զարգացմանը նպաստակաուղղված ձեռնարկ-ժողովածու:

Ինչպես նկատել է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը. «Անկախության շրջանում Արամ Սաթյանը ստեղծագործել է նաև մանուկների համար: Խոսքը «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուի մասին է, որը հրատարակվել է 2007-ին: Ժողովածուն կոմպոզիտորը նվիրել է իր թոռնիկին՝ Միքայել Սաթյանին: Կոմպոզիտորն այն մտահղացել է որպես դաշնամուրային դպրոց, որը նախատեսված է ո՛չ միայն երաժշտական դպրոցի սաների, այլ նաև պրոֆեսիոնալ դաշնակահարների համար» [1, էջ 136]:

Դաշնամուրի համար կազմված մեզ հայտնի ձեռնարկ-ժողովածուներից է խորհրդային շրջանում հրատարակված Լ. Նիկոլակի «Школа игры на фортепиано» ձեռնարկը, որը մինչ այժմ չի կորցրել իր պահանջված և օգտակար լինելը: Հայ կոմպոզիտորները նույնպես մտածել են այս խնդրի շուրջ: Գրեթե բոլորը գրել են ստեղծագործություններ մանուկների համար, նրանցից ոմանք էլ ստեղծել են մանկական ալբոմներ՝ առավել հայտնի են Արամ Խաչատրյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Էդվարդ Միրզոյանի մանկական ալբոմները: Երաժշտական դպրոցներում շրջանառվում է նաև Կ. Թոփչյանի և Հ. Իսպիր-

² Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրույցից:

յանի կողմից կազմած և հրատարակած «Դաշնամուրային ձեռնարկ»-ը, որն իր մեջ ներառում է հայ ժողովրդական երգեր, մեղեդիներ և նաև կոմպոզիտորական ստեղծագործություններ: Այս ձեռնարկը հանդիսանում է դաշնամուրի դպրոց «հայացված» տարբերակով:

Արամ Սաթյանի «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» դաշնամուրային ձեռնարկ-ժողովածուն չունի նմանատիպը հայ երաժշտարվեստում, քանզի բոլոր ստեղծագործությունների հեղինակը հենց ինքն է՝ Արամ Արամի Սաթյանը: Ժողովածուում տեղ գտած յոթ տասնյակից ավել ստեղծագործությունները առանձնանում են թեմատիկ, ոճային և ժանրային բազմազանությամբ: Կոմպոզիտորը երեխաներին և, ընդհանրապես, դաշնակահար-կատարողին, նվիրել է դաշնամուրային երաժշտության բացառիկ գոհարներ: Ամեն մի ստեղծագործությունը մի բացահայտում է կատարողի համար: Կոմպոզիտորը, առաջին մասնագիտությամբ լինելով դաշնակահար, պարզ մանրանվագները գրել է փոքրիկ կատարողին համապատասխան ֆակտուրայով, ավելի բարդերը՝ հարմար դաշնակել է և ստեղծել հիրավի կոմպոզիտորական մտքի հրաշակերտ ստեղծագործություններ: Մանրանվագների ոճային, ժանրային, կառուցվածքային, հարմունիկ վերլուծությունը կօգնի պատանի կատարողին ճիշտ նվագային շարժումների մշակման միջոցով դյուրին դարձնել սովորելու ընթացքն ու կատարումը, իսկ բովանդակային գեղարվեստական կերպարների կերտումը կնպաստի երաժշտական մտածողության ձևավորմանը:

Ժողովածուն հրատարակվել է երեք անգամ՝ 2007, 2015 և 2021 թվականներին: Առաջին հրատարակության մեջ Արամ Սաթյանը իր հեղինակած դաշնամուրային մանրանվագների հետ մեկտեղ ժողովածուում ներառել է նաև սաթյանական կոմպոզիտորական գերդաստանի ներկայացուցիչների տարբեր ժամանակներում գրված դաշնամուրային նմուշները՝ Աշոտ Սաթյանի, Արամ Սաթունցի, Դավիթ Սաթյանի, Արթուր Սաթյանի և Աշոտ (կրտսեր) Սաթյանի ստեղծագործությունները: 2015-ի, այնուհետև 2021-ի հրատարակությունները բաղկացած են բացառապես Արամ Սաթյանի գործերից: Նորացված ժողովածուները կոմպոզիտորը համալրել է նոր ստեղծագործություններով:

Արամ Սաթյանի մոտեցումները մանրանվագների ժանրային, ոճային, լադային կերտման հարցում

«Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուում զետեղված են մանրանվագներ, որոնք արտացոլում են կատարողական հմտությունների յուրացման առանձնահատկությունները: Ձևակառուցողական և կոմպոզիցիոն կառուցվածքի կիրառումը հանդիսացել է կերպարային բովանդակության բացահայտման միջոց: Ժողովածուում առկա փոքրածավալ մանրանվագներն առանձնանում են կերպարների բազմազանությամբ, ձևի հստակությամբ:

Հայկական հնչերանգներով մանրանվագները («Մտորում», «Ժողովրդական», «Ինվենցիա», «Երեկոն սարերում») հեղինակը ներկայացրել է պոլիֆոնիկ ձևով: Ա. Սաթյանը դիմում է պոլիֆոնիայի տարբեր տեսակների՝ ինչպես **ենթաձայնային (подголосочная полифония** - «Երեկոն սարերում»), այնպես նաև **իմիտա-**

ցիոն բազմաձայնությամբ («Ինվենցիա»): Ինվենցիան եռաձայն է և այն հիմնված է հայկական լադային մտածողության վրա: Արտասովոր հնչողությունը, որը բնորոշ է հայկական շարականներին, Ա. Սաթյանը նրբորեն կիրառում է պարզ մանկական մանրանվագներում: «Առվակ», «Շարական», «Աստիճան», «Հարց ու պատասխան», և ավելի հասուն՝ «Ինվենցիա»-ում կոմպոզիտորը անդրադառնում է հայկական միջնադարյան լադերին, կարծես «խաղում է» լադերով: Ավանդական եվրոպական միջնադարյան լադերը կազմված են տետրաֆորդերից (**պետրաֆորդ**՝ չորս հնչյուններից բաղկացած ձայների հերթականություն, որոնք դասավորված են իրար կողք, այդ պատճառով կազմված են 4, 8, 12, 16 և այլն հնչյուններից): Հայկական լադի կառուցվածքն այլ է՝ առաջին տետրաֆորդի վերջին հնչյունը դառնում է հաջորդ տետրաֆորդի առաջինը, և այդպես շարունակաբար: Հայկական լադը բաղկացած է 7, 10, 13 և այլն հնչյուններից: Երաժշտական միտքը ավարտվում է ոչ տոնիկայի վրա: Հայկական լադի կիրառումը ո՛չ ամբողջությամբ, և ոչ ուղղակիորեն կարող ենք հանդիպել նաև մյուս մանրանվագներում:

Ազգային երանգներով ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ («Ժողովրդական», «Շարական», «Երգ», «Մտորում», «Երեկոյան սարերում» և այլն) կարող ենք հանդիպել չինական հնչերանգներով («Չինական լապտերներ»), ջազային հարմոնիայով հագեցած («Նվիրում Բրուքսին», «Մելամաղձոտ վալս») մանրանվագներ:

Կոմպոզիտորը պատանի կատարողին ծանոթացնում է երաժշտական տարբեր ժանրերին՝ էտյուդ, էքսպրոմտ, նոկտյուրն, սոնատին, պրեյլուդ, վալս, ինվենցիա, ֆուգետա, օստինատո, առաջարկում է դաշնակահարին իմպրովիզի հիմունքները և հնարավորություն տալիս կատարել ինքնուրույն իմպրովիզացիա՝ «Թեմա և իմպրովիզացիա» մանրանվագում սկզբում հեղինակը ներկայացնում է թեմատիկ իր տարբերակը, այնուհետև նոտաների տառային նշանակմամբ (**սիֆրոսկո**) հեղինակն առաջադրում է հարմոնիկ այն հերթականությունը, որի հիման վրա կատարողը պետք է հնարի ինքնուրույն իմպրովիզացիա, զարգացնում է պոլիֆոնիկ մտածելակերպը՝ «Ինվենցիա», «Ֆուգետա»:

Քանի որ ժողովածուն բավական ծավալուն է, այս հոդվածի սահմաններում հնարավորինս կփորձենք ներկայացնել կոմպոզիտորի ստեղծագործական մոտեցումները, միջոցները, որոնց շնորհիվ հեղինակը կարողացել է իր մտահղացումները իրականացնել:

Մանրանվագները հեղինակը վերնագրել է երեխաների ներաշխարհին մոտ զվարթ, պայծառ և հետաքրքրող վերնագրերով: Դրանք հագեցած են հեղինակի ստեղծագործական ոգեշնչվածության վառ գույներով: Մանրանվագները ունեն ծրագրային անվանումներ՝ «Պարող տիկնիկը», «Թզուկների քայլերգ», «Աշուն», «Դժվար խնդիր» և այլն: Այսպիսով կոմպոզիտորը սկսնակ երաժիշտ-կատարողին ներգրավում է բազմաբնույթ մանկական աշխարհ:

Ա. Սաթյանը իր առջև դրել է սկսնակ դաշնակահարի պրոֆեսիոնալ-տեխնիկական կատարողական ունակությունները զարգացնելու խնդիր, այդ պատճառով մանրանվագները դասավորել է ըստ բարդության աստիճանի: Ժողովածուն պայմանականորեն կարող ենք բաժանել երկու մասի՝ առաջին մասը ցածր

դասարանի երեխաների և երկրորդը՝ սկսած «Անուրջներ» մանրանվագից մինչև վերջ, ավելի հասուն երաժիշտների համար:

Առաջին քայլերը դաշնամուրի վրա՝ հանդարտ, դանդաղ շարժումներով, երաժշտական գիծը մի ձեռքից մյուսին փոխանցելով («Զբոսանք», Արջուկ»), այնուհետև ձայները միացված *legato* նվագելու հմտությունով՝ («Շարական», «Արևիկ», «Աստիճան») հերթականորեն մի մատից մյուսին անցնելու, ձեռքի ծանրությունը մատի ծայրին զգալով, այսպես ասած, մատներով դաշնամուրի վրա «քայլելու» փորձերը: «Եթե սկզբից ևեթ լուրջ ուշադրություն չդարձվի աշակերտի ձեռքերի դրվածքին, ապա դա շատ շուտով կհանգեցնի ձեռքերի լարվածության և հոգնածության: Այդ թերությունների վերացումը հետագայում շատ է դժվարանում, իսկ երբեմն անհնարին՝ և արդյունքը լինում է այն, որ աշակերտը դառնում է տվյալ մասնագիտության համար ոչ պիտանի» [2, էջ 3]:

Ա. Սաթյանը, ի նկատի ունենալով երեխայի ֆիզիոլոգիան, առաջադրում է սկսնակ դաշնակահարին առաջին կատարողական տարրերը և զգուշությամբ ներգրավում նրան առաջին հմտությունների տիրապետմանը: Ուսուցչի օգնությամբ երեխան կատարում է առաջին քայլերը դաշնամուրի վրա: «Առաջին քայլերը» մանրանվագը դրա պատկերավոր նկարագրությունն է: Մի ձեռքից մյուս ձեռքին փոխանցումները *Lento* տեմպում հնարավորություն են տալիս երեխային կենտրոնանալ դաշնամուրի մոտ ճիշտ նստելու, ձեռքերը հանդարտ բարձրացնելու և այնուհետև հաջորդ ձայնը խորը, փափուկ ձայնով նվագելու վրա: Դանդաղ փոխանցումներից հետո ձախ ձեռքում սկսվում են ութերորդների «քայլքը» դո և ռե նոտաների վրա, որը նմանակում է փոքր երեխայի առաջին քայլերին և հետո վազելուն:

Ավանգարդ երաժշտությունը Արամ Սաթյանի դաշնամուրային մանրանվագներում: Նորագույն ժամանակակից նոտագրություն:

Հեղինակը պատանի երաժշտին ծանոթացնում է ժամանակակից նոտագրության ձևերին՝ «Առաջին քայլերը» մանրանվագում դիմում է *կլաստերի* տեխնիկայի օգտագործմանը (երեքից ավել ձայների միաժամանակյա հնչողություն, որոնք դասավորված են փոքր կամ մեծ սեկունդաներով): Հայտնի է, որ կլաստերի տեխնիկան սկսել են օգտագործել XIX դարի վերջում XX դարի սկզբում: Կլաստերը օգտագործվում էր որպես կոլորիտային միջոց (Ջ. Վերդիի «Օթելլո» օպերայում կլաստերի միջոցով նկարագրվում է փոթորկի տեսարանը): «Տխուր տրամադրություն», «Անձրևոտ ամպրոպ», «Երկու պիես» մանրանվագներում կոմպոզիտորը կլաստերի միջոցով արտահայտել է համապատասխանաբար առաջին մանրանվագում տխուր տրամադրության միալար ընթացքը, մյուսում՝ ամպրոպի ճայթումը և երրորդում օգտագործել է որպես ժամանակակից նոտային տեքստի գրառում:

Ժամանակակից կոմպոզիտորական նոտագրությունը հիմնականում չի նախատեսում տոնայնության նշում՝ բանալու մոտ չեն դրվում տոնայնության նշաններ: Ա. Սաթյանի մանրանվագներում նույնպես հաճախ բացակայում են տոնայնության նշանները: Ստեղծագործություններում տեղի են ունենում հաճա-

խակի տոնայնական փոփոխություններ (*շեղում* և *մոդուլյացիա*), որոնք բնորոշ են սաթյանական կոմպոզիտորական տրամաբանությանը («Անուրջներ», «Փերիների պարը», «Վալս»): Կոմպոզիտորը վարպետորեն տիրապետում է *պոլիփոնալ* ստեղծագործելու տեխնիկային: «Վալս»-ը, որը կարելի է անվանել Grand Valse Brillante, իրենից ներկայացնում հեղինակի ստեղծագործական մտքի թռիչք: Մոդուլյացիոն փոփոխությունները այս մանրանվագում՝ c-moll, cis-moll, այնուհետև a-moll և վերջում նորից c-moll, առաջացնում են զգացողական լարում և անկայունության զգացում: Լարումը հասնում է գագաթնակետին և, հասնելով ավարտական *փոնիկայի*, պարպվում է:

Մանրանվագներում հաճախ են հանդիպում *պոլիմեթրիայի* օրինակներ, որը բնորոշ է հայկական ավանդական ժողովրդական երաժշտությանը: Տիրապետելով երաժշտական տարբեր հմտությունների, պատանի դաշնակահարը ականայից դառնում է փորձառու երաժիշտ:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Սոնատին»-ը՝ գրված ավանդական դասական սոնատային ձևով և բաղկացած է երեք մասից: Առաջին մասը՝ *Allegro*, երկրորդը՝ *Andante* և երրորդը՝ *Allegretto*:

Արամ Սաթյանը, լինելով ակադեմիական ավանգարդ երաժշտության լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը, «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուում ներառել է մի շարք այդ ոճում գրված մանրանվագներ, որոնք նախատեսված են հասուն երաժիշտների համար: Դրանցից են «Էսքիզ», «Երկու կարծիք», «Երկխոսություն», «Երկու պիես», «Վեց բազատել» մանրանվագները:

Կարող ենք նշել, որ «Վեց բազատել» մանրանվագների շարքն առաջինը կատարել է Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ դաշնակահար Իգոր Յավրյանը (1943-2017):

Հատկանշական է, որ իր ստեղծագործական կյանքի ակունքներում Ա. Սաթյանը ստեղծագործել է բացառապես այս ոճում: *Ավանգարդ երաժշտությունը* կամ *երաժշտական ավանգարդը*՝ դա ժամանակակից ակադեմիական երաժշտության տեսակ է, որի որոշ գեղագիտական տարրերը հանդիսանում են արմատապես նորարար: «Փորձարարական երաժշտության» դեպքում «երաժշտական ավանդարդ տերմինը» հաճախ օգտագործվում է արմատական կոմպոզիտորների և նրանց ստեղծագործությունները բնութագրելու համար:

Դաշնամուրի ուսուցիչներին որպես օգնություն առաջարկվում է այս շարքի մանրանվագները կատարել *ազոզիկայի* առումով ազատ տեմպային և մետրոնոիթմիկ շեղումներով, առավել ևս, որ նոտային տեքստը հագեցած է արտիկուլյացիայի տարբեր նշաններով՝ ֆերմատաներով, լյուֆտերով, արպեջիատոներով:

Ուսուցիչներից ոմանք ծանոթ չեն ժամանակակից երաժշտության նոտագրությանը: «Երկու պիես» շարքի երկրորդ մանրանվագում կարելի է տեսնել ութից մինչև տասնութ կրկնվող նոտաների հերթականություն (*penetiuция*), որոնք գրված են 32-ական տևողություններով: Տևողության գիծը սկզբից նեղ է, հետո քիչ-քիչ լայնանում է, և հետո նորից նեղանում: Այս գրառումը հարկավոր է կատարել արագացման եղանակով և, այնուհետև, նորից դանդաղացման: Հայտնի է, որ կրկնվող ձայները կատարվում են տարբեր մատներով՝ 2-3, 2-3-4 կամ 1-2-3-4:

Դա արվում է մոտորիկյան և մատերի զսպանակային շարժումը ապահովելու համար: Նոտաներում դրված դեպի վերև և ներքև ուղղված սլաքները նշանակում են, որ հարկավոր է ստեղնաշարը սեղմել կլաստերի եղանակով (**ձեռքի ափով**) ձայնահատվածի (**pezucmp**) ամենավերևի և ամենաներքևի ձայները: Այս մանրանվագում առկա են վեր և վար անընդհատ շարժումով **գլխասնդոներ**:

Եվ վերջապես պետք է խոսենք սաթյանական երաժշտության մեղեդայնության մասին: Անսահման մեղեդայնությամբ են օժտված «Անուրջներ», «Նոկտյուրն», «Բարկարոլա», «Կապույտ երազ», «Անուրջներ» մանրանվագները: Կոմպոզիտորի հետաքրքիր մտահղացումներից է նմանակումը տարբեր կոմպոզիտորների ոճերին: «Նոկտյուրն» մանրանվագում Ա. Սաթյանը նմանակել է Շոպենի ոճին, իսկ «Փերիների պարը»՝ Պրոկոֆևին, «Նվիրում Բրուքսկին»՝ ջազիստ Դեյվ Բրուքսկի հայտնի «Take five» ստեղծագործությանը:

Եզրակացություն

Այս հոդվածի սահմաններում սեղմ ներկայացվեց Արամ Սաթյանի «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» դաշնամուրային ձեռնարկ-ժողովածուն, հնարավորինս ցանկանալով ընդհանուր գծերով պարզաբանել կոմպոզիտորի մոտեցումները, մտահղացումները և դրանց իրականացումը: Երաժշտական լեզվի գունեղության, հակիրճության, պարզության և առավել կարևոր բովանդակային կերպարային հատկությունների բացահայտման շնորհիվ Արամ Սաթյանի «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» դաշնամուրային ձեռնարկ-ժողովածուում տեղ գտած մանրանվագները դասվում են հայկական լավագույն մանկական դաշնամուրային ստեղծագործությունների շարքին: Ժողովածուն վստահ կարելի է համարել դաշնամուր-նվագարանի ուսուցման շտեմարան: «Այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական առանձնահատկությունները կապված են նրա հետ, որ հնարավորություն են ընձեռում կատարելու հատուկ գրված երաժշտություն՝ տարբեր ոճերի մեջ օգտագործելով XX դարի կոմպոզիտորական տեխնիկայի ձեռքբերումները: Շնորհիվ դրա այս ժողովածուն հանդիսանում է մեծ ներդրում պիանիզմի զարգացմանը» [1, էջ 136]:

Մանրանվագները վաղուց ի վեր ներառված են Հայաստանի երաժշտական դպրոցների ուսումնական ծրագրում և դրանք կատարվում են զանազան համերգներում և մրցույթներում:

Գրականություն

1. Ասատրյան Ա. Արամ Սաթյանի գործունեությունը ՀՀ անկախության շրջանում, «Հայոց նորագույն պետականության քառորդ դարը», գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու. Երևան, «Գիտություն», 2017:
2. Առուստամյան Օ. Դաշնամուրի դասավանդումն առաջին դասարանում. Երևան, «Հայաստան», 1975:
3. Апоян Ш. Фортепианная музыка советской Армении. Ереван, «Айастан», 1968.

References

1. Asatryan A. Aram Sat'yanı gorc'uneut'yuny' HH ankaxut'yan shrjanum, «Hayoc noraguyın

petakanut'yan qar'ord dary'», gitajhoghovi zekucumneri jhoghova'cu. Yerevan, «Gitut'yun», 2017.

2. Ar'ustamyan O'. Dashnamuri dasavandumn ar'ajin dasaranum. Yerevan, «Hayastan», 1975.

3. Apojan Sh. Fortepiannaja muzyka sovetskoj Armenii, Yerevan. «Hayastan», 1968.

ԱՐԱՄ ՏԱՅԱՆ: ՏՅՈՐՈՒՄ ՓՈՐՏԵՊԻԱՆՆԻՔԻ ՔԵՍԵՆ «ՄՅ ԻՂՐԱԵՄ ՈՒ ՐՅՈՂԵ»

ԱՐՍՅԱԿ ԿՕՏԱՆՅԱՆ*

Для цитирования: Костанян, Арусяк. “Арам Сатян: сборник фортепианных пьес «Мы играем на рояле»”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 66-73. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-66

Статья посвящена фортепианному сборнику Арама Сатяна «Мы играем на рояле» – первому в армянской музыке систематизированному фортепианному сборнику-пособию, направленному на развитие исполнительских способностей юного пианиста. Автором всех произведений является Арам Сатян. В статье рассмотрены некоторые композиционные и технические особенности нашедших место в сборнике пьес. Сборник издавался трижды: в 2007, 2015 и 2021 годах.

Ключевые слова: Арам Сатян, фортепиано, сборник-пособие, композитор, политональность, стиль, пьеса.

ARAM SATYAN: COLLECTION OF PIANO PIECES “WE PLAY THE PIANO”

ARUSYAK KOSTANYAN*

For citation: Kostanyan, Arusyak. “Aram Satyan: collection of piano pieces “We Play the Piano””. *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 66-73. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-66

The article is devoted to Aram Satyan's collection of piano pieces “We Play the Piano” – the first in Armenian music systematized piano collection-schoolbook aimed to develop the performing skills in young pianists. All the pieces in the collection are written by Aram Satyan. The article analyzes some of the compositional and technical features of the works. The collection was published three times: in 2007, 2015 and 2021.

Key words: Aram Satyan, piano, collection-schoolbook, composer, polytonality, style, piece.

* Армянский государственный педагогический университет (АГПУ) имени Хачатура Абовяна, факультет художественного образования, преподаватель фортепиано и концертмейстерского класса кафедры музыкального образования. arusyak57@mail.ru, статья представлена 06.05.2023, рецензирована 25.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

* Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University (ASPU), Faculty of Art Education, lecturer of piano and accompanying class of the Department of Music Education, arusyak57@mail.ru. The article was submitted on 06.05.2023, reviewed on 25.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

ՍՏԵՓԱՆ ԼՈՒՍԻԿՅԱՆ. ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆՐՔԱԳԾԵՐ

ԱՆՆԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ*

Հղման համար. Հարությունյան, Աննա: «Ստեփան Լուսիկայն. դիմանկարի նրբագծեր»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 74-86. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-74

«...Ու եթե պիտի ներես՝ պիտի ներես աններելին,
պիտի ներես, երբ այլևս ոչ-ոք չի ներում,
նույնիսկ ինքդ քեզ չես ներում...
...Եվ, ամենակարևորը...

Եթե պիտի չդավաճանես ինչ-որ մի բանի, կամ ինչ-որ մեկի...
պիտի չդավաճանես այն պահին...
երբ լրիվ արժանի է դավաճանության...»

Ստեփան Լուսիկայն

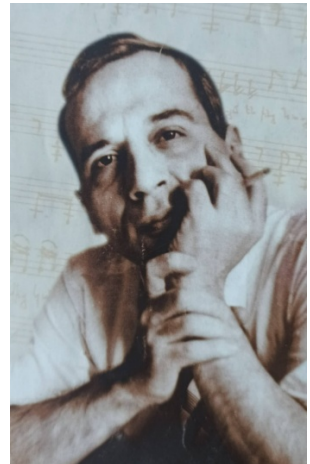
Ղազարոս Սարյանի բազմաթիվ շնորհալի ուսանողներից հայ երաժշտարվեստում յուրահատուկ տեղ է զբաղեցնում Ստեփան Լուսիկայնը, որը ցավոք, անժամանակ հեռացավ կյանքից:

Ստեփան Լուսիկայնը ոչ միայն կոմպոզիտոր էր, այլև տաղանդավոր դաշնակահար, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, մեծ հայրենասեր, ում երգերը այսօր էլ շատ արդիական են:

Բանալի բաներ՝ Ստեփան Լուսիկայն, Ղազարոս Սարյան, կոմպոզիտոր, երաժշտություն, դաշնամուրային կոնցերտ, բալետ, կվարտետ:

Ներածություն

«Ղազարոս Սարյանի տաղանդավոր, ճանաչված ուսանողներից առանձնահատուկ զգացմունքներով եմ հիշում Ստեփան Լուսիկայնին: Ոչ միայն այն պատճառով, որ նա երիտասարդ տարիքում հրաժեշտ տվեց կյանքին: Այդ մասին խոր ցավով եմ մտածում: Ամեն անգամ, երբ ինչ-որ առիթով խոսք է լինում նրա մասին, կամ լսում եմ նրա երաժշտությունը, նորից հիշում եմ նրա շատերից տարբեր, անհատական, համակրելի նկարագիրը: Նա նաև ինձ է ուսանող եղել: Դրանք տարիներ էին, երբ հայ երիտասարդ կոմպոզիտորները և, հատկապես, ուսանողներն իրենց համար բացելով XX դարասկզբից համաշխար-



* Երևանի Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի Գեղարվեստական կրթության ֆակուլտետի Երաժշտության մանկավարժության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, apharutyunyan@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

հային երաժշտության մեջ սկզբնավորված արտահայտչական միջոցների նոր համակարգերը, շատ էին տարվել դրանցով: Ակտիվորեն փորձում, որոնում, երբեմն անցյալի ձեռքբերումները ժխտելով ընդվզում էին ակադեմիական կրթության մեթոդների դեմ: Լուսիկյանը նույնպես այդ ժամանակներում էր ուսանում: Բայց իր որոնումներն ու փորձերը շատ մտածված էր իրականացնում: Նա խորապես էր գիտակցում, որ նորը պետք է կառուցվի անցյալի ձեռքբերումների, ավանդների փորձով, որ նոր միջոցների օգտագործումը պետք է խարսխվի ազգայինի վրա: Այսպիսի մոտեցումը լավում է նրա ինքնատիպ ստեղծագործություններում: Այսօրվա անընդունելի երաժշտական միջավայրում Լուսիկյանի երգերը նույնպես առանձնանում են ստեղծագործական բարձր նկրտումներով...

Առանձնահատուկ մտքի, զգացմունքների, վարքագծի, և, անշուշտ, տաղանդի ու նկարագրի տեր էր Ստեփան Լուսիկյանը...» («Հարվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Արաքսի Սարյան [1, էջ 52]):

Ստեփան Լուսիկյանը ստեղծագործական ասպարեզ եկավ որպես դաշնակահար և կոմպոզիտոր: Տարիների ընթացքում նրա շնորհվածությունն առավել ակտիվ ներկայացավ ստեղծագործական բնագավառում, ուր ունկնդիրը կարող է զգալ կոմպոզիտորի էմոցիոնալ բուռն ներաշխարհը, ժամանակի ճիշտ զգացողությամբ, նուրբ, հոգեթով մեղեդիներով, ուր ներկայանում է նաև Ստեփան Լուսիկյան-մտածողը: Սրա վառ վկայությունն է Ռուսաստանի Դաշնության ժողովրդական արտիստ Կարեն Խաչատրյանի՝ 1984 թ. նամակը՝ հասցեագրված Ս. Լուսիկյանի կոմպոզիցիայի ուսուցչին՝ Ղազարոս Սարյանին. «Շտապում եմ կիսել քեզ հետ իմ ուրախությունը, որն ունեցա երեկ, Հայաստանի կոմպոզիտորների համերգում: Այն անմիջական կապ ունի քեզ հետ: Խոսքը Ստեփան Լուսիկյանի մասին է: Նա շատ տաղանդավոր երիտասարդ է: Մաքուր, նուրբ, թարմ և խորը: Նրա երկու երգը ավել արժեին մյուսների սիմֆոնիաներից և օրիատորիաներից: Նրան պետք է պահպանել և ներդաշնակ զարգացման հնարավորություն տալ: Կարծում եմ նա մեծ ապագա ունի: Շնորհավորում եմ քեզ, թանկագին ընկեր:» 5 ապրիլի, 1984 թ., Մոսկվա [2, էջ 4]:

Սա կոմպոզիտոր Կարեն Խաչատրյանի՝ 1975-1981 թվականների ընթացքում երիտասարդ կոմպոզիտորների մոսկովյան չորս մրցույթներից մեկում ստացած տպավորությունն է: Ստեփան Լուսիկյանն այդ չորս մրցույթներում էլ արժանացել էր դափնեկրի կոչման: Այս տարիների ընթացքում մեկը մյուսի ետևից Ստեփանը Հայաստան էր բերում երիտասարդ կոմպոզիտորների մոսկովյան հեղինակավոր մրցույթների դիպլոմներ (1978, 1981, 1983):

Ս. Լուսիկյանը 1970-ական թվականների այն երիտասարդներից էր, ով ակտիվորեն մասնակցեց ազգային երաժշտություն ինտեգրող XX դարի արտահայտչամիջոցների, տեխնիկայի գրելառճի յուրացման և օգտագործման երևույթին: Նշված ժամանակաշրջանում ստեղծագործական սերնդի մեջ կոմպոզիտոր Ս. Լուսիկյանն իր յուրաքանչյուր նոր երկով իր վրա սևեռեց երաժշտական և երաժշտասեր հասարակության լուրջ ուշադրությունը:

Սա որոշակիորեն արտահայտված է նրա որոշ ստեղծագործությունների արտահայտչական ողջ համակարգում. պոլիռիթմի, մետրական բազմաձայ-

նություն, հարմոնիկ պոլիֆոնիկ դիսոնանտային գրելաոճի նախասիրություն, այս ամենի հետ՝ ազգային մտածողության հիմքեր, ավանդականի և նորի զուգակցման գեղարվեստորեն պատճառաբանված ձգտումներ: Նույնիսկ կոմպոզիտորի մեղեդային վառ օժտվածությունը ներկայացավ նոր, թարմ շնչառությամբ, իր ապրած ժամանակի դինամիկային ոգուն բնորոշ: Սա հատկապես դրսևորվեց կյանքի վերջին տարիներին ստեղծած երգերում, որոնցում ամփոփվեցին հայրենի երկիրը սիրող արվեստագետի մտքերը, խոհերը, տագնապները, հավատը, հույսը: Այստեղ հարկ է նշել Լուսիկյանի ստեղծագործական կարևոր արժանիքներից ևս մեկը: Խորապես ընթերցելով բանաստեղծական ենթատեքստը, նա նրբորեն լսել և եղանակավորել է այն: Դա բնորոշ է կոմպոզիտորի և՛ երգերին, և՛ ռոմանսներին:

Ստեփան Լուսիկյանի ստեղծագործական դիմանկարը

Ստեփան Սարգսի Լուսիկյանն (1956-2001) անցավ խորհրդային տարիների պատանու, ապա երիտասարդի կյանքի սովորական ճանապարհը. երաժշտական դպրոց, կոնսերվատորիա, ասպիրանտուրա: Ինքնահաստատման դժվար, բայց նպատակային ուղի: Լինելով հայրենադարձ ծնողների զավակ, նա հոգու և մտքի սերտ կապերով էր կապված հայրենի երկրի հետ: Ուսման վաղ տարիներից արդեն առանձնացավ դաշնակահարի, ապա և ստեղծագործողի վառ, ցայտուն նկարագրով:

Ստեփան Լուսիկյանի երկու մասնագիտությունների ուսումնառումը սկիզբ է առել հենց ուսման առաջին իսկ փուլից՝ թմբուկով էր, որ Ս. Լուսիկյանը նվաճեց իր առաջին «մրցանակը»՝ գնդակ, որը հայրը նվիրեց նրան Ա. Տիգրանյանի անվան երաժշտական դպրոց ընդունվելու կապակցությամբ: 3-րդ դասարանից ապագա կոմպոզիտորին տեղափոխեցին Պ. Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ մասնագիտական դպրոց: Երկրորդ մրցանակը ռոյալ էր:

Ս. Լուսիկյանը Պ. Չայկովսկու անվան երաժշտական դպրոցն ավարտեց 1973 թվականին. դաշնամուրային բաժինը՝ Գ. Սարաջևի, իսկ ստեղծագործականը՝ Ս. Զրբաշյանի դասարաններում: Հետագայում կոմպոզիտորն իր ուսումը, շարունակում է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում:

1981 թվականին Ս. Լուսիկյանն ավարտում է ստեղծագործական բաժինը՝ պրոֆեսոր Ղազարոս Սարյանի, իսկ դաշնամուրայինը ավելի վաղ՝ 1979 թվականին՝ Գեորգի Սարաջյանի դասարաններում:

Դիպլոմային աշխատանքը դարձավ առաջին դաշնամուրային կոնցերտը, որը 1986 թվականին հնչել է հեղինակի և Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ Դավիթ Խանջյանի ղեկավարությամբ:

Ապա Ստեփան Լուսիկյանն իր մասնագիտական գիտելիքները խորացնում է Երևանի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայում: Ընդունվում է 1983 թվականին՝ ուսումը շարունակելով պրոֆեսոր Ղ. Սարյանի ղեկավարությամբ: Նույն թվականին դառնում է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ:

1984 թվականին ասպիրանտուրան ավարտելուց հետո, կոմպոզիտորը սկսում է դասավանդել կոնսերվատորիայում՝ հարմոնիա և սոլֆեջիո առարկաները և շուտով ստանում է դոցենտի կոչում: Այս տարիներին նույնպես նա

ակտիվորեն շփվում է իր ուսուցչի՝ Ղ. Սարյանի հետ՝ արդեն ոչ որպես ուսանող, այլ որպես կրտսեր գործընկեր:

1992 թվականին Ս. Լուսիկյանը նշանակվում է ՀՀ մշակույթի փոխնախարար: Հինգ տարի փոխնախարար աշխատելուց հետո իր ներսում «ապստամբեց» կոմպոզիտորը, արտիստը, մանկավարժը՝ նա անմիջապես վերադառնում է «ի շրջանս յուր»:

1997 թվականի հոկտեմբերին մշակույթի նախարարության հովանու ներքո Լուսիկյանը հիմնադրում է «Հոգևոր երաժշտության կենտրոն», որը տնօրինում է մինչև 2000 թվականը: Այն տնօրինելուց բացի ստանձնում է Ս. Խաչատրյանի տուն-թանգարանի փոխտնօրենի պաշտոնը:

Կենտրոնի նպատակն էր ուսումնասիրել, վավերացնել և տարածել հոգևոր երաժշտությունը: Ս. Լուսիկյանը հայթայթում է գրադարանի առաջին նմուշները, Պատարագի տարբերակները, պատճենահանում է հազվագյուտ գրքեր, հոգևորականների երգեցողության ծայնագրություններ՝ ապագա ստուդիայի երգիչների ուսուցման համար, կապեր է հաստատում Մխիթարյան միաբանության Երևանյան ներկայացուցիչների հետ, կազմակերպում է համերգներ, միջնորդում կոնսերվատորիայի մի շրջանավարտի Գերմանիայում ուսումը շարունակելու: Շուտով Լուսիկյանին հրավիրում են Գերմանիա, ուր նա հանդես է գալիս դասախոսությամբ:

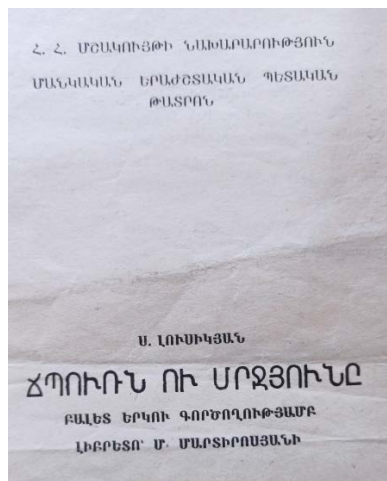
Ս. Լուսիկյանը Հենդելի ծննդավայր Հալլեում կատարում է և ձայնագրում իր երկրորդ կոնցերտը դաշնամուրի և կամերային նվագախմբի համար՝ «Գողգոթան»:

Լուսիկյանը պրոֆեսորի գիտական կոչման է արժանացել 2000 թվականին:

Մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ՝ Ս. Լուսիկյանը շարունակում էր իր ստեղծագործական գործունեությունը: Իր մտահղացած մտքերն ու կերպարները մարմնավորում էր երաժշտական տարբեր ժանրերում: Ժամանակի ընթացքում առանձնացավ նրա անհատական գրելաճը՝ իրեն հատուկ դիժմա-հնչերանգային արտահայտչականությամբ, քնարական շնչով և խոր զգացմունքներով:

Ստեփան Լուսիկյանն ունի մանկական մեկ բալետ՝ «Ճպուռն ու մրջյունը», որը 1991 թվականին բեմադրվել է Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում՝ Երևանի մանկական երաժշտական պետական թատրոնի և պարարվեստի ուսումնարանի համատեղ ուժերով (գեղարվեստական ղեկավար՝ Դավիթ Զալյան, բալետմայստեր՝ Մաքսիմ Մարտիրոսյան, դիրիժոր՝ Աթանես Առաքելյան, նկարիչ՝ Յուրա Խաչանյան):

Բալետի բովանդակության հիմքում Իվան Կոխլովի «Ճպուռն ու մրջյունը» հայտնի



առական է՝ Խնկո-Ապոր թարգմանությամբ:

«Առակի հիմքն ու ամբողջ ուժը կոնտրաստի մեջ է՝ այստեղ հակադրվում են ճպուռի նախկին ուրախությունը, անհոգությունը և վերահաս ծմռան բերած դժբախտությունը, ցուրտն ու սովը, թռչկոտող ճպուռի կայտառությունը և հողին կպած մրջյունի ջանասիրությունը:

Եվ այս երկու պլանները, որոնք հանճարեղ ուժով միավորված են մեկ բառի մեջ, երբ առակի արդյունքում «պարի» բառը մենք ընկալում ենք միաժամանակ որպես և «կործանվել» և «ուրախ խաղալ» կազմում են առակի բուն էությունը [1, էջ 48]»:

Բալետն իր “happy end”-ով հավանության է արժանացել թե՛ փոքրերի, և թե՛ մեծերի կողմից:

Դրական արծագանք գտավ նաև երաժշտագետների շրջանում, նկատի ունենք, մասնավորապես, Ժաննա Զուրաբյանի գրախոսականը, որից մեջբերում ենք մի քանի հատված:

«Բեմադրական - կատարողական արժանիքներից մեկն այն է, որ պարը, պարի զգացողությունը առաջնային են ամենատարբեր բնույթի պարային համարների ու տեսարանների մեջ: Իսկ դրանք իսկապես բազմազան են՝ ժամանակակից պարարվեստի հնարքներով պարուրված դասական պարեր, բնորոշ պարեր, պար-գործողություններ, մենապարեր և խմբական պարային տեսարաններ, և ամենակարևորը, երաժշտական նյութից ծնվող պարային կառուցվածքներ և պարի հոգեբանության անխաթար ընթացք սկզբից մինչև վերջ...»:

Երկու գործողության մեջ ծավալվող բալետն ունի հարուստ ու տպավորիչ երաժշտություն և հատկապես մի քանի թեմաներ, որոնք կարող են նույնիսկ դուրս գալ ներկայացման շրջանակներից դեպի համերգային կատարումներ (ճպուռի թեման, սունկերի ու ծաղիկների պարը, ձյունիկների պարային տեսարանը և այլն):

Դրամատուրգիայի հիմքում, ինչպես և առակում ընկած է հակադրության սկզբունքը, ինչը տարածվում է տարբեր հարթությունների վրա:

Հակադրություն առաջին և երկրորդ գործողությունների միջև (ամառ-ձմեռ), տարբեր պատկերների միջև (ճպուռ-մրջյուն-ծաղիկներ, ձյունածածկ բնապատկեր-տաքուկ տնային-կենցաղային պատկեր և այլն):

Լայն առումով վերցրած, հակադրվում են երկու կերպարային երաժշտա-ոճական շերտեր: Մեկը՝ բնապաշտական, նրբահյուս և խաղացկուտ, զգացմունքային երաժշտությունը՝ ճպուռի հետ կապվող տեսարաններում, որի կենտրոնում ճպուռի լայթթեման է՝ ճկուն, գունագեղ, նուրբ ու հստակ նվագախմբային տեմբրերի ընտրությամբ, կոմպոզիտորի գրելաոճին բնորոշ մի շարք հատկանիշներով:

Մյուսը՝ կենցաղային-կենսական շերտն է՝ մրջյունների հետ կապված, և այստեղ կոմպոզիտորը գնում է դեպի ազգային-ավանդական երաժշտական շերտեր՝ տոկուն պարային ռիթմեր՝ վառ, զնգուն, թունդ հնչողական տեմբրերով, որոնցում զգացվում է հայկական բալետային երաժշտության այն ավանդական ինտոնացիան, որը թվում է, թե նույնիսկ իրեն գամելով ինչ-որ չափով, ասես

կասեցնում է ընդունված շրջանակներից դուրս գալու հեղինակի ներքին կարողությունների լիցքը:

Ս. Լուսիկյանը հեղինակ է սոնատների, կվարտետի, մյուզիքլների:

Երաժշտական կոմեդիայի սիրահարները Ս. Լուսիկյանից ստացան իրենց հոգեհարազատ ժանրի ստեղծագործությունը:

1994 թվականին Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի թատրոնը բեմադրեց Լուսիկյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» մյուզիքլը: Այս ժանրում շատ բեղմնավոր եղավ նրա գործունեությունը: Կոմպոզիտորը Երևանի և Գյումրիի թատրոնների 30 ներկայացումների համար երաժշտություն է գրել:

1996 թվականին Գերմանիայում կայացած փառատոնում տիկնիկային և խամաճիկների թատրոնում բեմադրված «Փարաջանով» ներկայացման համար Լուսիկյանի գրած երաժշտությունը մրցանակի արժանացավ:

Հեշտ չէ ընկալել ժամանակակից երաժշտությունը նամանավանդ երեսնաների համար: Մինչդեռ Ս. Լուսիկյանի «Արևի երկիր» մանկական ալբոմը սիրով կատարվում է:

Ս. Լուսիկյանը հեղինակեց սիմֆոնիկ և կամերային բազմաթիվ երկեր: Յուրաքանչյուր նոր երկի պրեմիերան ընդունվում էր մեծ հետաքրքրությամբ առիթ տալով մտածելու, թե որ ասպարեզում է յուրօրինակ տաղանդով օժտված ստեղծագործողը:

Այդպիսի տպավորություններ թողեցին կոմպոզիտորի դաշնամուրային կոնցերտները, կամերային սիմֆոնիան, կվարտետը, տարբեր գործիքների համար գրված սոնատները:

Ս. Լուսիկյանի կվարտետը հիմնված է Սուրբ Գրիգոր Նարեկացու «Հավիկ», «Հաուն, հաուն», տաղերի, Ներսես Շնորհալու «Ամեն Հայր սուրբ» (պատարագից), նաև Նահապետ Քուչակի հայտնի «Կռունկ» երգերի հնչերանգների վրա [1, էջ 26]:

Ս. Լուսիկյանի կվարտետում երգերի «ճախրող» հնչերանգները հղում են մեզ դեպի սկզբնաղբյուրները, որոնց բանաստեղծական տեքստերից եզրահանգում ենք կվարտետի գաղափարական և կերպարային բովանդակությունը: Երգերում արտացոլվում է հայի հոգու պատկերը, հոգևոր Հայաստանը Հիսուսին Խաչակից՝ հայ ժողովրդի իղձը՝ Հարությունը...

Կոմպոզիտորն ունի նաև մեկ սիմֆոնիա, երաժշտություն 40 թատերական ներկայացումների և կինոֆիլմերի համար, ռոմանսներ, երգեր, վոկալ շարքեր, մանկական ստեղծագործություններ, էստրադային երգեր:

Ս. Լուսիկյանը խորացնում էր իր գիտելիքները դիրիժորության բնագավառում:

Մեծն Արթուրո Տոսկանինին գտնում էր, որ դիրիժորությունը կյանքի երկրորդ կեսի մասնագիտությունն է: Ափսոս, չունեցավ այդ «երկրորդ կեսը [1, էջ 10]»... Նա մտադրված էր «Կենտրոնում» ստեղծել մի անսամբլ, որում կարևոր տեղ էր հատկացնելու հարվածային նվագարաններին, գտել էր մի քանի զանգ, զգուշությամբ զննում էր հնչողությունը, մոտեցնում էր ականջին ու հեռացնում, սակայն այդ զանգերը այլ բան «գուժեցին...» [1, էջ 16]:

Կյանքի վերջին տարիներին Ս. Լուսիկյանը մեկնեց ԱՄՆ: Երգով էր գնացել՝ վավերացնելու, ծայնագրելու գոնե իր երգերը, փրկելու, մանավանդ մանկական: Կարծես, ուզում էր «մանկությունը ետ բերել»: Իր առաջին թմբուկն ու ծնծղաներն էր հիշում ու հնչեցնում դրանք զանգ ու զանգակի հետ, «Տոտիկ-տոտիկ» մանկական երգաշարում, որը ծայնագրեցին «Լարք» դպրոցի երեխաների կատարմամբ, Վաչե Պարսումյանի ղեկավարությամբ:

«Տոտիկ-տոտիկ», «Մայրիկի օրորը», որը հիշեցնում է «Մայր Արաքսի ափերով» երգը:

«Հայոց լեզու» երգը կոմպոզիտորը ցանկացել է լսել Դանիել Երաժշտի հիմնադրած «Գանձեր» համույթի կատարմամբ:

Ս. Լուսիկյանը հայրենասեր արվեստագետ էր: Դրա մասին են վկայում նրա վերջին շրջանի երգերի բովանդակությունը, որոնցում տեղ են գտել այդ ժամանակաշրջանում տեղի ունեցող իրադարձությունները. «Ելեք հայեր», «Զինվորի երգը», «Ազատ Հայաստան», «Նոր Հայաստան», «Ձոն Ղարաբաղին», «Բռավո Հայաստան» և այլն:

1990 թվականին «Կանգնիր իմ Գյումրի» երգը ճանաչվեց որպես «տարվա լավագույն երգ»:

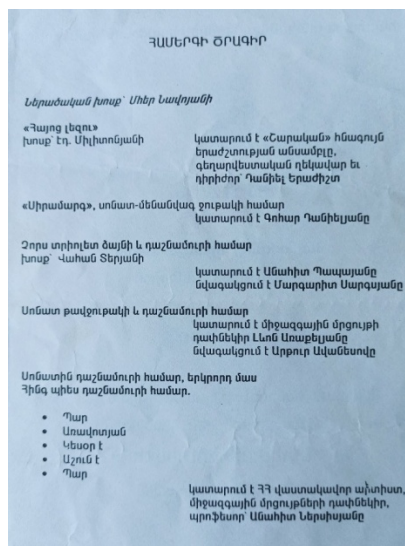
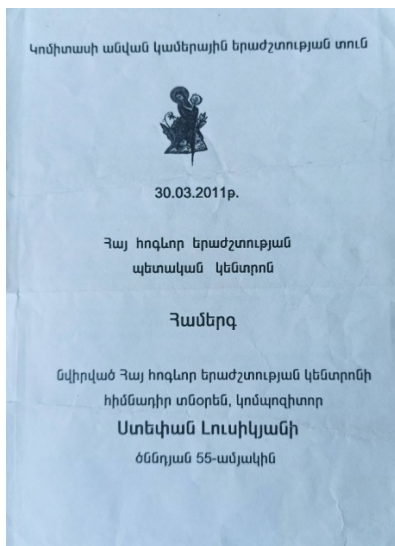
Ս. Լուսիկյանը մահացավ 2001 թվականին...

Կոմպոզիտորի երաժշտությունը հնչել է ԱՄՆ-ում, Ռուսաստանում, Չեխիայում, Բուլղարիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Արգենտինայում: 1997 թվականին դասախոսություններ է կարդացել Գերմանիայի Հալլե քաղաքում, Մ. Լյուբերի անվան համալսարանում:

Հոբեյանական համերգներ

Տարբեր առիթներով վաղամեռիկ կոմպոզիտորի ստեղծագործության տարբեր ժանրերից կազմված հետմահու համերգներ են կազմակերպվել. Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում 2006 թվականի հունիսի 13-ին՝ ծննդյան 50-ամյակին նվիրված, կատարվել են էստրադային երգեր: Մեկ այլ համերգում՝ նվիրված հայ հոգևոր երաժշտության կենտրոնի հիմնադիր տնօրեն կոմպոզիտոր Ս. Լուսիկյանի 55-ամյակին, կատարվել են կամերային-գործիքային, վոկալ-կամերային երկեր, որը նորովի կազմակերպվեց 2011 թվականի մարտի 30-ին:

Ծրագրում «Հայոց լեզու» երգը խոսքը՝ Էդ. Միլիտոնյանի, կատարեց «Շարական» հնագույն երաժշտական անսամբլը, գեղարվեստական ղեկավար և դիրիժոր՝ Դ. Երաժիշտ, «Սիրամարգ» սոնատ-մենանվագ ջութակի համար (Գոհար Դանիելյան), չորս տրիոլետ ծայնի և դաշնամուրի համար (խոսք Վ. Տերյանի, Անահիտ Պապայան), սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար (միջազգային մրցույթի դափնեկիր՝ Լևոն Առաքելյան՝ թավջութակ, Արթուր Ավանեսով՝ դաշնամուր):



Համերգը նպատակ ուներ ներկայացնելու Ս. Լուսիկյանի երաժշտության քնարական-հուզական պատկերը, որն առկա է արդեն ուսանողական ստեղծագործություններում՝ դաշնամուրի սոնատինում և «Արևի երկիր» դաշնամուրային մանրանվագներում (ցայտուն, վստահ պրոֆեսիոնալիզմով այն կատարեց միջազգային մրցույթների դափնեկիր, կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր՝ Անահիտ Ներսիսյանը):

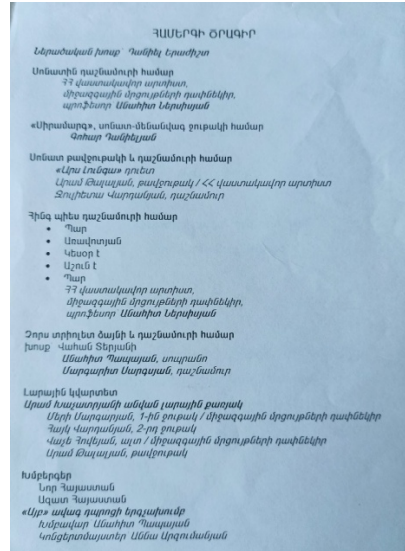
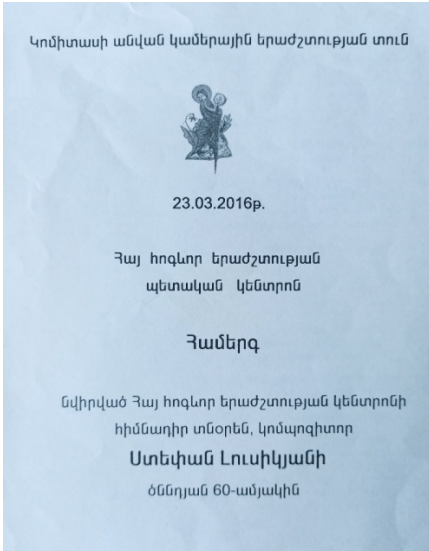
«Նույնիսկ համերգային այս ոչ մեծ ծրագրում որոշակիորեն դրսևորվում է դրոնումներով հասունացման ճանապարհ անցած կոմպոզիտորի ստեղծագործական անհատական ուղին»¹:

2016 թվականի մարտի 23-ին Վոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը Հայ հոգևոր երաժշտության պետական կենտրոնը կազմակերպվել էր համերգ՝ նվիրված Հայ հոգևոր երաժշտության կենտրոնի հիմնադիր տնօրեն, կոմպոզիտոր Ստեփան Լուսիկյանի ծննդյան 60-ամյակին²: Ծրագրում՝ սոնատին դաշնամուրի համար («Հ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, պրոֆեսոր Անահիտ Ներսիսյան»), «Սիրամարգ»՝ սոնատ մենանվագ ջութակի համար (Գոհար Դանիելյան), Սոնատ թավջութակի և դաշնամուրի համար («Արս Լունգա» դուետ՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արամ Թալալյան, թավջութակ Զուլիետա Վարդանյան, դաշնամուր), հինգ պիես դաշնամուրի համար («Հ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, պրոֆեսոր Անահիտ Ներսիսյան»), չորս տրիոլետ ձայնի և դաշնամուրի համար (խոսք Վ. Տերյանի, Անահիտ Պապայան՝ սուպրանո, Մարգարիտ Սարգսյան՝ դաշնամուր), լարային կվարտետ (Արամ Խաչատրյանի անվան լարային քառյակ. Մերի Մարգարյան, 1-ին ջութակ / միջազգային մրցույթների դափ-

¹ Հայ հոգևոր երաժշտության պետական կենտրոն «Համերգ», Ստեփան Լուսիկյանի 55-ամյակին: Ներածական խոսք՝ Միեր Նավոյանի:

² Հայ հոգևոր երաժշտության պետական կենտրոն «Համերգ», Ստեփան Լուսիկյանի 60-ամյակին: Ներածական խոսք՝ Դանիել Երաժիշտի:

նեկիր, Հայկ Վարդանյան, 2-րդ ջութակ, Վաչե Հովեյան, ալտ/միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Արամ Թալալյան, թավջութակ), խմբերգեր՝ «Նոր Հայաստան», «Ազատ Հայաստան» («Այբ» ավագ դպրոցի ավագ երգչախումբ, խմբավար՝ Անահիտ Պապայան, կոնցերտմայստեր՝ Աննա Արզումանյան):



2021 թվականի հունիսի 3-ին՝ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում տեղի ունեցավ համերգային երեկո՝ նվիրված կոմպոզիտորի 65 ամյակին³: Համերգին ելույթ են ունեցել՝

Անահիտ Ներսիսյան՝ դաշնամուր
Գոհար Դանիելյան՝ ջութակ
Անահիտ Պապայան՝ սոպրանո
Մարգարիտ Սարգսյան՝ դաշնամուր
Լևոն Առաքելյան՝ թավջութակ
Կարինե Հովհաննիսյան՝ դաշնամուր
Մարինա Գևորգյան՝ դաշնամուր
«Գեղարդ» երգեցիկ խումբ
«Սարյան» լարային քառյակ



Ի տարբերություն նախորդ համերգների, Ստեփան Լուսիկյանի 65 ամյակին նվիրված համերգային երեկոյի ընթացքում «Նոր Հայաստան», «Ազատ

³ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտ. «Համերգ», Ստեփան Լուսիկյանի 65-ամյակին: Ներածական խոսք՝ Դանիել Երաժշտի, Միեր Նավոյանի, Մարինե Օթարյանի:

Հայաստան» խմբերգերը հնչեցին «Գեղարդ» երգեցիկ խմբի հետաքրքիր մեկնաբանմամբ:

Տարաբնույթ համերգներում Լուսիկյանի տարբեր գործերի ընդգրկումը ևս մեկ անգամ հաստատում են կոմպոզիտորի վառ, ինքնատիպ շնորհվածությունը և մի կարևոր արժանիք՝ որ դրանք դիմանում են ժամանակի քննությանը:

Լսում ես Ս. Լուսիկյանի երգերը և զգում, որ նման երաժշտությունը կարող է բխել միայն սիրտաչոր, կարոտալից սրտից:

Արվեստն էլ հենց «կարոտն է, վերածուլված կերպարների» [1, էջ 23]: Ինչ է կարոտել կոմպոզիտորը, երբ լսում ես, «Կորսված դրախտ» ֆիլմի երաժշտությունը, որի հեղինակը Ս. Լուսիկյանն է: Երգերը հորինված են Վ. Տերյանի, Վ. Թեքեյանի, Հ. Մովսեսի, Է. Միլիտոնյանի, Վ. Հաճյանի, ինչպես նաև իր բանաստեղծությունների հիման վրա:

Ս. Լուսիկյանի երգերն, ասես, իր հոգու խճանկարն են՝ «Ինքնանկարը»: Այս իմաստով են բնութագրվում «Անոնքը » և «Տրիոլետները»:

Ս. Լուսիկյանի վոկալ ժանրի լավագույն երկերից են Վ. Տերյանի տեքստով գրված «Տրիոլետները»:

Բնութագրական «Տրիոլետները» 12 տրիոլետների շարքից կոմպոզիտորը քաղել է չորսը, և յուրովի շարելով՝ մի դրամատուրգիա է կերտել:

Այս երգաշարը Կոմիտասյան մի «պատկեր» է, որ տեսիլվել է 26-ամյա կոմպոզիտորին:

Դա իր լուսամուտի ապակու վրա տերյանական «անձրևների» կաթիլների «նոտագրած» մեղեդիներն են: Նկատի ունենք «Անտունի», «Ծիրանի ծառ», «Ալագյազ», «Հով արեք, սարեր ջան» երգերի հնչյունների տեսիլները, որոնք «սփռված» են «Տրիոլետների» երաժշտության ծալքերում: Դաշնամուրի նվագակցությունն իր կվարտա-կվինտային հարմոնիաներով, մերթ «կրակե» լեզվականների կայծկլտոցով՝ նույնպես հիշեցնում է Կոմիտասի դաշնամուրային համասփյուռ ելևէջները [1, էջ 32]:

Ս. Լուսիկյանի երգերի տեսակը, որպես հակաթույն կարող է առաջացնել մթնոլորտը, քանզի նա հետևելով Ա. Բաբաջանյանին, Ռ. Ամիրխանյանին և այլ վարպետներին միաձուլել է դասական և էստրադային տարրերը, ստեղծել բարձրարժեք երգեր: Նրա ազնվաբարո երգերում գերիշխում է դասականի հզոր «գենը», բաբախում է հավատավոր մարդու սիրտը:

Այդ երգերը՝ անբիծ «լոտոսներ» են մեզ շրջապատող ճահճի վրա:

Դասական վառ օրինակներ են «Նոր Հայաստան», «Ազատ Հայաստան» երգերը, որի երաժշտությունը երգչախմբի համար փոխադրեց Ե. Ենգոյանը: «Ծաղկող հասակ» (խոսքը՝ Ն. Միքայելյանի, երաժշտությունը՝ Ս. Լուսիկյանի), «Միշտ խաղաղ ապրիր», «Մայրիկի օրորը», «Սիրուն Կիլիկիա», «Ձոն Ղարաբաղին», «Կանգնիր իմ Գյումրի», «Բռավո Հայաստան», «Զինվորի երգը» և այլն:

«Զինվորի երգ»-ի մասին ինքը՝ հեղինակն ասել է. «Այս երգը ինքս շատ եմ սիրում» այն նվիրված է հրամանատար Լեոնիդ Ազգալյանի հիշատակին, և բոլոր զինվորներին, ում շնորհիվ ենք այստեղ խաղաղ ապրում [1, էջ 37]:

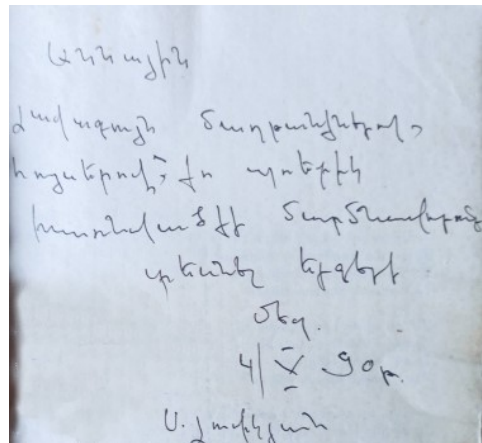
Ըստ Ս. Լուսիկյանի (ինչպես նաև՝ ըստ հողվածի հեղինակի) այսօրվա ամենակարևոր մարդը, մեր օրերում հայ զինվորն է:

Շառլ Ազնավուրի «Քեզ Հայաստան» երգին է արծագանքում Ս. Լուսիկյանի «Բռավո Հայաստան» ներբողը, դյուցազներգությունը:

Ինչպես նշում է Տիգրան Հեքեքյանը. «Սերը եղել է Ստեփանի ողջ կյանքի ուղեցույցը: Երբեմն ասում ես Ստեփան Լուսիկյան, իսկ հոմանիշը՝ սեր...

Հայրենիքի հանդեպ սերը ուղեկցեց նրան ողջ ստեղծագործական կյանքում, բայց դա միայն հայրենիքի հանդեպ սեր չէ, այլ սեր է հայրենիքում ապրող մարդու, ծառի, փողոցի, մարդկային հարաբերությունների հանդեպ: Հայրենիքը նրա համար ինչ-որ տարածք չէր, այլ այդ քաղաքի մթնոլորտը: Նա սիրեց իր հայրենիքը, սիրեց մարդկանց, և հենց այդ սերը եղավ իրեն վեհացնողը, բարձրացնողը: Այդ սիրով էլ վառվեց ու գնաց՝ մոմի նման, ինչը վառվում, ջերմություն է տալիս ու հալվում, գնում է: Ստեփանը մոմ էր, խորհուրդ ուներ, ջերմություն, լույս էր տալիս՝ նույնիսկ արևի լույսի ներքո... [2, էջ 50]»:

Կոնսերվատորիայում ուսանելու տարիներին ինձ բախտ է վիճակվել սովորել Ստեփան Լուսիկյանի դասարանում: Նա ինձ հարմոնիա էր դասավանդում: Դասերն անհատական էին: Ստեղծագործում էինք փոքրիկ պրեյլուդներ (ի դեպ, վերջիններս պահպանել եմ մինչ այսօր և հաճախ նվագում եմ դրանք, կարծես, փարատելով կարոտս հին, թանկ օրերի)... Եվ գրեթե ամեն դասի ավարտին Լուսիկյանը մի նոր ստեղծագործություն էր նվագում: Իմ ներկայությամբ են ծնվել «Գյումրի», «Զինվորի երգը», «Ազատ Հայաստան», «Նոր Հայաստան» և մի քանի այլ երգեր: Նույնիսկ երգել եմ «Զինվորի երգը» իմ հարգարժան ուսուցչի նվագակցությամբ: Ասում էր. «Ես չեմ սիրում իմ ստեղծագործությունները ցույց տալ որևէ մեկին, հատկապես, երբ դրանք անավարտ են դեռ, բայց քո մեջ հետաքրքիր ներուժ կա, որ ցանկություն է առաջացնում իմ մեջ նվագել, ինչու չէ, նաև խորհրդակցել որոշ հարցերի շուրջ»:



Շատ հետաքրքիր էին անցնում մեր դասաժամերը... ակնթարթի նման թռչում... Ամեն անգամ, երբ դուրս էի գալիս նրա դասից, կարծես, հոգևոր հարստացած լինեի, լցված լինեի ինքս ստեղծագործելու բուռն ցանկությամբ: Եվ

այսպես, ես էլ սկսեցի դասերի ավարտին ցույց տալ իմ մեծ ուսուցչին փոքրիկ, համեստ ստեղծագործություններ, որոնք նա բավական բարձր էր գնահատում: Հարմոնիայի քննությանն ասաց. «Դու պետք է շարունակես հաճախել իմ դասերին, արդեն, որպես կոմպոզիտոր»...:



5 երջանիկ տարիներ հաճախեցի իմ մեծ ուսուցիչ, լավագույն խորհրդատու, լավագույն բարեկամ՝ Ստեփան Լուսիկյանի դասերին... Իրոք, մեծ նվեր էր... Հարստացա և՛ հոգեպես, և՛ գաղափարապես, և ողջ իմ անհատականությամբ ներծծվեցի անհուն մեղեդիներով, գեղեցիկ հարմոնիաներով...

Շատ հաճախ եմ հիշում իմ ուսուցչին, և, ընդհանրապես, նրան մոռանալն անհնար է... Շատ բարի էր, ազնիվ...

Եզրակացություն

Ստեփան Լուսիկյան-կոմպոզիտորն անցել է ստեղծագործական բովանդակալից ուղի:

Սկսելով առաջին փոքր գործից՝ հասել է մինչև իսկական պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ գրված ստեղծագործություններ: Ս. Լուսիկյանն այն երաժիշտներից է, որոնք փնտրում են նորը արվեստում՝ ուշի-ուշով հետևելով մեր մշտաշարժուն և զարգացող կյանքին: Մեծ ու նշանակալից է Ս. Լուսիկյանի ծառայությունը հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման գործում:

Եվ, չնայած, տաղանդավոր մտածող, իր հոգևոր աշխարհին ունեցող Ստեփան Լուսիկյանի ստեղծագործական հասունացման ընթացքը ցավալիորեն շուտ ընդհատվեց, իր հեղինակած երաժշտական բոլոր ժանրերում (իսկ դրանք բազմազան են. մանկական բալետից, գործիքային կոնցերտներից, սոնատներից, կվարտետից մինչև երգեր, մյուզիքլներ) նա եղավ իր խոսքն ասելու, մասնագիտական նոր մակարդակների հասնելու ձգտող, որոնող արվեստագետ:

Հուսանք, որ անցյալ դարի 80-ական թվականներին ասպարեզ եկած Ստեփան Լուսիկյանի ստեղծագործությունները անցողիկ չեն լինի հայ երաժշտության զարգացման ընթացքում:

Գրականություն

3. Դանիել Երաժիշտ. Ստեփան Լուսիկյան. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012:
4. Ամիրխանյան Մ. Ստեփան Լուսիկյանի կամերային վոկալ և գործիքային ստեղծագործությունները, Մագիստրատուրայի դիպլոմային աշխատանք. Երևան, 2011:

References

1. Daniel Erzhisht. Stepan Lusikyan. Yerevan, "Amroc group", 2012.
2. Amirkhanyan M. Stepan Lusikyan camerayin vocal ev gorciqayin stexcagorcutyunery', Magistraturayi diplomayin ashxatanq. Yerevan, 2011.

СТЕПАН ЛУСИКЯН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

АННА АРУТЮНЯН*

Для цитирования: Арутюнян, Анна. “Степан Лусикян: штрихи к портрету”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 74-86. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-74

Среди многочисленных одаренных учеников Лазаря Сарьяна особое место занимает Степан Лусикян, к сожалению, преждевременно ушедший из жизни.

Степан Лусикян был не только композитором, но и талантливым пианистом, педагогом, общественным деятелем, большим патриотом. Его песни актуальны и сегодня.

Ключевые слова: Степан Лусикян, Лазарь Сарьян, композитор, музыка, фортепианный концерт, балет, квартет.

STEPAN LUSIKYAN: TOUCHES TO THE PORTRAIT

ANNA HARUTYUNYAN*

For citation: Harutyunyan, Anna. “Stepan Lusikyan: touches to the portrait”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 74-86. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-74

Among the many gifted students of Lazar Saryan, a special place is taken by Stepan Lusikyan, who, unfortunately, passed away prematurely.

Stepan Lusikyan was not only a composer, but also a talented pianist, pedagogue, public figure, great patriot. His songs are still relevant today.

Key words: Stepan Lusikyan, Lazar Saryan, composer, music, piano concert, ballet, quartet.

* Преподаватель кафедры музыкальной педагогики факультета художественного образования Армянского государственного педагогического университета имени Х. Абовяна, кандидат искусствоведения, доцент, aphabetutyunyan@mail.ru, статья представлена 10.10.2022, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

* Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University, Department of Music Education, Faculty of Art Education, lecturer, Doctor of Arts, Associate Professor, aphabetutyunyan@mail.ru. The article was submitted on 10.10.2022, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

МУЗЫКА И МЕДИЦИНА – СИЛА ИНТЕГРАЦИИ (посвящается маэстро Оганесу Чекиджяну)

СЕРГЕЙ ШУШАРДЖАН* (РФ)

Для цитирования: Шушарджан, Сергей. “Музыка и медицина – сила интеграции (посвящается маэстро Оганесу Чекиджяну)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 87-104. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-87

Автор данной статьи, врач и профессиональный оперный певец, на примере собственной творческой биографии, тесно связанной с армянским музыкальным искусством и лично с маэстро Оганесом Чекиджяном, а также на результатах собственных уникальных медико-биологических исследований, раскрывает основные механизмы существенного влияния музыки на человека и общество. Статья также посвящена международно-признанным достижениям научной музыкотерапии, направлению, возникшему в России на основе интеграции музыкального искусства, медицины и современных технологий. Представлены передовые методы лечения и реабилитации, а также современные образовательные программы и квалификационные требования, связанные с музыкальной терапией.

Ключевые слова: медицина, музыкальное искусство, Чекиджян, интеграция, научный, акустический, музыкотерапия.

Вступление

Музыка с лечебной целью применялась в различных этносах в самые древние времена, о чем свидетельствуют многочисленные исторические документы. Тем не менее, только ко второй половине 20 века произошла полноценная интеграция музыки и медицины, которая воплотилась в появлении новой профессии – *музыкальной терапии*, получившей государственное признание сперва в США, затем в Англии и Германии [9].

В настоящее время методы музыкотерапии широко применяются в учреждениях многих стран мира во многих социально значимых областях: психологии, клинической медицине, реабилитационной практике и пр. [3, 9, 11, 15, 16].

При этом в мировой системе сформировалось два основных направления музыкальной терапии: традиционное, основанное на интуитивно-эмпирическом подходе, и доказательно-технологическое, свойственное российской научной школе, начало которой было положено трудами ученых И.М. Догеля, И.Р. Тарханова, В.М. Бехтерева, Захаровой Н.Н., Авдеева В.М., Могендович М.Р., Поляковой В.Б. и др. [1, 2, 4, 5, 7].

Однако системное развитие научной музыкотерапии началось в России в начале 1990-х годов, с клинических исследований автора данной статьи, кото-

* Ректор Академии восстановительной медицины, клинической психологии и музыкальной терапии (Москва, РФ), президент Европейской академии музыкальной терапии (EU), доктор медицинских наук, профессор, medart777@yandex.ru, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0945-7704>, статья представлена 09.01.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

рый являясь врачом и одновременно профессиональным оперным певцом, тем не менее, пришел к этому направлению далеко не сразу.

Изложение основного материала

1. Музыка и медицина в автобиографическом очерке

С детства я испытывал к музыке особую тягу, и к четырем годам уже знал наизусть всю домашнюю фонотеку, а также музицировал на фортепиано, свободно подбирая на слух понравившиеся мелодии. Где-то в восьмом классе проявились вокальные данные, я запел баритоном. Постепенно меня стали приглашать для выступлений на концертах, спектаклях художественной самодеятельности.

В шестнадцать лет мне удалось попасть на прослушивание к известнейшему вокальному педагогу, профессору Г.И. Тицу, которому мой голос понравился, и он посоветовал после окончания школы сдавать вступительные экзамены в московскую консерваторию.

Но вместо этого, по совету родителей, я поступил в Ставропольский медицинский институт, где с первых курсов с увлечением занимался научной деятельностью и одновременно продолжал выступать в художественной самодеятельности, различных конкурсах и спектаклях.

После окончания интернатуры медицинскую карьеру начал в качестве врача палаты интенсивной терапии Кисловодской городской больницы. В 1980 году в Ростове-на-Дону, куда я был отправлен на курсы повышения квалификации по кардиологии, случай свел с профессором кафедры сольного пения Ростовской консерватории А.П. Беляевой, сказавшей после моего прослушивания: иметь такой голос и не петь – это преступление!

Вернувшись на работу в больницу, я уже не мог забыть этих слов, и после долгих раздумий принял решение – поступить в класс к А.П. Беляевой для обучения академическому пению. После успешно сданных экзаменов я был принят в консерваторию, которую закончил экстерном за четыре года, несмотря на то, что пришлось на полную ставку работать врачом в одной из ростовских больниц. Существенную помощь в быстром освоении певческого искусства сыграла медицинская подготовка, позволявшая четко понимать основы вокальной техники и певческого дыхания не только в собственных ощущениях, но также с позиций анатомии и физиологии.

Шла весна 1984 года. Я удачно выступил на ярмарке выпускников музыкальных вузов в Новосибирске, получив ряд приглашений от различных театров, в том числе в стажерскую группу Большого театра. Но очень тянуло в Армению. И вот я прилетел в Ереван, не имея особых знакомств и родственников, что называется, наудачу, попробовать свои силы в прославленном Театре оперы и балета имени А. Спендиаряна.

Устроившись в гостиницу, я на следующее утро подошел к проходной оперного театра. Вахтер сказала, что без приказа директора никого из посто-

ронних пускать не может, но «маэстро» должен быть с минуты на минуту. Вскоре подъехал черный лимузин, и я буквально затрепетал от неожиданности, когда увидел выходящего из него директора театра.

Им оказался величайший авторитет в мире музыки, народный артист СССР Оганес Чекиджян. Я поприветствовал маэстро и сказал, что хотел бы работать солистом оперной труппы. Ответ был неутешительным: «Мест нет, свои певцы ходят без работы». Извинившись, я откланялся, и пошел восвояси. И вдруг уже в спину услышал голос маэстро: «Молодой человек, подождите. Пойдемте со мной».

Мы зашли в огромный, великолепно обставленный кабинет. Маэстро снял пальто и сразу пригласил меня к роялю. Проверив тембр и диапазон голоса, он вызывал концертмейстера, чтобы оценить вокальные данные в одном из классических произведений. Я исполнил арию Ренато из оперы Верди «Бал-маскарад», после чего маэстро немедленно позвонил министру культуры по правительственной связи, и сказал буквально следующее: «У меня сидит парень, баритон, с прекрасными данными. Знаю, что мест нет, но он должен у нас работать. Прошу спустить дополнительную ставку».

Правда, затем было еще одно прослушивание в основном зале театра, на которое пришли все члены художественного совета, солисты, хор и даже артисты миманса. После успешного выступления первой меня поздравила примадонна театра великая Гоар Гаспарян. Дальше все происходило стремительно и было похоже на сон: сверху спустили ставку солиста, и я был принят в оперную труппу прославленного театра.

За эту яркую страницу жизни я навсегда останусь благодарным маэстро Чекиджяну, сыгравшему особо важную роль в моей творческой судьбе.

2. Музыкальная жизнь Армении середины 80-х годов 20 века, как образец социально ориентированного искусства.

Известно, что музыкальное искусство формирует духовный облик человека, его мировоззрение, пробуждает творческие способности и является одним из серьезных факторов влияния на психологическое состояние социума.

Хорошей иллюстрацией является яркая и насыщенная событиями музыкальная жизнь Армении, в которой мне довелось принимать самое непосредственное участие с 1984 по 1987 гг.

Театр оперы и балета им. Спендиаряна в это время находился в состоянии творческого подъема.

Там работало целое созвездие выдающихся, прославленных мастеров вокального искусства: Гоар Гаспарян, Нар Ованесян, Мигран Еркат, Эльвира Узунян, Аршавир Карапетян и др. Тогда же начинала свою творческую карьеру талантливая молодежь, которая впоследствии украсила ведущие мировые оперные сцены, это: Гегам Григорян, Барсег Туманян, Асмик Папян и многие другие.

В театре шли одна постановка за другой. С первых дней работы я был задействован в нескольких проектах. Первой ролью стал царевич Афрон в

опере «Золотой петушок» Римского-Корсакова. Постановку осуществил приглашенный из Ленинграда известный кинорежиссер и режиссер Кировского театра оперы и балета Роман Тихомиров. В итоге мне, как начинающему певцу, очень повезло, так как этот спектакль был снят центральным телевидением СССР и навсегда вошел в золотой фонд музыкального искусства.



Затем последовала партия американского консула Шарплеса в опере Дж. Пуччини «Чио-Чио-Сан». Спектакль ставил главный режиссер театра, полный креативных сценических решений Тигран Левонян.

Репертуар оперной труппы постоянно обогащался как классическими шедеврами, так и выдающимися произведениями современных армянских композиторов. В тот период мне выпала честь спеть партию князя в опере Александра Арутюняна «Саят-Нова», а в опере Эдгара Оганесяна «Путешествие в Арзрум» - партию А.Грибоедова.

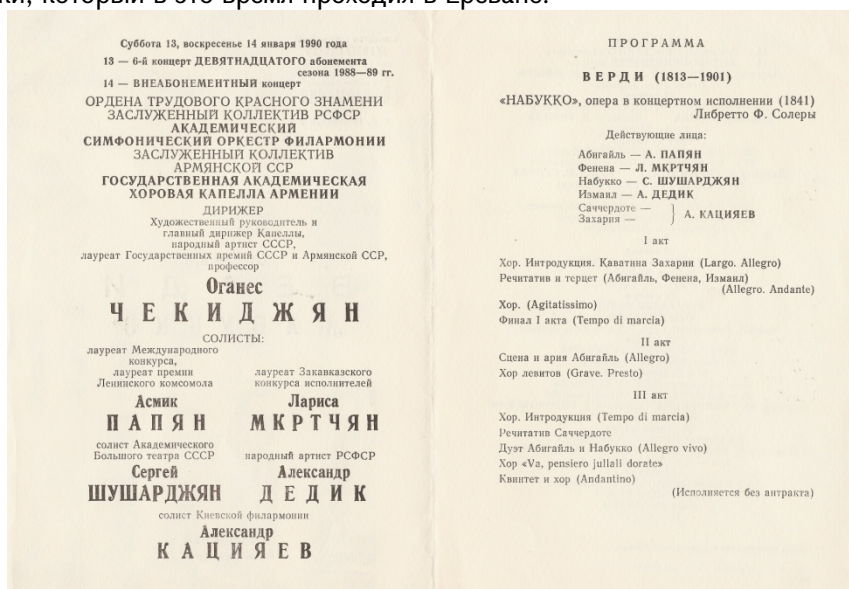
Интересной была работа над моно-оперой талантливого композитора Эдуарда Садояна «Дерево жизни», которую я исполнял не только в Армении, но также в Москве и других городах России [8].

Огромную роль в поддержании высокого профессионального уровня солистов и оркестра играла очень сильная театральная дирижерская школа в лице Оганеса Чекиджяна, Юрия Давтяна, Арама Катаняна, Якова Тер-Восканяна и др.

Велась интенсивная творческая работа и вне театра по популяризации оперного и камерного искусства. Так, с замечательной Эльвирой Узунян мы затеяли цикл концертов «Листая страницы опер», которые регулярно и с большим успехом шли в ереванском Доме камерной музыки. С ее же участием армянское телевидение сняло фильм-оперу по произведению американского композитора Дж. Карло Менотти «Телефон», где я спел партию Бена [8].

Огромным событием в культурной жизни не только Армении, но и далеко за ее пределами явилась постановка оперы Дж. Верди «Набукко» в концертном

исполнении под управлением Оганеса Чекиджяна. Маэстро предложил мне спеть партию главного героя, царя Навуходоносора. Я с радостью взялся за эту работу, ради которой даже отказался от участия в международном конкурсе им. Глинки, который в это время проходил в Ереване.



Уроки, а затем длительная череда триумфальных гастролей с маэстро стали для меня настоящим откровением и великой школой.

Мы выступали с этой оперой на лучших сценах России и Европы, где партнерами в разное время были звезды мировой оперной сцены: Евгений Нестеренко, Нина Терентьева, Мати Пальм, Гегам Григорян, Асмик Папян, Александр Дедик, Карлис Зариньш и др.

Надо ли говорить, насколько важным для моего быстрого творческого роста, было участие в столь грандиозных проектах и взаимодействие с выдающимися мастерами музыкального искусства под руководством гениального маэстро Чекиджяна.

Сегодня самому трудно поверить, что я не только вел интенсивную творческую деятельность, но и успевал совмещать ее с работой врача в одной из городских поликлиник. Таким образом, интеграция музыки и медицины, начавшаяся в моей личной жизни еще в студенческие годы, продолжалась в Ереване уже на новом уровне.

Старожилы считают середину 80-х годов прошлого века золотым периодом экономического и духовного расцвета Армении. Соглашаясь с такой оценкой, считаю очень важным активное участие государства и средств массовой информации в организации театрально-культурной жизни республики. Примечательным явлением для того времени было большое количество сборных концертов мастеров искусств, фестивалей, которые проводились, в том числе и в провинциальной глубинке. Это делало музыкальное искусство, отличавшееся высоким про-

фессиональным уровнем и разнообразием жанров, доступным для широких масс населения и оказывало благотворное нравственно-психологическое влияние на социум.

3. Лечение пением – первый шаг к научной музыкотерапии

В 1987 г. я был направлен в Москву в стажерскую группу Большого театра, где стал постигать вершины вокального искусства под руководством великого певца Павла Герасимовича Лисициана.



Через некоторое время, оставаясь солистом ереванской оперы, я стал приглашенным солистом Большого театра и много гастролировал, в том числе за рубежом, включая театральные выступления в «Ковент-Гардене» в Лондоне, в «Гранд-Опера» в Париже и сольные концерты во Франции, Германии, Италии и пр.

На одной из новогодних программ Российского телевидения, я спел в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра Гостелерадио. Ведущие сказали при этом, что по первой профессии я врач, и даже продолжаю практиковать. Это привлекло внимание одного из гостей программы, главного психотерапевта Москвы И.С. Слуцкого. Поздравляя меня с успехом, он тогда сказал, что на Западе в почете и интенсивно развивается музыкальная терапия, и кому, как не мне, оказавшемуся на стыке медицины и музыки, заниматься развитием данного направления.

Информация показалась мне интересной, и возникло естественное намерение ознакомиться с имеющимися публикациями по музыкальной терапии. Обзор литературы удивил обилием любопытных данных, вызвавших желание начать собственные исследования.

Первые шаги было решено провести в области изучения лечебных свойств пения, так как еще во время консерваторских занятий я обратил внимание на то, что вокальные упражнения стимулируют бодрость и повышают работоспособность. Поскольку основу пения составляет физиологически оптимальное диафрагмальное дыхание, мы посчитали целесообразным начать клинические исследования с применения вокала в лечении бронхиальной астмы.

В итоге был разработан метод, названный *вокалотерапией* (ВТ). Клиническая программа стартовала в 1991 году, в московской городской больнице № 63, в специализированном отделении, где проходили медикаментозное лечение больные с тяжелой формой бронхиальной астмы.

В результате проводимого лечения в состоянии пациентов, получавших ВТ, стала отмечаться позитивная динамика. Произошло смягчение основных симптомов: одышки, приступов удушья и кашля. Пациенты с удовольствием лечились пением, тем более что это не только повышало их настроение, но и существенно улучшало физическое состояние. Итогом проведенного курса стала стойкая ремиссия у 70% больных, получавших ВТ. Это в 2.5 раза превышало аналогичный показатель в контрольной группе, где больные получали только лекарственную терапию [9].

Положительная динамика была подтверждена клиническими, электрофизиологическими и лабораторными методами исследований. Было установлено, что в организме поющего человека развивается целый калейдоскоп восстановительных реакций. Начинают вибрировать внутренние органы, улучшается кровообращение и функция жизненно важных систем, повышаются внутренние резервы организма.

Опыт практического применения метода ВТ показал его полную безопасность и отсутствие особых побочных эффектов, а также возможность быстрой постановки голоса практически у любого человека, с последующим превращением певческого аппарата в собственный инструмент самовосстановления и творческого оздоровления.

Сегодня ВТ широко применяют при лечении или реабилитации легочных, сердечнососудистых заболеваний, неврозов, стрессов, синдрома Альцгеймера и пр. За 30 лет метод распространился практически по всему миру, принося исцеление и взрослым, и детям.

В 1994 году после успешной защиты моей кандидатской диссертации по восстановительной медицине, было принято непростое решение, сосредоточить свои силы на дальнейшей научно-исследовательской деятельности в области музыкальной терапии и здравоохранения, оставив увлекательную, но трудно совместимую с возникшими задачами кочевую жизнь оперного певца.

4. Алгоритмические закономерности музыкальной терапии

О том, что музыка влияет на человека, было ясно еще древним врачам, и сегодня это вполне очевидно даже не специалистам.

Однако для обоснованного применения музыкотерапии в клинической практике необходимо было провести фундаментальные исследования основных механизмов влияния музыкально-акустических воздействий на организм человека.

С этой целью мы разработали ряд концептуальных положений, представленных ниже.

- Изучать глубинные механизмы действия музыки на организм следует с помощью междисциплинарных комплексных подходов, с использованием современных технологий.

- Музыка должна подвергаться объективной оценке одновременно как явление искусства, влияющего на нравственно-психическую сферу, и как биофизическая энергия с медицинских позиций, действующая на физиологию человека.

- Полученные в ходе исследований данные необходимо использовать для разработки новых лечебно-оздоровительных технологий, а оценку их клинической эффективности проводить с позиций научной доказательности.

С 1992 года и по настоящее время мы придерживаемся именно таких подходов в своей работе, что позволяет неуклонно открывать новые грани в понимании механизмов и возможностей музыкальной терапии.

Так, было установлено, что слуховое акустическое воздействие оказывает существенное влияние на деятельность головного мозга, психологический статус и физиологическое состояние жизненно важных систем. Причем последствия для организма могут носить как *позитивный*, так и *негативный характер*, что зависит от ладотональных, ритмических и акустических характеристик музыки, а также от индивидуально-личностных особенностей реципиента.

Важными оказались данные разных авторов о том, что музыка влияет на гормональный фон, и этот эффект может иметь клиническое применение [14, 17]. Известно, что гормоны – это особые химические вещества, которые вырабатываются нейроэндокринной системой – главным координатором жизнедеятельности организма, и регулируют деятельность всех органов и систем.

При этом нами было показано, что с физико-динамической точки зрения музыку, независимо от жанровой принадлежности, можно условно разделить на 3 основных алгоритма воздействия (*-S-*, *HR-* и *T-*), каждый из которых вызывает характерные изменения в состоянии нервной системы и уровне гормонов в крови [19].

S-алгоритм отличается мягкостью звучания, медленным темпом и низким уровнем акустической интенсивности. Он снижает уровень гормона стресса в крови (кортизол), тормозит деятельность коры головного мозга и оказывает успокаивающее действие.

T-алгоритм характеризуется быстрым темпом, энергичным звучанием и высоким уровнем интенсивности звука. Такое воздействие повышает активность нервной системы и уровень β -эндорфина, гормона обладающего сильнейшим обезболивающим действием.

HR-алгоритм имеет средние показатели по темпу и интенсивности звукового воздействия. Уровень гормонов в крови при этом стремится к средним значениям нормы, стабилизируется деятельность нервной системы. Это состояние благотворно влияет на организм и запускает гомеостатические механизмы восстановления.

Важнейшим практическим результатом открытых алгоритмических закономерностей явилось то, что мы получили возможность управлять жизненно важными функциями организма с помощью музыкально-акустических воздействий.

Кроме того, в ходе многолетних исследований было доказано, что помимо слуховых реакций, *акустические сигналы могут оказывать прямое воздействие на кожу и другие жизненно важные органы*, реагирующие на определенные резонансные звуковые частоты. Особый интерес представляют наши прорывные клеточные эксперименты, включая музыкально-акустические воздействия на кровь и стволовые клетки, положившие начало новому перспективному направлению – акустическим биотехнологиям [18, 19].



За три десятилетия целенаправленных исследований мы написали целый ряд книг, монографий, учебников, более 350 научных публикаций в области медицины, биофизики и психологии. Защищены кандидатские и докторские диссертации, получено 11 патентов на изобретения.

В 2003 году после утверждения Минздравом России пособия для врачей «Методы музыкальной терапии», данное направление получило официальное признание и разрешение к применению [6].

В дальнейшем, на основе алгоритмических подходов было разработано более 50 инновационных методов научной музыкотерапии, получивших широкое применение в различных областях медицины, психологии, социальной реабилитации и педагогики.

В клинических исследованиях выявлена эффективность и определены показания для использования музыкотерапии при лечении различных расстройств: аутизма, ЗПР и неврозов у детей, бронхиальной астмы, невротических и психосоматических расстройств, увядание кожи, осложнения после COVID-19, гипертоническая болезнь, болевые синдромы и др. [9, 10, 11, 15, 16, 21].

5. Методы и технологии научной музыкотерапии.

В зависимости от степени участия пациента в процессе лечения методы научной музыкотерапии (НМТ) делятся на *активные, рецептивные (пассивные) и хай-тек технологии*, что схематически представлено ниже.



Активные методы. Отличительной особенностью этих методов является непосредственное участие в процессе лечения самого пациента. Например, он может петь или обучаться игре на простых музыкальных инструментах, а затем музицировать под наблюдением или при участии специалиста. Кроме *вокалотерапии*, о которой было сказано выше, к активным методам относятся: *музыкально-педагогическая реабилитация, игровая вокалотерапия, элементарная музыкотерапия* и ряд других.

В целом активные методы пробуждают творческую инициативу, коммуникативные способности, развивают личность и навыки самоконтроля, улучшают память и мелкую моторику.

Рецептивные методы. К рецептивному виду относятся методы, нацеленные на психотерапию и гармонизацию личности, при использовании которых пациент пассивно получает процедуру, например, прослушивает ту или иную программу лечебной музыки. К числу рецептивных методов относятся:

- *музыкотерапия в живом исполнении,*
- *цифровая музыкальная психотерапия,*
- *психосоматическая музыкотерапия,*
- *виртуальная музыка-арттерапия и др.*

Высокие технологии (хай-тек). В высоких технологиях НМТ, которые, по сути, относятся к рецептивным, но технически более сложным методам, произошел синтез медицины, естественных наук, искусства, компьютерных технологий и современной робототехники. Они отличаются широким спектром возможностей – от лечения боли и стресса до восстановления жизненно важных систем [19, 20].

Все методы и технологии НМТ, независимо от вида, учитывают в своей основе алгоритмические и психофизиологические особенности влияния музыки на человека. Для иллюстрации приведем краткие примеры.

Цифровая музыкальная психотерапия. Это самый доступный метод, который предполагает использование набора готовых программ.



Каждая программа имеет название, отражающее направление терапевтического действия (например, стресс, бессонница, депрессия) и сопровождается краткой инструкцией. Для проведения цифровой музыкальной психотерапии достаточно любого компьютера с колонками или наушниками. Преимущество метода заключается в том, что любые специалисты без особой подготовки могут эффективно использовать данную технологию в лечебно-профилактической и восстановительной работе, а также делать это дистанционно.

Виртуальная музыка-арттерапия (ВМАРТ). Это набор цифровых аудиовизуальных программ с шедеврами произведений живописи и музыкального искусства. Клинические исследования в нескольких возрастных группах показали, что использование ВМАРТ для лечения пациентов, страдающих от эмоциональной нестабильности и повышенной тревожности, в 84% случаев дает положительный эффект, при котором психотические симптомы исчезают, а состояние нервной системы стабилизируется.



Программы ВМАРТ можно применять в кабинетах или залах с применением аудиовизуальной техники, что широко используется в санаториях и реабилитационных центрах, либо транслировать дистанционно через Интернет на индивидуальные компьютеры или смартфоны [10, 21].

В России нет отдельной специальности «музыкальный терапевт», но с 2003 года функционируют курсы повышения квалификации по музыкальной терапии» для лиц, уже имеющих высшее базовое образование: медицинское или психологическое. Таким образом, до недавнего времени только врачи или психологи, прошедшие обучение на этих курсах, имели право заниматься музыкальной терапией в рамках своей практики.

С 2018 года ситуация изменилась. По инициативе Академии медицинской реабилитации, клинической психологии и музыкотерапии (АМР КП МТ) был создан *Межакадемический учебный центр*, куда вошли также Российская академия медико-социальной реабилитации (РАМСР) и Европейская академия музыкальной терапии (ЕАМТ, Болгария).

На базе центра было разработано несколько программ переподготовки, по окончании которых лица с любым высшим образованием получают профессию психолога с дополнительной специализацией по музыкотерапии и возможностью легальной работы в психологии или медицине.

По окончании учебного курса выдается диплом переподготовки в соответствии с выбранной программой, например, «Психология, музыкотерапия» (750 часов), «Клиническая психология, музыкотерапия» (1020 часов) и т.д.

Всем желающим предоставляется возможность выбора учебной программы, а также ведущей образовательной организации, РАМСР - для получения российского диплома/сертификата или ЕАМТ - для получения европейского диплома/сертификата. АМР КП МТ играет роль клинической и научно-исследовательской базы, а также выполняет функцию главного координатора проекта.

Для реализации дистанционных образовательных программ создана цифровая платформа «Doctor Art.online». Доступ открывается - 24 ч./7 дней в неделю посредством сети Интернет. К занятиям можно приступить в любой момент - календарных ограничений нет.



Учебный ресурс снабжен эксклюзивным лекционным материалом, иллюстрациями, богатыми аудио и видео материалами, автоматической системой тестирования, практикумами. Обучаются курсанты из разных стран.

7. Достижения, задачи и перспективы научной музыкотерапии

Итак, к настоящему времени школе научной музыкотерапии (НМТ) удалось создать целую линейку современных, признанных в мире интеллектуально-технологических продуктов:

- ✓ фундаментальную научно-теоретическую базу;
- ✓ 25 инновационных методов и технологий;
- ✓ более 50 цифровых программ музыкальной терапии;
- ✓ 3 аппаратно-программных комплекса,
- ✓ робот для реабилитации с опцией музыкотерапии;
- ✓ действующую цифровую платформу с образовательными программами всех уровней.

У нас проходят обучение отечественные и зарубежные специалисты. При этом инновационные технологии научной музыкотерапии сегодня используются в десятках стран, в том числе в Германии, Польше, Марокко, Румынии, Франции, Эстонии, Израиле, Словакии, Монако и др.

Важным показателем международного признания научных достижений и разработок школы НМТ являются многочисленные зарубежные публикации, индексируемые в системах Scopus и Web of Science, выпущенные в авторитетных издательствах Германии, Норвегии, Италии, Гонконга, Канады, Великобритании, США, в числе которых Springer Nature, Chapman and Hall/CRC и др.

Заключение

Если следовать уставу Всемирной Организации Здравоохранения, определяющему понятие здоровье как состояние полного физического, душевного и социального благополучия, то медицина, кроме лекарств и скальпеля, должна искать дополнительные подходы и методы, которые удовлетворяли бы достижению этой цели.

Музыкальная терапия, в силу своей природы, обладает уникальной способностью воздействовать одновременно на душу, интеллект и тело человека, играя тем самым особо важную роль в комплексной системе охраны здоровья. Огромной ценностью является универсальность музыкального языка, делающая его понятным практически в любой стране мира.

Это особенно важно в настоящее время, когда человечество столкнулось с многочисленными вызовами глобального характера, к числу которых относятся и стрессы, являющиеся причиной 80% всех заболеваний, в том числе сердечнососудистых и онкологии [12, 13]. Поэтому борьба со стрессами является критически важной.

Здесь особую роль может играть социально ориентированное искусство само по себе, хорошим образцом которого является музыкальная концертно-театральная деятельность Армении середины 80-х годов 20 века, благотворно влиявшая на морально-психологическое состояние населения республики тех лет. Этот опыт, усиленный современными научными данными по подбору ре-

пертуара и формированию полезных для здоровья и психики концертных программ, был бы особенно актуальным в настоящее время.

Необходимо также активно внедрять технологии научной музыкотерапии, включая цифровые кабинеты с онлайн сервисами, интенсивно развивать образовательные программы в этом направлении.

Интеграция с медициной и современными технологиями наделила музыку той огромной исцеляющей силой, которая значительно раздвинула горизонты наших представлений о роли и возможностях искусства, в том числе в решении таких актуальных задач, как оздоровление населения, снижение социально значимых заболеваний и повышение качества жизни современного человека.

Литература

1. Бехтерев В.М. Вопросы, связанные с лечением и гигиеническим значением музыки // Обозрение психиатрии, неврологии и экспериментальной психологии. Петроград, изд-во К.Л. Риккера, 1916, № 4, с. 105-124.
2. Захарова Н.Н., Авдеев В.М. Функциональные изменения центральной нервной системы при восприятии музыки, Журнал высшей нервной деятельности, 1982, т. XXXII, вып. 5, с. 915-929.
3. Гигинейшвили Г.Р., Котенко Н.В., Ланберг О.А. Применение арт-психотерапии у женщин после мастэктомии по поводу рака молочной железы, Вестник восстановительной медицины, 2019, № 6, с. 22-26.
4. Догель И.М. Влияние музыки на человека и животных. Казань, изд-во Дубровина, 1888, с. 6.
5. Могендович М.Р., Полякова В.Б. К физиологическому анализу влияния музыки на человека. Тез. докл. 21-у совещание по проблемам высшей нервной деятельности. Москва, 1966, с. 204-205.
6. Разумов А.Н., Шушарджан С.В. Методы музыкальной терапии (пособие для врачей). Москва, изд. РНЦВМ и К МЗ РФ, 2002, с. 29.
7. Тарханов И.Р. О влиянии музыки на человеческий организм. Санкт-Петербург: тип. В. Демакова, 1893, с. 62.
8. Туманян Тереза. Эльвира Узунян. Ереван, Анаит, 1997, с. 79, URL: <http://www.elviralara.narod.ru/enter/r0406.html>
9. Шушарджан С.В. Руководство по музыкотерапии. Москва, Медицина, 2005, с. 478.
10. Шушарджан С.В., Еремина Н.И., Шушарджан Р.С. Перспективы применения инновационных технологий научной музыкотерапии в реабилитации пациентов, перенесших COVID-19. Арбатские чтения, вып. 4, сборник научных трудов. Москва, Знание-М, 2021, DOI 10.38006/907345-95-9.2021.1.92, с. 83-91.
11. Burkhart Chr. Music therapy providing some calm during COVID-19 Published: Aug. 27, 2020, at 3:41 PM GMT+3. URL: <https://www.abc12.com/2020/08/27/music-therapy-providing-some-calm-during-covid-195>.
12. Chida Y., Hamer M., Wardle J., Steptoe A. Do stress-related psychosocial factors contribute to cancer incidence and survival? // National Clinical Practice of Oncology, 2008, V. 5, p. 466-475. DOI: 10.1038/ncponc1134
13. Cohen S, Murphy ML, Prather AA (January 2019). "Ten Surprising Facts About Stressful Life Events and Disease Risk". *Annual Review of Psychology*. 70: 577-597. DOI: 10.1146/annurev-psych-010418-102857

14. Garcia-Falgueras A. Music and Hormones. In: Shackelford T., Weekes-Shackelford V. (eds) Encyclopedia of Evolutionary Psychological Science. Springer, Cham, 2019, URL: https://doi.org/10.1007/978-3-319-16999-6_2844-1

15. Giordano F., Scarlata E., Baroni M., Gentile E., Puntillo F., Brienza N., Gesualdo L. Receptive music therapy to reduce stress and improve wellbeing in Italian clinical staff involved in COVID-19 pandemic: A preliminary study. *The Arts in Psychotherapy*, 2020, 70, September 2020, 101688/Received 16 June 2020, Revised 8 July 2020, Accepted 11 July 2020, Available online 15 July 2020, URL: <https://doi.org/10.1016/j.aip.2020.101688>.

16. Mitrovic P., Stefanovic B., Paladin A., Radovanovic M., Radovanovic N., Rajic D., Matic G., Novakovic A., Mijic N., Vasiljevic Z. The Music Therapy in hypertensive patients with acute myocardial infarction after previous coronary artery bypass surgery // *Journal of Hypertension*: June 2015, Vol. 33, p. 134.

17. Shushardzhan S.V. The method of neuro-hormonal correction and rejuvenation with the help of musical-acoustic effects. Patent No. 2518538. Registered in the State Register of Inventions of the Russian Federation, 2014.

18. Shushardzhan S.V. The method of enhancing the growth of leukocyte mass and the complex correction of the blood in Vitro. Patent number 2518534. Registered in the State Register of Inventions of the Russian Federation, 2014.

19. Shushardzhan S.V., Petoukhov S.V. Engineering in the scientific music therapy and acoustic biotechnologies. In: Hu Z., Petoukhov S., He M. (eds) *Advances in Artificial Systems for Medicine and Education III*. AIMEE 2019. *Advances in Intelligent Systems and Computing*, 2020; 1126: 273-282. Springer, Cham.

20. Shushardzhan S. Concept of an autonomous robot for medical services, rehabilitation, and music therapy for pandemics. Chapter in "Robotics for Pandemics", eBook ISBN 9781003195061, Published 28 December 2021, 1st Edition, First Published 2021, Pub. Location New York, Edited By Hooman Samani, Imprint Chapman and Hall/CRC, p. 160, DOI <https://doi.org/10.1201/9781003195061>

21. Shushardzhan S.V., Eremina N., Shushardzhan R., Allik T., Mukasheva K. (2023). Scientific Music Therapy Technologies for Psychological Care and Rehabilitation in the COVID-19 Pandemic. In: Yang X.S., Sherratt S., Dey N., Joshi A. (eds) *Proceedings of Seventh International Congress on Information and Communication Technology*. Lecture Notes in Networks and Systems, Vol. 448, p. 627-637. Springer, Singapore. https://doi.org/10.1007/978-981-19-1610-6_55

References

1. Behterev V.M. Voprosy, svyazannye s lecheniem i gigienicheskim znacheniem muzyki // *Obozrenie psikiatrii, nevrologii i jeksperimental'noj psihologii*. Petrograd, izd-vo K.L. Rikkersa, 1916, № 4, s. 105-124.

2. Zaharova N.N., Avdeev V.M. Funkcional'nye izmenenija central'noj nervnoj sistemy pri vospriyatii muzyki, *Zhurnal vysshej nervnoj dejatel'nosti*, 1982, t. XXXII, vyp. 5, s. 915-929.

3. Giginejshvili G.R., Kotenko N.V., Lanberg O.A. Primenenie art-psihoterapii u zhenshin posle mastjektivomii po povodu raka molochnoj zhelezy, *Vestnik vosstanovitel'noj mediciny*, 2019, № 6, s. 22-26.

4. Dogel' I.M. Vlijanie muzyki na cheloveka i zhivotnyh. Kazan', izd-vo Dubrovina, 1888, 6 s.

5. Mogendovich M.R., Poljakova V.B. K fiziologicheskomu analizu vlijaniya muzyki na cheloveka. Tez. dokl. 21-u soveshhanie po problemam vysshej nervnoj dejatel'nosti. Moscow, 1966, s. 204-205.

6. Razumov A.N., Shushardzhan S.V. *Metody muzykal'noj terapii (posobie dlja vrachej)*. Moscow, izd. RNCVM i K MZ RF, 2002, s. 29.
7. Tarhanov I.R. *O vlijanii muzyki na chelovecheskij organizm*. Sankt-Peterburg: tip. V, Demakova, 1893, s. 62.
8. Tumanjan Tereza. Jel'vira Uzunjan. Yerevan, Anait, 1997, s. 79, URL: <http://www.elviralara.narod.ru/enter/r0406.html>
9. Shushardzhan S.V. *Rukovodstvo po muzykoterapii*. Moscow, Medicina, 2005, s. 478.
10. Shushardzhan S.V., Eremina N.I., Shushardzhan R.S. *Perspektivy primeneniya innovacionnyh tehnologij nauchnoj muzykoterapii v reabilitacii pacientov, perenesshih COVID-19. Arbatskie chtenija. Vypusk 4: sbornik nauchnyh trudov*. Moscow, Znanie-M, 2021. DOI 10.38006/907345-95-9.2021.1.92, s. 83-91.

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԲԺՇԿՈՒԹՅՈՒՆ. ԻՆՏԵԳՐԱՆ ՈՒԺԸ (նվիրվում է մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանին)

ՍԵՐԳԵՅ ՇՈՒՇԱՐԶՅԱՆ* (ՌԴ)

Հղման համար: Շուշարջյան, Սերգեյ: «Երաժշտություն և բժշկություն. ինտեգրման ուժը (նվիրվում է մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանին)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 87-104. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-87

Սույն հոդվածի հեղինակը՝ բժիշկ և պրոֆեսիոնալ օպերային երգիչ, հայ երաժշտական արվեստի և անձամբ մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանի հետ սերտորեն կապված սեփական ստեղծագործական կենսագրության օրինակով, ինչպես նաև իր եզակի բժշկական և կենսաբանական հետազոտությունների արդյունքների հիման վրա բացահայտում է անձի և հասարակության վրա երաժշտության էական ազդեցության հիմնական մեխանիզմները:

Հոդվածը նվիրված է նաև գիտական երաժշտաթերապիայի միջազգայնորեն ճանաչված նվաճումներին, ուղղություն, որն առաջացել է Ռուսաստանում՝ երաժշտական արվեստի, բժշկության և ժամանակակից տեխնոլոգիաների ինտեգրման հիմքի վրա: Ներկայացված են բուժման և վերականգնողական առաջադեմ մեթոդները, երաժշտական թերապիայի հետ կապված ժամանակակից կրթական ծրագրերն ու որակավորման պահանջները:

Բանալի բառեր՝ բժշկություն, երաժշտական արվեստ, Չեքիջյան, ինտեգրում, գիտական, ակուստիկ, երաժշտական թերապիա:

* Բժշկական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր, Վերականգնողական բժշկության, կլինիկական հոգեբանության և երաժշտական թերապիայի ակադեմիայի ռեկտոր (ՌԴ, Մոսկվա), Երաժշտական թերապիայի եվրոպական ակադեմիայի նախագահ (EU), medart777@yandex.ru, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0945-7704>, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 09.01.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

MUSIC AND MEDICINE – THE POWER OF INTEGRATION
(DEDICATED TO MAESTRO OHANNES TCHEKIDJIAN)

SERGEY SHUSHARDZHAN* (Russia)

For citation: Shushardzhan, Sergey. “Music and medicine – the power of integration (dedicated to Maestro Ohannes Tchekidjian)”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 87-104. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-87

The author of the article, a medical doctor and professional opera singer, based on the example of his own creative biography, closely connected with Armenian music art and personally with Maestro Ohannes Tchekidjian, as well as based on the results of a unique biomedical research, reveals the main mechanisms of the significant influence of music on a person and society. The article is also devoted to the achievements of scientific music therapy, an internationally recognized direction that arose in Russia by integration of music art, medicine and modern technologies. Advanced methods of healing and rehabilitation by music therapy technologies, as well as modern educational programs and qualification requirements related to this trend are presented.

Key words: medicine, music art, Tchekidjian, integration, scientific, acoustic, music therapy.

* Rector of Academy of Medical Rehabilitation, Clinical Psychology and Music Therapy, Doctor of Medical sciences, Professor, medart777@yandex.ru, ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0003-0945-7704>. The article was submitted on 09.01.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

THE ROLE OF MUSIC IN “SHAHNAMEH”

ASGHAR JANABI VAHAB* (Iran)

For citation: Vahab, Asghar Janabi. “The role of music in “Shahnameh””, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 105-112. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-105

Ferdowsi’s Shahnameh is one of the world literary masterpieces. It is a voluminous epic poem which reflects the legendary history and cultural values of ancient Persia from the creation of the world to the establishment of Islam in the 7th century.

Shahnameh is a valuable collection of epic narratives, with an account of historical and mythical events held by centuries’ long tradition; it has played an important role in identity formation of Iranian people. In addition to Persian literature Shahnameh can be referred to other fields as well, namely music, one of the most interesting aspects of which is the consideration of musical instruments and their implementation in various contexts.

The present paper traces the relationship between Iranian poetry and music in Ferdowsi’s Shahnameh. Musical instruments mentioned in epic along with some verses of the poem concerning music will be also discussed in view of their artistic and aesthetic expressiveness.

Another feature of the epic text is the eloquent rhyming of the words and the rhythm, which strengthens the musicality of the poetry. Using musical instruments, musical terms, depicting musicians and melodies performed, Ferdowsi creates an atmosphere of desired emotions.

Key words: Shahnameh, Ferdowsi, Sasanian Art, Iranian music, poetic meter, musical instruments, myth and legend.

Introduction

Ferdowsi’s Shahnameh can be looked upon in relation with different aspects of the music. Determining the musical instruments and their application at the time of Ferdowsi’s life is one of the interesting approaches in the given paper to study Shahnameh. The discussion of the music can be realized with regard to the following factors:

- The musicians
- Musical instruments
- Songs
- The musical terms [6, p. 6].

It is necessary to underline that our observations are mainly based on research studies by Iranian scientists. This paper touches upon the relationship between Iranian poetry and music emphasizing the role of musical manifestations in Shahname.

The music implied in Ferdowsi’s epic is considered as one of the main elements

* Singer; Komitas Yerevan State Conservatory, PhD student, a.janabi1363@gmail.com. The article was submitted on 27.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

associated with poetry. To study the musical elements, for example, of the tragic story of Rostam and Sohrab, it is essential to pay attention to the rhymes as well. In Shahnameh rhyme is not merely an idle repetition of harmonized vowels and consonants. Ferdowsi takes advantage of the rhyme to make the epic form of the poetry strong, and thus, convey the meaning of the poem. In Shahnameh, the rhyme is the keynote of the music of poetry; therefore, the frequency of its application manifests the perfection of Shahnameh [10, p. 368-369]. In fact, the musical elements of Shahnameh are essentially conditioned by the rhythm of the text, the rhyme and features of sound harmony such as intonation, intensity, continuity and so forth. Ferdowsi skillfully applied all of the musical elements with regard to the theme of the poetry and expressed the human thoughts and emotions in verse based on a solid structure – i.e., 50.000 distiches (two-line verses) of Shahnameh composed in eleven syllable meter *mutaqarib*.

A brief look at the music of Ferdowsi's era and its background allows realizing that Iranian music was going through one of its successful periods in the fourth and early fifth centuries, due to the emergence of a favorable environment for the promotion of science and translations from Greek, Syriac, Hindi and Pahlavi languages. The influence of the Iranians in the Abbasid caliphate from the middle of the second century AH¹ led to the independence of the Iranians and the formation of the Samanid government with their support for literature, science and art. The mentioned period witnessed the spread of Iranian music and its influence on other musical traditions of the Islamic realm as far as Egypt and North Africa. In this era, poetry and poets had an all-round connection with music.

The Musician-Poet tradition contributed to the spread of music and poetry in all parts of Islamic countries. Rudaki, the father of Persian poetry, Farrokhi Sistani, as well as Mohammad Barbati and Abdol Rahman Qawal were among the most prominent musicians of the Samanid period. Ferdowsi's musical knowledge came from treatises such as “Khosrow Qobadan and Ridak”, which are among the oldest musical documents before Islam, from itinerant storytellers, oral sources, and the prose available on Shahnameh. Ferdowsi attributes art to the meanings of science, knowledge, wisdom, perfection, virtue, quality, as well as he considers the epic theme in connection with art to be valor and bravery.

Although music is not mentioned as an art in Shahnameh, yet according to musical explanations and terms, it can be stated that Ferdowsi not only is fond of music but he also recommends it.

Singing, dancing, and poetry, all of which are rhythmic and liked by mankind, have become a part of the life of Iranian people since ancient times.

It should also be mentioned that due to the lack of written sources and authentic documents, most of our information about ancient Iran, apart from the

¹ AH - Latin “Anno Hegirae”, or “Year of the Hijrah”, the second century AH corresponds to 719-816 of Christian era.

narrations of scientists and historians of the East and the writers of the Islamic period and pre-Islamic books, comes from foreign sources and the research of orientalists².

“Avesta”, the religious book of Zoroastrians, is one of the oldest literary and sacred texts of Iranians [1]. The most important portion of Avesta is the “Gathas”, consisting of religious hymns in Old Avestan language attributed to Zoroaster himself. In the field of music and singing art in ancient Iran, another example is the magnificent festival of Mehrگان held during the Sasanid period accompanied by the participation of poet-musicians³. It is interesting to note, that Mehrگان Bozorg (Grate) and Mehrگان Khordak (Little) are the names of two authentic Iranian musical tunes. The Sasanid period is called the golden age of Iranian music by some authorities, and the culture of this period actually complemented the civilization of the Achaemenid epoch. Many Sasanian kings were great supporters of music which reached its peak during the reign of Khosrow Parviz (590-628). The invention of the modal system, namely Khosrovani, and the classic tunes shows the importance of music in the Sasanian period [2, p. 458]. Among the famous musicians of this era were Nakissa, Sarkash (Sargis)⁴, Bamshad, Ramtin, Afarin, Kamegar and Barbad – the most celebrated figure in the court of Khosrow Parviz. He is regarded as the inventor of seven “Royal” (Khosrowani) modes. Barbad invented also numerous tunes and melodies, including “Sabz Dar Sabz”, “Ramesh Jan”, “Arayesh-e Khorshid”, “A’een-e Jamshid”, “Kin-e Iraj”, “Kin-e Siavash”, “Ganj-e Sookhteh”, “Ganj-e Bad avardeh”, “Nimrooz”, “Nakhjirgah” and so on [9, p. 12-13].

During Ferdowsi's time, attention to music increased to a great extent and the tradition of playing music and chanting became very popular among poets.

Music is one of the main elements of Ferdowsi's poetry. The choice of convergent meter whose long syllables are less than short ones, multiplies the epic effect of the music of Shahnameh. Impressive exaggerations, emotional and dramatic similes, and passages of nature and life are other components of Ferdowsi's poetry, which greatly contribute to its musicality.

In Persian language, the rhythm of poems is based on the quantity or length of syllables. As it has been mentioned the music of poetry is not limited to rhyme and rhythm. Sometimes the combination, repetitions of similar sounds creates a music which is called the music of letters. Therefore, the more number of short syllables in a rhythm makes the reading of the rhythm faster and gives it an essence of

² European orientologists largely contributed to the study of Persian music. See [3]; On European and Iranian scientists who studied Persian music, particularly the modal system in Iran see [7].

³ Mehrگان is a Zoroastrian and Iranian festival celebrated in honor of Mithra, the divinity of covenant.

⁴ There is historical evidence, that Sarkash-Sargis was an Armenian singer, musician, who was invited to Ctesiphon to participate in the canonization of modal system of the Iranian music. See [11, p. 32-33].

excitement and vice versa, the more number of long syllables makes the reader feel sad and regret or contemplate something. Thus the poet could use a single rhythm and make a variety in it with regard to the meaning; in other words, the poet could make the music quick or slow while the rhythm is the same [5, p. 27-32, 102, ..., 155].

Ferdowsi has been aware of these principles of poetry – he expresses different states based on the single rhythm to make aesthetically pleasing effects in the listener’s mind with regard to the position of speech [5, p. 45-50].

Music and its instruments are the carriers of the deepest cultural values and thoughts of society. An instrument has always played a prominent role in history, in addition to creating a pleasant sound and accompanying dance and song as a means of expressing oral traditions, myths, parables, epics, battles, and festivities [9, p. 7]. The instruments mentioned in Shahnameh include the lute, horn, trumpet, and daf etc; each of which representing ceremony, celebration, mourning or fierce battle. Ferdowsi so skillfully described how to play and use different types of instruments that when reading his epics it seems you could hear the sound of that exciting and roaring Indian bell, that very drum placed on the elephant, the daf and harp in kings’ celebrations and the rud that plays Barbad.

The music in the stories of Shahnameh is divided into two groups: martial (Razmi) music and festive (Bazmi) music. Bazm or festivity implies a place to be joyous and happy, the opposite of which is Razm or battle in Shahnameh:

“Sohrab, the world-seeker with a heart of battlefield fire,
Went from the festival’s throne to the field with his desire”.

In most of the battle scenes of Shahnameh, martial music is used at the beginning of the attack or movement of the corps, as well as to mark the entry of a character into the scene, the Pahlevan’s entry into the battlefield. This creates an exciting or frightening atmosphere in the lead-up to the battle, and often in the scenes of the group battles; Ferdowsi describes the sound, especially by naming loud war instruments such as drums, horns, bells, trumpets, nay rooyin, gaav dam, rooyineh, kham, tabireh, to make the scene of the battlefield look even more passionate.

“A tumult arose from behind the royal curtain
With the outcry of the drum and the Indian bell” [8, p. 20].

In the festive celebrations of Shahnameh, sometimes stringed instruments such as rubab, tanbur, harp and lute were used, and sometimes percussion instruments such as tambourines and bells and wind instruments such as nay (nay) were used [9, p. 133].

For the first time (since Manouchehr’s reign⁵) in the Pahlavani period, musical instruments are mentioned in the wedding celebration of Zal and Rudabeh:

“He commanded for the bells to be played

⁵ This period is usually identified as heroic age in which myth and legend are combined. See [4, p. 138-139].

and they opened the curtains of the court”

At the celebration of Rostam's birthday various festive and martial musical instruments were used.

Singing has four meanings in Shahnameh:

1. singing:

“The garden’s expanse became filled from end to end,
With joy and the sound of the singers” [9, p. 14].

2. Tune, sound and voice:

“He ordered them to play warmly and sweet,
He called them only in a gentle, melodious beat”.

3. The sound of instruments

“With the sound of the horn and the Indian bell's chime,
The mountain's heart stirred from its place and time” [9, p. 147].

4. Roar and loud noise: [9, p. 13-14]

“Rostam roared like a lion bold and grand,
From his roar, the horses froze and did stand”.

In the comprehensive work by Saremi K. and Amani F. the detailed information on the construction and the use of different musical instruments can be found. Below are presented some of the typical instruments, with their descriptions and functional applications, extant in the contexts of different events and festivities.

During royal festivals, the sound of the rud, the harp and the rubab, the songs of the singers and Pahlavi songs always gave the assembly excitement and enthusiasm:

“He ordered that a thousand of the nobles renowned,
Sing and create a celebration’s sound” [9, p. 21-25, 27-32].

Barbat is one of the stringed instruments (also called lute), composed of 4 strings and is played with a pick called Shekafeh. This instrument belonged to Iranians and later to Greeks who also made it and called it barbitas:

“The noble ones sat, playing the lute’s gentle strain,
One was a player, another a skilled craftsman of the lute”.

Horn is a wind instrument similar to animal horns. It is one of the oldest human musical instruments. This instrument in Shahnameh generally announces Pahlevan’s departure to the war:

“He ordered the horn and drum to be sounded,
They blew and launched an attack into the battle ground”.

Tabireh (in Arabic – Tabl, in French – Tabor) is a percussion instrument. In ancient Iran, this instrument was used in the morning and evening during battles, or in festive gatherings, and sometimes for mourning and elegies.

“Tabor arose from the curtain of the hall,
The same cry of the drum along with the horn’s call”.

Tanbur is a stringed instrument whose handle is larger than setar, and is mentioned in the Shahnameh as a festive (Bazmi) instrument.

"There was a sweet tanbur's sound, a melodious grace,
The desert became a home to celebrate".

Jalab is a type of cymbal that has a plate shape and makes a sound when clashed together. This instrument has been used during the parade of soldiers and at places where timpanis are beaten at fixed intervals:

"For three days and nights, the army arrived in might,
The world became filled with tumult, battle, and fight".

Bell (Jaras) was a type of instrument in the shape of a cup and ball and made of iron, copper and brass:

"Night fell, a sorrow emerged from the king's words,
The tolling of the bell rose from the courtyard".

The **harp** is one of the oldest Iranian stringed instruments, which is made from hunters' bows, and has a soundboard and string column, which is played by pressing the palm of the hand on the string. For example, Nakissa was a harpist in the court of Khosrow Parviz. This instrument is one of the festive (Bazmi) instruments in Shahnameh:

"both the sound of reed flute and the sound of harp,
The blowing of the horn and the tolling of the bell were heard".

Daf is a festive (Bazmi) percussion instrument in Shahnameh.

Rubab is a stringed instrument which was played with a bow and today is played with a pick, and was mentioned as a festive (Bazmi) instrument in Shahnameh.

The discussion and "inventarization" of musical instruments mentioned in Shahnameh aims at contributing to the exploration of ancient musical artifacts and their expressive sound potential, which can be implied in the reconstruction and improvement of the national instruments, as well as in the art of instrument making.

Conclusion

It is impossible to overestimate the artistic and literary significance of Shahnameh in cultural life of Iran. Our goal was to present the ample range of musical instruments along with other representative elements of music in different contexts and episodes unfolding the epic.

The recognition of musical instruments helps to estimate the significance of the musical heritage in a culture and lifestyle of the traditional societies in the past. A musical instrument not only makes pleasant sounds and accompanies song and dance, but it is also a means of expressing traditions, myths, epics, and symbolic rituals.

It can be stated that Shahnameh conveys precious information and provides source to survey musical instruments up to that date. Ferdowsi composed the Shahnameh in the epic meter which during the victories conveys cheerful music and sad music during the wars and defeats. Therefore, Ferdowsi's art is the reproduction of cultural patterns, sentiments and thoughts of a society, and the knowledge of rituals, music and instruments we get from this epic contributes to understanding the everlasting spirit and message of Shahnameh.

References

1. Avesta. Zoroastrian scripture (James Darmesterer), in Encyclopaedia Britannica (<https://www.britannica.com/search?query=Avesta>).
2. Christensen A. L'Iran sous les Sassanides. Copenhagen, 1944.
3. Christensen A. Some Notes on Persian Melody-Names of the Sasanian Period, In Gatha Society (ed.), Dastur Hoshang Memorial Volume. Bombay, Fort Printing Press, 1918.
4. Katouzian H. Iran: Politics, History and Literature. Oxon: Routledge, 2013.
5. Khanlari, Parviz. Persian poem's rhythm. Tehran, Boyand Farhang Iran pub., 1966.
6. Malah H. Music and Ferdowsi's Shahnameh, 1990, Danesh pub., N 60.
7. Mohsen Mohammad. Modal Modernities: Formation of Persian Classical Music and Recording if a National Tradition, PhD diss., 2017.
8. Sadat Naseri, Seyed H. Shahnameh Khani, 2006, Vol. 1. Tehran, Islamic Culture Ministry pub.
9. Saremi K., Amani F. The musical Instrument and music in Shahnameh. Tehran, Pishro pub., 1994.
10. Shafiyi Kadkani, Mohammadreza. Music of Poetry. Tehran, Tus, 2006.
11. Yernjakyan L. From the history of Armenian-Iranian Musical Relationships. Yerevan, 1991 (In Armenian).

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ «ՇԱՀՆԱՄԵՆ»-ՈՒՄ

ԱՍՂԱՐ ԶԱՆԱԲԻ ՎԱՀԱԲ* (Իրան)

Հղման համար. Վահաբ, Աղար Զանաբի: «Երաժշտության դերը «Շահնամեն»-ում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 105-112. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-105

Ֆիրդուսու «Շահնամեն» համաշխարհային գրականության ամենանշանակալի հուշարձաններից մեկն է: Այս լայնածավալ էպոսում արտացոլված են Հին Պարսկաստանի լեգենդար պատմությունն ու մշակութային արժեքները աշխարհի ստեղծումից մինչև իսլամի հաստատումը 7-րդ դարում: «Շահնամեն» էպիկական ասքերի մի արժեքավոր հավաքածու է, որում ներառված և դարերի ավանդույթով պահպանված առասպելական ու պատմական իրողությունները նպաստել են իրանական ժողովրդի ազգային ինքնության ձևավորմանը: Բացի գրականությունից «Շահնամեն» կարելի է առնչել նաև այլ ոլորտների, մասնավորապես, երաժշտությանը, որի ուսումնասիրության ամենահետաքրքիր տարրերից են երաժշտական գործիքներն ու դրանց տարաբնույթ կիրառությունները էպիկական երկի տարբեր համատեքստերում:

Հոդվածում քննության են առնված իրանական բանաստեղծության և երաժշտության փոխհարաբերության հարցերը՝ էպոսում հիշատակված նվագարանների, ինչպես նաև երաժշտական տերմիններ ու երկույթներ պարունակող բանաստեղծական դրվագների գեղարվեստական, գեղագիտական արտահայտչականության դիտակետից:

* Երգիչ, a.janabi1363@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Էպիկական տեքստի կարևոր հատկանիշներից են բաների պերճախոս հանգավորման սկզբունքներն ու ռիթմը, որոնցով ընդգծվում է բանաստեղծության երաժշտականությունը: Երաժշտական գործիքների, երաժշտական տերմինների կիրառությամբ, երաժիշտների և նրանց երգերի նկարագրություններով Ֆիրդուսին հասնում է ցանկալի արտահայտչական մթնոլորտի կերտմանը:

Բանալի բաներ՝ Շահնամե, Ֆիրդուսի, Սասանյան արվեստ, իրանական երաժշտություն, բանաստեղծական չափ, երաժշտական գործիքներ, մյուսոս և առասպել:

РОЛЬ МУЗЫКИ В «ШАХНАМЕ»

АСХАР ДЖАНАБИ ВАХАБ* (Иран)

Для цитирования: Вахаб, Асхар Джанаби. “Роль музыки в «Шахнаме»”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 105-112. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-105

«Шахнаме» Фирдоуси – один из выдающихся памятников мировой литературы. В этой монументальной эпопее отражена легендарная история и культурные ценности древней Персии от сотворения мира до установления ислама в VII веке. «Шахнаме» – ценный свод эпических сказаний, отражающих мифические и исторические события, сохранившиеся многовековой традицией. Эпос сыграл важную роль в формировании национальной идентичности иранского народа. Помимо персидской литературы «Шахнаме» можно отнести и к другим областям, в частности к музыке, одним из наиболее интересных аспектов которой является рассмотрение музыкальных инструментов и их применение в различных контекстах эпического нарратива.

В настоящей статье прослеживается взаимосвязь иранской поэзии и музыки в «Шахнаме» Фирдоуси. Музыкальные инструменты, упомянутые в эпосе, а также стихотворные фрагменты, относящиеся к музыке, освещаются с точки зрения их художественно-эстетической выразительности.

Еще одна особенность эпического текста, усиливающая музыкальность поэзии – красноречивая рифмовка слов и ритм. Используя музыкальные инструменты, музыкальные термины, изображая музыкантов и описывая мелодии, Фирдоуси создает искомую атмосферу эмоциональных переживаний.

Ключевые слова: «Шахнаме», Фирдоуси, Сасанидское искусство, иранская музыка, стихотворный размер, музыкальные инструменты, миф и легенда.

* Певец, a.janabi1363@gmail.com, статья представлена 27.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

«ՇԱՀՆԱՄԵՆ» ԵՎ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՍՂԱՐ ԶԱՆԱԲԻ ՎԱՀԱԲ* (Իրան)

Հղման համար. Վահաբ, Ասղար Զանաբի: «Շահնամեն և երաժշտությունը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 113-122. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-113

«Շահնամեն» բազմազան ժանրային մարմնավորումներ է ստացել՝ երգ, գործիքային պիեսներ, սիմֆոնիկ, վոկալ-գործիքային, օպերային և երաժշտաբեմական մեծակտավ ստեղծագործություններ, ձևավորելով Արևելք-Արևմուտք երաժշտական երկխոսության առանձնահատուկ ոլորտ: Մորթեզա Հաննանեի, Ալիմոհամմադ Խադեմ Միսակի, Հոսեին Դեհլավիի, Ահմադ Փեժմանի, Համիդ Մորթեբասսեմի և այլ անվանի կոմպոզիտորների գործունեությունը գնահատելի է նախ և առաջ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում ազգային էպոսի վերակենդանացման, ինչպես նաև Իրանի ավանդական և արևմտավորական երաժշտության բեղմնավոր խաչաձևումների դիտակետից: Մեզ մատչելի երաժշտական նյութերի և փաստերի համադրումը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ իրանահայ կոմպոզիտորներն ու երաժիշտները կարևոր մասնակցություն են ունեցել Իրանի դասական երաժշտարվեստի զարգացման գործում՝ խթանելով մշակութային փոխազդեցությունների փորձը իրանական էպոսի ստեղծագործական մենկաբանումներում կիրառելուն: «Շահնամեի» տեքստերով երկեր են հեղինակել Աշոտ Պատմագրյանը (1898-1981), Էմմանուիլ Մելիք-Ասլանյանը (1915-2003) և անվանի կոմպոզիտոր, դիրիժոր Լորիս Շգնավորյանը (1937), որի «Ռոստամ և Զոհրաբ» օպերան Ֆիրդուսու պոեմի առաջին մարմնավորումն է տվյալ ժանրում:

Հողվածում քննարկված նյութը վկայում է, որ 20-րդ դարում Իրանում դասական օպերայի ձևավորման առաջին քայլերը սերտորեն առնչվում են «Շահնամեին»: Տարբեր սերունդների կոմպոզիտորներ փորձել են օպերաներ գրել՝ ըստ ազգային էպոսի պատումների: Ազգային օպերայի կայացման գործում դժվար է գերազնահատել «Շահնամեի» նշանակությունը՝ որպես թեմատիկ, սյուժետային, երաժշտաարտահայտչական, ինչպես նաև ազգային պատմողական արվեստում և էպիկական բնույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերում բյուրեղացած մեղեդային ասերգի ավանդույթի և կատարողական ոճի արտացոլման բազմակողմանի աղբյուրի: Բազմաթիվ ստեղծագործական ներշնչանքների իրականացման համար հիմք է դարձել այս գրական կոթողը և բազմաժանր երկեր են ստեղծվել «Շահնամեի» թեմաներով: Ազգային ինքնագիտակցության պահպանման խնդիրներում և ազգային ինքնության գեղարվեստական դրսևորումներում «Շահնամեն» պատմական և կոլեկտիվ հիշողության լուսավոր փարոսներից է:

Բանալի բառեր՝ «Շահնամե», Ֆիրդուսի, Մորթեզա Հաննանե, Հոսեին Դեհլավի, Ահմադ Փեժման, Համիդ Մորթեբասսեմ, Լորիս Շգնավորյան:

Ներածություն

Գրական այս գլուխգործոցը ներկայացնում է Իրանի պատմությունը՝ անհիշելի ժամանակներից մինչև 7-րդ դարում Պարսկաստանում իսլամի հաստատումը, նրա հին մշակույթն ու առասպելները: Պարսկական գրականության այս մեծագույն երկը համարվում է նաև համաշխարհային գրականության նշանավոր կոթողներից մեկը: Այն պարունակում է 50.000 չափածո քառատող, իսկ նրա

* Երգիչ, a.janabi1363@gmail.com, հողվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

նիթման ունի զուգամիտված ութանկյան ձև, որ տաղաչափության մեջ առկա յուրահատուկ ձևերից է:

«Շահնամեն» արժեքավոր հավաքածու է, որը հետաքրքիր է ոչ միայն պարսկական գրականության, այլ նաև այլ ոլորտների, այդ թվում երաժշտության տեսանկյունից: «Շահնամեն» բանաստեղծության և երաժշտության համակցում է: Ավանդաբար, բանաստեղծները գնահատել են բանաստեղծության և երաժշտության յուրահատուկ կապակցվածությունը, իսկ այն պոետները, ովքեր երգելու ձայնային լավ տվյալներ չեն ունեցել, այդ նպատակին ծառայելու համար ասացողներ են ընտրել: Ֆիրդուսին գուսաններին հատուկ երաժիշտների դաս էր համարում և գտնում, որ երաժշտությունն ու բանաստեղծությունը լրացնում են միմյանց:

Առանձնապես կարևոր են երաժշտական գործիքների նկարագրություններին, տեխնիկական-կատարողական առանձնահատկություններին, ինչպես նաև դրանց կիրառության դրսևորումներին ուղղված նրա նկատառումները: Երաժշտական գործիքարանը թույլ է տալիս ծանոթանալ ժողովրդի երաժշտական ժառանգությանը, պատկերացում կազմել երաժշտական կենցաղի, ավանդույթների, ծիսական արարողությունների համակարգի մասին: «Շահնամեում» նկարագրված հանդիսությունների ժամանակ նշվում է նաև, որ թմբուկներն ու գոսերը՝ կապված փղերի մեջքին, նվագում են բանակների առջև, զորահանդեսներին, տոնակատարություններում, իսկ խնջույքների ժամանակ՝ հիշատակվում են դափը, տավիղը, ջնարը, մեծ թմբուկը, զանգը, հնդկական դերեյը և այլ գործիքներ:

Իր պատմություններում Ֆիրդուսին երաժշտական գործիքների և երաժշտության վերաբերյալ կատարած դատողություններից բացի, հիշատակում է նաև ժամանակին մեծ համբավ ունեցող երաժիշտների անուններ, օրինակ՝ «Բարբադի» (Խոսրով Փարվիզ արքայի երաժշտի) և «Սարկաշի» (Սարգիս), որոնց գործունեությունն ու փառքը առիթ են տվել բազմաթիվ մեկնությունների, վարկածների առաջադրմանը [1, 2, էջ 459-592]:

«Շահնամեն» դարձել է իրանցի արվեստագետների, մասնավորապես գեղանկարիչների ներշնչման հիմնական աղբյուրներից մեկը [3, էջ 57]:

«Շահնամեի» երաժշտա-բանաստեղծական ինքնատիպ դրսևորումներից է Ջուրխանայում հաստատված ավանդույթն իր երաժշտական ձևավորումով և թմբուկի (զարբ)՝ որպես հիմնական նվագարանի, կիրառությամբ: Ջուրխանայի երաժշտաբանաստեղծական պատումն՝ իր մեղեդային-ռիթմական առանձնահատկություններով, որոշակի նվագարանների գործառույթով, Իրանի մշակութային արժեքների պահպանման գործունե երևույթներից է:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Իրանի ազգային էպոսը կատարվել է ասերգային ոճով: Ժամանակի ընթացքում ձևավորվել է նաև առանձին դրվագների երգային-մեղեդային՝ գործիքային նվագակցությամբ ուղեկցվող կատարողական ավանդույթը: «Շահնամեի» երաժշտական տարրերն ըստ էության պայմանավորված են տեքստի ռիթմով, հանգով, ինտոնացիայի՝ հեղինակային խոսքի ներքին տոնի կամ հնչերանգի

ինքնատիպ և ներդաշնակ դրսևորումներով: Շեշտենք նաև այն հանգամանքը, որ Ֆիրդուսին, լինելով տաղանդավոր բանաստեղծ, մարդկային խոհերն ու ապրումներն արտահայտել է կուռ կառուցվածք ունեցող չափածոյի տեսքով [2, էջ 561-563]: «Շահնամեի» բոլոր երգվածքներում պահպանված է 11 վանկանի մութաքարիբ մետրի տարատեսակը՝ հետևյալ բանաձևով.

Ս -- Ս -- Ս -- Ս ~

Էպոսի երաժշտականությանն առնչվող ըմբռնումները չեն սահմանափակվում գեղագիտական դատողություններով, դրանք վերաբերում են էպոսի դարերով հղկված երաժշտաբանաստեղծական կատարողական ավանդույթի հստակ դրսևորումներին: Ցավոք, ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար մոռացության են մատնվել «Շահնամեի» երգասացությունները և բանավոր ընթերցելու ավանդույթն առհասարակ: Իրանի էպիկական հրաշակերտ կոթողը՝ «Շահնամեն», այսօր խնդիր ունի երաժշտական բաղադրիչի գրառման, վերակառուցման և պահպանման: Ֆիրդուսու անմահացրած պատմափերոսական և առասպելական պատումների հանդեպ պարսիկ ժողովրդի հետաքրքրությունը չի նվազել:

XX դարից սկսած Իրանի դասական երաժշտարվեստի զարգացմանը զուգահեռ «Շահնամեն» նորանոր մարմնավորումներ է ստանում ժամանակակից պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում: Աշխատանքի տվյալ բաժնում ներկայացրել ենք պարսիկ կոմպոզիտորների անդրադարձները «Շահնամեին», որոնք նոր լիցքեր են հաղորդել էպիկական երկի կենսունակ կենցաղավարմանը՝ ժամանակակից արվեստի ասպարեզում:

Թեև խնդրո առարկա ստեղծագործությունները, դրանց հեղինակների բնութագրերը, վերլուծական նյութն ու մեկնությունները հաճախ հակիրճ, հանրագիտարանային բնույթի են՝ պայմանավորված և՛ երաժշտական օրինակների սղությամբ, և՛ հրատարակությունների ու ձայնագրությունների ասպարեզում առկա բացթողումներով, ինչպես նաև դրանց անմատչելիության խնդիրներով, այսուհանդերձ, հնարավոր ենք համարել դասակարգել և ընդհանուր ուրվագծով ներկայացնել Իրանի պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում ձևավորված «Շահնամեի» երաժշտական վերածնունդը:

Մորթեզա Հաննանեն (1923-1989)՝ կոմպոզիտոր, գալարափողահար և երաժշտագետ, սովորել է Թեհրանի կոնսերվատորիայում անվանի երաժիշտ Փարվիզ Մահմուդի դասարանում: Ինչպես և ուսուցիչը, նա նույնպես մեծ ներդրում ունի Իրանում սիմֆոնիկ երաժշտության ավանդույթների և համերգային կյանքի կայացման գործում: Հաննանեն ստեղծագործել է կամերային-գործիքային, նվագախմբային և վոկալ ժանրերում՝ հիմնականում պարսկական թեմաներով և ազգային երաժշտաարտահայտաչական բնորոշ տարրերի լայնահուն կիրառումով:

Հաննանեի երկերի շարքում կա պիես՝ սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, որը նվիրված է Ֆիրդուսու հիշատակին (օր. 14): Այն եվրոպական դասական եռմասանի ձևին մոտ կառույց է՝ գործիքային նախանվագով: Սակայն մեղեդային շարադրանքն ամբողջությամբ ընթանում է իրանական դասագահների ելևէջային ձայնակարգային ոլորտում:

Հոսեին Դեիլավին (1927-2019) ծնվել է Թեհրանում: Երաժշտության առաջին ուսուցիչը հայրն է եղել: Դասեր է առել իրանական դասական երաժշտության ակունքներում կանգնած մասնագետներ Աբուլհասան Սաբայի և Հոսեյն Նասեհի մոտ: Ավարտելով Թեհրանի կոնսերվատորիայի կոմպոզիտորական դասարանը, ուսումը շարունակելու նպատակով նա մեկնել է Գերմանիա և Ավստրիա: Ավստրիայում կոմպոզիցիայի դասեր է ստացել Թոմաս Ք. Դեվիդի դասարանում: Ա.Սաբայի մահից հետո նա հանձն է առնում Սաբայի նվագախմբի դիրիժորի պարտականությունը: 1968-ին Դեիլավին հիմնում է Ռուդաքի համերգասրահի սիմֆոնիկ նվագախումբը:

Ստեղծագործական առաջին իսկ փորձերից Դեիլավին մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել իրանական կամիթավոր, աղեղնավոր ու փողային գործիքների նկատմամբ: 1993 թ.-ին նա հիմնադրել է ազգային կամիթավոր գործիքների նվագախումբ, հանդես է եկել բազմաթիվ համերգներով: Ռոհուլլա Խալեդիի հրավերով սկսել է դասավանդել Թեհրանի ազգային երաժշտության կոնսերվատորիայում, հետագայում դառնալով դրա ռեկտորը՝ մինչև 1975 թ.: Նրա ղեկավարության տարիներին ուսանած շրջանավարտների մեծ մասն այսօր ճանաչված երաժիշտներ են:

«Բիժան ու Մանիժեն» իր ավանդական լեզվաճոճով հեռու է իրանական ժամանակակից երաժշտության մեջ իշխող հիմնական միտումներից: Սյուժեն ներկայացնում է պարսկական անտիկ ժամանակաշրջանը և հեղինակը նպատակահարմար չի գտել կիրառել ժամանակակից լեզվարտահայտչական տարրեր այս գործում: Կոմպոզիտորը փորձել է ստեղծել ամբողջական նվագախմբային սոնորիստիկա, որը պետք է փոխանցի իրանական երաժշտության ոգին և արտահայտչականությունը, ինչը պարտիտուրում ժամանակ առ ժամանակ ցայտուն դրսևորումներով է երևակվում: Ցավոք, մեր տրամադրության տակ չկան նոտային օրինակներ:

Ահմադ Փեժմանը (ծնվ. 1935) անվանի կոմպոզիտոր է և ջութակահար: Նա կրթություն է ստացել Վիեննայի երաժշտական ակադեմիայում և դեռ ուսանող տարիներից հաջողությամբ հանդես եկել թե՛ որպես հեղինակ, թե՛ որպես կատարող: Հետագա գործունեությունը շարունակել է Իրանում, իսկ Իսլամական հեղափոխությունից հետո Միացյալ Նահանգներում՝ Նյու-Յորքում: Գրել է օպերաներ, բալետներ, սիմֆոնիկ և այլ ստեղծագործություններ, որոնք հիմնականում կատարվել են: Նրա ստեղծագործությունների շարքում գերակշիռ են իրանական ազգային պատմահերոսական թեմատիկայով, ինչպես նաև իրանական ազգային նվագարանների կիրառությամբ ստեղծված երկերը: Հատկապես ուշագրավ է «Ռոստամի յոթ խոչընդոտները» բալետը (1996), որի պարտիտուրը մեզ չի հաջողվել ձեռք բերել:

Իրանի դասական երաժշտության անվանի ներկայացուցիչներից է Համիդ Մոթեբասսեմը (ծնվ. 1958 թ.): Նա երաժիշտների ընտանիքում է մեծացել, մանկուց նվագել է թառ, սիթար: Սովորել է Թեհրանի արվեստների համալսարանում և Պարսկական երաժշտության կոնսերվատորիայում: Նրա ստեղծագործություններն արժանացել են Եվրոպական մի շարք պատվավոր մրցանակների:

«Բամդադ» («Արևածագ»), «Ծովի երգը», «Ավազե, Նո» («Նոր երգ»), «Դաստան տրիո», «Դաստան դուետ», «Շուրիդե», «Դրախտի ծաղկունքը», «Հանուն կարմիր վարդի» և այլ գործեր ծայնագրվել և բազմիցս կատարվել են:

Մոթեբասսեմի ինքնատիպ գործերն առանձնանում են վառ արտահայտված ազգային նկարագրով. հեղինակային ձեռագրի բնութագրական հատկանիշներից են ավանդական ձայնակարգերում պոլիմելոդիկ մտածողության դրսևորումների բազմազան կիրառությունները՝ ժողովրդական նվագարանների տեխնիկական հնարավորությունների նորովի բացահայտումներով: Այս առումով նա նորարար կոմպոզիտոր է, որի համարձակ երաժշտական մտահղացումները նոր ուղիներ են նշանավորում ազգային գրական ու երաժշտական ավանդույթի ժամանակակից մեկնաբանումների ասպարեզում:

Իրանի դասական երաժշտարվեստի հիմնադրման և զարգացման գործում կարևոր դեր են խաղացել նաև Իրանում ապրող և գործող հայ երաժիշտները: Լինելով Իրանի մշակութային կյանքի գործուն մասնակիցներ, նրանք մեծապես նպաստել են եվրոպական երաժշտության ամենատարբեր ժանրերի և գեղարվեստական ուղղությունների արմատավորմանն ու տեղայնացմանը Իրանի մշակույթում: Իրանահայ կոմպոզիտորները՝ Աշոտ Պատմագրյանը (1898-1981), Ռուբեն Գրիգորյանը (1915-1991), Էմմանուիլ Մելիք-Ասլանյանը (1915-2003), Լյուդվիգ Բազիլը (1931-1990), ինչպես նաև ոլորտի այլ ներկայացուցիչները մշտապես եղել են մշակույթի առաջատար դիրքերում, ստեղծագործաբար կիրառելով արևմտյան երաժշտության ժանրային-կառուցվածքային ավանդույթները: Իրանահայ արվեստագետների շարքում իր արժանի տեղն է գրավում Լորիս Ճգնավորյանը, որի ստեղծագործության մեջ, ի շարս այլ թեմաների, ինքնատիպ անդրադարձ է գտել նաև Ֆիրդուսու «Շահնամեն»:

Լ. Ճգնավորյանը ծնվել է 1937-ին, Բորուջերդում (Իրան): Նրա ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է Իրանում, Հայաստանում, ԱՄՆ-ում, Մեծ Բրիտանիայում: Կոմպոզիտորի՝ իրանական ազգային երաժշտության նկատմամբ ունեցած մեծ հետաքրքրությունն իր արտացոլումն է գտել նրա ստեղծագործական տարբեր մտահղացումներում, իրանական վիպերգության ու ավանդապատումների հանրաճանաչ թեմաների տարբեր ժանրային մարմնավորումներում: Դրանցից են «Ռոստամ և Զոհրաբ» օպերան և «Սիմորղ» բալետը:

«Ռոստամ և Զոհրաբի» հիմքը «Շահնամեի» ամենահայտնի ողբերգական պատումներից մեկն է, որտեղ առկա է առասպելական մտածողության շերտերում ձևավորված արխետիպային մոտիվներից մեկը՝ հոր և որդու ճակատագրական հանդիպումն և որդու ողբերգական մահը: Այս մոտիվին ներհյուսված է նաև դյուցազուն Ռոստամի և գեղեցկուհի Թեհմինեի սիրո պատմությունը:

«Ռոստամ և Զոհրաբ» օպերայի վրա կոմպոզիտորն ընդմիջումներով, նոր խմբագրումներով ու նոր սկզբունքներով աշխատել է շուրջ 30 տարի և ավարտել 2004 թ.: Այն բազմիցս բեմադրվել և կատարվել է Թեհրանում և Երևանում (նաև համերգային կատարումներով): Նշենք, որ կոմպոզիտորի հետ ունեցած հարցազրույցի ժամանակ նա ընդգծել է իր մեծ հետաքրքրությունը իրանական դյուցազնավեպերի՝ «Շահնամեի» և դրա ավանդական կատարումների՝ մասնա-

վորապես Ջուրխանայի ավանդույթի նկատմամբ: «Սա Իրանում առաջին օպերան է, որ ես սկսել եմ գրել 1961 թվականին: Հիշում եմ, որ երիտասարդ տարիքում ավելի շատ էի տարված Ջուրխանայի արվեստով, Ջուրխանայի երաժշտությամբ և մշտապես հետևում էի Թեհրանի ռադիոյով հեռարձակվող Շիրխոդայի կատարումներին Ջուրխանայում: Անչափ շատ էի ուզում լավ ընկալել և պատկերացնել ժողովրդական, ինչպես նաև իրանական հոգևոր երաժշտությունը, այդ պատճառով աստիճանաբար սկսեցի գրի առնել տարբեր մեղեդիներ ու ռիթմեր...»¹:

Դրանք իրենց անդրադարձն են գտել օպերայի երաժշտական լեզվի մեջ: Ժողովրդամասնագիտացված կատարողական ավանդույթի, տիպական մեղեդային ու ռիթմիկ կառույցների լուրջ ուսումնասիրության արդյունքում կուտակած գիտելիքը մեծապես օգնել են կոմպոզիտորին իր կարևոր նախաձեռնության՝ «Շահնամեի» տեքստերով ստեղծված առաջին իրանական օպերայի իրականացման գործում: Այս պարտավորեցնող և պատվաբեր գաղափարի նկատմամբ ունեցած խիստ մասնագիտական մոտեցման հավաստիկն են օպերայի 8 մշակված և վերախմբագրված տարբերակները: Օրինակ՝ Ռոստամի և Ջոհրաբի կովի տեսարանում մի դեպքում հեղինակը կիրառել է միայն հարվածային գործիքի զարկերն ու զուրխանայի տիպական ռիթմական դարձվածքները, իսկ մեկ այլ խմբագրված տարբերակում օգտագործել է նաև ձայներ: Օպերայի տարբերակներից բացի Լ. Ճգնավորյանը ստեղծել է նաև «Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերայի 7 մասանի նվագախմբային Սյուիտը:

Կոմպոզիտորի երաժշտական լեզուն օրգանապես միահյուս է իրանական ավանդական երաժշտությանը: Թեև իր իսկ հավաստմամբ ուղղակի մեջբերումներ և փոխառություններ իրանական ժողովրդական, հոգևոր կամ ժողովրդապրոֆեսիոնալ երաժշտությունից չկան, այսուհանդերձ այն ներծծված է իրանական ազգային ելևէջներով: Հատկանշական է, որ օպերան սկսվում է հենց «Շահնամեի» առաջին տողով՝ իրանական էպոսին բնորոշ 11 վանկանի մութաքարիբ չափով, որը պահպանվում է ողջ պոեմի ընթացքում: Բնութագրական է, որ հեղինակը հիմնականում առաջնորդվել է 1 հնչյուն 1 վանկ սկզբունքով, ասես ընդօրինակելով Շահնամե-խանի՝ «Շահնամե» ասացողի կատարողական ոճը:

Ֆիրդուսու պերճախոս լեզուն և պատումների հարուստ սյուժեները լայն հնարավորություն են ընձեռում «Շահնամեի» երաժշտաբեմական մարմնավորումների համար, որի օրինակները բազմաթիվ են Իրանում: Անվանի կին գրող, դրամատիկ թատերական ռեժիսոր Փարի Սաբերին (ծնվ. 1932 թ.) «Շահնամեի» հիման վրա ստեղծել է մի շարք գործեր, այդ թվում՝ «Բեժան և Մանիժե», «Լեյլի և Մեջնուն», «Շամս է Փարանդե» (Թոշող Շամսը), «Յուսուֆ և Ջուլեյխա» և «Ռոստամ և Իսֆանդիար»: Ըստ հեղինակի «Շահնամեն» ունի եզակի ենթատեքստ, և Ֆիրդուսին իր պատումներում չի զիջում Շեքսպիրին: «Շահնամեում» պատկերված «Ջահակ և Ջամշիդ» լեգենդի հիման վրա նա բեմադրել է օպերայատիպ մի ստեղծագործություն «Մորղ է Բարան» (Անձրևի

¹ Կոմպոզիտորի հետ անձնական զրույցից:

թոշունը), որի երաժշտությունը՝ հանձնարարված ջնարին, թմբուկին, ջութակին և թամբուրին գրել է Արսալան Քամբարը: Ուշագրավ է, որ այն ստեղծվել է իրանական ավանդական դրամայի սկզբունքով, որտեղ առկա են հնագույն թատերական ներկայացումների՝ նաղդալի (պատմողի), թագիեի (ողբի և տառապանքների ծիսական արարողությունների) և սիահ բազիի (սև խաղ, սևադեմ կատակերգուի ժողովրդական ներկայացումների) բնութագրական դրսևորումները:

Ինչպես վկայում են հետազոտության արդյունքները, «Շահնամեի» ժանրային ընդգրկումները բավական լայն են՝ երգից ու գործիքային պիեսներից մինչև սիմֆոնիկ, օպերային և երաժշտաբեմական մեծակտավ ստեղծագործություններ: Դրանց հեղինակներ՝ Մորթեզա Հաննանեն, Ալիմոհամմադ Խադեմ Միսակը, Հոսեին Դեհլավի, Ահմադ Փեթմանը, Համիդ Մոթեբասսեմը և այլ անվանի կոմպոզիտորներ ուղիներ են հարթել Իրանի ավանդական դասական և Արևմտաեվրոպական երաժշտության բեղմնավոր խաչաձևումների համար:

Եզրակացություն

Արևելքում, հնագույն ժամանակներից ի վեր, բանաստեղծությունը սերտորեն առնչակցված է եղել երաժշտական արվեստին և նրա հիմնական գոյաձևը ոչ թե կարդալն ու արտասանել է համարվել, այլ՝ ասերգը: Պարսից գրականության ասպարեզում Ֆիրդուսու «Շահնամեն» այս դրույթի լավագույն վկայությունն է: Էպիկական տեքստի քննությունն անմիջականորեն կապվում է խոսքի երաժշտականությանն ու տաղաչափական ձևին: Երաժիշտները, նվագարանները, ինչպես նաև, մեղեդիների ու ձայնեղանակների անվանումները, ասերգի ու դիթամի կիրառությունները՝ բանաստեղծական տեքստի գեղարվեստական-գեղագիտական հենքի անբաժանելի բաղկացուցիչներն են: «Շահնամեն» սիրվել և արժևորվել է ժողովրդական լայն շրջաններում՝ որպես ազգային մշակութային ինքնության ամենախոսուն հուշարձան, որը ներկայացնում է իրանական մշակույթը հնագույն ժամանակներից, երբ ժողովրդամասնագիտացված ասացողների և երաժիշտ-կատարողների արվեստն առանձնահատուկ արժեք է ունեցել:

Հետազոտության արդյունքները վկայում են, որ «Շահնամեն» բազմազան ժանրային մարմնավորումներ է ստացել՝ երգ, գործիքային պիեսներ, սիմֆոնիկ, վոկալ-գործիքային, օպերային և երաժշտաբեմական մեծակտավ ստեղծագործություններ, ձևավորելով Արևելք-Արևմուտք երաժշտական երկխոսության առանձնահատուկ ոլորտ: Մորթեզա Հաննանեի, Ալիմոհամմադ Խադեմ Միսակի, Հոսեին Դեհլավի, Ահմադ Փեթմանի, Համիդ Մոթեբասսեմի և այլ անվանի կոմպոզիտորների գործունեությունը գնահատելի է նախ և առաջ պրոֆեսիոնալ երաժշտարվեստում ազգային էպոսի վերակենդանացման, ինչպես նաև Իրանի ավանդական և արևմտաեվրոպական երաժշտության բեղմնավոր խաչաձևումների դիտակետից:

Իրանահայ կոմպոզիտորներն ու երաժիշտները կարևոր մասնակցություն են ունեցել Իրանի դասական երաժշտարվեստի զարգացման գործում: «Շահնամեի» տեքստերով երկեր են հեղինակել Աշոտ Պատմագրյանը (1898-1981), Էմմանուիլ Մելիք-Ասլանյանը (1915-2003) և անվանի կոմպոզիտոր, դիրիժոր Լորիս

Ճգնավորյանը (1937), որի «Ռոստամ և Ջոհրաբ» օպերան Ֆիրդուսու պոեմի առաջին մարմնավորումն է տվյալ ժանրում:

Իրանի ոչ մահմեդական պարարվեստի վարպետների շարքում հայ պարուհիները, պարուսույցներն ու բեմադրողները մեծ ավանդ ունեն ազգային էպիկական մշակույթի, մասնավորապես, «Շահնամեի» երաժշտաբեմական արտացոլումներում, ինչպես նաև դրանցում կիրառված տարաճ և բազմահնար սկզբունքների համադրական լուծումներում:

20-րդ դարում Իրանում դասական օպերայի ձևավորման առաջին քայլերը սերտորեն առնչվում են «Շահնամեին»: Տարբեր սերունդների կոմպոզիտորներ փորձել են օպերաներ գրել՝ ըստ ազգային էպոսի պատումների: Ազգային օպերայի կայացման գործում դժվար է գերազնահատել «Շահնամեի» նշանակությունը՝ որպես թեմատիկ, սյուժետային, երաժշտաարտահայտչական, նաև՝ ազգային պատմողական արվեստում և էպիկական բնույթի երաժշտաբանաստեղծական ժանրերում բյուրեղացած մեղեդային ասերգի ավանդույթի և կատարողական ոճի արտացոլման բազմակողմանի աղբյուրի: Բազմաթիվ ստեղծագործական ներշնչանքների իրականացման համար հիմք է դարձել այս գրական կոթողը և բազմաժանր երկեր են ստեղծվել «Շահնամեի» թեմաներով: Ազգային ինքնագիտակցության պահպանման խնդիրներում և ազգային ինքնության գեղարվեստական դրսևորումներում «Շահնամեն» պատմական և կոլեկտիվ հիշողության լուսավոր փարոսներից է:

Գրականություն

1. Борбад, эпоха и традиции культуры: [Сб. ст.]. Душанбе, изд. Дониш, 1989.
2. Стариков А. Фирдоуси и его поэма «Шахнаме», Фирдоуси, Шахнаме, Издание подготовили Ц.Б. Бану, А. Лахути, А.А. Стариков, том первый. Москва, изд. АН СССР, 1957.
3. Tajlil J. Imagery in Ferdowsi's Shahnameh, Translation and Publication of the Institute of Artistic Works, "Matn" publication. Tehran, 2009.

References

1. Borbad, jepoha i tradicii kul'tury: [Sb. st.]. Dushanbe, izd. Donish, 1989.
2. Starikov A. Firdousi i ego pojema "Shahname", Firdusi, Shahname, Izdanie podgotovili C.B. Banu, A. Lahuti, A.A. Starikov, tom pervyj. Moscow, izd. AN SSSR, 1957.

«ШАХНАМЕ» И МУЗЫКА

АСХАР ДЖАНАБИ ВАХАБ* (Иран)

Для цитирования: Вахаб, Асхар Джанаби. «Шахнаме» и музыка". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 113-122. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-113

Как свидетельствуют результаты исследования, жанровый охват «Шахнаме»

* Певец, a.janabi1363@gmail.com, статья представлена 27.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

достаточно широк: от песен и инструментальных пьес до крупных симфонических, оперных и музыкально-сценических произведений. Мортеза Ханнанэ, Али-мохаммад Хадем Мисак, Хоссейн Дехлави, Ахмад Пежман, Хамид Мотебассем и другие известные авторы, проложили путь к плодотворному скрещиванию иранской традиционной классической и западноевропейской музыки. Особый вклад в эту сферу внесли армяно-иранские композиторы и художники, деятельность которых была направлена на становление и развитие в Иране профессионального музыкального искусства. Ашот Патмагрян (1898-1981), Эммануил Мелик-Асланян (1915-2003), а также известный композитор и дирижер Лорис Чкнаворян (1937), обращаясь к иранской эпике создали своеобразные произведения на тексты «Шахнаме», с использованием интонационно-ритмических особенностей народной и народно-профессиональной музыки Востока. Большой интерес Чкнаворяна к иранской национальной музыке нашел свое отражение в различных жанровых воплощениях эпико-мифологических мотивов. Среди них «Ростам и Зохраб», первая написанная в Иране опера на тексты «Шахнаме» и балет «Симорг», которые с успехом были поставлены в Иране, Армении и на разных сценах мира.

Исследование доступного нам материала и источников доказывает, что первые шаги в становлении классических оперных и музыкально-театральных спектаклей в Иране в XX веке тесно связаны с «Шахнаме». Композиторов разных поколений вдохновляли сюжеты восточных любовных сказов и героико-легендарных нарративов, зарегистрированных в поэтическом эпосе: «Бижан и Маниже», «Хосров и Ширин», «Рустам и Исфандиар». Трудно переоценить значение и роль «Шахнаме», богатого хранилища тематических, сюжетных и музыкальных-выразительных средств, в становлении национальной музыкальной культуры в Иране. Творческие отражения «Шахнаме» – свидетельства музыкального возрождения эпической поэмы в современном композиторском искусстве Ирана.

Ключевые слова: «Шахнаме», Фирдоуси, Мортеза Ханнанэ, Хоссейн Дехлави, Ахмад Пежман, Хамид Мотебассем, Лорис Чкнаворян.

“SHAHNAMEH” AND MUSIC

ASGHAR JANABI VAHAB* (Iran)

For citation: Vahab, Asghar Janabi. ““Shahnameh” and Music”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 113-122. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-113

The research results show that the genre diversity of “Shahnameh” is wide

* Singer; Komitas Yerevan State Conservatory, PhD student, a.janabi1363@gmail.com. The article was submitted on 27.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

enough: it covers songs, instrumental music, large scale symphonic, vocal-instrumental pieces, operatic and musical dramatic works. Their authors Morteza Hannaneh, Alimohammad Hadem Misak, Hossein Dehlavi, Ahmad Pejman, Hamid Motebassem et al. paved the way for the fruitful crossovers of the Iranian traditional and Western European music. Armenian-Iranian composers and artists, whose activities were aimed at the formation and development of professional musical art in Iran, greatly contributed to the field. Ashot Patmagrian's (1898-1981), Emmanuel Melik-Aslanian's (1915-2003), as well as the famous composer and conductor Loris Chegnavorian's (1937) valuable works based on the texts of "Shahnameh", are marked by modal intonation and rhythmic traits of folk and folk-professional music of the East. Chegnavorian's great interest in Iranian national music is reflected in various genre embodiments of epic. They include "Rostam and Zohrab", the first opera written in Iran to the texts of "Shahnameh", and "Simorgh Ballet", which have been successfully staged and performed in Iran, Armenia, and else where all over the world.

The study of the materials and sources available proves that the first steps in the formation of classical opera and musical theatre performances in Iran in the 20th century are closely related to "Shahnameh". Composers of different generations have been inspired by the plots of eastern love stories and heroic-legendary narratives registered in the national epic: "Bijan and Manije", "Khosrow and Shirin", "Rustam and Isfandiar" etc. The significant role of "Shahnameh" as an unsurpassable rich repository of thematic, plot and musical-expressive means is undeniable in the formation of musical culture in Iran. Creative reflections of "Shahnameh" evidence the musical renaissance of the epic poem in the contemporary composers' art of Iran.

Key words: "Shahnameh", Ferdowsi, Morteza Hannaneh, Hossein Dehlavi, Ahmad Pejman, Hamid Motebassem, Loris Chegnavorian.

EDWARD TORIKIAN HIS LIFE, ACTIVITIES, INFLUENCES POLYPHONY IN ARABIC SONGS

BETTY SLIKHANIAN-KOURTIAN* (Lebanon)

For citation: Slikhanian-Kourtian, Betty. "Edward Torikian. His life, activities, influences. Polyphony in Arabic songs", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 123-136. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-123

Edouard Torikian is an artist of Armenian descent with an impressive musical career in Lebanon. A composer, musicologist, choirmaster, educator, lecturer, and author of numerous works, Torikian is blessed with an open mind and receptiveness to different cultures to which he has been exposed, while maintaining deep attachment to his Armenian origins. He actively contributes to advancing the Lebanese, Arabic and Armenian music in their secular and non-secular forms. He devotes his research to the study of Armenian sacred chant, chiefly that of the monastery of Bzommar. With his many compositions, he expands the repertoire of the Lebanese art of music. brings innovation to traditional Lebanese, Arabic, and Armenian music through harmonization and novel arrangements of more than a hundred Lebanese, Arabic, and Armenian songs, written for choir a cappella or with accompaniment. Torikian mentors music and musicology students and conducts several choirs on religious and non-religious occasions. His vocal works are interpreted around the world by choirs of international renown; his musicological treatises are taught in Lebanon as well as in music institutions across the Arab countries, namely Syria, Jordan, and Egypt.

Below is Torikian's biography which we present succinctly, with a focus on the milestones of his musical career, the various influences which shaped his art, and the different techniques that he applied to his polyphonic arrangements of Arabic songs.

Key words: educator, choir, polyphony, arrangement, Armenian sacred song, harmony, influences, hymns, Arabic songs.

His Life

Edouard Torikian was born on November 27, 1952, in Aleppo, Syria. His parents were music enthusiasts. His father played the drums and his mother the mandolin. From an early age, Torikian showed interest in music.

In 1957, the family moved to Lebanon. At the age of 14, Torikian joined the Armenian-Catholic Convent of Bzommar in Lebanon, where he learned the harmonium with Father Léonce Der Minassian. Within six months, he mastered the entire Magar Yegmalian Mass. At the convent, Father Der Minassian owned a large collection of classical music records to which the seminarians listened in the evenings. Torikian had a particular admiration for Beethoven's symphonies, especially Symphony No. 6 dubbed "Pastoral". He also loved Rimsky-Korsakov's symphonic suite Scheherazade. During those days, for lack of a photocopy machine, Torikian adamantly copied the scores by hand so that he could have his own. This was how he learned theory and harmony.

* Holy Spirit University of Kaslik (USEK), Lebanon, bettyslikhanian@usek.edu.lb. The article was submitted on 14.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

He had already recorded the melody of certain hymns and songs which he himself had harmonized to accompany the Convent's choir, which sang in a single voice. Torikian was only 16 years old then. Later, he also learned the piano, the guitar, and the recorder, all at the Convent of Bzommar.

On April 13, 1975, war erupted in Lebanon. Torikian returned to Aleppo where he conducted several choirs. In Aleppo, Torikian was inspired by the city's rich and intense cultural life and by the particular appreciation of its people for art and music.

Torikian returned to Lebanon in 1980, when the fighting stopped. He began teaching music in several Armenian schools. Upon realizing the importance of pursuing his academic education in music, in 1981 he joined the Faculty of Music¹ at Holy Spirit University of Kaslik (USEK) to study musicology. He took lessons in harmony, fugue, counterpoint, and music theory with Father Joseph Waked, an Antonine priest reputed for being extremely strict and demanding. He received his master's degree in 1985.

In 1988, he attended Komitas Yerevan State Conservatory for two months to further his knowledge of music writing and choir direction. During his time there, he studied choir direction under Arthur Veranian, and musicology under Nigoghayos Tahmizian and Markarid Broutian. However, due to family constraints, he, unfortunately, had to interrupt his sojourn in Armenia and return to Lebanon.

In 1997, he received his Degree in Advanced Studies in musicology from USEK. His thesis was titled "The general characteristics of Syriac chant". In 2004, he obtained his PhD on "The general characteristics of Armenian liturgical chant and the particularities of the tradition of the convent of Bzommar".

In 1985, Torikian began teaching music theory, counterpoint, and harmony at USEK. Subsequently, he taught composition and various subjects of musicology, such as history, analysis, organology, music sociology and Armenian music.

In 1997, Torikian was appointed Head of Higher and Specialized Music Education programs at USEK's Faculty of Music, where he has been an associate professor since 2010.

His Activities

The Educator

Teaching occupies a considerable part of Torikian's life. In 1980, upon returning from Aleppo to Lebanon, he began teaching music in four Armenian schools² simultaneously. From his early experience in teaching, Torikian demonstrated mastery of imparting education thanks to his well-thought teaching methods – as per his students' testimonies.

As part of the Armenian singing lessons he gave in schools, Torikian endeavors

¹ First Faculty of Music in the Middle East and North Africa Region, founded in 1970 by Father Prof. Louis Hage.

² The four Armenian schools are: Tekeyan College, Mesrobian College, Collège Saint-Grégoire and Collège Sainte Agnès. Subsequently, from 1990 to 2008, he also taught at Yeghishé Manoukian College.

to initiate students in listening to music. He recommends to them movies, such as the music film *Sayat-Nova*, and operas, such as Armen Dikranian's *Anoush*, to engrave history and music in their memory.

In 1985, upon receiving his master's degree in musicology from USEK, he was put in charge of teaching music theory by the dean and founder of the Faculty of Music, Father Louis Hage.

Between 1993 and 1994, owing to his efforts, a branch of the USEK Music School was inaugurated at Tekeyan College in Bourj Hammoud, with Torikian at the helm. However, the school was shut down in 1997 for financial reasons mainly, despite the Tekeyan College management's initial excitement about this project, which they viewed as a cultural and musical added value for their institution³.

In 1997, after being appointed Head of Higher and Specialized Music Education programs at USEK, Torikian halted his teaching activities at schools to devote himself to teaching at USEK full-time.

Today, a considerable number of his students have become accomplished musicians. They testify to his profound knowledge, his generosity in sharing that knowledge, as well as his high standards and his unparalleled dedication to music. To that effect, I quote the testimony of one of his students, Georges Daccache⁴:

"This wise man has always put his immense artistic knowledge at the service of music and musicians, and he continues to do so. Known for his humility and unmatched kindness, he has trained and mentored hundreds of students in music writing, his favorite subject. His students went on to become nationally and internationally renowned musicians. His critical and rational mind, as well as his attentiveness and goodwill in class have enabled his students to master the basics of harmony, counterpoint, and fugue. He corrects his students' work by suggesting several alternatives and letting them decide on the best course themselves, without ever breaking their motivation. Most importantly, he is a man filled with God's grace, which he spreads around him with a soothing smile and a paternal spirit that knows no limits".

The Musicologist

In addition to his many participations in roundtables and programs on Lebanese and Armenian radio stations, as well as his articles in periodicals⁵ about

³ Armenian schools in Lebanon received donations and assistance from the United States and other European countries, after Armenia's declaration of independence in 1991. But these countries suspended their assistance for Armenian schools in Lebanon and preferred to provide direct assistance and support to Armenia. Gradually and over time, many schools in Lebanon went bankrupt.

⁴ French-Lebanese pianist and composer, principal interpreter, and performer of the works of Lebanese composers of art music, co-founder of the festival named, «Les Musicales du Liban» in Paris (2019), the first festival entirely dedicated to Lebanese composers.

⁵ In this respect, we quote Torikian's article on Nigoghayos Tahmizian's musicological contribution, published in the Haigazian University's journal (Beirut) in 2014.

the Lebanese-Armenian cultural and music life, Torikian was particularly interested, from a young age, in the study of the sacred chant performed at the monastery of Bzommar. Consequently, he needed first to study the Armenian sacred chant in general and acquaint himself with other sacred chants that could bear some resemblance with Armenian chants.

As such, he took a particular interest in Gregorian chants while he was majoring in musicology at USEK. Later on, while pursuing his Degree in Advanced Studies in Musicology, he proceeded to the in-depth study of the Syriac chant, especially that of the Maronite, Orthodox and Catholic Syriac churches present in Lebanon and Syria. His thesis, initially written in French, draws up a comparative table of the common denominators between the chants of these three churches, as well as a detailed description of each.

Afterward, his doctoral thesis (also written in French and still unpublished), revolves entirely around the Armenian sacred chant⁶.

This voluminous thesis of roughly 800 pages consists of three volumes:

The first volume is a historical and literary account. First, it recounts the cultural history of Armenians from a critical viewpoint. The second part sheds light on the history of restoration of the Armenian Catholic Patriarchate and the establishment of its headquarters at the Monastery of Bzommar, his research on the origins of tradition of the chant variant performed at this monastery.

The second volume is a purely musicological analysis without any bias. It begins by questioning different notions and terminologies that customarily serve to describe Armenian liturgical chant in general. Subsequently, based on his own personal experience and the contemporary processes of analysis of Gregorian chant, with the addition of some traditional Armenian notions, Torikian sets forth his own criteria for the analysis of Armenian liturgical chant. For him, the most important criteria are the liturgical tone and the reciting tone.

Each chapter in this volume is dedicated to the study of one of the Voices (modes) of the Armenian liturgical chant. The Bzommar variant is examined through a simultaneous cross-comparison with a dozen other Armenian variants, which is a rather uncommon approach to the study of Armenian liturgical chant. In addition, Torikian researches the analogy for each Voice in the repertoires of Byzantine, Syriac, and Latin Churches. All of these eight liturgical Voices, in addition to the psalmody and cantillation, are then subjected to a comprehensive and thorough examination which maps out the Armenian musical scale in liturgical chant, and which demonstrates the common methods of transposition that explain the variations in pitch within the liturgical tone.

⁶ Torikian E. 2004. *Les caractéristiques générales du chant liturgique arménien et les particularités de la tradition du couvent de Bzommar*. [The general characteristics of the Armenian liturgical chant and the peculiarities of the Bzommar convent tradition]. PhD dissertation, USEK, Lebanon.

At the end, Torikian reaches the following conclusions: any hymn (Sharagan), cantillation, psalmody, and recitation in the Armenian liturgical chant are merely a more or less rich ornamentation of the reciting tone which varies according to the transposition of the liturgical note. This process is shaped by the requirements of the Armenian language on the one hand, and by the liturgical imperatives, on the other, notwithstanding the fact that the chant may sometimes bear analogies with other similar Christian repertoires.

It is worth mentioning that the last two modes (the Authentic Fourth Mode and the Plagal Fourth Mode) are not related to the abovementioned repertoires; they are purely Armenian or, at best, reminiscent of the influence of ancient Persian culture (Parthian). The variant of liturgical chant performed at the monastery, however, originates from the Armenian Church of Cilicia in the High Medieval Period, and has been preserved and transmitted orally for three centuries in a Lebanese village called Bzommar, far removed from Armenia. The chant is also free from any attempt of alteration, except for a few influences from the practice, specific to the College Leonine in Rome in the mid-twentieth century. For these reasons, and despite its extreme simplicity and rigor, this variant is worth being considered an authentic legacy of Armenian sacred chant.

The last, third volume is a compelling collection of the content of liturgical offices, unpublished articles and manuscripts, the western notation of a hundred liturgical chants performed at the Monastery of Bzommar, all compiled through documentation, recordings, or personal memory⁷.

The Choirmaster

Upon returning to Aleppo in 1975, Father Bedros Merayetiyan – at the time a parishioner passionate about music and currently archbishop of the Armenian Catholic community of Aleppo since 2021 – immediately offers Torikian the chance to conduct the parish’s choir during Sunday Mass, which Torikian immediately accepts with great pleasure. The parish’s choir was composed of ten choristers and was named “Komidas”. It was essentially a one-voice choir. Within a few months, Torikian succeeds in teaching the choir members to perform the polyphonic Yegmalian Mass, in preparation for Christmas Mass which was to be broadcast on Syrian national radio. The number of singers had already increased to 40. In August 1976, Torikian conducted the choir in a concert named “Sacred Chants through Contemporary Music”.

In 1978-1979, also in Aleppo, Torikian established the choir “Nayiri”, a large choir at the Tekeyan Cultural Center. The choir held a concert in which it performed Armenian popular songs along with a few Arabic ones for added interest. It was following this very concert that Torikian began harmonizing Arabic songs.

Upon his return to Lebanon in 1980, Torikian conducted several choirs, in particular the “Kilikia” choir of the Armenian Catholic Patriarchate from 1980 to

⁷ Personal communication with Edouard Torikian, September 27, 2021.

2008, and the “Groung” choir from 1990 to 2016. He conducted in nearly a hundred concerts in Lebanon, Egypt and Syria. In 2015 in the Vatican, he also conducted the “Groung” choir at the mass commemorating the 100th anniversary of the Armenian Genocide. He also conducted the Al-Bustan⁸ choir from 2012 to 2017, as well as the USEK choir on various occasions.

Torikian did not settle for simply conducting choirs. He was also in charge of stage direction (positioning his choristers and instrumentalists on stage) and logistics (invitations, transportation, booking of concert halls, etc.), as he always aimed for perfection. However, due to his busy schedule, Torikian had to bring a stop to conducting choirs in 2017 in order to fully dedicate his time to teaching, composing, and writing arrangements.

The Arranger and Composer

Torikian’s oeuvre is divided into two categories:

1. Composition.
2. Arrangement, harmonization, and orchestration.

Total number of compositions	50 (=11,6/100)
Total number of arrangements	381 (=88,4/100)
Total number of pieces	431 (so far)

Torikian’s compositions stand out with their unique and individual writing style. At times, they bear hints to Armenian melodies, at other times, they evoke a Lebanese or oriental flare. However, Torikian’s compositions remain relatively small in number, as teaching takes up most of his time. Nonetheless, one cannot but be amazed at the wealth of his arrangements, which came as a result of the many requests made to him for that matter. It is mostly arrangements of Arabic songs in low tones that made him a much-coveted artist by Lebanese, Arab and foreign musicians/composers/arrangers, given his innovative and incomparable writing. With a sizable instrumental and vocal portfolio under his sleeve, Torikian’s polyphonic arrangements of Arabic songs have attracted listeners and musicians/composers equally. In 2020, a poll conducted by Dr. Nouhail Salloum among 35 Arab musicians and musicologists⁹ from eight Arab countries¹⁰ showed that “Torikian’s arrangements of Arabic songs were a success; not only did they not distort the spirit of Arabic music and its characteristics, but they brought added value to it” (Salloum, 2020, 358).

⁸ Al Bustan International Festival is an annual music festival founded in 1994 by Mirna al-Bustani in Beit Mery, Lebanon.

⁹ Of whom 26 hold a doctorate degree.

¹⁰ The eight Arab countries are: Egypt, Lebanon, Jordan, Iraq, Syria, Tunisia, Palestine, and Bahrain.

The Lecturer

Torikian is a renowned speaker and lecturer and is often invited to participate in national and international conferences, such as the “Europa Cantat XIX Pécs” that was held in Hungary in 2015; the “5th IFCM Multicultural and Ethnic Choir Conference” held in Girona, Spain, in 2015; the “26th Congress of Arab Music” at the Cairo Opera House in Egypt in 2017; in addition to several international conferences organized by USEK. Some of the topics he addresses as a speaker and lecturer include: the techniques he adopted and established in his polyphonic writing of Arabic songs based on the tetrachord with lowered tones; the tradition of chant at the Bzommar monastery; improvisation in the Armenian sacred chant; the musical contribution of Armenians to Arabic music, and the analogies between Armenian and Syriac sacred chants.

The Author and his Publications

During the years that he taught music at several schools, and also back when he was still a student at USEK in 1983, Torikian had realized that the schools had a shortage of songbooks. Consequently, he resorted to manually copying the songs himself and handing them out to students. Next, he made it his mission to put together a songbook of 100 pages along with illustrations and explanations. In 1989, at the request of the Tashnag party, he compiled a collection of the party’s revolutionary songs. Later, following an intensive and laborious process, Torikian succeeded in restoring the Bzommar’s repertoire of hymns-sharagan(s) which had long been destined to oblivion. In 2007, the Armenian Catholic Patriarchate published two books featuring those hymns. Torikian also made a compilation of two volumes of liturgical hymns and chants of the Armenian Catholic Church for the use in different events such as baptisms, weddings, the Month of Mary, etc., which were published in 2008. His publications are still of great use to Armenian communities all over the world.

Influences

Being a nation that stands at the crossroads between East and West, Lebanon has always been the meeting point of civilizations. It therefore comes as no surprise that the works of Lebanese composers boast an eclectic flair, and Torikian’s music is no exception. Indeed, it mirrors the different impressions that shaped and marked him. Many factors have influenced his compositions and arrangements; and some of these influences, be they secular or religious, are also the direct result of his Lebanese-Armenian identity. Below is a list of the various composers and cultures that served him as a source of inspiration.

Komidás

It is no surprise that Torikian – as is the case for most Armenian composers of the twentieth century – has been greatly influenced by the music of Komidas. Known for having established the six most common tetrachords used in Armenian music,

Komidias had come to the conclusion that “the union between any tetrachord of the six formed the Armenian melodies” (Harutyunyan & Parsayan, 1996, p. 118). Subsequently, “in the pianistic accompaniments of these chants, Komidas generally resorted to a homophone-harmonic style of writing to avoid distorting the spirit of the chant” (Harutyunyan & Parsayan, 1996, p. 121). Also, in his polyphonic writing, he used the rich metro-rhythmic formulas of popular music to mark its national character (Harutyunyan & Parsayan, 1996, p. 120). In his harmonizations of Arabic music, themselves based on the tetrachord, and apart from the various arrangement techniques that he himself had established, Torikian adopted Komidas’ principles, especially that the latter had created his own auditory experiments based on the vocal genre. Torikian’s compositions and arrangements mostly comprise a range of vocal works and this is the result of the compatibility of the respective styles of the two composers. For this reason, Armenian musicians who know Torikian (of whom we mention the late conductor Haroutioun Topikian, Yervant Yerganian, Barkev Taslakian, Zakar Kéchichian, etc.) call him “Komidas of the Arabs”.

Magar Yegmalian

Ever since his teenage years, Torikian has been exposed to music at the Bzommar convent through the mass of Magar Yegmalian, which for him – then a self-taught student – was the first treatise of polyphonic writing. As an amateur musician, Torikian applied instinctively and naturally the harmonies of Yegmalian without being aware of the rules of arrangement and harmonization. It was only later, after pursuing his academic studies and conducting personal research, that he mastered Yegmalian’s techniques and methods of harmonization in a scientific fashion.

Maronite, Syro-Maronite, and Syriac music

Having been first a student at the Faculty of Music at Holy Spirit University of Kaslik in 1981, then a teacher at that same Faculty in 1986, it was inevitable for Torikian with his bright curious mind and constant thirst for knowledge to develop a keen interest in the Syriac and Syro-Maronite music in that academic institution, founded by monks of the Lebanese Maronite Order (LMO). This prompted Torikian to further deepen his knowledge of this genre, thus dedicating an entire research undertaking to the “characteristics of Syriac chant”. According to Father Youhanna Geha¹¹, out of all the musicians that Father Louis Hage¹² knew, he always tasked Torikian with arranging Maronite and Syro-Maronite chants.

¹¹ Director of the USEK choir (2000-2005); Father Louis Hage’s assistant.

¹² Professor of musicology, founder of USEK Faculty of Music in 1970, appointed as President of the International Congregation of Sacred Music (CISM) by Pope John Paul II for three terms (1996-2010), author of the collection “*Monument du chant maronite*” [Monuments of Maronite Chanting].

In addition, Father Youssef Tannous¹³ tasked him with the arrangement of several Syriac and other chants, as well as many chants that he himself had composed. One such example is the oratorio *Emmanuel*, whose main melody is imbued with the influence of Syro-Maronite music and the Lebanese song. According to Father Tannous:

“The polyphonic arrangements of the melodies of the Syriac chant written by Dr. Edouard Torikian are based on modal harmony, since the Syriac chant is monodic, melodic and of modal character.

To preserve and highlight the beauty of the Syriac melody, Dr. Torikian uses some techniques for his vocal arrangements (two, three or four voices), instrumental arrangements (small orchestra or large orchestra), including, among others, the tile or rhythmic tiling, which is a form of antiphony, the ostinato, canon, transposition of the melody to other degrees, etc. Moreover, he makes outstanding use of the varied and rich rhythmic element of the Syriac chant in his arrangements.

In short, Dr. Torikian never applies the harmonic rules of western music; he chooses what truly matches the identity, character, and beauty of the Syriac melody”.

In addition, since 2006, Torikian has arranged and orchestrated several purely Syriac sacred chants at the request of the Syriac choirs of Damascus and musicologist Gabriel Aydin (USA).

Lebanese Music

Torikian is passionate about Lebanon and is a firm believer that a brighter future lies ahead for this beautiful country. In his compositions, as few as they may be, he devotes a special place to Lebanese music. In many of his works he has recourse to *cited folklore*, which consists in the direct adoption of popular melodies. This was the case with his Sonata for Two Pianos *My Strong Faith*, in which Torikian borrowed fragments of two Lebanese melodies to build his themes. The first melody is from the song *Mahma ta'akh-khar jāyi* by the Rahbani brothers and performed by Fairuz; and the second is from the popular Lebanese-Syrian song *'al-Rosāna*. Torikian also turns to *disintegrated folklore*, in which there is no perceivable trace of folklore at the first degree. To the hearing, the work seems to have been written in a traditional scholarly language; however, the privileged patterns, the modes, rhythms, ostinatos, and the instrumental techniques emanate from folklore. They lend life to this music and instill a telluric force of great authenticity into it (Bérard 1998: 237). One such example is *The Peaceful Mountain*, a piece written for oud and orchestra.

¹³ Doctor of Musicology, Dean of USEK Faculty of Music and Director of USEK Choir from 1986 to 1995, and from 2010 to 2016. Founder of the Scientific Commission of Faculties and Higher Institutes of Music in Arab Universities. Composer of several operas, operettas, oratorios, and religious and secular chants. Founder and Director of the Qadicha Choir since 1996 until today. Permanent member of the League of Arab Countries' Scientific Committee of the Arab Academy of Music since 2008 till present day.

Western music and writing

Torikian comes from a purely western musical background with an early talent and taste for harmonic writing. For Torikian, western music is the very foundation of his compositional intellect. In his instrumental, vocal, and orchestral compositions, Torikian demonstrates a great mastery and a thorough knowledge of the various instruments and musical forms. Nevertheless, he does not shy away from bringing in innovations without breaking away from the traditional rules of the past. His works boast unique melodic richness, metric and rhythmic variety, a harmonic language of his own which combines classical harmony with the innovative harmonic elements of the 20th century, and – last but not least – original orchestration, where different possibilities are explored and put to great use ingeniously. Torikian describes his music as “his own personal style, somewhere between the rigorous traditional classical composition, the freedom of expression of jazz and the Middle Eastern modality” (Kayali & Rouquès, 2011, p. 299).

Polyphony in Arabic songs

Having a personal taste for harmony, Torikian has been interested in polyphonic writing from a young age. His first attempts at arranging Arabic songs or hymns date back to 1978 with the “Nayiri” choir. In 1993, together with the Armenian Catholic “Groung” choir, he performed the song *Ya Mahla Nūrha* at the Cairo Opera House in Egypt. Nevertheless, those arrangements did not include lowered tones. In 2006, he arranged/ composed the song *Zahrat el-Madā'en [Jerusalem, Flower of the Cities]* by Fairuz, for eight voices. This work was a watershed moment in his career as an arranger thanks to its originality and innovative writing. In fact, in this secular masterpiece of originally revolutionary character, Torikian masterfully interweaves liturgical chants (Syriac, Byzantine, Armenian, Muslim and Latin) from different religions and languages to epitomize the image of the city of prayer, and to convey a humanitarian message of tolerance and peaceful coexistence between peoples of different religions.

Under the direction of Barkev Taslakian, the song was performed by the Al-Fayḥā' choir¹⁴, an a cappella choir that received international acclaim for its professional performance and unique and innovative repertoire, consisting mostly of arrangements by Torikian. With an experience, spanning four decades of deep musical and auditory knowledge, Torikian sets about arranging Arabic songs that are based on maqām. In 2018, he arranged eleven songs, written by Marcel Khalifé¹⁵, in a CD bearing the name of *SAWT*, performed by soloist 'Umayma el-Khalil and the Al-Fayḥā' choir. For Torikian, *SAWT* is the crown jewel of his artistic oeuvre.

¹⁴ As a result of this work, the Al-Fayḥā' Choir won the Best Choir and Best Conductor awards at the Warsaw International Choir Festival in 2007.

¹⁵ Born in Amchit, Lebanon, in 1950, Marcel Khalifé is a prominent composer of Arabic music and a master of the oud. His discography includes about twenty albums. He has won several international awards. In 2005, he was named UNESCO Artist for Peace.

Torikian bases his arrangements of non-tempered Arabic songs on four fundamental principles¹⁶:

1) Mastering a great number of rules and techniques that are applied in western and international polyphony, both old and new.

2) Applying the above-mentioned techniques in Arabic chant by complying with the characteristics of Arabic maqām-s and their rhythmic functioning. This requires thorough knowledge of Arabic music.

3) Respecting the Arabic language by taking into account the pronunciation of the letters so that they are adapted to the musical phrase.

4) Preserving the main melody which is considered a fundamental pillar of Arabic songs by avoiding complicated reversals or repetitive transition of the melody, all the while allocating the maqām of the main melody to the different voices to ensure the unity of the work in its variety.

Subsequently, he sets forth some methods and suggestions for arranging Arabic songs based on tetrachord maqām with lowered tones¹⁷.

- The use of heterophony, written or improvised.

- The use of the pedal in its different forms: tonic, dominant, the two together or in alternation.

- The antiphony

- The possibility of using alien tones, whose main function is to expand the melodic phrase consistent with the style of Arabic music. These alien tones consist of passing notes, embroideries, anticipations, delays, and chromatic notes.

- The use of consecutive octaves and fifths as well as empty chords through the elimination of the third.

- The use of counterpoint writing and avoidance of harmonic writing.

Torikian's arrangements of Arabic songs are largely influenced by the text (meaning and pronunciation), then by the melody. Indeed, Arabic is a language known for being rich in consonants, and Torikian attaches a great importance to guttural letters. His arrangements are a mix of specific Arabic intonations, classical and modern western writings, sometimes with a colorful jazzy style. However, Torikian remains cautious not to strip these songs of their Arabic essence; as from the outset, his main goal has been to advance Arab music and help it reach universality rather than globalization.

Barkev Taslakian describes Torikian as "...Komidas of the Arabs, a skilled and meticulous expert; Torikian delves deep into the origin of each song before arranging it"¹⁸.

¹⁶ Torikian E. (2017). Arabic Singing with Polyphonic Arrangement: Techniques and Vision. *Cairo Congress of Arab Music*, Egypt.

¹⁷ Torikian E. (2018). Theories of the Polyphonic Arrangement of Arabic Chants for a cappella Choir. *Cairo Congress of Arab Music*, Egypt.

¹⁸ Comment by Barkev Taslakian during an interview with Torikian in the weekly program "ÚTimanegar" on Radio Van, on January 25, 2023.

Torikian: “I believe that polyphony can add beauty and universality value to Arabic charming monody. I was inspired by the Armenians’ experience in this field. Armenian music is a Middle Eastern heritage. The polyphonic arrangements began there in 1900. As my origin is Armenian, I aspired to this experience in Arabic music, and if I find success, I will be glad to contribute somehow to Arabic culture and the peaceful and generous Arabic people” (Earnhart, 2015, p. 33).

Conclusion

Torikian’s musical career stands out with its uniqueness given the diversity of his musical activities. In the early stages of his career, he simultaneously began conducting choirs and devoting his time to working on arrangements and compositions, before embarking on his teaching journey. He then conducted extensive musicological studies and research. Author of several works and musical collections, he is frequently invited to participate in national and international music conferences as a speaker. To this day, the ever-tireless Torikian fully devotes himself to his art, always aiming for progress, evolution, and innovation.

References

1. Bérard Sabine et al. Musique langage vivant, analyse d’œuvres musicales du XXème siècle [Music Living Language, Analysis of 20th Century Musical Works]. Zurfluh, 1998.
2. Earnhart Cari L. Cross-culture Choral Music education: issues for Western Choral conductors related to the performance of Arabic Choral music [Unpublished doctoral dissertation]. University of North Texas, 2015.
3. Harutyunyan M., & Parsayan A. Hay Yerajchdutyun Badmutyun [History of the Armenian Music]. Yerevan, Nor Tbrots, 1996.
4. Salloum N. Ta’addud l’taşwit fi l-maqāmāt ghayr l’mu’addala fi l’mūsīqa l’arabiyya mundhu bidāyat l’qarn l’eshrīn, lubnān namūdhajan [Polyphony in the non-tempered modes of Arabic music since the beginning of the 20th century-Lebanon as a prototype]. [Unpublished doctoral dissertation]. Kaslik-Lebanon, USEK, 2020.
5. Saleh Kayali Z., & Rouquès R. Compositeurs Libanais, XXe et XXIe siècles [Lebanese Composers of the 20th and 21st centuries]. Paris, Séguier, 2011.
6. Torikian E. Nazariyyāt fi l’ta’lif l-mūsīqi l’polyfōni l’arabi lijawqa ghinā’iyya a cappella [Theories of the Polyphonic Arrangement of Arabic Chants for a capella choir]. Egypt, Cairo Congress of Arab Music, 2018.
7. Torikian E. Al’ughniya l’arabiyya bittawzi’ l-polyfōni : tiqaniyya wa ru’ya [Arabic Singing with Polyphonic Arrangement: Technique and Vision]. Egypt, Cairo Congress of Arab Music, 2017.
8. Torikian E. Pour la sauvegarde de la tradition du chant au couvent de Bzommar. Mélanges offerts au Père Granian [For the preservation of the tradition of singing in the convent of Bzommar. Mixtures offered to Father Granian]. Kaslik-Lebanon, USEK, 2012.
9. Torikian E. Les caractéristiques générales du chant liturgique arménien et les particularités de la tradition du couvent de Bzommar [The general characteristics of the Armenian liturgical chant and the peculiarities of the Bzommar convent tradition]. [Unpublished doctoral dissertation]. Kaslik-Lebanon, USEK, 2004.

**ԷՂՈՒԱՐԴ ԹՈՐԻԿՅԱՆ
ԿՅԱՆՔԸ, ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ, ԱՉԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ԲԱԶՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ԱՐԱԲԱԿԱՆ ԵՐԳԵՐՈՒՄ**

ԲԵԹԹԻ ՍԼԻԽԱՆՅԱՆ-ԿՈՒՐՏՅԱՆ* (Լիբանան)

Հղման համար. Բեթթի Սլիխանյան-Կուրտյան: «Էղուարդ Թորիկյան. կյանքը, գործունեությունը, ազդեցությունները: Բազմաձայնությունն արաբական երգերում»: Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2023): 123-136. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-123

Էղուարդ Թորիկյան՝ ծագումով հայ երաժիշտ, ում տպավորիչ կարիերան ծավալվել է Լիբանանում: Կոմպոզիտոր, երաժշտագետ, խմբավար, մանկավարժ, բանախոս, բազմաթիվ գիտական աշխատությունների հեղինակ, Թորիկյանն ակտիվորեն նպաստում է լիբանանյան, արաբական և հայկական ինչպես աշխարհիկ, այնպես էլ հոգևոր երաժշտության զարգացմանը: Բաց մտածողությամբ և իրեն շրջապատող մշակույթների նկատմամբ ընկալունակությամբ օժտված երաժիշտը խորապես կապված է իր հայկական արմատներին: Իր գիտական աշխատանքը նա նվիրել է հայ հոգևոր երգին, մասնավորապես՝ Ջմմառի վանքում կատարվող տարբերակին: Թորիկյանի բազմաթիվ ստեղծագործությունները ընդլայնում են Լիբանանի երաժշտական արվեստի շրջանակները: Նա ներդաշնակացում է ներմուծում լիբանանյան, արաբական և հայկական ավանդական երաժշտության մեջ, ստեղծում է երգչախմբի համար գրված a cappella կամ նվագակցությամբ կատարվող երգերի հարյուրից ավելի ինքնատիպ վերադաշնակումներ: Թորիկյանն ուսուցանում է երաժիշտ և երաժշտագետ ուսանողներին, դեկավարում է երգչախմբերի ելույթներ եկեղեցական և ոչ-եկեղեցական միջոցառումներում: Նրա վոկալ երկերը հնչում են միջազգային հռչակ ունեցող երգչախմբերի կատարմամբ աշխարհի շատ երկրներում: Երաժշտագիտությանը նվիրված նրա աշխատությունները դարձել են ուսումնական ձեռնարկներ Լիբանանի, ինչպես նաև այլ արաբական երկրների՝ Սիրիայի, Հորդանանի, Եգիպտոսի երաժշտական ուսումնական հաստատություններում:

Այստեղ բերված համառոտ կենսագրության մեջ ներկայացվում են Թորիկյանի երաժշտական ուղու կարևորագույն փուլերը, նրա արվեստի ձևավորմանը նպաստած տարատեսակ ազդեցությունները, արաբական երգերի բազմաձայնային դաշնակումներում նրա կողմից կիրառվող հնարները:

Բանալի բառեր՝ մանկավարժ, երգչախումբ, բազմաձայնություն, վերադաշնակում, հայ հոգևոր երգ, ներդաշնակություն, ազդեցություններ, շարականներ, արաբական երգեր:

* Քալիքի Ս. Հոգի Համալսարան, Լիբանան, bettyslikhanian@usek.edu.lb, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 05.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

ЭДУАРД ТОРИКЯН ЖИЗНЬ, ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, ВЛИЯНИЯ ПОЛИФОНИЯ В АРАБСКИХ ПЕСНЯХ

БЕТТИ СЛИХАНИЯН-КУРТЯН* (Ливан)

Для цитирования: Слиханян-Куртян, Бетти. "Эдуард Торикян: жизнь, деятельность, влияния. Полифония в арабских песнях", Искусствоведческий журнал, N 1 (2023): 123-136. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-123

Эдуард Торикян – музыкант армянского происхождения, впечатляющая карьера которого состоялась в Ливане. Композитор, музыковед, хормейстер, педагог, оратор, автор множества научных трудов, Торикян активно способствует развитию ливанской, арабской и армянской музыки – как светской, так и духовной. Наделенный открытым умом и восприимчивостью к составляющим его среду культурам музыкант глубоко привязан к своим армянским корням. Свой научный труд он посвятил изучению армянского духовного песнопения на примере вариантов, исполняемых в монастыре Зммар. Многочисленные произведения Торикяна расширяют границы музыкального искусства Ливана. Он привносит в традиционную ливанскую, арабскую и армянскую музыку гармонизацию, создает оригинальные аранжировки более чем ста песен, написанных для хора а саррелла или с сопровождением. Торикян обучает студентов – музыкантов и музыковедов, дирижирует хорами на церковных и внецерковных мероприятиях. Его вокальные произведения исполняются пользующимися международным признанием хорами во многих странах; его музыковедческие трактаты служат учебными пособиями в музыкальных образовательных учреждениях Ливана и других арабских стран – Сирии, Иордании, Египта.

В приведенной здесь краткой биографии Торикяна отмечаются важнейшие вехи в его музыкальной карьере, различные влияния, сформировавшие его искусство, техника, применяемая им в полифонических аранжировках арабских песен.

Ключевые слова: педагог, хор, полифония, аранжировка, армянское духовное песнопение, гармония, влияния, гимны-шараканы, арабские песни.

* Касликский Университет Святого Духа, Ливан, bettyslikhanian@usek.edu.lb, статья представлена 14.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ «ՍԱՐԻ ԱՂՋԻԿ» ԵՐԳԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԱՆԵԼՈՒԹՅԱՆ ՇՈՒՐՋ

ԱՐՏԱԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ, ԱԼԻՆԱ ՓԱԸԼԵՎԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Վարդանյան, Արտակ, Փահլևանյան, Ալինա: «Ժողովրդական «Սարի աղջիկ» երգի ազգային պատկանելության շուրջ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 137-150. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-137

Հայկական ժողովրդական «Սարի աղջիկ» (թուրքերեն՝ “Sari gelin”, ադրբեջաներեն՝ “Sari gelin”) («Շեկ նորահարս», «Շեկլիկ աղջիկ») երգը տարածված է ոչ միայն հայերի, թուրքերի և ադրբեջանցիների շրջանում, այլև որպես հայկական ժողովրդական երգ՝ թարգմանված, փոխադրված կամ բնօրինակով երգում են տարածաշրջանի այլ ժողովուրդներ՝ պարսիկները, քրդերը, հույները և այլք:

Երգի ազգային պատկանելության շուրջ երկարատև և բուռն վեճեր են եղել ադրբեջանցիների հետ, որոնք ժողովրդական հանրահայտ այս ստեղծագործությունը իրենց են համարում, թեև նրա հայկականության մասին բարձրաձայնել են անգամ թուրք հայտնի արվեստի գործիչներ: Այնուամենայնիվ, երգի թուրքերեն տարբերակի բնագիրն է նաև ակնհայտորեն վկայում, որ այն երգ է հայուհու մասին, ստեղծված է հայկական միջավայրում՝ հայ հեղինակի կողմից:

Հաշվի առնելով նաև երաժշտագիտական քննությունը, որով հաստատվում է, որ մեղեդին հարազատ է հայկական ժողովրդական երգամտածողությանը, ունի հայկական ֆոլկլորում բազմաթիվ տարբերակներ, ինչի մասին վկայում են բերված հրապարակումները (ամենահինը գրանցել է Կոմիտասը՝ 1891 թվականին), ակնհայտ է դառնում երգի հայկական լինելու հանգամանքը:

Բանալի բառեր՝ հայկական ժողովրդական երգ, հայերեն, թուրքերեն, թուրքալեզու հայկական ֆոլկլոր, հայկական մշակույթ, Կարին, մեղեդի:

Ներածություն

Հայկական ժողովրդական «Սարի աղջիկ» (թուրքերեն՝ “Sari gelin”, ադրբեջաներեն՝ “Sari gelin”) («Շեկ նորահարս», «Շեկլիկ աղջիկ») երգը տարածված է ոչ միայն հայերի, թուրքերի և ադրբեջանցիների շրջանում, այլև որպես հայկական ժողովրդական երգ՝ թարգմանված, փոխադրված կամ բնօրինակով երգում են տարածաշրջանի այլ ժողովուրդներ՝ պարսիկները, քրդերը, հույները և այլք: Ադրբեջանցիները, սակայն, մեղմ ասած, շարունակում են անհիմն նկրտումներ դրսևորել նաև ժողովրդական հանրահայտ այս ստեղծագործության հանդեպ և երգը ադրբեջանական համարել [23, էջ 10]:

* ՀՀ ԳԱԱ Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի բարբառագիտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի գրողների միության անդամ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, artva@list.ru, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, alinapahlevanyan1@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 31.03.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Սրանով էլ հիմնավորվում է սույն հոդվածի արդիականությունը: Նորոյթը և նպատակն է երաժշտագիտական և բնագրագիտական առումով քննել երգի մեղեդին և բնագիրը, պարզաբանել երգի իրական ազգային պատկանելությունը:

Ընդհանուր տեղեկություններ

«Սարի աղջիկ» երգը Օսմանյան Թուրքիայի հայաբնակ շրջաններում հայտնի է եղել դեռևս 19-րդ դարում: Տարածված է եղել նաև Ջավախքում, Շիրակում, որտեղ բնակվող հայերը առավելապես Էրզրումի նահանգից (պատմական Կարնո աշխարհ) են ժամանակին Ռուսական կայսրության տարածք գաղթել: Մեծ եղեռնից փրկված հայերի սերունդները «Սարի աղջիկը» երգում են աշխարհի տարբեր երկրներում:

Երգի հայերեն տարբերակը երգել են անվանի հայ երգիչներ Շարա Տալյանը, Պավել Լիսիցյանը, Ռուբեն Մաթևոսյանը, Ֆլորա Մարտիրոսյանը և այլք, մեղեդային տարբերակը կատարել են դուդուկի վարպետներ Զիվան Գասպարյանը, Գևորգ Դաբաղյանը և այլք:

Երգի թուրքերեն տարբերակը երգում են ամենահայտնի թուրք երգիչները, նրանցից ոմանք՝ նաև հայերեն: Այդուհանդերձ, երգի ազգային պատկանելության շուրջ երկարատև և բուռն վեճեր են եղել ադրբեջանցիների հետ, թեև նրա հայկականության մասին բարձրաձայնել են թուրք երգահան Շանար Յուրդաթափանը, երգչուհի Սեզեն Աքսուն, լրագրող Մուրադ Էրթաշը, դոկտոր Գյոքչեն Քարանֆիլը, անգամ նախկին արտգործնախարար և վարչապետ Ահմեդ Դավութօղլուն և թուրք անվանի այլ գործիչներ ու մտավորականներ [21]: Թուրքական հեռուստաալիքների եթերում երգը բազմիցս հայերեն հնչել է նաև ստամբուլահայ երգչուհի Սիբիլի և թուրք երգչուհի Սեզեն Աքսուի կառարմամբ: «Սարի աղջիկը» նաև պոլսահայ երջանկահիշատակ մտավորական Հրանտ Դինքի շատ սիրելի երգն էր, որ հայերեն հնչեց նրա հուլարկավորության ժամանակ:

Բնագրագիտական դիտարկումներ

Քննարկվող երգի թուրքերեն տարբերակը վերլուծելուց առաջ, նախ հիշենք պատմական իրողությունների թելադրանքով հայ իրականության մեջ դարեր շարունակ ստեղծված, գոյատևած և մինչև մեր օրերը հասած՝ հայկական թուրքալեզու բանահյուսության, մանավանդ ասացվածքների, հանելուկների, երգերի, մասնավորապես՝ ողբերգերի, և ժողովրդական երգարվեստի բազմաթիվ այլ նմուշների մասին: Անգամ Մեծ եղեռնի օրերին ստեղծված հայկական բազմաթիվ երգեր թուրքալեզու են եղել [19, 22]: Հիշենք հանրահայտ «Դեր Ջորի ողբը» [17, էջ 110].

*Սաբաքրան գալքդըմ, գյունաշ փառլիյոր,
Չեթելար օթուրմիշ մովզեր յաղլիյոր,
Էրմանիա բաքդըմ յաման աղլիյոր,
Դինի բիր ուղրունա գեդան էրմանի:*

Առավոտ վեր կացա, արևն էր փայլում,
 Չեթեններ նստած՝ մովզերներ յուղում,
 Հայերին նայեցի՝ լալիս են, ողբում,
 Հանուն հավատքի նահատակ հայեր:

Հիշենք նաև, որ անցյալ դարերում ոչ միայն ողջ Անատոլիայի հայաբնակ թուրքախոս և հայախոս շրջաններում և Արևմտյան Հայաստանում էր թուրքալեզու ֆոլկլոր ստեղծվում, այլև Արևելյան Հայաստանում: Օրինակ՝ Նախիջևանի Ազնաբերդ գյուղում մինչև անցյալ դարի կեսերը բոլոր կանոնիկ ողբերգերը թուրքերեն էին, իսկ հարևան Օծոփ (Բադամլու) գյուղում՝ նաև հանելուկներն ու ասացվածքները: Հարյուրավոր հայ աշուղներ մինչև 19-րդ դարի վերջերը իրենց երգերը հիմնականում թուրքերեն էին հորինում [6, 2]: Հետևաբար, բնական է հայ բանահյուսության մեջ թուրքալեզու նմուշների առկայությունը:

Հայերը հարկադրված էին տիրապետել նաև թուրքերենին և քրդերենին՝ դարեր շարունակ ապրելով Օսմանյան Թուրքիայի գերիշխանության տակ: Բնականաբար, ստեղծագործական ձիրքով օժտված հայն իր գեղարվեստական ապրումները, իր հոգու խոսքը պետք է արտահայտեր՝ ձգտելով հասկանալի լինել նաև այդ լեզուներով: Բացի դա, Թուրքիայի հայաբնակ բազմաթիվ շրջաններում հայերենը խստիվ արգելված էր:

Հաշվի առնելով այս ամենը՝ առավել ևս պետք է պնդել, որ հայ բանահյուսության մեջ երգի թուրքալեզու լինելը երբեք առիթ չի կարող դառնալ այն հայկական մշակույթից օտարելու համար:

Իսկ «Սարի աղջիկ» երգի պարագայում ադրբեջանական «վարկածի» սնանկ լինելը բացահայտելու մի շատ կարևոր կոման զարմանալիորեն ընձեռում է հենց թուրքալեզու տարբերակը: Թուրքերեն բնագրի առաջին իսկ տողերից դժվար չէ կռահել, որ երգի հերոսուհին ոչ այլ ոք է, քան կարնեցի հայ աղջիկը.

<p>Erzurum çarşı pazar Neynim aman, aman, (2) Sari gelin, İçinde bir kız gezer, Nenen ölsün, Sari gelin, aman, (3) Suna yarım.</p>	<p>Էրզրումի շուկայում Ախ, ինչ անեմ, աման, (2) Շեկլիկ հարսիկ, Մի աջիկ էր անց կենում, Մերդ մեռնի, Շեկլիկ հարսիկ, աման, (3) Սոնա յար իմ:</p>
--	---

Ուշադրություն դարձնենք, որ իրադարձությունները տեղի են ունենում Էրզրումում՝ Հայոց երբեմնի մայրաքաղաք Կարինում, որի բնակչության բացարձակ մեծամասնությունը մինչև Մեծ եղեռնը հայեր էին, և շուկան էլ անցյալում այն եզակի վայրերից էր, որտեղ կարող էին միմյանց հանդիպել անձանտթ տղան ու աղջիկը:

Ուշագրավ են նաև կրկներգի բառերից մի քանիսը: Նախ՝ աղջկա շեկ լինելը ավելի է ընդգծում հայ լինելու հանգամանքը, երկրորդը՝ «սոնա» բառը (թուրքերենում՝ suna («վայելչագեղ, հիասքանչ»), որ առկա է հայերենի բարբառներում (մասնավորապես՝ Վանի բարբառում [5, էջ 203]) և նշանակում է «բարձ-

րահասակ, վայելչագեղ», թուրքերենը փոխառել է հայերենից: Հետաքրքիր է, որ «սոնա յար» բառակապակցությունը կարելի է հանդիպել հայկական ժողովրդական բազմաթիվ երգերում, մասնավորապես՝ Կոմիտասի գրանցած հայտնի երգերում [12, էջ 172]:

<p>Elinde divit kalem, Neynim aman, aman, (2) Sari gelin, Dertlere derman yazar, Nenen ölsün, Sari gelin, aman, (3) Suna yarim.</p>	<p>Ձեռքին բռնել էր դալամ, Ախ, ինչ անեմ, աման, (2) Շեկլիկ հարսիկ, Գրում էր դարդիս դարման, Մերդ մեռնի, Շեկլիկ հարսիկ, աման, (3) Սոնա յար իմ:</p>
---	--

19-րդ դարում Օսմանյան Թուրքիայի բազմաթիվ խոշոր բնակավայրերում (Կոստանդնուպոլիս, Ջնյուռնիս, Մարաշ, Սեբաստիա, Ամասիա, Վան, Մուշ, Այնթապ և այլն) արդեն գործում էին բազմաթիվ հայկական վարժարաններ, իսկ 1811թ. դպրության խոշորագույն կենտրոն Կարինում էր հենց հիմնադրվել հայոց առաջին կրթական հաստատությունը՝ Կենտրոնական մայր վարժարանը, որը հետագայում վերանվանվել էր Արծնյան երկսեռ վարժարան: Այնուհետև այնտեղ բացվել էին Հոփսիսիմյան օրիորդաց վարժարանը և մի ամբողջ շարք երկսեռ վարժարաններ [16, էջ 94]: Հետևաբար, թե 19-րդ դարում՝ ոչ միայն Կարինում, այլև ողջ Մերձավոր Արևելքում, ո՞ր ազգի աղջկա ձեռքին կարող էր գրիչ լինել, միանգամայն և միանշանակորեն պարզ է:

<p>Erzurumda bir kuş var, Neynim aman, aman, (2) Sari gelin, Kanadında güümüş var, Nenen ölsün, Sari gelin, aman, (3) Suna yarim.</p>	<p>Էրզրումում մի թռչնակ, Ախ, ինչ անեմ, աման, (2) Շեկլիկ հարսիկ, Թևերին ուներ արծաթ, Մերդ մեռնի, Շեկլիկ հարսիկ, աման, (3) Սոնա յար իմ:</p>
---	---

Այստեղ էլ ակնհայտ է, որ խոսքը հայ արծաթագործության նշանավոր կենտրոն Կարինի, նրա հինավուրց տարազի անբաժան մասը կազմող արծաթ-յա համբավվոր զարդերի մասին է [20, էջ 66-68]:

<p>Yarim gitti gelmedi, Neynim aman, aman, (2) Sari gelin, Elbet bunda bir iş var, Nenen ölsün, Sari gelin, aman, (3) Suna yarim.</p>	<p>Յարս գնաց ու չեկավ, Ախ, ինչ անեմ, աման, (2) Շեկլիկ հարսիկ, Հաստատ ուներ մի պատճառ, Մերդ մեռնի, Շեկլիկ հարսիկ, աման, (3) Սոնա յար իմ:¹</p>
---	---

¹ Երգի թուրքերեն բնագրի թարգմանությանն օժանդակելու համար շնորհակալություն ենք հայտնում պատմական գիտությունների թեկնածու, թուրքագետ Սերգեյ Մանվելյանին:

Եվ ի՞նչ խանգարող հանգամանք կարող էր լինել տղայի և աղջկա հանդիպման համար: Ի՞նչ պատճառ կարող էր լինել, եթե ոչ առաջին հերթին սոցիալական տարբեր խավերի պատկանելու հանգամանքը, իսկ երգը թուրքերի կողմից սիրվելուց և նրանց շրջանում տարածվելուց հետո՝ բնականաբար, նաև ազգային և կրոնական պատկանելության հանգամանքը:

<p>Արևելահայ տարբերակ՝</p> <p>Վարդ սիրեցի, փուշ դառավ, Լե-լե յաման, (3)</p> <p>Գնաց ուրիշին առավ, Ախ, մերդ մեռնի, Սարի աղջիկ, օյ-օյ, Քարի աղջիկ, օյ-օյ, Քարսիրտ աղջիկ, օյ-օյ, Քարսիրտ աղջիկ...</p>	<p>Արևմտահայ տարբերակ՝</p> <p>Ամպել ա փառա-փառա, Լե-լե, աման, աման, (2)</p> <p>Սարի աղջիկ, Ես իմ սիրածին չառա, Ախ, մերդ մեռնի Սարի աղջիկ աման, (3) Քարսիրտ աղջիկ...</p>
--	---

Նշենք նաև, որ հետագայում արևելահայերենի և արևմտահայերենի փոխադրված տարբերակները կրկին անպատասխան սիրո մասին են, թեև բնագրի առումով տարբերվում են թուրքերեն տարբերակից: Հայերեն տեքստերում երբեմն պահպանվել է բնօրինակի «սարի գյալին» բառակապակցությունը, երբեմն էլ այն փոխարինվել է հայերեն «սարի աղջիկ» բառակապակցությամբ:

Իսկ ինչ վերաբերում է ադրբեջանական տարբերակին, ապա այն նույնպես շոշափում է անպատասխան սիրո թեման և հիմքում ակնհայտորեն ընկած են թուրքերեն և արևելահայերեն տարբերակները: Հետևաբար, ադրբեջաներեն բնագրի քննությունն ավելորդ ենք համարում:

Երաժշտագիտական դիտարկումներ

Հայ երաժշտագետների և ողջ երաժշտասեր հասարակության շրջանում երբեք կասկած չի հարուցել «Սարի գյալին» («Սարի աղջիկ», «Շեկլիկ աղջիկ», «Շեկ նորահարս») ժողովրդական երգի հայկական լինելու հանգամանքը: Երգը սիրային-քնարական ժանրին պատկանող ամենասիրված և տարածված երգերից է, գրի է առնվել երաժիշտ-բանահավաքների կողմից՝ դեռևս 19-րդ դարի վերջերից: Երգի մեղեդային բազմաթիվ տարբերակները, որ գոյություն ունեն բազմաթիվ տեքստերով, բոլորն էլ քնարական բնույթի են: Ամենահին գրառումը Կոմիտասին է՝ արված է 1891 թվականին («Կայնել ես վարդի հովին») [8, էջ 69]:

8(3). ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ՎԱՐԴԻ ՀՈՎԻՆ

Բձ. Միջակ. Moderato

Կայ - նել ես վար - դի հո - վին, և,
 Բա - սիրտ տա դո - շիդ մո - վին. Ախ,
 և, և, և, և, և, և, և,
 նա - նի ջան, ես դա - ռիբ ես:

Այս նմուշի մեղեդային տարբերակներից է «Կայնել ես վանքի հովին» երգը [11, էջ 49]:

87 (331). ԿԱՅՆԵԼ ԵՍ ՎԱՆՔԻ ՀՈՎԻՆ

[Մ]իջակ. Moderato

Բգդիբ

Քննարկվող երգի հետ բերված մեղեդային տարբերակների նմանությունը պայմանավորված է դրանց ենթարկվածությամբ հայկական երգամտածողության օրենքներին:

Հայ ժողովրդական սիրային-քնարական երգերի գերակշռող մասի հիմքում ընկած է էոլական ձայնակարգը (լադ), որը համապատասխանում է եվրոպական մինորին, ընդ որում՝ չափազանց կարևոր նշանակություն է ստանում կվինտային օժանդակ հենակետը, որը կարծես հակադրվելով հիմնաձայնին (տոնիկա), խթանում է մեղեդու հետագա ծավալումը:

Երկու երաժշտական նախադասությունից կազմված պարբերության մեջ առաջինը հաճախ սկսվում է աստիճանական վերընթաց շարժմամբ կամ թռիչքով դեպի կվինտային բարձրակետ, այնուհետև վարընթաց շարժմամբ, ընդգծելով նախ կվարտային հնչյունը, բազմապիսի շրջազարդումներով հարստացնելով մյուս ձայնաստիճանները, վայրէջք է կատարում դեպի հիմնաձայն: Երկրորդ նախադասությունը ծավալվում է նույն սկզբունքով, սակայն այն տարբերությամբ, որ կվինտային քայլը սեղմվում և դառնում է կվարտա:

Այսպիսին է հիմնականում հայկական ժողովրդական քնարական երգերի մեղեդու ծավալման տրամաբանությունը: Ի հաստատումն՝ բերենք ևս մեկ օրինակ Կոմիտասի վաղ շրջանի գրառումներից՝ «Կայնել ես ախա-բախա» երգը [9, էջ 120]:

180. ԿԱՅՆԵԼ ԵՄ ԱԽԱ-ԲԱԽԱ

[Շարժում. Con moto]

Կայ - նել ես ա - խա - րա - խա, նայ, նայ, նայ,
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,
 նայ, նա, նայ, [լա-չա-կիդ տու - տը կախ ա,]
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ,
 նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ, նայ:

Նույն սկզբունքով է կառուցված նաև համաժողովրդական սեր վայելող «Դլե յաման» («Լե, լե, յաման») երգը, որն իր պատվավոր տեղն ունի հայկական ժողովրդական երգերի գանձարանում [10, էջ 100]:

240 (221). ԼԵ, ԼԵ, ՅԱՄԱՆ

[Ճանր, ծորուն, երգային, հուզումնալից]
 [Largo, molto cantando, affetuoso]

Վարճ

Լե, լե, յա - ման, մեր տուն, ձեր տուն
 դի - մաց, դի - մաց,
 լե, լե, յա - ման, հե - ռից
 ա - նեմ, աչ - քով, ի - մաց:

Նշանավոր երգասաց Հայրիկ Մուրադյանը իր մտապահած 150 նմուշից կազմված «Հայրենի երգեր» ժողովածուի ծանոթագրությունների բաժնում [17, էջ 132] հայտնում է, որ երգը տարածված էր Վասպուրականի և Մոկսի բոլոր գավառներում: Իր տարբերակը նա գրի է առել 1970-ական թվականներին՝ շատախցի Արտաշես Աբրահամյանից: Վերջինս տեղեկացրել է, որ երգը 19-րդ դարում հորինել է Վասպուրականի Հայոց ձոր գավառի Կղզի գյուղի բնակչուհի, տաղանդավոր երգասաց՝ Բոլե անունով մի երիտասարդ կույր աղջիկ: Երգը սիրվել և տարածվել է, բնականաբար, կորցնելով իր ստեղծողի անունը:

«Դլե յաման» երգի հրատարակված բազմաթիվ տարբերակները գրի են առնվել Կոմիտասի [9, էջ 100; 10, էջ 100; 12, էջ 102], Հակոբ Հարությունյանի [18, էջ 15] և այլոց կողմից: Երգի մի տարբերակ էլ տեղ է գտել Երևանի Կո-

միտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» մատենաշարում [14, էջ 129]: Երգի հրատարակված տարբերակների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ այս դեպքում ևս մեղեդու ծավալումը ենթարկվում է հայկական ժողովրդական երգամտածողության օրենքներին և դրա շնորհիվ դարձվածքային ակնհայտ նմանություն է ստեղծվում «Սարի գյալին» երգի հետ:

Այս երևույթը տեսնում ենք թե՛ Արևելյան, թե՛ Արևմտյան Հայաստանին վերաբերող նմուշներում: Որպես օրինակ՝ կարելի է նշել Կոմիտասի Պոլսո շրջանի սան Միհրան Թումաճանի գրառումները, որոնք վերաբերում են Այնթապ քաղաքին («Ախ Ջեյնո, Ջեյնո») [3, էջ 89], Ակնա շրջանին («Բարի լուս, աղվոր») [3, էջ 125], Տիգրանակերտի շրջանին («Էրնեկ էն էլ հին օրե») [4, էջ 49]:

Նույն տրամաբանությամբ ծավալվող օրինակներն անթիվ-անհամար են: Ինչ վերաբերում է բուն «Սարի գյալին» երգին, ապա բերենք նախ Կոմիտասի գրառումը՝ «Աղջի, մերդ մեռել ա» [12, էջ 122], որն արված է 1913 թ. Երևանի նահանգի Սուրմալու գավառում:

276(1). ԱՂՋԻ, ՄԵՐԸԴ ՄԵՌԵԼ Ա

[Գ. մայրմ. Andante con moto]

Աղ - ջի, մե - ռըդ մե - ռել ա, մեյ - միմ ա - ման, օյ, օյ, մեյ - միմ ա - ման, օյ, օյ, մեյ - միմ ա - ման. շո - րե - ռըդ կեղ - տո - տել ա, վայ, մե - ռըդ մեռ - մի սա - ռի աղ - ջիկ, օյ, օյ, մա - ռալ աղ - ջիկ, օյ, օյ, մեյ - ռան աղ - ջիկ:

Ժամանակագրական իմաստով «Սարի գյալին» երգի հնագույն գրառումներից է Կոմիտասի ժամանակակից, բազմավաստակ մանկավարժ, երաժիշտ-բանագետ, նկարիչ Արշակ Բրուտյանի նմուշը՝ զետեղված նրա «Ռամկական մրմունջներ» ժողովածուում, որը հրատարակվել է 4 անգամ (1895-1904): Ա. Բրուտյանը երգերը գրառել էր հայկական նոտագրությամբ: Եվրոպական նոտագրությամբ և

Ա. Բրուսյանի թողնուի՝ պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուսյանի խմբագրությամբ ժողովածուն լույս է տեսել 1985 թ. Երևանում: Ահա երգի՝ Ա. Բրուսյանի գրառած տարբերակը [1, էջ 101]:

87 (158, 180). ՇԱՐԻ ԵՄ ՏՆԿԵԼ՝ ԲԱՐ ԿՈՒՉԻՄ (Սարի գյալին կամ էլի Մարոն)
САРИ ГЯЛИН!

Չափապոր

Օսոտ նմ պրն-կել՝ բար կու-վիմ, է - լի Մա - թոն,
է - լի Մա - թոն, է - լի Մա - թոն, է - լի Մա - թոն,
մա-պիս ան-գին բար կու-վիմ, հոտի մե-րդ մեռ-նի, սա - թի գյա-լին,
սա - թի գյա - լին, սա - թի գյա - լին, Մա - թո յա - թին:

Հետաքրքրական է Սանկտ Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Քրիստափոր Քուշնարյանի կազմակերպած գիտարշավի ընթացքում 1928 թ. Սյունիքի մարզի Գորայք գյուղում Պողոս Պողոսյանից գրառված նմուշը՝ «Էսոր գութանը մերն է», որը տեղ է գտել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կողմից հրատարակվող «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարում [13, էջ 78]:

41. ԷՍՕՐ ԳՈՒԹԱՆԸ ՄԵՐՆ Է

ՍՅՈՒՆԻՔ

♩. = 63

Էս - օր գու - թա - նը մերն է,
Ել - նիմ, ա - ման, ա - ման, ել - նիմ, ա - ման, ա - ման, սա - թի աղ - շիկ,
Գու - թան վա - թոնն իմ յարն է,
Գուպ, մե-րդ մեռ - նի, սա - թի աղ - շիկ, ա - ման,
Սա - թի աղ - շիկ, ա - ման, սա - թի աղ - շիկ, ա - ման, սի - թուն աղ - շիկ:

Երգի տարբերակներից գրի է առել նաև Սպիրիդոն Մելիքյանը՝ 1914 թ. Թիֆլիսի Հայոց երաժշտական ընկերության կազմակերպած գիտարշավի ընթացքում: Հավաքագրված նյութերի հիման վրա 1917 թ. նրա կազմած և հրատարակած «Շիրակի երգեր» ժողովածուում զետեղված է «Սարի գյալին» երգի երկու տարբերակ [7, էջ 48-49]:

Ապ. Վեյլիխյան
«Զինասկի երգեր», №103

Սարի գեալին

♩ = 58

Նե՛յ-նե՛յ է փա - ռա, փա - ռա, նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն,
 նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն, նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն, ես ի՞նչ սի-րա-
 ճու շա-ռա, ա՛խ, մե-րը՛ր մեռ-նի, սա-րի աղ-ջիկ,
 սա-րի աղ-ջիկ, քո-ռա՛ն աղ-ջիկ:

Ապ. Վեյլիխյան,
«Զինասկի երգեր», №104.

Սարի գեալին

♩ = 50

Նե՛յ-նե՛ր, բա-ղը՛ր ա - շա՛ղ է, նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն,
 նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն, նե՛յ-նե՛ր ա՛ճ-ճա՛ն, բա-ղը՛ր մի-ջին
 ե - մի է, ես, շա-ռա՛ն օլ-սա՛ն, սա-րի գեա-լին,
 սա-րի գեա-լին, սա-րի գեա-լին, Աս-թո՛ւ ես-րին:

Այսօր էլ «Սարի աղջիկ» երգը սիրված է, հնչում է ամենուր՝ մեր ժողովրդի երաժշտական կենցաղում, գրի է առնվում հավաքչական աշխատանքով զբաղվող գիտարշավների ընթացքում: Ահա անցյալ դարի երկրորդ կեսի գրառումներից մեկը՝ կատարված Սպիտակի շրջանում 1975 թ.՝ Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսանողական գիտարշավախմբի կողմից: Նմուշը զետեղված է կոնսերվատորիայի Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի հրատարակած ժողովածուում [14, էջ 89]:

Իհարկե, ֆոլկլորը՝ որպես դարերի խորքից եկող բանավոր, ոչ պրոֆեսիոնալ արվեստ, չի կարող պատասխան տալ, թե այս կամ այն երգը ե՞րբ է ստեղծվել, որտե՞ղ, ո՞վ է եղել հեղինակը: Պարզ է, որ ժողովրդի կողմից հավանության արժանացած յուրաքանչյուր երգ սիրվել է, տարածվել, անցել սերնդեսերունդ, դարից դար և մեր օրերը հասել: Այսպես է ձևավորվել այն ֆոլկլորային շտեմարանը, որը դարձել է տվյալ ազգի հոգու հայելին:

58. ՍԱՐԻ ԳՅԱԼԻՆ

СВЕТЛОБОЛОСАЯ НЕВЕСТА BLONDE BRIDE

$\text{♩} = 126$

Ե - լա եր-թիկ խոտ թա - փի, նեյ-նիմ ա - ման, ա - ման,
 նեյ-նիմ ա - ման, ա - ման, սա - ռի գյա - լին, թեզ մեկ խըն ձո - թով խա - փի,
 հոփ, մե-րոզ մեռ - նի, սա - ռի գյա - լին, ա - ման, սա - ռի գյա - լին, ա - ման,
 սա - ռի գյա - լին, ա - ման, Սա - թո յա - ռին: Է-կան ա - սին յարդ է - կավ,
 է - լի Մա - թո, է - լի Մա - թո, ցա - վոտ Մա - թո,
 խել-քա-թափ-ված դուրս թը - ու, հոփ, նա նար օլ տուն, սա - ռի գյա - լին,
 սա - ռի գյա - լին, սա - ռի գյա - լին, Սա - թո յա - ռին:

Այս կամ այն ժողովրդական երգի ազգային պատկանելությունը որոշվում է տվյալ ժողովրդի կենցաղում տարածվածության աստիճանով, գիտության և արվեստի գործիչների կողմից հավաքագրման և հրատարակման փաստերով, երգի մեղեդու համապատասխանությամբ տվյալ ազգային երգամտածողության օրենքներին, բառային տեքստում արտահայտված ազգային հոգեբանությամբ, տվյալ ժողովրդի ֆոլկլորում բյուրեղացած բանաստեղծական կերպարներով և այլն:

Յուրաքանչյուր ժողովրդական երգ, եթե սիրվել և տարածվել է նաև հարևան ժողովուրդների մեջ, չպետք է կովածաղիկ դառնա, այլ հայկառակը՝ մերձեցման և միմյանց մշակույթը հարգելու միջոց, քանի որ երգը սահման չի ճանաչում և հոգու սփոփանք է դառնում ճշմարիտ արվեստասեր յուրաքանչյուր մարդու համար:

Եզրակացություն

Այսպիսով, «Սարի աղջիկ» («Սարի գյալին») երգի թուրքերեն տարբերակի բնագիրը ակնհայտորեն վկայում է, որ այն երգ է հայուհու մասին, ստեղծված է հայկական միջավայրում՝ հայ հեղինակի կողմից:

Հաշվի առնելով նաև երաժշտագիտական քննությունը, որով հաստատվում է, որ մեղեդին հարազատ է հայկական ժողովրդական երգամտածողությանը, ունի հայկական ֆոլկլորում բազմաթիվ տարբերակներ, ինչի մասին վկայում են բերված հրապարակումները, ակնհայտ է դառնում երգի հայկական լինելու հանգամանքը:

Գրականություն

1. Բրուտյան Ա. Ռամկական մրմունջներ. Երևան, «Սովետական գրող», 1985:

2. Գրիգորյան Շ. Հայ աշուղական գրականության պատմություն (դրվագներ). Երևան, «Ջանգակ», 2003:
3. Թումանյան Ա. Հայրենի երգ ու բան, հ. 2. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:
4. Թումանյան Ա. Հայրենի երգ ու բան, հ. 3. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1986:
5. Թուրջյան Հ. Բառարան Վանի բարբառի (աշխատասիրությամբ Հ. Մեսրոպյանի). Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2018:
6. Թուրքալեզու հայ աշուղներ. Օսմանյան կայսրություն, 16-20-րդ դարեր (կազմող՝ Խ. Ամիրյան). Փարիզ, «Ժիրայր Գասպարեան», 1993:
7. Ժողովրդական երգեր. ազգագրական ժողովածու, հ. 1, Շիրակի երգեր (կազմողներ՝ Ս. Մելիքեան, Ա. Տեր-Ղևոնդեան). Թիֆլիս, «Քարթլի», 1917:
8. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 9. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:
9. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 10. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
10. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 11. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2000:
11. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 12. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2003:
12. Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հ. 13. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2004:
13. Հայ ավանդական երաժշտություն (կազմող՝ Ա. Մուրադյան), պր. 3. Երևան, ՀՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտ, 2008:
14. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ. Թալին, պր. 7 (կազմող-խմբագիրներ՝ Ա. Փահլևանյան, Ա. Սահակյան). Երևան, «Կոմիտաս», 2012:
15. Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ. Սպիտակ, պր. 14 (կազմող-խմբագիրներ՝ Ա. Փահլևանյան, Ն. Աթանասյան). Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2021:
16. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 4. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1978:
17. Հայրենի երգեր (Հ. Մուրադյանի ծայնից վերծանեց և կազմեց Ա. Փահլևանյանը). Երևան, «Սովետական գրող», 1980:
18. Հարությունյան Հ. Մանյակ. ժողովածու հայկական ժողովրդական երգերի. Երևան, «Հայպետհրատ», 1958:
19. Սվազյան Վ. Հայոց ցեղասպանություն. ականատես վերապրողների վկայություններ. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2011:
20. Տեր-Ղևոնդյան Հ. Հայկական արձաթագործական աշխարհիկ զարդերը 19-րդ դարում, ՀԽՍՀ ԳԱ տեղեկագիր. հ. 11, Երևան, 1965:
21. Սարի աղջիկ, «Վիքիպեդիա» ազատ հանրագիտարան, https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%8D%D5%A1%D6%80%D5%AB_%D5%A1%D5%B2%D5%BB%D5%AB%D5%AF (ներբեռնման օրը՝ 21.03.2023).
22. Svazlian V. Ermeni soykirimi. hayatta kalan görgü taniklarinin anlattıkları. İstanbul, Belge yayinlari, 2013, 1064 s.
23. Səlimov A. Bir daha "Sarı gəlin" haqqında, Ədalət. Bakı, 31.07.2010, <http://anl.az/down/meqale/adalet/2010/iyul/129428.htm> (ներբեռնման օրը՝ 21.03.2023).

References

1. Brutyan A. Ramkakan mrmunjner. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1985.
2. Grigoryan Sh. Hay ashughakan grakanutyun patmutyun (drvagner). Yerevan, «Zangak», 2003.
3. Tumachan A. Hayreni yerg u ban, h. 2. Yerevan, HKhSH GA hrat., 1983.
4. Tumachan A. Hayreni yerg u ban, h. 3. Yerevan, HKhSH GA hrat., 1986.
5. Turshyan H. Bararan Vani barbari (ashkhatasirutyamb H. Mesropyani). Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 2018.
6. Turkalezu hay ashughner: Osmanyanyan kaysrutyun, 16-20-rd darer (kazmogh: Kh. Amiryanyan). Pariz, «Jirayr Gasparyan», 1993.

7. Joghovrdakan yerger: azgagrakan joghovatsu, h. 1, Shiraki yerger (kazmoghner: S. Melikyan, A. Ter-Ghevondyan). Tiflis, «Kartli», 1917.
8. Komitas. Yerkeri joghovatsu, h. 9. Yerevan, HH GAA hrat., 1999.
9. Komitas. Yerkeri joghovatsu, h. 10. Yerevan, HH GAA hrat., 2000.
10. Komitas. Yerkeri joghovatsu, h. 11. Yerevan, HH GAA hrat., 2000.
11. Komitas. Yerkeri joghovatsu, h. 12. Yerevan, HH GAA hrat., 2003.
12. Komitas. Yerkeri joghovatsu, h. 13. Yerevan, HH GAA hrat., 2004.
13. Hay avandakan yerajshutyun (kazmogh: A. Muradyan), pr. 3. Yerevan, HH GAA arvesti instituti hrat., 2008.
14. Hay joghovrdakan yerger yev nvagner: Talin, pr. 7 (kazmogh-khmbagirner: A. Pahlevanyan, A. Sahakyan). Yerevan, «Komitas», 2012.
15. Hay joghovrdakan yerger yev nvagner: Spitak, pr. 14 (kazmogh-khmbagirner: A. Pahlevanyan, N. Atanasyan). Yerevan, «Tigran Mets», 2021.
16. Haykakan sovetakan hanragitaran, h. 4. Yerevan, HKhSH GA hrat., 1978.
17. Hayreni yerger (H. Muradyani dzaynits vertsanets yev kazmets A. Pahlevanyane). Yerevan, «Sovetakan grogh», 1980.
18. Harutyunyan H. Manyak: joghovatsu haykakan joghovrdakan yergeri. Yerevan, «Haypethrat», 1958.
19. Svazlyan V. Hayots tseghaspanutyun: akanates veraproghneri vkayutyunner. Yerevan, HH GAA «Gitutyun» hrat., 2011.
20. Ter-Ghevondyan H. Haykakan artsatagortsakan ashkharik zardere 19-rd darum, HKhSH GA teghekgagir, h. 11. Yerevan, 1965.
21. Sari aghjik, «Wikipedia» azat hanragitaran, https://hy.wikipedia.org/wiki/%D5%8D%D5%A1%D6%80%D5%AB_%D5%A1%D5%B2%D5%BB%D5%AB%D5%AF (21.03.2023).

О НАЦИОНАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «САРИ АХЧИК»

АРТАК ВАРДАНЯН, АЛИНА ПАХЛЕВАНЯН*

Для цитирования: Варданян, Артак, Пахлеванян, Алина. “О национальной принадлежности народной песни «Сари ахчик»”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 137-150. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-137

Армянская народная песня «Сари ахчик [Девушка гор]» (на турецком и азербайджанском – «Sari gelin [Светловолосая невеста]») популярна не только среди армян, турок и азербайджанцев. В переводе, в переложении или в оригинале ее как армянскую народную песню поют персы, курды, греки и другие народы.

* Старший научный сотрудник отдела диалектологии Института языка имени Р. Ачаряна НАН РА, член Союза писателей Армении, кандидат филологических наук, artva@list.ru, Профессор кафедры армянской музыкальной фольклористики Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, заслуженный деятель искусств РА, член Союза композиторов Армении, кандидат музыковедения, alinapahlevanyan1@gmail.com, статья представлена 31.03.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

Вокруг национальной принадлежности песни велись долгие и острые споры с азербайджанцами, которые считают это популярное произведение своим, хотя даже известные турецкие деятели искусства подтвердили ее армянское происхождение. Оригинальный текст турецкой версии песни тоже проясняет, что эта песня об армянке и создана в армянской среде.

С учетом проведенного музыковедческого анализа, подтверждающего, что мелодия песни родственна армянскому народному песенному мышлению и имеет множество вариантов в армянском фольклоре, о чем свидетельствуют цитируемые публикации (самая старая из них записана Комитасом в 1891 г.), можно констатировать, что эта песня – армянская.

Ключевые слова: армянская народная песня, армянский язык, турецкий язык, туркоязычный армянский фольклор, Карин, мелодия, оригинал текста.

AROUND THE NATIONAL AFFILIATION OF THE FOLK SONG “SARI AGHJIK”

ARTAK VARDANYAN, ALINA PAHLEVANYAN*

For citation: Vardanyan, Artak, Pahlevanyan, Alina. “Around the national affiliation of the folk song “Sari aghjik””, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 137-150. DOI:10.54503 /2579-2830-2023.1(9)-137

The Armenian folk song “Sari aghjik [Mountain girl]” (in Turkish and Azerbaijani: “Sari gelin [Fair-haired bride]”) is popular not only among Armenians, Turks and Azerbaijanis. In translation, transcription or in the original it is sung as an Armenian folk song by Persians, Kurds, Greeks, and other peoples.

There were long and heated debates around the national affiliation of the song with Azerbaijanis, who consider this popular work their own, even though some well-known Turkish art workers confirmed its Armenian origin. The original text of the Turkish version of the song also makes it clear that the song is about an Armenian girl and was created in an Armenian environment.

Taking into account the results of the musicological analysis, which confirm that the melody of the song is akin to the Armenian folk song thinking and has many variations in Armenian folklore as evidenced by the cited publications (the oldest of them was recorded by Komitas in 1891), we can state that this song is Armenian.

Key words: Armenian folk song, Armenian language, Turkish language, Armenian folklore in Turkish, Armenian culture, Karin, melody, original text.

* NAS RA H. Acharyan Institute of Language, Senior Researcher at the Dialectology Department, member of the Writers’ Union of Armenia, Doctor of Philology, artva@list.ru; Komitas Yerevan State Conservatory, Professor at the Department of Armenian Musical Folklore, Honored Art Worker of the RA, Member of the Composers’ Union of Armenia, Doctor of Arts, alinapahlevanyan1@gmail.com. The article was submitted on 31.03.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

ԱՐԴԻ ԹԱՏՐՈՆԻ ԴԻՍԿՈՒՐՍԸ

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԱՆ*

Հղման համար. Օրոդյան, Գրիգոր: «Արդի թատրոնի դիսկուրսը»: Արվեստագիտական հանդես, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

Արդի թատրոնի խնդիրն է ստեղծել առավելագույնս հավաստի իրականություն, որը հանդիսատեսին թույլ է տալիս ոչ միայն ազատ ու անկաշկանդ հետևել գործող անձանց արարքներին, իրադարձություններին, այլև գիտակցել այն նոր հանգամանքները, որոնք թելադրում են իրեն դրսևորել համապատասխան վարքագիծ: Հայտնվելով այդ նոր իրավիճակում՝ նա արդեն ոչ թե, առաջվա պես, **դահլիճից հերթական ներկայացում է դիտում**, այլ ժամանակավորապես **մուտք է գործում մի նոր «բնակավայր»**, որտեղ նրան գուցե չէին էլ սպասում: Այստեղից էլ՝ թատրոնի բոլոր դիսկուրսիվ որոնումները միտված են կառուցելու այնպիսի միջավայր, որտեղ հանդիսատեսը, մի քանի ժամվա ընթացքում, անբռնազբոս կապրի միանգամայն նոր կյանքով, ասել է թե՛ նրա համար կյանքն արդեն **այստեղ է, խաղի միջավայրում, այլ ոչ թե այնտեղ, դահլիճում**, որտեղից ավանդաբար դիտել է հորինված դրամատիկական ներկայացումներ:

Բանալի բառեր՝ արդի թատրոն, հանդիսատես, հավաստի իրականություն, այստեղ է և հիմա, «ֆանտաստիկ ռեալիզմ», դիսկուրսիվ որոնումներ, **փերֆորմանս:**

Ներածություն

Արդի թատրոնում հազվադեպ կոտեսնենք ավանդական, պատմական տարազներով և դեկորներով բեմադրված ներկայացումներ, իսկ չափածո հանգե-րով գրված պիեսների մասին այլևս խոսելու հարկ էլ չկա: Այսպես կոչված «պատկերազարդ» ներկայացումները վաղուց են ասպարեզից անհետացել: Արդի թատրոնի ինքնատիպ լեզուն գտնելու տենդագին գործընթացը վաղուց է սկսվել և այսօր էլ շարունակվում է նոր թափով ու եռանդով:

Հայ թատրոնի նորագույն միտումները

Սկզբնապես՝ խորհրդային հասարակարգի փլուզման ժամանակաշրջա-նում, հայ թատրոնը՝ մի կողմից ենթագիտակցորեն շարունակում էր պահպանել տարիների ընթացքում կուտակած փորձն ու ավանդույթները, մյուս կողմից՝ բնազդաբար փորձում էր արդիականացնել բեմական արվեստը, հանրության մեջ տիրող տրամադրություններին համապատասխան: Թերևս, սրանով էր պայմանավորված նաև այն ոճական էկլեկտիկան, որով աչքի էր ընկնում այդ տարիների թատերական ողջ ներկայակնությունը: Իսկ արդեն վերջին շրջանում՝ 21-րդ դարի նախաշեմին, հայ թատրոնը հայտնվեց դիսկուրսիվ որոնումների դաշ-

* Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Gregor6712@rambler.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 23.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ըն-դունելու օրը՝ 01.06.2023:

տում: Այստեղից էլ՝ հայ ռեժիսորների նորարարական միտումներն աստիճանաբար հանգեցրին ստեղծագործական այնպիսի ազատության, որը թույլ տվեց ոչ միայն անտեսել բեմական գործողություն կառուցելու դասական սկզբունքները, այլև տրամագծորեն հեռանալ պիեսի դրամատուրգիական հորինվածքից:

Դիցուք՝ դիտենք Հենրիկ Մայյանի անվան թատրոնում **Ժիրայր Բաբաջանի բեմադրած «Ատամնաբույժն... նորե՛ն»** ներկայացումը: Այստեղ առաջին իսկ հայացքից թվում է, թե հայ իրականության մեջ յուրովի վերածնվում է «Ֆանտաստիկ ռեալիզմի» հիմնական կառուցածքը՝ իր երեք հաջորդական փուլերով. նախ դերասանները հանպատրաստից, մի փոքր շփոթված բեմ են դուրս գալիս իրենց փորձնական դերազգեստներով և սպասողական հայացքով նայում դեպի դահլիճ՝ երկրորդ փուլով, դահլիճ է մտնում հեղինակը և առաջարկում դերասաններին խաղարկել իր նոր գրած պիեսը: Ծանոթանալով տեքստին, նրանք տեղում, ասել է՝ հենց բեմում, սկսում են վերազգեստավորվել և հարմարվել **առաջադրված հանգամանքներին**: Երրորդ փուլում դերասաններն ավարտում են նախապատրաստական աշխատանքներն ու անմիջապես անցնում թատերախաղի ձևաստեղծմանը:

Բայց սա դեռ վերջը չէ, ըստ էության պարոնյանական պիեսի ընթացքն է այստեղ անճանաչելիորեն վերաձևվում և ապակենտրոնացվում, որ արդեն իսկ, ընդհուպ մոտենում է թատերական պոստմոդեռնիզմին: Պարոնյանական պիեսից պահպանվում են միայն արևմտահայերենը, գործող անձանց անունները և մեկ-երկու հանրահայտ դրվագ: Այս փոփոխությունները ռեժիսորն այսպես է հիմնավորել. «Պարոնյանը երբեք առիթ չի ունեցել բեմադրված տեսնելու իր կատակերգությունը, աշխատելու տաղանդավոր դերասանների ու բեմադրիչների հետ, որպեսզի ինքն իր ձեռքով վերամշակեր իր պիեսի դրամատուրգիական բացթողումները: Սակայն նրա ստեղծած փայլուն երկխոսություններն ու իրավիճակները մինչև այսօր շարունակում են ներշնչել բազմաթիվ բեմադրիչների, որոնցից ամեն մեկն առաջարկել է իր լուծումներն ու մշակումները» [5]: Այս նկատառումով էլ Բաբաջանն առատորեն օգտագործել է նաև արդի թատրոնում ամենատարածված արտահայտչաձևերից մեկը՝ **փերֆորմանսը**, որն ամբողջ խաղի հիմնական շարժառիթն է դարձել:

Արդի թատրոնի կոնցեպտը

Պետք է նկատել, որ այսօր թատրոններում հաճախ հրաժարվում են նաև նախկին **ուղղահայաց՝ հիերարխիկ համակարգից**, որը տասնամյակներ շարունակ արմատացրել է «**հեղինակապաշտության**» անքակտելի դոկտրին: Փոխարենը՝ աշխատանքներն իրականացվում են **հորիզոնական հարթության վրա**, այսինքն՝ բեմադրությանը ներգրավված օղակների միջև չկա պաշտոնական սուբորդինացիա, հեղինակային պատասխանատվություն կրում են բոլորը: Պիեսը կամ թատերախաղի սցենարը՝ լինի նախագիծ, վավերագրական պատում, սկետչ-շոու և այլն, **հորինվում և բեմադրվում է հավասարապես ամբողջ ստեղծագործական խմբի մասնակցությամբ**: Ըստ այդմ, համատեղ ընտրվում է նաև վայրը, որտեղ նպատակահարմար է իրականացնել ներկայացումը: Դրա

համար հաշվի է առնվում ոչ միայն դերասանների և հանդիսատեսների հավանական թիվը, այլև ներկայացման բնույթը: Եթե դա լինելու է փակ կառույց, ապա ուսումնասիրվում է ներքին դասավորությունն ու կահավորանքը, իսկ բացօթյա տարածության մեջ՝ տեղանքի ռելիեֆը և շրջապատի բնական պայմանները:

Ինչպե՞ս է, արդյոք, հիմնավորվում թատրոնի գործունեության այս նոր հայեցակարգը և ի՞նչ սկզբունքներով են կազմակերպիչներն առաջնորդվում:

Ռեժիսորի կամ թատերագրի մտահղացումն այլևս չի «պարտադրվում» հանդիսատեսին, չի դառնում կողմնորոշող նախապայման: Հիմա նա հնարավորություն ունի իր **տեսածն ու լսածը ներհայեցողաբար ընկալել և իրապես ապրել մի նոր, իր համար մինչ այդ անհայտ իրականության մեջ**, ուստի կազմակերպիչների համար առաջնահերթ նախապայման է դառնում խաղի մեջ նրան ներգրավելու խնդիրը: Ահա թե ինչու, արդի թատրոնը հետևողականորեն միտված է ստեղծել առավելագույնս հավաստի իրականություն, որը հանդիսատեսին թույլ կտա ոչ միայն ազատ ու անկաշկանդ հետևել գործող անձանց արարքներին, իրադարձություններին, այլև **ընկմվել** այն միջավայրի մեջ, որը թելադրում է իրեն դրսևորել համապատասխան վարքագիծ: Հայտնվելով այդ նոր իրավիճակում՝ նա արդեն ոչ թե առաջվա պես, դահլիճից հերթական ներկայացում է դիտում, այլ ժամանակավորապես մուտք է գործում մի նոր «բնակավայր», որտեղ նրան գուցե չէին էլ սպասում: Այստեղից էլ թատրոնի բոլոր դիսկուրսիվ որոնումները միտված են կառուցելու այնպիսի միջավայր, որտեղ հանդիսատեսը մի քանի ժամվա ընթացքում անբռնազբոս կապրի միանգամայն նոր կյանքով:

Ինչպես գիտենք՝ թատրոնը և դրաման ավանդաբար համարվել են միմյանցով սերտ փոխկապակցված: Հնագույն ժամանակներից ի վեր, գրական տեքստի բովանդակությունը համարվել է թատրոնի համար դոմինանտ նախապայման, նորմատիվ ուղեցույց, որի հիմքում Արիստոտելի այն կանխադրույթն է, թե **դրաման ամենից առաջ գործողության նմանակումն է խոսքի միջոցով**: Ուստի թատրոնում միշտ էլ կողմնորոշիչ են համարվել պիեսի դրամատիկական գործողության հետևյալ շրջափուլերը. էքսպոզիցիան, հանգուցավորումը, բեկումը, կուլմինացիան, հանգուցալուծումը և այլն: Ահա թե ինչու, ներկայացումներն էլ մեկնաբանելիս, հաճախ առաջնահերթ կարևորվել է գրական տեքստը, այլ ոչ թե բուն թատերախաղն իր կառուցածնով:

Այս ավանդույթն ակամա ստորադասել է թատրոնը՝ իբրև ինքնուրույն արվեստ: Իհարկե, նաև գիտակցվել է, որ դասական պիեսների բովանդակությունը պարբերաբար «թարմացվելու» կարիք ունի, ըստ տվյալ ժամանակաշրջանում առկա իրողությունների, նորաստեղծ իրավիճակների, հասարակական պահանջների և ճաշակի: Սա նշանակում է, որ թատրոնն ամեն անգամ պետք է մի կողմից հետևեր դրամայի տեքստին, մյուս կողմից արձագանքեր ներկա իրողություններին, որոնք թելադրում են գտնել գեղարվեստորեն ճշմարիտ խաղի նոր արտահայտչաձևեր: Առայժմ խնդիր փորձել են լուծել այս հայեցակետից, թեև միշտ չէ հաջողվել նորովի ներդաշնակել հեղինակի գրավոր խոսքն ու թատերախաղը:

Արդի թատրոնն առաջին հերթին հրաժարվել է հենց այդ կարծրատիպ դարձած մտայնությունից: Բայց դա չի նշանակում, թե թատրոնն ընդհանրապես

հրաժարվել է դասական կամ արդի թատերագրությունից: Պարզապես **հիմա ոչ թե ջանում են գտնել գրական տեքստին համարժեք նոր բեմական լուծումներ, որպես թե պիեսը «արդիականացնելու» միջոց, այլ տրամագծորեն հակառակը, այլևս չեն փորձում լեզվական նյութը «քամել»՝ հայտնաբերելու համար նոր իմաստային շեշտադրումներ, ժամանակին համահունչ գաղափարներ և խաղաոճ:** Դեռևս Գրոտովսկին է հիմնավորել այն դրույթը, որ թատրոնին անհրաժեշտ է առաջնահերթ կարևորել իր բնատուր լեզուն: Այլ կերպ ասած՝ **խաղի՛ց է ծնվում տեքստը, այլ ոչ թե տեքստի՛ց՝ խաղը:** Ընդ որում, անվերապահորեն նաև մերժվել են թե՛ իրապաշտական, թե՛ պայմանական եղանակներով բեմում **«ենթադրվող իրականություն» ստեղծելու ավանդական փորձերը:**

Այս միտումն իրականացնելու ջանքերը լայն թափ առան դեռևս անցյալ դարի 70-80-ականներին, երբ ասպարեզ մտան **թատերական պոստմոդեռնիզմն** ու **պոստդրամատիկական թատրոնը**, որոնց համար գրականությունից հեռանալու անհրաժեշտությունն արդեն հասունացած քայլ էր: Այդ ժամանակ էր, որ միջազգային ասպարեզում հայտնվեցին Պիտեր Բրուկի «Օրգասթը», Ռոբերտ Ուիլսոնի «Կա լեռն ու պահապան տեռասը», Եժի Գրոտովսկու «Ակրոպոլը», «Աննկուն արքայազնը», Արիանա Մնուշկինայի «1789»-ը, Թադեուշ Կանտորի happening-ի ձևաչափով լուծված ներկայացումները՝ «Ջրային հավը» և «Նամակը», որոնք նշանավորեցին նորագույն թատրոնի պատմության նոր շրջափուլ:

Արդի շոու-ներկայացումները

Հաջորդը՝ **իմերսիվ (անգլ. Immersive՝ խորասուզվել, ընկղմվել), ինտերակտիվ կամ փրոմենադ (ֆր. Promenade՝ զբոսանք) շոու-ներկայացումներն էին**, որոնց կազմակերպիչները վերջնականապես հրաժարվեցին նաև նախկին **«եռաչափ կերպածներից»**՝ ներկայացնելով **«երկչափ»** ֆիգուրներից կազմված «բազմալեզու» հանդիսություններ: Այդպիսով, թատրոնն իր մեջ ներառեց մի շարք հարակից արվեստներ՝ կրկես, պար, մնջախաղ, կինո: Այստեղից էլ մնաց մի քայլ, որպեսզի դերասանը հայտնվի հանդիսատեսի միջավայրում, ճիշտ այնպես, ինչպես առօրյա կյանքում էլ յուրաքանչյուր մեկն իր անսովոր վարքագծով կարող է հայտնվել մի խումբ մարդկանց ուշադրության կենտրոնում:

Այդպիսով, հանդիսատեսն այսօր ոչ թե ընդամենը **ներկայացման դիտորդ** է, այլ, ըստ էության՝ նոր ստեղծված **իրականության մի մասն է**, ասել է թե՛ նրա համար կյանքն արդեն **այստեղ է, խաղի միջավայրում, այլ ոչ թե այնտեղ, դահլիճում**, որտեղից ավանդաբար դիտել է հորինված դրամատիկական ներկայացումներ:

Սա նման է այն իրավիճակին, երբ, ասենք, գնացքի ուղևորը (նույն թե՛ հանդիսատեսը) գտնվում է մի վագոնում, ուր բացի իրենից կան նաև այլ ուղևորներ: Նա պարբերաբար տեսնում է և՛ իր հարևանների, և՛ երկաթուղային հիմնարկի տարբեր աշխատակիցների (վագոնավար, հսկիչ, ճանապարհային տեսուչներ և այլն) անցուդարձը, որոնց հետ նրա շփումը պարտադիր չէ, թեև անհրաժեշտության պարագայում դա էլ է հնարավոր. չէ՞ որ, ի վերջո, նրանք բոլորն էլ տվյալ պահին գտնվում են միևնույն գնացքում: Միաժամանակ, **ներսի**

այդ կյանքը չի բացառում նաև **դրսի** իրականության գիտակցումը. վագոնի պատուհանների «էկրանին» երևում են մարդիկ, բնապատկերներ, զանազան բնակելի կամ վարչական շինություններ, գործարաններ և այլն: **Քայց նրանց համար դա արդեն այլ իրականություն է և այն այլևս իրենցը չէ:** Իսկ ահա վագոնում, իրական հանգամանքներին համապատասխան, փոխվում է նաև նրանց վարքագիծը, ներհայեցական դաշտը, քանի որ նորովի են ակտիվանում միտքն ու զգացումները:

Արդեն 20-րդ դարավերջին, երբ **ինտերնետային-համակարգչային վիրտուալ հարթության մեջ**, նույն ժամին տարբեր վայրերում գտնվող մի խումբ մարդկանց հայացքները հանկարծ հանդիպեցին միմյանց և հնարավոր դարձավ անմիջականորեն հաղորդակցվել, տրամագծորեն փոխվեց նաև նրանց ուշադրության կենտրոնում հայտնված **թատերական իրադրությունը** («*Theatersituation*»). թատերախաղի մասնակիցների և հանդիսատեսի միջև ստեղծվեց անուղղակի կերպով շփվելու մի նոր տեսադաշտ: Սա նպաստեց, որպեսզի թափ առնի թատերական որոնումների մի մեծ ալիք, որի հիմնական նպատակն էր վերացնել արվեստի և կյանքի միջև ավանդաբար ճանաչված սահմանները:

Այսօր վերանայվում են անգամ տեսալսողական արվեստների միջև ձևաբանորեն դիֆերենցված առանձնահատկությունները, թեպետ թատրոնն այդ շարքում ունի մի առավելություն, որից զուրկ են կինոն ու գրականությունը, դա դերասանի կենդանի ներկայության հանգամանքն է: Գիրքը կամ ժապավենը չունեն այդ հնարավորությունը, քանի որ այդտեղ պատկերված իրողություններն ընդամենը ֆանտոմներ են: Իսկ թատրոնը միշտ էլ **այստեղ է և հիմա**՝ կառուցելով զուգահեռ իրականություններ և միաժամանակ ներկայացնելով դրանք կենդանի, առարկայորեն շոշափելի և հավաստի: Ահա թե ինչու արդի թատրոնի բնութագրական հատկություններից է նաև նրա այժմեականությունը, ժողովրդավարությունը, իսկ երբեմն էլ՝ սոցիալական ուղղվածությունը:

Փերֆորմանսը և թատրոնը

Հիմա առերևույթ շատ դժվար է հստակ տարանջատել անգամ **փերֆորմանսի** (performance) ինքնաստեղծ խաղը թատերական բեմավիճակներից, քանի որ մի կողմից թատրոնի դերասանն է հաճախ օգտագործում **փերֆորմանսի** ժեստերն ու շարժումները, մյուս կողմից՝ **փերֆորմանսն է** ներառում թատերական տարրեր: Ռոզ Լի Գոլդբերգը դեռևս 1980-ականներին, **փերֆորմանսը** թատերականացնելու միտումներն ի հայտ գալու կապակցությամբ, հիշատակել է Ռոբերտ Ուիլսոնի և Արիանա Մնուշկինայի անունները [3, էջ 194]:

Խաղի ձևաստեղծման այս եղանակը հայտնվել է նաև մեդիա դաշտում, որտեղ բարդ տեխնոլոգիաների միջոցով հնարավոր է դառնում տևական ժամանակ առավել ինտենսիվ ներգործելու հեռուստադիտողի տեսողական և լսողական զգայարանների վրա: Իսկ ահա թատերական պրակտիկայում ժամանակն, ընդհակառակը, սեղմվում է, քանի որ հավաստիության պատրանք ստեղծելու խնդիր այլևս չկա, ամեն ինչ՝ **այստեղ է և հիմա**, ուստի հանդիսատեսին չձանձրացնելու համար գործողությունը տեղավորվում է կարճ ժամանակահատ-

վաճում (մեկ ժամ կամ ավելի քիչ): Ի դեպ, պատկերասրահներում նույնպես ցուցադրված գեղարվեստական գործերի դիմաց այսօր կարող են խաղարկվել համաբնույթ **փերֆորմանսի** տեսարաններ:

Արդի թատրոնում այդօրինակ ցուցադրումների տեսադաշտը կառուցվում է ակնթարթային և անկրկնելի տպավորություն թողնելու սկզբունքով: Հեղինակներին այլևս չի հետաքրքրում ստեղծագործությունը՝ իբրև ավարտուն ձևի արտահայտություն, այլ աշխատում են, այսպես ասած, *non finito* սկզբունքով: Այստեղ ուշադրության կենտրոնում ընդամենը խաղի ձևաստեղծման գործընթացն է, դերասանի ինքնաարտահայտման հնարավորությունն ու դրա զգացական ներգործությունը: Բնականաբար, հանդիսատեսի ընկալման եղանակը նույնպես փոխվում է. հիմա նրան ոգեշնչում են ոչ թե ռեժիսորի (հեղինակի) մտահղացումները, պերսոնաժների փոխհարաբերության և խոսքի ենթաիմաստները, այլ ընդհակառակը՝ նա զբաղված է իր անմիջական տպավորություններով ու ներզգացական ապրումներով, որոնք ծնվում են հենց այդ պահին, ինչպես պատահում է համերգային դահլիճում, երբ հանդիսատեսը, **բեմին նայելիս, տեսնում է ոչ թե նվագակցողներին, այլ միայն երաժշտությունը:**

Մայքլ Կիրբին այդ վիճակը համեմատում է բեմական այն տեսարանների հետ, երբ դերասաններից մեկը գործում է, իսկ մյուսը հետևում է նրա արարքներին, ասել է՝ մեկն **ակտիվ վիճակում է**, մյուսը՝ **պասիվ («acting» և «non-acting»)** [4, էջ 3]: **Պասիվ** դերասանը նման է հանդիսատեսի, երբ նա մտովի փորձում է գնահատել ստեղծված իրադրությունը: Այդ ժամանակ խաղի համատեքստից դուրս՝ **«չակտիվացված գործողության»** կրողն արտաքուստ հայտնվում է, այսպես ասած, **«խաղից դուրս»:**

Բայց պատահում է, երբ ներկայացման **խաղից դուրս** գտնվող դերասանը թատրոնի մուտքի մոտ կամ ճեմարահում կարող է դրսևորել իրեն չափից ավելի ակտիվ: Դիցուք՝ ամերիկյան **«Կենդանի թատրոնում»** («Living Theatre») հաճախ կարելի է տեսնել հանդիսատեսների մեջ՝ դես ու դեն վազող **«փերֆորմանս-կատարողների»**, որոնք մեկ բարձրաձայն դժգոհում են, թե «իրենց փաստաթղթերը վերցրել են, ուստի իրենք չեն կարողանում ճամփորդել», կամ էլ «մնացել են անօթևան», «չունեն ապրուստի միջոց» և այլն: Շատ հաճախ այդպիսի «սադրիչ» հայտարարությունները ժողովրդի մեջ բնականորեն գտնում են համապատասխան արձագանք:

Իրվին Հոֆմանը **to perform** բայը դիտարկում է հասարակական հարթության մեջ, երբ ինչ-որ մեկն ընդգծված փորձում է հանրության ուշադրությունը գրավել իր ոչ ստանդարտ մտածելակերպով կամ վարքագծով [1, էջ 107]: Գաղտնիք չէ, որ 21-րդ դարում, ավելի քան երբևէ, կարևորվել է **փերֆորմանս-կատարողների** դերը հասարակական հարթակներում կամ էլ **մեդիա դաշտում**՝ հաշվի առնելով այդ ոլորտի ընդարձակ լսարանը, հետևաբար՝ «տպավորություն» թողնելու լայն հնարավորությունները: Հոֆմանն իր աշխատությունը հենց այդպես էլ անվանել է՝ **«Ուրիշը ներկայանալ առօրյա կյանքում»:** Ի դեպ, սա չափազանց տարածված մարդկային հատկություն է, որին անդրադարձել են անտիկ ժամանակներից մինչև Վերածնության դարաշրջան: Այսպես, ավանդու-

թյան համաձայն՝ շեքսպիրյան «Գլոբուս» թատրոնի ճակատին տեղադրված է եղել Հերկուլեսի արձանը, որի գլխավերևում՝ տախտակին պատկերված երկնակամարի վրա, լատիներեն դրոշմված էր Պետրոնիուսի (մ.թ. 1-ն դ.) հանրաճանաչ արտահայտությունը. «Ամբողջ աշխարհը միմոսություն է անում» (Totus mundus agit histrionem) [2, էջ 24]: Մեր օրերում՝ սա արդեն հասարակական դերերի շարքից է: Ըստ այդմ, ձևաստեղծման առումով, թե՛ թատրոնում և թե՛ առօրյա կյանքում դիտվող **փերֆորմանսի** միջև ակնհայտ ընդհանրություններ կան:

Եզրակացություն

Մեր այս դիտարկումները, կարծում եմ՝ թույլ են տալիս հանգելու այն եզրակացության, որ թատրոնի պատմության ողջ ընթացքում՝ հնից մինչև օրս, պարբերաբար ձևավորվել են բեմական արվեստի երկու, միմյանց հակադիր ուղղություններ՝ իբրև հակառակ կողմերից դեմ հանդիման աճող ծառեր: Հենց այն պահին, երբ հասունացել է մեկը, անմիջապես, ի հակակշիռ, հայտնվել է երկրորդը, որով էլ ամբողջացվել է տվյալ ժամանակաշրջանի թատերական մտածողությանը հատուկ երկբևեռ կառուցաձևը:

Եվ հիմա՝ 21-րդ դարասկզբին, մնում է սպասել, թե ապագայում էլ ի՞նչ կարգի նորարարությունների ականատես կլինենք:

Գրականություն

1. Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни, пер. с англ. А.Д. Ковалева. М., 2000.
2. Benson F.W. Bridges-Adams, The Shakespeare Memorial Theatre. London-Toronto, 1932.
3. Goldberg R.L. Performance Art: From Futurism to the Present. New York, 1988.
4. Kirby M.A. Formalist Theatre. Pennsylvania, 1987.

References

1. Hoffman I. Presenting yourself to others in everyday life, trans. from English. A.D. Kovalyova. M., 2000.

ДИСКУРС СОВРЕМЕННОГО ТЕАТРА

ГРИГОР ОРДОЯН*

Для цитирования: Ордоян, Григор. «Дискурс современного театра». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

Задача современного театра – создать максимально достоверную реальность, позволяющую зрителю не только свободно и беспрепятственно наблюдать за происходящим и действиями актеров, но и осознавать новые обстоятельства, диктующие ему соответствующее поведение. Оказавшись в этой, но-

* Ереванский государственный институт театра и кино, заведующий кафедрой истории и теории искусства, доктор искусствоведения, профессор, Gregor6712@rambler.ru, статья представлена 23.10.2022, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023:

вой для него ситуации, он уже не **смотрит очередной спектакль из зала**, как это было раньше, а **вживается в новое «местопребывание»**, где его могли и не ждать. И потому все дискурсивные поиски театра направлены на построение такой среды, где зрителю предстоит в течение нескольких часов жить совершенно новой жизнью. Иначе говоря, для него жизнь протекает **здесь, в среде игры, а не там, в зрительном зале**, откуда он традиционно смотрел выдуманные драматические представления.

Ключевые слова: современный театр, зритель, достоверная реальность, здесь и сейчас, «фантастический реализм», дискурсивные поиски, **перформанс**.

THE DISCOURSE OF THE MODERN THEATER

GRIGOR ORDOYAN*

For citation: Ordoyan, Grigor. "The discourse of the modern theater", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 151-158. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-151

The task of the modern theater is to create the most reliable reality possible that enables the spectators to not only freely and without hindrance follow what is taking place and the actors' actions, but also to realize the new circumstances, which dictate them a relevant conduct. Finding themselves in the new situation, they no longer **just watch yet another performance from the hall**, like they did before, but are temporarily **drawn into a new "space"**, where they might hardly be expected. Therefore, all the discursive searches of the theater are aimed at building an environment in which the spectators will for a few hours live a completely new life, and that – without being forced. In other words, life for them is right **here, in the environment of the play, rather than there, in the hall**, from where they used to traditionally watch fictional drama performances.

Key words: modern theater, spectator, reliable reality, here and now, "fantastic realism", discursive searches, performance.

* Yerevan State Institute of Theater and Cinema, Head of the Department of History and Theory of Art, Doctor of Arts, Professor, Gregor6712@rambler.ru, The article was submitted on 23.10.2022, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

АРГУМЕНТАЦИЯ В КИНОИСКУССТВЕ (К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА)

АРСЕН АМБАРЦУМОВ*

Для цитирования: Амбарцумов, Арсен. “Аргументация в киноискусстве (к постановке вопроса)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 159-164. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-159

Любое произведение искусства, и кинопроизведение в частности, должно интересоваться и притягивать зрителя. Но интерес к фильму возникает не на пустом месте, а благодаря определенным находкам и умозаключениям автора. Наше внимание всегда привлекает убеждающая сцена, полный смысла кадр или же содержательный эпизод.

В статье рассматриваются вопросы композиции и оценки художественного произведения. Отводится место аргументации в структуре фильма. Говорится о том, что как в сюжетном, так и в бессюжетном кино обоснованный режиссерский подход должен иметь важное значение.

Ключевые слова: аргументация, смысл, киноискусство, структура, художественное произведение, концепция, фильм.

Вступление

Проблема аргументации в основном рассматривалась в философском аспекте. Но особенность аргументации, ее структура и подход к этой проблеме академика Геворка Брутяна дают основания использовать аргументацию и в других сферах деятельности, в том числе и в искусствоведении. Наверное, не секрет, что режиссер имеет целью довести до зрителя свою мысль, свое понимание и отношение к художественному процессу в целом. Вот этим вопросам и посвящена наша статья.

Изложение основного материала исследования

Просмотр фильма часто рождает у нас желание подчеркнуть и выявить его как сильные, так и слабые стороны. Зрители и специалисты, каждый по-своему, обращают внимание на содержание сцен, структуру монтажа, целесообразность того или иного режиссерского хода и т.д. Существует большое количество работ, в которых говорится о специфике киноискусства. Но, разбирая строение кадра, сцены, анализируя тот или иной поступок героя, автор статьи или книги не может не принимать во внимание то, что кинопроизведение оказывает воздействие, формирует мнения и убеждения у зрительской аудитории. Наверное, не случайно в эстетике были сформулированы функции искусства. Художественное произведение может поучать, развлекать, зрителя, читателя, слушателя. Это также связано и с тем влиянием, которое может оказывать фильм, спектакль, музыкальная композиция и т.д. Спустя определенное время, авторская идея, приобретая форму замысла, постепенно принимает все более конкретные

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, статья представлена 03.05.2023, рецензирована 17.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

черты. И насколько автору удастся правильно и выразительно представить свою идею, например, в пространственно-временном отрезке фильма, настолько его произведение окажется художественным и содержательным. Но при этом подчеркнем, что кинематограф, особенно в период бурного технического прогресса, вызывает несколько двойственное отношение. Может сложиться впечатление, что фильм снять легко. Для этого достаточно взять в руки камеру, нажать на кнопку записи и запечатлеть определенный отрезок «физической реальности». Но это всего лишь одна и не самая важная сторона вопроса. В начале 90-х годов прошлого века бытовало мнение, что в Армении нет киноискусства по той причине, что режиссеры не имеют качественной киноплёнки и не снимают на фирменной плёнке «Кодак». Времена изменились. Сегодня режиссеры имеют возможность снимать на дорогих киноаппаратах, но высокохудожественных произведений у нас за последнее время так и не появилось. В современном армянском кино за прошедшие 25 лет, наверное, невозможно назвать 10 фильмов, которые бы зритель помнил и любил, как помнит произведения А. Бек-Назаряна, А. Мартиросяна, Г. Маляна и других режиссеров. А все потому, что вопрос кроется не только в техническом оснащении студий, плёнке «Кодак» или же иных, альтернативных накопителях информации, а в тех сплетениях и связях, которые заставляют нас смотреть и помнить увиденный фильм. Именно они и оказывают влияние на зрителя, делая произведения кинематографа для него ценным и любимым. Эти связи возникают не случайно, даже если фильм получился не таким, каким его задумал режиссер. Можно утверждать, что автор фильма верит в то, что снимает, и знает, как в дальнейшем он будет монтировать снятое им на плёнке. Режиссер, как один из авторов произведения, прежде всего сам должен быть убежден в правильности своего подхода, считая его единственно верным на данный момент времени. Он для себя пытается обосновать любое отношение к материалу со своей стороны и часто ждет определенной зрительской реакции. В истории кинематографа существует большое количество художественных произведений. И это тот случай, когда мнение режиссера как в выборе темы, так и в возможности ее реализовать в фильме, совпадают с ожиданиями зрительской аудитории. Но при этом необходимо констатировать и тот факт, что в фильмах даже очень известных режиссеров могут быть слабые, не очень выразительные места, а у некоторых кинематографистов – достаточно явные ошибки и просчеты.

Мы здесь не будем затрагивать вопросы психологии художественного творчества. Каждый художник творит по-своему. Кто-то может долго обдумывать сцену, а кто-то снять целый эпизод быстро и даже спонтанно. Вопрос не в этом, а в том, насколько убедительными, выразительными и целостными будут его решения. Творческий процесс, в частности, съемки фильма, подчиняются определенным канонам. Но это не только внешние правила, одинаковые для всех. Они имеют многосторонний характер. Например, с одной стороны их создает сам художник, веря в их правомерность, исходя из общепринятых законов, ле-

жащих в основе его отношения к жизни и обществу, что в дальнейшем бывает заложено в авторской идее, выборе темы и т.д. С другой же стороны, здесь свое неотъемлемое место занимает смыслообразующая составляющая каждого отрезка художественного произведения. Этот вопрос актуален как для художника, так и для зрителя. Ведь зритель не поверит и не оценит увиденное, если в нем нет смысла. Автор фильма таким образом (задумываясь над этим или нет) убеждает зрителя в том, что из большинства, если не сказать огромного количества вариантов, выбранный им наиболее правильный и актуальный. Следовательно, прежде чем реализовать свою идею, сняв фильм, автор должен ее для себя обосновать или же аргументировать. Только после этого, отношение режиссера к той или иной жизненной ситуации станет убедительным также и для других людей, смотрящих и оценивающих его произведение.

Аргументация – это форма убеждения, которая имеет свои правила и законы. Будучи научной, философской дисциплиной, теория аргументации является уникальным методом, который может быть использован на практике, а именно в композиции художественного произведения и кинопроизведения в частности, и в выявлении его как сильных, так и слабых сторон. Это касается и сюжетных, и бессюжетных картин.

Прежде чем продолжить, нам хотелось бы обратиться к некоторым существующим в истории философской мысли концепциям аргументации. Так, большое значение на Западе имеет концепция аргументации бельгийского философа Хаима Перельмана. Оппонента необходимо убедить в правоте изложенной концепции, для чего и необходимо создать как у оппонента, так и у аудитории, убежденность в правильности выдвинутой позиции. В книге «Новая риторика: трактат об аргументации» мы встречаем главы «Аргументация с помощью примера» [3, с. 207] «Рассуждение при помощи аналогии» [3, с. 226] и т.д. Такая позиция, на наш взгляд, хороша для аргументации, если мы используем ее как отдельную «замкнутую в себе дисциплину». Тогда с Перельманом невозможно не согласиться. Выдвижение своей позиции может и должно изначально начинаться с того, что автору необходимо сформировать у аудитории определенное мнение и далее развивать и обогащать его.

От позиции Х. Перельмана отличается подход армянского философа и логика Геворка Брутяна. В своей теории он не отказывается от доказательства в процессе аргументирования своей позиции, но основывается также и на убеждении: «...если в логике требуется только доказать, то в аргументации мы обязаны не только доказать, но и убедить в истинности доказываемого тезиса» [2, с. 28].

Аргументация у Брутяна выстраивается как некая структура, которая подчиняется определенным канонам. Более того, аргументация – это теоретически осмысленная структура. И, наверное, не случайно, что для ученого «аргументация – это способ рассуждения...» [2, с. 7]. Именно процесс рассуждения нам дает возможность осмыслить подход аргументатора, выявить в нем главные и второстепенные компоненты, а также кульминации и спады в процессе аргумен-

тирования своей позиции. Вместе с доказательством Брутян использует и термин «доказывание», обязательно сочетая его с убеждением в процессе аргументации: «...наличие доказывания является необходимым, но недостаточным условием для осуществления аргументации. Здесь к доказыванию присовокупляется также и убеждение» [2, с. 29].

Подобный подход к теории аргументации дает возможность использовать ее и в других видах и родах деятельности и, в частности, в искусствоведении.

Нам хотелось бы обратиться и к книге Екатерины Акопджанян «Художественная аргументация». Автор пишет: «...художественное мышление есть по сути своей не что иное, как процесс оперирования системой художественных аргументов» [1, с. 6-7]. Важно и то, что процесс аргументации в строении художественного произведения становится для автора явлением обязательного порядка. «Художественная аргументация носит преимущественно «неявный», опосредствованный характер, она трансформируется в искусстве с помощью многообразных изобразительно-выразительных средств» [1, с. 88]. И таких примеров можно привести предостаточно. Но вместе с этим в книге Акопджанян встречаются места, где автор проводит разграничения между произведением искусства в его классическом понимании и произведениями, в которых рациональное звено выражено не так явно. «Конечно, бывали периоды, когда искусство захлестывали мутные потоки иррационализма, когда всякого рода аргументации в искусстве теряли смысл» [1, с. 11]. Нам очень важно понять, о каких «мутных потоках иррационализма» идет речь. Если это искусство С. Параджанова, С. Дали, Л. Бунюэля или вообще сюрреализма, а также киноискусство, в котором нет сюжетной последовательности, а именно – рационального взгляда на суть событий, то это вовсе не означает, что в этих произведениях не обоснованы ситуации и события, используемые художником. Бессюжетное искусство имеет право на существование, и имена вышеупомянутых мастеров и их признание тому яркое подтверждение. Аргументировать свою мысль возможно не только в сюжетном произведении. Последовательность аргументации не обозначает только лишь логическую взаимосвязь. Взаимосвязь в подобных произведениях может быть и на уровне тональности кадра, взаимных пересеченных линий, цветовой гаммы и т.д. И этот фактор в бессюжетном искусстве также немислим без понятия художественной аргументации, поскольку за этой палитрой кроется мысль художника, его понимание жизненной ситуации, выраженное в поэтически-образной форме.

Аргумент, используемый в жизни или же в художественном произведении, направлен на достижение внутренней истины, субъективного понимания и осмысления определенной ситуации и ее правомерного использования в художественном произведении.

Заклучение

Наши убеждения в процессе аргументации выстраиваются из взаимодействующих друг друга компонентов, что при создании художественного произведения имеет благоприятную атмосферу для его восприятия. Так происходит также и потому, что произведение искусства многопланово охватывает физическую реальность и его мы воспринимаем как чувственно, так и рационально. Поэтому использование теории аргументации, а именно – обоснованное выстраивание всей образно-поэтической структуры произведения, приобретает еще бóльшую актуальность. Режиссер должен убедить зрителя в правоте своей позиции, давая своему замыслу зримые очертания, учитывая и то, что идея, проходя определенный путь развития, постепенно приобретает все более сложные очертания.

Это еще одна причина, по которой использование теории аргументации в искусстве может иметь основополагающее значение.

Аргументация в искусстве – это одно из средств выстраивания художественного образа, исходя из его особенностей и неповторимых качеств, что может сделать его наиболее содержательным и воспринимаемым.

Литература

1. Акопджанян Е. Художественная аргументация. Ереван, изд-во АН Армении, 1991.
2. Брутян Г. Аргументация. Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1984.
3. Перельман Х., Ольбрех-Тытека Л. Новая риторика: Трактат об аргументации. В книге «Язык и моделирование социального взаимодействия» Сост. В. Сергеева и др. Москва, «Прогресс», 1987.

References

1. Akopdzhanjan E. Hudozhestvennaja argumentacija. Yerevan, izd-vo AN Armenii, 1991.
2. Brutjan G. Argumentacija. Yerevan, izd-vo AN Arm. SSR, 1984.
3. Perel'man H., Ol'breh-Tyteka L. Novaja ritorika: Traktat ob argumentacii. V knige «Jazyk i modelirovanie social'nogo vzaimodejstvija» Sost. V. Sergeeva i dr. Moscow, «Progress», 1987.

ՓԱՏԱՐԿՈՒՄԸ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ (ՀԱՐՅԱԴՐՄԱՆ ՇՈՒՐՋ)

ԱՐՍԵՆ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ*

Հղման համար. Համբարձումով, Արսեն: «Փաստարկումը կինոարվեստում (հարցադրման շուրջ)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 159-164. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-159

Արվեստի և կինոյի ցանկացած ստեղծագործություն պետք է, մասնավորապես, հետաքրքրի և գրավի հանդիսատեսին: Սակայն, ֆիլմի նկատմամբ հետաքրքրությունը հենց այնպես չի ծագում, այլ առաջանում է հեղինակի որոշակի

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 03.05.2023, գրախոսելու օրը՝ 17.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023.

հայտնագործությունների և եզրակացությունների շնորհիվ: Մեր ուշադրությունը մշտապես գրավում են համոզիչ տեսարանը, իմաստալից կադրը կամ էլ բովանդակալից դրվագը:

Հոդվածում դիտարկվում են գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի և գնահատման հարցերը: Տեղ է հատկացվում փաստարկին ֆիլմի կառուցվածքի մեջ: Խոսվում է այն մասին, որ ռեժիսորական հիմնավորված մոտեցումը պետք է ունենա կարևոր հիմնարար նշանակություն ինչպես սյուժեով, այնպես էլ անսյուժե կինոյում:

Բանալի բաներ¹ փաստարկում, իմաստ, կինոարվեստ, կառուցվածք, գեղարվեստական ստեղծագործություն, հայեցակարգ, ֆիլմ:

ARGUMENTATION IN CINEMA ART (TO THE PROBLEM STATEMENT)

ARSEN HAMBARTSUMOV*

For citation: Hambartsumov, Arsen. "Argumentation in cinema art (to the problem statement)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 159-164. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-159

Any work of art and film production must interest and attract the audience. However, the interest in a film does not appear out of nowhere but thanks to certain findings and conclusions of the creator. Our attention is always captured by a spectacular scenery, a meaningful shot or a thoughtful episode.

The article observes issues related to the structure and evaluation of a work of art. Argumentation in the film structure is focused on, too. The article states that a reasonable directorial approach will have an important and crucial meaning in films both with and without plots.

Key words: argumentation, meaning, cinema art, structure, work of art, conception, film.

* NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of the Art of the Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Arts. The article was submitted on 03.05.2023, reviewed on 17.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

THE DESIGN OF THE FUTURE. GREEN ARCHITECTURE*

MARTIN HARUTYUNYAN*

For citation: Harutyunyan, Martin. “The Design of the Future. Green Architecture”, Journal of Art Studies, N 1 (2023): 165-175. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-165

The focus of the article is on the design of the future, with a particular emphasis on the trend towards green architecture. We explore the evolution of green design, its impact on society, and its relevance in our urban reality. The article also examines the connection between design, architecture, science, and technology, and highlights the importance of interdisciplinary collaboration to address the challenges of modern design.

Key words: Green, Architecture, Bio, Eco, Design, Urban, Planning, garden.

Introduction

Designers and professionals alike often express interest in predicting the future of design. However, due to the rapid pace of evolution in design trends, it is challenging to forecast which type of design will dominate or emerge as a new trend. The emergence and development of new design trends are complex and multifaceted, making it difficult to predict the trajectory of future design.

Considering that art movements tend to repeat themselves every few decades, it is reasonable to hypothesise that future design will be a reinterpreted or modified version of previous or current design directions.

The concept of the future has been present since the beginning of time, yet it remains largely unfulfilled, awaiting its full potential to be realised. Today, many modern designers seek to innovate by looking towards the future. However, it is equally important to examine the past and present in order to identify unresolved issues and unexplored opportunities that are seemingly endless. By taking a comprehensive approach that integrates insights from the past and present with future-forward thinking, designers can unlock new dimensions of creativity and develop solutions that are truly transformative. The reality for designers is that the vast majority of their creations, whether they be art projects or planning initiatives, are ultimately intended to be sold in the future. This preoccupation with commercial viability can drive designers to explore new ideas across different realms, delving

* The work was supported by the Science Committee of RA, in the frames of the research project № 22YR-6E004.

* NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Arts, Associate Professor. martinharutyunyan@hotmail.com. The article was submitted on 03.05.2023, reviewed on 17.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

into the past and present to create something fresh and innovative. Yet when it comes to designing for the future, many designers find themselves grappling with a unique set of challenges that can leave them feeling uncertain and overwhelmed.

The beauty of a designer's creative life lies in its boundlessness. Free from the constraints of style, direction, and time, designers are empowered to craft without limit, to explore infinite possibilities, and to transcend both past and present. Such is the gift of the designer: the ability to breathe life into new visions and ideas, unencumbered by convention or conventionality. This is a world of pure imagination, where creativity knows no bounds and every stroke of the pen or brush opens up a new universe of possibility.

For the designer, the canvas is endless, and the palette is forever expanding. It is a life of infinite potential, and the only limit is the designer's own imagination. In contemporary times, design has become a hybrid field, blending together various disciplines such as natural sciences, psychology, philosophy, ecology, and the latest advancements in information technology and artificial intelligence. The diverse range of design types available has grown exponentially in recent years, expanding at an almost unquantifiable pace. As we speak, new and innovative design approaches are emerging, making it increasingly difficult to classify or categorise the vast array of design types or directions. The design world is constantly evolving, branching out in exciting new directions and exploring uncharted territory. From cutting-edge technological advancements to artistic interpretations of natural phenomena, the scope of design is truly limitless. It is a field that continues to deepen and broaden with each passing day, continually pushing the boundaries of what is possible and inspiring us to see the world in new and unexpected ways.

As we delve deeper into the world of modern design, exploring a multitude of works and projects, we cannot help but notice the growing influence of green architecture. This revolutionary approach to design, also known as eco design, bio design, breathing design, and other such monikers, has taken the design world by storm, with its emphasis on environmentally sustainable practices and materials. However, it is important to recognize that this movement is not entirely new; in fact, the roots of green architecture can be traced back to the Middle Ages.

Throughout history, architects and urban planners have long recognized the importance of designing buildings and cities in harmony with nature, utilising materials and techniques that are environmentally friendly and sustainable. This approach, which was prevalent in ancient civilizations such as Greece and Rome, continued to evolve over time, with the rise of the Gothic style in the Middle Ages emphasising the use of natural light and ventilation in architectural design.

Today, the principles of green architecture have been refined and expanded upon, incorporating the latest advancements in technology and materials to create structures that are not only aesthetically stunning but also environmentally responsible. From the use of solar panels and green roofs to the incorporation of

natural ventilation systems, green architecture is paving the way towards a more sustainable and eco-conscious future.

Examining the latest developments in green design, we can observe their evolution, impact on society, psychological and colour impact, and their relevance in our reality [2].

Design and Green Architecture

Although the terms eco/green design and green architecture may appear to be contemporary design directions of the 21st century, a closer examination of literature related to the art of the Soviet Union reveals that this design direction shares similarities with technical aesthetics and design projects of the past [6], and green architecture - landscaping, urban landscape, etc. While technical aesthetics and design projects of the past share similarities with green architecture, it is worth noting that the latter is a more complex and multifaceted field, as it encompasses a range of disciplines such as information technology, biology, environmental protection, and psychology, among others.

As previously mentioned, the practice of creating green spaces or landscape design dates back centuries, with numerous books, articles, and research studies on the subject. One of the best-preserved examples is the Prague Castle, which features an engraving that depicts the well-maintained and organised landscape of the castle garden. This engraving has remained largely unchanged, with only minor modifications, to this day (fig. 1, 2) [10].



Fig. 1, 2. Prague Castle (Source: Wilfried Rogasch, *Castles and Gardens in Bohemia and Moravia*, h.f.ullmann, Cambridge, 2007, ISBN 978-3-8331-4135-5, p. 144-154, English)

Another notable example in Europe is the Gardens of the Palace of Versailles in France, which are well-documented through various materials. Of particular significance is the painting by Pierre Patel from 1668, which vividly portrays the appearance of the gardens that were located adjacent to the Palace at that time (fig. 3).



Fig. 3. Perspective view of the Chateau, Gardens and Park of Versailles seen from the Avenue de Paris, Author: Pierre Patel, Canvas (Source: <https://slavneobrazy.cz/patel-pierre-perspective-view-of-the-chateau-gardens-and-park-of-versailles-seen-from-the-avenue-de-paris-ido-20324>, 26.03.2023)

Despite being considered a relatively modern branch of design, landscape design has a rich history dating back to the Middle Ages. A study of European and Asian royal palaces or castles belonging to affluent families reveals that these estates featured meticulously maintained gardens that were not only green areas but also included thoughtful compositional solutions adapted to the architectural environment, area, and the aesthetic preferences of the owners or residents. France is particularly noteworthy for its impressive collection of urban and royal gardens. Throughout history, almost every city in France has had numerous gardens designed with high aesthetic standards and preserved with great care, including those from the Middle Ages that still exist today (fig. 4, 5) [7].



Fig. 4. Luxembourg Garden in Paris (Source: <https://misadventureswithandi.com/luxembourg-gardens-in-paris/>, 26.03.2023)



Fig. 5. Tete d'or park in Lyon (Source: <https://francedigitale.com/randonnee/afficher/93>, 26.03.2023)

The fields of design, architecture, science, and technology are now more interrelated and interdependent than ever before, with their joint development and collaboration solving many modern challenges. This synergy is visible in developed megacities, where smart buildings, bio-buildings, private houses, and offices are being built with green and cutting-edge technologies. Today, design and architectural design are not just about creating projects. Environmentalists, ecologists, psychologists, and aestheticians must also collaborate to create sustainable solutions that take into account the rapidly developing environment. Unfortunately, construction often encroaches on green areas, which the world needs more than ever. We firmly believe that green architecture or green design is particularly relevant today and has significant potential for filling this gap.

One of the best European examples of green architecture is the two residential towers in Milan. Two residential towers in the business district of Milan in Italy were the first example of a “Vertical Forest”, or Bosco Verticale. The tallest of the two towers is 111 metres in height with 26 floors, and the shorter tower is 76 metres in height, with 18 floors. Growing on the terrace of both towers are 480 large and medium trees, 300 small trees, 11.000 perennial and covering plants, and 5000 shrubs. The buildings were designed by Italian architects Stefano Boeri, Gianandrea Barreca and Giovanni La Varra from Stefano Boeri Architetti, along with horticulturists and botanists, with the intention of reducing smog, absorbing carbon dioxide and producing oxygen in a built-up part of the city. It is an architectural concept that aims to increase biodiversity and promote an urban ecosystem, as the plants are inhabited by an estimated 1600 birds and butterflies.

By improving the air quality of Milan in an efficient and cost-effective way, the towers are seen by many as being an important architectural step forward. The plants moderate temperatures in the building in the summer and winter by shading the interiors from the sun and blocking harsh winds. They also protect the interior spaces from noise pollution and dust from street-level traffic, and the buildings are

self-sufficient as they use renewable energy from solar panels and filter waste water (fig. 6) [9].



Fig. 6. Milan Towers (Source: <https://www.euronews.com/green/2021/10/19/welcome-to-the-milan-apartments-where-300-humans-live-in-harmony-with-21-000-trees>, 26.03.2023)

Green architecture has expanded and diversified so significantly in several countries that it has integrated into agriculture, giving rise to various projects that blend urban planning with agriculture within urban environments. Apart from green design and green architecture, green space designs incorporating fruits, vegetables, and agricultural plants are also utilised in building interiors [3].

In numerous cities, the demand for green architecture has become so pressing that innovative solutions have emerged, such as a remarkable project in Vietnam where elevated platforms with designated spaces for trees have been constructed adjacent to buildings, located directly in front of windows. Due to rapid urbanisation, cities in Vietnam have diverged far away from their origins as rampant tropical forests. In Ho Chi Minh City, as an example, only 0.25% area of the entire city is covered by greenery. Over-abundance of motorbikes causes daily traffic congestion as well as serious air pollution. As a result, new generations in urban areas are losing their connections with nature. House for Trees, a prototypical house with a tight budget of 155.000 USD, is an effort to change this situation. Five concrete boxes, each housing a different program, were designed as “pots” to plant trees on their tops. With thick soil layers, these “pots” also function as storm-water basins for detention and retention, therefore contributing to reduce the risk of flooding in the city when the idea is multiplied in the future to include a large number of houses (fig: 7, 8) [8].

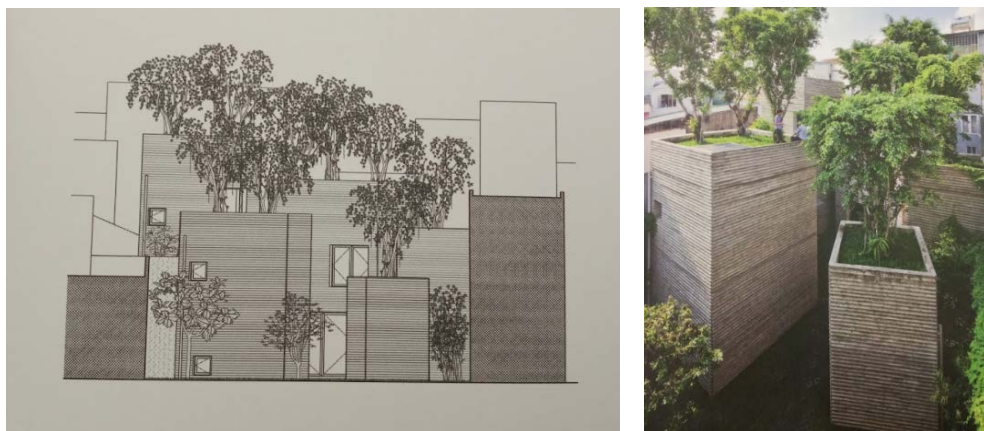


Fig. 7, 8. Buildings with Green areas in Ho Chi Minh City (Source: Sibylle Kramer, Design Solutions for Urban Densification, Braun Publishing AG, Salenstain, Switzerland, 2008, ISBN 978-3-03768-228-9, p. 44-49)

Contemporary architecture is evolving alongside green architecture, as modern designs often incorporate elements of eco or bio design. Rather than standing alone, these two concepts complement each other and have become integral parts of contemporary architecture. Today's modern architecture features green spaces on surfaces that were previously deemed impossible, such as on terraces, basements, and open-air balconies at significant heights, and even in living areas such as dining rooms and bedrooms [1].

Colour Impact and Green Architecture

Green architecture symbolises the colour green, which conveys a sense of purity, tranquillity, and harmony with nature. However, as in any field of design or architecture, the use of colour and its effects have a powerful and unique impact on the environment and the potential for its application in current and future projects. The use of colour is one of the most complex tasks in any artistic discipline, as it not only serves a decorative purpose but also conveys intention and aesthetic effects. Additionally, the psychological factor is important, as colour, even shades of a colour, can trigger specific emotions and have a decisive impact on how a person perceives a space or object. The psychology of colour analyses and demonstrates the relationship between colour and the emotions it evokes and the moods it creates. Each colour has its own effects, which are analysed and discussed by various psychologists.

Colour is used in different ways across all design disciplines. Industrial design often utilises eye-catching and bold colours. In interior design, although the colour palette is becoming increasingly varied, neutral tones are still the preferred choice. In graphic design, especially in signage, colour and typography are decisive factors. For example, the use of two contrasting colours can make a poster or sign easier to read and see.

Green is the most commonly used colour in Green Architecture, Eco, or Bio Design projects because it evokes a sense of calm, tranquillity, serenity, and well-being. It is frequently used in spaces associated with health and well-being, such as hospitals and relaxation centres. This is precisely why it is used in modern architecture today, as our environment needs these positive feelings. Several shades of green are often used simultaneously, which may not appear contrasting at first glance and could interfere with each other. However, the human psyche or the inner state of mind of a modern person is soothed by the colour green itself, as if our inner world craves it.

Indeed, in green architecture or eco design, the use of contrasting colours is not necessary as it is more about creating a natural and harmonious environment. The focus is on creating a sense of calmness and relaxation, which can be achieved through the use of different shades of green. Green colour, being a natural colour, blends well with the surroundings and creates a sense of continuity with nature. Therefore, using multiple shades of green in green architecture is a common practice, as it helps to create a serene and relaxing environment without the need for contrasting colours [4].

Ecology, Green Architecture and Urban Planning

Yes, green architecture is a vital part of ecology as it aims to create sustainable and environmentally friendly buildings that not only reduce the negative impact of construction on the environment but also promote a healthy and comfortable living environment for people. In urban planning, green architecture is becoming increasingly important as cities are expanding and the need for sustainable and energy-efficient buildings is growing. Green buildings help to reduce energy consumption and greenhouse gas emissions, conserve water, and promote the use of renewable energy sources. Furthermore, green architecture also takes into account the overall impact of the building on the environment, including the materials used in construction, the building's lifespan, and its eventual disposal or recycling. It is a holistic approach that considers the entire lifecycle of a building, from design to demolition. In recent years, there has been a growing interest in green architecture, and many architects, designers, and developers are embracing this approach in their projects. As a result, we are seeing more and more green buildings being constructed in urban areas, promoting a sustainable and eco-friendly way of living.

Let us begin by clarifying the concept of green architecture and green urban planning.

Green urbanism is sustainable urban design that creates eco-friendly cities that cut waste and emissions, use sustainable construction materials, and promote electrified mobility. Green urbanism makes every effort to minimise the use of energy, water and materials at each stage of the city's life cycle. Green urban planning is slightly different from green architecture. The Green architecture is a

philosophy of architecture that advocates sustainable energy sources, the conservation of energy, the reuse and safety of building materials, and the siting of a building with consideration of its impact on the environment. However, in the context of ecology or alongside ecology, green architecture or eco/bio design is expressed in a more environmental context. While the field lacks comprehensive research, it can be affirmed that green architecture and urban planning are manifested through various factors such as location and transportation, sustainable site development, water efficiency, energy and atmosphere, materials and resources, indoor environmental quality, design innovation, and regional priority. These elements are paramount to creating an eco-friendly and sustainable environment that caters to the unique demands of green architecture, including the careful selection and utilisation of materials to ensure optimal outcomes.

In the present-day environment, particularly in post-Soviet cities, where comprehensive studies are required, the significance of green architecture in the context of environment, green spaces, and utilisation of appropriate materials cannot be overemphasised. It can serve as the foundation for the proper functioning of the green ecosystem, leading to a harmonious and appropriate development of the environment, ecological systems, psychological influence, and art, as well as the inner world of humans and bio/eco design.

Conclusion

1. Eco-Architecture: a movement more than a style, Eco-Architecture maintains as its focus a moral imperative to design buildings that will have minimal impact on the environment during their construction process and while in use. Through their design, these buildings hold sustainability as their core value and implement an efficient system of energy use and production, promoting the responsible stewardship architecture can take in support of our environment [5].

2. In addition to green architecture, there is also a growing trend towards bio-architecture, also known as urban agriculture or urban agro-design. It is worth noting that green architecture has evolved to include bio-architecture, which involves the use of green surfaces in interiors or exteriors for agricultural purposes, combining green architecture with organic products.

3. As the development of green architecture progresses, it is crucial for city authorities, society, and specialists to address the key issue of decreasing or eliminating open land layers in urban environments or cities as a whole. Implementing landscape designs and greening these areas is essential, as open soil layers contribute significantly to reduced air quality and ecological damage.

4. Green architecture has great prospects for development. This is one of those areas that parallelly develops not only people's lifestyle, culture, environment, but also has a great positive impact on ecology.

5. Green architecture has the potential to not only benefit the environment, but also to positively impact the health and well-being of building occupants.

Research has shown that buildings designed with sustainability in mind can improve indoor air quality, reduce the use of harmful chemicals, and increase access to natural light and views of nature. As such, green architecture can contribute to creating healthier and more enjoyable living and working environments.

References

1. *30 Novelty Architecture*, Liaoning Science and Technology Publishing House. Singapore, 2008, ISBN 978-981-245-763-9, p. 256, English.
2. Bradley Quinn. *Design Futures*, Merrell Publishers Limited. London, 2011, ISBN 978-1-8589-4540-8, p. 6-7, English.
3. Bradley Quinn. *Design Futures*, Merrell Publishers Limited. London, 2011, ISBN 978-1-8589-4540-8, p. 26-29, English.
4. *Color Inspirations*, LOFT Publications. Barcelona, 2010, ISBN 978-84-92731-74-9, p. 6-15, English.
5. Margaret Fletcher, *Architectural Styles. A visual Guide*, Thames and Hudson LTD. London, 2021, ISBN 978-0-500-34364-7, p. 208-209, English.
6. Martin Harutyunyan. *Design Development Stages in Armenia*, Journal of Art Studies. Yerevan, 2022, N 1 (7), ISSN 2579-2830, p. 224-227, English.
7. Rolf Toman. Ulrike Laule, *Burgundy. Art. Architecture. Landscape*, h.f.ullmann publishing GmbH, Potsdam, 2013, ISBN 978-3-8331-1418-2, p. 380, English.
8. Sibylle Kramer. Design Solutions for Urban Densification, Braun Publishing AG, Salenstain. Switzerland, 2008, ISBN 978-3-03768-228-9, p. 44-49, English.
9. Susie Hodge. *The Short Story of Architecture*, Laurence King Publishing. London, 2019, ISBN 978-1-7862-7370-3, p. 158-159, English.
10. Wilfried Rogasch. *Castles and Gardens in Bohemia and Moravia*, h.f.ullmann. Cambridge, 2007, ISBN 978-3-8331-4135-5, p. 144-154, English.

ԱՊԱԳԱՅԻ ԴԻՋԱՅՆԸ: ԿԱՆԱԶ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ *

ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ *

Հղման համար. Հարությունյան, Մարտին: «Ապագայի դիզայնը: Կանաչ ճարտարապետություն»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 165-175. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-165

Հետազոտությունն ընդգրկում է ապագայի դիզայնի զարգացման միտումներն ու դրանց շեշտադրումները դեպի կանաչ ճարտարապետություն: Ուսումնասիրել ենք կանաչ դիզայնի էվոլյուցիան, դրա ազդեցությունը հասարակության վրա և դրա արդիականությունը մեր քաղաքային պլանավորման մեջ:

* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 22YR-6E004 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, martinharutyunyan@hotmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 03.05.2023, գրախոսելու օրը՝ 17.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Ուշադրության է արժանի հատկապես դիզայնի, ճարտարապետության, գիտության և տեխնոլոգիայի միջև կապը և միջմասնագիտական համագործակցության կարևորությունը ժամանակակից դիզայնի մարտահրավերներին դիմակայելու համար:

Բանալի բաներ¹ կանաչ, ճարտարապետություն, բիո, էկո, դիզայն, քաղաքաշինություն, պլանավորում, այգի:

ДИЗАЙН БУДУЩЕГО: ЗЕЛЕНАЯ АРХИТЕКТУРА *

МАРТИН АРУТЮНЯН *

Для цитирования: Арутюнян, Мартин: “Дизайн будущего. Зеленая архитектура”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 165-175. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-165

Исследование охватывает тенденции развития дизайна будущего и их акцентированную направленность на зеленую архитектуру. Рассмотрена эволюция зеленого дизайна, его воздействие на общество и актуальность в нашем городском планировании. В частности, уделяется внимание связи между дизайном, архитектурой, наукой и технологиями, а также важности междисциплинарного сотрудничества в целях противостояния вызовам, стоящим перед современным дизайном.

Ключевые слова: зеленый, архитектура, био, эко, дизайн, градостроительство, планирование, парк.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Комитета по науке РА в рамках научного проекта № 22YR-6E004.

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент, martinharutyunyan@hotmail.com, статья представлена 03.05.2023, рецензирована 17.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

МАРТИРОС САРЬЯН. ЖИВОПИСНЫЙ ПОРТРЕТ: ВЕКТОРЫ ОБРАЗНОГО ВОСПРИЯТИЯ

АЛИС НЕРСИСЯН*

Для цитирования: Нерсисян, Алис. “Мартiros Сарьян. Живописный портрет: векторы образного восприятия”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 176-189. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-176

Обширная портретная галерея Сарьяна состоит из нескольких образных зон. Художник является автором различных серий портретов. Это: портреты великих армян, интеллектуальных и духовных лидеров нации, и «не-армян», женские портреты, автопортреты и семейные портреты. Каждый цикл имеет специфическую логику внутреннего развития и образную характеристику. Портреты великих армян спаяны в единое целое глубинной внутренней связью, национальным энергетическим родством, при котором проявления индивидуального характера возводятся на уровень ценных национальных качеств. Портреты выдающихся деятелей русской культуры образуют галерею портретов «не-армян». Это интимные произведения, раскрывающие внутренний мир и уникальность творческой личности. В автопортретах и семейных портретах Сарьян демонстрирует основные ценности своего человеческого и творческого мира: землю, семью, искусство. Художественной концепцией женских портретов являются поиски обобщенного образа прекрасной армянки, восходящего к ранним портретам восточных красавиц, и воспевание женской красоты.

Портретная живопись Сарьяна – это и явление искусства, и нравственный посыл.

Ключевые слова: Сарьян, портрет, автопортрет, образ, живопись, армяне, «не-армяне».

Вступление

Острый интерес и стойкая увлеченность портретом сопровождали Сарьяна на протяжении всей жизни. Однако слава Сарьяна-портретиста определяется не только художественным качеством произведений, но значительностью идей, воплощенных в портретах мастера.

В искусстве Сарьяна портрет столь неразрывно связан с натюрмортом, пейзажем и жанровой картиной, столь полно слит с ними в единый образ Армянского мира, столь органично вписан в целостную картину мироздания, что, кажется, не может и не должен рассматриваться как самостоятельное художественное явление. Вместе с тем, созданная Сарьяном концепция личности столь существенна в своей мировоззренческой новизне, что позволяет рассматривать портрет как раз и именно в этом качестве.

Программным произведением, определившим смысл этой концепции, явился «Автопортрет» 1909 года, художественный манифест, ставший на долгие десятилетия общей для армянской живописи моделью восприятия человека и мира. Сарьян соединил в портретном образе два основополагающих начала –

* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, alice.nersisyan@gmail.com, статья представлена 16.01.2023, рецензирована 17.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

Человека и Природу, Человека и Землю, провозгласив их изначальную безусловную нерасторжимость как базовую ценность национального мировосприятия. Изображенный крупным планом молодой армянин, в упор глядящий в себя и в мир, есть alter ego всего армянского народа. Огромная художественная энергия этого раннего автопортрета заключается в высоком накале самопознания, заключенном в отождествлении человека с землей, и в мощной силе самоутверждения, брошенной миру как вызов: Армения – это я, это армянский народ! Армения есть и пребудет в веках.

Автопортрет 1909 года – краеугольный камень всего портретного творчества художника. Все, что было создано Сарьяном до этого произведения, было симбиозом подсознательных порывов и осознанных поисков собственного видения; все, что было создано после него, – развитием обретенной концепции портрета и подтверждением значимости ее уникальной художественной идеи.

Обзор библиографии

Изучение творчества Мартirosа Сарьяна прошло долгий путь и имеет историю. Литература о художнике возникла в 1902 году с отдельных реплик, беглых оценок и кратких заметок в прессе (надо отметить, что и в дальнейшем пресса никогда не теряла интереса к творчеству мастера), прошла через период панегириков, журналистских эссе, статей по поводу выставок и юбилеев – попыток прикосновения к тайне Сарьяна! – пока не достигла порога искусствоведения.

Первым попытку постижения феномена Сарьяна предпринял в 1913 году Максимилиан Волошин [4], вслед за ним, в 1923 году, – Костан Зарьян [8], в дальнейшем, уже в 1970-е годы, о том же размышляли Дмитрий Сарабьянов [23] и Николай Пунин [21]. Идея, лежащая в основе их пространственных статей, может быть обобщена формулой Николая Пунина: «Сарьян – сын Армении, выходец земли Востока, выразитель ее культуры, живой толкователь ее образов и всех особенностей ее древнего живописно-пластического языка» [21, с. 195].

Первые монографии о Сарьяне Минаса Саргсяна [42] и Алексея Михайлова [17] появились в 1950-е годы. Каждое последующее десятилетие, вплоть до конца 1990-х годов, пополняло библиографию художника работами Алексея Гастева [5], Рубена Дрампяна [7], Софьи Каплановой [15], Вильгельма Матевосяна [16], Александра Каменского [26], Веры Раздольской [22, 44] – монографиями различной направленности: от брошюр просветительского, популяризаторского характера до серьезных исследований. С 1960-х годов начали выходить в свет многочисленные альбомы, вступительные статьи к которым, написанные Андреем Чегодаевым [31], Александром Каменским [32, 24, 26], Шаэном Хачатряном [28, 27, 25, 35], очерчивали контур жизненного и творческого пути художника. Среди них следует особо выделить два альбома 1987-го и 1998-го годов, тексты к которым написаны Александром Каменским [26] и Верой Раздольской [22]: их обстоятельные развернутые статьи являются, по-

существо, монографиями. В 1980-ом году вышло в свет важнейшее подспорье для исследователей-сарьянистов: книга Мани Казарян и Арарата Агасяна «Мартирос Сарьян. Летопись жизни и творчества» [11], а также чрезвычайно интересный сборник «О Сарьяне», в котором собраны самые яркие и значительные работы армянских и русских авторов о художнике [20]. На рубеже XX и XXI веков появились книги, посвященные глубинному изучению отдельных периодов творчества Сарьяна [1, 3], характеристике художественных идей мастера, ставших национальной традицией для армянской живописи XX века [18], связям Сарьяна с Россией и русской культурой [36].

Важнейшее значение для постижения искусства великого армянского живописца имеют работы, в которых звучит слово самого мастера. «Из моей жизни», «Сарьян об искусстве», «Мартирос Сарьян. Письма» – в этих книгах собраны и обобщены воспоминания художника о прожитых годах, событиях и людях, мысли об искусстве и творческом процессе, человеке и природе, размышления о жизни и бессмертии [33, 34, 30, 29].

Отдельное, специальное исследование, посвященное портретной живописи Сарьяна, все еще ждет своего автора. Но к этой теме в той или иной мере обращались почти все вышеназванные авторы, при этом такие известные искусствоведы, как Александр Каменский [12, с. 248], Софья Капланова [15, с. 32], Леонид Зингер [10, с. 175], размышляя о портретном творчестве мастера, отмечали, сколь мало и слабо она изучена.

Есть несколько основополагающих концепций о специфических особенностях портретного видения Сарьяна, высказанных, независимо друг от друга, почти всеми исследователями творчества художника.

Первое и главное, по определению самого Сарьяна, – «углубленное понимание человека живого, творящего» [34, с. 169], т.е. исключительный интерес к творческой личности, «человеку большой внутренней одухотворенности» [34, с. 168]. Не менее важными признаками являются отмеченные искусствоведами столь выразительные отличительные качества сарьяновских портретов, как «характеристичность» [23, с. 96], «монументальная психологизация образа» [10, с. 177], «острая и сложная психологическая характерность» [26, с. 112], «разящая меткость оценки, заострение и укрупнение... характерных черт модели» [22, с. 115], «точное психологическое «прочтение»... внутреннего мира» портретируемого [11, с. 29], «эмоциональная экспрессия» [22, с. 115]. Многие авторы заостряли внимание на пантеистическом мировосприятии художника: «нерасторжимом единстве природы и человека» [1, с. 134], «всеобщем одухотворении природы и жизни» [26, с. 43], «ощущении драгоценности человека и природы» [15, с. 12], «монументальном синтезе человеческой личности и природного начала» [22, с. 30], «восприятии человека как неотъемлемой части природы» [25, с. 10], «физическом, «кровном» родстве человека и земли, единстве их плотской и духовной природы» [18, с. 30].

Еще одной, на сей раз методологической особенностью всех исследований является хронологическое, последовательное рассмотрение каждого отдельного портрета: описание, характеристика, концептуально-образно-изобразительный анализ. При этом методе все произведения портретного жанра образуют общий ряд и рассматриваются как единое целое, а внутренние деления в границах жанра отмечают трансформации образного мышления и изобразительной манеры мастера, показавшиеся почти всем исследователям существенными – переломными. С наибольшей определенностью и полнотой эту мысль сформулировал Вильгельм Матевосян, указывая на разительное несходство между образом «мифокосмического создания» в портретах Сарьяна 1910-х годов и «земного, осязаемого, телесного существа» в зрелых и поздних работах мастера. Именно в этом, при всем разнообразии интерпретаций и оценок, видели все авторы логику развития портретного творчества Сарьяна. Мы склонны рассматривать это явление не как мировоззренческий перелом, а естественный ход развития, закономерное движение от восторженной молодости с ее односторонней категоричной призывностью и силой страсти к спокойной зрелости с ее глубиной и объемностью постижения личности, результатом которых – обогащением! – стали острый психологизм и характеристичность портретных образов зрелого и позднего Сарьяна.

Мы предлагаем вниманию читателя иной, отличный от хронологического, принцип структурирования портретной галереи Сарьяна, смещающий привычные акценты и позволяющий рассматривать особенности портретного видения художника под другим углом зрения. Впервые, еще в далеком 1961 году, о нем вскользь упомянул писатель и сценарист Алексей Гастев, утверждая, что портреты Сарьяна – «летопись народного характера», что «их надо рассматривать не только как отдельные, самостоятельные художественные произведения, но и как части колоссальной фрески, над созданием которой художник работал всю свою жизнь», поскольку каждый портрет «пополняет наше представление о коллективном, национальном характере» [5, с. 21].

В данном исследовании мы позволим себе представить в несколько более развернутом виде и нашу точку зрения.

Портретная галерея великих армян

Сарьян создал блистательную портретную галерею великих армян своего времени. У художника не было случайных моделей. У него был критерий отбора. Взгляд мастера был устремлен на избранных – людей, аккумулировавших в себе духовный потенциал армянского народа, на носителей творческого духа и творческой энергии: мыслителей, созидателей, деятелей, лидеров, ярких, активных, сильных, талантливых личностей: на элиту нации. Своим искусством – как сын и художник – Сарьян возрождал к жизни свой павший народ.

Портрет Сарьяна – это изображение человеческого лица крупным планом. Передача острого портретного сходства изумительным образом сочетается с

мастерством обобщения. В индивидуальных чертах акцентируется национальный тип, яркие проявления индивидуального характера синтезируются в высокое пламя духовного горения и возводятся в ранг особо ценных национальных качеств. Упорство, сила воли, чувственность и чувствительность, быстрый и острый ум, душевная тонкость или страстная работа мысли – все эти черты проступают в сполохах бушующего внутреннего огня. Исключительная энергетическая наполненность образа является общей, отличительной чертой всех мужских армянских портретов мастера.

Образ армянина, объятый неукротимым внутренним пламенем, в расцвете лет, в расцвете сил, в состоянии духовного озарения остается неполным, не до конца раскрытым без понимания его неразрывной, кровной связи с землей и природой Армении. За каждым портретом встает образ страны, каждый портрет несет в себе образ всего Армянского мира.

Сарьян подчеркнуто, декларативно лаконичен. Он не стремится к композиционным изыскам, не отвлекается на сложные ассоциативные связи, не прибегает к дополнительным смысловым нюансам. (Такие произведения, как «Моя семья» /1929/ и «Автопортрет. Три возраста» /1942/, выходят далеко за пределы портретного жанра.) Человеческое лицо, будучи средоточием портретного образа, обрамлено неким живописно-пластическим «воздухом» личного мира портретируемого. Иногда это аллюзии («*Портрет поэта Егише Чаренца*», 1923; «*Портрет архитектора Александра Таманяна*», 1933; «*Портрет поэта Аветика Исаакяна*», 1940; «*Портрет академика Степана Малхасяна*», 1943), но чаще всего – беспредметное энергетическое пространство, ассоциирующееся с душевным и духовным складом личности и переданное сугубо изобразительными средствами, ритмической, пластической и цветовой организацией полотна («*Портрет поэта Александра Цатуряна*», 1915; «*Портрет Мнацакана Гюльназаряна*», 1915; «*Портрет Иосифа Манташева*», 1915; «*Портрет архитектора Тороса Тораманяна*», 1934; «*Портрет режиссера Вардана Аджемяна*», 1935; «*Портрет академика Иосифа Орбели*», 1943; «*Портрет композитора Арама Хачатуряна*», 1944; «*Портрет скульптора Никогоса Никогосяна*», 1955 и др.).

Неизменными, стержневыми особенностями портретной живописи художника на протяжении всего творчества оставались: выбор типа личности, к которому устремлялась мысль мастера, энергетический код портретируемого и уникальный специфический сарьяновский дар «импрессионистического» видения личности в состоянии «движения мысли» и «развития чувства» [34, с. 170] – не в мимолетной вспышке, а в протяженности времени. Этой последней неповторимой особенностью отмечены все портреты Сарьяна, но более и ярче всего – мужские портреты великих армян.

Автопортреты

Широко и разнообразно ассоциативные связи используются Сарьяном в автопортретах. Пожалуй, только в этих произведениях взгляд художника выходит за рамки лица. Мастер описывает свой человеческий и творческий мир, «называя» базовые ценности: землю и семью («Автопортрет», 1909; «Автопортрет. Три возраста», 1942; «Моя семья», 1929; «Из жизни художника. (Портрет Лусик Сарьян в профиль», 1941), прекрасные творения природы, питающие воображение живописца («Автопортрет с натюрмортом», «Натюрморт и мой портрет», оба – 1927, погибли в 1928), кисть и палитру как оружие художника, символ и смысл творческой жизни («Автопортрет», 1942). Глубочайший психологизм «Автопортрета с маской» переносит это произведение из ряда автопортретов в самый центр галереи великих армян. Мы склонны рассматривать маску во всех произведениях Сарьяна – но более всего именно в этом автопортрете – не только как символ бессмертия или «двойника художника, соучастника его жизни» [22, с. 140], но и как символ непостижимости человеческого существа, тайны его творческого духа, его жизненного предназначения.

У каждого автопортрета своя тема и внутренняя идея – автопортреты как цикл создают обобщенный образ труженика-армянина, ревнителя традиционных ценностей, верящего в созидательную силу напряженного творческого труда и отождествляющего человека с землей, а семью – с отечеством.

Женские портреты

Объединительной художественной идеей женских портретов Сарьяна является прославление красоты, обаяния и молодости женщины. В ранних произведениях взгляд художника останавливается исключительно на армянских лицах. Женские образы в «Портрете Сандухт» (1898), «Армянке из Нахичевана» (1904), «Портрете Африкян» (1905) кажутся написанными с одного лица¹; легкий акварельный набросок «Матери художника» (1904) смотрится как портрет его молодых моделей в старости. В работах последующих пяти-семи лет однотипные бесстрастные лица-маски («У гранатового дерева», 1907; «Продащица ткани», 1907; «У моря. Сфинкс», 1908; «Восточные женщины», 1910; «Идущая женщина», 1911; «Египтянки», 1911; «Улица в Кауре», 1911; «Натюрморт», 1913), как и собственно маски («Египетские маски», 1911; «Большой восточный натюрморт», 1915), образуют ряд условных символических и обобщенных образов Восточной Женщины. Воображение художника неизменно влечет его к родному типу женского лица с плавным овалом, сросшимися густыми бровями, рассекающим лицо надвое крупным носом, огромными миндале-

¹ Примечательно, что более поздние акварельные и карандашные портреты Лусик Агаян (Сарьян) 1915 и 1918 гг. органично вписываются в этот ряд.

видными глазами. Он ищет свой идеал женской красоты – его синтетическим воплощением становится «Персиянка» (1910).

Еще долго в портретных образах реальных женщин проступает любимый Сарьяном идеальный лик Восточной Женщины, ставший со временем ликом Прекрасной Армянки. С ним сверяет и под него подгоняет художник индивидуальные черты своих моделей. При всем разнообразии изобразительных решений, лица в женских портретах 1910-1930 годов очень похожи («*Портрет М. Тазахулахан*», 1912; «*Портрет С. Терьян*», 1913; «*Портрет Нины Комурджян*», 1917; «*Портрет М. Саруханян*», 1923; «*Портрет Виктории Алабян*», 1931). Сарьян, кажется, не торопится снять маску Прекрасной Армянки с лица каждой из своих моделей. Даже грубое лицо мужеподобной Анны Хумашян (1923) не составляет исключения.

Не теряя внешней привлекательности и обаяния, образ Прекрасной Армянки обогащается новыми гранями в портретах супруги художника Лусик Сарьян. Ее портреты 1910-1920 годов органично вписываются в ряд портретов молодых красавиц-армянок («*Лусик Агаян*», 1915; «*Портрет Лусик Сарьян*», 1925, *погибла в 1928*). Но в более поздних работах Сарьян смещает смысловые акценты. Теперь уже не только спокойная красота зрелой женщины, но ее роль жены, матери и хранительницы домашнего очага становится образным содержанием произведения («*Моя семья*», 1929; «*Лусик Сарьян. Тройной портрет*», 1935; «*Из жизни художника. Портрет Лусик Сарьян в профиль*», 1941).

Только в семейных портретах и автопортретах Сарьян создает образ целостного Армянского мира в рамках одного произведения, обращаясь к излюбленной концепции нерасторжимости и взаимовоплощенности человека и природы («*Автопортрет*», 1909; «*Портрет Лусик Сарьян*», 1925; «*Автопортрет с натюрмортом*», 1927; «*Натюрморт и мой портрет*», 1927; «*Автопортрет. Три возраста*», 1942). К этой же идее престарелый мастер возвращается в позднем «*Портрете Катаринэ Сарьян*» (1963).

Портретная галерея «не-армян»

Сарьяновское восприятие личности обнаруживает явственное деление на армян и «не-армян».

Образы знаменитых армян в портретах Сарьяна, сохраняя яркую индивидуальность, связаны друг с другом глубинной внутренней связью. Это интеллектуальное и духовное воинство Армении, спаянное в единое целое национальным энергетическим родством.

Портреты «не-армян» лишены этого важнейшего смыслового подтекста. Здесь художник вступает в прямой диалог с моделью. Сарьян пишет прославленных российских деятелей культуры – не возвеличивая, не прославляя их, не соблазняясь социальным или культурным контекстом. Он раскрывает в выдающейся творческой личности внутреннего человека и устанавливает с ним незримую личную связь, он видит в портретируемых родственную творческую

душу и озаряет их образы радостным светом узнавания и приветствия. Сарьяна интересует внутренняя значительность личности, соединяющая величие с тишиной, утонченность со скромностью. Все они – дирижер Константин Сараджев, балерина Галина Уланова, пианист Константин Игумнов, искусствовед Лидия Дурново, композитор Дмитрий Шостакович, писатель Илья Эренбург, поэты Анна Ахматова, Мария Петровых, Вера Звягинцева на портретах великого армянского живописца – русские интеллигенты, люди с тонкой душевной организацией, чуткие к духовному порыву, живущие не внешней, публичной, но созерцательной, глубокой, наполненной и тихой внутренней жизнью. Динамичные образы бурного Сергея Эйзенштейна и умудренного жизнью Ильи Эренбурга, подчеркивая спокойное величие их коллег, не выпадают из общего ряда. Выпадает – образно безликий и несообразный ранний портрет И.С. Щукина (1911). Сарьян допускает ошибку, которую в дальнейшем не повторяет никогда: прибегая к образной и композиционной модели «Автопортрета» 1909 года, он соединяет несоединимое – портрет «не-армянина» и армянский горный пейзаж. Эта оплошность помогла Сарьяну осознать природу и силу своего художнического восприятия «своих» и «чужих» и в дальнейшем отразить ее со всей отчетливостью в портретном творчестве.

Следует отметить, что портреты «не-армян» (за исключением портрета И.С. Щукина) написаны в 40–60-е годы XX века, когда Сарьян уже создал шедевры портретной галереи великих армян и отточил на них свою уникальную образную и изобразительную концепцию портрета.

Заключение

Портретное творчество Сарьяна, как и все его искусство в целом, оказало колоссальное воздействие на армянскую живопись XX века. Его образные и изобразительные формулы вновь и вновь в самых неожиданных вариациях возвращались в национальную живопись в творчестве очень разных художников. Это было самым убедительным свидетельством потенциции сарьяновских идей.

Но портретная живопись Сарьяна представляется нам также великим гражданским подвигом и нравственной миссией художника. Восторженная назидательность сарьяновской галереи великих армян, обращенная, как призыв и лозунг, вовне и ко всем, позволила каждому армянину в тяжкие и темные годы испытаний найти жизненную опору в столь желанной вере в свою страну, в свой народ и в самого себя, почувствовать причастность к величию человеческого духа, к идее и делу национального возрождения.

Литература

1. Агасян А.В. Мартiros Сарьян, Раннее творчество. Ереван, изд. АН Армении, 1992, 210 с.

2. Агасян А.В. О живописных портретах и пейзажных этюдах М.С. Сарьяна ученического периода, VI Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении, Тезисы докладов. Ереван, 2-4 июня 1987. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1987, с. 66-68.
3. Агасян А.В. Символизм и творчество Мартироса Сарьяна. Ереван, Воскан Ереванци, 2012, 188 с.
4. Волошин Максимилиан. М.С. Сарьян, Аполлон, 1913, № 9, с. 5-21.
5. Гастев А. Сарьян. Москва, изд. «Знание», 1961, 27 с.
6. Даллакян К.Л. Мартирос Сарьян. Ереван, Общество «Знание» Армянской ССР, 1980, 19 с.
7. Дрампян Р.Г. Мартирос Сергеевич Сарьян. Москва, Искусство, 1964, 127 с.
8. Зарьян Костан. Мартирос Сарьян и его искусство. В кн. «О Сарьяне, Страницы художественной критики, Отзывы современников», Составители А.А. Каменский, Ш.Г. Хачатрян. Ереван, Советакан грох, 1980, с. 65-74.
9. Зингер Л. Картина М. Сарьяна «Моя семья», Искусство, 1980, № 2, с. 40-42.
10. Зингер Л.С. Советская портретная живопись 1917-начала 1930-х годов. Москва, Изобразительное искусство, 1978, с. 38, 39, 127, 128, 174-182, 204, 249, 250, 262, 263, 279.
11. Казарян Маня, Агасян Арарат. Мартирос Сарьян. Летопись жизни и творчества. Ереван, Государственная картинная галерея Армении, 1980, 317 с.
12. Каменский А. Мир Сарьяна. В кн.: А. Каменский. Вернисажи. Москва, Советский художник, 1974, с. 221-285.
13. Каменский Александр. Мир Сарьяна, В кн.: О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Составители А.А. Каменский, Ш.Г. Хачатрян. Ереван, Советакан грох, 1980, с. 208-278.
14. Каменский Александр. Мир художника, В кн.: Александр Каменский. Этюды о художниках Армении. Ереван, Советакан грох, 1979, с. 18-64.
15. Капланова С.Г. Мартирос Сергеевич Сарьян. Москва, Изобразительное искусство, 1973, 47 с.
16. Матевосян В.А. Мартирос Сарьян. Ереван, Издательство Академии наук Армянской ССР, 1975, 211 с. (на арм., рус. и англ. яз.).
17. Михайлов А. Мартирос Сергеевич Сарьян. Москва, Советский художник, 1958, 107 с.
18. Нерсисян Алис. Человек и природа. Армянская живопись второй половины XX века. Ереван, Гаспринт, 2004, с. 29-33, 50-54, 68, 69, 95-102, 135, 140, 143.
19. Образ современника. Советский живописный портрет 1917-1976. Альбом. Составители альбома Л.С. Зингер, В.Г. Тартаковская, А.Т. Ягодовская. Автор вступительной статьи Л.С. Зингер. Москва, Советский художник, 1978. с. 7, 12.
20. О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Составители А.А. Каменский, Ш.Г. Хачатрян. Ереван, Советакан грох, 1980, с. 132, 152, 153, 155, 163, 166, 178, 182, 184, 188-191, 196, 197, 201-205, 237, 243-253, 297, 298, 318, 320, 324, 367, 412, 418-419, 440.
21. Пунин Н.Н. М.С. Сарьян, В кн.: Н.Н. Пунин, Русское и советское искусство. Москва, Советский художник, 1976, с. 191-196.
22. Раздольская Вера. Мартирос Сарьян 1880-1972, Из серии «Великие мастера живописи». Санкт-Петербург, Аврора, 1998, 176 с.

23. Сарабьянов Д. Восток Мартироса Сарьяна, В кн.: Д. Сарабьянов. Русская живопись конца 1900-х–начала 1910-х годов. Очерки. Москва, Искусство, 1971, с. 81-98.
24. Сарьян. Альбом. Составитель альбома, автор вступительной статьи и «Летописи жизни и творчества М.С. Сарьяна» А.А. Каменский. Москва, Советский художник, 1968, 144 с.
25. Сарьян М. Избранные произведения. Альбом. Автор вступительной статьи и составитель альбома Ш.Г. Хачатрян. Москва, Советский художник, 1983, 160 с. (на рус. и англ. яз.).
26. Сарьян Мартiros. Альбом. Из серии «Мастера мировой живописи». Автор вступительной статьи и составитель альбома Шаэн Геворкович Хачатрян. Ленинград, Аврора, 1975, 61 с. (на рус. и англ. яз.).
27. Сарьян Мартiros. Живопись, акварели, рисунки, иллюстрации, театрально-декорационное искусство. Альбом. Автор текста и биографической канвы А.А. Каменский. Составители альбома и авторы-составители каталога Ш.Г. Хачатрян и Л.Л. Мирзоян. Ленинград, Аврора, 1987, 339 с.
28. Сарьян Мартiros 1880-1972. Каталог выставки произведений к 100-летию со дня рождения. Автор вступительной статьи Шаэн Геворкович Хачатрян, составители каталога Луся Леоновна Мирзоян, Шаэн Геворкович Хачатрян. Москва, Советский художник, 1980, 94 с.
29. Сарьян Мартiros. Письма. Том первый. 1908-1928. Подготовка текста, составление, редактирование, предисловие и примечания Рузан Сарьян. Ереван, Тигран Мец, 2002, 596 с.
30. Сарьян Мартiros. Письма. Том второй. 1929-1953. Подготовка текста, составление, редактирование, предисловие и примечания Рузан Сарьян. Ереван: Тигран Мец, 2012, 576 с.
31. Сарьян Мартiros Сергеевич. Альбом. Автор вступительной статьи А. Чегодаев. Москва, Искусство, 1961, 72 с. (на рус., англ., франц. и немец. яз.).
32. Сарьян Мартiros Сергеевич. Избранные произведения. Альбом. Автор вступительной статьи А. Каменский. Москва, Советский художник, 1960, 22 с.
33. Сарьян М.С. Из моей жизни. Москва, Изобразительное искусство, 1990, 304 с.
34. Сарьян об искусстве. Авторы предисловия М.М. Казарян, Я.И. Хачикян. Ереван, Советакан грох, 1980, с. 166-171.
35. Сарьян. Портреты. Каталог выставки. Автор вступительной статьи Ш.Г. Хачатрян, составители каталога Л. Л. Мирзоян, Ш.Г. Хачатрян. Москва, Советский художник, 1988, 135 с.
36. Сарьян Рузан. Сарьян и Россия. Ереван, Тигран Мец, 2006, 140 с.
37. Степанян Марина. Портрет в армянской советской живописи 1920-х годов, Второй международный симпозиум по армянскому искусству. Ереван, 12-18 сентября 1978, Сборник докладов, том IV. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1981, с. 234-240.
38. Степанян М.Г. Некоторые особенности ранних портретов М. Сарьяна, II Республиканская научная конференция по проблемам культуры и искусства Армении. Тезисы докладов. Ереван, 5-8 мая 1976. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1976, с. 169, 170.
39. Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. Москва, Искусство, 1975, с. 139, 165-166.

40. Хачатрян Шаген. Сарьян – основоположник современной армянской живописи, II Международный симпозиум по армянскому искусству. Академия наук Армянской ССР, Институт искусств. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1978, 12 с.

41. Խաչատրյան Շահեն. Սարյանը արդի հայ նկարչության հիմնադիր, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում. Երևան, 12-18 սեպտեմբերի 1978, Ձեկուցումների ժողովածու, հատոր IV. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981, էջ 260-268:

42. Մաթևոսյան Վիլիելմ. Մարտիրոս Սարյանի էթետիկական հայացքները. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1980, էջ 135-147:

43. Սարգսյան Մ.Ս. Մարտիրոս Սարյան. Երևան, Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչություն, 1955, 76 էջ:

44. Vera Razdolskaya. Martiros Saryan 1980-1972. Parkstone Publishers, Bournemouth. England, 1998, 176 p.

References

1. Agasjan A.V. Martiros Sar'jan, Rannee tvorcestvo. Yerevan, izd. AN Armenii, 1992, 210 s.

2. Agasjan A.V. O zhivopisnyh portretah i pejzaznyh jetjudah M.S. Sar'jana uchenicheskogo perioda, VI Respublikanskaja nauchnaja konferencija po problemam kul'tury i iskusstva Armenii, Tezisy dokladov. Yerevan, 2-4 iyunja 1987. Yerevan, izd. AN Armjanskoj SSR, 1987, s. 66-68.

3. Agasjan A.V. Simvolizm i tvorcestvo Martirosa Sar'jana. Yerevan, Voskan Yerevanci, 2012, 188 s.

4. Voloshin Maksimilian. M.S. Sar'jan, Apollon, 1913, № 9, s. 5-21.

5. Gastev A. Sar'jan. Moscow, Izdatel'stvo «Znanie», 1961, 27 s.

6. Dallakjan K.L. Martiros Sar'jan. Yerevan, Obshhestvo «Znanie» Armjanskoj SSR, 1980, 19 s.

7. Drampjan R.G. Martiros Sergeevich Sar'jan. Moscow, Iskusstvo, 1964, 127 s.

8. Zar'jan Kostan. Martiros Sar'jan i ego iskusstvo. V kn. «O Sar'jane, Stranicy hudozhestvennoj kritiki, Otzyvy sovremennikov», Sostaviteli A.A. Kamenskij, Sh.G. Hachatryan. Yerevan, Sovetakan groh, 1980, s. 65-74.

9. Zinger L. Kartina M. Sar'jana «Moja sem'ja», Iskusstvo, 1980, № 2, s. 40-42.

10. Zinger L.S. Sovetskaja portretnaja zhivopis' 1917-nachala 1930-h godov. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1978, s. 38, 39, 127, 128, 174-182, 204, 249, 250, 262, 263, 279.

11. Kazarjan Manja, Ararat Agasjan. Martiros Sar'jan. Letopis' zhizni i tvorcestva. Yerevan, Gosudarstvennaja kartinnaja galereja Armenii, 1980, 317 s.

12. Kamenskij A. Mir Sar'jana. V kn.: A. Kamenskij. Vernisazhi. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1974, s. 221-285.

13. Kamenskij Aleksandr. Mir Sar'jana, V kn.: O Sar'jane. Stranicy hudozhestvennoj kritiki. Otzyvy sovremennikov. Sostaviteli A.A. Kamenskij, Sh.G. Hachatryan. Yerevan, Sovetakan groh, 1980, s. 208-278.

14. Kamenskij Aleksandr. Mir hudozhnika, V kn.: Aleksandr Kamenskij. Jetjudy o hudozhnikah Armenii. Yerevan, Sovetakan groh, 1979, s. 18-64.

15. Kaplanova S.G. Martiros Sergeevich Sar'jan. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1973, 47 s.

16. Matevosjan V.A. Martiros Sar'jan. Yerevan, Izdatel'stvo Akademii nauk Armjanskoj SSR, 1975, 211 s. (na arm. rus. i angl. jaz.).

17. Mihajlov A. Martiros Sergeevich Sar'jan. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1958, 107 s.
18. Nersisjan Alis. Chelovek i priroda. Armjanskaja zhivopis' vtoroj poloviny HH veka. Yerevan, Gasprint, 2004, s. 29-33, 50-54, 68, 69, 95-102, 135, 140, 143.
19. Obraz sovremennika. Sovetskij zhivopisnyj portret 1917-1976. Al'bom. Sostaviteli al'boma L.S. Zinger, V.G. Tartakovskaja, A.T. Jagodovskaja. Avtor vstupitel'noj stat'i L.S. Zinger. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1978, s. 7, 12.
20. O Sar'jane. Stranicy hudozhestvennoj kritiki. Otzyvy sovremennikov. Sos-taviteli A.A. Kamenskij, Sh.G. Hachatrjan. Yerevan, Sovetakan groh, 1980, s. 132, 152, 153, 155, 163, 166, 178, 182, 184, 188-191, 196, 197, 201-205, 237, 243-253, 297, 298, 318, 320, 324, 367, 412, 418-419, 440.
21. Punin N.N. M.S. Sar'jan, V kn.: N.N. Punin, Russkoe i sovetское iskusstvo. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1976, s 191-196.
22. Razdol'skaja Vera. Martiros Sar'jan 1880-1972, Iz serii «Velikie мастера zhivopisi». Sankt-Peterburg, Avrora, 1998, 176 s.
23. Sarab'janov D. Vostok Martirosa Sar'jana, V kn.: D. Sarab'janov. Russkaja zhivopis' konca 1900-h–nachala 1910-h godov. Oчерki. Moscow, Iskusstvo, 1971, s. 81-98.
24. Sar'jan. Al'bom. Sostavitel' al'boma, avtor vstupitel'noj stat'i i «Letopisi zhizni i tvorcestva M.S. Sar'jana» A.A. Kamenskij. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1968, 144 s.
25. Sar'jan M. Izbrannye proizvedenija. Al'bom. Avtor vstupitel'noj stat'i i sostavitel' al'boma Sh.G. Hachatrjan. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1983, 160 s. (na rus. i angl. jaz.).
26. Sar'jan Martiros. Al'bom. Iz serii «Mастера mirovoj zhivopisi». Avtor vstupitel'noj stat'i i sostavitel' al'boma Shajen Gevorkovich Hachatrjan. Leningrad, Avrora, 1975, 61 s. (na rus. i angl. jaz.).
27. Sar'jan Martiros. Zhivopis', akvareli, risunki, illjustracii, teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo. Al'bom. Avtor teksta i biograficheskoy kanvy A.A. Kamenskij. Sostaviteli al'boma i avtory-sostaviteli kataloga Sh.G. Hachatrjan i L.L. Mirzojan. Leningrad, Avrora, 1987, 339 s.
28. Sar'jan Martiros 1880-1972. Katalog vystavki proizvedenij k 100-letiju so dnja rozhdenija. Avtor vstupitel'noj stat'i Shajen Gevorkovich Hachatrjan, sostaviteli kataloga Lusja Levonovna Mirzojan, Shajen Gevorkovich Hachatrjan. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1980, 94 s.
29. Sar'jan Martiros. Pis'ma. Tom pervyj. 1908-1928. Podgotovka teksta, sostavlenie, redaktirovanie, predislovie i primechanija Ruzan Sar'jan. Yerevan, Tigran Mec, 2002, 596 s.
30. Sar'jan Martiros. Pis'ma. Tom vtoroj. 1929-1953. Podgotovka teksta, sostavlenie, redaktirovanie, predislovie i primechanija Ruzan Sar'jan. Yerevan, Tigran Mec, 2012, 576 s.
31. Sar'jan Martiros Sergeevich. Al'bom. Avtor vstupitel'noj stat'i A. Chegodaev. Moscow, Iskusstvo, 1961, 72 s. (na rus., angl., franc. i nemec. jaz.).
32. Sar'jan Martiros Sergeevich. Izbrannye proizvedenija. Al'bom. Avtor vstupitel'noj stat'i A. Kamenskij. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1960, 22 s.
33. Sar'jan M.S. Iz moej zhizni. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990, 304 s.
34. Sar'jan ob iskusstve. Avtory predislovija M.M. Kazarjan, Ja.l. Hachikjan. Yerevan, Sovetakan groh, 1980, s. 166-171.
35. Sar'jan. Portrety. Katalog vystavki. Avtor vstupitel'noj stat'i Sh.G. Hachatrjan, sostaviteli kataloga L.L. Mirzojan, Sh.G. Hachatrjan. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1988, 135 s.
36. Sar'jan Ruzan. Sar'jan i Rossija. Yerevan, Tigran Mec, 2006, 140 s.
37. Stepanjan Marina. Portret v armjanskoj sovetskoj zhivopisi 1920-h godov, Vtoroj mezhdunarodnyj simpozium po armjanskomu iskusstvu. Yerevan, 12-18 sentjabrja 1978, Sbornik dokladov, tom IV. Yerevan, Izdatel'stvo AN Armjanskoj SSR, 1981, s. 234-240.

38. Stepanjan M.G. Nekotorye osobennosti rannih portretov M. Sar'jana, II Respublikanskaja nauchnaja konferencija po problemam kul'tury i iskusstva Armenii. Tezisy dokladov. Yerevan, 5-8 maja 1976. Yerevan, Izdatel'stvo AN Armjanskoj SSR, 1976, s. 169, 170.

39. Fedorov-Davydov A. Russkoe i sovetskoe iskusstvo. Stat'i i ocherki. Moscow, Iskusstvo, 1975, s. 139, 165-166.

40. Hachatrjan Shagen. Sar'jan – osnovopolozhnik sovremennoj armjanskoj zhivopisi, II Mezhdunarodnyj simpozium po armjanskomu iskusstvu. Akademija nauk Armjanskoj SSR, Institut iskusstv. Yerevan, Izdatel'stvo AN Armjanskoj SSR, 1978, 12 s.

41. Mat'evosyan Vilhelm. Martiros Saryani e'st'ey'ikakan hayacqneri'. Yerevan, Haykakan SSHGA hratarakchut'yun, 1980, e'j 135-147.

42. Sargsyan M.S. Martiros Saryan. Yerevan, Haykakan SSR' Gitut'yunneri akademiai hratarakchut'yun, 1955, 76 e'j.

ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆ. ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐ՝ ԿԵՐՊԱՐԻ ԸՆԿԱԼՄԱՆ ՎԵԿՏՈՐՆԵՐԸ

ԱԼԻՍ ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ *

Հղման համար: Ներսիսյան, Ալիս: «Մարտիրոս Սարյան. գեղանկարչական դիմանկար՝ կերպարի ընկալման վեկտորները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 176-189. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-176

Սարյանի դիմանկարների լայնածավալ հավաքածուն կազմված է պատկերային մի քանի շերտերից: Նկարիչը դիմանկարների տարբեր շարքերի հեղինակ է: Դրանք են՝ մեծ հայերի, ազգի մտավոր և հոգևոր առաջնորդների և «ոչ-հայերի» դիմանկարներ, կանացի, ընտանեկան դիմանկարներ և ինքնադիմանկարներ: Ամեն շարքն ունի ներքին զարգացման յուրահատուկ տրամաբանություն և կերպարային բնութագիր: Մեծ հայերի դիմանկարները միաձուլված են խորին ներքին կապով, էներգետիկ ազգակցությամբ, որի դեպքում անհատական խառնվածքի դրսևորումները բարձրացված են արժեքավոր ազգային որակների մակարդակին: Ռուսական մշակույթի նշանավոր գործիչների դիմանկարները կազմում են «ոչ-հայերի» դիմապատկերների շարքը: Դրանք մտերմիկ ստեղծագործություններ են, որոնք բացահայտում են ստեղծագործ անհատականության ներքնաշխարհը և անկրկնելիությունը: Ինքնադիմանկարներում և ընտանեկան դիմանկարներում Սարյանը ցուցադրում է իր մարդկային և ստեղծագործական աշխարհի հիմնական արժեքները՝ հողը, ընտանիքը, արվեստը: Կանացի դիմանկարների գեղարվեստական հայեցակարգն արևելյան գեղեցկուհիների դիմանկարներից սկիզբ առնող գեղեցիկ հայուհու ընդհանրացված կերպարի որոնումն է, ինչպես նաև կանացի գեղեցկության գովաբանումը:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, alice.nersisyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 16.01.2023, գրախոսելու օրը՝ 17.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Սարյանի դիմանկարչությունը և՛ արվեստի երևույթ է, և՛ բարոյական ուղերձ:
Բանալի բաներ¹ Սարյան, դիմանկար, ինքնանկար, կերպար, գեղանկար,
հայեր, «ոչ-հայեր»:

MARTIROS SARYAN. PORTRAIT PAINTING: VECTORS OF ARTISTIC PERCEPTION

ALICE (ALIS) NERSISYAN*

For citation: Nersisyan, Alice (Alis). "Martiros Saryan. Portrait Painting: Vectors of Artistic Perception", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 176-189. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-176

Saryan's vast portrait gallery consists of several figurative zones. The painter is the author of various series of portraits. They are the portraits of great Armenians, intellectual and spiritual leaders of the nation and of «non-Armenians», female portraits, self-portraits and family portraits. Each series has a specific internal development logic and figurative characteristic. The portraits of great Armenians are united into a single whole by a deep-laid internal bond, national energy kinship, when the manifestations of an individual character are raised to the level of precious national standards. The portraits of eminent representatives of Russia's cultural community form the gallery of «non-Armenians». They are intimate works of art, revealing inner life and uniqueness of a creative personality. In self-portraits and family portraits Saryan displays his basic personal and artistic values – land, family, art. The artistic concept of female portraits is the quest for generic image of a beautiful Armenian woman, going back to the earlier portraits of Oriental beauties, and praise of feminine beauty.

Saryan's portrait painting is both an artistic phenomenon and a moral message.

Key words: Saryan, portrait, self-portrait, image, painting, Armenians, «non-Armenians».

* NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of Fine Arts, Doctor of Arts, alice.nersisyan@gmail.com. The article was submitted on 16.01.2023, reviewed on 17.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

ՄԻՔԱՅԵԼ ԱՐՈՒՏՉՅԱՆԻ ԿԻՆՈՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅԿՈՒՇ ՍԱՀԱԿՅԱՆ*

Հղման համար. Սահակյան, Հայկուշ: «Միքայել Արուտչյանի կինոնկարչությունը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 190-201. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-190



Միքայել Արուտչյան

Գեղանկարիչ, գրաֆիկ, բեմա- և կինոնկարիչ Միքայել Արուտչյանը ստեղծագործական ասպարեզ իջավ 1920-ական թվականների կեսերին, երբ երկրում հաստատված կարգերը առաջ էին քաշել նոր գաղափարներ և պահանջներ: Խորհրդային Միությունում կինոն դասվեց կարևորագույն արվեստների շարքը: Ֆիլմերի թեմաներն ու սյուժեներն ընտրվում էին ըստ սահմանված կանոնների և, արվեստի մյուս տեսակների նման, պետք է նպաստեին ժողովրդական զանգվածների շրջանում լուսավորության տարածմանը: Ինչպես ամբողջ աշխարհում, հայ մշակութային իրականության մեջ ևս կինոն առաջացրեց մեծ հեղաշրջում, և այդ նորաստեղծ արվեստի կայացման գործում մեծ էր նաև կինոնկարիչների դերը:

Սույն հոդվածի նպատակն է ներկայացնել հայկական կինոնկարչության ասպարեզում Միքայել Արուտչյանի (1897-1961) ավանդն ու թողած ժառանգությունը՝ ըստ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի, Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի, Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների թանգարանի հավաքածուների, ինչպես նաև Հայաստանի ազգային արխիվի նյութերի, խորհրդային մամուլում տեղ գտած հոդվածների և արվեստագետների հուշագրություններում պահպանված տեղեկությունների:

Բանալի բառեր՝ Միքայել Արուտչյան, Համո Բեկնազարյան, կինոնկարիչ, հայկական կինեմատոգրաֆիա, «Դավիթ Բեկ» կինոնկար, «Հյուսիսային ծիածան» կինոնկար, կինոագրագիր:

Ներածություն

1923 թվականին, Հայաստանի ժողովրդական կոմիսարիատի խորհրդի որոշման համաձայն, բացվեց Հայպետկինոն: Մինչ այդ հայկական ֆիլմերի

* Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Հայկական գեղանկարչության բաժնի վարիչ, haykouhie.sahakyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 31.03.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

ստեղծման փորձեր կատարվել էին Մոսկվայում, Թիֆլիսում, Եգիպտոսում և այլուր: Մեր արվեստագետները մշտապես մեծ ներդրում և նվաճումներ են ունեցել աշխարհի տարբեր երկրների կինոասպարեզում: Դանիել Դզնունու հրավերով Հայաստան տեղափոխված և Հայֆիլմի ղեկավարումը ստանձնած Համո Բեկնազարյանը զարկ է տալիս հայկական կինեմատոգրաֆիայի զարգացմանը: Նա սկսում է սերտորեն համագործակցել արդեն մեծ համբավ վայելող Պետրոսյանի ռեժիսորական և դերասանական կազմի հետ:

Կինոարտադրությունը Խորհրդային Հայաստանում գտնվում էր կինեմատոգրաֆիայի միութենական նախարարության վերահսկողության ներքո, մյուս կողմից էլ՝ ղեկավարվում էր կուսակցության կողմից: Համատեղ քննարկումների արդյունքում կայացվում էին սցենարների և արդեն նկարահանված ֆիլմերի վերաբերյալ որոշումները: Հայտնի է, որ Խորհրդային տարիներին Ռուսաստանում իշխող մշակութային տենդենցներն իրենց անմիջական արձագանքն էին գտնում Հայաստանում. կինոն այս առումով ևս բացառություն չէր: Լինելով սինթետիկ արվեստ՝ կինոն նկարչից պահանջում էր գիտելիքների առավել լայն դիպացան, ինչպես նաև ճարտարապետի, դիզայների հմտություններ: Նկարիչը ստեղծում էր դեկորացիաների և զգեստների էսքիզներ, որոնց հիման վրա կառուցվում էին տաղավարներն ու մշակվում դերասանների կերպարները՝ մեծ ուշադրություն հատկացնելով նաև գրիմին: Ռեժիսորի և օպերատորի հետ նա մշակում էր ապագա կինոնկարի ընդհանուր ոճը, գունային լուծումները, հաճախ մասնակցում դրվագների նկարահանմանը: Նկարչի շնորհիվ կառուցվում էր ֆիլմի պատկերային համակարգն ու միջավայրը: Քանզի այս երիտասարդ արվեստի համար ավանդույթներ դեռևս չէին ձևավորվել, ռեժիսորները սկսեցին համագործակցել թատրոնի նկարիչների հետ և կիրառել նրանց կուտակած փորձը: Այդ իսկ պատճառով կինոձևավորումները սկզբնական շրջանում իրականացվում էին թատերական սկզբունքներով: Ֆիլմում անհրաժեշտ է ստեղծել միասնական գեղարվեստական անսամբլ, որտեղ դրամատուրգիան, երաժշտությունը, դերասանի, ռեժիսորի, դեկորացիոն և օպերատորական վարպետությունը ներդաշնակ կերպով կմիահյուսվեն ստեղծագործության մտահղացումն արտահայտելու համար [1, էջ 9]: Հայկական կինեմատոգրաֆիայի հետ սկիզբ առած կինոնկարչությունը 20-րդ դարի առաջին կեսին նոր ձևավորվող երևույթ էր, և արվեստի այս նոր տեսակն իր խնդիրներն ու պահանջներն էր առաջադրում նկարչին: Գործելով կադրի հետևում և երբեմն չհիշատակվելով ֆիլմերի տիտրերում՝ կինոնկարիչները հաճախ անհայտ են մնում հանդիսատեսին:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Հայկական կինոմշակույթի գանձարանը հարստացել է նաև նկարիչների շնորհիվ: Նշանակալի է Միքայել Արուտչյանի, Սարգիս Սաֆարյանի, Ստեփան Թարյանի, Վալենտին Պողոպոնոզովի, Ստեփան Անդրանիկյանի և այլոց ավանդը, որոնք ստեղծել են ֆիլմերի ազդագրեր, դեկորացիաների, զգեստների էսքիզներ, կադրերի ձևավորումներ: Կինոնկարչությանն առնչվող մի շարք խնդիրներ մշտապես եղել են արվեստագետների և արվեստաբանների ուշադրության կենտրո-

նում: Պարբերաբար կազմակերպվում էին թատրոնի և կինոյի նկարիչների գործերի ցուցահանդեսներ և քննարկումներ, որտեղ ներկայացված մակետներն ու էսքիզները նկատելի առաջընթացի վկայությունն էին: Հայ արվեստագետների համար որոշակի դպրոց էր նաև համատեղ աշխատանքը այդ ասպարեզում բավականաչափ փորձ կուտակած ռուս նկարիչների հետ:

Միքայել Արուտչյանը նշանակալի հետք է թողել կինոասպարեզում, որի լուսաբանման հնարավորություն են ընձեռում Հայֆիլմի և Ազգային արխիվի ֆոտոկինոֆոնդի նյութերը, ԳԱԹ-ում պահվող էսքիզներն ու արխիվային փաստաթղթերը, ՀԱՊ-ի հավաքածուի գրաֆիկական աշխատանքներն ու հուշածեռագրային բաժնի նյութերը, ֆիլմերի ցուցադրության վերաբերյալ մամուլի արձագանքը, ինչպես նաև Համո Բեկնազարյանի, Դանիել Դզնունու և այլոց հուշերն ու աշխատությունները:

1927-1929 թվականներին Միքայել Արուտչյանը եղել է Պետկինոյի¹ գլխավոր նկարիչը և հետագա տարիներին աշխատել է մի շարք հայկական ֆիլմերի տաղավարների ու հագուստների ձևավորումների վրա՝ համագործակցելով ռեժիսորներ Համո Բեկնազարյանի, Արտաշես Հայ-Արտյանի հետ: Ստեղծել է նաև դերասանների, կինոգործիչների դիմանկարներ:

Կինոռեժիսոր Վասիլի Բելյակի դիմանկարը,
1926, թուղթ, մատիտ, ՀԱՊ



Կինոնկարչության բնագավառում Միքայել Արուտչյանի առաջին աշխատանքը 1926 թվականին նկարահանված «Չարե» համր ֆիլմն է²: Ռեժիսոր Համո Բեկնազարյանի այս ժապավենը ներկայացնում է Անդրկովկասում ապրող քրդերի կյանքը, առօրյան ու սովորույթները, ցարական իշխանության դեմ նրանց պայքարը, որի ֆոնին քուրդ պատանին ու աղջիկը պայքարում են իրենց սիրո, երջանիկ լինելու իրավունքի համար: «Չարե»-ն քրդերի մասին պատմող առաջին ֆիլմն էր և ջերմությամբ է ընդունվում թե՛ քննադատների, թե՛ հան-

¹ 1928-ին վերանվանվել է «Հայկինո» ստուդիայի, 1938-ին՝ «Երևանի ֆիլմերի ստուդիա», 1957-ին՝ «Հայֆիլմ», 1966-ին դարձել է Համո Բեկնազարյանի անվան, 2006-ին ՀՀ կառավարության որոշմամբ ստեղծվել է «Հայաստանի ազգային կինոկենտրոն» ՊՈԱԿ-ը, որը 1923 թվականին հիմնադրված Համո Բեկնազարյանի անվան «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի իրավահաջորդն է:

² Ֆիլմը նկարահանվել է ըստ Հակոբ Ղազարյանի (Լազո) վիպակի, պրեմիերան կայացել է 1926 թվականին նոյեմբերի 9-ին:

դիսատեսի կողմից: Թեպետ Արուսյանի անունը նշված չէ տիտրերում, սակայն հայտնի է, որ նա ևս որոշակի մասնակցություն է ունեցել ֆիլմի ստեղծման գործում: Դրա վկայությունն են նաև բացառիկ նմուշներ հանդիսացող կինոագրագրերի նրա էքսիզները, որոնցից երկուսը պահվում են ՀԱՊ հավաքածուում և մեկը՝ Մոսկվայի Արևելքի ժողովուրդների թանգարանում: Արուսյանի ստեղծած երեք աֆիշները հայկական կերպարվեստում կինոպլակատի առաջին նմուշներն են: Դրանք առանձնանում են գունային սուր կոնտրաստներով, լակոնիզմով և արտահայտչականությամբ: «Զարե» ֆիլմի պլակատներից բացի՝ Միքայել Արուսյանի հեղինակած այլ ազդագրեր մեզ հայտնի չեն, հետագա գործունեության ընթացքում նա առավելապես ստեղծել է դեկորացիաների, տաղավարների և զգեստների էքսիզներ:



«Զարե» ֆիլմի ազդագրի էքսիզներ, 1926, թուղթ, տուշ, ջրաներկ, ՀԱՊ

Քրդերի մասին պատմող ֆիլմերի հաջողությունից հետո, Համո Բեկնազարյանը, որի ուշադրության կենտրոնում տարբեր ազգերի բարբերն ու հասարակական-սոցիալական խնդիրներն էին, անդրադառնում է պարսիկներին: Ազգագրական ֆիլմերի վարպետը 1927 թվականին ըստ Րաֆֆու և Վրթանես Փափազյանի ստեղծագործությունների նկարահանում է «Խասսփուշ» (Խասս-փուշ) համր ֆիլմը, որը պատմում է Պարսկաստանում 1891 թվականի գյուղացիների և արհեստավորների ապստամբության մասին՝ ընդդեմ անգլիացի գաղութարարների և շահի: «Խասսփուշ» ֆիլմում Արևելքը ներկայանում է պերճանքից զուրկ՝ ռեալիստորեն:

Թեպետ հիշյալ երկու ֆիլմերի տիտրերում որպես բեմադրող-նկարիչ նշված է Միխայիլ Սուրգունովի անունը, որը հիմնականում զբաղվել է տաղավարների ձևավորումներով, սակայն հայտնի է, որ հազուստների վրա աշխատել է նաև Միքայել Արուսյանը: ԳԱԹ-ի կինոֆոնդում պահվում է «Խասսփուշ»-ի համար արված զգեստի մեկ էքսիզ (Սադրազամի զգեստի էքսիզ, 1927, թուղթ, մատիտ, ջրաներկ)³: Կինոնկարի հենց առաջին կադրում վարչապետն է (դերասան՝ Համ-

³ ԳԱԹ-ին են փոխանցվել Հայֆիլմ կինոստուդիայից՝ 1978 թվականին:

բարձուն հաչանյան)՝ Արուտչյանի էքքիզով ստեղծված հագուստով, որը Ղաջարների շրջանի պարսից արքունական հանդերձանքի մի նմուշ է՝ ոսկեկար բանվածքով, թեք զցված ժապավենով, գլխարկին՝ Պարսկաստանի զինանշանը:

Սադրազամի (վարչապետի) զգեստի էքքիզ,
թուղթ, մատիտ, ջրաներկ, ԳԱԹ



1928 թվականին Արուտչյանը աշխատում է նաև «Հաշիմ» համր գեղարվեստական ֆիլմի ստեղծագործական կազմում (ռեժիսոր՝ Ստեփան Մանուկյան), որի ցուցադրությունը սյուժետային-գաղափարական պատճառներով արգելվում է:

1928-1929 թվականներին Հայֆիլմ կինոստուդիան նկարահանում է «Չամալյու» (Շահալիի կամուրջը) (ռեժիսոր՝ Իվան Պերեստիանի) և «Տասնվեցերորդը» (ռեժիսոր՝ Պատվական Բարխուդարյան) հեղափոխական իրադարձություններին նվիրված համր գեղարվեստական ժապավենները, որոնց ևս Միքայել Արուտչյանն իր մասնակցությունն է բերել, սակայն ցավոք էքքիզներ և այլ նյութեր չեն պահպանվել:

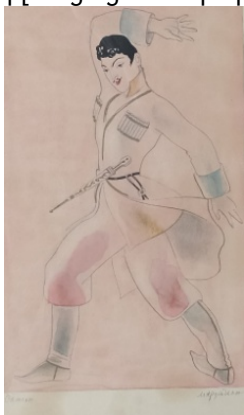
1935 թվականին հայկական կինեմատոգրաֆիայի առաջին հնչյունային գեղարվեստական ֆիլմի՝ «Պեպո»-ի ծնունդով սկիզբ առավ հայ կինոյի պատմության նոր էջը: Գաբրիել Սունդուկյանի՝ հասարակական բոլոր խավերը բնութագրող պիեսի էկրանավորումը պատմական իրադարձություն էր. հանդես էր եկել հայ դերասանների աստղաբույլ՝ Հրաչյա Ներսիսյան, Ավետ Ավետիսյան, Դավիթ Մայլան, Արմեն Գուլակյան, Տատյանա Մախմուրյան, Հասմիկ և ուրիշներ:

«Պեպոյի» ստեղծմանը մասնակցել են մի քանի նկարիչներ: Ըստ Դանիել Դզունունի՝ «Վրաստանի Գոսկինպրոմի գլխավոր նկարիչ Վալերիան Սիդամոն-Էրիսթավին, ժող. նկարիչ Միքայել Արուտչյանը և Սարգիս Սաֆարյանը ապահովեցին ֆիլմի ընդհանուր գեղարվեստական պատշաճ ձևավորումը, ըստ որում Սիդամոն-Էրիսթավին են պատկանում զգեստների էքքիզները, իսկ Ս. Սաֆարյանին և Մ. Արուտչյանին՝ պավիլյոնները» [2, էջ 85-86]:

Հարկ է նշել, որ Արուտչյանը մինչ այդ ձևավորել էր նաև համանուն ներկայացումը:

Պահպանվել են «Պեպո»-ի համար արված հագուստների 4 էքքիզ և կադրային մեկ ձևավորում, որը ներկայացնում է Թիֆլիսի բակի տեսարան՝ եկեղե-

ցու ֆոնին (ԳԱԹ, Հ. Բեկնազարյանի ֆ., ինվ. 623)⁴: Հագուստների ձևավորման էսքիզները 1947 թվականին ներկայացվել են Մոսկվայում՝ Նկարիչների միությունում կազմակերպված ցուցահանդեսին և թվագրված են 1930 թվականով [3, էջ 9]:



«Պեպո» ֆիլմի զգեստի էսքիզներ, թուղթ, մատիտ, ջրաներկ, ԳԱԹ



Կադր «Պեպո» ֆիլմից

Աշխույժ ստեղծագործական շրջանին հաջորդում են պատերազմական ծանր տարիներն ու ճգնաժամը: Շատ գործիչներ, կիսատ թողնելով աշխատանքը, մեկնում են ռազմաճակատ՝ կինոխորհրդակա նկարահանելու: Այդ ընթացքում ստեղծվում են առավելապես հայրենասիրական թեմաներով ֆիլմեր՝ «Գվարդիականի կինը» (1942, ռեժիսոր՝ Պատվական Բարխուդարյան), «Դուստրը» (1943, ռեժիսոր՝ Համո Բեկնազարյան) և այլն: Այս գիծը շարունակելով՝ Բեկնազարյանը որոշում է անդրադառնալ հայոց հերոսական պայքարի էջերին և էկրանավորել Դավիթ Բեկի և հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական պայքարի պատմությունը: Դա առաջին խոշոր պլանի պատմական ֆիլմն էր հայ իրականության մեջ: Մարդկային և նյութական սուղ ռեսուրսներով այդ դժվարին տարիներին կատարված աշխատանքը բարձր գնահատականի է արժանացել հայկական [4, էջ 108-110] և միութենական մամուլի էջերում, ինչպես նաև օտարազգի կինոգետների կողմից [5, էջ 117-119]: Ֆիլմը էկրան է բարձրացել 1944 թվականին:

⁴ Աշխատանքը ձեռք է բերվել 1980 թվականին նկարչի որդուց՝ Մ. Արուսյանից:

Օտար զավթիչների դեմ մղված պատերազմը պետք է ոգեշնչեր ֆաշիզմի դեմ մարտնչող ժողովրդին: Մեծակտավ կինոնկար ստեղծելու գաղափարը, որը Բեկնազարյանը վաղուց էր հղացել, բավական մեծ ջանքեր պահանջեց: Անհրաժեշտ եղավ մշակել սցենարը, որն առավել լայն ընդգրկում ունեցավ, քան Րաֆֆու համանուն պատմավեպը: Ֆիլմի գլխավոր բեմադրող նկարիչը Միքայել Արուսյանն էր, որի էսքիզներով կառուցվեցին տաղավարները: Դրանք ներկայացնում էին հայկական միջնադարյան ճարտարապետական կառույցներ՝ եկեղեցիներ ու ամրոցներ: Ֆիլմի ստեղծման վրա աշխատել են նաև նկարիչներ Պյոտր Բեյտոները, Սարգիս Սաֆարյանը, Ս. Ասլամազյանը⁵, ինչպես նաև երիտասարդ նկարիչ Վալենտին Պոդպոմոգովը: Բեկնազարյանի համար այս ֆիլմը պիտի դառնար հայ ժողովրդի անցյալին նվիրված հերոսապատումների սկիզբը, սակայն վրա են գալիս դժվարին ժամանակներ՝ կրճատվում են նկարահանումներին հատկացվող գումարները, գաղափարական ճնշումներն ուժգնանում են, և նրան այդպես էլ չի հաջողվում լիարժեք կերպով իրականացնել հետագա մտահղացումները: Պատերազմական իրավիճակի պատճառով նկարահանումը դանդաղ էր ընթանում, բարդ էր հատկապես բազմամարդ տեսարաններ ապահովելը: Աշխատանքներին մեծապես օգնել են Հովսեփ Օրբելին և Ավետիք Իսահակյանը⁶: Ֆիլմի տնօրինության ջանքերով կազմակերպվել է դեկորների կառուցումն ու զգեստների կարումը, կառուցվել է ռեկվիզիտների և զենքի պատրաստման ցեխ: «Հովսեփ Օրբելու օգնության շնորհիվ՝ մեր նկարիչներին, Միքայել Արուսյանի գլխավորությամբ, հաջողվեց արտակարգ ճշտությամբ վերականգնել այդ դարաշրջանի զգեստները, պատմականորեն ճիշտ կահավորել ինտերիերները, համապատասխանորեն զինել Դավիթ Բեկի մարտիկներին: <...> Ես չեմ հիշում, որ նկարահանող խումբը երբևիցե աշխատեր այդպիսի անձնագոհությամբ», - պատմում է Բեկնազարյանը [6, էջ 273]: ԳԱԹ-ում պահվող «Դավիթ Բեկ» ֆիլմի դեկորների 19 և զգեստների երկու էսքիզները պատկերացում են տալիս կինոնկարչի աշխատանքի վերաբերյալ: Արուսյանը հատկապես մեծ ուշադրություն է հատկացրել դեկորների մշակմանը, որոնք պետք է վերականգնեին պատմական միջավայրը: Ամրոցների ինտերիերային տեսարանները նա ստեղծել է խիստ ոճով, զարդաքանդակների ժլատ օգտագործմամբ, արտահայտչականությունն առավել ընդգծելով սև-սպիտակ, լույս-մութ կոնտրաստներով: Հայկական կինոնկարչության արշալույսի՝ ԳԱԹ-ում պահվող այս եզակի նմուշները մեզ ծանոթացնում են նորաստեղծ ասպարեզի նվաճումներին, ինչպես նաև հնարավորություն ընձեռում սև-սպիտակ ֆիլմը պատկերացնելու գունավոր տարբերակով: Կինոնկարչի կատարած աշխատանքի բարձր գնահատականը տալիս է հենց ինքը՝ Համո Բեկնազարյանը. «Հայկական ՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ Միքայել Արուսյանի աշխատանքը սնվում է

⁵ Մեզ ծանոթ գրականությունում, հոդվածներում և ֆիլմի տիտրերում նշված է միայն նկարչի անվանատառը, լրացուցիչ տեղեկություններ հայտնի չեն:

⁶ Ավետիք Իսահակյանը ֆիլմում հնչող երգի խոսքերի հեղինակն էր:

հայ արվեստի լավագույն ավանդույթներով: Նրա դեկորներում իրենց արտահայտությունն են գտել հին ճարտարապետության ու պլաստիկայի իսկական նմուշները: Դրանք արտահայտիչ են, հոյակապ ու մոնումենտալ» [6, էջ 276]:



«Դավիթ Բեկ» ֆիլմի էսքիզ, 1943, թուղթ, մատիտ, գուաշ, ԳԱԹ



«Դավիթ Բեկ» ֆիլմի էսքիզներ, 1943, թուղթ, մատիտ, գուաշ, ԳԱԹ

Այս տարիներից պահպանվել են նաև Գրիգոր Չախիրյանի «Իսրայել Օրի» պիեսի համար 1943 թվականին Արուսյանի ստեղծած էսքիզները, որոնք նախատեսված էին թատերական պիեսի և համանուն ֆիլմի նկարահանման համար, սակայն և՛ բեմադրությունը, և՛ էկրանավորումն այդպես էլ չեն իրականանում:



«Իսրայել Օրի» ֆիլմի և պիեսի էսքիզ, 1943, թուղթ, մատիտ, գուաշ, ԳԱԹ

1950-ական թվականներին կինեմատոգրաֆիան մեծ զարգացում է ապրում՝ անցում է կատարվում «լայնաֆորմատ» արտադրությանը՝ մեծանում են էկրանի չափերը, ներմուծվում է ստերեոհնչողություն:

1961 թվականին էկրան է բարձրանում «Հայֆիլմ» կինոստուդիայի «Հյուսիսային ծիածան» սև-սպիտակ ֆիլմը (ռեժիսոր՝ Արտաշես Հայ-Արտյան, սցենարի հեղինակ՝ Հրաչյա Քոչար), որը պատմում է 19-րդ դարասկզբի ռուս-պարսկական պատերազմի ժամանակ գրող և դիվանագետ Ալեքսանդր Գրիբոյեդովի՝ Թեիրանում ծավալած գործունեության մասին: Հայերին օգնելու նրա ցանկությունը ողբերգական ավարտ է ունենում. պարսիկ մոլեռանդները սպանում են Գրիբոյեդովին, սակայն նրա շնորհիվ ազատվում են գերեվարված հերոսներ Մանուշակն ու Վարդանը: Ֆիլմի զգեստների էսքիզները հեղինակել է Միքայել Արուստյանը, իսկ դեկորացիաները՝ Ստեփան Անդրանիկյանը: Պահպանվել են վերջինիս հուշերը, որտեղ ջերմությամբ է մտաբերում «Հյուսիսային ծիածան» ֆիլմի առիթով Արուստյանի հետ առաջին հանդիպումը Մոսկվայում [7, էջ 142-143]: Արուստյանը, ինչպես իր բոլոր թատերական ներկայացումներում, այստեղ էլ է փայլում զգեստների մշակմամբ. ԳԱԹ-ի կինոֆոնդում են գտնվում նրա ստեղծած 16 էսքիզները: Հատկապես հաջողված են Գրիբոյեդովի, Նունեի, Աբովյանի, Վարդանի, Ճավճավաճեի, հոգևորականի, դարվիշի, զինվորականի, հարեմի կնոջ և այլ հերոսների հագուստները, որոնք առավել ամբողջական են դարձնում կերպարները և վերականգնում ժամանակի շունչն ու կոլորիտը⁷:



«Հյուսիսային ծիածան» ֆիլմի զգեստների էսքիզներ, 1959, թուղթ, մատիտ, գուաշ, ԳԱԹ

Ֆիլմի շուրջ ծավալվում են թեժ քննարկումներ [8, էջ 7-13]. հիմնական դիտողություններն ուղղված էին ֆիլմի սցենարին և սյուժետային գծերին, սակայն խորհրդահայ մամուլը ընդհանուր առմամբ բարձր է գնահատում «Հյուսիսային ծիածանը»՝ գովեստի խոսքեր հնչեցնելով նաև նկարիչների աշխատանքի վե-

⁷ Այս էսքիզների մի մասը ԳԱԹ-ին է փոխանցվել 1978 թվականին՝ Հայֆիլմ կինոստուդիայից, մյուս մասը գնվել է նկարիչ Վասիլ Վարդանյանից՝ 1980 թվականին:

րաբերյալ և առանձնացնելով Միրզա Աբասի կերպարն ու պալատի հարդարանքը [9, էջ 9]:



Կադր «Հյուսիսային ծիածան» ֆիլմից

«Հյուսիսային ծիածան» ֆիլմը դարձավ Միքայել Արուսյանի կարապի երգը կինոասպարեզում: Նույն թվականի հունիսի 9-ին նկարիչը, որն այդ տարիներին բնակվում էր Մոսկվայում, կնքում է իր մահկանացուն:

Եզրակացություն

Միքայել Արուսյանը (1897-1961) խորհրդահայ գեղարվեստական կյանքի ակտիվ գործիչներից էր: Կինոյի ասպարեզ նա մուտք է գործել 1920-ականների կեսերին՝ համագործակցելով ռեժիսորներ Համո Բեկնազարյանի և Արտաշես Հայ-Արտյանի, ինչպես նաև ժամանակի առաջատար դերասանների (Հրայրա Ներսիսյան, Տառյանա Մախմուրյան և այլն) հետ: Պահպանված ֆիլմերը և դրանց համար ստեղծված հագուստների, կադրերի և աֆիշների էսքիզները վկայում են, որ Արուսյանը կինոյի ոլորտում օգտագործել է թատրոնում իր կուտակած հարուստ փորձը՝ անշուշտ, հաշվի առնելով կինոարվեստի առանձնահատկությունները: Ձևավորումների շարքում հարկ է առանձնացնել «Դավիթ Բեկ» (1943) ֆիլմի համայնապատկերային և ինտերիերային տեսարանները, «Հյուսիսային ծիածան» (1960) ֆիլմի կերպարներն ու հագուստները, որտեղ նկարիչը փոխանցել է ժողովրդի ու ժամանակի ոգին:

Գրականություն

1. Мясников Г. Художник кинофильма. Москва, 1963.
2. Դզնունի Դ. Ուրվագիծ հայ կինեմատոգրաֆիայի պատմության. Երևան, 1961:
3. Московский Союз советских художников, Центральный дом работников искусств СССР, Каталог выставки. Москва, 1947.
4. Սարյան Գ. Դավիթ Բեկ // Սովետական գրականություն և արվեստ. Երևան, 1944, № 2-3:
5. Большаков И. Советское киноискусство в годы Великой Отечественной войны: [1941-1945], 2-е изд. Москва, 1950.

6. Բեկ-Նազարյան Հ. Հուշեր դերասանի և կինոռեժիսորի. Երևան, 1968:
7. Մնդրանիկյան Ս. Հուշեր կյանքի տևողությամբ. Երևան, 2019:
8. Երբ ֆիլմն արդեն էկրանի վրա է... // Սովետական արվեստ. Երևան, 1960, № 12:
9. Северная радуга // Коммунист, 1960, 5 ноября, № 264.

References

1. Myasnikov G. Production designer. Moscow, 1963 (in Russian).
2. Dznuni D. Essays on the history of Armenian cinema. Yerevan, 1961 (in Armenian).
3. Moscow Union of Soviet Artists, Central House of Artists of the USSR, Exhibition Catalogue. Moscow, 1947 (in Russian).
4. Saryan G. Davit bek // Soviet literature and art. Yerevan, 1944, № 2-3 (in Armenian).
5. Bolshakov I. Soviet cinema art during the Great Patriotic War: [1941-1945], 2nd ed. Moscow, 1950 (in Russian).
6. Beknazarian H. Notes of an actor and film director. Yerevan, 1968 (in Armenian).
7. Andranikyan S. Lifelong memories. Yerevan, 2019 (in Armenian).
8. When the film is on the screen... // Soviet Art. Yerevan, 1960, № 12 (in Armenian).
9. Northern Rainbow // Kommunist, 1960, 5 November, № 264 (in Russian).

МИКАЭЛ АРУТЧЬЯН – ХУДОЖНИК КИНО

ԱՅԿՄՏ ՏԱԿՅԱՆ*

Для цитирования: Саакян, Айкуш. “Микаэл Арутчьян – художник кино”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 190-201. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-190

Микаэл Арутчьян (1897-1961) – один из наиболее активных деятелей культуры Советской Армении первой половины 20-го века. В мир кино он вступил в середине 20-х годов, сотрудничал с режиссерами Амо Бекназаряном и Арташесом Ай-Артяном, с ведущими артистами того времени Грачья Нерсисяном, Татьяной Махмурян и др. Работая в сфере кинематографии, Арутчьян использовал свой богатый опыт деятельности в театре, при этом учитывая особенности искусства кино. Об этом свидетельствуют созданные им эскизы костюмов, кадров, афиш, в частности, панорамные и интерьерные сцены из фильма «Давид Бек» (1943), образы и костюмы к фильму «Северная радуга» (1960), где художник передал дух народа и времени.

Ключевые слова: Микаэл Арутчьян, Амо Бекназарян, художник кино, армянская кинематография, фильм «Давид Бек», фильм «Северная радуга», армянский киноплакат.

* Заведующая отделом армянской живописи Национальной галереи Армении, sahouhie.sahakyan@gmail.com, статья представлена 31.03.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

MICHAEL ARUTCHYAN – THE CINEMA ARTIST

HAYKUSH SAHAKYAN*

For citation: Sahakyan, Haykush. “Michael Arutchyan – the cinema artist”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 190-201. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-190

Michael Arutchyan (1897-1961) was one of the most active cultural workers in Soviet Armenia in the early XX century. He was involved in cinematography in the mid-1920s, worked with such film directors as Hamo Beknazaryan and Artashes Hay-Artyan, as well as with the leading film actors of the time Hrachya Nersisyan, Tatyana Makhmuryan, and others.

Judging from the sketches for costumes, shots and posters made by Arutchyan for films, he used his rich experience gained in the theatre, certainly taking into account the specificities of the art of cinematography. Among Michael Arutchyan's works especially noteworthy are the panoramic and interior scenes in the film “Davit Bek”, and the images and costumes in “Northern Rainbow”. Both of these movies tell about the liberation struggle of Armenians and reflect the spirit of the nation and the epoch.

Key words: Michael Arutchyan, Hamo Beknazaryan, cinema artist, Armenian cinematography, film “Davit Bek”, film “Northern Rainbow”, Armenian film poster.

* National Gallery of Armenia, Head of the Department of Armenian Painting; NAS RA Institute of Arts, PhD student, haykouhie.sahakyan@gmail.com. The article was submitted on 31.03.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

ՆՈՐ ԲԱՑԱՀԱՅՏՈՒՄ ՎԱՀՐԱՄ ԳԱՅՖԵՃՅԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ¹

ԼԻԼԻԹ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Հղման համար. Սարգսյան, Լիլիթ: «Նոր բացահայտում Վահրամ Գայֆեճյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 202-221. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-202

2022 թ. սկզբին Հայաստանի ազգային պատկերասրահում կատարված XX դ. 1-ին կեսի հայ անվանի նկարիչ Վ. Գայֆեճյանի (1879-1960) 1897 թ. «Ինքնադիմանկարի» վերականգնման ընթացքում հայտնաբերվել է հեղինակի մեկ այլ գեղանկարի հատված, որը կտրվել է նրա կողմից և օգտագործվել որպես հիմք: Ուսումնասիրության արդյունքում պարզվեց, որ այն պատկանում է 1900-ական թթ. վերջի – 1910-ական թթ. սկզբի «Սրճարանում» նկարաշարին, որն առնչվում է ժամանակի համաշխարհային ավանգարդի միտումներին: Հոդվածի հեղինակը վերլուծում է ավելի քան հարյուր տարի առաջ տեղի ունեցածի պատմությունը, ինչպես նաև խոսում է վերականգնման գործընթացի մասին:

Բանալի բառեր¹ Վահրամ Գայֆեճյան, XX դարասկզբի հայ գեղանկարչություն, հայ կերպարվեստը և ռուսական ավանգարդը, սրճարանը գեղանկարչության մեջ, գեղանկարչության վերականգնում, գեղանկարի հայ վերականգնողներ, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ:

Ներածություն

2022 թ. հոկտեմբերի 18-ին Մաշտոցի անվան Մատենադարանում բացվեց տարվա, թերևս, ամենանշանավոր ցուցահանդեսներից մեկը՝ «Ժամանակին ընդառաջ: Վերականգնումը Հայաստանում» (համադրող՝ Արա Հայթայան, մասնակցությամբ Հայաստանի ութ պատմամշակութային հաստատությունների, այդ թվում՝ Մատենադարանի, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի, Հայաստանի պատմության թանգարանի, «Էրեբունի» պատմահնագիտական թանգարան-արգելոցի և այլ): Ինչպես ասվում է մամլո հաղորդագրության մեջ, «ցուցահանդեսի նպատակն է լայն հանրությանը ներկայացնել վերջին տարիներին Հայաստանի վերականգնողական արվեստանոցներում մասնագետների կատարած աշխատանքները: Մեզ հասած հսկայաճավալ պատմամշակութային ժառանգությունը պահպանման և վերականգնման կարիք ունի, ուստի այս խնդրի կարևորությունը և համապատասխան ուշադրության արժանացնելու խնդիրը կասկածից վեր է»: Ի թիվս բազմաթիվ հնադարյան արտեֆակտների, որոնք հայ

¹ Այս հոդվածում ներկայացված որոշ տեղեկություններ տե՛ս նաև Ս. Գ. Սարգսյան «Автопортрет» 1897 года и цикл «В кафе» конца 1900-х – начала 1910-х годов Ваграма Гайфеджяна. Уникальный случай реставрации, Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 13 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. М., МГУ имени М.В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2023:

* Արվեստաբան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, sargsyanliliteryevan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 21.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

վերականգնողների ջանքերով նոր կյանք են առել, ցուցահանդեսում ներկայացված էին նաև Հովհաննես Այվազովսկու, Մարտիրոս Սարյանի, Վահրամ Գայֆեճյանի գեղանկարչական և գրաֆիկական ստեղծագործություններ: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի վերականգնող Տաթև Ամիրխանյանը կիսվում է մեզ հետ. «Արվեստի նմուշների պահպանման դժվարին գործում իրենց մեծ ավանդն ունեն նկարիչ-վերականգնողները, որոնք անտրտունջ կերպով, անձնվիրաբար և աշխատասիրությամբ տարիներ շարունակ պահպանում, վերականգնում և սերնդեսերունդ փոխանցում են ազգային ժառանգությունը: Վերականգնողի աշխատանքը շատ պատասխանատու և դժվարին գործ է, բայց, միևնույն ժամանակ, շատ հետաքրքիր: Ամեն աշխատանք պահանջում է յուրովի մոտեցում, լինում են նոր բացահայտումներ (տարեթիվ, ստորագրություն, հեղինակ, ժամանակաշրջան): Դրա վառ վկայությունն է հայ անվանի նկարիչ Վահրամ Գայֆեճյանի «Ինքնադիմանկարի» վերականգնման գործընթացը»:

Վ. Գայֆեճյանի «Ինքնադիմանկարի» (1897, կտավ, յուղաներկ, 42.2x35, օվալաձև, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ (ՀԱՊ), ինվ. Ժ-4125) վերականգնմանն ու կտավի պատմությանն է նվիրված մեր հոդվածը: Առաջ անցնելով ասենք, որ առաջին անգամ կներկայացնենք նաև «Ինքնադիմանկարի» վերականգնման արդյունքում ի հայտ եկած Վ. Գայֆեճյանի 1900-ական թթ. վերջի՝ 1910-ականների սկզբի, սրճարանային թեմայով հորինվածքը (կոչենք այն «Հորինվածք: Սրճարանում», սովարաթուղթ, յուղաներկ, 42.2x35, օվալաձև, ՀԱՊ, ինվ. Ժ-4125ա): Բանն այն է, որ երկու աշխատանքները նախկինում համակցված էին, իսկ վերականգնման շնորհիվ անջատվեցին: Սույն հոդվածում նաև առաջին անգամ անդրադարձ կարվի Վ. Գայֆեճյանի հանրահայտ «սրճարանային» շարքին ընդհանուր առմամբ, որը ոչ միայն կարևոր նշանակություն ունի նկարչի ստեղծագործության մեջ, այլև դիտվում է իր ժամանակաշրջանի գեղարվեստական մշակույթի համատեքստում: Վ. Գայֆեճյանի «սրճարանային» շարքի առթիվ մենք նաև կշոշափենք դրա թվագրման խնդրահարույց հարցը:

Հիմնական նյութի շարադրում

Վ. Գայֆեճյանի 1897 թ. «Ինքնադիմանկարը» ՀԱՊ է ընդունվել 1962 թ. ընտանեկան հավաքածուից, մինչ օրս ցուցադրվել է 1972 թ. նկարչի հետմահու անհատական ցուցահանդեսում Հայաստանի Նկարչի տանը [6, էջ 15]: Այժմ, «Ժամանակին ընդառաջ: Վերականգնումը Հայաստանում» ցուցահանդեսում այն ներկայացվեց նորովի, վերականգնումից հետո, իր «սիամական երկվորյակ» նորահայտ «սրճարանային» հորինվածքի կողքին:

Վահրամ Մկրտչի Գայֆեճյանը (1879-1960) XX դարի հայ գեղանկարչության հիմնադիր վարպետներից և խոշոր ներկայացուցիչներից մեկն է: Նրա նշանակությունը հայրենի նորագույն գեղարվեստական մշակույթի զարգացման և բարձր որակի նվաճման մեջ շատ մեծ է: Նա աշխատել է գեղանկարչության և գրաֆիկայի ասպարեզներում, դարձել իմպրեսիոնիզմի առաջատարներից մեկը, արդյունաբերական և քաղաքային ժանրերի, մասնագիտական գեղարվեստական կրթության հիմնադիրներից մեկը Հայաստանում: Վ. Գայֆեճյանը պատկա-

նում է հայ արվեստագետների այն սերնդին (Ս. Աղաջանյան, Փ. Թերլեմեզյան, Ե. Թադևոսյան, Մ. Սարյան, Հ. Կոչոյան, Գ. Յակոբով, Ս. Առաքելյան և ուրիշներ), որոնց ստեղծագործական ուղին բաժանվել է նախախորհրդային և խորհրդային շրջանների, որոնց ստեղծագործական կայացումը կապված էր XIX-XX դարերի սահմանագծի ռուսաստանյան և եվրոպական խոշոր գեղարվեստական կենտրոնների հետ, և հենց նրանք են նախանշել XX դարի հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները: «...Նրանք դարձան խորհրդահայ կերպարվեստի հիմնադիրները՝ կամուրջ գցելով նոր և նորագույն հայ կերպարվեստի միջև, յուրովի զարգացնելով ու ստեղծագործական արդի շունչ տալով ազգային գեղարվեստական ավանդույթներին», - գրում է արվեստագիտության դոկտոր Արարատ Աղասյանը [1, էջ 5]:

Վ. Գայֆեճյանը ծնվել է Ռուսական կայսրության Թիֆլիսի նահանգի Ախալցխա քաղաքում, մտավորական, մանկավարժ, քահանա Մկրտիչ Գայֆեճյանի ընտանիքում: Ապագա նկարիչը դաստիարակվել է լուսավորականության, հումանիզմի և հոգևոր ավանդույթներին համաձայն, որոնք նրա մեջ վաղ հասակից սերմանել են ոչ միայն ծնողները, այլև ընտանիքի մերձակա մտավորական շրջապատը:

Ինչպես հայտնի է, Ախալցխան հնագույն հայկական գաղթօջախներից մեկի մշակութային կենտրոնն է, որի հարուստ գեղարվեստական ավանդույթներն այստեղ են բերել Կարինից (Էրզրումից) ներգաղթած հայերը: Պատանի Վահրամի ամենավաղ գեղագիտական տպավորությունները ձևավորվել են հայկական մանրանկարչության, եկեղեցական հարդարանքի, լարահյուս արծաթագործության, ասեղնագործության, գորգագործության նրբաճաշակ գեղագիտական մթնոլորտում: Յոթ տարեկանում նա հմայվել է արվեստի մոգությամբ, որին մեծապես նպաստել է Գայֆեճյանների ընտանիքի մտերիմ բարեկամ, ճանաչված խմբավար-մանկավարժ և ինքնուս նկարիչ Պողոս Տեր-Կարապետյանցը (Պողոս վարժապետը): 1891 թ. Ախալցխայի միջնակարգ դպրոցն ավարտելուց հետո տասներկուամյա Վահրամն ուղարկվում է ուսանելու Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, որն ավարտում է 1901 թ.: Նկարչության առաջին դասերը նա առնում է այստեղ, Ի. Բուրմիստրովի ղեկավարած նկարչական խմբակում: Լազարյան ճեմարանն ավարտելուց հետո Վ. Գայֆեճյանը, հոր պնդմամբ, ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը, սակայն շուտով տեղափոխվում է իրավաբանական ֆակուլտետ, որն ավարտում է 1909 թ.: Համալսարանական ուսմանը զուգահեռ Վ. Գայֆեճյանը մշտապես նկարչության դասեր է առնում մոսկովյան տարբեր մասնավոր ստուդիաներում, անվանի նկարիչներ Ն. Բոգատովի, Ա. Բոլշակովի, Կ. Յուդոնի, Ս. Իվանովի մոտ: 1902 թ. նա, որպես ազատ ունկնդիր, իսկ 1904 թվականից՝ որպես հիմնական ուսանող, ընդունվում է Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը: Իր ինքնակենսագրության մեջ Վ. Գայֆեճյանի տված վկայությամբ, ընդունելության մրցութային քննության ժամանակ նրա աշխատանքը գրավում է անվանի նկարիչ և մանկավարժ Վալենտին Սերովի ուշադրությունը, որն արդեն իսկ հավասարազոր էր Ուսումնարան ընդունվելուն

[3, էջ 1]: Հետագայում Վ. Գայֆեճյանի սիրելի ուսուցիչն է դառնում ռուսական իմպրեսիոնիզմի հիմնադիր և մեծ մանկավարժ Կոնստանտին Կորովինը: Հենց Կ. Կորովինից է նա փոխառում և իր ուրույն գեղարվեստական ու մանկավարժական հայացքների հետ օրգանապես ձուլում ոչ միայն իմպրեսիոնիզմի, այլև գեղարվեստական մանկավարժության ավանդույթները [Նկարչի ընտանիքի և կենսագրության մասին մանրամասն տես՝ 8, էջեր 8 և 41-153, 10, էջեր 29-357 և 359-377]:

Այսպիսով, Վ. Գայֆեճյանը որպես արվեստագետ ձևավորվել է անցյալ դարի սկզբին, բազմազան նորարարական որոնումներով համակված մոսկովյան գեղարվեստական միջավայրում: Դեռևս Լազարյան ճեմարանում ուսանելիս՝ նկարիչը մտերմացել էր իր դասընկերներ, հետագայում Արծաթե դարի և ավանգարդի ժամանակաշրջանի անվանի նորարար նկարիչներ Սերգեյ Սուդեյկինի և Գեորգի Յակուլովի, վաղ շրջանում իր պես սիմվոլիզմով տարված բանաստեղծ Վահան Տերյանի և իր ժամանակի այլ անվանի գործիչների հետ, որոնց հետ ստեղծագործական փոխառնչությունները նույնպես նրա գեղագիտական հայացքների և արվեստի խմորիչն են եղել: Վ. Գայֆեճյանը նաև Նիկոլայ Կուլբինի ավանգարդային խմբակի անդամ էր, որի ինտոլիտիվիստական գաղափարները ևս մեծապես ազդել են նրա վաղ ստեղծագործության վրա: Հենց այդ շրջանում է Վ. Գայֆեճյանը ստեղծում իր առաջին նշանակալի՝ «Դեկորատիվ մոտիվներ» և «Գունային կոմպոզիցիաներ» (1902-1907) վերացարկված նկարաշարքերը [2]: Վ. Գայֆեճյանի ուսումնառությանը զուգահեռ ընթացած ստեղծագործական այս վաղ մոսկովյան շրջանն, այսպիսով, ասքի է ընկնում իր ժամանակի արվեստի արդիական միտումների համատեքստում նրա ուրույն ակտիվ գեղարվեստական որոնումներով: «Դպրոցում հանդիպում եմ արդեն Սերովի արվեստանոցում սովորող Սուդեյկինի հետ և նրա միջոցով ծանոթանում Նատալիա Գոնչարովայի և հետագայում նրա ամուսնու՝ Միխայիլ Լարիոնովի հետ: Աշակերտական հաշվետու առաջին ցուցահանդեսում տեսնելով վերջինների իմպրեսիոնիստական ոգով կատարված աշխատանքները, ոգևորվում եմ այդ ոճով և սկսում այդ օրից աշխատել իմպրեսիոնիստ պրիյոմներով, և շուտով ամբողջովին նվիրվում այդ ուղղությանը: Այդ ժամանակաշրջանում երևան են գալիս գրականության և գեղարվեստի ասպարեզում դեկադենտական, սիմվոլիստական և միստիկական հոսանքները: Այդ բոլոր հոսանքներին տալիս եմ ես իմ լուման, որովհետև այն ժամանակվա հասարակական կյանքում չկար մի կենտրոնական գաղափար, որի շուրջը կարողանար կենտրոնանալ այն ժամանակվա մտավորականը» [3, էջ 2], - գրում է նկարիչը:

Վ. Գայֆեճյանի արվեստի վաղ շրջանը երկու փուլ է ունեցել՝ «մոդեռն»-սիմվոլիստականը (1901-1908/1909) և «սինթետիկը» («ենտպրիմիտիվիստականը» կամ «էքսպրեսիոնիստականը»՝ 1909-1912/1913) [8, էջ 48]: Նորահայտ «Հորինվածքը» թեմատիկ և պատկերագրական առանձնահատկություններով վերաբերում է «սինթետիկ» շրջանին, որը կքննարկենք հոդվածի վերջին հատվածում:

1897 թ. Լազարյան ճեմարանի սան, տասնութամյա Վ. Գայֆեճյանը ստեղծում է իր առաջին ակադեմիական «Ինքնադիմանկարը» (նկ. 1): Չեզոք մուգ ֆոնին, ընդհանուր մուգ գունաշարով լուծված այս «Ինքնադիմանկարը» կատար-

ված է ակադեմիական ոգով, և այն ապագա մեծ նկարչի արհեստավարժության առաջին լուրջ հայտն է: Ճեմարանականի սև համազգեստով, գլուխը $\frac{3}{4}$ -ով դեպի դիտողը շրջած, գայֆեճյանական սուր բեղիկներով, փարթամ մազերով, խրոխտ հայացքը դիտողին սևեռած՝ Վ. Գայֆեճյանն այստեղ իր իրական տարիքից ավելի հասուն է երևում, հատկապես, եթե համեմատենք նրա նույն թվականի, առանց բեղերի, լուսանկարի հետ (նկ. 2): Այս աշակերտական աշխատանքում, այնուամենայնիվ, նկարիչը կարողացել է հասնել իր դիմագծերի նմանությանը, սակայն կարևորն այստեղ կերպարի մեկնաբանությունն է (հնարավոր է, կերպարային բնութագրի հետևանքով է նա իր տարիքից փոքր-ինչ մեծ երևում): Ակնհայտ է պատանի նկարչի հետևելը XIX դ. ռուսական ռոմանտիկական դիմանկարի ավանդույթներին (Օ. Կիպրենսկի, Վ. Տրոպինին): Որպես Լազարյան ճեմարանի գեղարվեստական խմբակի սան, իր սիրելի ուսուցիչ Ի. Բուրմիստրովի շնորհիվ, Վ. Գայֆեճյանը քաջածանոթ էր արվեստի պատմությանը և հատկապես իր ժամանակի մոսկովյան թանգարանային հավաքածուներին և արվեստի միտումներին [3, էջ 2]: Այս դիմանկարում շեշտված ռոմանտիկական ավանդույթի մասին է խոսում և՛ ընդհանուր տիպական պատկերագրությունը, և՛, հատկապես, կերպարի բնութագիրը. նրա երիտասարդ ավյունը, ինքնավստահ, բայց և խոհուն հայացքը, մազերի՝ թեթևակի խառնված փնջերը, լույսի և ստվերի հակադրումները, որոնք ոչ միայն ծավալ են մոդելավորում, այլև ապահովում պատկերի էքսպրեսիվ հուզականությունը: Արվեստաբան Էլլեն Գայֆեճյանը, հակադարձելով արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանի քննադատությանը «Ինքնադիմանկարի» «անկատարությունների» վերաբերյալ, գրում է. «...այս աշխատանքը հետաքրքիր է և հատկանշական հենց նրանով, որ այն վկայում է Վ. Գայֆեճյանի իրական օժտվածության մասին՝ դրսևորված Գեղարվեստական ուսումնարան ընդունվելուց շատ ավելի վաղ»² [10, էջ 266]: Կարող ենք ավելացնել, որ այս «Ինքնադիմանկարը» Վ. Գայֆեճյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ իր տեսակով իրոք բացառիկ նմուշ է:

Ինչպես պարզվեց, կտավը շուրջ հարյուր տարի շարունակ իր մեջ գաղտնիք է թաքցրել, որը 2022 թ. սկզբին վերականգնման ընթացքում բացահայտեց Տ. Ամիրխանյանը: Կտավի համար հիմք հանդիսացող ստվարաթղթի՝ աչքից թաքնված այն երեսին, որին կտավն անմիջապես հավում էր, հայտնաբերվեց մեկ այլ գեղանկարչական աշխատանք: Վերականգնման ընթացքում կտավի և ստվարաթղթի անջատման շնորհիվ, երբ այն բացահայտվեց, պարզ դարձավ, որ XX դարասկզբի հայ գեղանկարչության գանձարանը համալրվեց ևս մեկ, մինչ այժմ անհայտ, սակայն Վ. Գայֆեճյանի վաղ շրջանի ստեղծագործության համար կարևոր աշխատանքով: Ինչպե՞ս կարող էր սա պատահած լինել: Դատելով միմյանց սոսնձված ստվարաթղթի և կտավի ֆիզիկական-տեխնիկական տվյալներից, հեղինակի կենսագրության դրվագներից, հենվելով Է. Գայֆեճյանի՝ որպես նկարչի դստեր և կենսագրի, և Տ. Ամիրխանյանի հետ մեր ունեցած զրույցների վրա, մենք փորձեցինք վերականգնել անցյալ դարի սկզբին տեղի

² Այստեղ և ստորև թարգմանությունները մերն են:

ունեցածի առավել հավանական «սցենարը»: Այսպիսով, Վ. Գայֆեճյանը ցանկացել է կայուն հիմքով ամրակայել իր համար թանկ առաջին «Ինքնադիմանկարը»: Որպես հիմք նա օգտագործել է ստվարաթղթի վրա ավելի ուշ արված մեկ այլ գեղանկար, որն, ըստ ամենայնի, նա չի կարևորել կամ անավարտ է թողել (ի դեպ, նման դեպքերը նկարչի գեղարվեստական ժառանգության մեջ շատ են): Քանի որ «Ինքնադիմանկարը» օվալաձև էր (իսկ է. Գայֆեճյանի կարծիքով, որպես աշակերտական աշխատանք, այն ի սկզբանե կարող էր և ստանդարտ ուղղանկյունի լինել), ապա նկարիչը որպես հիմք վերցրած ստվարաթուղթը կտրել-հարմարեցրել է դրան: Այդ «էտումի» հետևանքով ստվարաթղթի վրա արված հորինվածքը մեզ է հասել հատված վիճակով: Այդուհանդերձ, այս վիճակով անգամ այն բավական ամբողջական է, պատկերված կերպարները, նկարի գունաշարը վառ ու արտահայտիչ են, ուստի նրա հետազոտությունը և համեմատական վերլուծությունը հեղինակի համաժամանակյա նմանատիպ գործերի հետ լիովին հնարավոր է դարձնում թվագրումն ու թեմատիկ որոշարկումը, որին ստորև կանդրադառնանք:

1897 թ. «Ինքնադիմանկարը» Վ. Գայֆեճյանի այն սակավ գործերից է, որ նկարիչն իր հետ բերել էր Երևան (կամ, միգուցե, հետագայում էր տեղափոխել Վրաստանից)³: Ուստի, «Ինքնադիմանկարի» ամրակայումը պայմանավորված էր այն անվնաս Երևան տեղափոխելու հանգամանքով: Համենայն դեպս, ստվարաթղթի հորինվածքը կտրվել և սոսնձվել է կտավին 1910-ական – 1924 թվականների միջակայքում՝ կամ Ախալցխայում, կամ Թիֆլիսում: Այդ է վկայում նաև օվալաձև շրջանակը:

Ստորև ներկայացնում ենք Տ. Ամիրխանյանի կողմից մեզ սիրալիր կերպով տրամադրած կտավի վերականգնման տեխնիկական մանրամասները: «Ստվարաթղթին սոսնձված կտավը սոսնձի անհավասար քսվածքի պատճառով խիստ ձևախախտված էր, իսկ որոշ հատվածներում այն անջատված էր ստվարաթղթից: Ստվարաթուղթը անհավասար օվալաձև էր կտրված, և հիմքի բացակայության պատճառով կտավի եզրերին առաջացել էին կոտրվածքներ: Կտավի եզրային հատվածներում առկա էին հիմքի կորուստներ, ինչպես նաև կոճգամ-

³ 1923 թ. Վ. Գայֆեճյանն իր հայրենի Ախալցխայից եղբոր և մոր հետ տեղափոխվել էր Թիֆլիս: 1924 թ. գարնանը նա առաջին անգամ այցելում է Երևան որպես «Հայաստանի կերպարվեստից աշխատողների» միության թիֆլիսյան թևի պատվիրակ, և այդ միության առաջին ցուցահանդեսի համար իր հետ է բերում թիֆլիսահայ նկարիչների գործերը: Ցուցահանդեսը բացառիկ կարևոր նշանակություն ուներ հայ մշակույթի համար: Ցուցահանդեսից հետո Հայաստանի լուսժողկոմ (լուսավորության նախարար) Աքսանազ Մռավյանը անձամբ Վ. Գայֆեճյանին հրավիրում է Երևան՝ ստանձնելու նորաստեղծ Գեղարվեստական դպրոցի (հետագայում՝ Գեղարդ տեխնիկում, այժմ՝ Փ. Թերլեմեզյանի անվ. Գեղարվեստի պետական քոլեջ) տնօրենի պաշտոնը և դասավանդելու: Վ. Գայֆեճյանն ընդունում է հրավերը, սակայն կարողանում է վերաբնակվել Երևանում միայն այդ տարվա աշնանը: Երևանում տիրող բնակարանային և տնտեսական պայմանների սղության պատճառով նա ստիպված է լինում իր ունեցվածքի, այդ թվում նկարների, մեծ մասը թողնել Ախալցխայի հայրենի տանը և Թիֆլիսում՝ եղբոր մոտ:

ներից առաջացած մեխանիկական բնույթի անցքեր, ներկաշերտի թափվածքներ: Վ. Գայֆեդյանի «Ինքնադիմանկարը» վերականգնելուց առաջ կատարվեցին ուսումնասիրություններ, որոնց արդյունքում պարզվեց, որ կտավը նախկինում վերականգնված չի եղել, և մշակվեց վերականգնման գործողությունների հետևյալ ընթացքը. ա) ներկաշերտի ամրակայում, բ) կտավի առանձնացում ստվարաթղթից, գ) կտավի անցքերի և բացակա հատվածների լրացում, դ) կտավի ձևախախտումների հարթեցում, ե) սոսնձի մնացորդների մաքրում շրջերեսից, զ) կտավի կրկնապատում, է) հիմնաշերտի բացակա հատվածների լրացում, ը) երանգավորում, է) թանգարանային նոր ենթաշրջանակի պատրաստում: Երբեմն վերականգնման՝ նախապես որոշված ընթացակարգը փոփոխվում է նախկինում անտեսանելի խնդիրների պատճառով: Տվյալ դեպքը այդպիսին էր:

Այսպիսով, ներկաշերտի ամրակայումից հետո սկսվեց կտավի անջատումը ստվարաթղթից: Սովորաբար այդ պրոցեսը կատարվում է ստվարաթուղթը շրջերեսից մաս-մաս քերել-հեռացնելով: Բայց այս դեպքում, քանի որ, բարեբախտաբար, կտավը ստվարաթղթին էր ամրացված կետային սոսնձման եղանակով, որոշվեց այն առանձնացնել ամբողջովին, առանց վնասելու: Երբ կտավն ու ստվարաթուղթը առանձնացվեցին միմյանցից, վերջինիս թաքնված երեսին ի հայտ եկավ մեկ այլ գեղանկարչական աշխատանք, որը հիշեցրեց վարպետի՝ ավելի ուշ շրջանում ստեղծված սրճարանների շարքի աշխատանքները: Ստվարաթղթի ամբողջական անջատման շնորհիվ այն անվնաս մնաց: Հավանաբար, հեղինակն ինքն էր կտրել այդ աշխատանքը և այն օգտագործել դիմանկարի համար որպես հիմք: Նկարը հեղինակի կողմից այնպես է կտրված, որ ինքնին դիտվում է որպես առանձին հորինվածք: Այսպիսով, որոշում կայացվեց պահպանել և վերականգնել նաև այդ նորահայտ աշխատանքը: Ինչպես վերը նշվեց, հորինվածքը կատարված էր յուղաներկով ստվարաթղթի վրա, առանց հիմնաշերտի: Ստվարաթուղթը ալիքածև ձևախախտված էր: Ներկաշերտի կապը ստվարաթղթի հետ բավականին թույլ էր, քանի որ ժամանակի ընթացքում այն ներծծել էր միմյանց կապակցող նյութերը և թուլացրել ներկաշերտը՝ նկարի մակերեսին առաջացնելով նրա մանր թափվածքներ: Նկարի մակերեսին առկա էին նաև սոսնձի հետքեր: Ուսումնասիրություններից պարզ դարձավ, որ սոսինձը կենդանական ծագման էր, որի շնորհիվ նկարները միմյանցից անջատելու և սոսինձը մակերեսից մաքրելու գործընթացը հնարավորինս ոչ տրավմատիկ եղավ երկու աշխատանքների համար: Կտավը ստվարաթղթից առանձնացնելուց հետո լրացվեցին նրա բացակա հատվածները: Կտավի ձևախախտումները հարթելու նպատակով այն ձգվեց աշխատանքային ենթաշրջանակին: Դիմանկարի շրջերեսին նույնպես կային սոսնձի մնացորդներ, որոնք հարկավոր էր հնարավորինս անվնաս կերպով հեռացնել: Մինչ այժմ կտավի շրջերեսից սոսնձի հետքերը հեռացվում էին չոր եղանակով: Մատենադարանի մեր գործընկերների հետ խորհրդակցության ընթացքում առաջարկվեց սոսինձը առավել անվտանգ հեռացնելու այլ մեթոդ, որը և փորձարկվեց ՀԱՊ-ի վերա-

կանգնման բաժնում՝ չվնասելով կտավն ու ներկաշերտը⁴: Քանի որ կտավը բարակ էր և ժամանակի ընթացքում կորցրել էր առաձգականությունը, այն կրկնապատվեց և ձգվեց նոր թանգարանային ենթաշրջանակին, որը նախապես մշակվել էր հակամիջատային նյութով և մոմապատվել: Օվալաձև ենթաշրջանակ պատրաստվեց նաև ստվարաթղթի վրա արված աշխատանքի համար: Նախ ամրակայվեց նրա ներկաշերտը: Ապա աշխատանքը սոսնձվեց նրբատախտակին՝ առավել ամուր հիմքով այն ապահովելու համար, որն էլ այնուհետև ամրացվեց ենթաշրջանակին: Ստվարաթուղթը, ինչպես նշեցինք, խիստ ձևախախտված էր և անորակ, բաղադրության մեջ կային փայտի մանր տաշեղներ, որոնք անհնար էին դարձնում ստվարաթղթի հարթ սոսնձումը նրբատախտակին: Որոշվեց այն հնարավորինս բարակեցնել՝ թեթևակիորեն խոնավեցնելով և շերտ առ շերտ հեռացնելով, որի վերջում հղկվեց հղկաթղթով: Նկարի և նրբատախտակի միջև դրվեց միջանկյալ ճապոնական թուղթ՝ հետագայում, հարկ եղած դեպքում, դրանք կրկին անջատելը դյուրին դարձնելու համար, և շերտերը սոսնձվեցին թղթի համար նախատեսված սոսնձով: Երկու աշխատանքների ներկաշերտի մանր թափվածքները լրացվեցին վերականգնման հիմնաշերտով, երանգավորվեցին և լաքապատվեցին» (նկ. 3-3դ):

Նորահայտ «Հորինվածք: Սրճարանում» գեղանկարը (նկ. 4), ինչպես ասացինք, առաջին իսկ հայացքից հղում է նկարչի հայտնի «սրճարանային» շարքին: «Սինթետիկ» շրջանը, որին պատկանում է այս շարքը, բնութագրվում է սիմվոլիզմի և «մոդեռնի» ազդեցությամբ ստեղծված նախորդ փուլի միստիկ-երազային, նրբագեղ, դեկորատիվ, առավելապես գրաֆիկական մանրիկ հորինվածքներից անցումով դեպի գեղանկարչական, ինչ-որ տեղ կոպտավուն, պլաստիկական ձևերը, կերպարների շոշափելի նյութեղենությունը, իրական առօրյա սյուժեները, կոնտրաստային գունաշարը: Է. Գայֆեճյանը գրում է. «Վ. Գայֆեճյանի գեղանկարչական ժառանգության դիտարկման տարբեր մակարդակներում մեր առջև են հառնում այնպիսի վառ երևույթներ, որպիսիք են Է. Մունկի, Պ. Գոգենի, Հ. Տուլուզ-Լոտրեկի արվեստը, սինթետիզմի նվաճումները ֆրանսիական պոստիմպրեսիոնիզմում, յուզենդշտիլի գեղագիտությունը և մյունխենյան «Սեցեսիոնի» էքսպրեսիոնիստական գեղանկարչությունը, բրյուսելյան «Քսանի ընկերությունը», ռուսական արվեստի նեոպրիմիտիվիստական միտումները, որոնք սերմանվում էին «Ոսկե գեղմի» («Золотое руно») և «Պսակի» («Венок») հովանու ներքո, իսկ հետագայում բեղմնավորեցին «Ագուռի զինվորի» («Бубновый вальс») որոնումները» [8, էջ 49]: Վ. Գայֆեճյանի «սինթետիկ» շրջանի գործերի կերպարային և հորինվածքային կառուցվածքի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկը թատերայնությունն է կամ հանդիսականությունը: Այն բացահայտվում է հետիմպրեսիոնիզմի դարաշրջանի զանազան դրսևորումների համատեքստում, որոնց հետ պատանի բազմագիտակ նկարիչը քաջաճանոթ էր ինչպես իր ժամանակի արդիական մամուլի և գրականության

⁴ Խոսքը այսպես կոչված «նիշաստայի»՝ բրնձի հիման վրա պատրաստվող սոսնձանման մածուկի մասին է:

միջոցով, այնպես էլ Սերգեյ Շչուկինի մոսկովյան հավաքածուի բնօրինակներով, որը նա տեսել էր առնվազն երկու անգամ Վ. Սերովի ղեկավարությամբ կազմակերպված ուսումնական այցելությունների ընթացքում [3, էջ 2]: Բացի այդ, ինչպես արդեն ասվեց, նկարչի այս փուլի ստեղծագործությունը խմորվում էր անմիջապես մոսկովյան նորարարական գեղարվեստական միջավայրում, և մենք այն դիտարկում ենք ժամանակաշրջանի համընդհանուր գեղարվեստական գործընթացից անքակտելիորեն: Առօրյա կյանքի դրվագները որպես թատերախաղի միզանսցեններ, իսկ իրական կերպարներին՝ որպես դերակատարներ ներկայացնելը երբեմն գրոտեսկի է հասցնում նրանց: Այդպիսին են Վ. Գայֆեճյանի «սինթետիկ» շրջանի գործերը, որոնք ներկայացնում են ոչ միայն սրճարանային, այլև թատերային և հանդիսությունների մոտիվներ (պարահանդեսներ, պարեր, երթեր, դիմակահանդեսներ):

Վ. Գայֆեճյանի սրճարանային նկարաշարքը բաղկացած է մեզ հայտնի յոթ գեղանկարներից, երկու գրաֆիկական թերթերից և մեկ մատիտանկարից (մեծ մասը ՀԱՊ հավաքածուից են, երկուսը՝ մասնավոր հավաքածուներից, մեկը՝ ընտանեկան): Դրանք թվագրվում են 1900-ական թթ. վերջով – 1910-ական թթ. սկզբով⁵ (թեպետ, հարկ է նշել, որ սրճարանի մոտիվին նկարիչը անդրադարձել է և ավելի ուշ, ընդհուպ խորհրդային շրջանը, սակայն սկզբունքորեն այլ մոտեցմամբ՝ որպես բնանկարի մաս):

Այն, որ շարքը վերաբերում է նկարչի կյանքի և ստեղծագործության մոսկովյան շրջանին, ի թիվս տեխնիկա-տեխնոլոգիական և ռճաբանական փաստարկների, վկայում է ամենավաղ՝ «Սրճարանում» գծանկարը (մոտ 1910 թ., թուղթ, սեպիա, 15.5x21, ՀԱՊ, ինվ. Ռ-3157, նկ. 5): Այստեղ, մարդաշատ հավաքույթ պատկերող հորինվածքի առջևի պլանում, կիսադեմ դիրքով, լայնեզր գլխարկով, սուրուլիկ մորուքով և ծախս այտին իր հանրահայտ խալով, սրճարանի սեղանիկի մոտ նստած է ոչ այլ ոք, քան հանրահայտ նկարիչ Սերգեյ

⁵ Վ. Գայֆեճյանի այս շարքի (ինչպես և վաղ կամ մոսկովյան շրջանի նրա բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների) թվագրման (և անվանման) հարցը առանձնակի կարևոր է: Նկարիչը հազվադեպ էր անվանում ու թվագրում իր գործերը: Այդ բացը զգալի չափով է. Գայֆեճյանը սկսել է լրացրել դեռևս իր կյանքի օրոք՝ նրա վկայությունների հիման վրա: Սակայն, ցավոք, ՀԱՊ ֆոնդային փաստաթղթերում և հանրության համար բաց էլեկտրոնային շտեմարանում արտացոլված են մեծ մասամբ սխալ տարեթվեր: Դա 1961 թ. ՀԱՊ-ում նկարչի հետմահու անհատական ցուցահանդեսի առթիվ կատարված կամայական թվագրման հետևանքն է, որը էպպես խեղաթյուրում է նկարչի նախախորհրդային գեղարվեստական ժառանգության ընկալումը և այն փաստը, որ 1901-1910-ական թվականների նրա արվեստը ժամանակի եվրոպական և ռուսական արվեստի արդիական միտումների անբաժանելի մասն էր: Տևական համակողմանի հետազոտությունների արդյունքում՝ հենված տեխնիկա-տեխնոլոգիական, կենսագրական, ռճական, արխիվային տվյալների և հեղինակի և ականատեսների բանավոր վկայությունների վրա, է. Գայֆեճյանը առաջ է բերել նոր, ճշգրտված թվագրումներ, որոնք 2002 թվականից ի վեր հրապարակվել են նկարչին նվիրված իր ալբոմ-կատալոգներում (տե՛ս գրականության ցանկը): Պրպտումները և հրապարակումները շարունակվում են առ այսօր: Մենք էլ, մեր հերթին, որպես հիմք ենք ընդունում է. Գայֆեճյանի թվագրումները [9, էջ 70-74]:

Սուդեյկինը (ինչպես արդեն հիշատակվեց՝ Վ. Գայֆեճյանի Լազարյան ճեմարանի դասընկերը): Է. Գայֆեճյանը այս աշխատանքը թվագրում է մոտ 1910 թ.՝ ելնելով այն հանգամանքից, որ Վ. Գայֆեճյանը Ս. Սուդեյկինին կարող էր պատկերել 1908/1909-1911 թվականների միջակայքում, այսինքն՝ «մոդեռն»-սիմվոլիստական փուլի ավարտից մինչև Մոսկվան լքելը [9, էջ 106-107]: Մոսկվայում՝ մեծ Պետերբուրգում և հատկապես ո՞ր սրճարանում է կատարված այս գործը, այժմ անհնար է պարզել: Այստեղ էական է Ս. Սուդեյկինի կերպարը ռուսական սրճարանային մշակույթի հետ իր առնչությամբ, որը բավարար փաստարկ է շարքն ամբողջությամբ մոսկովյան շրջանին վերագրելու համար: Մենք չենք կարող անտեսել այն փաստը, որ 1910-ական թթ. երկրորդ կեսին Ս. Սուդեյկինը մոսկովյան և պետերբուրգյան, իսկ հետագայում նաև թիֆլիսյան ավանգարդային գրական-գեղարվեստական և արտիստական կաբարե-սրճարանների («Թափառող շան նկուղ» («Подвал бродячей собаки»), «Խեղկատակների հանգրվանը» («Привал комедиантов»), «Քիմերիոնի», «Արգոնավորդների նավը» («Ладья аргонавтов»)) հիմնադիրներից մեկն էր, գլխավոր ձևավորողը և դրանցում տեղի ունեցող բոհեմական հավաքույթների ակտիվ մասնակիցը: Պետերբուրգյան արտիստական սրճարանների ձևավորումներին Ս. Սուդեյկինի հետ միասին մասնակցել են և Վ. Գայֆեճյանի մտերիմ այլ արվեստագետներ՝ Ն. Սապունովը, Ն. Կուլբինը և ուրիշներ, իսկ Վ. Գայֆեճյանի կողմից առանձնապես սիրված և հարգված Գ. Յակուլովը դարձավ մոսկովյան «Պեգասի մսուրը» («Стойло Пегаса») և «Պիտտորեսկ» (հեղափոխությունից հետո՝ «Կարմիր աքաղաղ») սրճարանների գլխավոր ձևավորողը: Այդ հաստատությունների հիմնադրման և ծաղկման շրջանը 1914-1919/1920 թվականներն էին, երբ Վ. Գայֆեճյանն արդեն ապրում էր Ախսայխայում: Մենք չենք տիրապետում կոնկրետ փաստերի առ այն, որ Վ. Գայֆեճյանն իր հետագա բազմակի այցելությունների ժամանակ Մոսկվա, Պետերբուրգ կամ անգամ Թիֆլիս (Ս. Սուդեյկինը 1919 թ. արտագաղթից հետո ապրել է Թիֆլիսում, որի հետ, ինչպես հայտնի է, սերտորեն կապված էր նաև Վ. Գայֆեճյանը) հանդիպել է Ս. Սուդեյկինի հետ և նրան պատկերել սրճարանում, թեպետ նման ենթադրությունը նույնպես օրինաչափ է թվում: Անկախ դրանից և թե Վ. Գայֆեճյանի հետաքրքրությունը սրճարանային թեմայի հանդեպ որքանով էր պայմանավորված հենց ավանգարդային արտիստական սրճարանների մշակույթով և Ս. Սուդեյկինի ու Գ. Յակուլովի հետ նրա ընկերությամբ, անկասկած է, որ թեման ինքնին և դրա գայֆեճյանական մեկնաբանությունը «ծրագրային» է «մոդեռնի» և ավանգարդի ժամանակաշրջանի եվրոպական և ռուսական գեղարվեստական մշակույթի համար, որում ձևավորվել է և որի մասն է կազմել նկարիչը: Ինչպես Ս. Սուդեյկինին, այնպես էլ սրճարանների մյուս այցելուներին, նա պատկերում է որպես մի ժողովական գործողության, ինչ-որ «միստերիայի» դերակատարներ, ինչն էլ, ըստ էության, տեղի էր ունենում ավանգարդ թատրոնի, պոեզիայի, պարի, երաժշտության, կերպարվեստի և դիզայնի սինթեզից ծնվող այդ արտիստական սրճարան-կաբարեներում [տես 6 և 7]: Ընդ որում, Վ. Գայֆեճյանն ինքը բնավ բոհեմական մարդ չէր և հազիվ թե սրճարանային «անդրգրաունդի» մասնակիցը լիներ: Այս հանգա-

մանքն է՛լ ավելի է նպաստում նրան, որ նա ինքը, և իր հայացքին հետևող դիտողը, ասես սրճարանային տեսարաններին հանդիսատեսն են: Ի տարբերություն այսօրինակ՝ կողքից նետած դիտողի հայացքի, Ս. Սուդեյկինը «Կաբարե «Խեղկատակների հանգրվանը» («Իմ կյանքը»)» (1916, մասնավոր հավաքածու) իր հանրահայտ ինքնակենսագրական խոստովանություն-կտավում ինքն իրեն տեղադրում է հանդիսության ներսում:

Վ. Գայֆեճյանի սրճարանային շարքի գործերի ոճական, թեմատիկ և կերպարային լուծումների ընդհանրություններից զատ, աչքի է ընկնում նաև մի շարք պատկերներում հանդիպող սրճարանի միևնույն ինտերիերը: Այդ հորինվածքների ետին պլանում, սրճարանի խորքում, երևում է տարածությունը եզրափակող՝ պատի ողջ երկայնքով ձգվող բազմափեղկ վանդակավոր պատուհանը: Նորահայտ կոմպոզիցիայի վերին ծախ անկյունում տեսանելի է այդ պատուհանի հատվածը: Դահլիճի կենտրոնում խոյանում է կիսապատ կամ մույթ, որը սրճարանը կիսում է երկու հատվածների և որին կից սեղանիկ է դրված՝ ասես թե բեմին նստած այցելուներով: Ինտերիերի այդ նույն դետալները կրկնվում են «Սրճարանում» (կտավ նրբատախտակի վրա, յուղաներկ, 37x68, ՀԱՊ, ինվ. Ժ-5066), «Սրճարանում» (ստվարաթուղթ, գուաշ, ածուխ, 19x27.7, ՀԱՊ, ինվ. Ռ-3125), «Վաղ մթնշաղ: Սրճարանում» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 37.2x45, ՀԱՊ, ինվ. Ժ-5088), «Պանդուկում» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 42x49, մասնավոր հավաքածու), Ս. Սուդեյկինի կերպարով հիշյալ գործերում: Սա վկայում է այն մասին, որ նկարիչը պատկերել է նույն սրճարանը, նույն ժամանակահատվածում:

Վ. Գայֆեճյանի գործերից մի քանիսում, որոնք ավելի շուտ կդասեինք քաղաքային, քան սրճարանային շարքին, ևս հանդիպում է հիշյալ բազմափեղկ պատուհանը՝ նկարված դրսից: Դրանցից ուշագրավ են երկու համանուն և համաժամանակյա գիշերային բնանկարները մասնավոր հավաքածուներից՝ «Պանդուկը գիշերով» (1910-ական թթ., ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 39.6x48 և թուղթ, գուաշ, 24x31.5): «Մեծ քաղաքի լույսերը» պատկերող այս երկու գեղանկարները թեպետ և խիստ տարբեր են հեղինակի «սինթետիկ» շրջանի տիպական պատկերագրությամբ գործերից, սակայն բավական գրավիչ են գեղարվեստական տեսանկյունից. նրբին քսվածքը, իմպրեսիոնիստական թեթևությունը, կորովինյան ոգով՝ մթնշաղի մեջ ընկղմված քաղաքի պսպղացող լույսերը և, միևնույն ժամանակ, սիմվոլիստական խորհրդավորությունը առավել բնորոշ են գայֆեճյանական աշխարհընկալմանն ու նրա գեղարվեստական հայացքներին: Վ. Գայֆեճյանի քաղաքային շարքից հիշատակենք ևս մեկ հրաշալի գրաֆիկական աշխատանք, որում նույն բազմափեղկ պատուհանով շինության (գուցե այդ նույն սրճարան-պանդուկի) առջև ճեմում են անցորդները («Փողոցում: Զբոսանք», 1909-1910 թթ., թուղթ, տուշ, կավճամատիտ, 8x10.2, ընտանեկան հավաքածու): Վ. Գայֆեճյանի ստեղծագործական վաղ շրջանին պատկանող այս երեք քաղաքային բնանկարները ևս մեկ անգամ ապացուցում են, որ մեզ հետաքրքրող սրճարանային շարքի գործերը նկարված են Մոսկվայում, ուստի դրանց թվագրման վերին շեմը 1911 թվականն է:

Նորահայտ սրճարանային հորինվածքը շարքի համանման գործերի հետ համադրելիս հատկապես աչքի է զարնում նրա առավել նմանությունը «Սրճարանում» վերը նշված գեղանկարի հետ (ՀԱՊ, ինվ. Ժ-5066, նկ. 6): Արդեն ծանոթ ինտերիերից զատ, այստեղ նույնական են նաև այնպիսի մանրամասներ, ինչպիսին են կարմիր ըմպելիքը, ըմպանակներն ու գրաֆինը, սակայն առավելապես ուշագրավ են երկու գործող անձիք. կարմիր գլխարկով, V-ձև խորը բացվածք ունեցող կարմիր օձիքով, կանաչ զգեստով տիկինը՝ նստած կենտրոնական ֆիգուրից դեպի ձախ, և սև կեպիով ու վերարկուով նրա ձախակողմյան սեղանակից տղամարդը՝ նստած սեղանի կողքից, դիտողի հանդեպ պրոֆիլով: Տպավորություն է ստեղծվում, որ նորահայտ կոմպոզիցիան այս մեկի տարբերակն է, և այս կինն ու տղամարդը միևնույն մարդիկ են: Այստեղ մենք անտեսում ենք որոշ տարբերվող մանրուքներ, որոնք նկարիչը կարող էր ազատորեն տարակերպել. սեղանների դիտակետը, կնոջ զգեստի գույները, նրա գլխարկի զարդարանքը, գլխի թեքվածքը և այլն (նկ. 7):

Խոսելով Վ. Գայֆեճյանի սրճարանային տեսարանների կերպարների մասին և փորձելով պարզել նրանց ինքնությունը, հետաքրքիր է դիտարկել ևս երկու գրաֆիկական աշխատանքներ, որոնք լույս են սփռում հարցին: Դրանք են «Սրճարանում» գրաֆիկան (մոտ 1910-1911 թթ., թուղթ, տուշ, մատիտով նախանկար, 15.5x23.5, մասնավոր հավաքածու, նկ. 8) և «Տեսարան պանդոկում» մատիտանկարը (մոտ 1910-1911 թթ., թուղթ, մատիտ, 20.1x32, ընտանեկան հավաքածու, նկ. 9) [9, էջեր 108-109 և 196]: Երկու նկարներում պատկերված է խմիչքներով և մրգերով սեղանների մոտ զվարճացող երիտասարդ կանանց և տղամարդկանց մի աղմկոտ ընկերախումբ: Որպես Վ. Գայֆեճյանի կենսագիր՝ Է. Գայֆեճյանը ենթադրում է, որ այդ մարդիկ նկարչի պատանեկության մոսկովյան ընկերներն են՝ Հովհաննեսը, Կարապետը, Ռեվեկկան և Տատյանան [9, էջ 108]: Դատելով 1911 թ. դեկտեմբերի 13-ի նրանց խմբային նամակից՝ հղված Վ. Գայֆեճյանին Մոսկվայից Ախալցխա (նկարչի ընտանեկան արխիվ), նրանք խիստ կարոտում էին իրենց սիրելի Վահրամին և հետ կանչում Մոսկվա: Ամենայն հավանականությամբ, հենց նրանց բուռն ընկերային ժամանցն էլ պատկերել է նկարիչն իր սրճարանային շարքի գործերում: Սա է մատնանշում նաև նկարչի ընտանեկան արխիվից Տատյանայի 1914 թ. հոկտեմբերի 12-ի լուսանկարը՝ հետևյալ ռուսերեն մակագրությամբ «...ի հիշատակ Մոսկվայի և մոսկովյան կյանքի»: Խոշոր կլորավուն դիմագծերով, կճատ քթիկով, հյուսեղ շուրթերով, ուղիղ հերաբաժուկով սլավոնական տիպի այս գեղեցկուհին ճանաչելի է Վ. Գայֆեճյանի գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքների հիշյալ սրճարանային տեսարաններում: Նույնպես ճանաչելի է ոչ սլավոնական դիմագծերով (Կարապե՛տը, Հովհաննե՛սը) կեպիով տղամարդու միևնույն կերպարը՝ բոլոր կոմպոզիցիաներում պատկերված սեղանի կողքից, պրոֆիլով: Ընտանեկան հավաքածուից վերոհիշյալ զծանկարում նա առանձնանում է իր փոքր-ինչ անփույթ կեցվածքով. աջ ոտքը դրել է սեղանի անկյունին, ձախ ձեռքը՝ տաբատի գրպանում, նա ակնհայտ գինովցած է և ինչ-որ հարցի շուրջ վիճում կամ խաղում է կենտրոնում նստած կլոր գլխարկով տղամարդու հետ (այդ են մատ-

նանշում նրանց սեղմած բռունցքները): Սեղանակից կանայք և տղամարդիկ ուշադիր դիտում են այս երկուսի խաղ-վեճը: Չնայած որ բնօրինակից նկարված այս գծանկարը ոճական և տեխնիկական տվյալներով տարբերվում է շարքի մյուս գործերից, սակայն թեմատիկ-սյուժետային առումով, պատկերված կերպարներով դրանք հարազատ են:

Եզրակացություն

Այսպիսով, 2022 թ. հայտնաբերած Վ. Գայֆեճյանի «Հորինվածք: Սրճարանում» գեղանկարը 1900-ական թթ. վերջի – 1910-ական թթ. սկզբի սրճարանային թեմայով գեղանկարչական և գրաֆիկական գործերի շարքում մի շղթա է: Այն, «Սրճարանում» գեղանկարը ՀԱՊ հավաքածուից (ինվ. Ժ-5066), «Սրճարանում» գրաֆիկական թերթը մասնավոր հավաքածուից և «Պանդոկում» գծանկարը ընտանեկան հավաքածուից առանձնանում են այդ շարքում որպես հարազատ գործեր կամ տարբերակներ, որոնցում պատկերված է նկարչի ընկերախումբը մոսկովյան սրճարաններից մեկում զվարճանալիս: Վ. Գայֆեճյանի սրճարանային շարքը, բացի ինքնին թեմատիկ և գեղարվեստական արժեքավոր հետաքրքրություն ներկայացնելը, XX դարասկզբի հայ կերպարվեստում մի օղակ է, որ այն կապում է համաշխարհային կերպարվեստին: Ինչպես գրում է Ջոն Բոուլտը՝ «Եվրոպական ավանգարդի պատմությունը ոչ այնքան տարբեր ազգերի կողմից նրա գիտակցման պատմությունն է, որքան ռադիկալ գեղագիտական գաղափարների գլոբալացման պատմությունը: (...) Մյուս կողմից, հաճախ մոռացվում է, որ (...) ռուսական ավանգարդը նույնպես կերտվել է ոչ միայն էթնիկ ռուսների կողմից. այն տարբեր ազգությունների նկարիչների համագործակցության արդյունք է՝ լատվիացիների (Գուստավ Կլուցիս և Վոլդեմար Մատվեյս), ուկրաինացիների (Ալեքսանդրա Էքստեր), հրեաների (Նատան Ալտման), հայերի (Գեորգի Յակոբով) և, անշուշտ, վրացիների (Լադո Գուդիաշվիլի, Ջոաննիչ Եղբայրներ, Դավիդ Կակաբաձե, Իսիդոր Ֆրիխ-Խար և շատ ուրիշներ» [7]: Այս շարքը կարելի է համարել Վ. Գայֆեճյանի (և ոչ միայն) անվամբ: Նրա անունը՝ մասամբ ճակատագրի և պատմական իրողությունների բերումով, մասամբ նկարչի համեստ և ինքնամիտ ընկալության պատճառով, այդպես էլ «աստղային» չդարձավ արժանի համաստեղության մեջ: Սակայն, այս «սուսիկ հանճարի» արվեստին (ինչպես նրան բնութագրել է արվեստաբան Հ. Իգիթյանը) հավող յուրաքանչյուրի հոգին կլուսավորվի եթե ոչ սարյանական կիզիչ արևով, ապա գիշերվա մեջ լույս տվող լուսնի մեղմ լույսով:

Գրականություն

1. Աղասյան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 292 էջ:
2. Գայֆեճյան Է. Վերացականության ակունքներում: Նկարիչ Վահրամ Գայֆեճյան. Երևան, «Հայագիտակ», 2021, 504 էջ:
3. Գայֆեճյան Վ. Ինքնակենսագրություն: Անտիպ ձեռագիր: Պահվում է Արա Սարգսյանի ընտանեկան արխիվում (Երևան):

4. Սարգսյան Լ. Արտիստական սրճարանները և ռուսական ավանգարդը, «Ակտուալ արվեստ». Երևան, 2021, № 10 (15), էջ 32-42:

5. Սարգսյան Լ., Արտիստական սրճարանները, ռուսական ավանգարդը և հայ նկարիչը//URL:https://www.academia.edu/75208442/%D4%B1%D6%80%D5%BF%D5%AB%D5%BD%D5%BF%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%BD%D6%80%D5%B3%D5%A1%D6%80%D5%A1%D5%B6%D5%B6%D5%A5%D6%80%D5%A8_%D5%BC%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%A1%D5%BE%D5%A1%D5%B6%D5%A3%D5%A1%D6%80%D5%A4%D5%A8_%D5%A5%D6%82_%D5%B0%D5%A1%D5%B5_%D5%B6%D5%AF%D5%A1%D6%80%D5%AB%D5%B9%D5%A8 (15.01.2023):

6. Վահրամ Գայֆեճյան (ցուցահանդեսի կատալոգ), ներածական հոդվածի հեղինակ Ե. Քոչար. Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1972:

7. Боулт Дж. От «41 °» до «H₂SO₄»: авангард в Тифлисе // Грузинский авангард: 1900–1930-е. Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники. Из музеев и частных собраний. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина /Сост.: И. Манашерова, Е. Каменская. Москва, изд. U-art, 2016. URL:https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/GeorgianAvant-garde_1900-1930_Moscow_2016.pdf. (15.01.2023).

8. Гайфеджян Э. Ваграм Гайфеджян 1879-1960. Альбом. Ереван, «Тигран Мец», 2002, 240 с.

9. Гайфеджян Э. Ваграм Гайфеджян. Графика. Рисунок. Ереван, «Гаспринт», 2012, 424 с.

10. Гайфеджян Э. Ваграм Гайфеджян. Жизнь и творчество. 1879-1960. Документальная монография в трех книгах. Книга первая. Детство. Отрочество. Юность. Ереван, «Айагитак», 2018, 416 с.

References

1. Aghasyan A. Hay kerparvesti zargacman ughinery' XIX-XX darerum. Yerevan, «Oskan Yerevanci», 2009, 292 e'j.

2. Gayfejyan E'. Veracakanut'yan akunqnerum: Nkarich Vahram Gayfejyan. Yerevan, «Hayagitak», 2021, 504 e'j.

3. Gayfejyan V. Inqnakensagrut'yun: Antip d'er'agir: Pahvum e' Ara Sargsyani y'ntanekan arxivum (Yerevan):

4. Sargsyan L. Artistakan srcharannery' ev r'usakan avangardy', «Aktual arvest» ams. Yerevan, 2021, № 10 (15), e'jer 32-42.

5. Sargsyan L. Artistakan srcharannery', r'usakan avangardy' ev hay nkarichy' // URL:https://www.academia.edu/75208442/%D4%B1%D6%80%D5%BF%D5%AB%D5%BD%D5%BF%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%BD%D6%80%D5%B3%D5%A1%D6%80%D5%A1%D5%B6%D5%B6%D5%A5%D6%80%D5%A8_%D5%BC%D5%B8%D6%82%D5%BD%D5%A1%D5%AF%D5%A1%D5%B6_%D5%A1%D5%BE%D5%A1%D5%B6%D5%A3%D5%A1%D6%80%D5%A4%D5%A8_%D5%A5%D6%82_%D5%B0%D5%A1%D5%B5_%D5%B6%D5%AF%D5%A1%D6%80%D5%AB%D5%B9%D5%A8 (15.01.2023).

6. Vahram Gayfejyan (cucahandesi katalog), nerac'akan hodvac'i heghinak E. Qochar. Yerevan, Hayastani nkarichneri miut'yun, 1972.

7. Boulт Dzh. От «41 °» до «H₂SO₄»: авангард в Тифлисе // Грузинский авангард: 1900–1930-е. Пиросмани, Гудиашвили, Какабадзе и другие художники. Из музеев и частных собраний. Каталог выставки в ГМИИ им. А.С. Пушкина /Сост.: И. Манашерова, Е. Каменская. Moscow, izd-vo U-art, 2016. URL: https://www.baiagallery.ge/en/wp-content/uploads/GeorgianAvant-garde_1900_1930_Moscow_2016.pdf. (15.01.2023).

8. Gayfejyan Je. Vagram Gayfedzjan 1879-1960. Al'bom. Yerevan, "Tigran Mec", 2002, 240 s.

9. Gayfejyan Je. Vagram Gayfejyan. Grafika. Risunok. Yerevan, "Gasprint", 2012, 424 s.

10. Gayfejyan Je. Vagram Gayfejyan. Zhizn' i tvorchestvo. 1879-1960. Dokumental'naja monografija v treh knigah. Kniga pervaja. Detstvo. Otrochestvo. Junost'. Yerevan, "Ajagitak", 2018, 416 s.

НОВОЕ ОТКРЫТИЕ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ НАСЛЕДИИ ВАГРАМА ГАЙФЕДЖЯНА

ЛИЛИТ САРГСЯН*

Для цитирования: Саргсян, Лилит. "Новое открытие в художественном наследии Ваграма Гайфеджяна". *Искусствоведческий журнал*, N1 (2023): 202-221. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-202

В начале 2022 г. в ходе реставрации в Национальной галерее Армении «Автопортрета» 1897 г. крупного армянского художника первой половины XX в. В. Гайфеджяна (1879-1960) был обнаружен фрагмент другой его живописной работы, обрезанной и использованной им в качестве подложки. В результате исследования автор выяснила ее принадлежность циклу «В кафе» конца 1900-х – начала 1910-х годов, который соотносится с тенденциям международного авангарда. Автор статьи анализирует историю более чем столетней давности, а также рассказывает о реставрационном процессе.

Ключевые слова: Ваграм Гайфеджян, армянская живопись начала XX века, армянское искусство и русский авангард, кафе в живописи, реставрация живописи, армянские реставраторы живописи, реставратор живописи Татев Амирханян, Галерея Армении

A NEW DISCOVERY IN THE ARTISTIC HERITAGE OF VAHRAM GAYFEJYAN

LILIT SARGSYAN*

For citation: Sargsyan, Lilit. "A new discovery in the artistic heritage of Vahram Gayfejyan", *Journal of Art Studies*, N1 (2023): 202-221. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-202

At the beginning of 2022, during the restoration at the National Gallery of Armenia of the "Self-Portrait" of 1897 by V. Gayfejyan (1879-1960) – one of the

* Искусствовед, соискатель Института искусств НАН РА, sargsyanlilityerevan@gmail.com, статья представлена 21.02.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

* NAS RA Institute of Arts, PhD student, sargsyanlilityerevan@gmail.com. The article was submitted on 21.02.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

greatest Armenian artists of the first half of the XX century, a fragment of another his painting was discovered, cut off and used by him as a substrate. As a result of the study, the author has found out that it belongs to the series “In the cafe” of the late 1900s – early 1910s, which correlates with the trends of international avant-garde. In the article, the author analyzes the history of what happened more than a hundred years ago, and also tells about the restoration process.

Key words: Vahram Gayfejyan, Armenian painting of the early XX century, Armenian art and Russian avant-garde, cafes in painting, painting restoration, Armenian art restorers, art restorer Tatev Amirkhanyan, National Gallery of Armenia.



Նկ. 1. Վահրամ Գայֆեճյան,
Ինքնադիմանկար
(վերականգնումից հետո), 1897,
կտավ, յուղաներկ, 42.2x35,
Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ,
ինվ. № Ժ-4125
Լուսանկարը Լ. Խաչատրյանի

Նկ. 2. Վահրամ Գայֆեճյանը՝ Լազարյան
ճեմարանի աշակերտ: 1890-ական թթ. վերջ,
Մոսկվա: Ընտանեկան արխիվ





Նկ. 3, Նկ. 3ա. Նախքան վեականգնումը, Նկ. 3բ, Նկ. 3գ, Նկ. 3դ, Նկ. 3ե. Դրվագներ վերականգնման ընթացքից: Լուսանկարները Տ. Ամիրխանյանի



Նկ. 4. Վահրամ Գայֆեճյան, Հորինվածք:
Սրճարանում, 1900-ական թթ. վերջ –
1910-ական թթ. սկիզբ, սովորաթուղթ,
յուղաներկ, 42.2x35, Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ, ինվ. № Ժ-25ա:
Լուսանկարը Լ. Խաչատրյանի

Նկ. 5. Վահրամ Գայֆեճյան,
Սրճարանում, մոտ 1910, թուղթ,
սեպիա, 15.5x21, Հայաստանի
ազգային պատկերասրահ, ինվ.
№ P-3157



Նկ. 6. Վահրամ
Գայֆեճյան:
Սրճարանում,
1900-ական թթ. վերջ –
1910-ական թթ.
սկիզբ, կտավ
նրբատախտակի վրա,
37x68, Հայաստանի
ազգային
պատկերասրահ, ինվ.
№ Ժ-5066



«Սրճարանում» ինվ. № Ժ-5066 և ինվ. № Ժ- 25ա հորինվածքների հատվածներ:
Համեմատություն



Նկ. 8. Վահրամ Գայֆեճյան, Սրճարանում, մոտ 1910-1911, թուղթ, տուշ, մատիտով նախանկար, 15.5x23.5, մասնավոր հավաքածու (ԱՄՆ): Լուսանկարը Է. Գայֆեճյանի արխիվից



Նկ. 9. Վահրամ Գայֆեճյան, Պանդրկում, մոտ 1910-1911, թուղթ, մատիտ, 20.1x32: Նկարչի ընտանիքի հավաքածու: Լուսանկարը Է. Գայֆեճյանի արխիվից

IL SISTEMA DIFENSIVO DEL VALICO ULYÀ NORASHEN-SELIM (SULEMÀ) DEL TRATTO DELLA STRADA PRINCIPALE DVIN-PARTAV IN PROVINCIA DI VAYOTS DZOR DELLA REGIONE DEL SYOUNIK' IN ARMENIA

ARÀ ZARIAN* (Italia)

Per citazione: Zarian Arà. "Il Sistema difensivo del valico Ulyà Norashen-Selim (Sulemà) del tratto della strada principale Dvin-Partav in Provincia di Vayots Dzor della regione del Syounik' in Armenia". *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 222-232. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-222

Introduzione

Lo studio del tratto della strada commerciale che collegava la capitale dell'Armenia Dvin con il centro nevralgico dell'antica città di Partav è estremamente importante per valutare e individuare il sistema difensivo attuato nel medioevo con la collocazione di architetture militari e postazioni di sorveglianza lungo tutto il percorso della strada anche d'importanza strategica e militare. La concentrazione delle strutture fortificate si verifica agli incroci della strada, presso i siti urbani importanti, nei valichi, nelle gole delle valli, adiacenti ai caravanserragli e ai monasteri. Le fortezze sono posizionate sulle cime delle colline, delle rocce e delle alture dominanti della pianura in modo di sfruttare al massimo gli ostacoli naturali inespugnabili. Grazie a numerosi viaggi di studio compiuti dal sottoscritto negli anni 90 del secolo scorso, sono state individuate diverse fortezze citate nelle fonti storiche, nelle mappe d'epoca e quelle moderne. Sono stati eseguiti rilievi e documentazione fotografica di numerose strutture militari prima ignote al mondo scientifico e accademico. Attualmente, con la tecnologia digitale e l'uso dei droni, tante fortezze ritrovate durante le missioni di ricerca sull'altopiano, adesso sono fotodocumentate in 3D, in DSM e in immagini rilevate con il sistema di ortofoto piante. Lo studio del tratto Ulyà Norashen-Selim della strada Dvin-Partav, ha portato alla luce tante informazioni utili per capire meglio la collocazione delle strutture militari e la messa in opera del sistema difensivo di questa strada molto trafficata dalle carovane e d'importante significato militare e strategico della Regione storica del Syounik' in Armenia.

Parole chiave: Syounik', Dvin-Partav, Fortezza, Sisadjan-Gelakuni, Geghamà, Vayots Dzor, Caravanserraglio.

L'importanza delle strade di comunicazioni nell'Armenia medioevale

Nell'Armenia storica, la strada provinciale che collegava la capitale dell'Alto Medioevo Dvin [la città di Dvin è stata fondata dal re Khosrov Kotak nel 335 d.C. e divenne la settima capitale dell'Armenia e sede Patriarcale proclamata dal re Sahak Bagratouni nel 481. Collocata su di una altura, occupava 400 ettari ed era difesa da due fasce di mura rinforzate da torri circolari agli ingressi. Cadde nel VII secolo per mano degli invasori arabi] con l'importante città di Partav [Partav era una città fortificata, vedi: Movses Kaghanatvatzi, *Storia della Provincia di Aghvan* (Albania Caucasica-AZ),

* Architetto restauratore, arazarian@gmail.com. L'articolo è stato presentato il 10.04.2022, revisionato il 15.05.2023, accettato per la pubblicazione il 01.06.2023.

Jerevan, 1983, p. 303] nell'Artsakh che passa per la Regione del Syounik', era di grande importanza strategica, commerciale e culturale (Fig. 1). Questa strada è stata menzionata da numerosi storici, in particolare, dal Metropolita e storico ufficiale del Principato di Sissakan, Step'anos Orbelyan [A.A. Abrahamyan, *Step'anos Orbelyan, La storia del Syounik'*, Jerevan, "Sovetakan Grogh", 1986 (in armeno)] (1287-1303) e da alcuni storici arabi [H. Manadyan, *Le principali strade dell'Armenia secondo la mappa di Pietinge*, "Githrat" Jerevan, 1936 (in armeno), p. 33]. Nel secolo scorso l'argomento è stato trattato dai studiosi come, H. Manadyan [A proposito è importante la testimonianza del viaggiatore arabo Al-Istahri, vedi: H.A. Караулов, *Сведения арабских писателей X и XI веков о Кавказе, Армении и Азербайджане*, Thietmar. 2007 (in russo)], T. Hakobyan [T. Hakobyan, *Il regno del Syounik'*, "Mitsk Hratarakout'youn", Jerevan, 1966 (in armeno)], S. Jeremyan [S. Jeremyan, *L'Armenia secondo il "Mappamondo"*, Jerevan, 1963 (in armeno)], B. Harout'younyan [B. Harout'younyan, *L'anno della fondazione del regno del Syounik'*, PBH, Jerevan, 1969, N1, pp. 146-149 (in armeno)], A. Gharagyozyan [A. Gharagyozyan, *Le strade della parte sud est della Regione del Syounik'*, PBH, Jerevan, 1980, N 2, pp. 263-268 (in armeno)]. Gli studi hanno reso possibile tracciare il preciso percorso della strada in modo da poter ripristinare i nomi storici dei borghi, degli insediamenti e dei villaggi ma, le fortezze che componevano un vero e proprio sistema difensivo della strada sono citate raramente e sono incomplete. E' noto che le strade sono delle arterie che permettono di mettere in comunicazione diversi paesi e stati lontani. Allo stesso tempo, servivano come principali e comodi corridoi per invadere vasti territori da parte del nemico se mal controllati e sorvegliati. Per questo motivo, durante un lungo periodo di tempo, queste arterie di comunicazione, sono state frequentemente rafforzate da sistemi di difesa affidabili. La strada primaria Dvin-Partav non fa eccezione. In tutte le sue diramazioni e snodi importanti, c'erano sistemi di difesa militare, di sorveglianza e di controllo.

Il sistema difensivo del percorso stradale Ulyà Norashen-Selim

Ritenendo importante lo studio delle fortezze del sistema difensivo del passo Bash Norashen-Selim del tratto della strada Dvin-Partav, esteso per ben 92 km per la Provincia di Vayots Dzor, nell'agosto del 1987 numerose fortezze sono state visitate, studiate, fotografate e rilevate durante una missione esplorativa organizzata ed eseguita dal sottoscritto [Alla missione scientifica ha partecipato anche il Prof. Armen Gharagyozyan con i suoi preziosi consigli e indicazioni]. Durante la ricerca su questo tratto della strada principale, sono stati evidenziati e studiati i resti di strutture difensive conservate fino ad oggi. Una parte significativa della strada passava attraverso la Provincia di Vayots Dzor e, partendo dalla Pianura di Sharur, proseguiva verso nord-est per raggiungere il fiume Arpà, da dove, nei pressi del villaggio di Areni [Surreni Jeremyan afferma che trattasi della fortezza di Arbanyal, vedi: op. cit., p. 41 (in armeno)], avanzava verso nord per raggiungere il Passo di Selim, da dove si proseguiva per Kot'avan a Partav (Fig. 2, 3). Gli studiosi hanno

opinioni diverse sul preciso percorso della strada principale del tratto Dvin-Kot'. Secondo H. Manandyan [H. Manandyan, op. cit. p. 194 (in armeno)], la strada Dvin-Partav aveva una sola direzione che dopo aver raggiunto la città di Dvin proseguiva una verso nord-est, l'altra verso sud-ovest e una volta raggiunta la postazione militare di Kot', le due diramazioni si univano formando un'unica via che si dirigeva verso Partav (Barda) [Attualmente capoluogo del Distretto di Bardà nel Azerbaigian, 6]. La strada da Kot' a Partav passava attraverso le postazioni militari di Zod (Sot'k) [A.L. Grigoryan, *La fortezza di Sot'k'-1 e il tratto della stara Dvin-Partav*, in: Ricerche archeologiche e etnografiche dell'Istituto di Archeologia ed Etnografia dell'Accademia delle Scienze della R.A., vol. 3, Jerevan, 2019, IAE Pubblicazioni (in armeno), pp. 117-252], Hart'ek (Hat'ris), Kaghankatouyk' (Galangatus) situate approssimativamente alla stessa distanza l'una dall'altra. B. Harout'younyan ritiene che la strada Dvin-Partav avesse una sola deviazione, che è la seguente: Dvin-Pianura di Sharur-Bash Norashen, da dove si divideva in due direzioni una verso Nakhidjevan e Partav, poi Bash Norashen-Ulyà Norashen-Arpà-Aynadzor altrimenti, come alternativa, era possibile proseguisse lungo il fiume Arpà fino alla riva del fiume Getap' (Jeghegnadzor)-Passo di Selim [B. Harout'younyan, *Il tratto Sisadjan-Gelakuni della strada principale Dvin-Partav*, PBH, Jerevan, 1968, N 1, pp. 212-220 (in armeno)].

Il ramo nord-occidentale menzionato da H. Manandyan, nonostante il dubbio di appartenenza alla strada in questione, nel medioevo era percorribile e veniva utilizzato come arteria di comunicazione tra gli insediamenti del bacino occidentale del lago Geghamà (Sevan) e la postazione militare di Kot', quindi, indipendentemente dal fatto di far parte della strada Dvin-Partav, si verifica l'importanza strategica e di difesa dell'intero percorso. Il ramo nord-orientale aveva il seguente percorso: Dvin-Jerevan-Jelenovka-Berdkounk'-Nor Bayazet'-Kot'. Il tratto della strada del passo di montagna Jelenovka-Kot'-Selim che scorre attraverso la Provincia di Geghark'ounik' della Regione del Syounik' iniziava dall'insediamento di Jelenovka sito nella parte nord-occidentale del lago Geghamà per 25 km. Mentre a sud, lungo la costa del lago, la strada raggiunge Berdkounk' del borgo di Berdavan [Su Berdkounk' vedi: H. Manandyan, *Erker*, E, Jerevan, 1968, p. 671 (in armeno)] (postazione militare, Fig. 4), nel cui territorio si trovano le rovine della fortezza di Aghkalà (chiamata anche fortezza Bianca, fortezza di Geghark'unoy, fortezza di Geghè) [S. Barkhoudaryan afferma che la fortezza di Aghkalà è l'unica del periodo medioevale sul lato est della catena montana di Aghmaghan, op. cit. p. 198 (in armeno)], collocata a 115 km da Dvin. Nel territorio della fortezza di Berdkounk' (chiamata anche Aghkalà) adiacente alla città di Azat, si trovava un caravanserraglio e un ospizio la presenza delle quali dimostra che la fortezza costiera era una postazione militare costruita sulla rotta commerciale.

La strada da Berdkounk' a sud-est non andava lontano dal lago Geghamà (Sevan) e nella parte sud occidentale del lago raggiungeva Gilakouni (Gelakouni), dove una volta esisteva una fortezza vicino al villaggio principesco di Kot' (Ktkouyk'). Transitando vicino la fortezza di Berdkounk', la strada si divideva in direzione meridionale per la Provincia di Vayots Dzor e in direzione orientale per Partav.

Il percorso della strada Bash Norashen-Kot'

La strada che ci interessa parte dalla Pianura di Sharur nei pressi del borgato di Bash Norashen, dove sono ancora visibili le rovine della fortezza di Arbà (Gharà-T'apà, Fig. 5) nella zona di confine tra le Regioni di Ayrarat e del Syounik' e alla porta sud-occidentale della provincia di Vayots Dzor. La fortezza si trova sulla cima di una collina naturale simile a un'isola vicino alla valle delle Pianure di Sharur e di Vayots Dzorahovit, circondata da alte scogliere da entrambi i lati. Entrando nella valle, la strada si dirigeva verso nord in direzione della fortezza di Vais (Ghalà, Fig. 6) che si trova a 16 km di distanza. La gente del posto chiama questo forte con il nome Veisali e poiché ha due cime sul lato della scogliera, lo chiamano anche Vais piccolo e Vais grande. Vais si trovava sul lato sinistro della strada vicino al villaggio dell'ex Tandzik (ora sommerso sul fondo del bacino artificiale costruito sul territorio del villaggio e del vecchio cimitero). Ho esplorato il sito e i bastioni rocciosi inclinati della presunta fortezza, ma sfortunatamente non ho trovato tracce di mura. Queste due cime hanno una posizione dominante, da dove si vede chiaramente la parte meridionale della Provincia di Vayots Dzor fino alla Pianura di Sharur. Come conferma B. Harout'younyan, questa fortezza è la famosa fortezza di Vais [B. Harout'younyan, op. cit., pp. 217-218 (in armeno)].

L'autore colloca Sissadjan nell'area della fortezza di Vais [B. Harout'younyan, op. cit., pp. 217-218, pp. 217-220 (in armeno)]. Ci sono altre due opinioni su questo argomento. T. Hakobyan colloca Sissadjan sul sito del villaggio di Arenì [T. Hakobyan, op. cit., pp. 93-95 (in armeno)], H. Manandyan e N. Karaulov lo considerano equivalente a Sissadjan e lo collocano in Bash Norashen [H. Manandyan, op. cit., pp. 194-195 (in armeno)]. L'interpretazione della precisa collocazione del borgo va oltre allo scopo della nostra ricerca, ma attenendomi all'osservazione fatta sul posto, ritengo che la supposizione avanzata da H. Manandyan, cioè Bash Norashen, sia la più verosimile. Da Vais, la strada gira a est e si dirige verso l'insediamento di Arbanyal. Tra i villaggi di Tandzik e Arenì, a circa 4-5 km da Arenì, sul lato sinistro della strada verso sud-ovest c'è un altro forte, che i locali chiamano S. Karapet che si trova poco distante, su di un colle che prende il nome di una chiesetta semidistrutta. Non ho notizie storiche su questo forte, quindi è difficile dare un'interpretazione precisa. Oggi della fortezza si sono conservate le parti inferiori delle mura che circondano la sommità del colle, resti di diversi ambienti antichi rivestiti con pietre lavorate di medie dimensioni, posate a secco. Ad est della fortezza di S. Karapet, a circa 2 km da essa, s'intravedono le rovine della fortezza di Arpà (Fig. 7). La fortezza si trova sul versante sud-orientale dell'omonimo paese, sulla sponda sinistra della valle di Upi. Si sono conservate le parti inferiori del muro di cinta, rivestite con pietre grezze, posate a secco. Dai pressi della fortezza di Arpà, la strada si dirigeva verso est, lungo la sponda sinistra del fiume, poi svoltava verso nord, oltrepassando l'angolo della confluenza dei fiumi Arpà e Jeghegis non lontano dal sito urbano di Getap' (Kot'our) [B. Manandyan devia questo tratto di strada in un'altra direzione per la quale da Arpà la strada prosegue verso Aghavnadzor e

solo dopo girava verso nord in direzione di Shatin, vedi: op. cit., pp. 218-219 (in armeno)]. Esattamente in questa posizione si trovano le rovine della fortezza di Ert'ich (Erdesh, Hert'ich), collocate a sud dell'omonimo villaggio (ora abbandonato), dove sono state conservate le rovine della chiesa chiamata Djrò Vank' (chiesa dell'acqua). L'altra fortezza, che fa parte del sistema di difesa della strada principale in questione, si trova sul lato settentrionale del villaggio di Getap', sulla riva destra del fiume Jeghegis. La gente del posto chiama questo forte Kez-Kalà, che corrisponde alla storica fortezza di Abanà. Prima di proseguire verso il corso settentrionale della strada, suggerisco di ricordare che alla confluenza dei fiumi Aprà e Jeghegis, dove la strada si biforcava verso l'occidente in direzione di Sissadjan e Artsakh orientale, esisteva un incrocio strategico molto importante e ben protetto. Questo sistema difensivo era composta da sei fortezze, che custodivano e proteggevano da tutti i lati l'intersezione delle strade, così come gli insediamenti di Khotoralez, Norashen, Getap', Aghavnadzor, Agarakadzor e Shorzhà.

Sul lato destro dell'incrocio, da nord a sud, si trovavano ulteriori fortezze come quella di Vardani (citata da Step'anos Orbelyan), K'yoskh', Agarakadzor, Shorzhà, Erdech e Apanà. Dopo questo imponente incrocio sorvegliato da diverse fortezze, la strada si dirige verso nord e attraversa Aghavnadzor, Shatin, Sallì, Karagloukh, Aghndadzor, da dove sbocca affianco della fortezza di Sulemà (Selim, Fig. 8, 9), l'importante forte di guardia dell'entrata settentrionale nella Provincia di Vayots Dzor, per poi proseguire verso la Provincia di Geghark'ounik' fino a Kot'. Sui lati nord e sud del Passo di Selim, direttamente adiacente alla strada, troviamo due caravanserragli. A circa 5 km dalla fortezza di Sulemà verso sud c'è il caravanserraglio di Aghndjadzor, e alla stessa distanza a nord c'è quello di Selim. Lungo il percorso della strada ho rilevato la presenza di altri caravanserragli presso le seguenti località: Bash Norashen, Harzhik, Aghavnadzor, Lernakert, Kot', Azat.

Diventa così evidente l'autenticità dell'importante sistema difensivo di questo tratto di strada, che era costituito da una notevole presenza di fortezze e carovanserragli posti a una certa distanza l'una dall'altro, a seconda della durata della giornata di viaggio delle carovane cariche di beni e valori dal sorgere del sole fino al tramonto [B. Harout'younyan suppone che visto la presenza dei caravanserragli, la strada Sissadjan-Gelak'ouni aveva tre derivazioni, op. cit., p. 219 (in armeno)].

La modalità della collocazione delle fortezze lungo l'intero percorso della strada è diversificato. Le fortezze sono collocate secondo i seguenti criteri:

- a) nei pressi degli incroci stradali (Kot', Jeghegnadzor, Bash Norashen),
- b) nei pressi dei villaggi, borghi urbani e monasteri (Kot', Karanlukh, Getap', Jeghegnadzor, Agarakadzor, Arenì, Tandzik, Ulyà Norashen),
- c) nei pressi dei valichi e delle gole di montagna (Sulemà, Arbà),
- d) fortezze e strutture difensive dislocate sulle cime naturali rocciose delle montagne lungo il percorso delle strade principali che da un lato assicuravano l'inespugnabilità della fortezza e consentivano la costruzione su strutture militari sfruttando gli ostacoli naturali, e dall'altro, servivano per controllare le singole

regioni lungo i percorsi delle valli fluviali. Per quanto riguarda la caratteristica architettonico-costruttiva delle fortezze dislocate lungo il percorso della strada nella Regione del Syounik', in prevalenza erano posti su promontori rocciosi e sulle creste montuose naturali, inespugnabili, scelte con cura e conoscenza della scienza militare. Per quanto riguarda la tecnica di costruzione e le caratteristiche specifiche per l'edificazione delle fortezze e delle varie strutture difensive, nel mio caso, purtroppo, sono possibili solo ipotesi e paragoni con quelle meglio conservate visto che tutte le fortezze citate si sono conservate malissimo e senza scavi e ricerche approfondite non è possibile trarre informazioni precise sul loro aspetto originale.

Conclusione

Lo studio approfondito del sistema difensivo del tratto Ulyà Norashen-Selim della strada commerciale-militare Dvin-Partav che percorre da sud a nord est della Regione di Syounik' nell'Armenia storica, ha confermato la presenza di tante fortezze, edifici militari, posti di controllo doganali, torri di sorveglianza citati nelle fonti storiche. Confermando la presenza di un sistema difensivo di grande efficacia, è stato possibile evidenziare certe caratteristiche progettuali delle fortezze e la loro collocazione lungo il percorso di 92 km. Seguendo il percorso della strada è stato possibile verificare che le strutture militari sono state posizionate come segue: nei pressi degli incroci stradali, presso i villaggi, i borghi urbani e i monasteri, nei pressi dei valichi e delle gole di montagna, sulle cime delle rocce sfruttando le caratteristiche naturali. La distanza tra una fortezza e l'altra veniva calcolata anche prendendo in considerazione il fatto di poter percepire i segnali luminosi trasmessi in occasione di pericolo e di attacco del nemico.

Bibliografia

1. Abrahamyan A. Step'anos Orbelyan, La storia del Syounik'. Jerevan, "Sovetakan Grogh", 1986 (in armeno).
2. Gharagyozyan A. Le strade della parte sud est della Regione del Syounik', PBH. Jerevan, 1980 (in armeno).
3. Grigoryan A. La fortezza di Sot'k'-1 e il tratto della stara Dvin-Partav, in: Ricerche archeologiche e etnografiche dell'Istituto di Archeologia ed Etnografia dell'Accademia delle Scienze della R.A., Vol. 3. Jerevan, 2019, IAE Pubblicazioni (in armeno).
4. Hakobyan T. Il regno del Syounik', "Mitk Hratarkout'youn". Jerevan, 1966 (in armeno).
5. Harout'younyan B. Il tratto Sisadjan-Gelakuni della strada principale Dvin-Partav, PBH. Jerevan, 1968, N 1 (in armeno).
6. Harout'younyan B. L'anno della fondazione del regno del Syounik', PBH. Jerevan, 1969, N 1 (in armeno).
7. Jeremyan S. L'Armenia secondo il "Mappamondo". Jerevan, 1963 (in armeno).
8. Manandyan H. Erker, E. Jerevan, 1968 (in armeno).
9. Manandyan H. Le principali strade dell'Armenia secondo la mappa di Pietinge, "Githrat". Jerevan, 1936 (in armeno).
10. Movses Kaghankatvatzi. Storia della Provinci di Aghvan (Albania Caucasica - AZ). Jerevan, 1983 (in armeno).

11. Караулов Н. Сведения арабских писателей X и XI веков о Кавказе, Армении и Азербайджане. Thietmar, 2007 (in russo).

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՍՅՈՒՆՅԱՑ ՆԱՀԱՆԳԻ ՎԱՅՈՑ ՁՈՐՈՎ ԱՆՑՆՈՂ ԴՎԻՆ-ՊԱՐՏԱՎ
ՄԱՅՐՈՒՂՈՒ ՈՒԼՅԱ ՆՈՐԱՇԵՆ-ՍԵԼԻՄԻ ԼԵՌՆԱՆՑՔ
ՃԱՆԱՊԱՐՀԱՀԱՏՎԱԾԻ ՊԱՇՏՊԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ**

ԱՐԱ ԶԱՐՅԱՆ* (Իտալիա)

Հղման համար. Զարյան, Արա: «Հայաստանի Սյունյաց նահանգի Վայոց Ձորով անցնող Դվին-Պարտավ մայրուղու Ուլյա Նորաշեն-Սելիմի լեռնանցք ճանապարհահատվածի պաշտպանական համակարգը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 222-232. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-222

Պատմական Հայաստանում առևտրական, ռազմավարական և մշակութային կապերի տարածման իմաստով կարևոր նշանակություն է ունեցել Սյունիքով անցնող Դվին-Պարտավ մայրուղին: Այս մայրուղին հիշատակվել է մի շարք պատմիչների՝ մասնավորապես Ստեփանոս Օրբելյանի և որոշ արաբ պատմիչների կողմից: Ճանապարհի զգալի մասն անցնում էր Վայոց Ձոր գավառով և սկիզբ առնելով Շարուրի դաշտից, ընթանում դեպի հյուսիս-արևելք ու հասնում մինչև Արփա գետը, որտեղից՝ Արենի գյուղավանի մոտով ուղղվում էր դեպի հյուսիս և հասնում Սելիմի լեռնանցք, որտեղից էլ Կոթավանից ընթանում դեպի Պարտավ: Ճանապարհի երկայնքով Ուլյա Նորաշենից Պարտավ տեղադրված են հետևյալ ռազմական նշանակություն ունեցող բերդամրոցները. Արբա, Վայս, Սբ. Կարապետ, Տանձիկ, Արփա, Հրասեկա, Շորժա, Էրթիչ, Ագարակաձոր, Քյոռք, Վարդանիբերդ, Գետափ, Ապանա, Շատին, Սուլեմա, Ալբերդ, Կոթ: Ամրոցները տեղադրված են հետևյալ սկզբունքներով. ա) ամրացված են ճանապարհների խաչմերուկները (Կոթ, Եղեգնաձոր, Բաշնորաշեն), բ) գյուղ-ավանները, վանական համալիրները (Կոթ, Քարանլուխ, Գետափ, Եղեգնաձոր, Ագարակաձոր, Արենի, Տանձիկ, Ուլյա-Նորաշեն), գ) լեռնանցքները և դարպասները (Սելիմ, Արբա), դ) մնացած պաշտպանական կառույցները դիրքորոշված են ճանապարհի երկայնքին գոյություն ունեցող բնական խոչընդոտների գագաթներին, որը մի կողմից ապահովում էր ամրոցի անառիկությունը և հնարավորություն տալիս պաշտպանական կառույցի փոքրածավալ շինարարությանը, և մյուս կողմից, հսկողության տակ էր առնում գետահովիտների առանձին շրջանները:

Քանակի բառեր՝ Սյունիք, Դվին-Պարտավ, Ամրոց, Սիսաջան-Գելաքունի, Գեղամա, Վայոց Ձոր, Քարավանատուն:

* Վերականգնող ճարտարապետ, arazarian@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 04.10.2022, գրախոսելու օրը՝ 15.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

ОБОРОНИТЕЛЬНАЯ СИСТЕМА НА УЧАСТКЕ УЛЬЯ-НОРАШЕН – СЕЛИМСКИЙ ПЕРЕВАЛ МАГИСТРАЛИ ДВИН-ПАРТАВ, ПРОХОДЯЩЕЙ ПО ВАЙОЦ ДЗОРУ ПРОВИНЦИИ СЮНИК АРМЕНИИ

АРА ЗАРЯН* (Италия)

Для цитирования: Зарян, Ара. “Оборонительная система на участке Улья-Норашен – Селимский перевал магистрали Двин-Партав, проходящей по Вайоц Дзору провинции Сюник Армении”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 222-232. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-222

В исторической Армении проходящая через Сюник магистраль Двин-Партав имела важное значение с точки зрения торговых, стратегических и культурных связей. Магистраль упоминалась Степаносом Орбеляном и рядом других, в частности, арабских историков. Значительная часть дороги проходила по провинции Вайоц Дзор и, взяв начало с Шарурской низменности, простиралась к северо-востоку до реки Арпа, откуда вдоль селения Арени доходила на севере до Селимского перевала и от села Котаван шла в сторону Партава. По всей длине дороги от Улья Норашена до Партава располагаются следующие оборонительные сооружения: Арба, Вайс, Сурб Карапет, Тандзик, Арпа, Грасека, Шоржа, Эртич, Агаракадзор, Кйошк, Варданиберд, Гетап, Апана, Шатин, Сулема, Алберд, Кот. Крепости располагаются согласно принципам укрепления перекрестков дорог (Кот, Ехегнадзор, Башнорашен) и деревень-селений и монастырских комплексов (Кот, Каранлух, Гетап, Ехегнадзор, Агаракадзор, Арени, Тандзик, Улья-Норашен). Остальные оборонительные сооружения располагаются на вершинах естественных препятствий по всей длине дороги, обеспечивая тем самым недоступность крепости и, соответственно, проведение там небольших строительных работ, с одной стороны, и наблюдение за отдельными участками речных долин, с другой.

Ключевые слова: Сюник, Двин-Партав, крепость, Сисаджан-Гелакуни, Гегама, Вайоц Дзор, караван-сарай.

* Архитектор, arazarian@gmail.com, статья представлена 04.10.2022, рецензирована 15.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

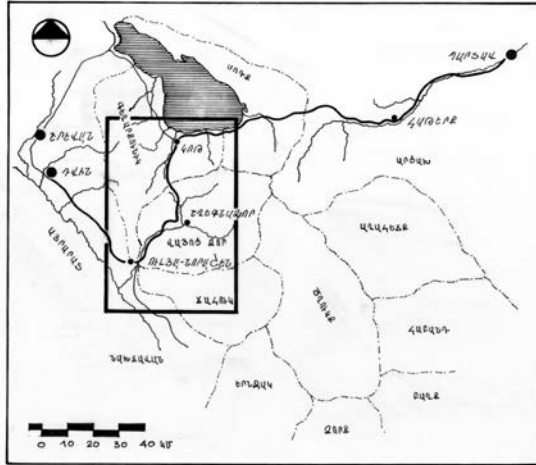


Fig. 1. Il riquadro centrale della Regione del Syounik' dove passa la strada Dvin-Partav

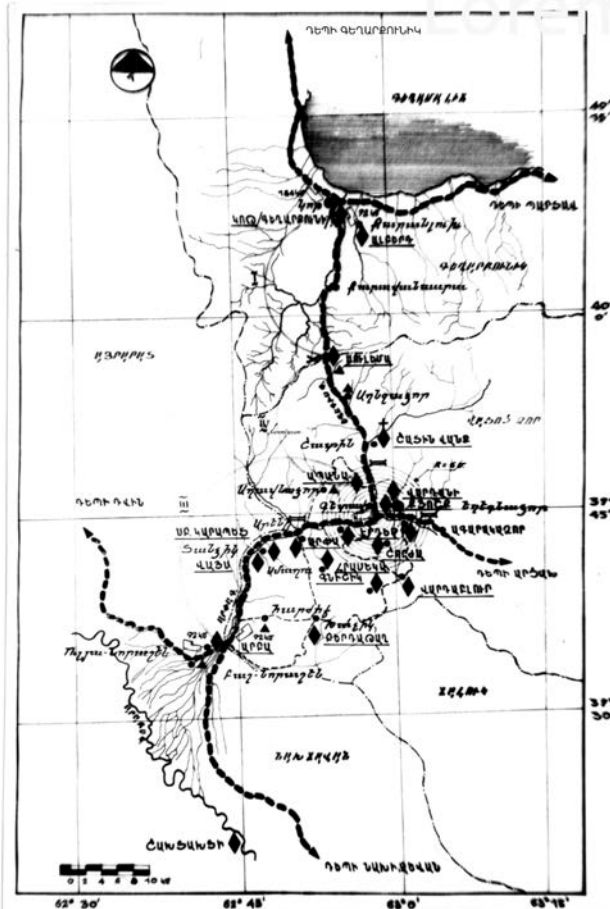


Fig. 2. L'intero percorso della strada Dvin-Partav che attraversa le Provincie di: Dchahouk, Vayots Dzor, Geghark'ounik', Sodk' della Regione del Syounik'

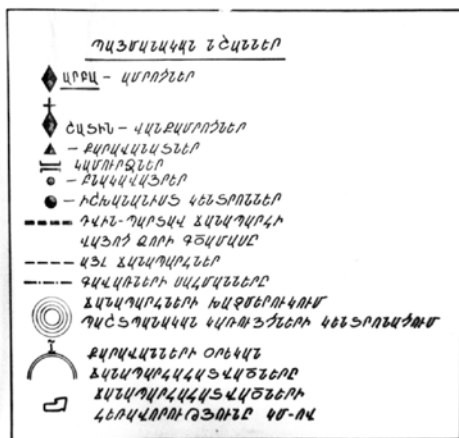


Fig. 3. Legenda della Fig. 2.



Fig. 4. Fortezza di Berdkounk' (Aghkalà), foto di Arà Zarian, 1984



Fig. 5. Fortezza di Arbà, foto anni 1960 Archivio Storico del Museo Nazionale



Fig. 6. Fortezza di Vais, foto anni 1960 Archivio Storico del Museo Nazionale



Fig. 7. Fortezza di Arp'á, foto dall'elicottero di Gagik Galstyan, anni 1970



Fig. 8. Fortezza di Sulemà (Selim), foto di Arà Zarian, 1884



Fig. 9. Fortezza di Sulemà (Selim), foto di A. Shirinyan, 1934

ARMENIAN CONTEMPORARY ARCHITECTURE IN WORLD PARALLELS

DAVID KERTMENJIAN*

For citation: Kertmenjian, David. "Armenian Contemporary Architecture in World Parallels", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 233-253. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-233

One of the urgent problems of architecture today is the systematization of the contemporary materials: listing of the newly constructed buildings, deciding their trends and styles, periodization and supply of philosophical background, use of new equipment and technologies, etc. The other aspect of the contemporary era is the study of implementations of the countries and different regions in the world and the analysis of their properties. In the world context, listing of the new constructed buildings is still available in general sense, whereas the local instances of individual small countries are in research phase yet, as it is in the case of Armenia. In fact, this article deals with the aforementioned components of the world's modern architecture, in parallel to the Armenian examples, which, in their turn, supply the available aspects or reveal the missing matters in Armenia today.

The following aspects of contemporary architecture are successively discussed in the presented study:

1. The architecture of the transition period from 1971-1991, including the development of postmodernism and de-constructivism, vernacular roots, the classical revival, sustainability and other trends of environment relief, etc.
2. World trade globalization of the 1990s and the alterations in town planning, transportation system and its infrastructures.
3. The 21st century architectural features in world and their comparative study in small countries having limited capabilities, such as Armenia.
4. Revealing of architectural priorities that feature the contemporary architecture from the viewpoint of implementing new building types, environment developments, styles dictated by new design means, as well as implemented technologies, etc.

Key words: contemporary architecture, Armenian architecture, Soviet architecture, postmodernism and de-constructivism, sustainable architecture, vernacular, digital technologies.

Introduction

a. The current state of the subject-matter under study in this article

The general concept of the history of art and architecture is to describe the world cultures in terms of development periods. Currently, the development periods in architecture are known as Prehistoric, Ancient and Classical, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Classicism and the changes that occurred from Enlightenment to Neoclassicism and transition to Modern Architecture etc. [4, as general]. The universalization of the image and the loss of historical traditional features in architecture, bearing the influence of international style and high-tech trends, paved

* NAS RA Institute of Arts, Leading Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Sciences (Architecture), Professor, dakertmenjian@gmail.com. The article was submitted on 12.09.2022, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

the way to postmodernism, starting in the 1970s. This fact and the interest of reviving traditions laid the ground for the research trend in architecture [8, as general]. Within about thirty years and further after declaring postmodernism, plenty of architectural examples have accumulated, waiting for their systematization and characterization as a new epoch in art history. There are several starting points to describe the formation of today's architecture, such as the creation of the data banks, related to the newly built examples, their functional trends and urgent climate change attitudes, created styles, as well as the adopted new technologies, etc. Indeed, these are the preconditions of formulating the new era, called contemporary architecture. But the problem is that all the above-mentioned factors refer to the advanced countries, and they do not include small countries that have limited capabilities, as Armenia. This is the novelty that includes the urgency to embrace all types of countries to describe the state of contemporary architecture in general. Actually, countries of limited abilities should also be thoroughly studied. However, the best way is the comparative documentation of both types of the countries. Thus, the research carried out below, first describes the general conditions in the world, then compares the advanced and developing countries of limited abilities, which is Armenia in the presented article.

b. The main problem or the purpose of the study

Main problem of the presented article is to define the periods of the world contemporary architecture, and describe its preconditions, as compared with the Armenian examples of the time.

c. Scientific objectives are as following:

1. Comparative analysis of created building type varieties of the world and in the case of Armenia.
2. Determination of trends, styles, and created technologies.
3. To find preliminary international and local development phases of architectural features. That is, to define the characteristics of contemporary architecture in Armenia, etc.

However, the present study first describes the general information on architecture nowadays. Then, it determines the world standards, and compares the local feature of the buildings documented in Armenia.

I. Available general information on the matter

a. **History.** As today's contemporary architecture is the architecture of the 21st century, it is a fact that the epoch had passed a transition period, beginning from declaring postmodernism in 1971 and until the collapse of the Soviet Union in 1991. Thereafter, the world architecture witnessed globalization development in air communications, reconstruction of town planning, and transportation infrastructures from the 1990s. Indeed, postmodernism in architecture appeared due to the image universality, formed with the spread of international style in architecture from 1925-1965 [15], as well as initializing high-tech on the models of Pompidou Centre in

Paris (1971), Lloyd's Centre in London (1978-1986), and others [see table 1], [17, p. 67-109]. In reality, the "Rational South" in modern architecture is the reaction towards the neglect of historical tradition from the 1960s, which paved the ground into postmodernism [5, p. 307-317]. The historical analysis of postmodernism laid the basis for further scientific developments of architecture, such as de-constructivism, environmental studies of climate change reasons, search of sustainability, ecological architecture, green architecture, etc. Actually, these were the formation preconditions of contemporary architecture in the 21st century. However, new buildings, new trends, new styles and technologies appeared in architecture. Even more, new morphologies came to existence, such as the megastructures of world architecture, etc.

So, theoretically, it is logical to state that modern architecture participated in the creation of postmodernism; it passed a transition phase from 1971-1991, and afterwards continued as contemporary period in the 21st century. However, these are the periodization landmarks of the stated below contemporary Armenian architecture in world parallels, where the listing of buildings, created new trends of architecture, new styles and new technologies, megastructures etc. are discretionary.

II. ARCHITECTURAL TRANSITION FROM 1971-1991 TO 2000

1. World context of that period architecture:

As described in some studies, which include the works by James Steele [17], Francisco Asensio Cerver [2], Andrey Ikonnikov [7], and others, this period incorporated the following trends in architecture: postmodernism, de-constructivism, contemporary modern, the classical revival, the new expressionists, and environmental changes, such as: sustainable architecture, ecological architecture, green architecture, energy conservation developments, future systems, Soviet modernism and perestroika, etc.

2. Globalization aspects of the 1990s

The 1990s were the summit of the 20th century, which with its great buildings led the architecture into perfection and helped to create the contemporary epoch. The decade signalled in certain aspects and trends featured as completeness, synthesis of arts, technology, and symbolism. They are all reflected in the following building types:

- a. The globalization of air communications and construction of new airports, and interchange modules, communicating with different stations.
- b. Developing town-planning infrastructures, as well as different buildings of different types, using new technologies.
- c. High-tech architecture instances.
- d. Minimalistic works in architecture.
- e. Ecological awareness in architecture.
- f. Neo- rationalism and neo-modernism.
- g. Creation of new schools in architecture, such as the California school, architecture of Asian countries of Arabic Emirates and Saudi Arabia, Southern and Central Asian countries, the developed architecture of China, Russia and CIS

countries exemplified by Kazakhstan. Actually, in this article, as mentioned above, the problem of small and great countries should be documented on the example of a small country as Armenia.

3. Armenian architecture developments of the period: Soviet modernism and perestroika activities.

As, on the whole, the Armenian architecture of this period had the historicism features, any abstraction of the forms was rejected. The period of the last two decades of Soviet architecture era in Armenia marked local modernist and perestroika features. In the case of modernism, it is really true, but the perestroika tendencies or initialization of world architecture properties as a preparation of the coming 1980 Olympic Games had an indirect impact on Armenian architecture, regardless of residential developments by prefabricated reinforced concrete elements. The examples of the latest activities were more important at the newly created neighbourhoods, such as Avan-3, Avan-Arinj, Davitashen, Nork-2 and other quarters. From the viewpoint of eco architecture, the main focus in the country is on the redevelopment of the promenades and the green zone in the Small Centre of Yerevan and other cities. Hereby, as the layout of the Small Centre in Yerevan was established within 1924 master plan by Alexander Tamanian, it had quite distant resemblance with the world architecture of the 20th century [see 6, p. 188-219, as well as 9].

However, within the redevelopment of the Small Centre of Yerevan, along the Main Avenue of Yerevan, new buildings were built, such as Gagik Hovhannisyán's "Cinema Centre", the 3rd building of the Government in Yerevan by Vardan Husyan and Telman Khachatryan, the "Republic Square" metropolitan station by Jim Torosyan and Mkrtych Minasyan, Isahak Sahakyan's traditional Tufenkyan hotel, the Prometheus Bank, etc. In the same concept a pedestrian avenue was created called North Avenue near certain residential, commercial, and public buildings. There, in the centre of the Avenue, is a square called "European". Eastwards of the Square of France, the "Cascade", a special type of promenade is built, which implies successive artificial waterfalls on a stepping layout, and flanks the Gafesjian Art Museum, the escalator of which connects the city centre and the higher located level; on the way, chansonnier Charles Aznavour's house-museum is constructed, as well as diverse buildings, with their façades to the viewers, etc.

Another promenade leads towards the New Municipality Square. Beginning from the Republic Square and towards west, there are two promenades built to celebrate the 2750 and 2800 years of the city of Yerevan, founded in 750 B.C.

Concerning the green zone of Yerevan, it is an important town planning achievement, owing to its outstanding ensemble and eco-architecture solution, as an eco-corridor in the urban context. Actually, many buildings of Soviet modernism, such as the Cinema Russia Complex by A. Tarkhanyan, S. Khachikyan, and H. Poghosyan, the cathedral of St. Gregory the Illuminator and Chamber Music

House by Stepan Kyurkchyan, the City Stadium by Gurgen Musheghyan, etc. [see 6, p. 188-219, as well as 9].

III. THE PERFECTION PERIOD OF CONTEMPORARY ARCHITECTURE IN THE 21ST CENTURY

The Armenian architecture in the years of independence is the building activity held next to the dissolution of the Soviet Union. However, as for contemporary architecture, there are few publications of academic content. The Armenian architecture of 1991 and later, has not been methodically updated, that is why the research of modern Armenian architecture remains incomplete yet. The latest officially published studies about the modern period (i.e., the Soviet Armenian architecture) include the books: “Architecture of the Soviet Armenia” (1986) by A.G. Grigorian and M.L. Tovmasyan, as well as “The Modern National Architecture of Armenia” (1987) by K. Balian [1]. After these books, there appeared many articles on the subject and nothing more. This means that for over thirty years, no book on the matter was published; today, it is urgent to accomplish the studies which include the documentation of the performed new architectural activities. It is important to examine the existing new types of activities, as well as to observe the situation with the performed architectural undertakings. In 2016-2018, the author of the presented article gained a state scientific grant for the theme “Architecture of the Independence Period of Armenia”, and published several articles, some of which as an auxiliary matter are cited below. [see references: 9-14].

1. The leading reasons of the architectural practice in Armenia from the Independence period.

2. However, the 20th century was a dramatic period in the context of world architecture. No historical period has yet created such diversity, nor has it registered such dynamic intellectual and pragmatic progress. Indeed, architecture achieved high levels of civilization, which include high-tech instances, postmodernism, de-constructivism, sustainable and green architecture, morphogenetic and other architectural trends. [See 16, p. 105-116, 139-160, 163-172; see 17, p. 69-105, 172-198, 202-223, 284-301; see 18, as general]. These were the means, which helped to overcome the limitations created by the developments of modernism at the beginning of the 20th century, international style and futuristic ideas [8, p. 51]. This situation was true for the CIS countries, including Armenia as well [Compare with 7, vol. II, p. 611-612]. In Armenia, actually, the main problem of the time was the search for new stylistic trends in architecture. Despite unfavourable conditions, such as the Spitak earthquake of 1988, the dissolution of the Soviet Union, the conflict of Karabakh, the economic blockade and the mass immigration, the development impetus did not stop. Concrete development directions were declared:

- the reconstruction of the earthquake zone and exploration of new seismic design undertakings.

- church building activities related to the 1700th anniversary of proclaiming Christianity as state religion in Armenia.
- the development of urbanization programs for the new social conditions.
- providing sustainable architecture principles and keeping the step with world architectural progress, such as advanced technologies, preservation of traditions, etc.

2. Landscape architecture revisions and new town planning undertakings.

The landscape problems were largely confined to ecology and replenishment of green spaces lost within the transitional decade, extending until the year 2000. Such are the rehabilitation of the Cascade area, urban parks associated with certain quarters, “Dalma Gardens” area, etc. Peripheral parks and especially the parks, associated with the territories of historical monuments and memorial complexes, such as the 1915 Genocide Ensemble, and the Yerablour Military Pantheon also comprise this category.

Despite financial limitations of the period, some important town planning revisions were also undertaken. Besides the earthquake zone rehabilitation activities, major projects started, such as the North-South Highway passing throughout the country, and construction of the new infrastructures of urban transport, as well as the construction of individual bridges and communication towers, etc.

This was connected with regional planning projects and master plan revisions of different cities, including the capital Yerevan. Transformation of the cities into a decentralized system of quarters was very urgent. As the existing green zone of Yerevan was intensively transformed into new illegally created entertainment zones, new entertainment centres were created in the neighbourhood of individual districts of the city and some other centres located near or on the outskirts of the cities. In this regard, among the essential undertakings is the creation of new squares, such as the New City Hall or Myasnikyan Square, and the reconstruction of the Shahumyan Square in Yerevan, the Central Square of Spitak, the restoration of two neighbouring squares in the centre of Gyumri, and the Revival Square in Stepanakert, etc. Besides the squares and according to 1924 master plan of Yerevan, the foundation was laid down for new promenades in the central part of Yerevan, such as the Northern and Main avenues, the Cascade ensemble, the 2800 anniversary park and another safe way near the Dramatic Theatre of the city [14]. All the mentioned projects are notable programs in contemporary Armenian architecture [9]. In this concern, it is important to notice that the international parallels of the focused case are usually solved within sustainable architecture modifications [3] and [2, p. 134-163]. However, such are the instances of Minneapolis Tribunal Plaza, Hnagua Solid Square, Girona’s Plaza de la Constitution, Plaza Berri in Canada, Cambridge’s Tanner Fountain and Plaza de Olite in Navarra, etc., while the squares and promenades in Yerevan, Spitak, Gumri, Goris and Stepanakert are of urban reconstruction mode, and sustainable alterations.

3. The listing and documentation of newly built facilities and complexes. As it is used in the studies of contemporary architecture, in the listing of contemporary buildings of Armenian architecture as well, besides the above-mentioned entities of particular interest, several types of buildings have been incorporated, the most essential of which are transportation facilities [2, p. 24, 48, 68, 90 etc.].

a. The Earthquake zone and its rebuilding. These are the first projects carried out in contemporary architecture of Armenia. The most important implemented projects are: the new construction of Spitak, as well as the restoration of the ruined quarters in Gyumri and building three additional neighborhoods called “Mush”, “Ani” and “Marmashen.” Thus, the regenerated examples of individual buildings and complexes are in excess. In addition to the local efforts, there are projects carried out by other countries too, such as fifteen rehabilitation centres and hospitals, ten schools and other educational establishments, and five villages, etc. [19].

b. Church building activities and memorials. Basically, churches go on replenishing the national fund of places of worship, which was closed during the Soviet years. It was highly important to update the once existing tradition. However, it was significant to create churches of large capacity due to the increase in population over the centuries. Such examples are: the new Cathedral of Yerevan, the Cathedral of St. Gregory the Illuminator, the portal of the Holy See and the Church of the Open Altar next to it, the new Baptistery of Holy Etchmiadzin and others. Among many new churches attractive are the new morphologies carried out by architect B. Arzumanyan, such churches as St. Sargis, the Holy Trinity, the church of the Holy Resurrection in Yerevan and especially St. James Cathedral in Gyumri, etc. It is significant to note the new stylistic manners, created in the context of traditional Armenian church architecture, such as national expressionism, national romanticism, tempered modernism, etc. Let us also mention that within the independence period and celebrations of the 1700 years of proclaiming Christianity as state religion, more than 200 churches of different capacities were built, reviving the art of khachkars (cross-stones) and interior wall painting, etc. [12].

c. New buildings created as a result of urban sprawl. As already mentioned, transport facilities and their urban placement are among the main priorities of modern architecture in general. In particular, we are talking about the reconstruction of airports, railway and metro stations, a network of highways and bridges, squares and promenades, etc. In contemporary practice of Armenia, the promotion of such buildings was a very delicate matter. The main one is the reconstruction of Zvartnots Airport with a new terminal built in 1998. The new high-tech complex not only had to harmonize with the adjacent two former airport buildings, one of which is a 1970s-style reinforced concrete modernization, the other of the 1950s in neoclassic style. But it was also urgent to handle 100,000 tons of cargo annually. The whole story was that Armenia had entered the World Trade Organization system, which required the enlargement of world transport

means. Consequently, it was urgent to increase the capacities of town planning infrastructures, such as the street width, creation of new squares, reconstruction of the fatigue points of the transportation network, construction of new bridges and other services. Actually, this was the background of globalization in minimum requirements adapted in transport infrastructures of Armenia. This was the reason for building a new airport in Stepanakert in 2010, as well as reconstructing central railway stations in Gyumri and Yerevan, etc. Of importance are the construction of subterranean road-making projects held at many crossings in Yerevan, at the area of State University, the Youth Palace, and Metro Barekamutyun etc. Another notable project of the considered buildings is the Tathev rope-way, which is a Guinness World Record holder with a total stretch of 5752 m, built in 2010 [20].

However, the world examples studied above combine different transport facilities with each other in one agglomeration, such as the airport or the stations of different types into the country transportation network [compare with 4, p. 22-109]. Actually, such undertakings are far from accessible in Armenia yet. Hereby, the interests are towards enlargement of the existing metropolitan network, which is associated with certain trade centres, malls, and other complexes of city indication. In this concern, it is possible to mention the association of Metro stations with malls and underground commercial marketplaces in Yerevan, such as the Metropolitan stations of “Russia” and “Barekamutyun”.

d. Newly built or regenerated residential, public, industrial, and memorial buildings and complexes. It is a fact that the 20th century witnessed technically distinguished, advanced architectural developments. Such activities are frequent in today's world architecture, as well as in contemporary Armenian architecture, constructing the following building types.

d-1. Cultural Facilities. The latest decades witnessed the flourishing of many cultural facilities, the majority of which have become symbols of tourist attractions. The flow of visitors to the museums, cultural centres, art galleries, and libraries are common habits today. Such instances in contemporary architecture of Armenia include the following buildings. Such instances in contemporary architecture of Armenia include the following buildings:

- **The Museums of different types**, such as the Gafeschian Art Museum and its adjacent territory [see more details in reference 12, p. 19], regeneration of the Matenadaran and the museum of great composer Komitas, the museum of Charles Aznavour, the museum of Edward Isabekyan, the Genocide Museum, and many others. They are the highlights of contemporary architecture in Yerevan, as cultural distinction, bearing modern sustainable concepts of green architecture.

- **Halls, showrooms and sport facilities** include the regenerations of Sports and Concert Hall in Yerevan, State Opera House, and Academic Theatre named after Gabriel Soundukian, cinemas “Moscow” and “Nairi”, the construction of TV centres with numerous diverse halls, such as “Armenia”, “Shant”, “Central”, “H-2”, the reconstruction of the Republican Stadium and Velotrek (Cycle-Track) in

Yerevan, the Military Academy and its sportive facilities, etc. All buildings are constructed within contemporary architectural concepts.

d-2. Schools and universities with their auxiliary facilities, scientific research centres. Such buildings are the AUA new expansion, the International School-Camp in Dilijan, senior school “AYB”, the “Virage Logic” American concern in Yerevan, the “Amicus” Laboratories, “Tumo” Centres for Graphical Arts, many “Techno-Parks”, and the Military Academy Complex, etc. Actually, the examples are too many, hereby listed by few instances.

d-3. Shopping malls and other commercial facilities, hotels. Such buildings are: “Tashir” universal magazine, reconstructions of “Mankakan Ashkharh” and “Ayrarat” universal magazines, malls of “Yerevan”, “Dalma”, “Abovyan”, “Mega Mall”, “Vega Mall”. “Rio Mall”, etc. Besides, there are many commercial networks of the following supermarkets: “Terranova”, “SAS”, “City”, “Moskvichka”, etc. The amusement centres and attractions are of special interest for the flourishing tourism in the country. Such are the complexes of “Sayat-Nova”, the “Water Complex”, “Shangrilla”, “Venition”, etc. Attractive are the restaurants including: “Bellagio”, “Gandzasar”, “Renaissance”, “Caucasus”, “Pharaoh” complex in Kotayk region, etc. [13] [see Table 5].

Hotel buildings have their local rich traditions in Armenia. In any case, the period of independence required its special features. Prevailing examples of hotels and resorts underwent certain renovations, but new hotel complexes were built as well. The “Caucasus” complex on Yerevan-Ashtarak highway, the “Ararat” resort complex in Tsakghkadzor, “Hyatt Regency” of Jermuk, “Radisson BLU”, “Double Tree Hilton”, “Ibis”, “Alexander”, “Nord” in Yerevan, are attractive among the newly built hotels. The network of “Tufenkyan” ethnographic complexes in different parts of Armenia are among the new hotel buildings [for details, see reference 12]. Other new hotels are “Grand Hotel” in Gyumri (arch. Artur Manukyan, interior designer Levon Ghandilyan) and Dili-Jaz Hotel in Dilijan (arch. Alexander Badalyan).

d-4 Public buildings, institutions and offices, banks, etc. Such are public bodies, public service buildings, governmental buildings and others. In reality, many new embassies appeared in the independent Armenia, which did not exist in Soviet years. Architecturally attractive examples of such buildings are embassies and consulates of the UK, the USA, Russia, China, Italy, Thailand, Uruguay, France, India, Brazil, and others. Examples of office buildings of many institutions, such as the American University Business Centre in Yerevan, the New Municipality, as well as the 3-rd and the 4th governmental buildings, courts and city halls. As usual, banks replaced the system of multifunctional compounds. Distinguished examples are the reconstruction of the Central Bank, as well as the central headquarters of Ameria Bank, and its branch, located on the Shahumyan Square.

d-5. Residential architecture is of fundamental significance, inasmuch as it refers to the evaluation of modern way of life. Hereby, preferred residential

buildings in Armenia are of following types: multifamily urban homes, multifamily suburban homes, hotels and residences, semidetached and row houses, single family suburban homes, single family country homes, etc. Because of their quantity, these buildings are not specified, but it should be mentioned that the distinguished new residential architecture of this period are the individual private houses, such as Vahagnavan neighbourhood, as well as high-rise apartments, which have included social services [14].

d-6. Multifunctional and mixed use complexes. Such buildings are dictated by the contemporary needs of life. Although they are in rare examples yet, but they are certainly worth-while, regarding their suitability for the economic conditions of small countries such as Armenia. Fine examples of the type are: “Renco”, “Advanced Development”, “Unitrans International”, “Jermuk” resort and others, etc.

III-B. THE CONTEMPORARY ARCHITECTURE DEVELOPMENTS IN THE WORLD OF THE 21ST CENTURY

a. The listing of the new period buildings

Best describing buildings and complexes of the period are the following examples:

1. **Museums**, e.g., Milwaukee Art Museum by Santiago Calatrava - 2001; Meadows Museum in Dallas by HBRA Architects - 2001; Modern Art Museum of Fort Worth by Tadao Ando - 2002; Imperial War Museum North in Manchester by Daniel Libeskind - 2002; Walker Art Center in Minneapolis by Herzog & de Meuron - 2005; De Young Museum in San Francisco by Herzog & de Meuron - 2005; The Zentrum Paul Klee in Bern by Renzo Piano - 2006; Denver Art Museum by Daniel Libeskind - 2006; New Museum of Contemporary Art in New York City by SANAA - 2007; The Royal Ontario Museum by Daniel Libeskind - 2007; Millennium Gate Museum in Atlanta by ADAM Architecture - 2008; The Centre Pompidou in Metz by Shigeru Ban - 2010; Whitney Museum of Art in New York City by Renzo Piano - 2015; San Francisco Museum of Modern Art by Mario Botta and Snohetta - 2016.

2. **Concert Halls**, e.g., Auditorio de Tenerife, Canary Islands, Spain by Santiago Calatrava - 2003; Walt Disney Concert Hall in LA by Frank Gehry - 2003; Copenhagen Opera House by Hennig Larsen - 2005; Casa da Musica in Porto by Rem Koolhaas - 2005; The Schermerhorn Symphony Center in Nashville by David N. Schwarz & Earl Swensson - 2006; Philharmonie de Paris by Jean Nouvel - 2015; The Elbphilharmonie in Hamburg by Herzog & de Meuron - 2017.

3. **Skyscrapers**, e.g., 30 St Mary Axe (or The Gherkin) in London, by Norman Foster - 2004; The Turning Torso Building in Malmö by Santiago Calatrava - 2005; Eureka Tower in Melbourne by Fender Katsalidis Architects - 2006; Hearst Tower in New York City by Norman Foster - 2006; The Burj Khalifa in Dubai by Adrian Smith of SOM - 2009; The Abraj Al Bait, a complex of seven skyscraper hotels in Mecca - 2011; The Shard in London by Renzo Piano - 2012; The Mercury City Tower in Moscow by Frank Williams and Partners - 2012; CCTV Headquarters in Beijing by

Rem Koolhaas - 2012; De Rotterdam by Metropolitan Architecture - 2013; The One World Trade Center in New York City by David Child of SOM - 2014; The Shanghai Tower by Gensler - 2015; Lakhta Center in Saint Petersburg - 2019.

4. **Residential buildings**, e.g. The organic Forsters Weinterrassen by Heimermann - 2000; Celebration, Florida by Cooper Robertson - 2000; Gasometer, Vienna by Coop Himmelblau - 2001; Accordia. Cambridge by Alison Brooks, years 2003-2011; Blue Condominium Tower in New York City by Bernard Tschumi - 2007; The Ascent at Roebling's Bridge in Covington by Daniel Libeskind - 2008; Reflections at Keppel Bay Apartment Complex by Daniel Libeskind - 2011; Isberget Housing in Aarhus by CEBRA and JDS Architects - 2013.

5. **Religious architecture**, e.g. Cathedral of Our Lady of the Angels in LA, by Rafael Moneo - 2002; Swaminarayan Akshardham in New Delhi by members of the Sompura family - 2005; Cathedral of Christ the Light in Oakland by SOM - 2008; St Jude's Anglican Cathedral in Iqaluit by Ronald Thom - 2012; Ash-Shaliheen Mosque in Bandar Seri Begawan by Abdel-Wahed El-Wakil - 2012; Cathedral of the Northern Lights in Alta by Schmidt Hammer Lassen - 2013; The Cardboard Cathedral in Christchurch by Shigeru Ban - 2013; The Vrindavan Chandodaya Mandir in Mathura - 2016.

6. **Stadiums**, e.g., American Airlines Center in Dallas by David M. Schwarz Architects - 2001; the Allianz Arena in Munich by Herzog & de Meuron - 2005; Beijing National Stadium by Herzog & de Meuron - 2008; National Stadium in Kaohsiung by Toyo Ito - 2009; Jawaharlal Nehru Stadium by Gerkan, Marg and Partners - 2010; Stadium for the 2012 Summer Olympics in London by Populous - 2012; Gazprom Arena in Saint Petersburg by Kisho Kurokawa - 2016.

7. **Government buildings**, e.g., London City Hall by Norman Foster - 2002; Dutch Ministry of Health, Welfare and Sport in the Hague by Michael Graves - 2003; the Wayne Lyman Morse US Courthouse in Eugene by Thom Mayne - 2006; Parliament Building in Valletta, Malta by Renzo Piano - 2015; The Port Authority Building in Antwerp by Zaha Hadid - 2016; Lombardy Palace in Milan by Pei Cobb Freed & Partners - 2010.

8. **University buildings**, e.g., Weill Cornell Medical College in Qatar by Arata Isozaki - 2004; Sharp Center for Design in Toronto by William Alsop - 2004; Whitman College at Princeton University of New Jersey by Demetri Porphyrios - 2007; Rolex Learning Center in Lausanne by SANAA - 2010; the Siamese Towers in Santiago by Alejandro Aravena - 2013; Innovation Tower of Hong Kong Polytechnic University by Zaha Hadid - 2013; Dr Chau Chak Wing Building in Sydney by Frank Gehry - 2014; Blavatnik School of Government at Oxford University by Herzog & de Meuron - 2015.

9. **Libraries**, e.g., the Bibliotheca Alexandrina in Alexandria, Egypt, by Snohetta - 2002; Jacksonville Public Library by Robert A.M. Stern Architects - 2005; Seattle Central Library by Rem Koolhaas - 2006; Library and Learning Centre of the University of Economics Vienna by Zaha Hadid - 2008; Halifax Central Library in

Canada by Schmidt Hammer Lassen Architects - 2014; Helsinki Central Library Oodi by ALA Architects - 2018.

10. **Malls and retail stores**, e.g., the aquarium of the Dubai Mall in UAE by DP Architects of Singapore - 2008; Christian Dior Tower in Omotesando, Tokyo, by SANAA - 2003; Prada Aoyama Store in Tokyo by Herzog & de Meuron - 2003; the Selfridges department store in Birmingham by Future Systems - 2006; Bugis+ in Singapore by WOHA - 2009; Louis Vuitton Store in Tokyo by Jun Aoki and Associates - 2014; CityLife Shopping District in Milan by Zaha Hadid - 2017.

11. **Airports, railway stations, and transport hubs**, e.g., Berlin Hauptbahnhof, by Gerkan, Marg and Partners - 2006, Madrid-Barajas Airport Terminal 4, by Richard Rogers Partnership - 2007; Beijing Capital International Airport by Norman Foster - 2008; Express Train in Beijing Capital International Airport by Norman Foster - 2008; Liège - Guillemins Railway Station in Liège, Belgium by Santiago Calatrava - 2009; Shenzhen Bao'an International Airport, China by Massimiliano Fuksas - 2014; the World Trade Center Transportation Hub in New York City by Santiago Calatrava - 2016.

12. **Bridges**, e.g., Gateshead Millennium Bridge in Newcastle upon Tyne by Wilkinson Eyre - 2001; the Sundial Bridge in Redding California by Santiago Calatrava - 2004; Bridge Pavilion in Zaragoza by Zaha Hadid - 2008; the Helix Bridge in Singapore by Philip Cox - 2010; the Margaret Hunt Hill Bridge in Dallas by Santiago Calatrava - 2012; the Bandra-Worli Sea Link in Mumbai by Hindustan Construction Company - 2010.

13. **Eco-architecture**, e.g., Roofs of BedZED residential project in Hackbridge near London by Bill Dunster - 2002; K2 sustainable apartments in Windsor, Victoria, Australia, by Design Inc. - 2006 (features passive solar design, recycled and sustainable materials, photovoltaic cells, wastewater treatment, rainwater collection and solar water); Ksar Tafelilt in Ghardaïa, Algeria - 2006; CaixaForum Madrid by Herzog & de Meuron with a green wall by Patrick Blanc - 2007; the green wall of the School of the Arts in Singapore by WOHA - 2010; the Passivhaus on Goldsmith Street development in Norwich by Mikhail Riches - 2019.

b. **Styles** are presented under the keyword of Wiki "Contemporary Architecture" article. The passage is a large matter, including the following styles used today: i. Blobitecture, ii. Critical regionalism, iii. Neomodern architecture, iv. Neo historicism, v. Neo futurism, vi. Novelty architecture, vii. Conceptual architecture, etc. The styles mentioned here are a special matter of study.

c. **Technologies** are another matter of study. They have the following aspects: i. Computer-aided design, ii. High-tech architecture, iii. Digital architecture, iv. Industrial chic, v. Nano architecture, etc.

d. New attitudes of contemporary architecture are due to **megastructures**. Actually, they are matter of new study because the field is not classified yet and are trends of architectural developments.



1.1. Pompidou Centre in Paris



1.2. Lloyd's Centre in London



1.3. Theatro Del Mondo in Venice



1.4. Megastructure Airport of Dubai

Table 1. Transformations of styles from world modern and contemporary periods



2.1. Karen Demirchyan Sports and Concert Complex in Yerevan, Armenia, of traditional style



2.2. Tokyo International Forum of neo-futuristic style



2.3. Walt Disney Concert Hall in Los Angeles, of De-constructivism style

Table 2. Different styles of concert halls



3.1. Hotels, motels, and condominiums in Armenia



3.2. Mega Hotel in China

Table 3. Hotel design styles in Armenia as compact size and China as mega size

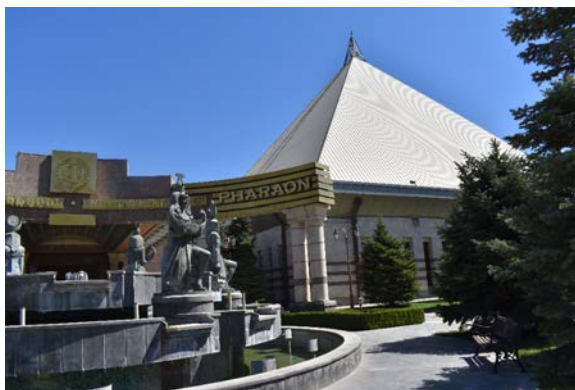


4.1. Reflections at Keppel Bay Apartment Complex in Keppel Bay, Singapore, as world renovate style



4.2. High-rise new residential buildings in Yerevan, of conservative style

Table 4. High-rise residential styles from contemporary architecture in Yerevan and Singapore, as world examples



5.1. The main hall building



5.2. The lobby of hotel building

Table 5. Pharaon Hotel & Entertainment Centre in Kotayk Region, Armenia**Conclusions**

1. General ideas about the world developments.
 - a. Contemporary architecture can be divided into transition period (1971-1991), globalization of the 1990s, and perfection decades in the 21st century.
 - b. Cataloging, creation of architecture in scientific means, invention of new technologies and formation of megastructures are discretionary.
 - c. Of importance is the initialization of the dissolved culture of Soviet Union within the existing situation in the world, i.e., Russia, Kazakhstan, China, and other Asian countries re-entering the world arena of modern architecture.
2. Features in Armenia of the period are as following:
 - a. Listing of new buildings. There are special preconditions which suggested the priorities of the building types required after the earthquake of 1988: the

construction of neighborhoods, new schools, hospitals, and healthcare establishments at the beginning. The rehabilitation of damaged buildings. The other factor is the occasion of 1700 years of proclaiming Christianity and the activity of church building.

b. As for cataloging, in comparison with the world architecture, there are no skyscrapers built, although numerous residential and commercial buildings, such as hotels and entertainment facilities, have been constructed.

c. Existing trends reveal sustainability and other aspects of ecology begun later than the world parallels in the perfection period. Most striking examples are the open sky museums (Cascade Complex), green area reconstruction and preservation, such as the landscaping of old monastery areas.

d. The architecture and new technologies are more conservative than in the world examples, only rare instances of postmodernism and deconstructivism yet. In reality, the traditionalism is radically related with Armenian architecture, that is why abstractions do not exist in the adopted styles. Actually:

- Composition or prevailing styles are yet in the 20th century manner.
- Technologies available are less advanced than in the world culture of architecture (for some examples, see tables 2, 3, 4).

- It is notable that in Armenian architecture of the transition period prevailing are tendencies of Soviet modernism and perestroika, or openness to the world culture starting from the 1980s. The contemporary architecture perfection period developments in Armenia are repeating the transition period elements of the world culture, while the trends, styles, and technologies of the world contemporary architecture are the future developments, most expected in our country.

References

1. Balyan K. The Modern National Architecture of Armenia. Yerevan, "Hayastan", 1987 (in Russian).
2. Cerver F.A. The World of Contemporary Architecture, Ullmann.
3. Cerver F.A. Architectural Promenade, Whitney, 1998.
4. Ching F.D.K., Jarzombek M. and Prakash V. A Global History of Architecture, 3rd edition, Wiley, 2017.
5. Gossel P. & Leithouser G. Architecture in the Twentieth Century, Benedikt Taschen, 1990.
6. Grigorian A. and Tovmasyan M. Architecture in Soviet Armenia, Stroyizdat, 1986 (in Russian).
7. Ikonnikov A.V. Architecture of the Twentieth Century, Utopias and Reality, in two volumes, Progress-Tradition, Vol. 1. Moscow, 2001, Vol. 2. Moscow, 2002 (in Russian).
8. Jencks C. The New Paradigm in Architecture, Yale University Press, 2002.
9. Kertmenjian D. The Promenade in Cotemporary Architecture of Yerevan, Contemporary problems of Architecture and Construction, Proceedings of 11th International Conference on Contemporary Problems of Architecture and Construction. Yerevan, 2019, p. 61-69.
10. Kertmenjian D. Armenian Church Architecture in the 21st Century, Review of Armenian Studies. Yerevan, № 2, 2016, p. 241-252.
11. Kertmenjian D. Armenian Architecture of Independence Period: General Glance on Hotels and Centres for Touristic Entertainment, Review of Armenian Studies, № 2, 2017, p. 224-239.
12. Kertmenjian D. Armenian Architecture in the Period of Independence, Architecture and Construction Journal, 2016, N 1; ibidem, № 9-10 (127-128), p. 4-38 (in Armenian).

13. Kertmenjian D. Malls of Yerevan, Annual book of the Academy of Art in Yerevan, 2017, p. 28-46 (in Armenian).
14. Kertmenjian D. The RA Residential Architecture in the Independence Period, Kantegh Handes, 2017 (3), p. 272-286 (in Armenian).
15. Hasan-Uddin Khan, editor: Philip Jodidio, International Style, Taschen, 2009.
16. Orelskaya O.V. Modern Architecture from Abroad. Moscow, Academy, 2006 (in Russian).
17. Steele J. Architecture of Today, Phaidon Press.
18. Wines J. Green Architecture, Taschen, 2000.
19. Armenpress, "From disaster to development: 30 years passed since Spitak earthquake", 2018. Link: <https://armenpress.am/eng/news/957226.htm>.
20. Link: [en.wikipedia.org Wings of Tatev](https://en.wikipedia.org/Wings_of_Tatev).

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ՝ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐՈՎ

ԴԱՎԻԹ ՔԵՐՏՄԵՆՋԻԱՆ*

Հղման համար. Քերթմենջյան, Դավիթ: «Հայկական ժամանակակից ճարտարապետությունը՝ միջազգային գույաներով»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 233-253. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-233

Ժամանակակից ճարտարապետությունը 21-րդ դարի ճարտարապետությունն է, որն արդի ճարտարապետության զարգացման վերջին փուլն է: Այն անհրաժեշտ է պարբերացնել և բնութագրել ճարտարապետությունը բնութագրող հատկանիշներով՝ տիպաբանությամբ, հորինվածքային պարամետրերով ու ոճով, ինչպես նաև՝ շինարվեստով ու տեխնոլոգիաներով, ճարտարապետության ինֆորմացիոն միջոցներով: Ներկայացվող հոդվածի նպատակն է՝ կատարել Հայաստանի ժամանակակից ճարտարապետության համակարգումը՝ ինտեգրելով այն որպես ճարտարապետության ուրույն զարգացման փուլ կամ միջազգայինի հետ առնչվող և կազմավորվող ժամանակաշրջան:

Հոդվածում վերլուծվում են ժամանակակից ճարտարապետության չափորոշիչները, համեմատական կարգով դիտարկվում են 1971-1991 թթ., 1990-ական թթ. և 21-րդ դարի հայկական և միջազգային ճարտարապետության օրինակներ: Արդյունքում եզրահանգվում է, որ ժամանակակից հայկական ճարտարապետության մեջ՝

Ա. Շենքերի աղյուսակավորումը թելադրող նախադրյալներն են 1988 թ. երկրաշարժի հետևանքները, նոր սոցիալական զարգացումներն ու քաղաքաշինական նորամուծ համակարգի տվյալները, Քրիստոնեության՝ որպես պետական կրոնի հռչակման 1700-ամյակի հետ կապված միջոցառումները 2001 թ.:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր, dakertmenjian@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 12.09.2022, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023:

Բ. Շենքերի տեսակների կապակցությամբ ուշագրավ է երկնաքերների բացակայությունը, նորամուծ շենքերում կարելի է նշել բնակելի բարձրահարկերը, օֆիսային շենքերի տարածումը, բազմաֆունկցիոնալ շենքերը, մոլերը, կորպորացիոն կառույցները (դեսպանատները, սեփական բանկային շենքերը, տրանսֆորմատիվ շենքերը և այլն):

Գ. Ճարտարապետության մասնագիտական ուղղությունները հայկական պրակտիկա ներթափանցեցին համեմատաբար ուշ, քան միջազգայինը: Այդ թվում են կայուն ճարտարապետությունը, բացօթյա թանգարանները և պերիֆերիալ այգիները:

Դ. Ճարտարապետական ոճերը և տեխնոլոգիական նորամուծություններն ավելի հակված են պահպանողականության: Դեռևս քիչ են պոստմոդեռնի, դեկոնստրուկտիվիզմի ոճական օրինակները: Տրադիցիոնալիզմը, լինելով արմատական առանձնահատկություն հայկական ճարտարապետության համար, հետևաբար պատմականությունը բնական բնութագրում է, որքան էլ այն արտրակցիոնիստական բնույթ չի կրում, ինչպիսին միջազգային պոստմոդեռնում է: Փաստորեն, ժամանակակից հայկական ճարտարապետությունում՝ 1) Հորինվածքային առումով դեռևս բնութագրական են 20-րդ դարի առանձնահատկությունները: 2) Նույնը պետք է ասել տեխնոլոգիաների մասին: 3) Հայկական ճարտարապետությանը 1971-1991 թթ. տասնամյակներում հատուկ են սովետական մոդեռնիզմի գոյությունը, վերակառուցման մշակույթի միտումները: Փաստն այն է, որ Հայաստանում միջազգային ճարտարապետության ոճական, տեխնոլոգիական զարգացումները դեռևս ապագայի միջոցառումներ են, որքան էլ ճարտարապետության գործիքավորման միջոցառումներն ակնհայտ առաջընթաց ունեն:

Բանալի բաներ¹ ժամանակակից ճարտարապետություն, հայկական ճարտարապետություն, սովետական ճարտարապետություն, պոստմոդեռն, դեկոնստրուկտիվիզմ, կայուն ճարտարապետություն, վերնակուլար ճարտարապետություն, թվային ճարտարապետություն:

СОВРЕМЕННАЯ АРМЯНСКАЯ АРХИТЕКТУРА В МИРОВЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ

ДАВИД КЕРТМЕНДЖЯН *

Для цитирования: Кертменджян, Давид. “Современная армянская архитектура в мировых параллелях”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2023): 233-253. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-233

Современная архитектура – это архитектура 21-го века, являющаяся на данный момент последним этапом развития современной архитектуры. Он должен быть определен семантически и охарактеризован характерными признаками

* Ведущий научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, доктор архитектуры, профессор, dakertmenjan@gmail.com, статья представлена 15.09.2022, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

архитектуры: типологией, архитектурными параметрами и стилем, а также строительным искусством, технологиями и информационными средствами архитектуры. В представленной статье делается попытка согласовать новейшую архитектуру Армении, интегрируя ее как уникальный этап развития архитектуры или период, связанный и сформированный международным сообществом.

В статье анализируются параметры современной архитектуры, на примерах сравнения армянской и международной архитектуры 1971-1991, 1990-х годов и 21-го века. В результате приходим к выводам, что в современной армянской архитектуре:

А. предпосылками, определяющими систематизирование зданий, являются правила 1988 г.: результаты землетрясения, новые социальные события и данные инновационной системы градостроительства, а также события, связанные с празднованием 1700-летия провозглашения христианства государственной религией в 2001 году.

Б. в связи с типами застройки примечательно отсутствие небоскребов, можно отметить жилые многоэтажки, распространение офисных зданий, многофункциональных зданий, торговых центров, корпоративных сооружений (зданий посольств, частные банковские здания, трансформирующиеся здания и т.д.).

С. профессиональные направления архитектуры вошли в армянскую практику сравнительно позже, чем в международную. К ним относятся устойчивая архитектура, музеи под открытым небом и периферийные парки.

Д. архитектурные стили и технологические инновации имеют тенденцию быть более консервативными. Стилистических примеров постмодернизма и деконструктивизма пока немного. Традиционализм является фундаментальной характеристикой армянской инженерии, поэтому историчность является естественной характеристикой, хотя и не носит абстракционистского характера, как в международном постмодернизме.

На самом деле в новейшей армянской архитектуре: 1/ В изобретательском плане еще характерны черты 20-го века. 2/ То же самое следует сказать и о технологиях. 3/ Особенностью армянской архитектуры 1971-1991 гг. является существование советского модернизма и перестроечных культурных течений. Реальность такова, что стилистические и технологические разработки международной архитектуры в Армении – это в реалиях будущего, однако меры по инструментированию архитектуры имеют несомненный прогресс.

Ключевые слова: современная архитектура, армянская архитектура, советская архитектура, постмодерн, деконструктивизм, устойчивая архитектура, народная архитектура, цифровая архитектура.

**ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ՎԱՐՔԸ ՆԵՐԿԱՅԱՑՆՈՂ
ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՄԻ ՆՈՐԱՀԱՅՑ ՓՈՐԱԳՐԱՆԿԱՐ**

ՇՈՂԱԿԱԹ ԴԵՎՐԻԿՅԱՆ*

Հղման համար. Դերիկյան, Շողակաթ: «Գրիգոր Լուսավորչի կյանքը ներկայացնող իտալական մի նորահայտ փորագրանկար»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2023): 254-265. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-254

17-րդ դարի սկզբին Հռոմում տպվել է Գրիգոր Լուսավորչի կյանքը և չարչարանքները ներկայացնող մեծադիր մի փորագրանկար, որը սակայն, առ այսօր հայտնի չի եղել հայ ուսումնասիրողներին: Սբ. Գրիգորի չարչարանքները եզերում են փորագրանկարի կենտրոնի դրվագը, որը ներկայացնում է Լուսավորչի և Տրդատ Գ թագավորի հանդիպումը Սեդրեստրոս պապի և Կոստանդիանոս կայսեր հետ՝ ըստ «Դաշանց թուղթ» ոչ վավերական գրության:

Հոդվածում փորձ է արվել պարզել և հիմնավորել այդ նորահայտ պատկերի հեղինակի ինքնությունը, ստեղծման վայրը, տարեթիվը և նպատակը, ինչպես նաև կատարել պատկերագրական և արվեստաբանական վերլուծություն:

Հոդվածում, հիմնվելով փորագրանկարի լատիներեն ու հայերեն մակագրությունների և տվյալ դարաշրջանին վերաբերող պատմական և արվեստաբանական աշխատությունների վրա, նկարագրվում, պարզվում և վերլուծվում են Սբ. Գրիգորի վարքին նվիրված իտալական փորագրանկարի մանրամասները:

Բանալի բառեր¹ փորագրանկար, Լուկաս Չամբերլանուս, «Դաշանց թուղթ», Հռոմ, Սեդրեստրոս Առաջին պապ, Նեապոլի Գրիգոր Լուսավորչի մենաստան:

Ներածություն

Գրիգոր Լուսավորչին նվիրված մեր թեկնածուական աշխատանքի նյութերի հավաքման նպատակով երբ այցելել էինք Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզի, արվեստի բազում գործերի շարքում մեր ուշադրությունը գրավեց մի փորագրանկար: Ի տարբերություն Գրիգոր Լուսավորչին վերաբերող այլ փորագրանկարների և գեղանկարների, որոնք ցուցադրված են թանգարանում և միաբանության այլ սրահներում, երկու մեծադիր մեկէջյա փորագրանկար գտնվում էին պահոցում: Դրանք մեզ ցուցադրեց Մխիթարյան վարդապետ Հայր Համազասպ Քեշիշյանը¹: Առաջինը² բազմիցս տպագրվել էր հայ ուսումնասիրողների կողմից ուստիև մեզ քաջ հայտնի էր, մինչդեռ մյուսից անտեղյակ էինք: Գեղարվեստա-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ, կրտսեր գիտաշխատող, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտի կրտսեր գիտաշխատող, devrikyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.05.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.06.2023.

¹ Այս առիթով Համազասպ Վարդապետ Քեշիշյանին հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը:

² Փորագրանկարի տվյալները տե՛ս [6, էջ 788]:

կան և պատկերագրական առումով այն տարբերվում էր Աբ. Գրիգորի վարքը ներկայացնող այլ մեկէջյա պատկերներից:

Նկարի մասին տեղեկություն փնտրեցինք նախ և առաջ «Հայ գիրքը 1512-1800 թվականներին» մատենագրքում, սակայն այնտեղ պատկերին վերաբերող որևէ նկարագրություն չկար: Որևէ տեղեկություն չգտանք նաև հայերեն և այլալեզու գրքերում և հոդվածներում:

Այդ էր պատճառը, որ նախաձեռնեցինք հիշյալ փորագրանկարի մանրամասն ուսումնասիրությունը:

Փորագրիչի, տպարանի և նպատակի հարցի շուրջ

Փորագրող վարպետը նկարի աջ անկյունում թողել է իր ստորագրությունը՝ «Lucas Ciamberlanus I.V. Doc. Scalpsit», հետևաբար հայտնի է պատկերի հեղինակի անունը: Նա բարոկկոյի շրջանի իտալացի նշանավոր փորագրանկարիչ և գեղանկարիչ Լուկաս Չամբերլանուսն է (Lucas Ciamberlanus կամ Luca Ciamberlano):

Չամբերլանուսի ծննդյան ճշգրիտ տարեթիվը չի պահպանվել. նա ծնվել է հավանաբար 1580-ականներին Իտալիայի Ուրբինո քաղաքում: Առաջին հայտնի աշխատանքը 1599 թվականից է: Այդ ժամանակից ի վեր նա հիմնականում ապրել և աշխատել է Հռոմում, մահացել է 1641 թվականին [14, էջ 274]: Հետևաբար, մեր դիտարկվող փորագրանկարը պետք է ստեղծված լինի մինչ այդ տարեթիվը, սակայն հստակ, թե որ թվականին, պատկերի վրա նշված չէ: Լուկաս Չամբերլանուսն իր ստեղծագործական կյանքի առաջին տասնամյակում հիմնականում զբաղվել է իտալացի նշանավոր վարպետներ Ռաֆայել Սանտիի, Ֆեդերիկո Բարոչչիի, Անիբալե Կարաչիի, ինչպես նաև իր վրձնած գեղանկարների փորագրանկար ընդօրինակություններ կատարելով [11, էջ 70]: Հայտնի է նաև, որ մինչև 1620 թվականը աշխատել է մարդու անատոմիական համաչափությունները ճշգրիտ փոխանցելու հմտություն ձեռք բերելու վրա [12, էջ 7]: Այդ հմտություններին տիրապետելը լավագույնս արտահայտվել է նաև մեր դիտարկվող պատկերում:

Մեզ հայտնի է Լուսավորչի չարչարանքները պատկերող մեկէջյա առանձին հինգ փորագրանկար (գրքերում տեղ գտածները զատ), սակայն բոլորն ստեղծված են 18-րդ դարում (միայն մեկը՝ 1692-ին): Հետևաբար այն հանգամանքը, որ ուսումնասիրվող փորագրանկարը տպվել է 17-րդ դարի առաջին կեսին, բարձրացնում նրա նշանակալիությունը:

Հաջորդ կարևոր հարցն է՝ ո՞րն է եղել այս պատկերը տպելու նպատակը:

Փորագրանկարի կենտրոնում՝ մակագրության առաջին երկու տողերում, հիշատակվում է Նեապոլի արքեպիսկոպոս, կարդինալ Ասկանիո Ֆիլոմարինոն. «Eminetissimo Principi Ascanio Filomarino S.R.E Cardinali Ampliss, et Archiepiscopo Neapolitano. D. Lucretia Pignatella, D. Siluia dlla Marra, D. Isabella Milana in S. Gregorii cenobio moniales obseruatie sue monument, et specimen [Ամենից նշանավոր իշխան Ասկանիո Ֆիլոմարինոյին, Սուրբ Հռոմեական եկեղեցու մեծանուն կարդինալին և Նեապոլի արքեպիսկոպոսին:



Լուկաս Չամբերլանոս (1580-1641), Հռոմ, 1641 թ.

Սուրբ Գրիգոր մենաստանի միանձնուհիներ Լուկրեցիա Պինյատելան, Սիլվիա դելլա Մարրան և Իզաբելլա Միլանան ներկայացնում են այս ստեղծագործությունը և իրենց նվիրվածությունը]: Արձանագրության մնացած մասում միանձնուհիներն իրենց խոնարհումն են հայտնում կարդինալին և փառաբանում են Լուսավորչին՝ նրան անվանելով «Հայաստանի անպարտելի առաջնորդ, հանուն հավատի չարչարանքներին խիզախորեն դիմացած կենդանի նահատակ»:

Ասկանիո Ֆիլոմարինոն ծնունդով Նեապոլից էր, սակայն տեղափոխվել է Հռոմ, որտեղ որոշ ժամանակ եղել է Ուրբանոս 8-րդ պապի երիտասարդ զար-

միկի ուսուցիչը [13, էջ 303-304]: 1641 թվականին նա միաժամանակ կարդինալ և Նեապոլի արքեպիսկոպոս է ձեռնադրվում: «Հավատի քարոզչության» մյուս քարոզիչների հետ նա էլ է ձեռնամուխ լինում հռոմեական դավանանքը ոչ կաթոլիկ ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայերի շրջանում տարածելուն [13, էջ 303-304]:

«Հավատի քարոզչություն» էր կոչվում Գրիգոր 15-րդ պապի 1622 թ. կազմակերպված Ժողովը, որի նպատակն էր կաթոլիկական դավանանքը սերմանել Արևելքի երկրներում, բոլոր ոչ կաթոլիկ ազգերի մեջ, ներառյալ արևելյան քրիստոնյաներին, որոնք գրեթե բողոքականներին հավասար հերձվածող էին համարվում [5, էջ 327]:

Մի քանի տարի անց՝ 1627 թվականին, Ուրբանոս 8-րդ պապը Հռոմում հիմնեց հատուկ տպարան (Ուրբանյան), որտեղ 17-րդ դ. ընթացքում տպագրվեց շուրջ 30 անուն հայերեն գիրք՝ հիմնականում դավանաբանական բնույթի, ինչպես նաև՝ բառարաններ ու հայոց լեզվի ձեռնարկներ՝ նպատակ ունենալով այլազգի քարոզիչներին հայոց լեզու ուսուցանել [7, էջ 463]: Տպարանի համար փորագրանկարներ է պատրաստել նաև մեր դիտարկվող պատկերի հեղինակ Լուկաս Չամբերլանուսը:

Արձանագրության մեջ հիշատակվող Աբ. Գրիգորի մենաստանի առնչությամբ նշենք, որ, ըստ ավանդության, Լուսավորչի՝ Կոստանդնուպոլսում պահվող նշխարները 8-րդ դարի վերջում՝ պատկերամարտության շրջանում, տեղի վանքերից մեկի միաբանության կույսերը իտալական նավահանգստային Նեապոլ քաղաք են բերել, որտեղ հիմնել են մի նոր կուսանոց [2, էջ 106]: Այդ մենաստանին կից 16-րդ դարի վերջում կառուցվել է բարոկկոյի ոճով մի շքեղ կաթոլիկ եկեղեցի, որը կանգուն է և գործում է առայսօր³: Այսպիսով, կարելի է ենթադրել, որ դիտարկվող մեկեջյա շքեղ պատկերը մենաստանի միանձնուհիների նվերն է եղել Նեապոլի նորընտիր կարդինալ արքեպիսկոպոսին:

Քանի որ, ինչպես վերը նշեցինք, Ֆիլոմարինոն արքեպիսկոպոս էր ձեռնադրվել 1641-ին, իսկ նկարի փորագրանկարիչ Լուկաս Չամբերլանուսը մահացել է այդ նույն թվականին, ապա ամենայն հավանականությամբ փորագրանկարը ստեղծվել է հենց 1641-ին:

Փորագրանկարի գեղարվեստական հարդարանքը

Պատկերի հեղինակի ինքնությունը, ստեղծման վայրը, տարեթիվը և նպատակը պարզելուց հետո անդրադառնանք դրա պատկերագրությանը և գեղարվեստական հարդարանքին:

Փորագրանկարը կատարված է բարոկկոյի շքեղ և հանդիսավոր ոճով: Հունահռոմեական տաճարներ հիշեցնող կամարները, սյուները, խոյակներն ու խարիսխները, բուսական ու երկրաչափական զարդերով շրջանակները փառավոր և մոնումենտալ տեսք են հաղորդում դրան:

³ Լուսավորչի նշխարները Նեապոլ տարվելու ավանդության մասին մանրամասն տե՛ս [4, էջ 258-266]:

Պատկերի տարբեր դրվագներն ունեն լատիններեն և հայերեն մակագրություններ, որոնք առանձին շրջանակների մեջ են առնված: Հայերեն տառերը անվարժ և անվստահ ձեռքով են գրված. ըստ երևույթին, փորագրիչը անձանոթ էր լեզվին և պարզապես ընդօրինակել էր իրեն տրված գրությունների տառերը: Բառերում տեղ գտած սխալները և անհարթությունները հուշում են, որ դրանց հեղինակը նույնպես վարժ չի տիրապետել հայերենին:

Կենտրոնում շրջանակի մեջ է վերցված հետևյալ հանդիսավոր գրությունը՝ «VITA, MIRACVLA, ET MARTYRIA SANCTI GREGORII PRIMI ARMENORVM ARCHIEPISCOPI. Վարք և մարտիրոսություն և ըսքանչելիք սբն. Գրիգորի Հայեաստանեաց Լուսատրչին»: Մյուս մակագրություններում նշված են Հայոց Տրդատ թագավորի, Գրիգոր Լուսավորչի, Կոստանդիանոս կայսեր և Սեղբեստրոս հայրապետի անունները:

Ամենից հետաքրքրականը կենտրոնի դրվագն է, որտեղ պատկերի շրջանակից ներս արված գրությունն ասում է. «Սբ. Գրեգոր Լուսավորիճ դաքատր Տրդատ Հրոմա ի բեր»: Պատմական այս չորս կերպարների Հռոմում հանդիպման սկզբնաղբյուրը «Դաշանց թուղթ» կոչվող ոչ վավերական գրվածքն է, որը միտված էր խորհրդանշել հայ և կաթոլիկ եկեղեցիների միասնությունը: Աղբյուրում պատմվում է հայոց Տրդատ Գ արքայի և Գրիգոր Լուսավորչի՝ Հռոմ այցելելու և այնտեղ Կոստանդիանոս կայսեր և Սեղբեստրոս պապի կողմից մեծ փառքով ընդունվելու մասին⁴:

Ըստ այդ մտացածին փաստաթղթի Տրդատը, տեղեկանալով Կոստանդիանոսի դարձի մասին, ցանկանում է գնալ նրան այցելության: Գրիգոր հայրապետի հետ, մեծաթիվ զորքի ուղեկցությամբ նա հասնում է Հռոմ, որտեղ Կոստանդիանոս կայսեր կողմից արժանանում է մեծ պատիվների և ջերմ ընդունելության: Լուսավորիչն իր հերթին պատվվում է որպես «կենդանի նահատակ» [2, էջ 42]: Թագավորները և հայրապետները սիրո և ուխտի գիր են ստորագրում⁵:

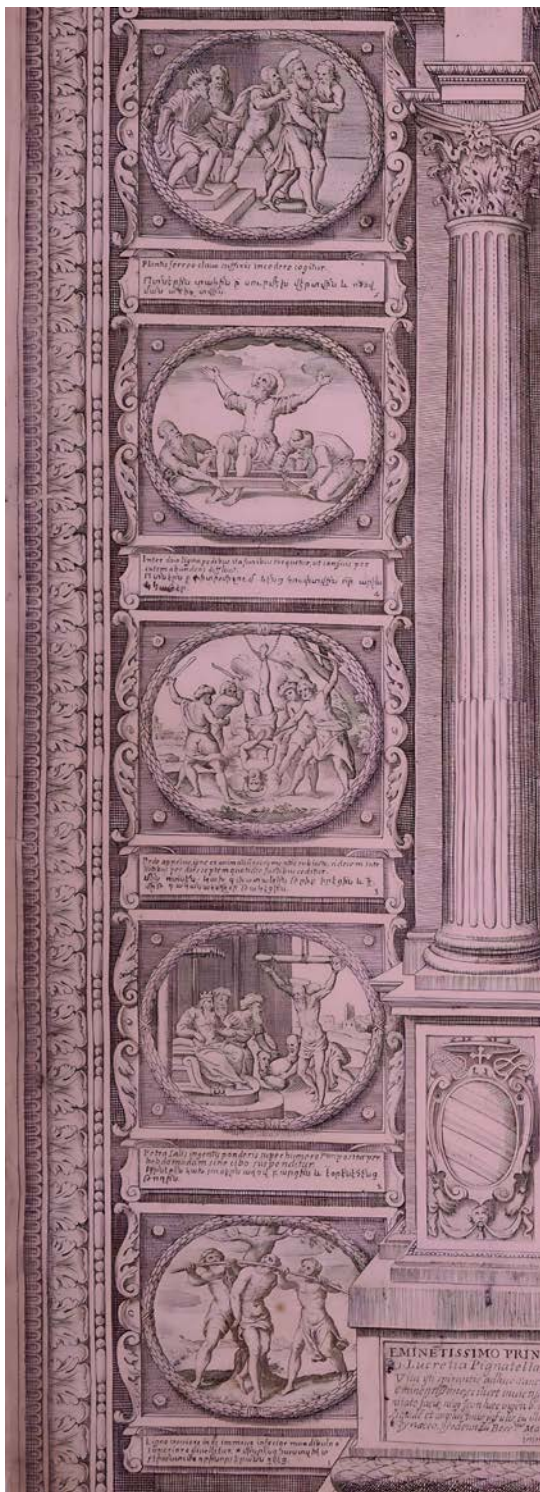
Այս ավանդությունը ժամանակ առ ժամանակ «վերակենդանացվել» է և՛ հայերի կողմից՝ քաղաքական ծանր պայմաններում Հռոմից օգնություն ստանալու, և՛ պապական աթոռի կողմից՝ Արևելքում իշխանություն տարածելու նպատակով [10, էջ 57]:

Այսպիսով, 17-րդ դարի սկզբում, երբ Հռոմն սկսում է հայերին կաթոլիկացնելու նոր ջանքեր գործադրել, «Դաշանց թուղթը» դարձյալ արդիականություն է ձեռք բերում և՛ Ա. Հովհաննիսյանի դիպուկ բնորոշմամբ, «դառնում է պապական եկեղեցու ունիվերսալ հավակնությունները և հայ-հռոմեական եկեղեցական միությունը հիմնավորող ազիտացիոն միջոցներից մեկը» [8, էջ 74]:

Փորագրանկարի կենտրոնում տեսնում ենք շքեղ հագուստներով պապական գահին բազմած Սեղբեստրոս հայրապետին: Նրանից աջ Կոստանդիանոսն է՝ հռոմեական կայսրերին բնորոշ հագուստով, թիկնոցով ու թագով, իսկ ձախ կողմում Սբ. Գրիգորն է՝ հայրապետական հանդերձանքով: Կոստանդիանոսից օրհնություն է ստանում ծնրադիր Տրդատը:

⁴ «Դաշանց թղթի» մասին տե՛ս [16]:

⁵ «Դաշանց թուղթ» ստեղծման դրդապատճառների մասին մանրամասն տե՛ս [3, էջ 65-116]:



Հայոց արքայի թագը և գավազանը ցած են դրված, սակայն պատկերված են անմիջապես Կոստանդիանոս կայսեր ոտքերի մոտ: Ստեղծվում է այնպիսի տպավորություն, ասես նրա առջև են խոնարհված հայոց պետականության խորհրդանիշները: Սա, հավանաբար, միտված էր ևս մեկ անգամ շեշտելու Հռոմի գերակայությունը:

Այս հատվածից ցած գտնվող մեդալիոնը մակագրված է. «Constantinus Imperator S. Pont. Siluestru in Monte Soracte latitante adse duei iubet, et adductum ueneratur [Կոստանդին կայսրը հրամայում է իր մոտ բերել Սեղբեստրոս պապին, ով թաքնվում էր Սորակոտե լեռան վրա, և մեծարում է նրան]»: Սա մեկ այլ ավանդություն է, ըստ որի Սբ. Սեղբեստրոսը հեռանում է Սորակոտե լեռը, սակայն Կոստանդինոսը՝ քրիստոնյաների հանդեպ դաժան վերաբերմունքի համար ծանր հիվանդանալով, կարգադրում է, որպեսզի սրբին իր մոտ բերեն [15, էջ 69]: Փորագրանկարում տեսնում ենք Սեղբեստրոս հայրապետին և կայսեր սուրհանդակին: Վերջինս ձեռքով ցույց է տալիս հեռվում կանգնած զորքը, որի ուղեկցությամբ նրանք պետք է վերադառնան: Կենտրոնական դրվագի վերևում պատկերված է երկու մասի բաժանված ավելի փոքր մեդալիոն: Առաջին հատվածի մակագրությունը հետևյալն է. «Աբ. Սեղպիստրոս պապն Ղոստանտինոս դախերն մկրտեց»: Իսկ երկրորդինը՝ «Դաքարոն և քիրն և այլ շատ մարթ մկրտեց»:



Վստահաբար կարող ենք ասել, որ փորագրիչը տեսել է Տրդատի մկրտությունը պատկերող որևէ հայկական մանրանկար, քանի որ ընդունված պատկերագրությունը ընդօրինակված է նույնությամբ. Լուսավորիչը մկրտում է ծնկի եկած Տրդատին և Խոսրովիդուխտ արքայաքրոջը, իսկ բացված երկնականարից երևում է աղավնակերպ Աբ. Հոգին և լույսի սյունը:

Չարչարանքների շարքն սկսվում է ստորին ծախ անկյունից: Յուրաքանչյուր դրվագ զուգակցվում է տվյալ չարչարանքը նկարագրող լատիներեն և հայերեն մակագրություններ: Դրանք գրեթե նույնությամբ փոխանցում են Ագաթանգեղոսի հաղորդած մանրամասները Լուսավորչի չարչարանքների մասին: Հայերեն գրվածքներում, սակայն, բազում սխալներ ու անհարթություններ կան:

Առաջին չարչարանքի վերաբերյալ գրված է, որ հաստ փայտով բերանը ձգեցին: Տեսնում ենք երկու ծառաների, որոնք գելարանով սեղմում են ծառին կապված Լուսավորչի բերանը «մինտէնց հաստ, զի էտ բերանտումն դրին, որ բերանն ցվէց»:

Երկրորդ չարչարանքը մակագրված է՝ «Կրներէն կախ յուտէրն աղօլ բարցին և է. (7) օր էնէհէնց թողին»: Պատկերված է սուրբը՝ կախված, մեկ պարկ աղ մեջքին դրված, իսկ ծառաները կռացած մեծ դժվարությամբ ևս երկու պարկ են փորձում բարձրացնել և դնել նրա մեջքին:

Ըստ Ագաթանգեղոսի մեկ չարչարանքն այստեղ ներկայացված է երկու դրվագներում՝ որպես առանձին չարչարանքներ:

Երրորդ՝ «Մին ոտնէն կախ գլխատակին թրիք իրէցին և Ծ. (50) մրթ՝ դականակօլ է. (7) օր թակէցին»: Տեսնում ենք, որ չորս մարմնեղ սպասավորներ փայտերով հարվածում են մեկ ոտքից կախված Սուրբ Գրիգորին, իսկ նրա գլուխը այրվող աղբի մոխրի և ծխի քուլաների մեջ է:

Չորրորդ՝ «Ոտնէրն Բ. (2) փիտի միջում հէնց հուփ տվին, որ արին կկաթէր»: Նկարում Լուսավորիչը ձեռքերը պարզած աղոթում է առ Աստված, իսկ

ծառաներից մեկը զարմացած նրան է նայում, փորձելով հասկանալ, թե ինչպես է սուրբը դիմանում անմարդկային այդ ցավին:

Հինգերորդ՝ «Ուտներին տակին Բ. (2) սուր մէխ վեր տվին և ուժով ման ածիլ տվին»: Այստեղ, ինչպես դրվագներից մի քանիսում, պատկերվել է Տրդատը, հետևելիս, թե ինչպես երկու ծառա հրում են Լուսավորչին, որպեսզի նա երկաթյա բևեռներ ոտքերի մեջ խրված քայլի:

Վեցերորդ՝ «Գլուխն մին մանգանի տակում ջնջխեցին և քինթն ի վեր աղ ու քացաղ ածեցին»: Գլուխը սեղմելը և քիթը քացախ փչելը Ագաթանգեղոսը ներկայացնում է որպես առանձին երկու չարչարանք: Այստեղ, սակայն, պատկերված է որպես մեկ: Նկարում տեսնում ենք փայտերի արանքում գլուխը անբնականորեն թեքված Լուսավորչին: Քացախ փչելը պատկերված չէ:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Չամբերլանուսը հմտացել էր մարդկային մարմինները ճիշտ և համաչափ պատկերելու գործում: Անգամ մեդալիոնների այս փոքր չափսում տեսնում ենք համաչափ, մկանոտ և գեղեցիկ մարմիններ:

Յոթերորդ՝ «Գլուխն մին տիկում մոխիրով լի դրին և Է. (7) օր էնեհեց թողին»: Մոխրից ուռած մեծ պարկ գլխին կապած սրբին ծնկի են բերել թագավորի առջև:

Ութերորդ՝ «Ուտներէն կախ փորն վերի դուլեն ջրով լիցին»: Դրվագը պատկերված է գրությանը համապատասխան:

Քանի որ Վենետիկի Մխիթարյան Միաբանությունում պահվող փորագրանկարը վերևից փոքրինչ պատռված է, ապա **իններորդ** (կողերը երկաթե ճանկերով քերեցին) և **տասներորդ** (երկաթե դաստակների վրա քաշելով քերեցին) չարչարանքները չենք տեսնում, սակայն, ամենայն հավանականությամբ, դրանք նույնպես պետք է պատկերված լինեն մակագրությանը համապատասխան:



Տասնմեկերորդ՝ «Կրնէրէն կախ արկաթէ չաքմայ (երկարաճիտ կոշիկ) հաքցրին և ծնգնէրին վերա մէջ վէր տվին»: Ուրքերին երկաթներ հագցրած Աբ. Գրիգորը կախված է ծառից:

Թերևս ամենից սահմուկեցուցիչ չարչարանքն է **տասներկուերորդը**, ըստ որի՝ «Հալած առճիճ մարմինին վերա ածէցին»: Կրակի բոցերի մեջ դրված է կապարով լի կաթսան և սպասավորը շերեփ առ շերեփ այն լցնում է Լուսավորչի վրա, իսկ ապշած թագավորը ապշահար դիտում է:

Հաջորդ դրվագում արդեն Տրդատի ներկայությամբ սրբի տանջահար մարմինը վիրապն են նետում:

Մյուս մեղալիոնում տարածամանակյա երեք դեպք է պատկերված: Հեռվում տեսնում ենք Աբ. Հռիփսիմեի նահատակությունը, որին հետևում է թագավորը, մյուս կողմում արդեն մեծաթիվ մարդիկ դուրս են հանում Լուսավորչին Խոր Վիրապից, իսկ առջևի մասում կանգնած է նա խոզակերպ Տրդատի առջև և մատով ցույց է տալիս երկինքը, կարծես ցանկանում է ասել, որ արքային պատուհասած հիվանդությունը Աստծո պատիժն է:

Վերջին երկու մեղալիոններնը պատկերում են Լուսավորչի առանձնանալը Մանյա այրում և մահը: Սուրբ Գրիգորն իր կյանքի վերջին տարիները անցկացրեց առանձնության մեջ՝ ճգնելով Սեպուհ լեռան Մանյա անունով մի քարայրում: Երբ նրա քահանայապետության երեսուն տարին լրացավ «բարի պատերազմը պատերազմած, հավատը պահած, ընթացքը ավարտած և անթառամ պսակին հասած» Տիրոջ հրամանով ելավ Սեպուհ լեռան կատարը և առանձնացավ լուրջության մեջ:

Սուրբ Գրիգորի մահվան մասին Խորենացին գրում է. «Բայց սրբոյն Գրիգորի ի Մանեայ այրն կեցեալ աներևութաբար ամս բազումս՝ փոխի մահուամբ ի կարգս հրեշտակաց: Եւ հովուաց գտեալ զնա վախճանեալ՝ ի նմին տեղոջ թաղեցին, ոչ գիտելով թէ ով ոք նա իցէ» [9, էջ 244]: Ըստ ավանդության, Աստծուց ուղղորդվելով, սրբի մարմինը որոշ ժամանակ անց հովիվներն են գտնում. «Ի կատարման երանելոյն հանգստեան ի լերինն ծածուկ ի մարդկանէ, հրամանաւ Աստուծոյ եղև գտանել զնա հովուաց՝ նստեալ որպէս կենդանի ընդդէմ արևելից, խաչանման ի վեր ունելով զԱջն առաքելական ի վերայ աստուածատիպ պատկերին» [1, էջ 15]: Մեղալիոնի պատկերում բացված երկնականարից երևացող Հայր Աստված հովիվներին մատով ցույց է տալիս դեպի Լուսավորիչը: Եվ վերջին դրվագում կարդում ենք՝ «Էլէն շօբանէրն սուրբ մարմինն թաղեցին»:

Եզրակացություն

Այսպիսով, կատարված ուսումնասիրության արդյունքները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ դիտարկվող փորագրանկարը նմանատիպ հայտնի պատկերների շարքում ամենավաղն է և որ իր հորինվածքով ու պատկերագրությամբ այն հիմք է հանդիսացել Լուսավորչի չարչարանքները ներկայացնող հետագա մեկէջյա առանձին փորագրանկարների համար:

Այս պատկերը կարևորվում է նաև «Դաշանց թղթի» և եվրոպական միջավայրում միջնադարյան Հայաստանի հեղինակության և ընկալման համատեքստում: Այն հավաստում է, որ Լուսավորիչը՝ որպես համաքրիստոնեական սուրբ,

մեծապես պաշտովել է կաթոլիկ միջավայրում նույնպես: Նշենք նաև, որ «Դաշանց թուղթն» առաջին անգամ հրատարակվել է Վենետիկում 1683 թվականին (Հովհաննես Հուլովիի իտալերեն զուգահեռ թարգմանությամբ) [3, էջ 65], հետևաբար դիտարկվող փորագրանկարը նշված առասպելի պատկերային լեզվով առաջին հրատարակությունն է:

Կարող ենք ենթադրել նաև, որ այս պատկերը Ֆիլոմարինոյի կողմից օգտագործվել է որպես իր քարոզչական գործունեության «գործիք»: Իմանալով Հայոց հայրապետի պաշտամունքը և համբավը հայոց մեջ, դիմելով նրա կերպարին, կկարողանա ներազդել հայերի թե՛ ազգային և թե՛ հոգևոր զգացումների ու հույզերի վրա:

Հետագայում, հավանաբար, նոր մանրամասներ ի հայտ կգան այս փորագրանկարի ստեղծման և հարակից այլ հարցերի շուրջ, սակայն ներկայիս հողվածի նպատակն է այն մտցնել գիտական շրջանառության մեջ և ներկայացնել արվեստաբանական և պատմական համատեքստում:

Գրականություն

1. Ակինյան Ն. Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ. Վիեննա, «Մխիթարյան տպարան», 1950:
2. Աջճեան Մ. Արք. Լուսավորչի լույս նշխարները. Ս. Էջմիածին, «Մուղնի», 2000:
3. Բարթիկյան Հ. «Դաշանց թուղթ», կազմը, ստեղծման ժամանակը, հեղինակն ու նպատակը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 2, Երևան, 2004, էջ 65-116:
4. Դրիկյան Վ. Հայ գիրքը աշխարհի խաչմերուկներում, մասն Գ. Երևան, «Ձանգակ», 2016:
5. Իշխանյան Ռ. Հայ գրքի պատմություն, հ. 1, Երևան, «Հայատան», 1977:
6. Հայ գիրքը 1512-1800 թվականներին. կազմողներ՝ Ոսկանյան Ն., Կորկոտյան Բ., Սավայան Ա. Երևան, 1988:
7. Հայկական Սովետական Հանրագիտարան. Երևան, «Հանրագիտարան» հրատ., 1982:
8. Հովհաննիսյան Ա. Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, հ. Ա. Երևան, «Հայկական ՍՍՌ ԳԱ» Հրատ., 1957:
9. Մովսես Խորենացի. Պատմություն հայոց. քնն. բնագիրը և ներածություն՝ Աբեղեան Մ., Յարութիւնեսան Ս. Երևան, «Հայկական ՍՍՌ ԳԱ» Հրատ., 1991:
10. Շիրինյան Է. «Սեղբեստրոսի Վարք»-ը և «Դաշանց Թուղթ»-ը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 17. Երևան, 2006, էջ 53-77:
11. «Чьямберлано Лука», Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, том 39. Санкт-Петербург, 1903.
12. Blunt A.F., Merz J.M. Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture, Yale University Press, 2008.
13. Moroni G. Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Vol. 24. Venezia, Tipografia Emiliana, 1840.
14. Nagler G.K., Andresen A., Clauss C. Die Monogrammisten. München, 1871.
15. Platina B. The Lives of the Popes from the Time of Our Saviour Jesus Christ to the Accession of Gregory VII, vol. 1, translated into English and ed. by Benham W. London, 1900.
16. Poghossian Z. The Letter of Love and Concord. A Revised Diplomatic Edition with Historical and Textual Comments and English Translation, Leiden-Boston, 2010.

References

1. Akinyan N. Saint Gregory the Illuminator. Vienna, “Mekhitarists” Publ., 1950 (in Arm.)

2. Ashdjian M. Arch. Saint Relics of the Illuminator. S. Etchmiadzin, “Mughni”, 2000 (in Arm.).
3. Bartikyan H. “Charter on Friendship and Concord”. Composition. Time. Author and Goal of its Creation, “Historical-Philological Journal”, № 2. Yerevan, 2004, p. 65-116 (in Arm.).
4. Devrikyan V. The Armenian Book at the Crossroads of the World, Vol. 3. Yerevan, “Zangak”, 2016 (in Arm.).
5. Ishkhanyan R. History of the Armenian book, Vol. 1. Yerevan, “Hayastan”, 1977 (in Arm.).
6. The Armenian Book in 1512-1800. Compilers: Voskanyan N., Korkotyan K., Savalyan A. Yerevan, 1988 (in Arm.).
7. Armenian Soviet Encyclopedia, Vol. 13. Yerevan, “Encyclopedia publishing house”, 1982 (in Arm.).
8. Hovhannisyan A. Episodes from the History of Armenian Liberation Thought, Vol. 1. Yerevan, “Publishing house of the AS of the Armenian SSR”, 1957 (in Arm.).
9. Movses Khorenatsi, History of Armenia. examination of the original text and introduction: Abeghian M., Harutyunian S. Yerevan, “Publishing house of the AS of the Armenian SSR”, 1991 (in Arm.).
10. Shirinyan E. “Sylvester Vita” and “The Letter of Love and Concord”, “Bulletin of Matenadaran”, № 17. Yerevan, 2006, p. 53-77 (in Arm.).
11. “Ciamberlano Luca”, Encyclopedic dictionary Brokgauza and Efron, Vol. 39. Saint-Petersburg, 1903 (in Rus.).
12. Blunt A. F., Merz J. M. Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture. Yale University Press, 2008 (in Italian).
13. Moroni G. Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica, Vol. 24. Venezia, Tipografia Emiliana, 1840 (in Italian).
14. Nagler G.K., Andresen A., Clauss C. Die Monogrammisten. München, 1871 (in German).
15. Platina B. The Lives of the Popes from the Time of Our Saviour Jesus Christ to the Accession of Gregory VII, Vol. 1. translated into English and ed. by Benham W. London, 1900.
16. Poghossian Z. The Letter of Love and Concord. A Revised Diplomatic Edition with Historical and Textual Comments and English Translation. Leiden-Boston, 2010.

НОВОЯВЛЕННАЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ГРАВЮРА, ИЗОБРАЖАЮЩАЯ ЖИЗНЬ ГРИГОРИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЯ

ШОГАКАТ ДЕВРИКЯН*

Для цитирования: Деврикян, Шогакат. “Новоявленная итальянская гравюра, изображающая жизнь Григория Просветителя”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 254-265. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-254

В начале XVII века в Риме была напечатана большеформатная гравюра, изображающая жизнь и страсти Григория Просветителя. Она до последнего

* Аспирант, младший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, devrikyan@gmail.com; младший научный сотрудник Института древних рукописей Матенadaran имени Месропа Маштоца, статья представлена 20.04.2023, рецензирована 10.05.2023, принята к публикации 01.06.2023.

времени оставалась неизвестной армянским исследователям. На гравюре изображены различные эпизоды жизни и мученичества Святого Григория, однако центральное место отведено встрече Просветителя и царя Тиридата III с Папой Сильвестром и императором Константином, как описано в недостоверном писании «Грамота о дружбе и согласии».

Целью данной статьи является установление личности автора новоявленной гравюры, места, времени и цели ее создания, а также проведение иконографического и искусствоведческого анализа картины.

На основании латинских и армянских надписей на гравюре, используя исторические и искусствоведческие труды, касающиеся данной эпохи, в статье выявлены, описаны и проанализированы художественные особенности произведения.

Ключевые слова: гравюра, Лука Чьямберлано, «Грамота о дружбе и согласии», Рим, Папа Сильвестр I, монастырь Григория Просветителя в Неаполе.

A NEWLY DISCOVERED ENGRAVING DEPICTING THE LIFE OF GREGORY THE ILLUMINATOR

SHOGHAKAT DEVRIKYAN*

For citation: Devrikyan, Shoghakat. "A newly discovered engraving depicting the life of Gregory the Illuminator", *Journal of Art Studies*, N 1 (2023): 254-265. DOI:10.54503/2579-2830-2023.1(9)-254

In the early XVII century, a large-scale engraving portraying the life and passion of Gregory the Illuminator was printed in Rome. The engraving was unknown to Armenian researchers until recently. Surrounded with depictions of various episodes of St. Gregory's passion and life, in the center of the artwork is the meeting of the Illuminator and King Tiridates III with Pope Sylvester and Emperor Constantine, as described in the untrustworthy work "Letter of Love and Concord".

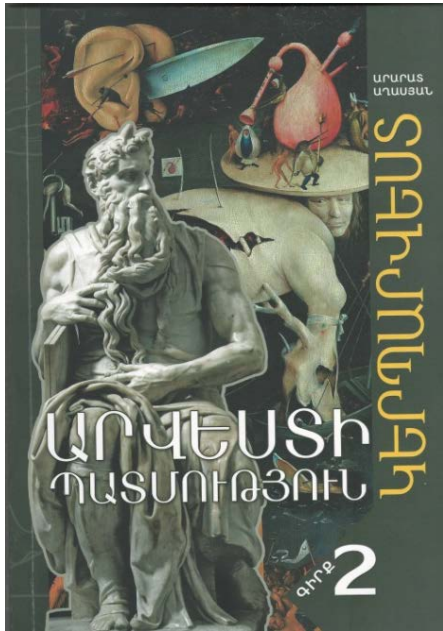
The primary objective of this article is to uncover and substantiate the identity of the author of the newly discovered engraving, the place, date and purpose of creation, as well as to conduct an iconographic and artistic analysis.

Delving into the Latin and Armenian inscriptions on the engraving, historical and art criticism works from the same period, the research provides a comprehensive understanding of this Italian engraving dedicated to the life and passion of St. Gregory.

Key words: Engraving, Lucas Ciamberlanus, "Letter of Love and Concord", Rome, Pope Sylvester I, Monastery of Gregory the Illuminator in Naples.

* NAS RA Institute of Arts, PhD student, junior researcher at the Department of Fine Arts; Matenadaran. Mesrop Mashtots Research Institute of Ancient Manuscripts, junior researcher, devrikyan@gmail.com. The article was submitted on 20.04.2023, reviewed on 10.05.2023, accepted for publication on 01.06.2023.

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ, Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ, գիրք երկրորդ, Երևան, «Արմավ», 2022, 308 էջ:



Արվեստի պատմության իմացությունն իբրև մարդկության քաղաքակրթությունների զարգացման ընթացք, ոչ միայն անցյալի վերաիմաստավորում ու վերարժևորում է, այլև ապագան ճշմարիտ ուղիով կառուցելու հնարավորություն: Մեզ հասած արվեստի արտահայտման առաջին իսկ նմուշները մարդկային հոգևոր ներաշխարհի ապացույցն են, նրա՝ ադամական և աստվածային էության փաստացի վկաները: Նորոքյա տագնապալից երևույթներից մեկը մարդկության համար հոգևորից, հետևաբար՝ աստվածային բնությունից հեռացումն է: Ուստի այսօր, առավել քան երբևէ, կենսական է արվեստի, նրա ուսուցման դերի արժևորումը, մասնավորապես երիտասարդների շրջանում՝ սերունդների կրթված հերթագայությունն ապահովելու համար:

Այս առումով չափազանց նշանակալի է Արարատ Աղասյանի «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ուսումնական ձեռնարկի հրատարակումը: Ձեռնարկի 1-ին գիրքը, որը լույս է տեսել 2020-ին, ներկայացնում է նախնադարյան ժամանակաշրջանից մինչև եվրոպական Վերածննդի դարաշրջանի կերպարվեստի պատմությունը: Վերոնշյալ պատմության համատեքստում դիտարկված է նաև նախնադարյան Հայաստանի, Ուրարտուի (Վանի թագավորության), հելլենիստական և միջնադարյան Հայաստանի կերպարվեստը:

«Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ձեռնարկի 2-րդ գիրքն ընդգրկում է Վերածննդի դարաշրջանի եվրոպականից մինչև 20-րդ դարասկզբի կերպարվեստի համառոտ պատմությունը, XVIII-XIX դդ. ռուսական և XVIII-XIX դդ. Հայկական կերպարվեստի ներկայացումը:

Հեղինակն իր գիտական, ստեղծագործական, հետազոտական կյանքում մշտապես ուսումնասիրել է հայ և համաշխարհային արվեստի պատմության տարբեր փուլեր, որոնց վերջնակետը դարձել են գիտական մեծարժեք հրապարակումները (մենագրություններ, հոդվածներ, ալբոմներ, կատալոգներ և այլն): Արարատ Աղասյանի յուրաքանչյուր հետազոտություն արժեքավոր համալրում է արվեստի պատմության գրադարանում:

«Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ուսումնական ձեռնարկի 2-րդ գրքի «Գլուխ Ա. Վերածննդի դարաշրջանի եվրոպական կերպարվեստը» վերնագրի ներքո անդրադառնալով XIV-XV դդ. Իտալիայում առաջացած, ապա

եվրոպական մի քանի երկրներում տարածված առաջադիմական աշխարհայացքի՝ հումանիզմի հիման վրա ձևավորված Վերածննդին, նրա գեղագիտական իդեալներին, հեղինակը հանգամանորեն ներկայացնում է հումանիզմի գաղափարներն ու վերջինների դրսևորումը ռենեսանսյան արվեստում: Ինչպես նշում է հեղինակը՝ «...գլխավոր հերոսը դարձավ գեղեցիկ, ներդաշնակորեն զարգացած, հոգևոր, մտավոր և ստեղծագործական անսահմանափակ կարողություններ ունեցող մարդը (անձը, անհատը)» (էջ 4): Արվեստաբանը մանրամասնորեն ներկայացնում է մշակութային այդ պատմաշրջանը, որ անտիկ արվեստի հանդեպ առաջացած աննախադեպ հետաքրքրության արդյունքում կոչվեց Վերածնունդ: Այդուհանդերձ, Աղասյանը նշում է, որ այն չի կարելի համարել անտիկ արվեստի ընդօրինակում, քանի որ մշակվեց գեղարվեստական նոր ոճ, որը դրսևորվեց կերպարվեստի բոլոր տեսակներում (էջ 4):

Հեղինակն ընդգծում է, որ Վերածննդի հայրենիք Իտալիայի ռենեսանսյան պատմաշրջանի զարգացմանն ու վերելքին նպաստել են կաթոլիկ եկեղեցին ու իշխանավոր հարուստ ընտանիքները: Նաև առանձին անդրադարձ է կատարվում իտալական Վերածննդի պատմական փուլերին՝ Պրոտոռենեսանս կամ Նախավերածնունդ, Վաղ Վերածնունդ, Բարձր Վերածնունդ և Ուշ Վերածնունդ՝ յուրաքանչյուր փուլում նշելով այդ ժամանակահատվածի պատմական իրավիճակը, վարպետներին, նրանց կերտած ստեղծագործություններն ու թողած ժառանգությունը (Ջոտտո դի Բոնդոնե, Լորենցո Գիբերտի, Մազաչչո, Պիեռո դելլա Ֆրանչեսկա, Անդրեա Մանտենիա, Սանդրո Բոտիչելլի, Լեոնարդո դա Վինչի, Ռաֆայել, Միքելանջելո Բուոնարոտտի, Ջորջոնե, Տիցիան, Յակոպո Պոնտորմո, Ֆրանչեսկո Պարմիջանինո, Անյոլո Բրոնզինոյի, Բենվենուտո Զելլինի, Պաոլո Վերոնեզե, Տինտորետտո և այլք): Հեղինակն առանձնահատուկ բծախնդրությամբ ոչ միայն ընթերցողին ներկայացնում է արվեստագետին, նրա կյանքի ու ստեղծագործության ուղին, այլև վերլուծում նկարիչներին, քանդակագործներին բնութագրող հորինվածքներ՝ դրանք ներկայացնելով հեղինակների հոգեվիճակի, մտորումների, նաև տվյալ ժամանակահատվածի որոշակի նպատակադրումների տեսանկյունից:

Գիտնականն առանձնակի բծախնդրությամբ ընդգծում է խոշորագույն մշակութային կենտրոններն ու կացութաձևի առանձնահատկությունները, երևան հանում յուրաքանչյուր ժամանակաշրջանի և իրականության արձագանքն իբրև շրջապատող իրադարձությունների տարեգրություն: Միաժամանակ պատկերացում է տալիս իրար հարևանությամբ զարգացող երկրների արվեստի մշակութային որոշակի տարբերությունների վերաբերյալ: Այսպես՝ ներկայացնելով իտալական Ռենեսանսի համեմատությամբ շուրջ հարյուրամյա ուշացումով XV դարում սկիզբ առած Հյուսիսային Վերածնունդը, հեղինակը մատնանշում է միջնադարի ուժեղ ազդեցությունը կրող և կրոնական սիմվոլիկ տարրերով ու պայմանական ձևերով հագեցած, առավելապես գոթական, քան անտիկ մշակույթի հետ կապված արվեստը: Հատկապես Նիդեռլանդներում և Գերմանիայում ինքնատիպ դրսևորում ստացած Հյուսիսային Վերածննդի վարպետների ստեղծագործությունների մեկնաբանմամբ արվեստաբանն առավել համակողմանի

պատկերացում է տալիս ժամանակաշրջանի մասին (Վան Էյք եղբայրներ, Հիերոնիմ Բոսխ, Պիտեր Բրեյգել Ավագ, Ալբրեխտ Դյուրեր, Մաթիաս Գրյունեվալդ, Լուկաս Կրանախ Ավագ, Հանս Հոլբայն Կրտսեր և այլք):

«Գլուխ Բ. XVII դարի եվրոպական կերպարվեստը» վերնագրի ներքո խոսելով XVII դարի եվրոպայի քաղաքական, տնտեսական իրադրությունից, արվեստաբանը ներկայացնում է եվրոպական տարբեր երկրների գեղարվեստական մշակույթների միջև եղած ընդհանրությունները՝ անկախ ազգային որոշակի առանձնահատկություններից: Կրկին, արվեստագետների ժանրաթեմատիկ առանձնահատկությունների, ստեղծագործելու յուրատեսակ ոճի մեկնաբանմամբ, Ա. Աղասյանն ընդգծում է Վերածննդի դարաշրջանի համեմատությամբ XVII դարի արվեստի գեղարվեստական առավել բարդ և հակասական էությունը. թեև մարդու կերպարը շարունակում էր մնալ արվեստագետների ուշադրության կենտրոնում, այդուհանդերձ, աշխարհի ամբողջական և առավելապես բնաստեղծական ընկալումն այսուհետ խաթարվում է: «Վերածննդի դարաշրջանում գովերգված *տրիտանները*՝ առասպելական ուժով օժտված մարդիկ, իրենց տեղն այլևս զիջում են շրջակա միջավայրից, հասարակական կյանքից և կեցության օբյեկտիվ օրենքներից սեփական կախվածությունը գիտակցող հասարակ մարդուն», - նշում է գիտնականը (էջ 62): Ներկայացնելով XVII դարի եվրոպական արվեստը բնութագրող երկու մեծ ոճերը՝ բարոկկոն և կլասիցիզմը, նա անդրադառնում է տվյալ ժամանակաշրջանի գրեթե բոլոր վառ ներկայացուցիչներին, առանձնահատուկ շեշտադրում է արվեստագետների համակողմանի օժտվածությունը՝ առանձին նշելով նրանց բազմատեսակ և իրարից տարբերվող գործունեությունը. Իտալիայում՝ Լոդովիկո, Ագոստինո և Աննիբալե Կառաչչի, Ջովաննի Լորենցո Բերնինի, Կարավաջո, Ֆլանդրիայում՝ Պիտեր Պաուլ Ռուբենս, Անտոնիս Վան Դեյք, Յակոբ Յորդանս, Ֆրանս Սնեյդերս, Ադրիան Բրաուվեր, Դավիթ Թենիրս Կրտսեր, Հոլանդիայում՝ Ֆրանս Հալս, Ռեմբրանդտ վան Ռեյն, Ադրիան վան Օստադե, Գերարդ Տերբորխ, Էմանուել դե Վիտտե, Յան Ստեն, Գաբրիել Մետսյու, Պիտեր դե Հոխ, Յան Վերմեեր, Յան Վան Գոյեն, Յակոբ վան Ռեյսդալ, Վիլեմ Հեդա, Պիտեր Կլաս, Վիլլեմ Կալֆ, Իսպանիայում՝ Էլ Գրեկո, Խոսե (Խուսեպե) Ռիբերա, Ֆրանչեսկո Սուրբարան, Դիեգո Վելասկես, Ֆրանսիայում՝ Ժակ Կալլո, Ժորժ դը Լատուր, Լուի Լընեն, Նիկոլա Պուսեն, Կլոդ Լորեն և այլք:

«Գլուխ Գ. XVIII դարի եվրոպական կերպարվեստը» վերնագրված հատվածը լավագույնս պատկերացում է տալիս XVIII դարի՝ բանականության դարաշրջանի արվեստի առաջընթացի մասին՝ դիտարկելով վերոնշյալը տեխնիկական զարգացման, բնական և ճշգրիտ գիտությունների, աշխարհագրության, հնագիտության, պատմագիտության և մատերիալիստական փիլիսոփայության վերելքի համատեքստում: Այդ դարի ամբողջ ընթացքում արվեստի տարբեր ոճերի և ուղղությունների պայքարը, նաև այդ ամենի արդյունքում Լուսավորության լուսավորական ծրագրի իրագործումն Ա. Աղասյանը մեկնաբանում-երևակում է եվրոպական տարբեր երկրներում ստեղծագործած խոշոր ներկայացուցիչների արվեստի բնութագրմամբ. Ֆրանսիայում՝ Անտուան Վատտո, Ժան Բա-

տիստ Շարդեն, Ֆրանսուա Բուշե, Ժան Բատիստ Գրյոզ, Ժան Օնորե Ֆրագոնար, Ժակ Լուի Դավիդ, Ժան Անտուան Հուդոն, Իտալիայում՝ Ջովաննի Բատիստա Տիեպոլո, Ջովաննի Անտոնիո Կանալետտո, Ֆրանչեսկո Գվարդի, Անգլիայում՝ Ուիլյամ Հոգարտ, Ջոշուա Ռեյնոլդս, Թոմաս Գեյնսբորո և այլն:

«Գլուխ Դ. XIX դարի եվրոպական կերպարվեստը» բաժնում համապարփակ ներկայացված են XIX դարի եվրոպական արվեստում հաջորդաբար և զուգահեռաբար զարգացող մի քանի հիմնական ուղղություններն ու ոճերը՝ նեոկլասիցիզմը, ռոմանտիզմը, ռեալիզմը և իմպրեսիոնիզմը, նաև՝ այդ դարի Եվրոպայի պատմական բարդ զարգացումը: Այս ժամանակահատվածի բազմաթիվ խոշոր և ինքնատիպ վարպետների ժառանգության վերծանմամբ արվեստագետը փոխանցում է ժամանակաշրջանի շունչը: Անգլիայում՝ Ուիլյամ Թյորներ, Ջոն Կոնսթեբլ, Ուիլյամ Հոլմեն Հանթ, Դանթե Գաբրիել Բոսսետի, Ջոն Էվերեթ Միլլե, Էդվարդ Բյորն-Ջոնս, Իսպանիայում՝ Ֆրանսիսկո Գոյա, Ֆրանսիայում՝ Ժան Օգյուստ Դոմինիկ Էնգր, Թեոդոր Ժերիկո, Թեոդոր Ռուսո, Գյուստավ Կուրբե, Էդուարդ Մանե, Կլոդ Մոնե, Օգյուստ Ռենուար, Էդգար Դեգա, Կամիլ Պիսարո, Ալֆրեդ Սիսլեյ, Պոլ Սեզան, Պոլ Գոգեն, XIX դարավերջին ասպարեզ իջած հոլանդացի Վինսենտ վան Գոգ, Անրի դը Թուլուզ - Լոտրեկ, Ամադեո Մոդիլյանի, Օգյուստ Ռոդեն, Գյուստավ Մորո, Էդվարդ Մունկ և այլք:

«Գլուխ Ե. XVIII դարի ռուսական կերպարվեստը» բաժինն անդրադարձ է XVII-XVIII դդ. սահմանագծին սկսված նոր պատմությամբ հիմք դրվող փոփոխություններին: ընդամենը մի քանի տասնամյակում Ռուսաստանում երևան եկան Եվրոպայում իրար հաջորդած հիմնական ոճերն ու ուղղությունները: Հեղինակը, ներկայացնելով վերջինները, վերլուծում-բնութագրում է ժամանակի առավել հիմնաքարային արվեստագետներին՝ համապարփակ պատկերացում տալով ռուսական մշակույթի մասին (Իվան Երկրորդ, Անդրեյ Մատվեև, Իվան Վիշնյակով, Ալեքսեյ Անտրոպով, XVIII դարի կեսերին ռուսական մշակույթում բացառիկ ներդրում ունեցած ռուս առաջին բնախույզ գիտնական, տաղանդավոր բանաստեղծ ու գեղանկարիչ Միխայիլ Լոմոնոսով, ծագումով իտալացի ճարտարապետ և քանդակագործ Բարթոլոմեո Կառլո Ռաստրելլի, Իվան Արզունով, Ֆեոդոր Ռոկոտով, Դմիտրի Լևիցկի, պատմանկարիչ Անտոն Լոսենկո, բնանկարիչ Սեմյոն Շչեդրին, ռուսական քաղաքային բնանկարի հիմնադիր Ֆեոդոր Ալեքսեև, քանդակագործ Ֆեդոտ Շուբին, անտիկ դիցաբանության թեմաներով ստեղծագործող Միխայիլ Կոզլովսկի և այլք):

«Գլուխ Զ. XIX դարի ռուսական կերպարվեստը» հատվածն սկիզբ է առնում 1812 թ. Նապոլեոն Բոնապարտի հանդեպ տարած ռուս ժողովրդի հաղթանակով և արվեստի վրա թողած ազդեցություններով: XIX դարի առաջին կեսի ռուսական կերպարվեստում, նաև՝ գեղարվեստական մշակույթի այլ ոլորտներում, կարևոր դեր է խաղացել իր դրսևորումներով սենտիմենտալիզմին մոտ ռոմանտիզմը: Վերջինի բնութագրական հատկանիշներից էր սերտ կապը կլասիցիզմի հետ: Անդրադառնալով XIX դարի կեսերի Ռուսաստանի ներքաղաքական, հասարակական կյանքին և արվեստին, հեղինակը նշում է, որ XIX դարը դարձավ իրավամբ ռուսական գեղանկարչության Ոսկեդարը՝ ներկայացնելով ստեղծա-

գործություններում արտահայտված դարաշրջանի ազգային վերելքի իդեալները (Օրեստ Կիպրենսկի, Սիլվեստր Շչեդրին, Ալեքսեյ Վենեցիանով, Կառլ Բրյուլով, Պավել Ֆեդոտով, Իվան Կրամսկոյ, Նիկոլայ Գե, Վասիլի Վերեշչագին, հայ մեծանուն ծովանկարիչ Իվան (Հովհաննես) Այվազովսկի, Իվան Շիշկին, Ալեքսեյ Սավրասով, Արխիպ Կուինջի, Վասիլի Պոլենով, Իյա Ռեպին, Վասիլի Սուրիկով, Վիկտոր Վասնեցով, Իսահակ Լևիտան, Միխայիլ Նեստերով, Միխայիլ Վրուբել, Վալենտին Սերով, Վիկտոր Բորիսով-Մուսատով, Ֆեդոս Շչեդրին, Իվան Մարտոս, Պաոլո Տրուբեցկոյ և այլն) արվեստագետների գործերում:

«Գլուխ Է. XIX դարի և XX դարակզբի հայկական կերպարվեստը» բաժինն սկսվում է 1828 թ. Ռուսական կայսրության մեջ Արևելյան Հայաստանի մտնելով, երբ ազգային կերպարվեստն սկսեց զարգանալ նոր՝ աշխարհիկ-իրապաշտական հիմքերի վրա՝ վերջնականապես հրաժարվելով միջնադարյան արվեստի կանոնիկ լեզվից ու պայմանական ձևերից՝ այն արագորեն յուրացրեց ռուսական և արևմտաեվրոպական նոր գեղարվեստի փորձը, հասունացավ ու ճյուղավորվեց՝ չլորցնելով ազգային դիմագիծը: Աշխատության այս հատվածում հեղինակը ներկայացնում է համեմատաբար ավելի արտոնյալ վիճակում գտնվող Թիֆլիսի՝ նոր կերպարվեստի սկզբնավորումն ազդարարած (1830-1840-ական թթ., Հակոբ և Աղաթոն Հովնաթանյաններ, Ստեփանոս Ներսիսյան, Հովհաննես Այվազովսկի և այլք) արվեստագետներին, որոնք հիմնականում ծնվել, ապրել և ստեղծագործել են Վրաստանի մայրաքաղաքում:

Արվեստաբանը հանգամանորեն ներկայացնում է ինչպես արևելահայ, այնպես էլ արևմտահայ արվեստը, Նոր շրջանի կերպարվեստի ակունքներում կանգնած առավել օժտված, ինքնատիպ ոճով առանձնացող ստեղծագործներին (Հակոբ Հովնաթանյան, Ստեփանոս Ներսիսյան, Հովհաննես Այվազովսկի, Աղաթոն Հովնաթանյան, Հովհաննես Քաթանյան, Մանասենների նկարչական գերդաստանի վերջին շառավիղներ, Հովհաննես Պեյգատ, Աբրահամ Սաքալյան, Պետրոս Սրապյան, Մելքոն Տիրացոյան, Հովհաննես Սազրգյան, Գևորգ Բաշինջաղյան, Եղիշե Թադևոսյան, Արշակ Ֆեթվաճյան, Փանոս Թերլեմեզյան, Ժան Ալխազյան, Վահրամ Գայֆեճյան, Սեդրակ Առաքելյան, Ռաֆայել Շիշմանյան, Մարտիրոս Սարյան, Հարություն Շամշինյան, Հմայակ Արծաթայանյան, Սարգիս Խաչատուրյան, Վարդգես Սուրենյանց, Ստեփան Աղաջանյան, Հմայակ Հակոբյան, Հովսեփ Փուշման, Էդգար Շահին, Վանո Խոջաբեկյան, Երվանդ Ոսկան, Անդրեաս Տեր-Մարության, Հակոբ Գյուրջյան և այլք):

Պատմական այս ժամանակաշրջանն ընդգրկող վերոնշյալ իրադարձություններին հեղինակի մանրակրկիտ անդրադարձը ևս մեկ հնարավորություն է ծանոթանալու, վերհիշելու և պատմությունից դասեր քաղելու, մասնավորապես երիտասարդ սերնդի համար:

Մեր կողմից ձեռնարկին մանրամասնորեն անդրադառնալն ուներ մեկ նպատակ՝ ընդգծել այս աշխատության բացառիկ կարևորությունն ու արդիականությունը:

Հատուկ ուշադրության է արժանի պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի ոչ միայն արվեստաբանական-գիտական մոտեցումը ցանկացած թեմային, այլև, ինչը

շատ կարևոր է՝ մտքի գեղեցիկ շարադրումը, հարուստ, մաքրամաքուր լեզուն և բառի արժևորումը: Այս ամենով գիտնականն առավել ընդգծում է արվեստի կրթող գրավչությունը, որի ապացույցն են նրա բազմաթիվ աշխատությունները¹: Ճանաչված արվեստագետն իր գիտելիքներն է ներդնում գեղարվեստական ուսուցման բնագավառում:

Ինչպես նշեցինք մեր խոսքի սկզբում, ուսումնասիրությունն արժեքավոր է ոչ միայն արվեստի մասին մեծագին, տարատեսակ տեղեկատվությամբ, տվյալ ժամանակաշրջանների պատմական-քաղաքական իրադարձությունների ներկայացմամբ, արվեստում վերջինների արտացոլմամբ, այլև՝ «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» ձեռնարկը մայրենի լեզվով հրատարակված առաջին կարևորագույն ուսումնասիրությունն է: Այն ունի մեծագույն առաքելություն՝ դաստիարակել բարեկիրթ, արժանապատիվ, հոգևոր հարուստ ներաշխարհով սերունդ:

Հոփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

ԵՊՀ Հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոն

¹ Արարատ Աղասյան. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դդ. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, Արարատ Աղասյան. Քաջագի մշտավառ կանթեղը. Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2009, Арарат Агасян. Символизм и творчество Мартироса Сарьяна. Ереван, «Ոսկան Երևանցի», 2012, Արարատ Աղասյան. Երվանդ Քոչարի տարածության մեջ. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2013, Արարատ Աղասյան. Կոմիտասը հայ նկարիչների և քանդակագործների աչքերով. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2019 ևն, ինչպես նաև բազմաթիվ հոդվածներ, այբումներ և մենագրություններ:

Алис НЕРСИСЯН. Татьяна Леонова: графика, живопись. Санкт-Петербург, Первый ИПХ, 2022, 235 с., ил.



Армянское искусствознание наших дней небогато монографиями о современных художниках, которые чаще удостоиваются небольших статей в альбомах и каталогах выставок. А уж отдельных изданий о представителях иных национальных культур, ни по рождению, ни по биографии к армянству не принадлежащих, не припомнить и вовсе.

В этом плане отрядным исключением стала монография старшего научного сотрудника Института искусств НАН РА, кандидата искусствоведения Алис Нерсисян, посвященная творчеству петербургского художника и педагога Татьяны Леоновой.

Знакомое российскому зрителю как минимум по групповым и персональным выставкам, прошедшим в северной столице и других городах страны, а также по каталогам, оно неизвестно в Армении, не считая, разумеется, автора книги и ее первых здешних читателей.

Алис Нерсисян принадлежит ряд работ по истории армянского изобразительного искусства, в том числе содержательные монографии о концепции человека и природы в армянской живописи второй половины XX века и выдающемся живописце Арутюне Каленце¹. Казалось бы, круг научных интересов исследователя давно и прочно устоялся. И хотя еще в 2002 году ею была написана вступительная статья к каталогу персональной выставки Татьяны Леоновой в Сосновом Бору², вряд ли можно было ожидать разворот ученого в сторону реалий современного русского искусства, тем более в формате полноценного отдельного издания. Впрочем, слово «разворот» тут вряд ли уместно: выпускница ленинградского Института живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина, Алис Нерсисян еще студенткой знала свою «героиню», а та, в свою очередь, не раз рисовала будущего биографа, причем в обстоятельствах, предполагающих личное, дружеское общение. Оно, безусловно, сказалось при выборе темы монографии, равно как и общая среда культурных, творческих интересов, объединявших художника и критика в годы их учебы.

И все же понадобилось время, чтобы родилась эта книга, которая воспринимается не только как результат кропотливой исследовательской работы, но и

¹ Нерсисян А. Человек и природа. Армянская живопись второй половины XX века. Ереван, 2004; Она же. Художник Арутюн Каленц: жизнь, творчество. Ереван, 2012.

² Татьяна Леонова. Метаморфозы. Живопись, графика. Автор вступительной статьи Алис Нерсисян. Сосновый Бор, Художественный музей современного искусства, 2002.

как живой, искренний диалог между искусствоведам и художником, – диалог, приглашающий к участию и читателя. Не последнюю роль в этом, конечно, играет превосходное оформление монографии, выполненное самой Татьяной Леоновой, хотя несколько чрезмерная аскетичность обложки, в частности ее лицевой стороны, на наш взгляд, слегка диссонирует с радующей глаз «звучностью» разворотов и общей тональностью представленного материала. Но при этом яркий графический облик издания не перекрывает, а, скорее, дополняет содержание, встраиваясь в единый поток визуально-текстовой информации.

Книга состоит из нескольких частей. Открывает ее благодарственное слово Татьяны Леоновой, обращенное к ее родителям и учителям, студентам и коллегам, друзьям, короче – всем, кто принимал то или иное участие в ее профессиональном становлении (в том числе как педагога) и появлении данного издания. Основную часть текстового блока занимает исследование Алис Нерсисян, состоящее из нескольких глав и разделов и включающее каталог избранных произведений художника. Роль послесловия отведена небольшому тексту петербургского искусствоведа Николая Благодатова под названием «Роскошь рисунка», написанному еще в 2014 году. Далее идут приложения, где можно найти биографическую справку о Татьяне Леоновой, список персональных и групповых выставок с ее участием, библиографию книг, иллюстрированных художником, и альбомно-каталожных изданий, где она упомянута, а также аннотированный список репродукций. Если к этому добавить свыше 370 качественных цветных и черно-белых воспроизведений, размещенных повсеместно, станет очевидно, что мы имеем дело с весьма добросовестной работой, которая (скажем, забегая вперед) вполне достойна гордости самой «виновницы события», авторов и издателей.

Сказанное в полной мере относится к исследованию Алис Нерсисян, которое освещает проблематику искусства Татьяны Леоновой. Цельное в своей сути, оно, как верно замечает автор, «обнаруживает черты родства со многими и самыми разными художественными явлениями» (с. 7), от эпохи античности до Пикассо и Матисса, а посему – требует осмысления в довольно широком контексте общеевропейского и русского культурного опыта. Однако, не вдаваясь в вопрос о творческих воздействиях (они, по словам Алис Нерсисян, оказывались плодотворными, лишь когда были «созвучны личному мировидению» Татьяны Леоновой), не увлекаясь соблазнами сравнительного анализа, грозящего разрушить целостность читательского восприятия калейдоскопом имен и произведений, исследователь больше сосредоточился на имманентном, самобытном творческом высказывании художника, прочно связанном с архетипами и образами европейской культуры. Далекий от сухого академизма, эссеистичный текст Алис Нерсисян прежде всего сфокусирован не на внешних переключках и проекциях искусства Татьяны Леоновой, а на его глубинных – идейных, эстетических, нравственных – основах, которые проявляются в ее жанровых и тематических предпочтениях, системе образов, манере письма и рисунка. И если крат-

кое предисловие к тексту носит название «Художник в контексте времени» (хотя речь здесь не столько о «контексте», сколько о модусе авторского взгляда на материал), то остальные главы («Введение в художественное творчество», «Ядро», «Орбиты», «Изобразительное видение») уже вплотную высвечивают поэтику и ткань леоновского творчества, которое в трактовке Алис Нерсисян обретает все признаки и краски осязаемой действительности.

В какой же парадигме рассматривается живописно-графическое наследие Татьяны Леоновой?

«Корпус произведений художника, – пишет исследователь, – может быть условно разделен на две части: ядро, отражающее ее размышления о жизни, ее концептуальное мировосприятие, и множество ближних и дальних орбит, фиксирующих ее наблюдения над жизнью. Ядро составляют произведения, посвященные основным этапам человеческой жизни вне реальных и конкретных жизненных обстоятельств. /.../ Портреты, пейзажи, натюрморты, интерьеры, многое иное, неожиданное – это работы, «осевшие» на орбитах и окаймляющие стержневые темы художника» (с. 6-7). Именно здесь, в поле притяжения «ядра» и «орбит», и возникает, по мысли автора, многообразие форм леоновского искусства, причем глава «Ядро» включает тематические разделы «Женское тело – форма как смысл» (с подразделами «Обнаженная натура» и «Энергия состояния»), «Мифологическая сюита» (с подразделами «Молодость мира», «Материнство», «Книга», «Летний сад»), «Ветхозаветная сюита» и «Евангельская сюита» (с подразделами «Ангелы», «Благовещение», «Святое семейство», «Моление о чаше», «Иисус и Иуда», «Пьета»), а глава «Орбиты» – разделы «Портрет», «Натюрморт», «Пейзаж» и «Мысли о разном». К ним примыкает заключительная глава об изобразительном видении Татьяны Леоновой, ее художественном языке, отражающем одновременно философское и чувственно-эстетическое мировосприятие, талант мыслителя и рассказчика. От себя добавим, что рассказ этот, полный звонкого, поистине античного ощущения красоты бытия, занимателен и легок, лишен и грана скучной назидательности, навеянной хотя бы той же библейской тематикой.

В целом текст структурирован довольно подробно, разделы, а то и главы иногда не превышают объема нескольких страниц. В строго академическом смысле можно, конечно, усомниться в целесообразности подобного подхода, но, как уже отмечалось, работа Алис Нерсисян несколько выходит за рамки жестких жанровых ограничений и, главное, пронизана единым, цельным пониманием творчества художника. Именно поэтому текст не оставляет дискретного впечатления, и лично нам его структура лишь облегчала восприятие. Вообще же, краткие, лаконичные разделы – не редкость в европейской и американской литературе об искусстве: вспомним, например, весьма популярную у себя на родине, да и в русском переводе «Историю итальянского искусства» Джулио

Карло Аргана³, где применен схожий подход с выделением ключевых проблем в тематические главы.

Пожалуй, больше всего в тексте подкупает удивительное соответствие его эмоционального строя, авторских интонаций духу искусства Татьяны Леоновой. Материал не просто хорошо понят, он прочувствован, пережит с большой любовью. Отсюда та светлая, жизнерадостная энергия, которая переполняет изложение, – энергия, почерпнутая, точнее, «высвобожденная» из самых первооснов исследуемого явления. Талантливый оформитель «Метаморфоз» Овидия, на всю жизнь очарованный «великим соблазном Античности» (с. 69), ценитель плотской, земной красоты, Татьяна Леонова своим творчеством задает тот мощный витальный импульс, который тонко уловлен и подхвачен равнодушным биографом. Такое родство взглядов на мир, мироощущения и миропонимания, когда искусствовед с полным правом может сказать, что художник – «свой» (и услышать то же), воплощается в живые, «открытые» к эмоциональному участию тексты; такого рода диалог – украшение подлинной критики. Вместе с тем личное отношение к предмету не умаляет научной ценности работы, суммирующей знания и анализ, факты и суждения.

Книга написана выразительным и ясным языком, читается на одном дыхании. Верная своему научному стилю, Алис Нерсисян конкретна в своей концепции, логична в построении мысли, точна в оценках и формулировках. Аппарат сносок сокращен до минимума; если они и встречаются, то почти всегда – для отсылок читателя к «первоисточникам», то есть либо к каноническим писаниям, либо к мифам и легендам, к которым обращалась Татьяна Леонова. Радуют аккуратная вычитка и корректура; об оформлении книги мы уже говорили.

В итоге получилось интересное и яркое издание. Будем надеяться, что оно придется по вкусу читателям и расширит их духовный кругозор, приобщив к искусству замечательного мастера, нашей современницы Татьяны Леоновой.

Артур АВАГЯН

кандидат искусствоведения,
старший научный сотрудник Института искусств НАН РА

³ Арган Дж. К. История итальянского искусства. В 2-х томах. Москва, 1990.

ՎԻԳԵՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ - 80*

2023 թ. մարտի 16-ին լրացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի հնստիպուտի կերպարավեստի բաժնի վարիչ, «Արվեստագիտական հանդեսի» խմբագրական խորհրդի անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեստոր **Վիգեն Հովհաննեսի Ղազարյանի** ծննդյան 80-ամյա հոբելյանը:

Այդ կապակցությամբ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիան և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի հնստիպուտը կազմակերպել էին հոբելյանական միջոցառում, որի սկզբում ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը հոբելյարին հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ բարձրագույն պարգևը՝ «Մեծարման գիրը»:



Ապա հրապարակվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի հնստիպուտի շնորհավորական ուղերձը՝ րնօրեն պրոֆեստոր Աննա Ասատրյանի և գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեստոր Արարատ Աղասյանի ստորագրությամբ:

Հոբելյարին շնորհավորեցին և իրենց ջերմ մաղթանքները հղեցին նրա ավագ գործընկերները՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի հնստիպուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեստոր Հենրիկ Հովհաննիսյանը, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեստոր Հրավարդ

* Ընդունվել է տպագրության 01.06.2023:

Հակոբյանը, ինչպես նաև Մալոնադարանի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, պատմական գիտությունների դոկտոր Կարեն Մաթևոսյանը, Հայաստանի նկարիչների միության նախագահ Սուրեն Սաֆարյանը, Հայաստանի գրողների միության նախագահ Էդվարդ Միլիտոնյանը և ուրիշներ:

«Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունը, գիտական խորհուրդն ու ողջ կոլեկտիվը ջերմորեն շնորհավորում են հոբեյարին լուսավոր հոբեյանի կապակցությամբ, մաղթում արևաշաղկապ, գիտաստեղծագործական նորանոր ձեռքբերումներ և անձնական երջանկություն:

Օգտվելով առիթից՝ պարոն Ղազարյանին հրավիրեցինք հարցազրույցի, որը ստորև ներկայացնում ենք ընթերցողների ուշադրությանը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Ղազարյան, քանի որ ծանրակշիռ է Ձեր ներդրումը հայ արվեստագիտության, մասնավորապես՝ կերպարվեստագիտության ասպարեզում, խնդրում եմ պատմեք, թե **ինչպե՞ս եկաք կերպարվեստագիտություն:**

Վիգեն Ղազարյան – Սկսեմ նրանից, որ երազանքը միշտ չէ, որ հայտնվում է իրական կյանքում: Մասնագիտության ընտրությունը ճակատագրական որոշում է, որը մեկ անգամ ես ընդունում, և պետք է դրան լրջորեն վերաբերվես:

Մանուկ հասակում իմ երազանքն էր դառնալ ֆուտբոլիստ: Իմ գույների ներկայանակում նույնիսկ ունեմ չիրականացած երազանքիս՝ ֆուտբոլային թեմայով նկարներ: Դեռ վաղ տարիքից կարծում էի, որ իմ ապագա մասնագիտությունը պետք է բացառապես իմ ընտրությունը լինի, քանի որ ոչ ոք չի կարող դա անել քո փոխարեն՝ ո՛չ ծնողները, ո՛չ ընկերները, ո՛չ էլ ուսուցիչները: Այս իրավիճակում հարկավոր է ցույց տալ համառություն և վճռականություն, բայց բոլորիս է քաջ հայտնի, որ մասնագիտություն ընտրելու հարցում հսկայական նշանակություն ունի նաև ընտանիքը: Շատ դեպքերում իմ և հորս պլանները և համոզմունքները մասնագիտության կողմնորոշման հարցում չէին համընկնում: Հայրս՝ Հովհաննես Ղազարյանը, լինելով հայ անվանի գրականագետ, իմ ապագա մասնագիտությունը տեսնում էր որպես բանասեր, որովհետև ես դպրոցական տարիներին թարգմանում էի ռուս բանաստեղծների, այդ թվում՝ Մայակովսկու, Լերմոնտովի և այլոց բանաստեղծությունները: Գրքին ընտելացած եմ եղել մանկուց, և օրինաչափ է նման ընտանիքում գրականության, արվեստի հանդեպ այսպիսի վերաբերմունքը:

Նկարել եմ վաղ տարիքից: Հաճախել եմ Պիոներ պալատի նկարչական բաժինը Գագիկ Ղազարյանի ղեկավարությամբ, ում սաները հետագայում դարձան անվանի մեծ նկարիչներ:

Քանի որ Մարտիրոս Սարյանի ավագ որդին՝ Սարգիս Սարյանը (Սարիկը) հորս մոտ ընկերն էր՝ փոքրուց միասին հաճախ էինք լինում Մարտիրոս Սարյանի արվեստանոցում, թերևս այնտեղից էլ ոգեշնչված ձևավորվեց սերը դեպի արվեստը: Ես էլ երազում էի լինել նկարիչ, բայց իմ հետաքրքրություններն ավելի լայն էին, և ես դարձա ոչ թե նկարիչ, այլ՝ արվեստաբան: Մասնագիտություն ընտրելիս կարևոր է հետևել սրտի թելադրանքին: Եթե չսիրես աշխատանքը՝ երբեք բավարարվածության զգացում չես ունենա: Պետք է լսես քո ներքին ձայ-

նին և մտածես՝ իրականում ինչո՞վ ես ուզում զբաղվել: Ի՞նչը կխթանի քո մեջ աճելու, զարգանալու, նոր բարձունքների հասնելու: Այսպիսով սերը նկարչության հանդեպ ինձ տարավ դեպի մշակույթ, և հենց նկարչական կրթությունն է ինձ օգնել արվեստաբանական հետազոտություններ կատարելիս:

Ընդունվեցի Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտի նկարչության և տարրական կրթության մեթոդիկայի բաժինը: Պրակտիկայի ընթացքում դասավանդում էի հայերեն, թվաբանություն և այլ առարկաներ, բացի ռուսերենից և օտար լեզվից, որոնց իմացությունը հետագայում իմ առաջընթացի վերելքը հանդիսացան: Միշտ եղել եմ պահանջկոտ ինքս իմ նկատմամբ:

Կյանքիս տարբեր հանգրվաններում աշխատանքային զբաղվածությունս ընդգրկել է մշակութային ամենատարբեր ոլորտներ՝ սկսած պարբերական մամուլից ու ռադիոհեռուստապետկոմից մինչև Հայկական սովետական հանրագիտարան, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Մատենադարան, նաև մանկավարժական գործունեություն եմ ծավալել (Մանկավարժական ինստիտուտ, Երևանի պետական համալսարան), հիմնականում՝ Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, իսկ կյանքիս հիմնական և կարևորագույն մասն անցել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում:

Պատմեմ, թե ինչպես սկսեցի կյանքիս ուղին իմ հարազատ օրրանից՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից:

1968 թվականին, երբ աշխատում էի Հայկական սովետական հանրագիտարանում, «Սովետական արվեստ» ամսագրում հրատարակեցի «Նվաճումներ և որոնումներ» հոդվածը՝ թիֆլիսահայ նկարչի մասին: ՀՍՍՀ գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանը և նրա տեղակալ Սաբիր Ռիզակը, ընթերցելով այդ հոդվածը՝ առանձին-առանձին, իրարից անկախ, ինձ հրավիրեցին Արվեստի ինստիտուտ գրույցի: Այդ երկու գիտնականների զրույցից հետո ամբողջապես փոխվեց իմ կյանքի մասնագիտական ճանապարհը: Ինձ առաջարկեցին Արվեստի ինստիտուտում հանձնել ասպիրանտուրայի ընդունելության քննություններ: Ես ընդունվեցի ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտուրա՝ Լևոն Ազարյանի ղեկավարությամբ: Այնուհետև շարունակեցի ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում աշխատանքս երկու նշանավոր գիտնականների՝ տնօրեն Ռուբեն Զարյանի և նրա տեղակալ Սաբիր Ռիզակի շնորհիվ և հովանավորությամբ: Հենց նրանք փոխեցին իմ ճակատագիրը:

ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտում հիմնականում խորացել եմ հայ միջնադարյան կերպարվեստում՝ հատկապես մանրանկարչության բնագավառում:

Հայ միջնադարյան արվեստի շուրջ աշխատություններս իմ գիտական կյանքում մեծ դեր են ունեցել: Ես փորձ արեցի հասկանալ միջնադարյան հայ արվեստի գրավչության գաղտնիքը, ինչը որոշ չափով ինձ հաջողվեց, քանի որ հայկական ձեռագիր գրքերի ուսումնասիրության շնորհիվ բացահայտվեցին նրանց գունային, նաև՝ պատկերային մի շարք յուրահատկություններ: Աշխատանքներս խրախուսում էր իմ գիտական ղեկավար Լևոն Ազարյանը, ով

խորապես ուսումնասիրել էր ոչ միայն կիլիկյան մանրանկարչությունը, այլև վաղ միջնադարյան, հայկական քանդակը:

Իմ մասնագիտական կյանքում մեծ էր նաև նուրբ արվեստաբան և 20-րդ դարի կերպարվեստի գիտակ Վիլիելմ Մաթևոսյանի դերը: Այդ մեծությունների շնորհիվ ես հասա իմ՝ որպես արվեստաբանի հաջողություններին ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ՝ Ռուսաստանում: Ուսումնասիրեցի հայ միջնադարյան արվեստը, որը հրատարակվեց Մոսկվայում հրատարակչական բարձր մակարդակով:

Իմ գիտական միջավայրը բավական մեծ է եղել, քանի որ շրջապատված եմ եղել ժամանակի հայ մշակույթի մեծություններով: Խոսքս վերաբերում է Արվեստի ինստիտուտի ղեկավար Ռուբեն Զարյանին, Լևոն Ազարյանին, ով իմ անմիջական ղեկավարն էր, իմ ավագ ընկերոջը՝ Վիլիելմ Մաթևոսյանին, որ ժամանակակից 20-րդ դարի համաշխարհային արվեստի և փիլիսոփայության հարուստ գիտելիքներ ուներ: Նրանց գրույցները նման էին քննության ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային արվեստի մասին: Նրանց խորհրդով կարդացել եմ արվեստին նվիրված աշխատություններ ռուսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն լեզուներով, ինչն էլ հիմնաքարն է եղել իմ արվեստագիտական գիտելիքների ընդլայնման և ինքնազարգացման: Իսկ ռուսերենի առումով ես երկար տարիներ թարգմանիչ եմ աշխատել, ինչն էլ հնարավորություն է տվել դոկտորական ատենախոսությունս պաշտպանել ՌԴ մշակույթի նախարարության Արվեստագիտության պետական ինստիտուտում՝ Մոսկվայում 1992 թ.: «Խորանների մեկնությունները» թեմայով դոկտորական ատենախոսությունս ինքս եմ թարգմանել գրաբարից ռուսերեն, ինչի կապակցությամբ արժանացել եմ հատուկ վերաբերմունքի ռուս մասնագետների կողմից:

Կոչումներս ինձ հնարավորություն տվեցին նաև զբաղվել ինձ համար անչափ կարևոր նշանակություն ունեցող գիտամանկավարժական գործունեությամբ, որը ես կատարում եմ սիրով: Արդեն երկար տարիներ դասավանդում եմ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում. 1999-2013 թթ. ղեկավարել եմ ԵԳՊԱ կերպարվեստի պատմության և տեսության ամբիոնը, իսկ 2013-2018 թթ.՝ ՀԳՊԱ արվեստագիտության և հումանիտար գիտությունների ամբիոնը: ՀԳՊԱ գիտական խորհրդի անդամ եմ և ՀԳՊԱ «Տարեգրքի» խմբագրական խորհրդի անդամ: Տասնամյակներ շարունակ դասավանդում եմ «Հայ միջնադարյան կերպարվեստ», «Բյուզանդիայի արվեստի պատմություն», «Արվեստի քննադատության պատմություն», «Արվեստագիտական հետազոտության մեթոդներ ու հասկացություններ», «Միջնադարյան արվեստի պատկերագրություն» առարկաները, ղեկավարում եմ կուրսային և դիպլոմային աշխատանքներ, ղեկավարում և ընդդիմախոսում եմ ատենախոսություններ, խմբագրում ՀԳՊԱ գիտական հետազոտությունների տարեգրքերը: Իմ փորձն ու գիտելիքները փորձում եմ ամենայն պատասխանատվությամբ փոխանցել ապագա արվեստաբաններին:

Մասնակցել եմ տասնյակ միջազգային գիտաժողովների Հայաստանում, Արցախում, Վրաստանում, Ռուսաստանում, Իտալիայում, ԱՄՆ-ում: Դասախոսություններ եմ կարդացել նաև Մոսկվայի պետական համալսարանի և Գեր-

մանիայի Վարբուրգի համալսարանի սաների համար՝ Երևանում և Դիլիջանում, ամառային դասընթացներ վարել Վենետիկի Ֆոսկարիի համալսարանում: Մասնակցել եմ Արվեստի ինստիտուտի կողմից հայ մշակույթին և արվեստին նվիրված բոլոր հանրապետական կոնֆերանսների կազմակերպման գործին՝ լինելով հրապարակվող զեկուցումների, թեզերի, ժողովածուների խմբագիրը, նաև ակտիվ մասնակցություն եմ ունեցել հայ արվեստին նվիրված երկրորդ, երրորդ և չորրորդ միջազգային սիմպոզիումների կազմակերպմանը:

Ցավոք, աշխարհում համավարակի բռնկումը մեծ փոփոխություններ բերեց սոցիալական փոխհարաբերություններում և դրանց կազմակերպման գործընթացում: Կրթական հաստատությունները ևս բացառություն չէին, և քովիդ կոչվող չարիքը հանգեցրեց հեռավար ուսուցման, և դասընթացները սկսեցին անցկացվել տեսակապով, ինչն ինձ համար անընդունելի է:

Աննա Ասատրյան – Ծանրակշիռ է Ձեր գիտական վաստակը հայ կերպարվեստի, մասնավորապես՝ հայկական միջնադարյան մանրանկարչության ուսումնասիրության գործում: Ձեր հիմնարար աշխատություններով («Սարգիս Պիծակ», Երևան, 1980, «Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (XIII դ. վերջ – XIV դ. սկիզբ)», Երևան, 1984, «Матенадаран», том 1, Армянская рукописная книга VI-XIV веков, Москва, 1981 (համահեղինակ՝ Սեյրանուշ Մանուկյան), «Խորանների մեկնություններ», Երևան, 1995, «Մեկնութիւնք խորանաց (Արվեստի տեսության միջնադարյան բնագրեր)», Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2004, «Հայ արվեստի պատմություն», Երևան, 2009 (համահեղինակներ՝ Արարատ Աղասյան, Հրավարդ Հակոբյան, Մուրադ Հասրաթյան), «Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն», Երևան, 2012 (համահեղինակ՝ Հրավարդ Հակոբյան), «Հայկական մանրանկարչություն. սկզբնավորումն և զարգացման ընթացքը», Երևան, 2012 (համահեղինակ՝ Հրավարդ Հակոբյան) այլն) Դուք դարձել եք հայ միջնադարյան արվեստաբանության կարևոր սյուներից մեկը:

Լայն ու ընդգրկուն են Ձեր գիտական հետաքրքրությունների շրջանակները: Ձեզ հավասարապես զբաղեցրել է թե՛ հայ միջնադարյան կերպարվեստի, թե՛ արդի հայ նկարիչների և քանդակագործների (այդ թվում՝ Արշիլ Գորկի, Մարտիրոս Սարյան, Էդուարդ Իսաբեկյան, Արամ Իսաբեկյան, Գագիկ Ղազարյան, Վաղարշակ Արամյան, Կարեն Սմբատյան, Անդրանիկ Կիլիկյան և այլք) ստեղծագործության հետազոտությունը:

Երևանում և Մոսկվայում հայոց և ռուսաց լեզուներով հրատարակված տասնյակ արվեստագիտական գրքերի և ալբոմների, ինչպես նաև Երևանում, Թբիլիսիում, Մոսկվայում, Իտալիայի տարբեր քաղաքներում, Նյու Յորքում և այլուր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն տպագրված ավելի քան 160 գիտական, քննադատական, հանրագիտարանային հոդվածներով Դուք մեծապես նպաստել եք հայ կերպարվեստի հանրահռչակման հույժ անհրաժեշտ գործին՝ աշխարհին ճանաչելի դարձնելով հայ արվեստը:

Անցած տարիների ընթացքում բազմիցս գրվել է Ձեր հետազոտությունների մասին, լույս են տեսել բազմաթիվ գրախոսականներ: Խնդրում եմ ներկայացնեք **Ձեր ներդրումը կերպարվեստագիտության մեջ:**

Վիգեն Ղազարյան – Դժվար է իմ ներդրումը որոշել արվեստաբանության մեջ:

Իսկապես՝ լայն և ընդգրկուն են իմ գիտական հետաքրքրությունների շրջանակները: Ես զբաղվում եմ հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատկերագրությամբ, արդի հայ նկարիչների և քանդակագործների ստեղծագործությունների հետազոտությամբ և քննադատությամբ, ինչի վկաներն են Երևանում և Մոսկվայում հայերեն և ռուսերեն լեզուներով հրատարակված տասնյակ արվեստագիտական գրքերս: Իմ աշխատանքները դրական արձագանքների են արժանացել ինչպես հայ և ռուս, այնպես էլ օտարազգի մի շարք մասնագետների կողմից:

«Գիտնականը ճգնաժողովի կենսակերպ և հզոր կամք պետք է ունենա», ինչի լավագույն տիպարն, ըստ իս, Միքելանջելոն է. հենց այդպիսի նախանձախնդրությամբ էլ ստեղծվեցին իմ աշխատությունները, որտեղ իր կարևոր տեղն ունի իմ անդրանիկ մենագրությունը՝ «Սարգիս Պիծակ» աշխատությունը, որը հրատարակվեց 1980 թ. ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ և նվիրված էր կիլիկյան մանրանկարչության կարևորագույն դեմքերից մեկի՝ XIV դարի առաջին կեսի յուրահատուկ մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակի ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Աշխատության մեջ հետազոտվել են Պիծակի մեծ արվեստի ոճական կառուցվածքային առանձնահատկությունները և որոշվել նրա տեղն ու դերը հայ միջնադարյան մանրանկարչության պատմության մեջ:

1984 թ. հրատարակվեց «Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում» մենագրությունը, որտեղ ներկայացված են Կիլիկիայում 13-14-րդ դարերի տարբեր ձեռագրերի համեմատությամբ ավետարանիչների պատկերների պատկերագրական էվոլյուցիան:

1991 թ. լույս տեսավ իմ և Սեյրանուշ Մանուկյանի «Մատենադարան» ռուսալեզու գիրքը, որտեղ ներկայացված են բազմաթիվ ձեռագրեր՝ ամենայն մանրամասնությամբ: Նկարագրված են ձեռագրերի էջերը, տերունական պատկերները, լուսանցազարդերն ու գիրը: Տեքստն ուղեկցվում է եզակի ու լավ որակի վերատպություններով ու պատկերներով, որոնք դժվար է գտնել այլ գրքերում:

1995 թ. լույս տեսավ «Խորանների մեկնություններ» աշխատությունը, որը ներկայացնում է խորանների մեկնությունների կիրառումը հայկական, բյուզանդական, վրացական խորանապատկերներում, իսկ 2004-ին հրատարակվեց «Մեկնութիինք Խորանաց» աշխատությունը, որում ցույց է տրված, որ խորաններով կամ համաբարբառի աղյուսակներով են սկսվում ոչ միայն հայկական, այլև բյուզանդական, ասորական, Եվրոպայի վաղ միջնադարյան, վրացական և այլ Ավետարանների մատյանները, ինչպես նաև ցույց է տրված, որ կան պատկերազարդման հանգամանալից Աստվածաբանական մեկնություններ միայն հայ մատենագրության մեջ, որոնք առաջին անգամ հրատարակվում են շուրջ 100 ձեռագրերի համեմատությամբ և նկարագրություններով:

2009 թ. լույս տեսավ «Հայ արվեստի պատմություն» վերտառությամբ շքեղ հատորը: Հայաստանի մշակութային հանրությունը, ինչպես նաև սփյուռքա-

հայության մի մասը բախվեց հայ կերպարվեստի պատմության համապարփակ ու պատշաճ գիրք ունենալու անհրաժեշտությանը, և «Ձանգակ-97» հրատարակչության ու հանրապետության չորս խոշոր գիտնականների կողմից համալրված հեղինակային կոլեկտիվի ջանքերով լույս տեսավ վաղուց սպասված «Հայ արվեստի պատմություն» գիրքը, որն արդեն արժանացել է ՀՀ պետական մրցանակի: Գրքի հեղինակներն են անվանի գիտնականներ Արարատ Աղասյանը, Հրավարդ Հակոբյանը, Մուրադ Հասրաթյանը, այդ թվում՝ նաև ես, որտեղ ներկայացրել եմ հայ միջնադարյան ողջ արվեստը, ինչը պահանջում էր հսկայական աշխատանք և անբեկանելի ճշմարտություն: Գիրքը ներկայացնում է ազգային ճարտարապետության ու կերպարվեստի ամբողջական պատմությունը՝ հնագույն շրջանից մինչև XXI դար: Սա այն գրքերից է, որն օգտագործվում է որպես դասագիրք և որպես հանրագիտարան հասարակության լայն խավերի համար:

2012 թ. հրատարակվեց իմ և Հրավարդ Հակոբյանի «Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն» աշխատությունը, որտեղ ներկայացվում և լուսաբանվում է հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմական ուղին: Սույն գրքում առանձնացված են ճարտարապետական քանդակագործումը, վաղ միջնադարյան կոթողները, խաչքարերը, որմնանկարչությունը, մանրանկարչությունը, ավելի քիչ՝ դեկորատիվ-կիրառական արվեստը և սրբապատկերը. եթե ընդհանրացնենք՝ զարդային և ֆիգուրատիվ արվեստը, որոնք միջնադարում հաճախ նաև շաղկապված են:

2016 թ. լույս տեսավ իմ և Վահան Վահանյանի «Трансформация животных и растительных мотивов в Армянской рельефной средневековой орнаментике (X-XIV вв.)» աշխատությունը, որը ներկայացնում է բուսական և կենդանական մոտիվների կերպարանափոխությունը 9-14-րդ դարերի հայ միջնադարյան քանդակագործության մեջ:

Կցանկանամ մի փոքր մանրամասն խոսել վերջին՝ 2019 թ. հրատարակված, իմ և Հրավարդ Հակոբյանի «Հայկական մանրանկարչություն. Սկզբնավորումը և զարգացման ընթացքը» աշխատության մասին: Մանրանկարչությունը, թերևս, հայ միջնադարյան արվեստի ամենահարուստ բնագավառներից է, իսկ տվյալ աշխատությունը՝ հայկական մանրանկարչության պատմության առաջին ստվարածավալ հատորն է, որտեղ ներկայացված են Կիլիկիայի և Վասպուրականի մանրանկարչությունը: Կարելի է ասել՝ առ այսօր հայ մանրանկարչության մասին ընդգրկուն, համապարփակ հրատարակություն չէր եղել:

Հարկ չեմ համարում նշել բազմաթիվ հոդվածների մասին: Այժմ աշխատում եմ մի բարդ աշխատության վրա, որը նվիրված է հայ միջնադարյան արվեստի պատկերագրությանը: Գրականությունը գրված է տարբեր՝ գրաբար, լատիներեն, ֆրանսերեն, գերմաներեն, լեհերեն, իտալերեն լեզուներով: Թեև տիրապետում եմ տարբեր լեզուների, այնուամենայնիվ բավական բարդ է միասնացնել ողջ նյութը:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Ղազարյան: Գիտական ու մանկավարժական բեղմնավոր գործունեությունը Դուք հմտորեն զուգակցում ենք ստեղ-

ծագործության հետ: Նկատի ունեն Ձեր գրական (նաև՝ թարգմանչական) ու նկարչական աշխատանքը: Խնդրում եմ մեր ընթերցողին ներկայացնեք նաև Վիգեն Ղազարյան-ստեղծագործողին:

Վիգեն Ղազարյան – Իսկապես, ակադեմիական, գիտական գործունեությունից բացի նաև զբաղվում եմ ազատ ստեղծագործական գործունեությամբ՝ թարգմանական, նկարչական, գրական-գեղարվեստական:

Ի դեպ՝ միջնադարագետ-արվեստաբանի ստեղծագործական գործունեության մեջ կարևոր տեղ է գրավում նաև պոեզիան: 1997-ից Հայաստանի գրողների միության անդամ եմ: Չեմ կարող չանդրադառնալ՝ ռուսերենից, անգլերենից և գերմաներենից իմ կատարած բանաստեղծական թարգմանությունների ժողովածուին ((Մայակովսկի), Գյոթե, Շեքսպիր, Օսկար Ուայլդ, 20-րդ դարի անգլո-ամերիկյան պոեզիա), որը նվիրեցի «նրբագույն բանաստեղծ և Նարեկավանքի դպրոցը լուսաբանող Հրաչյա Թամրազյանի հիշատակին:

Դեռ պատանի հասակում թարգմանում էի Գյոթեին, շատ լավ գիտեի բանաստեղծություններ և գրում էի դեռ այն ժամանակ՝ իմ աշխարհը մեծ էր և հետաքրքիր: Իմ մասին առանձնահատուկ կերպով նույնիսկ անդրադարձել է Պարոյր Սևակը:

Իսկ մանկավարժական ինստիտուտի նկարչական բաժնի ուսանողի համար իմ սկզբնական մասնագիտությունը, թեև պրոֆեսիոնալ զբաղվածության չվերածվեց, սակայն բնավ երկրորդական էլ չմնաց. միշտ եմ զբաղվել ու զբաղվում նկարչությամբ: Երկար տարիների աշխատանքային փորձի, շփումների, տպավորությունների արդյունքում է ձևավորվել գեղանկարչության հանդեպ իմ անկեղծ սերը: Նկարում եմ սիրով և անկեղծ մղումով: Հայաստանի նկարիչների միության անդամ եմ 2002-ից: Նույն թվին Հայաստանի նկարիչների միության սրահում ցուցադրվեցին իմ նկարները, իսկ 2008 թ. Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տեր և տիկին Բոյաջյանների ցուցասրահում տեղի ունեցավ նկարներիս անհատական ցուցահանդեսը, իսկ վերջինը՝ 2015-ին՝ Նկարիչների միության ցուցասրահում կազմակերպված անհատական ցուցահանդեսն էր՝ լի բազմաքանակ աշխատանքներով, որոնք աչքի էին ընկնում ոճական ու թեմատիկ բազմազանությամբ, արտահայտությունների անմիջականությամբ և շատ նուրբ հումորով: Իմ նկարչական աշխատանքներն ամբողջացվել և հրատարակվել են «Գեղանկար» ծավալուն պատկերագրքում:

Չեմ կարող չանդրադառնալ մեծատաղանդ նկարիչ, մեր ժամանակի լավագույն պորտրետիստ Արամ Իսաբեկյանի վրձնած իմ դիմանկարին, որը վերջերս դարձավ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի սեփականությունը, ինչի համար առանձնահատուկ հպարտություն եմ զգում:

Ինչպես ասում է Արամ Իսաբեկյանն իմ դիմանկարի մասին խոսելիս՝ գործի հաջողությունը նկարելու ընթացքում մեր միջև կայացած զրույցներով է պայմանավորված եղել, երբ ինքը հնարավորություն է ունեցել ավելի խորը ծանոթանալու իմ ներաշխարհին: Վաստակած աշխատանքային փորձ, կոչումներ, պարգևներ, այս ամենով միայն ստեղծագործական կյանքին նվիրված մարդը բավարարվել չի կարող: «Նա պիտի շարունակի անել այն, ինչ իր կյանքի գործն

է՛ պիտի նկարի, պիտի գրի. դա այդպես է, որովհետև նա այլ կերպ ապրել պարզապես չի կարող»:

Արվեստաբանական մտքի գնահատման և, առհասարակ, մտածող անհատի և հասարակության փոխհարաբերությունների համատեքստում կասեմ հետևյալը, որ ես իմ ժողովրդի զավակն եմ և նրան ծառայողն իմ կարողությունների չափով:

Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Ղազարյան, այս հոբեյանագարդ տարում ծննդյան հոբեյանին զուգահեռ՝ Ձեր գիտական կյանքում կա ևս մեկ կարևոր հոբեյան՝ լրանում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում Ձեր գիտակազմակերպական գործունեության 35-ամյա հոբեյանը: 1988 թվականից մինչ օրս Դուք ղեկավարում եք ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական կարևորագույն ստորաբաժանումներից մեկը՝ Կերպարվեստի բաժինը, որն այս տարիների ընթացքում շարունակում է մնալ հայ արվեստաբանության առաջատարը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Արարատ Աղասյանի առաջարկությամբ, ՀՀ կրթության և գիտության նախարար Սպարտակ Սեյրանյանի՝ 2008 թ. նոյեմբերի 24-ի հրամանագրով «Կրթության և գիտության ոլորտում ներդրած մեծագույն ավանդի համար, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյա հոբեյանի կապակցությամբ» Դուք պարգևատրվեցիք ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության Հուշամեդալով, որը Ձեզ հանձնեց Սպարտակ Սեյրանյանը՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյակին նվիրված հոբեյանական հանդիսավոր նիստի ընթացքում՝ 2008 թ. նոյեմբերի 28-ին, ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում:

Իսկ Ձեր ծննդյան 75-ամյա հոբեյանի կապակցությամբ՝ 2018-ին Դուք պարգևատրվեցիք ՀՀ ԳԱԱ Վաստակագրով:

Ուստի խնդրում եմ ձևակերպեք **ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի դերն ու նշանակությունը Ձեր կյանքում:**

Վիգեն Ղազարյան – ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի դերն իմ կյանքում հսկայական է: Առաջին դերը վերաբերվում է շրջապատին, իմ ղեկավարին և ինստիտուտի գործընկերներին, որոնցից ես շատ դասեր եմ առել ոչ միայն միջնադարյան արվեստի բնագավառում, այլև շատ բնագավառներում՝ միջնադարյան կերպարվեստից մինչև ժամանակակից կերպարվեստ: Արվեստի ինստիտուտն ինձ մեծ գիտելիքներ և համարձակություն տվեց:

Որպես արվեստաբան ես երախտապարտ եմ ոչ միայն իմ ղեկավար Լևոն Ազարյանին, ավագ ընկեր Վիլիելմ Մաթևոսյանին, այլև իմ նկարչական տասնամյա կրթությանը՝ սկսած պիոներ պալատից ավարտած մանկավարժականով:

Արվեստը սնունդ է տալիս և՛ մարդու զգացումներին, և՛ ուղեղին: Իմ երկրում գնահատված լինելու հանգամանքը, ինչպես արվեստաբանների, իմ սաների կողմից, այնպես էլ պետության, ինչու չէ՛ նաև իմ ստացած պետական կոչումների և պարգևների համար պարտական եմ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտին:

Աշխարհում ոչ մի լավ բան հեշտ ու հանգիստ կամ վայրկենապես չի ստեղծվում. դա տարիների տքնաջան և երկարատև աշխատանքի արդյունք է, իսկ պետական կոչումներն ու պարգևներն ամրացնում են ստեղծագործողի և

արվեստաբանի ինքնավստահությունը և այդ գնահատականը, կարծում եմ, կարևոր է ցանկացած մարդու համար, առավել ևս՝ արվեստագետի և գիտնականի, ովքեր տարիներ շարունակ տքնաջան աշխատանքով հաջողություն են արձանագրում: Ես շնորհակալ եմ իմ երկրում այսչափ գնահատված լինելու, պետական մակարդակով ցուցաբերվող շարունակական աջակցության համար: Նման վերաբերմունքը լավագույն քաջալերանքն է ստեղծագործողի համար: Չեմ կարող չնշել, որ մի քանի օր առաջ իմ պետական պարզկների և կոչումների կողքին ավելացավ ևս մեկը՝ Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի կողմից «Մեծարման գիր» բարձրագույն պարգևը՝ կերպարվեստագիտության ասպարեզում ունեցած ծանրակշիռ ավանդի և 80-ամյա հոբեյանի առթիվ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի մեծ անցյալն ու ներկան կփաստեն նրա նշանակալի դերը հայ արվեստի և մշակույթի բնագավառում, որտեղ աշխատել են մեր լավագույն գիտնականներից շատերը: Հիմնադրից սկսած և առ այսօր ճիշտ ղեկավարելու արդյունքն է, որ ձևավորվել է առողջ աշխատանքային միջավայր, որն օգնել և օգնում է նոր հաջողված գործերի, ինչու չէ՛ նաև նոր գլուխգործոցների ի հայտ գալուն:

Իմ անցած կյանքը յուրատեսակ մի վերաբժնորում է, վերագնահատում՝ մանկությունից, երիտասարդական տարիներից մինչև ներկա պահը չնայած բազում դժվարություններին: Գոհունակությունս կյանքի բոլոր էտապներից է գալիս, կյանքի զանազան դպրոցներից, ուսանողության տարիներից, աշխատանքային փորձից, արտերկրյա ուղևորություններից ու գիտաժողովներից, օտարերկրյա մասնագետների հետ շփումներից, հայ մշակույթն ուսումնասիրող գերմանացի ուսանողների հետ աշխատելուց, որոնք գոնե մարդու արտաքին կուլտուրայի վրա ազդող հանգամանքներ են, և, հատկապես, աշխատանքային երկու՝ Արվեստի ինստիտուտի և Գեղարվեստի պետական ակադեմիայի միջավայրերից և դրանց ղեկավարներից՝ Արարատ Աղայանից և Արամ Իսաբեկյանից, իսկ վերջերս նաև Ձեր՝ սիրելի Աննա (ես Ձեզ համարում եմ Արվեստի ինստիտուտի շարժիչ ուժը)՝ իմ նկատմամբ ունեցած հարգանքից, վերաբերմունքից և մթնոլորտից, ինչը նաև պարտավորեցնող է՝ մղելու ավելի բարձր որակի աշխատանք, չնայած տարիքն իրենն ասում է:

Այսպիսով, իմ գիտական բարձր նվաճումների և մակարդակի, ակադեմիական հրատարակումների, ինչպես իմ հայրենիքում, այնպես էլ տարբեր երկրներում՝ Ռուսաստան, Վրաստան, Իտալիա, ԱՄՆ և այլուր, համար առաջին հերթին երախտապարտ եմ և պարտական ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտին:

Աննա Ասատրյան – Գաղտնիք չէ, որ Ձեր գործունեության կարևոր ուղղություններից է երիտասարդ կադրերի պատրաստումը: Շոշափելի է Ձեր ներդրումը բարձրագույն կրթության ասպարեզում: Տասնամյակներ շարունակ դասավանդելով Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում՝ Դուք Ձեր հարուստ փորձն ու գիտելիքներն եք փոխանցել ապագա արվեստաբաններին: Անուրանալի է Ձեր ներդրումը երիտասարդ գիտական կադրերի պատրաստման գործում. Ձեր գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել է թեկնածուական 29

ատենախոսություն: Ձեր սաներն այսօր աշխատում են ինչպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում, այնպես էլ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում, Երևանի պետական համալսարանում, Մատենադարանում, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում և այլուր:

Ուստի՝ խնդրում եմ հղեք **Ձեր խոսքը երիտասարդներին:**

Վիզեն Ղազարյան – Հեշտ չէ երիտասարդներին խորհուրդներ տալ, ավելի հեշտ է նրանց հաղորդել քո գիտական փորձառությունը, որ ձեռք է բերվել տասնամյակների ընթացքում, որի յուրացումը բավականին դժվար է և գիտելիքի մեծ փորձառություն է պահանջում:

Հայ միջնադարյան արվեստի յուրահատկությունները հասկանալու համար պետք է օգտվել մի քանի լեզուներից՝ առնվազն ռուսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, ֆրանսերեն և այլն, քանի որ առանց այդ լեզուներից օգտվելու դժվար է ընդհանուր հայ միջնադարյան արվեստը հասկանալ և պարզաբանել, այլապես ուսումնասիրությունը կլինի պրիմիտիվ և միամիտ: Հայ միջնադարյան արվեստը հետազոտվել է մի շարք լեզուներով, ուստի ուսումնասիրված է գրեթե այնպես, ինչպես տարբեր երկրների միջնադարյան նշանավոր արվեստները:

Պետք է փաստեմ, որ ես ինձ ամենաիրացվածը և լիարժեքը զգում եմ լսարան մտնելիս իմ ուսանողների միջավայրում, որտեղ զգում եմ նաև այն հայացքները և այն շնորհակալությունը, որ գալիս է առ քեզ գիտելիքի կամ վերաբերմունքի տեսքով: Ես միշտ մի բան եմ կրկնում. լավ արվեստաբան լինելու համար անհրաժեշտ է ինքնակրթվել, անդադար սովորել և զարգանալ: Եթե ինչ-որ պահի սկսես քայլել նույն տեղում, ապա լճացումը միանգամից կնկատվի: Կարևորը լավ ինքնադրսևորվելն ու լավագույն որակները ցուցաբերելն է: Ինչ էլ որ անես կյանքում՝ պետք է մինչև վերջ գործին նվիրվես:

Իհարկե, այս ամենին հասնելու համար մեծ ջանքեր են պահանջվել, որոնք ուղղված են եղել իմ առջև ծառայած դժվարությունները և խոչընդոտները հաղթահարելուն:

Երիտասարդների որոշ հատված հաճախ արվեստը չի ընկալում: Արվեստի ճիշտ ընկալումը հարաբերական հասկացություն է, ինչպես նաև՝ սուբյեկտիվ: Կախված է կրթվածության աստիճանից կամ մակարդակից, ինչպես նաև փորձից: Ոմանք կարծում են, թե որևէ արվեստի գործ տեսնելիս ճիշտ են ընկալում, սակայն ճշմարիտ ընկալումը պահանջում է առաջին հերթին արվեստի պատմության իմացություն, փորձ, կրթվածության մակարդակ, ճաշակ, նույնիսկ՝ ժամանակ:

Բավականին լուրջ աշխատանքներ են տարվում դարերով եկած մեր մեծագույն հարստությունը՝ հայոց մշակույթը պահպանելու, զարգացնելու, արտասահմանում առավել ճանաչելի և հասանելի դարձնելու, ինչպես նաև պատշաճ մակարդակով մատաղ սերնդին փոխանցելու և կրթելու ուղղությամբ:

Իմ խորհուրդը երիտասարդներին՝ պահպանել մեր մշակույթը, քանի որ առանց մշակույթի Հայաստան՝ նշանակում է «Հայաստան առանց հայերի»: Իսկ Հայաստանն առանց հայերի բոլոր ժամանակների մեր թշնամիների ամենա-

բաղձալի երազանքն է եղել: Պետք է համախմբվենք և թույլ չտանք ազգային սրբությունները վարկաբեկվեն և այս ծրագրված զանգվածային հանցագործությունը իրականություն դառնա, որի նպատակն է ինչպես 1915 թ., այնպես էլ այսօր ամբողջովին բնաջնջելու հայ ժողովրդին՝ վերացնելով վերականգնման բոլոր հնարավորությունները, ոչնչացնելով արվեստն ու մշակույթը:

Հետևաբար՝ պետք է դնել նպատակ, աշխատել, չհոգնել և ամենակարևորը՝ չհուսահատվել...

Արվեստաբանն իր զգացմունքները փոխանցում է թղթին, կտավին և հավերժացնում իր ապրումները: Արվեստաբան լինելը մեծ ուժ է տալիս և այն պետք է կիրառել մեր պատմությունը հավերժացնելու նպատակով:

Ցավոք, ոչինչ հարատև չէ և անընդհատ առաջ է պետք շարժվել՝ պահպանելով դիմագիծը, արժեհամակարգը և սկզբունքներդ:

Աննա Ասատրյան – Եվս մեկ անգամ շնորհավորելով Ձեզ՝ մաղթում եմ, որ կրկին հանդիպենք Ձեր հաջորդ հոբեյանի՝ ծննդյան 85-ամյակի առիթով:

МАРГАРИТА РУХКЯН - 85*

7 ноября 2022 года отметила свой юбилей ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, член ученого совета и диссертационного совета Института искусств НАН РА, заслуженный деятель искусств Армении, доктор искусствоведения, постоянный автор «Искусствоведческого журнала» **Маргарита Ашотовна Рухкян**.

Дирекция, ученый совет и весь коллектив Института искусств НАН РА сердечно поздравляют ее со светлым юбилеем, желают здоровья, неиссякаемой творческой энергии, новых научных свершений, благополучия и большого человеческого счастья.

Пользуясь случаем, мы пригласили Маргариту Ашотовну на интервью, которое представляем вниманию наших читателей.



Анна Асатрян – Дорогая Маргарита Ашотовна. Всю свою научную и творческую жизнь Вы посвятили изучению современной армянской музыки. Очень важное значение имеет также Ваш вклад в музыкальную критику.

Скажите, пожалуйста, как Вы стали музыковедом?

Маргарита Рухкян – С детства связанная с музыкой, с учебой у превосходного педагога школы имени Саят-Нова Елены Яковлевны Кац, я не могла не полюбить музыку.

Но с еще более раннего детства я влюбилась в книги. Рано научившись чи-

* Հնդրունվել է տպագրության 01.06.2023:

тать, я таскала с собой тяжелые тома «Пушкин» и «Избранное Лермонтова» и где-то в тихом месте, уединившись, читала их стихи. Некоторые, конечно, уже знала на память. Прийти к большой литературе мне было не трудно, поскольку мой папа подписывался на многие издания. В 1940-50-ые годы это было в ходу. Издательства работали на подписчиков, много книг было в продаже. Это была классическая литература – русская и в переводе на русский язык французская, английская и всякая другая.

Литература сопровождала мою учебу в школе, и я не задавалась мыслью что я больше люблю, – музыку или литературу. Но, уже заканчивая школу имени Чайковского – одиннадцатилетку, я задумалась где мне быть, – рядом с музыкой или с литературой, поскольку я полюбила писать что-то для себя. Этот вопрос я разрешила так – стать журналистом, писать о людях, о мире.

Забыла сказать, что я обожала газеты. Помню себя, шести-семилетней, читающей в папином кабинете газету «Британский союзник», которую мы получали, даже помню некоторые публикации из этой газеты. Папа был азартным подписчиком, так появилась в доме не только мировая классика, но и журналы: «Курьер Юнеско», «Юность», «Иностранная литература», «Новый мир» и другие.

И когда встал вопрос после окончания школы, чем заняться серьезно и основательно, я решила совмещать музыку и литературу и поступила на музыкально-ведческий факультет в консерваторию имени Комитаса.

Я думаю, это было правильное решение.

Анна Асатрян – Безусловно, это было единственно правильное решение, так как трудно переоценить Ваш вклад в изучение современной армянской музыки. Вы – автор ценных монографий об армянских композиторах Авете Тертеряне, Вардане Аджемяне, Константине Петросяне и Эдуарде Айрапетяне, множества научных статей и докладов, посвященных творчеству Арама Хачатуряна, Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна, Газароса Сарьяна, Адама Худояна, Эдгара Оганесяна, Дживана Тер-Гадевосяна, Гегуни Чтян, Мартина Вардазаряна, Левона Чаушяна и многих других, исполнителей Оганеса Чекиджяна, Арама Карабекяна, Сергея Смбатяна, Светланы Навасардян, Гоар Гаспарян, Жака Дувалаяна, Анаит Цицикян, Медеи Абраамян, Сарины Автандилян и многих других, а также Мурада Аннамамедова и Валерия Гергиева.

Одним словом – Вас можно назвать летописцем и хронографом современной армянской музыкальной жизни. Прошу Вас определить Ваш вклад в армянское музыкознание.

Маргарита Рухкян – Жизнь уже в школе была полна разных впечатлений. Мое поколение помнит в конце 40-ых и в 50-ые годы идущие в кинотеатрах так называемые «трофейные фильмы». Это была киноклассика Америки с ее превосходными артистами. Позже появились итальянские фильмы послевоенного времени, и в них также потрясали прекрасные артисты. А дальше мы знакомимся с французскими фильмами и стали рассуждать о режиссуре, ее тонкостях и

новшествах. Хочу сказать, что искусство входило в жизнь накатом впечатлений от разных видов искусства. И на этом фоне родным звуком выделялось армянское искусство – живописное, которым я очень увлекалась, и, конечно, музыкальное. Так что объем впечатлений был богатым и разнообразным.

Будучи студенткой консерватории, я уже сильно впечатлялась современной армянской музыкой и не отделяла ее от того, что узнавала в других искусствах, а, наоборот, связывала.

Вот, наверное, это и было основанием для концентрации моих искусствоведческих интересов и моего вклада в то, чем я стала заниматься. Я воспринимала новую армянскую музыку в русле мирового искусства, а главное – в контакте с другими видами искусства. Армянская литература, которая также вошла сильным впечатлением в мою жизнь, – от Сильвы Капутикян, Паруйра Севака, Геворка Эмина до Гранта Матевосяна и Генриха Эдосяна, вливала в мои музыкальные впечатления живую кровь. Я переживала, как и мои сверстники, историю своего народа. Это было неотъемлемо; вдохновение искусством и историей народа, рассказанная посредством искусства. Содержание и форма в жизни, в истории, в искусстве осознавались сердцем и душой.

У меня были друзья, с которыми мы говорили обо всем этом, размышляли и спорили. Мы осознавали, что живем в очень трудное послевоенное время. Советское кино широко освещало эту тему. И советская музыка тоже. И у нас в Армении писались большие произведения, посвященные и прошедшей войне, и героям армянской истории. Все это было не формально, это очень эмоционально переживалось нашим послевоенным поколением.

Так я пришла в осознанию, что меня интересует современное искусство и решила поступить в аспирантуру Института искусств Академии наук Армянской ССР.

Пришла на встречу с директором Института искусств Рубеном Зарьяном, еще точно не сформулировав тему, с которой решила начать научную работу. Мы говорили об искусстве, естественно, о музыке, и он спросил меня, – А что вас в музыке больше всего волнует, – и я, не моргнув глазом, ответила, – симфония, меня волнует этот жанр. Симфония как и роман, – начала я философствовать... Он просто сказал, – вот и займитесь этой темой – симфония в армянской музыке. Я очень благодарна ему за этот разговор, в котором определилась тема моей будущей работы. В этой теме сошлись мои увлечения и мои интересы и по литературе, и по музыке. Во время защиты моей кандидатской диссертации «Некоторые вопросы становления и развития армянской симфонии» в своем вступительном слове я говорила о близости, даже идентичности этих жанров – симфонии и романа. Наверное, это и стало моим главным индивидуальным вкладом в мою научную работу – понимание неотделимости разных видов искусства, развивающихся в одно и то же время. Архитектура и музыка, живопись и театр, литература и кино – все связано и все обогащает друг друга.

При этом в каждом из видов искусства есть свои профессиональные законы и профессиональные тайны. Это надо чувствовать и знать.

Анна Асатрян – Маргарита Ашотовна, в 1965 году Вы поступили в аспирантуру Института искусств АН Армении, а с 1969 года Ваша научно-творческая биография неразрывно связана с нашим Институтом. В 1971 году в Институте искусств Вы защитили свою кандидатскую («Некоторые вопросы становления и развития армянской симфонии»), а в 2005 году – докторскую («Современный этап развития армянской симфонии (на примере творчества Авета Тертеряна)») диссертации. С 2006 года Вы – ведущий научный сотрудник Института искусств НАН РА, член ученого и диссертационного советов. А в связи с 50-летним юбилеем родного Института в 2008 году Вы были награждены Золотой медалью Министерства образования и науки Армении.

Какова роль Института искусств НАН РА в Вашей судьбе?

Маргарита Рухкян – Сегодня об Институте искусств Академии наук Армении я могу сказать, что это мой духовный дом. Я здесь в кругу своих дорогих коллег понимала жизнь и искусство, шла своим жизненным путем, который был устойчив именно потому, что я когда-то навсегда пришла в это духовное убежище. Да, убежище от бед, от сомнений, от разочарований. Так получилось, что я видела смену поколений и могу сказать, что каждое поколение работников Института искусств по своему прекрасно в своих человеческих и научных проявлениях. Также и сейчас, невзирая на трудные времена, наступившие для нашей Армении, я ощущаю здесь духовный оплот, помогающий развиваться нашей национальной культуре, и ту духовную стойкость, которая лежит в основе нашего национального существования.

Анна Асатрян – Маргарита Ашотовна, меня всегда удивляло Ваше внимание к молодым исследователям. Вы очень часто становитесь официальным оппонентом диссертационных работ по специальности 17.00.02 – «Музыкальное искусство», и наши молодые специалисты порой вступают в большой мир музыковедения с Вашей рекомендацией. Вы всегда весьма доброжелательны и благосклонны по отношению к нашим аспирантам и соискателям.

Хотелось бы в этой связи услышать Ваше обращение к молодым.

Маргарита Рухкян – То, что я хотела бы передать молодому поколению, я делаю своими статьями и книгами. Монография для меня любимая форма, потому что там композитор – герой, и я рассказываю о его жизни и его творчестве. Творчество современного композитора невозможно понять без связей или переключек с другими искусствами. Эта крепкая связь искусства во всех его видах и жанрах должна осознаваться теми, кто решает заняться искусствоведением. Музыка особенно восприимчива к идеям других искусств, – например, литературы, которая постоянно обогащает композиторов темами, образами. Также невозможно отделить от музыки живопись. Импрессионизм в музыке родился из этого стремления отразить в музыке впечатления от живописи. А архитектуру называют «застывшей музыкой»... Да, формы архитектуры и му-

зыки во многом идентичны в каждой национальной культуре. Наши храмы устойчивые, строгие, плечистые и уединенные... Такова же армянская музыка.

Анна Асатрян – Маргарита Ашотовна, на днях по решению Ученого совета Института искусств НАН РА был издан сборник статей под названием «Звучащая музыка – живая летопись эпохи: 1990-2020», в котором собраны Ваши статьи и рецензии, написанные Вами и изданные в периодической печати в течение последних тридцати лет. Целью книги является сохранение в памяти потомков историю музыкально-общественной жизни Армении в ее новейший период. Презентация книги состоялась 12 сентября 2023 года на Пленарном заседании Международной научной конференции «Арам Хачатурян – 120» в Зале заседаний Национальной академии наук Республики Армения. Представила книгу талантливый музыкант, заслуженный деятель искусства Армении Сарина Автандилян, которая является составителем, ответственным и художественным редактором данного издания. Для меня же большая честь быть рецензентом Вашей книги.

Пользуясь случаем, сердечно поздравляю Вас с этим важным и замечательным событием и желаю Вам всего наилучшего.

ԶԱՎԵՆ ՊԵՏՐՈՍԻ ԹԱԳԱԿՅԱՆ



ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը և հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը ծանր ու անդառնալի կորուստ կրեցին: 2023 թ. փետրվարի 7-ին կյանքից հեռացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ծայնադարանի վարիչ, ժողովրդական երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, երաժշտագետ-ֆոլկլորագետ Զավեն Պետրոսի Թագակցյանը:

Զ. Թագակցյանը ծնվել է 1944 թ. մայիսի 18-ին, Երևանում: 1963-ին ավարտել է Երևանի Ռոմանոս Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանի երաժշտության տեսության բաժինը, 1969-ին՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ստեղծագործական-երաժշտագիտական ֆակուլտետի հեռակա բաժինը: 1966-ին իր գիտական ղեկավարի՝ պրոֆեսոր Ռոբերտ Աթայանի խորհրդով և երաշխավորությամբ Զ. Թագակցյանն աշխատանքի է անցել ՀԽՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտում, որտեղ ավելի քան հինգ տասնամյակների ընթացքում անմնացորդ նվիրումով ու գիտական բացառիկ բարեխղճությամբ ծավալել է ֆոլկլորագիտական բեղուն ու բազմակողմանի գործունեություն:

Երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը Զ. Թագակցյանի տարերքն էր. նա կատարելապես էր տիրապետում այս բարդագույն բնագավառի բոլոր բաղկացուցիչ ոլորտներին՝ բանահավաքչական, վերծանական-նոտագրական, վերլուծական-հետազոտական և խմբագրական: Նա օժտված էր նաև ժողովրդական երաժշտական նյութը հարազատորեն վերարտադրելու հազվագյուտ վարպետությամբ, ինչը վկայում է ժողովրդական արվեստի էությունը խորապես զգալու և հասկանալու ունակության մասին:

Թագակցյան-ֆոլկլորագետի կայացման տեսանկյունից էական դեր է ունեցել նրա տևական շփումն ու համագործակցությունը Կոմիտասի հինգ «պոլսական» սաներից մեկի՝ երաժշտագետ-բանահավաք Միհրան Թումանյանի հետ, որին նա համարում էր իր գլխավոր ուսուցիչը: 1966-1973 թթ. ընթացքում Թագակցյանն աջակցել է ԱՄՆ-ից Երևան տեղափոխված Մ. Թումանյանին՝ նրա կուտակած սովորածավալ բանահավաքչական նյութը հրատարակության պատրաստելու գործում: Այդ աշխատանքի արգասիքը դարձավ «Հայրենի երգ ու բան» քառահատոր ժողովածուն, որի՝ Թումանյանի մահից հետո լույս տեսած 3-րդ հատորի (1986) խմբագիրը և 4-րդ հատորի (2005) կազմողը, խմբագիրը և ծանոթագրությունների հեղինակը Զ. Թագակցյանն է:

Բանահավաքչական երկարամյա և բուռն գործունեության շրջանակում Զ. Թագակյանը գրառել է շուրջ 2500 երգ ու նվագ՝ ՎԽՍՀ հայաբնակ շրջաններում (Ախալքալաք, Բոգդանովկա, Ծալկա, Բոլնիս-Խաչեն, Թեթրի-Շղարո և այլն), ՀԽՍՀ Վարդենիսի, Մարտունու, Ապարանի և Թալինի, Արտաշատի շրջաններում և Էջմիածնի շրջանի Մուսալեռ գյուղում, ՀՀ Վայոց Ձորի մարզում կայացած գիտարշավների ընթացքում:

Երկար տարիներ վաստակաշատ գիտնականը զբաղվել է հայ ժողովրդական աշխատանքային երգի ժանրի կարևորագույն ենթատեսակներից մեկի՝ հոռովելի ուսումնասիրությամբ, ինչի արգասիքն է նրա «Հայոց երկրագործական աշխատանքային երգերի՝ հոռովելների երաժշտալեզվական առանձնահատկությունները. ձայնակարգային կառույցներ» թեմայով թեկնածուականատենախոսությունը (2009):

Զ. Թագակյանի՝ տասնամյակներ ձգվող մեկ այլ մասշտաբային հետազոտական աշխատանքի հանրագումարը դարձավ «Հոգևոր երգատեսակները Զավախքի ժողովրդական ավանդույթում» ծանրակշիռ մենագրությունը¹, որը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական ուսումնասիրությունները ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի աջակցությամբ հրատարակվեց 2022 թվականին: Աշխատության մեջ առաջին անգամ ներկայացվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի Արամ Քոչարյանի անվան ձայնադարանում պահվող ժողովրդական հոգևոր երգերի և եկեղեցական տարբեր արարողություններում հնչող երգերի ժողովրդականացված տարբերակների գիտարշավային ձայնագրությունների (1927-1999 թթ.) երաժշտագիտական քննությունը: Մենագրությունը ներառում է 20-րդ դարում ջավախահայերի կենցաղում լայնորեն տարածված հոգևոր տաղերի, շարականների, Աբ. Պատարագի երգային հատվածների, ժամագրոց երգերի, Աբ. Ծննդյան և Հարության ավետիսների, երգվող աղոթքների և աշուղական հոգևոր երգերի նոտային և բանաստեղծական տեքստերի վերծանությունները՝ զուգահեռաբար համադրելով ու վերլուծելով ժողովրդական և կանոնական հոգևոր երգերի տարբերակները:

Խիստ արժեքավոր է Զ. Թագակյանի ներդրումը Արվեստի ինստիտուտի «Հայ ավանդական երաժշտություն» մատենաշարի մի շարք պրակների կազմման, խմբագրման ու ու ծանոթագրման գործում: Իր ուսումնասիրությունների արդյունքները Զ. Թագակյանը պարբերաբար ներկայացրել է գիտական հոդվածներում, ինչպես նաև զեկուցումներում՝ հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներին:

1986-ից ղեկավարելով Արվեստի ինստիտուտի Ա. Քոչարյանի անվան հա-

¹ Թագակյան Զ. Պ. Հոգևոր երգատեսակները Զավախքի ժողովրդական ավանդույթում (խմբագիր՝ Պիկիյան Հ. Վ.). Ե., «Գիտություն» հրատ., 2022, 338 էջ: Մենագրության մասին տե՛ս Ասատրյան Ա. Գ. Զավեն Թագակյան. Հոգևոր երգատեսակները Զավախքի ժողովրդական ավանդույթում. Ե., «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2022, № 2, էջ 304-311:

րուստ ձայնադարանը, Զ. Թագակյանը զգալի ջանքեր է ներդրել վերջինիս նյութերի կարգավորման, համակարգման գործում:

Գիտական աշխատանքին զուգահեռ Զ. Թագակյանը զբաղվել է նաև մանկավարժությամբ. կյանքի տարբեր շրջաններում նա դասավանդել է ՀԽՍՀ Վեդու (Արարատի) շրջանային մանկական երաժշտական դպրոցում (1963-1966), Ղափանի երաժշտական ուսումնարանում (1971-1972), Երևանի Առնո Բաբաջանյանի անվան երաժշտական մանկավարժական ուսումնարանում (1972-1981):

Զ. Թագակյանը մշտապես կարևորել է ֆոլկլորագետի գործունեության պրակտիկ կողմը, եռանդուն ջանքեր գործադրել հայ ավանդական երաժշտության գանձերը հնարավորինս լայն լսարանին ճանաչելի դարձնելու ուղղությամբ: Նա հանդես է եկել հայ ավանդական երաժշտարվեստին նվիրված համերգ-դասախոսություններով, վարել ռադիո և հեռուստատեսային հաղորդում-հարցազրույցներ, համահեղինակել է 1977 թ. «Երևան» ստուդիայի իրագործած «Գորանի» ֆիլմի սցենարը՝ արվեստագիտության դոկտոր, երաժշտագետ Մարգարիտա Ռուխկյանի հետ միասին, էական դեր խաղացել ֆիլմի համար ֆոլկլորային նյութի ընտրության գործում և մասնակցել նկարահանման աշխատանքներին: 1981-ից մինչ կյանքի վերջը նա «Գորանի» մանկական ավանդական երգ ու պարի համույթի գեղարվեստական ղեկավարն էր, որը ստեղծվել էր նրա ջանքերով՝ Գեղագիտության ազգային կենտրոնին կից, իսկ 1987-1993 թթ. ղեկավարել է ՀԽՍՀ հեռուստատեսության և ռադիոհաղորդումների պետական կոմիտեի «Հայասա» հայ ավանդական երգի ու պարի խումբը:

2008 թ. ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման կեսդարյա հոբելյանի առթիվ Զ. Թագակյանը պարգևատրվել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության պատվոգրով, իսկ «Ազգային մշակութային ժառանգության պահպանման և հանրահռչակման գործում ունեցած նշանակալի ավանդի համար» 2016 թ. պարգևատրվել է ՀՀ Մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալով:

Զավեն Թագակյանի հարուստ ֆոլկլորագիտական ժառանգությունը նշանակալից ավանդ է հայ ավանդական երաժշտության ուսումնասիրության բնագավառում:

Վեհ ու սկզբունքային, բարի ու լուսավոր մարդու, գիտության անմնացորդ նվիրյալի անմոռանալի կերպարը մշտապես կմնա նրա գործընկերների, սաների, նրան ճանաչողների սրտերում:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Արարատ Աղասյանի «Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ» աշխատության շնորհանդեսը.....	5
---	---

ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Երաժշտության հարցերը «Գեղարվեստ» հանդեսի էջերում.....	13
ԷՍՏՐԻԿ (ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ) Անուշ (Իրան) – Նոր Ջուղայի եկեղեցիներում օգտագործող ծիսական նազարանները.....	25
ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ Մարտուն – Լիդերության ձգտումը պատանի երաժշտի մոտ.....	52
ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ Մարտուն – Կառուցվածքի վրա աշխատանքը՝ որպես երաժշտական ստեղծագործությունը սերտելուն ուղղված ուսուցման կարևորագույն մաս.....	58
ԿՈՍՏԱՆՅԱՆ Արուսյակ – Արամ Սաթյան. «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» ժողովածուն.....	66
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Աննա – Ստեփան Լուսիկյան. դիմանկարի նրբագծեր.....	74
ՇՈՒՇԱՐՁԱՆ Սերգեյ (ՌԴ) – Երաժշտություն և բժշկություն. ինտեգրման ուժը (նվիրվում է մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանին).....	87
ՋԱՆԱԲԻ Ասղար (Իրան) – Երաժշտության դերը «Շահնամե»-ում....	105
ՋԱՆԱԲԻ Ասղար (Իրան) – «Շահնամեն» և երաժշտությունը.....	113
ՍԼԻԽԱՆՅԱՆ-ԿՈՒՐՏՅԱՆ Բեթթի (Լիբանան) – Էդուարդ Թորիկյան. կյանքը, գործունեությունը, ազդեցությունները: Բազմաձայնությունն արաբական երգերում.....	123
ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Արտակ, ՓԱՀԼԵՎԱՆՅԱՆ Ալինա – Ժողովրդական «Սարի աղջիկ» երգի ազգային պատկանելության շուրջ.....	137

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՕՐԴՈՅԱՆ Գրիգոր – Արդի թատրոնի դիսկուրսը.....	151
ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ Արսեն – Փաստարկումը կինոարվեստում (հարցադրման շուրջ).....	159

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին – Ապագայի դիզայնը. Կանաչ ճարտարապետություն.....	165
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Ալիս – Մարտիրոս Սարյան. գեղանկարչական դիմանկար՝ կերպարի ընկալման վեկտորները.....	176
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Հայկուշ – Միքայել Արուտչյանի կինոնկարչությունը.....	190

ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լիլիթ – Նոր բացահայտում Վահրամ Գայֆեճյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ..... 202

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԶԱՐՅԱՆ Արա (Իտալիա) – Հայաստանի Սյունյաց նահանգի Վայոց Ձորով անցնող Դվին-Պարտավ մայրուղու Ուլյա Նորաշեն-Սելիմի լեռնանցք ճանապարհահատվածի պաշտպանական համակարգը.. 222

ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ Դավիթ – Հայկական ժամանակակից ճարտարապետությունը՝ միջազգային զուգահեռներով..... 233

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄԲԻՈՆ

ԴԵՎՐԻԿՅԱՆ Շողակաթ – Գրիգոր Լուսավորչի կյանքը ներկայացնող իտալական մի նորահայտ փորագրանկար..... 254

ԳՐԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե – *Արարատ Աղասյան*, Արվեստի պատմություն. կերպարվեստ..... 266

ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր – *Ալիս Ներսիսյան*, Տառյանա Լեոնովա. գրաֆիկա, գեղանկարչություն..... 272

ՄԵՐ ՀՈԲԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

Վիգեն Ղազարյան..... 276

Մարգարիտա Ռուխկյան..... 288

ԽՈՍՔ ՀԻՇԱՏԱԿԻ

Զավեն Պետրոսի Թագակցյան..... 293

Կազմի դարձերեսին՝
Նիկոլայ Քոթանջյան. «Իրինա Դրամբյանի դիմանկարը»,
 1964, կտավ, յուղաներկ, 125x90

СОДЕРЖАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Презентация книги Арарата Агасяна «История искусства. Изобразительное искусство».....	5
---	---

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Вопросы музыкального искусства на страницах журнала «Гехарвест».....	13
ЭСТИК (ОВАННИСЯН) Ануш (Иран) – Ритуальные музыкальные инструменты, используемые в церквях Новой Джуги.....	25
КОСТАНДЯН Мартун – Стремление к лидерству у молодых музыкантов.....	52
КОСТАНДЯН Мартун – Работа над построением как важнейшая часть обучения, направленная на усвоение музыкального произведения.....	58
КОСТАНЯН Арусяк – Арам Сатян: сборник фортепианных пьес «Мы играем на рояле».....	66
АРУТЮНЯН Анна – Степан Лусикян: штрихи к портрету.....	74
ШУШАРДЖАН Сергей (РФ) – Музыка и медицина – сила интеграции (посвящается маэстро Оганесу Чекиджяну).....	87
ДЖАНАБИ ВАХАБ Асхар (Иран) – Роль музыки в «Шахнаме».....	105
ДЖАНАБИ ВАХАБ Асхар (Иран) – «Шахнаме» и музыка.....	113
СЛИХАНИЯН-КУРТЯН Бетти (Ливан) – Эдуард Торикян: жизнь, деятельность, влияния. Полифония в арабских песнях.....	123
ВАРДАНИЯН Артак, ПАХЛЕВАНИЯН Алина – О национальной принадлежности народной песни «Сари ахчик».....	137

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

ОРДОЯН Григор – Дискурс современного театра.....	151
АМБАРЦУМОВ Арсен – Аргументация в киноискусстве (к постановке вопроса).....	159

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АРУТЮНЯН Мартин – Дизайн будущего. Зеленая архитектура.....	165
НЕРСИСЯН Алис – Мартирос Сарьян. Живописный портрет: векторы образного восприятия.....	176
СААКЯН Айкуш – Микаэл Арутчян – художник кино.....	190
САРГСЯН Лилит – Новое открытие в художественном наследии Ваграма Гайфеджяна.....	202

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

- ЗАРЯН АРА (Италия)** – Оборонительная система на участке Улья-Норашен – Селимский перевал магистрали Двин-Партав, проходящей по Вайоц Дзору провинции Сюник Армении..... 222
- КЕРТМЕНДЖЯН Давид** – Современная армянская архитектура в мировых параллелях..... 233

Трибуна Молодого Исследователя

- ДЕВРИКЯН Шогакат** – Новоявленная итальянская гравюра, изображающая жизнь Григория Просветителя..... 254

РЕЦЕНЗИИ

- ВАРДАНИЯН Рипсима** – *Арарат Агасян, История искусства. Изобразительное искусство*..... 266
- АВАГЯН Артур** – *Алис Нерсисян. Татьяна Леонова: графика, живопись*.. 272

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

- Виген Казарян**..... 276
- Маргарита Рухкян**..... 288

СЛОВО ПАМЯТИ

- Тагакчян Завен Петросович**..... 293

На обратной стороне обложки:

Николай Котанджян. «Портрет Ирины Дрампян»,
1964, холст, масло, 125x90

CONTENTS

ASATRYAN Anna – Presentation of Ararat Aghasyan’s monograph “History of Art: Visual Arts”	5
---	---

ARTICLES, REPORTS

MUSICOLOGY

ASATRYAN Anna – The issues of music art on the pages of the “Gegharvest” journal.....	13
ESTIK (HOVHANNISYAN) Anush (Iran) – Ritual musical instruments used in the churches of Nor Jugha.....	25
KOSTANDYAN Martun – Striving for leadership in a young musician.....	52
KOSTANDYAN Martun – Working on the structure as an important part of teaching aimed at mastering the musical composition.....	58
KOSTANYAN Arusyak – Aram Satyan: collection of piano pieces “We Play the Piano”	66
HARUTYUNYAN Anna – Stepan Lusikyan: touches to the portrait.....	74
SHUSHARDZHAN Sergey (Russia) – Music and medicine – the power of integration (dedicated to Maestro Ohannes Tchekidjian).....	87
JANABI VAHAB Asghar (Iran) – The role of music in “Shahnameh”	105
JANABI VAHAB Asghar (Iran) – “Shahnameh” and Music.....	113
SLIKHANIAN-KOURTIAN Betty (Lebanon) – Edward Torikian. His life, activities, influences. Polyphony in Arabic songs.....	123
VARDANYAN Artak, PAHLEVANYAN Alina – Around the national affilia- tion of the folk song “Sari aghjik”	137

THEATER AND FILM STUDIES

ORDOYAN Grigor – The discourse of the modern theater.....	151
HAMBARTSUMOV Arsen – Argumentation in cinema art (to the problem statement).....	159

ART STUDIES

HARUTYUNYAN Martin – The Design of the Future. Green Architecture.	165
NERSISYAN Alice – Martiros Saryan. Portrait Painting: Vectors of Artistic Perception.....	176
SAHAKYAN Haykush – Michael Arutchyan – the cinema artist.....	190
SARGSYAN Lilit – A new discovery in the artistic heritage of Vahram Gayfejyan.....	202

ARCHITECTURAL STUDIES

- ZARIAN ARÀ (Italia)** – Il Sistema difensivo del valico Ulyà Norashen-Selim (Sulemà) del tratto della strada principale Dvin-Partav in Provincia di Voyots Dzor della regione del Syounik' in Armenia..... 222
- KERTMENJIAN David** – Armenian Contemporary Architecture in World Parallels..... 233

ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER

- DEVRIKYAN Shoghakat** – A newly discovered engraving depicting the life of Gregory the Illuminator..... 254

LITERARY REVIEWS

- VARDANYAN Hripsime** – *Ararat Aghasyan, History of Art: Visual Arts*..... 266
- AVAGYAN Artur** – *Alice Nersisyan, Tatyana Leonova. Graphic art, painting*..... 272

OUR JUBILEES

- Vigen Ghazaryan**..... 276
- Margarita Rukhkyan**..... 288

IN MEMORIAM

- Zaven Tagakchyan**..... 293

On the back cover:

Nikolay Kotanjyan. “Portrait of Irina Drampyan”,
1964, oil on canvas, 125x90

AUTHORS

ASATRYAN Anna – Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of the RA, Vice President of the Academy of Humanism Problems, President of the Dikran Tchouhadjian Foundation, Doctor of Sciences (Arts), Professor.
E-mail: annaasatryan2013@gmail.com

AVAGYAN Artur – NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of Fine Arts, Doctor of Arts.
E-mail: avart@rambler.ru

DEVRIKYAN Shoghakat – NAS RA Institute of Arts, PhD student, junior researcher at the Department of Fine Arts; Matenadaran. Mesrop Mashtots Research Institute of Ancient Manuscripts, junior researcher.
E-mail: devrikyan@gmail.com

ESTIK (HOVHANNISYAN) Anush (Iran, Nor Jugha) – Choir “Shushanik” at the Surb Amenaprkich [Holy Savior] Cathedral in Nor Jugha, kantor and regent.
E-mail: anooshstik@gmail.com

HAMBARTSUMOV Arsen – NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of the Art of the Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Arts.

HARUTYUNYAN Anna – Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University, Department of Music Education, Faculty of Art Education, lecturer, Doctor of Arts, Associate Professor.
E-mail: apharutyunyan@mail.ru

HARUTYUNYAN Martin – NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Arts, Associate Professor.
E-mail: martinharutyunyan@hotmail.com

JANABI VAHAB Asghar (Iran) – Singer; Komitas Yerevan State Conservatory, PhD student.
E-mail: A.janabi1363@gmail.com

KERTMENJIAN David – NAS RA Institute of Arts, Leading Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations, Doctor of Sciences (Architecture), Professor.
E-mail: dakertmenjyan@gmail.com

KOSTANDYAN Martun – Director of the Yerevan P. Tchaikovsky secondary specialized music school, Doctor of Arts.
E-mail: tchaikschool@gmail.com

KOSTANYAN Arusyak – Khachatur Abovyan Armenian State Pedagogical University (ASPU), Faculty of Art Education, lecturer of piano and accompanying class of the Department of Music Education.
E-mail: arusyak57@mail.ru

NERSISYAN Alice – NAS RA Institute of Arts, Senior Researcher at the Department of Fine Arts, Doctor of Arts.
E-mail: alice.nersisyan@gmail.com

ORDOYAN Grigor – Yerevan State Institute of Theater and Cinema, Head of the Department of History and Theory of Art, Doctor of Sciences (Arts), Professor.
E-mail: Gregor6712@rambler.ru

PAHLEVANYAN Alina – Komitas Yerevan State Conservatory, Professor at the Department of Armenian Musical Folklore, Honored Art Worker of the RA, Member of the Composers' Union of Armenia, Doctor of Arts.
E-mail: alinapahlevanyan1@gmail.com

SAHAKYAN Haykush – National Gallery of Armenia, Head of the Department of Armenian Painting; NAS RA Institute of Arts, PhD student.
E-mail: haykouhie.sahakyan@gmail.com

SARGSYAN Lilit – NAS RA Institute of Arts, PhD student.
E-mail: sargsyanlilityerevan@gmail.com

SHUSHARDZHAN Sergey (Russia, Moscow) – Rector of Academy of Medical Rehabilitation, Clinical Psychology and Music Therapy, Doctor of Medical sciences, Professor.
E-mail: medart777@yandex.ru

SLIKHANIAN-KOURTIAN Betty (Lebanon, Beirut) – Holy Spirit University of Kaslik (USEK), Lebanon.
E-mail: bettyslikhanian@usek.edu.lb

VARDANYAN Artak – NAS RA H. Acharyan Institute of Language, Senior Researcher at the Dialectology Department, member of the Writers' Union of Armenia, Doctor of Philology.
E-mail: artva@list.ru

VARDANYAN Hripsime – Yerevan State University, lecturer, Doctor of Arts.
E-mail: ripsivardanyan@mail.ru

ZARIAN ARÀ (Italia) – Architetto restauratore.
E-mail: arazarian@gmail.com

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**
Անգլերեն բաժնի խմբագիրներ՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**
Редактор русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**
Редакторы английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of Armenian part – **Svetlana MARDANYAN**
Editor of Russian part – **Svetlana MARDANYAN**
Editors 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 – **Мартина АРУТЮНЯНА**
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,
тел. 58-18-51, факс 58-11-09
Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ journal@arts.sci.am, instart@sci.am
Эл. почта: journal@arts.sci.am, instart@sci.am
E-mail: journal@arts.sci.am, instart@sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://artstud.sci.am/>
Официальный сайт: <http://artstud.sci.am/>
Website: <http://artstud.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1247
Ստորագրված է տպագրության՝ 14.06.2023:
Չափսը՝ 70 x 100¹/₁₆, 19 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
«Հ ՀԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 14.06.2023
Формат 70 x 100¹/₁₆, 19 печ. л.
Тираж 200 экз.
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 14.06.2023
Format 70 x 100¹/₁₆, 19 print. sheets.
Printed copies – 200
“Gitutyun” Press NAS RA,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24