



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆՐԵՍ

2023 № 2 (10)

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆՐԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2

2023

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



ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

2 (10)

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

ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ 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

ՀՀ ԳԱԱ – 80. ՀԱՅ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԵՐԱԽՏԱՎՈՐՆԵՐԸ

2023-ին լրացավ ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 80-ամյա հոբելյանը:

Հոբելյանի շրջանակներում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը նախաձեռնել է «ՀՀ ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները» գիտական կոնֆերանսների շարքը, որի նպատակն է բացահայտել ՀՀ ԳԱԱ ծանրակշիռ դերը հայ արվեստագիտության զարգացման գործում: Շարքի՝ երաժշտագետներին նվիրված կոնֆերանսները, կազմակերպվեցին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համատեղ, քանի որ նրանց գործունեությունը սերտորեն կապված է եղել Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ:



Շարքի 1-ին միջոցառումը «ՀՀ ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները. Քրիստափոր Քուշնարյան» երկօրյա գիտական կոնֆերանսն էր¹, որի երեք նիստերը տեղի ունեցան 2023 թ. հունիսի 27-ին և 28-ին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում:

Հայ ականավոր երաժշտագետ, կոմպոզիտոր և մանկավարժ, Հայկական ՍՍՀ և Ուզբեկական ՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Ք. Քուշնարյանը (1890-1960) կանգնած էր հայկական ակադեմիական արվեստագիտության ակունքներում և 1944-1948 թթ. ղեկավարել է ՀՍՍՀ ԳԱ Երաժշտության պատմությամբ

¹ Սա Քրիստափոր Քուշնարյանի գործունեության ուսումնասիրությանը նվիրված առաջին գիտական նստաշրջանը չէր: 1981-ի ապրիլի 15-ին ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտը, Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան կազմակերպել էին միացյալ գիտական նստաշրջան՝ նվիրված Ք.Ս. Քուշնարյանի ծննդյան 90-ամյակին: Նիստերը տեղի էին ունեցել Հայաստանի կոմպոզիտորների տանը: Բացման խոսքով հանդես էր եկել ՀԿՄ նախագահ, Հայաստանի ժողովրդական արտիստ, կոմպոզիտոր Էդվարդ Միրզոյանը: Այնուհետև զեկուցումներով հանդես էին եկել Ռոբերտ Աթայանը, Մաթևոս Մուրադյանը, Նիկողոս Թահմիզյանը, Կարինե Խուդաբաշյանը և Գայանե Չեբոտարյանը: Նստաշրջանի ընթացքում ներկայացվել էին նաև հուշեր՝ Քուշնարյանի մասին, և Արթուր Աղամյանի կատարմամբ հնչել էր Քուշնարյանի Երգեհոնային սոնատը: Նստաշրջանի զեկուցումների ժողովածուն չի հրատարակվել:

յան և տեսության նորաստեղծ սեկտորը: Հենց այդ Սեկտորի հիման վրա էլ 1948-ին ստեղծվեց ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների պատմության և տեսության սեկտորը, իսկ 1958-ին՝ ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտը: Գիտնականի «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» հիմնարար աշխատությունը (1958, Լենինգրադ) յուրաքանչյուր երաժշտագետի սեղանի գիրքն է:

Միննույն ժամանակ՝ Ք. Քուշնարյանը կարևոր տեղ է գրավում սովետական երաժշտարվեստի կայացման ու զարգացման գործում մեծ դեր կատարած ակադեմիկոս գործիչների շարքում (երկար տարիներ դասավանդել է Լենինգրադի կոնսերվատորիայում): Երաժիշտ-մտածող, գիտական և երաժշտական հետաքրքրությունների լայն շրջանակի տեր անձնավորություն՝ նա միաժամանակ խոշոր տեսաբան էր ու տաղանդավոր կոմպոզիտոր, ակադեմիկոս գիտնական-պոլիֆոնիստ և հրաշալի մանկավարժ, հետազոտող-ֆոլկլորիստ և երաժշտական-հասարակական անխնջ գործիչ:

Ք. Քուշնարյանի անունով է անվանակոչվել Երևան քաղաքի Կենտրոն վարչական շրջանում գտնվող արվեստի դպրոցը (տնօրեն՝ Էդգար Գյանջումյան), որի հետ « ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտն ամենօրյա սերտ կապերի մեջ է:

« ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները. Քրիստափոր Քուշնարյան» գիտական նստաշրջանի բացումը և Լիագումար նիստը տեղի ունեցավ հունիսի 27-ին:



Նստաշրջանի մասնակիցներին և հյուրերին ողջունեց « ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը**: Նա մասնավորապես նշեց. «Քուշ-

նարյանը Լենինգրադի թատրոնի և երաժշտության ինստիտուտից գործուղվել էր Հայաստան որպես գիտարշավի ղեկավար: Նա ուսումնասիրեց հայ երաժշտության զարգացման ընթացքը, ինչը հիմք դարձավ հետագայում իր նշանավոր հրապարակումների համար: Ակադեմիական արվեստագիտության ասպարեզում առաջին քայլերը կատարվել են Քուչնարյանի ղեկավարությամբ, և այս գիտաժողովն արժևորելու է նրա մեծ ավանդը երաժշտության տեսության և պատմության զարգացման գործում»:

Ողջույնի խոսքով հանդես եկավ նաև Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր **Արամ Սաթյանը**:

Այնուհետև տեղի ունեցավ Քրիստափոր Քուչնարյանի սան՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ (1984-2005), Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երաժշտագիտական մասնաճյուղի նախագահ (1975-1981), ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Կարինե Խուդաբաշյանի (1929-2015) «Կենսամատենագիտության» շնորհանդեսը (ներածականը՝ Անահիտ Բաղդասարյանի):

Գիտական նստաշրջանի *Լիագումար նիսպը* մեկնարկեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Արևշատյանի** «Քրիստափոր Քուչնարյանը՝ նշանավոր գիտնական երաժշտագետ» զեկուցումով:

Ինչպես հայտնի է, Քուչնարյանի երաժշտագիտական ժառանգության մեջ կարևոր տեղ է գրավում ծայնակարգային տեսությունը, որի հիման վրա հետագայում ձևավորվեցին Էդուարդ Փաշինյանի և Գևորգ Գյոդակյանի տեսությունները, առաջադրվեցին հայ ավանդական երաժշտության վերլուծության մեթոդաբանական հիմնադրույթներ (Մարգո Բրուտյան, Կարինե Խուդաբաշյան): ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Միեր Նավոյանը** «Ք. Քուչնարյանի ծայնակարգային տեսության որոշ առանձնահատկությունների շուրջ» զեկուցման մեջ նկատեց, որ այսօր կիրառական որոշ տեսական սկզբունքներ հակասում են Քուչնարյանի համակարգին՝ ծայնակարգային կառույցների նույնականացման և կիրառվող ծայնակարգային անվանակարգության (տերմինաբանական նոմենկլատուրա) առումով: Այդ հակասությունների պատճառը որոշ դեպքերում Քուչնարյանի տեսության հիմնատարերի և առանձնահատկությունների անտեսումն է և տեսական իրողությունների պարզեցումը, որն անհամապատասխանություն է առաջացնում հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսական հիմքերի վերաբերյալ այսօր ընդունելի մոտեցումների հետ: Մյուս կողմից՝ կատարվել են տեսական դրույթների վերանայման փորձեր, որ դեռևս վերջնական հիմնավորում չունեն: Բանախոսը եզրակացրեց, որ Քուչ-

նարյանի առաջարկած ձայնակարգային տեսությունը հայ մոնոդիկ երաժշտության համապատասխան ոլորտում ամենալիարժեք համակարգն է մինչ օրս:

Քուշնարյանը գիտական դպրոցի հիմնադիր է. նրա ասպիրանտներն իրենց հետագա գործունեությամբ մեծապես նպաստեցին հայ երաժշտագիտության առաջընթացին: Հաջորդ 3 զեկուցումներում ուրվագծվեցին Քուշնարյանի սաների գիտամանկավարժական դիմանկարները և բացահայտվեց նրանցից յուրաքանչյուրի ներդրումը հայ երաժշտագիտության մեջ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անահիտ Բաղդասարյանը** հանդես եկավ «Երաժշտագիտական մտքի զարգացումը Հայաստանում. Քրիստափոր Քուշնարյանի սաները՝ Գայանե Չեբոտարյան և Կարինե Խուդաբաշյան» բանախոսությամբ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մարիաննա Տիգրանյանը** «Քրիստափոր Քուշնարյան և Մարգարիտ Բրուտյան» զեկուցման մեջ նշեց, որ Ք. Քուշնարյանի շնորհալի սաներից էր Մարգարիտ Բրուտյանը (1922-2002), ում 100-ամյակը նշվեց 2022 թվականին: Սիրելի ուսուցչի պայծառ հիշատակը Մ. Բրուտյանը հավերժացրեց երկու աշխատությամբ. առաջինը՝ «Քրիստափոր Քուշնարյան» վերնագրով ժողովածուի կազմումն ու խմբագրումն էր, որտեղ ամփոփվեցին Քրիստափոր Ստեպանովիչի՝ երաժշտագիտական տարբեր խնդիրներին վերաբերող հոդվածներն ու ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև գործընկերների և սաների հուշերն ու կարծիքները, երկրորդը՝ Ք. Քուշնարյանի «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» հիմնարար աշխատության հայերեն թարգմանությունը, որոնք լույս տեսան Մ. Բրուտյանի մահից հետո:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի «Երաժշտական Հայաստան» գիտական պարբերականի գլխավոր խմբագիր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, երաժշտագետ **Գոհար Շագոյանը** ներկայացրեց «Ք. Քուշնարյանի ասպիրանտը՝ Նիկողոս Թահմիզյան» զեկուցումը:

Լիագումար նիստը եզրափակվեց Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Հասմիկ Հարությունյանի** «Քրիստափոր Քուշնարյանը՝ էթնոերաժշտագետ» զեկուցումով:

Գիտական նստաշրջանի *Առաջին նիստում* (համանախագահներ՝ Աննա Արևշատյան, Էդգար Գյանջումյան) ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստա-

գիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լիլիթ Երնջակյանը** հանդես եկավ «Քրիստափոր Քուչնարյան՝ արևելագետ» զեկուցումով:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի դոցենտ **Ռիտա Աղայանը** բացահայտեց Ք. Քուչնարյանի ներդրումը սովետական երաժշտագիտության զարգացման գործում:

Երևանի Ք. Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր **Էդգար Գյանջումյանն** ուրվագծեց Երևանի Քրիստափոր Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցի անցած կեսդարյա ուղին, ներկայացրեց դպրոցի ձեռքբերումներն ու նվաճումները:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Անի Հակոբյանը** քննության առավ հայկական ավանդական օրորները Ք. Քուչնարյանի բանահավաքչական գրառումներում:

Նիստը եզրափակվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Հովհաննես Մանուկյանի** «Ք. Քուչնարյանի Սոնատը երգեհոնի համար» զեկուցումով:

Երկրորդ նիստում (համանախագահներ՝ Լիլիթ Երնջակյան, Արամ Սաթյան), որը տեղի ունեցավ հունիսի 28-ին, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Լուսինե Սահակյանը** հանդես եկավ «Քրիստափոր Քուչնարյանի նորահայտ նամակները Ռոբերտ Աթայանին» զեկուցումով:

Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարանի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու **Ռուզան Սարյանն** անդրադարձավ Քրիստափոր Քուչնարյանի և Մարտիրոս Սարյանի մարդկային ու ստեղծագործական շփումներին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, պատմական գիտությունների թեկնածու, ԵՊՀ դոցենտ **Հռիփսիմե Պիկիչյանը** ներկայացրեց «Թաղման ծեսի երաժշտախոսքային տեքստերի գրանցման և կենցաղավարման խնդիրների շուրջ (Ք. Քուչնարյանի հավաքածուի օրինակով)» հետազոտության արդյունքները:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Գայանե Ամիրադյանը** բացահայտեց Քրիստափոր Քուչնարյանի ձայնակարգային տեսության որոշ առանձնահատկությունները հայ հոգևոր երգարվեստի համատեքստում:

Աննա Ասատրյանը «Քրիստափոր Քուչնարյանը՝ Հայաստանում ակադեմիական երաժշտագիտության հիմնադիր» զեկուցման մեջ համառոտ ներկայացրեց Ք. Քուչնարյանի վաստակը որպես երաժշտագետ-գիտնականի, գիտության կազմակերպչի և երաժշտագիտական դպրոցի սկզբնավորողի: Այդ երեք ուղղություններով էլ հետագայում Հայաստանում ընթացավ ակադեմիական երաժշտագիտության զարգացումը:

Գիտական կոնֆերանսը եզրափակվեց Երևանի Ք. Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցի սաների տարեկան հաշվետու համերգով (գեղարվեստական ղեկավար՝ Էդգար Գյանջումյան), որը տեղի ունեցավ Հայաստանի կոմպոզիտորների տան համերգասրահում, հունիսի 28-ին:

Համերգի սկզբում հնչեց Ք. Քուչնարյանի Սոնատը՝ երգեհոնի համար՝ կոմպոզիտոր և երգեհոնահար **Հովհաննես Մանուկյանի** կատարմամբ:

Գիտական կոնֆերանսի արդյունքները կարևոր քայլ դարձան հայ երաժշտագիտական մտքի ուսումնասիրության ասպարեզում:

«Հ Հ ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները. Գևորգ Գյոդակյան»

2023 թ. սեպտեմբերի 19-ին գումարվեց «Հ Հ ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները» գիտական կոնֆերանսների շարքի 2-րդ միջոցառումը՝ նվիրված հայ անվանի երաժշտագետ և արվեստագիտության հմուտ կազմակերպիչ, ՀՍՍՀ Արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Գևորգ Գյոդակյանին (1928-2015), ով իր գիտական, գիտակազմակերպական, գիտամանկավարժական և երաժշտական-հասարակական ծանրակշիռ գործունեությամբ անուրանալի ավանդ է բերել հայ ակադեմիական արվեստագիտության (մասնավորապես՝ երաժշտագիտության) զարգացմանն ու առաջընթացին: Կոնֆերանսը կազմակերպել էր Հ Հ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը՝ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հետ համագործակցությամբ:



Բացման խոսքում **Աննա Ասատրյանը** համառոտ ներկայացրեց Գևորգ Գյոդակյանի գիտական ու գիտակազմակերպական վաստակը:



Գևորգ Շմավոնի Գյոդակյանը ծնվել է 1928 թ. օգոստոսի 12-ին ՀՍՍՀ Լենինական (այժմ՝ Գյումրի) քաղաքում: 1928 թ. նա ծնողների հետ տեղափոխվել է Երևան, 1946-ին ոսկե մեդալով ավարտել Երևանի Ֆ. Ձերժինսկու անվան միջնակարգ դպրոցը և Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական դպրոցը: 1951 թ. Գ. Գյոդակյանը գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի տեսական-կոմպոզիտորական բաժինը (գիտական ղեկավար՝ պրոֆեսոր Գ. Տիգրանով), եղել Ստալինյան կրթաթոշակառու, իսկ 1952 թ.՝ դաշնամուրային բաժինը (պրոֆեսոր Գ. Սարաջյանի դասարան): 1953-1956 թթ. նա

սովորել է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի ասպիրանտուրայում՝ ուսումնառությունն անցկացնելով Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայում (տեսության ամբիոն, գիտական ղեկավար՝ պրոֆեսոր Բ. Յարուստովսկի):

1957-ին Գ. Գյոդակյանն աշխատանքի է անցել ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստների տեսության և պատմության սեկտորում (1958-ից՝ Արվեստի ինստիտուտ)՝ որպես կրթություն գիտաշխատող: 1960-ին նշանակվել է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական քարտուղար: Նույն թվականից մինչև կյանքի վերջին օրը նա Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ էր:

Գ. Գյոդակյանը 1961 թվականին պաշտպանել է դիսերտացիա՝ «Ռոմանոս Մելիքյան: Կյանքը և ստեղծագործությունը» թեմայով և ստացել արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան: 1964-ին Գ. Գյոդակյանին շնորհվել է ավագ գիտական աշխատակցի գիտական կոչում:

1965-ից մինչ կենսագ վախճանը՝ 2015 թվականը, կես դար շարունակ, Գ. Գյոդակյանն Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի վարիչն էր. նրա հմուտ ղեկավարության շնորհիվ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժինը դարձավ Հայաստանի երաժշտագիտական գլխավոր կենտրոնը:

1979-ին Գ. Գյոդակյանը նշանակվել է ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի դիրեկտորի՝ գիտական գծով տեղակալ՝ այդ պաշտոնում աշխատելով մինչև 2005-ը:

2005-2015 թթ. Գ. Գյոդակյանը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի խորհրդականն էր:

2007-ին Գ. Գյոդակյանը պաշտպանել է դոկտորական պատենախոսություն՝ «Հայ դասական երաժշտության ձևավորման ուղիները» վերնագրով և ստացել արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան:

Ծանրակշիռ է գիտնականի վաստակը հայ երաժշտության պատմության և պետության հարցերի ուսումնասիրության ասպարեզում:

Հայրենական երաժշտագիտության կարևոր հանգրվաններից են «Ակնարկ հայ երաժշտության պատմության» ուսումնասիրությունը (1963, համահեղինակներ՝ Բ. Կուշնարյան, Մ. Մուրադյան), «Пути формирования армянской музыкальной классики» և «Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից» հիմնարար մենագրությունները, Տիգրան Չուխաճյանի, Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի և Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության վերաբերյալ գիտական ուսումնասիրությունները:

Արժեքավոր է երաժշտագետի վաստակը չուխաճյանագիտության ասպարեզում: Հայ երաժշտական թատրոնի առաջնեկին՝ Տիգրան Չուխաճյանի «Արշակ Երկրորդ» օպերային են նվիրված Գ. Գյոդակյանի՝ 1971-ին հայերեն և ռուսերեն լեզուներով լույս տեսած «Տիգրան Չուխաճյանը և «Արշակ Երկրորդ» օպերան» աշխատությունը, ինչպես նաև “Пути формирования армянской музыкальной классики” և «Էջեր հայ երաժշտության պատմությունից» գրքերի համապատասխան գլուխները:

Ծանրակշիռ է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ներդրումը Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրության գործում, կոմիտասագիտության կայացման ու զարգացման գործում: Արվեստի ինստիտուտի՝ կոմիտասագիտության զարգացման մեջ անուրանալի ավանդ ունեցող երեք սյուներից մեկը՝ Մաթևոս Մուրադյանի և Ռոբերտ Աթայանի կողքին, հենց Գևորգ Գյոդակյանն էր: Խոստովումնալից էր Գ. Գյոդակյանի մուտքը կոմիտասագիտություն, որը տեղի ունեցավ Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանի տարում՝ 1969-ին. Հրապարակվեց «Комитас» մենագրությունը: Կոմիտասագիտության նվաճումներից էր «Կոմիտասականի» առաջին հատորում տեղ գտած Գ. Գյոդակյանի «Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը» հիմնարար հոդվածը, որն ավարտվում է հետևյալ եզրակացությամբ. «Ակնառու են Կոմիտասի նորարարական սկզբունքները, որ բացահայտվում են ոչ միայն հայ ազգային երաժշտության շրջանակներում, այլև առավել լայն պլանով՝ համաշխարհային երաժշտական արվեստի զարգացման հեռանկարում: Կոմիտասը մեծ է, թերևս, ամենից առաջ այն բանով, որ սեփական՝ ազգային մշակույթի առավել հրատապ խնդիրների լուծումը կարողացավ բարձրացնել 20-րդ դարի ամբողջ երաժշտական արվեստի առջև ծառայած պրոբլեմների լուծման մակարդակին: Ընդ որում, նա ոչ միայն հենվում էր իր նախորդների և ժամանակակիցների

փորձի ու նվաճումների վրա, այլև նրանց շարքում էր, ովքեր անմիջականորեն երաժշտական մրաժողության որակապես նոր հիմքերն էին դնում»:

Հետագայում կոմիտասյան ժառանգության ուսումնասիրությունն ուղեկցեց Գ. Գյողակյանին իր ողջ կյանքում: «Նշանավոր ճեմարանականների» առաջին հատորում տեղավորված՝ Կոմիտասի մասին հոդվածի հեղինակը վերստին Գ. Գյողակյանն էր: Կոմիտասին էր նվիրված «Путь формирования армянской музыкальной классики» մենագրության ակնարկներից մեկը: Գ. Գյողակյանի «Կարապի երգը» դարձավ Կոմիտասի մասին անգլերեն ուսումնասիրության հրատարակումը:

Կոմիտասին նվիրված իր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն մենագրություններով և գիտական հոդվածներով նա Կոմիտաս երևույթը դուրս բերեց ազգային շրջանակներից և դիտարկեց XX դարի համաշխարհային մշակույթի համատեքստում: Նրա ջանքերով և գիտական խմբագրությամբ հրատարակվեցին Կոմիտասի երկերի ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության 7-14-րդ հատորները (1997-2006):

Մեծ է երաժշտագետի վաստակը հայկական ռոմանսի վարպետ Ռոմանոս Մելիքյանի սրբեղծագործական գործունեության ուսումնասիրության բնագավառում: 1960-ին ՀՍՍՀ ԳԱ խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի որոշմամբ լույս տեսած «Ռոմանոս Մելիքյան: Կյանքը և սրբեղծագործությունը» մենագրության մեջ երաժշտագետն ուսումնասիրել է կոմպոզիտորի հիմնական սրբեղծագործությունները՝ հատուկ ուշադրություն դարձնելով ռոմանսի ժանրին, որտեղ առավելագույնս դրսևորվեց Ռ. Մելիքյանի սրբեղծագործական դեմքը: «Հայ երաժշտության ասպետի»՝ Ռ. Մելիքյանի սրբեղծագործությունը մնաց հետազոտողի գիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում: 1977-ին Գ. Գյողակյանի խմբագրությամբ ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչությունը լույս ընծայեց կոմպոզիտորի «Հողվածներ, նամակներ, հուշեր» ժողովածուն, որտեղ նա նաև հեղինակել էր «Ռ. Մելիքյան՝ երաժշտական գործիչ և երգահան» հոդվածը: 2009-ին Գ. Գյողակյանը կազմեց և հրատարակեց Ռ. Մելիքյանի անտիպ ռոմանսներից մի քանիսը և պետերբուրգյան շրջանում գրված «Աշնան տողեր» վոկալ շարքը՝ կոմպոզիտորի լավագույն սրբեղծագործություններից մեկը:

Շոշափելի է Գ. Գյողակյանի վաստակը խաչատրյանագիտության մեջ: Նա կազմել և խմբագրել է (Ռաֆայել Ստեփանյանի հետ) 1972-ին ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակած «Арам Хачатурян» հոդվածների ժողովածուն, «Արամ Խաչատրյանը՝ սովետահայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր» թեմայով զեկուցումով մասնակցել է 1974 թ. հոկտեմբերի 22-ին ՀՍՍՀ ԳԱ հասարակական գիտությունների բաժանմունքի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության կազմակերպած միացյալ գիտական նստաշրջանում, իսկ «Традиционное и новаторское в музыке А. Хачатуряна» և «Արամ Խաչատրյանը և XX դարի երաժշտությունը» հոդվածներում քննության առնելով կոմպոզիտորի հարմոնիկ լեզվի առանձնահատկությունները՝ եզրա-

կացրել է, որ «Արևելյան լադային կառուցվածքների ու քրոմատիկ տոնայնության միաձուլումը Ա. Խաչատրյանի սպեղծագործության մեջ գտնում է ինքնատիպ և զարմանալիորեն վառ մարմնավորում: Եվ միշտ այն հանդես է գալիս որպես օրգանական սինթեզ, անքակտելի ամբողջություն, որտեղ մեղեդու արևելյան կերպվածքը բացահայտում է քրոմատիկ տոնայնությունը և ինքն էլ բացահայտվում նրա միջոցով»: Գ. Գյոդակյանի անմիջական մասնակցությամբ են կազմակերպվել ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի գումարած՝ Ա. Խաչատրյանին նվիրված երկու գիտական նստաշրջանները (1974, 1984):

Գ. Գյոդակյանը հեղինակ է ավելի քան 150 գրքերի, մենագրությունների, գիտական հոդվածների, որոնք լույս են տեսել ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ Ռուսաստանի Դաշնության, Վրաստանի, Ուզբեկստանի, Գերմանիայի գիտական ժողովածուներում և հանդեսներում: Նրա գրչին են պատկանում ժամանակակից երաժշտության խնդիրներին նվիրված քննադատական-հրապարակախոսական բազմաթիվ հոդվածներ: Երաժշտագետը զեկուցումներով հանդես է եկել միջազգային և հանրապետական բազմաթիվ գիտաժողովներում: Նրա նախաձեռնությամբ և գիտական խմբագրությամբ Արվեստի ինստիտուտում հրատարակվել են երաժշտագիտական հոդվածների ժողովածուներ, կազմակերպվել են մի շարք գիտական նստաշրջաններ:

Գ. Գյոդակյանը գիտական և գիտակազմակերպական արգասաբեր գործունեությունը համապեղել է հասարակական ակտիվ աշխատանքների հետ: 1959 թվականից Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ էր, 1968-1995 թթ.՝ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ, 1973-1991 թթ. վարել է ՀԿՄ վարչության՝ երաժշտագիտության գծով քարտուղարի պաշտոնը: 1979-1991 թթ. Գ. Գյոդակյանն ընտրվել է Խորհրդային Միության կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ: Մինչ այդ՝ 1973-ին, արժանացել է ՍՍՀՄ կոմպոզիտորների միության «3а лучшую музыкально-критическую статью в газетах и журналах 1972 года» մրցանակին: 2008-ին նրան շնորհվել է Համաշխարհային հայկական կոնգրեսի, Ռուսաստանի հայերի միության մրցանակը:

1988-2001 թթ. Գ. Գյոդակյանը եղել է «Լրաբեր հասարակական գիտությունների» հանդեսի խմբագրական խորհրդի անդամ, 1973-1989 թթ.՝ «Սովետական արվեստ» ամսագրի խմբագրական խորհրդի անդամ, Հայկական համառոտ հանրագիտարանի խմբագրական խորհրդի անդամ (1995-ից), «Երաժշտական Հայաստան» հանդեսի խմբագրական խորհրդի անդամ (1998-ից) և: 2000 թվականից նա Հումանիզմի պրոբլեմների ակադեմիայի իսկական անդամ էր:

Գ. Գյոդակյանը զբաղվել է նաև մանկավարժական գործունեությամբ, գիտական կադրերի պատրաստմամբ: 1973-ից նա դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, 1977-ին նրան շնորհվել է դոցենտի, իսկ 1997-ին՝ պրոֆեսորի գիտական կոչումներ: Նրա գիտական ղեկավարությամբ ու խորհրդավորությամբ պաշտպանվել են մի շարք թեկնածուական

և դոկտորական արեւմտախոսություններ: Երկար տարիներ Գ. Գյոդակյանը ՀՀ ԳԱԱ արվեստի հնստիտուտի արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ էր:

Իր գիտական ու գիտակազմակերպական արդյունաշար գործունեության համար 2003-ին և 2013-ին Գ. Գյոդակյանը պարգևատրվել է ՀՀ ԳԱԱ վաստակագրով, իսկ 2005-ին՝ ՀՀ ԳԱԱ պատվոգրով: 1980-ին նրան շնորհվել է ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում, 2009-ին պարգևատրվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության Ոսկե մեդալով, 2011-ին՝ «Մովսես Խորենացի» մեդալով:

Գ. Գյոդակյանին նվիրված գիտական կոնֆերանսի մասնակիցներին և հյուրերին ուղղված ողջույնի խոսքում Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ **Արամ Սաթյանն** ընդգծեց այն կարևոր դերը, որ կատարել է Գևորգ Գյոդակյանը՝ հանդիսանալով կապող օղակ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության և Արվեստի ինստիտուտի միջև: Այդ կապը, որ խզվել էր վերջին տարիներին, վերջին շրջանում կրկին վերականգնվել է և օրեցօր ամրապնդվում է:



Ողջունելով կոնֆերանսի մասնակիցներին՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ռեկտոր **Սոնա Հովհաննիսյանը** նշեց. «Գյոդակյանի աշխատությունները, հայերաժշտագիտական բարձրարժեք հետազոտություններ լինելուց բացի, մեր երախտավորների հետ իր ամենօրյա զրույցների վկայությունն են, որը մեզ է փոխանցել նվիրյալ գիտնականն ու հմայիչ

մարդը, ով այսօր էլ ազատորեն խոսում է սերունդների հետ միանգամայն արդիական լեզվով»:

Գիտական կոնֆերանսին զեկուցումներով հանդես եկան և հայրենական երաժշտագիտության մեջ վաստակաշատ գիտնականի ներդրումը բացահայտեցին երաժշտագետ-մանկավարժի սաներն ու գործընկերները:

Գ. Գյոդակյանի ասպիրանտ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Մհեր Նավոյանն** ուրվագծեց Գևորգ Գյոդակյանի գիտաստեղծագործական դիմանկարը՝ հընթացս բացահայտելով նրա երաժշտա-տեսական հայացքները:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու **Արմեն Բուդաղյանը** ներկայացրեց Գ. Գյոդակյանի գործունեությունը:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության պատմության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Լուսինե Սահակյանը** «Գևորգ Գյոդակյանի Կոմիտասականը» զեկուցման մեջ անդրադարձավ կոմիտասագիտության զարգացման գործում կոմիտասագետի ավանդին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անահիտ Բաղդասարյանի** զեկուցումը «Գևորգ Գյոդակյանի տիկինը. Ալինա Փահլևանյան. գիտնականը, մանկավարժը» թեմայով էր:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու **Միխայիլ Կոկժակի** զեկուցումը նվիրված էր Արամ Խաչատրյանի «Սոնատ-երգի» վերլուծությանը:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս **Սեդա Շեյրանյանը**, ով Գ. Գյոդակյանի առաջին ուսանողն է եղել, բացահայտեց Գ. Գյոդակյանի երաժշտա-մանկավարժական մեթոդի առանձնահատկությունները:

Գ. Գյոդակյանի ասպիրանտ, Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու **Աստղիկ Մուշեղյանը** ներկայացրեց հայ երաժշտական միջնադարագիտության մեջ Գ. Գյոդակյանի ունեցած մեծարժեք ներդրումը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Մարիաննա Տիգրանյանի** զեկուցումը նվիրված էր Ռոմանոս Մելիքյանի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրության գործում Գևորգ Գյոդակյանի ունեցած մեծ ավանդին:

Կոնֆերանսի աշխատանքները եզրափակեց Գ. Գյոդակյանի ասպիրանտ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երաժշտագիտական մասնաճյուղի ղեկավար, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը**, որի բանախոսության նպատակն էր չլուսաճյանագիտության մեջ Գ. Գյոդակյանի ունեցած վաստակի արժևորումը:

Կոնֆերանսի աշխատանքներին ներկա էին Գ. Գյոդակյանի ընտանիքի անդամները. տիկինը՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր **Ալինա Փահլևանյանը**, որդին՝ Կոնստանտին Գյոդակյանը, դուստրը՝ Ելենա Գյոդակյանը, որը ժամանել էր ԱՄՆ-ից, և թոռնիկը՝ կոմպոզիտոր Դավիթ Գյոդակյանը:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

**ԿԱՐԵՎՈՐ ՆԵՐԴՐՈՒՄ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ ԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵԶ.
«ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ - 120» ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍԸ**

2023 թ. սեպտեմբերի 12-14-ը ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ «Արամ Խաչատրյան - 120» միջազգային գիտական կոնֆերանսը, որը ՀՀ ԿԳՄԱՆ Բարձրագույն կրթության և գիտության կոմիտեի համաֆինանսավորմամբ կազմակերպել էր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը՝ Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության հետ համատեղ:

Կոնֆերանսի նպատակն էր՝ ներկայացնել խաչատրյանագիտության արդի վիճակը, քննության առնել հայ ականավոր կոմպոզիտորի ստեղծագործական, կատարողական ու երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, արժևորել նրա թողած ժառանգությունը, բացահայտել Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության դերն ինչպես հայ, այնպես էլ համաշխարհային երաժշտության անդաստանում:

Իր բացման խոսքում **Աննա Ասատրյանը** նկատեց, որ գիտական միջոցառումը գումարվում է հայ ժողովրդի համար դրամատիկ ժամանակահատվածում: «Վերջին ամիսներին արցախահայությունը գտնվում է շրջափակման մեջ: Մեր ժողովուրդը երկար ժամանակ փորձում է հաղթահարել 44-օրյա պատերազմի աղետալի հետևանքները: Նման պայմաններում Խաչատրյանի անձը և նրա՝ լավատեսությամբ և հումանիստական ուղղվածությամբ աչքի ընկնող երաժշտությունը կարող են կարևոր դեր ունենալ մեր ժողովրդի կյանքում: Պատահական չէ, որ 1943 թվականին՝ Հայրենական մեծ պատերազմի դաժան օրերին, երբ ողջ Եվրոպան ծնկի բերած ֆաշիստական բանակը շարունակում էր իր հաղթարշավը Սովետական Միության տարածքում, կոմպոզիտորն իր երկրորդ սիմֆոնիան ավարտեց լավատեսական ֆինալով: Նա հավատում էր իր ժողովրդի հաղթանակին: Ու չսխալվեց: Արամ Խաչատրյանը մերժում էր պատերազմը, մերժում էր հումանիզմի բոլոր հակոտնյաները, նա հումանիստ էր: Վստահ լինելով, որ մեր կոնֆերանսի արդյունքները շատ կարևոր հանգրվան կդառնան միջազգային խաչատրյանագիտության ասպարեզում, առհասարակ, երաժշտագիտության մեջ՝ ուզում եմ հավատալ, որ Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը, անձն ու գործը կօգնեն հայ ժողովրդին հաղթահարել իր պատմության այս դժվարին փուլը և թևակոխել լուսավոր ու պայծառ ապագա»:

Ողջունելով գիտաժողովի կազմակերպիչներին, մասնակիցներին և հյուրերին, ՀՀ ԳԱԱ նախագահ ակադեմիկոս **Աշոտ Սաղյանը**, մասնավորապես, նկատեց. «Աշխարհահռչակ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր Արամ Խաչատրյանը Հայաստանի գիտությունների ազգային ակադեմիայի 80-ամյա պատմության ընթացքում միակ երաժիշտ ակադեմիկոսն է: Նա ակադեմիկոս է ընտրվել ուղիղ 60

տարի առաջ՝ 1963 թ. մարտի 9-ին՝ Ակադեմիայի պրեզիդենտ Վիկտոր Համբարձումյանի նախաձեռնությամբ և առաջարկությամբ:

Այդ օրվանից մինչև կյանքի վերջը Արամ Խաչատրյանը սերտորեն կապված էր Ակադեմիայի, մասնավորապես, Արվեստի ինստիտուտի հետ: Եվ պատահական չէ, որ նա ցանկացել է, որպեսզի իր թանգարանը բացվի և գործի Արվեստի ինստիտուտին կից: Գիտությունների ակադեմիան, մասնավորապես, Արվեստի ինստիտուտը, հետագայում իրենց կարևոր ավանդը բերեցին միջազգային խաչատրյանագիտության կայացման ու զարգացման գործում:

Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրության հարցերին նվիրված ակադեմիական առաջին գիտական նստաշրջանը գումարվեց այս դահլիճում՝ 1974 թ. հոկտեմբերի 22-ին, որին մասնակցում էր հենց ինքը՝ Արամ Խաչատրյանը: ՀՍՍՀ ԳԱ հասարակական գիտությունների բաժանմունքի, ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի և Հայաստանի կոմպոզիտորների միության կազմակերպած միացյալ գիտական նստաշրջանը համախմբեց համամիութենական երաժշտագիտական մտքի առաջատար ուժերին: 13 զեկուցումներում ներկայացվեց Ա. Խաչատրյանի ստեղծագործությունն ու գործունեությունը, արժևորվեց այն թե՛ որպես ազգային երաժշտության ու մշակույթի երևույթ և թե՛ որպես Անդրկովկասի, Արևելքի, սովետական և համամարդկային երաժշտական մշակույթի երևույթ:

Եվ այսօր կրկին, սակայն՝ այս անգամ՝ առանց Արամ Խաչատրյանի, այս դահլիճում հավաքվել են արդի միջազգային արվեստագիտության, մասնավորապես, երաժշտագիտության վաստակաշատ ներկայացուցիչներն ու երիտասարդ հետազոտողները:

Կոնֆերանսի ծրագրին ծանոթանալիս ինձ հաճելիորեն զարմացրեց զեկուցումների թեմատիկ ընդգրկումը և բանախոսների աշխարհագրությունը: 40 մասնակից աշխարհի 3 մայրաքաղաքներից՝ 8 երկրներից: Սա վկայում է այն մասին, որ անցած տարիների ու տասնամյակների ընթացքում աշխարհում ոչ միայն չի նվազում հետաքրքրությունն Արամ Խաչատրյանի հանճարեղ երաժշտության հանդեպ, այլև նրա ստեղծագործական գործունեությունը շարունակում է մնալ հայ և օտարազգի հետազոտողների ուշադրության կենտրոնում:

Զարմանալի զուգադիպությամբ՝ Արամ Խաչատրյանի հոբելյանները միշտ համընկնում են Ակադեմիայի հոբելյանների հետ: 2023 թվականին ՀՀ ԳԱԱ-ն բոլորում է իր հիմնադրման 80-ամյակը:

Եվ կարծում եմ, որ ինչպես անցած 80 տարիների ընթացքում, այնպես էլ հետագայում, Ակադեմիան՝ ի դեմ Արվեստի ինստիտուտի, շարունակելու է մնալ հայ արվեստագիտության միակ ու գլխավոր կենտրոնը՝ իր շուրջը համախմբելով թե՛ գիտական, թե՛ ստեղծագործական և թե՛ կատարողական աշխարհի երևելի ներկայացուցիչներին:

Վստահ եմ, որ եռօրյա գիտաժողովի ընթացքում մեզ սպասում են հետաքրքիր ու բովանդակալից զեկուցումներ և աշխույժ բանավեճեր:

Համոզված եմ նաև, որ Կոնֆերանսի արդյունքները կդառնան կարևոր և նշանակալի ներդրում միջազգային խաչատրյանագիտության ասպարեզում»:

Իր ողջույնի խոսքում ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարի տեղակալ **Դանիել Դանիելյանը** նշեց. «2023 թվականին ԿԳՄՍ նախարարության իրականացրած մշակութային միջոցառումների շարքում, բնականաբար, հատկապես կարևոր տեղ է գրավում Արամ Խաչատրյանի երաժշտության հանրահռչակումը: Համաձայն հոբելյանական հանձնաժողովի համապատասխան որոշումների՝ անցած ամիսների ընթացքում հայ երաժիշտները հյուրախաղերով հանդես են եկել աշխարհի տարբեր երկրներում՝ ներկայացնելով կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ և կամերային ստեղծագործությունները: Հոկտեմբեր-նոյեմբերին նախատեսվում են Օպերային թատրոնի հյուրախաղերը Ֆրանսիայում, որի ընթացքում Փարիզում կներկայացվեն Խաչատրյանի բալետները:

Ինչ խոսք՝ կոմպոզիտորն ապրում է այնքան, որքան հնչում է նրա երաժշտությունը: Կատարվելով ու բեմադրվելով ողջ աշխարհում՝ արդեն վաղուց Արամ Խաչատրյանը դարձել է հայ ժողովրդի երաժշտական այցեքարտերից մեկը, եթե չասենք՝ այցեքարտը:

Կարծում եմ՝ արվեստի, տվյալ դեպքում՝ երաժշտության, մասին խոսելիս անհրաժեշտ է ընդգծել այն կարևոր դերը, որն ունի արվեստագիտությունը, տվյալ դեպքում՝ երաժշտագիտությունը:

Երաժշտագիտությունը և երաժշտագետները չափազանց մեծ նշանակություն են ունեցել Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական ճակատագրում: Նշեն ընդամենը մեկ փաստ՝ կոմպոզիտորի Երկրորդ սիմֆոնիայի վերնագիրը՝ այն է «Չանգերով սիմֆոնիա», պատկանում է հենց երաժշտագետի՝ կոմպոզիտորի մասին ստվարածավալ մենագրության հեղինակ Գեորգի Խուբովին: Ի դեպ՝ Սիմֆոնիան, որը Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի հասակակիցն է, 2023-ին տոնում է իր ստեղծման 80-ամյա հոբելյանը:

Երաժշտագետ Գեորգի Խուբովը նրբորեն նկատեց, թե ինչ կարևոր դրամատուրգիական նշանակություն ունեն Սիմֆոնիայի սկիզբը և ավարտը ազդարարող զանգերը, և այդտեղից էլ ծնվեց վերնագիրը...

Այս տեսակետից չափազանց կարևոր եմ համարում նման ներկայանալի միջազգային գիտական կոնֆերանսի կազմակերպումն ու անցկացումը, որի աշխատանքներին մասնակցում են 17 արտասահմանցի մասնագետներ աշխարհի 8 երկրներից և որի արդյունքները կհարստացնեն հարուստ ճանապարհ անցած և լավ ավանդույթներ ունեցող խաչատրյանագիտությունը:

Տրամաբանական է և ուրախալի, որ կոնֆերանսի նախաձեռնողն ու հիմնական կազմակերպիչը Հայաստանի գիտությունների ազգային ակադեմիան է, մասնավորապես՝ Արվեստի ինստիտուտը: Սակայն ինձ համար կրկնակի հաճելի է, որ այս ձեռնակով Արվեստի ինստիտուտն իր շուրջ է համախմբել Երևանում Արամ Խաչատրյանի ևս երկու շատ հարազատ օջախներին՝ Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանին և Հայաստանի կոմպոզիտորների միությանը:

Կոնֆերանսը ներկայացնում է միջազգային խաչատրյանագիտության արդի փուլը, որը, համաձայն Կոնֆերանսի ծրագրի, առավել քան տպավորիչ է:

Շնորհավորում եմ բոլորիս՝ Արամ Խաչատրյանի ծննդյան 120-ամյակի կապակցությամբ, իսկ գիտական կոնֆերանսին մաղթում հաջող ընթացք և հետաքրքիր քննարկումներ»:

Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի տնօրեն **Արմինե Գրիգորյանը** նշեց, որ Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործությունների նկատմամբ երաժշտագետների կողմից հետաքրքրությունը տարիների ընթացքում միայն մեծանում է: Շնորհակալություն հայտնելով Կոնֆերանսին մասնակցելու նպատակով Երևան ժամանած հյուրերին, այդ թվում՝ Արամ Խաչատրյանի թոռնուհուն՝ Օլգա Կուզինային, նա հրապարակեց Արամ Խաչատրյանի որդու՝ Կարեն Խաչատրյանի ողջույնի խոսքը՝ ուղղված գիտական միջոցառման մասնակիցներին: «Մենք չպետք է մոռանանք, որ պատկանում ենք այն ազգին, որը համաշխարհային մշակույթին նվիրեց այնպիսի մեծություն, ինչպիսին է Արամ Խաչատրյանը, ով դարձավ մի ամբողջ դարաշրջանի սիմվոլ», - նշեց Արմինե Գրիգորյանը:

Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Արամ Սաթյանը** կարևորեց Արամ Խաչատրյանի ստեղծած կոմպոզիտորական դպրոցը: «Արամ Խաչատրյանը ստեղծագործական իմաստով մեծ ազդեցություն ունեցավ մեր սերնդի վրա: Այս նստաշրջանը հնարավորություն կտա նորովի մեկնաբանել Խաչատրյանի երաժշտությունը և նրա մոտեցումները դեպի երաժշտություն», - ասաց Արամ Սաթյանը:

Եռօրյա կոնֆերանսի աշխատանքներին մասնակցեցին միջազգային ճանաչում ունեցող առաջատար գիտնականներ և երիտասարդ հետազոտողներ:

Լիագումար նիստի (12 սեպտեմբերի) առավոտյան նիստում Արամ Խաչատրյանի թոռնուհի, Ռուսաստանի երաժշտության ազգային թանգարանի փաստաթղթերի և անձնական արխիվների բաժնի ավագ գիտաշխատող **Օլգա Կուզինան** (Ռուսաստան, Մոսկվա) ներկայացրեց «Նամակներ մոսկովյան թղթակիցներին» զեկուցումը, իսկ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ, Կիևի մշակույթի և արվեստների ազգային համալսարանի խորեոգրաֆիկ արվեստի ամբիոնի վարիչ **Ալեքսանդր Չեպալովը** (Ուկրաինա, Կիև)՝ «Ա. Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի բեմական մեկնաբանությունների կոմպարատիվ վերլուծությունը», արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության երաժշտագիտական մասնաճյուղի ղեկավար **Աննա Ասատրյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանը՝ երաժշտության մեջ ազգային ինքնատիպության հիմնախնդրի մասին», Ել.Ֆ. Գնեսինայի Մեմորիալ թանգարան-բնակարանի տնօրեն **Անդրեյ Գապոնովը** (Ռուսաստան, Մոսկվա) և Ել.Ֆ. Գնեսինայի Մեմորիալ թանգարան-բնակարանի ֆոնդապահ **Աննա Ավդեևան** (Ռուսաստան, Մոսկվա)՝ ««Հավերժ երախտապարտ Արամ Խաչատրյանից» (Արամ Խաչատրյանը Գնեսինայի տանը)», արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի առաջատար գիտ-

աշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ **Մարգարիտա Ռուխկյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանն իր նամակների հայելիում», արվեստագիտության դոկտոր, Սանկտ Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի երաժշտության տեսության ամբիոնի պրոֆեսոր **Իգոր Վորոբյովը** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)՝ «Կանտատ-օրատորիալ ժանրը 1930-1950-ականների սովետական երաժշտության մեջ որպես ստալինյան ժամանակի գաղափարա-առասպելաբանական պարադիգմայի արտացոլում (Արամ Խաչատրյանի և Ալեքսանդր Հարությունյանի ստեղծագործության օրինակով)», արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ **Իրինա Ջուրտովան** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանը և ազգային դաշնամուրի բնույթը» և երաժշտագիտության դոկտոր, Կաուֆմանի երաժշտական կենտրոնի պրոֆեսոր **Նունե Մելիքյանը** (ԱՄՆ, Նյու Յորք)՝ «Արամ Խաչատրյան և Առնո Բաբաջանյան. տարբեր սերունդների երկու կոմպոզիտորների հարաբերությունների դինամիկան» զեկուցումները:

Լիագումար նիստն ընդմիջվեց Մարգարիտա Ռուխկյանի «Հնչող երաժշտությունը դարաշրջանի կենդանի տարեգրությունն է (1990-2020)» հոդվածների ժողովածուի շնորհանդեսով. աշխատությունը ներկայացրեցին հեղինակն ու ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, խմբավար ու երաժշտագետ **Սարինա Ավթանդիլյանը**:

Լիագումար նիստի երեկոյան նիստում (համանախագահներ՝ *Արմինե Գրիգորյան, Անդրեյ Գապրոնով*) Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի տնօրեն, դաշնակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր **Արմինե Գրիգորյանը** (Հայաստան, Երևան) հանդես եկավ «Մատերոյի տունը: Տուն-թանգարանի և Արամ Խաչատրյանի անվան տրիոյի հոբելյանական նախագծերը», արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Սանկտ Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետի դեկան **Անդրեյ Իվանովը** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ)՝ «Արամ Խաչատրյանի թավջութակի ժառանգությունը», արվեստագիտության թեկնածու, Սախա Հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ, Մ.Կ. Ամմոսովի անվան Հյուսիս-Արևելյան ֆեդերալ համալսարանի մշակութաբանության ամբիոնի դոցենտ, **Տատյանա Պավլովա-Բորիսովան** (Ռուսաստան, Սախա Հանրապետություն (Յակուտիա), Յակուտսկ)՝ «Արամ Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետը յակուտական բեմում», արվեստագիտության թեկնածու, Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, **Միխայիլ Կոկժանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Միկրոկառուցվածքների՝ միաձուլման կամ փոխադարձ դիրքային վերադասավորման ունակությունն Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործություններում», արվեստագիտության դոկտոր, Ուֆայի Ջագիր Իսմագիլովի անվան արվեստի պետական ինստիտուտի դոցենտ, Բաշ-

կորոստանի Հանրապետության արվեստի վաստակավոր գործիչ **Գուլնազ Գալինյան** (Ռուսաստան, Բաշկորտոստանի Հանրապետություն, Ուֆա)՝ ««Սալավաթ Յուլաս» կինոնկարի համար գրված Արամ Խաչատրյանի երաժշտությունը», արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կրթության որակի ապահովման բաժնի ղեկավար, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ **Նարինե Ավետիսյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի դաշնամուրային երաժշտությունը XX դարի 60-ական թվականներին», արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի Ի. Կոզակեիչի անվան ազգային մշակութային ընկերությունների Ասոցիացիայի նախագահ **Ռաֆֆի Խարաջանյանը** (Լատվիա, Ռիգա)՝ «Արամ Խաչատրյանն իմ հիշողություններում», «Արումենիա-Նիպոն» հայ-ճապոնական գիտամշակութային միության հիմնադիր-նախագահ, տնտեսագիտության թեկնածու, ճապոնագետ-միջազգայնագետ **Աննա Վարդանյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյան. մեծանուն Սենսեյը Տերահարայի հուշերում» և արվեստագիտության թեկնածու, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դոցենտ **Վյաչեսլավ Եդիգարյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Խաչատրյանական պիանիզմի կայացման ինքնատիպությունը և առանձնահատկությունները» զեկուցումներով:

Կոնֆերանսն իր աշխատանքները շարունակեց սեպտեմբերի 13-ին: Առաջին նիստում (համանախագահներ՝ **Լիլիթ Արտեմյան, Արսեն Համբարձումով**) արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի գիտական աշխատանքների գծով պրոռեկտոր **Մովսիսյանը** (Հայաստան, Երևան) ներկայացրեց «“Солнцем его музыки...” (Արամ Խաչատրյան-Էդգար Հովհաննիսյան ստեղծագործական աղերսներ)», ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի աշխատակից **Դանիել Երաժիշտը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի Սովետական Հայաստանի Պետական հիմնի երաժշտության գաղտնագրությունը և արդիականությունը», դաշնակահար, մանկավարժ, Կալիֆոռնիայի Երաժշտության ուսուցիչների ասոցիացիայի անդամ **Սուսաննա Տարոնցին** (ԱՄՆ, Լոս Անջելես)՝ «Արամ Խաչատրյանի «Մանկական ալբոմի» նոր հրատարակության նպատակը և կարևորությունը», երաժշտագետ, «Երաժշտական Հայաստան» ամսագրի հիմնադիր-գլխավոր խմբագիր, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ **Գոհար Շագոյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի արվեստի ազդեցիկ նշանակությունը երաժշտագիտական մտքի վրա «Երաժշտական Հայաստանի» էջերում», արվեստագիտության թեկնածու, դաշնակահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության վարչության անդամ **Լիլիթ Արտեմյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործության հանրահռչակումը ՀՀ անկախության շրջանում», արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի

Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն **Հասմիկ Հարությունյանը** (Հայաստան, Գյումրի)՝ «Ավանդական պարը Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական տեսադաշտում», Բեյրութի ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի դիրիժոր, Լիբանանյան Ամերիկյան համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ **Կարապետ Ավեսյանը** (Լիբանան, Բեյրութ)՝ «Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական գործունեության լիբանանյան էջը», Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի փոխտնօրեն **Անի Ասատրյանը** (Հայաստան, Գյումրի)՝ «Գեորգի Տիգրանովը Ա. Խաչատրյանի բալետներում հումանիստական գաղափարների արտահայտման մասին» և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի Գյումրու մասնաճյուղի դասախոս **Նվարդ Եղոյանը** (Հայաստան, Գյումրի)՝ «Պրոֆեսոր Մարգարիտա Գաբրիելի Հարությունյանի ներդրումը խաչատրյանագիտության մեջ» զեկուցումները:

Նիստի եզրափակիչ մասում ՀՀ ԳԱԱ բնական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար **Ռուբեն Հարությունյանը** ներկաների հետ կիսվեց Արամ Խաչատրյանի մասին իր արտակարգ հետաքրքիր հուշերով:

Երկրորդ նիստում (համանախագահներ՝ *Մարգարիտա Քամայան, Կարապետ Ավեսյան*) արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող **Արսեն Համբարձումովը** (Հայաստան, Երևան) ներկայացրեց «Արամ Խաչատրյանի երաժշտության դերը «Պեպո» և «Չանգեզուր» ֆիլմերում» զեկուցումը, իսկ արվեստագիտության դոկտոր, Ռուսաստանի Պետական ակադեմիական Փոքր թատրոնին կից Մ.Ս. Շչեպկինի անվան բարձրագույն թատերական ուսումնարանի (ինստիտուտի) պրոֆեսոր **Գալինա Պոժիդան** (Ռուսաստան, Մոսկվայի մարզ, Կրասնոգորսկ)՝ «Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական սկզբունքները նրա սաների ստեղծագործություններում. Վլադիմիր Պոժիդանի (1946-2009) երկերը», արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի Արվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի վարիչ **Սաթենիկ Մելիքյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի կերպարը հայ կերպարվեստում», արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր, երգեհոնահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ **Հովհաննես Մանուկյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի ինքնատիպ և եզակի սիմֆոնիզմը», ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, Յուրի Բախշյանի անվան մանկական ֆիլիարմոնիայի երգչախմբի ղեկավար, Հանրային ռադիո-ընկերության «Արևիկ» մանկապատանեկան անսամբլի վոկալի մասնագետ **Նաիրա Մելիքյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Կոնստանտին Օրբելյան. «Я его любил как божество»», տնտեսագիտության թեկնածու, Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի ավագ գիտաշխատող **Լիանա Կարապետյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «ՀՀ ազգային բրենդի հետքերով. մշակութային դիվանագիտության զարգացման հեռանկարներն ու Արամ Խաչատրյանը», Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի

անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս **Մարինա Մարտիկյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի գործիքային կոնցերտները» և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մագիստրատուրայի 1-ին կուրսի ուսանողուհի **Հեղինե Սարգսյանը** (Հայաստան, Երևան)՝ «Արամ Խաչատրյանի և Արա Սևանյանի ստեղծագործական համագործակցությունը» բանախոսությունները:

Կոնֆերանսի եզրափակիչ՝ երրորդ նիստում (համանախագահներ՝ *Աննա Ասափրյան, Անդրեյ Իվանով*) լավեցին արվեստագիտության թեկնածու, Ա.Ի. Գերցենի անվան ռուսաստանյան պետական մանկավարժական համալսարանի Երաժշտության, թատրոնի և խորեոգրաֆիայի ինստիտուտի երաժշտական-գործիքային պատրաստման ամբիոնի դոցենտ **Նադեժդա Մեդվեդևայի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Ռաֆֆի Խարաջանյանի «խաչատրյանապատումը»», երաժշտագետ **Նունե Պողոսյան-Ջելցբուրգի** (UWC Maastricht, MA, Նիդերլանդներ, Մասստրիխտ) «Արամ Խաչատրյան. մարդն աշխարհի երաժշտության մեջ (էթնոերաժշտագիտական դիտարկումներ)» և արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, Սանկտ Պետերբուրգի Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայի ազգային երաժշտական մշակույթների պատմության կաբինետի վարիչ **Տատյանա Բրոսլավսկայայի** (Ռուսաստան, Սանկտ Պետերբուրգ) «Նյութեր Ա.Ի. Խաչատրյանի հասցեատերերի որոշ նամակներից (համառոտ տարբերակ)՝ լրացված նախկինների կարևոր ձեռքբերումների մասին խորհրդածություններով» բանախոսությունները:

«Արամ Խաչատրյան - 120» միջազգային գիտական կոնֆերանսի արդյունքները դարձան կարևոր հանգրվան երաժշտագիտության, մասնավորապես՝ խաչատրյանագիտության ասպարեզում:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԼԻՔԱՆԱՆՅԱՆ ԷՋԸ

ԿԱՐԱՊԵՏ ԱՎԵՍՅԱՆ* (Լիբանան, Բեյրութ)

Հղման համար. Ավետյան, Կարապետ: «Արամ Խաչատրյանի գործունեության լիբանանյան էջը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 25-35. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-25

Արամ Խաչատրյանը հյուրախաղերով և հեղինակային համերգներով հանդես է եկել աշխարհի տարբեր երկրներում՝ Իտալիայում, Իսլանդիայում, Ֆինլանդիայում, Մեծ Բրիտանիայում, ԳԴՀ-ում, Ավստրիայում, Լեհաստանում, Հարավսլավիայում, Բուլղարիայում Արևմտյան Բեռլինում, Նիդեռլանդներում, Ֆրանսիայում, Չեխոսլովակիայում, Եգիպտոսում, Լիբանանում, Ճապոնիայում, ԱՄՆ-ում, Լատինական Ամերիկայում և այլուր:

1961 թվականի մայիսին նա այցելել է Բեյրութ, որտեղ մայիսի 12-ին, 13-ին և 14-ին տեղի ունեցան կոմպոզիտորի հեղինակային 3 համերգները, իսկ մայիսի 17-ին՝ հրաժեշտի համերգը, որոնց ընթացքում Կահիրեի սիմֆոնիկ նվագախումբը Արամ Խաչատրյանի ղեկավարությամբ կատարեց կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները:

Հոդվածում լիբանանյան մամուլի, մասնավորապես՝ «Ջարթոնք», «Ազդակ» և «Արարատ» լրագրերի արձագանքների հիման վրա խաչատրյանագիտության մեջ առաջին անգամ ներկայացվել է Արամ Խաչատրյանի համերգային գործունեության լիբանանյան էջը և բացահայտվել այն մեծ դերը, որն ունեցավ այդ այցելությունը արաբական կատարողական արվեստի զարգացման գործում: Նա բացահայտեց արաբ երաժիշտ Ուալիդ Հորանի տաղանդը և մեծապես նպաստեց նրա՝ որպես դաշնակահարի, կայացմանը, ինչով էլ իր մեծ նպաստը բերեց արաբական դաշնամուրային կատարողական արվեստի զարգացման գործին:

Բանալի բառեր¹ Արամ Խաչատրյան, 1961 թվականի մայիս, Բեյրութ, հեղինակային համերգներ, Կահիրեի սիմֆոնիկ նվագախումբ, Ուալիդ Հորանի, լիբանանյան մամուլ («Ջարթոնք», «Ազդակ», «Արարատ»):

Ներածություն

Ինչպես հայտնի է՝ իր ստեղծագործական բեղմնավոր գործունեության ընթացքում Արամ Խաչատրյանը հյուրախաղերով և հեղինակային համերգներով հանդես է եկել աշխարհի տարբեր երկրներում՝ Իտալիայում, Իսլանդիայում, Ֆինլանդիայում, Մեծ Բրիտանիայում, ԳԴՀ-ում, Ավստրիայում, Լեհաստանում, Հարավսլավիայում, Բուլղարիայում Արևմտյան Բեռլինում, Նիդեռլանդներում, Ֆրանսիայում, Չեխոսլովակիայում, Եգիպտոսում, Լիբանանում, Ճապոնիայում, ԱՄՆ-ում, Լատինական Ամերիկայում և այլուր:

Յուրաքանչյուր երկրում հայ մեծ կոմպոզիտորը ժամանակ է հատկացրել նաև տեղի հայ համայնքների ներկայացուցիչների, հատկապես պատանիների և երիտասարդների հետ հանդիպումներին:

* Բեյրութի ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի դիրիժոր, Լիբանանյան Ամերիկյան համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, garthavessian@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 05.10.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Մեր նպատակն է՝ հայ արվեստագիտության մեջ առաջին անգամ թերթել Արամ Խաչատրյանի գործունեության լիբանանյան էջը՝ բացահայտելով նաև այն մեծ դերը, որն ունեցավ այդ այցելությունը արաբական կատարողական արվեստի զարգացման գործում:

Հիմնական նյութի շարադրանք

1961 թվականի մայիսի 8-ին երկուշաբթի, Եգիպտոսում կայացած հյուրախաղերից հետո, Արամ Խաչատրյանը տիկնոջ՝ Նինա Մակարովայի հետ ժամանում է Բեյրութ: Այցելության նպատակը՝ կոմպոզիտորի հեղինակային 3 համերգներն էին, որոնք նախատեսված էին մայիսի 12-ին, 13-ին և 14-ին, իսկ 17-ին կայացավ հրաժեշտի համերգը: Կահիրեի սիմֆոնիկ նվագախումբը Արամ Խաչատրյանի ղեկավարությամբ պիտի կատարեր կոմպոզիտորի սիմֆոնիկ ստեղծագործությունները:

Մեր ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել լիբանանյան մամուլի, մասնավորապես «Զարթոնք», «Ազդակ» և «Արարատ» լրագրերի արձագանքները:

«Զարթոնք» թերթի մայիսի 7-ի կիրակնօրյա համարում տպագրվում է «Ողջույն Հայ Մշակույթի Փառապանծ Իշխանին» հոդվածը, որտեղ մասնավորապես նշված էր. «Գաղութաբախտաւորութիւնը կ'ունենայ վայելելու ներկայութիւնը աշխարհահռչակ քումփոզիթոր Արամ Խաչատուրեանի:

Վարպետը մեզի պիտի գայ Եգիպտոսէն, որուն կ'ընկերանայ իր երգահան տիկինը՝ Նոնա Մաքարովա, քաղաքիս երաժշտասէր հասարակութեան պիտի հրամցնէ նուագահանդէսներ, որոնց ընթացքին Գահիրէի սեմֆոնիք նուագախումբը, իր խմբավարութեան տակ, պիտի հրամցնէ նուագահանդէսներ, որոնց ընթացքին Գահիրէի սիմֆոնիք նուագախումբը պիտի նուագէ Հայ հանճարեղ քումփոզիթորի ստեղծագործութիւններուն մէկ մասը:

Վարպետը Լիբանանի հիւրը պիտի ըլլայ անվի քան մէկ շաբաթ, որու ընթացքին վստահ ենք առիթը պիտի ունենայ ծանօթանալու մեր գաղութի կեանքին հետ եւս, իսկ մենք բոլորս երանութիւնը պիտի ունենանք մօտէն ճանչնալու մեծ քումփոզիթորը, մեծ հայրենասէրը եւ մեծ մարդը:

Խաչատուրեան Խալտէի օդակայանը կը ժամանէ Մայիս 8, երկուշաբթի կ.ե. ժամը 3:00-ին:

Վստահ ենք, որ Լիբանանահայ ժողովուրդը պիտի գիտնայ տպաւորիչ ընդունելութեամբ, խինդով ու խանդավառութեամբ դիմաւորել վարպետը:

Ողջո՛յն Հայ Մշակույթի Փառապանծ Իշխանին» [12]:

Մայիսի 8-ին Արամ Խաչատրյանը տիկնոջ հետ Կահիրեից ժամանում է Բեյրութ. Օդանավակայանում նրան դիմավորում է ծովաձավալ բազմությունը: «Աշխարհահռչակ երգահան Արամ Խաչատուրեան, ընկերակցությամբ իր կնոջ, երեկ կէսօրէ ետք Գահիրէէն ժամանեց Պէյրութ, Միտրը Իսթըր Գոմէթով:

Ծովաձավալ բազմութիւն մը Հայերու փութացած էր Խալտէի օդակայանը՝ ողջունելու համար մեծ հայը, որ ամսուն 12, 13 եւ 14ին երեք նուագահանդէսներ պիտի ղեկավարէ Ինէսքոյի մէջ, մասնակցութեամբ Գահիրէի սիմֆոնիք Նուագախումբին:

Բոլոր միութեանց եւ խաւերու ներկայացուցիչներ ներկայ եղան ժողովրդային այս մեծ ընդունելութեան: Յատուկ պատուիրակութիւն մը դրկուած էր Համազգայինի կողմէ բարի գալուստ մաղթեց Հայութեան անուանի զաւակին:

Օդանաւէն իջնելուն, Խաչատուրեան ընդունուեցաւ խելայեղ եւ երկարատեւ ծափահարութիւններով եւ արցունքոտ աչքերով, ողջունեց բազմութիւնը:

Նախապէս որոշուած՝ մեծ երգահանի երեկոյան ժամը 6-ին մամլոյ ասուլիսը յետաձգուեցաւ այս արտուան ժամը 10:00-ին:

Այսօրուան տեղական թերթերը լայն տեղ կը յատկացնեն Արամ Խաչատուրեանի այցելութեան եւ անոր գործին՝ հրատարակելով անոր նկարը» [2]:

Մայիսի 9-ին տեղի է ունենում Արամ Խաչատրյանի մամուլի ասուլիսը, որին մասնակցում էին միջազգային և տեղական մամուլի բազմաթիվ թղթակիցներ և լուսանկարիչներ: Ի շարք բազմաթիվ ու տարաբնոյթ հարցերի՝ բնականաբար հնչում է հետևյալ հարցը. «հայկական ֆոլքլորը ներշնչած է զինք իր գործերուն մէջ»: Խաչատրյան պատասխանում է. «Անշուշտ, քանի որ հայու արին կը հոսի երակներու մեջ, երաժշտութիւնս պետք է անպայմանօրէն թաթախուած ըլլայ իմ հայրենիքիս երազներով եւ բաղձանքներով: Բոլոր արուեստները, գրականութիւնը ինչպէս նաեւ նկարչութիւնը, իրենց ներշնչման աղբիւրը կը գտնեն իրենց քաղաքակրթութեան կառուցիչ մէջ: Այսպէս, Պախի եւ Ռավելի երաժշտութիւնը կը ցուցնէ իրենց ազգային առանձնայատկութիւնները» [4]:

«Ձարթոնքը» նկատում է, որ Արամ Խաչատրյանը երաժշտասերներից առաջ «նվաճեց» մամուլի ներկայացուցիչներին: «Ու կը խօսի Արամ Խաչատուրեան: Լայնատարած իր թեւերը հորիզոններու կ'իշխեն:

Իւրաքանչիւր բառին մէջ՝ ըլլա՛յ ան ոռուսերէն կամ մաքուր, անարատ հայերէն, կը զգաք տրոփիւնը Մեծ Սրտի մը:

Կը խօսի մանրամասնօրէն, սուր յիշողութեամբ՝ կը թուէ դրուագներ լատին - ամերիկեան երկիրներէն մինչեւ Լոնտոն ու Սալցպուրկ, առանց մոռնալու Հայաստանը, ուր երաժշտագէտներ կան, Պապաջանեան, Յարութիւնեան եւ ուրիշներ:

Սակայն մարդը, որ աչքերը վե՛ր, աստղերուն է յառուած, «կը զգայ իր արմատները» եւ կ'աւելցնէ թէ ներկայիս կ'ուսումնասիրէ Սայաթ Նովայի կեանքին նուիրուած Լիպրեթօ մը, որպէս 18-րդ դարու այս յառաջդիմասէր մարդուն» կեանքին նուիրուած գործ մը յօրինէ:

Եւ երբ իրեն կը հարցնեն թե Արաբական երաժշտութիւնը չե՞ ազդուած թրքական երաժշտութենէն, պատասխանը կ'ըլլայ կտրուկ. - «Ընդհակառակը, Թրքականն է որ ազդուած է Արաբական երաժշտութենէն, ինչպէս ազդուած է իսպանական երաժշտութիւնը» [11]:

Մայիսի 12-ի համերգին հնչում է Խաչատրյանի Սիմֆոնիկ պոեմը, Ջուպակի և նվագախմբի կոնցերտը (մենակատար՝ Վիկտոր Պիկայզեն), «Դիմակահանդես» սյուիտը և հատվածներ «Գայանե» բալետից:

«Սրահը կը թնդար ծափահարութիւններու անդադրում տարափով, ու վերջապէս «Սուրբուրու Պար» մը, որու ընթացքին, մեծանուն երգահանը զգացումներու յորձանքով մը փոթորկած էր բոլորի սրտերը» [9]:

Համերգին մասնակցում էր ընտրյալ ծովածափալ հասարակություն՝ հայ և

օտար, գաղութի հայկական բոլոր խավերը ներկա են:

«Ժամը 9:30-ին վարպետին երեւումը բեմին վրայ՝ կ'ընդունուի որոտընդոստ եւ խելայեղ ծափահարութեամբ, որմէ ետք երկու ժամ անընդհատ գործադրուող յայտագրի ընթացքին ներկաները վերացած, անբացատրելի հիացումով հետեւեցան վարպետի ճիպոտին, խելայեղօրէն ծափողջինելով իւրաքանչիւր կատարում:

Ամբողջ երկու ժամ, Արամ Խաչատուրեան, նուաճեց բոլորին սրտերը եւ ցոյց տուաւ իր հանճարը որպէս քուրմը երաժշտութեան. մանաւանդ ներկաներու հիացմունքին արժանացաւ ջութակի քոնջերթոն, իսկ «Գայեանէ» պալէէն հատուածներու կատարումը ժողովուրդին խանդավառութիւնը հասցուց իր գագաթնակետին» [6]:

Մայիսի 13-ին համերգի ծրագրում ընդգրկված էին Սիմֆոնիկ պոետը, հատվածներ «Սպարտակ» և «Գայանէ» բալետներից, ինչպես նաև Դաշնամուրի և նվագախմբի կոնցերտը, որի մենակատարն էր Արամ Խաչատրյանի Դաշնամուրային կոնցերտի լավագույն մեկնաբաններից մեկը՝ իտալացի դաշնակահար Սերջիո Պերտիկարոլին:

«Առաւելաբար Հայ ունկնդիրներէ եւ մասամբ ալ օտար երաժշտասէրներէ բաղկացող սրահը ամբողջ նուագահանդէսի ընթացքին խելահեղ ծափողջիններով գնահատեց Ա. Խաչատուրեանի ստեղծագործութիւնները, զորս մատոյց Գահիրէի սիմֆոնիք նուագախումբը, ղեկավարութեան տակ նոյն ինքն վարպետին:

Հայ ժողովուրդի հանճարեղ զաւակը, աշխարհի ապրող մեծագոյն քոմպոզիթորներէն մէկը Արամ Խաչատուրեան Մայիս 12-ի իրիկունը կախարդեց բոլորս իր հմայիչ երաժշտութեամբ: Անսահման հպարտութեամբ լեցուեցան մեր սրտերը, մեր ճակատները աւելի եւս բարձրացան, եւ քիչ մը հայացանք ու հայ զգացինք՝ ի լուր վարպետին հոգեզմայլ ստեղծագործութեանց:

Առաջին նուագահանդէսին ծրագիրը կը բաղկանար «Փոէմ սիմֆոնիք»էն, «Մասքարատ» ընտրեալ կտորներէ, ջութակի համար քոնջերթօ-էն եւ «Գայեանէ»ի ընտրեալ կտորներէ:

«Փոէմ սիմֆոնիք»ը ասկէ առաջ չէինք լսած մենք, լսեցինք ու վերացանք անով: «Մասքարատ»ի եղանակները հմայեցին մեզ: Ջութակի համար քոնջերթօն բոլոր ժամանակներու լաւագոյններէն մին է անկասկած, ըմբռշխնեցանք հիացումով ծայրէ ծայր: Իսկ «Գայեանէ»ի ծանօթ եղանակները ծայր աստիճան խանդավառեցին բոլորս:

Յուզումի, ազնուագոյն ապրումներու, խանդավառութեան եւ հպարտութեան անմոռանալի առիթ մը եղաւ Մայիս 12, Ուրբաթ օրուան նուագահանդէսը մեզի համար:

Ի խորոց սրտէ՝ շնորհակալութիւն, վարպետ: Մեր կեանքի իսկապէս երջանիկ օրերէն մէկը պարգեւեցիք մեզի» [10]:

Մայիսի 14-ի համերգին հնչում են «Դիմականահնդես» սյուիտը, հատվածներ «Գայանէ» բալետից, Ջութակի և դաշնամուրի կոնցերտները՝ համապատասխանաբար Վիկտոր Պիկայզենի և Սերջիո Պերտիկարոլի մենակատարմամբ [3]:

«Արարատ» թերթն այսպես ամփոփեց Խաչատրյանի 3 համերգները. «Տաղանդաւոր գոմբիզիտոր Արամ Խաչատուրեանի Ուրբաթ, Շաբաթ եւ Կիրակի երեկոյան երեք նուագահանդէսները տեղի ունեցան մեծագոյն յաջողութեամբ եւ աննախընթաց խանդավառութեան մէջ:

Մեծ երգահանին ճիպոտին կախարդանքով, Իննետրոյի սրահը ուխտավայր մը դարձաւ երաժշտասէր հասարակութեան համար: Մասնատրաբար Հայ գաղութը բոլոր խաւերով գունդ առ գունդ ներկայ եղաւ եւ ազգային հպարտութեանը ծափողջունեց Հայ ժողովուրդի մեծ զաւակը:

Այդ երեք օրերու ընթացքին Հայ հանճարը արուեստի հովանին տարածեց մեր փեռնկտուած գաղութին վրայ եւ միասնութեան գեղեցիկ աքթը իրագործեց մէկ երթիքի տակ հաւաքելով մեր ժողովուրդը, ըմբռնելու համար երաժշտական անխառն վայելք:

Այդ օրերուն միասնաբար հպարտացանք մեր ժողովուրդի ստեղծագործ զավակին՝ Արամ Խաչատուրեանի միջազգային համբաւ վայելող արուեստով՝ որպէս Հայ, մէկ մտածումով եւ մէկ շունչով, մեզ իրարմէ բաժնող երկրորդական անիմաստ վէճերը մոռնալով:

Ա. Խաչատուրեանի հրաշագործ ճիպոտը մեր ժողովուրդին պարգեւեց այդ մեծ հրաշքը, հայ ժողովուրդի անբաժան զաւակները ըլլալու մեծագոյն գոհունակութիւնը, մեր մըրկաւ բաժանուած բեկորներուն անբաժանելիութեան լաւագոյն ապացոյցը:

Փառք եւ պարծանք Հայ ժողովուրդի մեծ զակին՝ Արամ Խաչատուրեանին:

Յաւերժական փառք երաժշտութեան մէջ քուրմին, արուեստի գագաթները նուաճող մեծ գոմբզիտորին, Հայ երաժշտութեան մեծագոյն վարպետին» [8]:

Վերջին՝ 4-րդ հրաժեշտի համերգին «Լիբանանի կրթական նախարար Քամալ պէկ Ճամպլաթ, անձամբ ներկայ եղաւ այս վերջին նուագահանդէսին եւ միջնարարին անձամբ ներկայանալով մեծ գոմբզիտորին, շնորհավորեց եւ գնահատեց անոր երաժշտական տաղանդը:

Երաժշտասէր հասարակութիւնը, հմայուած վարպետի ճիպոտէն, ամբողջ երկուքովէս ժամ ապրեցաւ երաժշտական համանուագի գերագոյն երջանակութիւնը եւ անդադրում ծափահարութիւնները հագիւ թէ կրնային թարգմանը դառնալ իր հիացմունքին:

Բայց նուագահանդէսին վերջաւորութեան ժողովուրդին խանդավառութիւնը իր գագաթնակէտին հասած էր, որմէ բխող վայրկեաններ տեսող խելահեղ ծափահարութիւններուն առջեւ տեղի տալով, մեծ երաժշտագէտը յայտագրէն դուրս ներկաներուն հրամցուց երկու կտորներ՝ «Այշէի Պարը» եւ «Սուրբու Պարը», որոնց առթած խանդավառութեան տակ ներկաները ակամայ բաժնուեցան սրահէն» [5]:

Լիբանանյան այցելութեան կարևոր մասն էր Արամ Խաչատրյանի հանդիպումը հայ համայնքի ներկայացուցիչների, հատկապես պատանիների և երիտասարդների հետ: Մայիսի 10-ին նա այցելում է հայ բարձրագույն վարժարաններ՝ Հովակիմյան-Մանուկյան, Նշան Փալանճյան և Մխիթարյան վարժարան: Դիմելով հավաքված ուսանողությանը՝ կոմպոզիտորն ասել է.

«Սիրելի աշակերտներ եւ հայրենակիցներ,

Արտասահմանի մէջ ջանացեք ուսանիլ եւ ուսումնական անձեր հանդիսանալ: Յարգը գիպցեք ձեր ժամանակին, որովհետեւ որեւէ անձի համար ժամանակը ամենէն թանկ դրամագլուխն է:

Ջանացեք ձեր օրուան ժամերը դասաւորել, որպէսզի որեւէ պարապ վայրկեան չանցնեք եւ իմաստաւորեք ձեր օրերը յարապետ աշխատանքներով:

Իմ գաղութներ այցելութեանս ընթացքին ցաւով նկատեցի թէ հայ երիտասարդներ անուս մնացած են: Կը թելադրեմ ձեզի, որ ամեն գնով ձեր ուսումը շարունակեք: Մի մօտենաք երբեք հարցերուն եւ երեւոյթներուն վաճառականի հոգեբանութեամբ, այլ ունեցեք բարձր հոգի եւ ազնիւ տեսիլքներ: Աշխատեցէք սփիւռքի մէջ բարձրագոյն ուսման հետեւելով ձեր նախասիրած ճիւղերու մէջ մասնագէտներ դառնալ:

Սիրեցեք ձեր մայրենի լեզուն՝ Հայերէնը, եւ ձեր դարաւոր հայրենիքը՝ Սովետական Հայաստանը: Հետաքրքրուեցէք ձեր հայրենի մշակոյթով, գիտական եւ ճարտարարուեստական նուաճումներով: Ես իմ ամբողջ հոգիով կապուած եմ Սովետական մեր պանծալի հայրենիքին: Ինչ որ ստեղծագործած եմ կը պարտիմ իմ հայ ժողովուրդիս:

Ինձի տրուած ամեն պատիւ, գնահատանք եւ մեծարանք կ'երթան զիս ծնող հանճարեղ հայ ժողովուրդին:

Քառասուն տարիներէ ի վեր կը մնամ Մոսկուա, սակայն չեմ մոռցած իմ մայրենի լեզուս, միշտ ջանացած եմ խօսիլ եւ գորգուրալ անոր վրայ:

Յաւով լսեցի թէ հայութիւնը այստեղ պատակարարած է, իմ ջերմ մաղթանքս է, որ հիմնական հարցերու շուրջ համակարծիք ըլլաք եւ միայն մանր եւ երկրորդական հարցերու շուրջ վիճիք:

Կան այնպիսի հայեր, որոնք կը խօսին վերացական եւ ոգեղէն հայրենիքի մասին: Այսպէս մտածող հայեր պետք է համոզուին թէ հայ ժողովուրդը ունի իր շօշափելի իրականութիւն եղող հայրենիքը իր սահմաններով եւ նուաճումներով» [7]:

Արամ Խաչատրյանի այս խոսքերն արդիական են նաև այսօր ու միշտ:

Մայիսի 16-ին Խաչատրյանն այցելում է Սահակյան բարձրագոյն վարժարան: «Սոյն հանդիպումը Հայ երաժշտութեան թանկագին վարպետին հետ կազմակերպուած էր յատկապէս Սահակեան Բարձր. Վարժարանի, Նոր Բարձր. Վարժարանի, Ռուբինեան, Սահակ Մետրոպեան եւ Կերթմէնեան վարժարաններու բարձրագոյն կարգի աշակերտութեան համար: Այն պահուն, երբ մեծ հիւրը մուտք կը գործեր Սահակեանի բակէն ներս, կ'արժանանայ վերոյիշեալ վարժարաններու տնօրէններու, ուսուցիչներու եւ հոգաբարձուներու ջերմ եւ սիրալիր ընդունելութեան: Աշակերտներու ընդհանուր խանդավառութեան եւ ծափողջոյններու տակ, թանկագին հիւրը կ'առաջնորդուէր բեմ եւ չորս վարժարաններու տնօրէններուն հետ տեղ կը գրաւէր բեմին վրայ: Նոր բարձրագոյն վարժարանի երգչախումբը կ'երգէր Լիբանանեան քայլերգը եւ Հայաստանի հիմնը: Հինգ վարժարաններու կողմէ գեղեցիկ ծաղկեփունջ մը տրուեցաւ մեծ երաժիշտին» [1]:

«Ես մեծապէս <...> եմ այն ջերմ եւ սիրալիր ընդունելութեան համար, որ

դուք ցոյց տուիք ինձի, - սկսաւ իր ելոյթը սիրելի վարպետը: - Ձեր արտայայտած սփիւռքահայու զգացումները անջնջելի կերպով դրոշմուած կը մնան յիշողութեանս եւ տպաւորութիւններուս մէջ:

Ջանացէք ուսում առնել եւ ձեր նախասիրած մարզերուն մէջ մասնագէտներ դառնալ: Սիրեցէք ձեր մայրենի լեզուն եւ հայրենիքը, ու հաւատարիմ մնացէք ձեր պատմութեան եւ մշակոյթին»:

Անդրադառնալով Պր. Բենիամին Ժամկոչեանի կողմէ յայտնուած այն գաղափարին եւ փափաքին, թէ քանի տակաւին հայկական մեծ եղեռնը գրական ստեղծագործութեամբ մը չէ վերակենդանացած, պետք է որ Հայ ժողովուրդի անցած այդ գողգոթան կոթողուի Արամ Խաչատուրեանի նման հանճարի մը երաժշտութեամբ, Հայ մեծ երաժիշտը ըսաւ.

«Ես իմ ստեղծագործութիւններուն մէջ միշտ հոգիս եւ հայեացքս սեւեռած եմ ներկային եւ ապագային: Անցեալը ինձի համար տխուր յիշատակ մըն է: Սակայն սիրով կ'ընդունիմ ձեր առաջարկը:

«Բաղդաւոր եք որ կ'ապրիք այս գաղութին մէջ, քանի որ ամենէն ուժեղն ու տոկունն է. շատ է թիւը ձեր գաղութէն ներս մտաւորական տարրին:

Ապա իր խօսքը վերջացնելով շնորհակալութիւն յայտնեց իրեն նկատմամբ եղած յարգանքին համար:

Ընդհանուր ոգեւորութեան մէջ համբաւաւոր գոմբոզիտոր մեծ Հայը բաժնուեցաւ սրահէն, խոր տպաւորութիւն ձգելով ներկայ աշակերտութեան եւ ժողովուրդին վրայ» [1]:

Մայիսի 17-ին Արամ Խաչատուրեանն այցելում է Վահան Թեքեյան վարժարան:

Արամ Խաչատուրեանի լիբանանյան այցելութիւնը կարևոր նշանակւոյթիւն ունեցավ արաբական դաշնամուրային կատարողական արվեստի հետագա առաջընթացի համար: Լիբանանահայ կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երաժշտագետ, մանկավարժ եւ երաժշտական-հասարակական գործիչ Պողոս Զելալյանի¹ (7 հունվարի, 1927, Սիրիա-16 դեկտեմբերի, 2011, Լիբանան) ստեղծագործական գործունեւոյթյան ուսումնասիրութեան ընթացքում մեր կողմից շատ հետաքրքիր բացահայտում արվեց:

Բանն այն է, որ իր Canzona և Toccata ստեղծագործութիւնը Զելալյանը նվիրել է լիբանանցի դաշնակահար Ուալիդ Հորանիին:

Ուալիդ Հորանին ծնվել է 1948 թվականի օգոստոս 4-ին Նյու Յորքում, որտեղ նրա հայրը աշխատում էր նորաստեղծ Միացյալ Ազգերի Կազմակերպւթյունում: 1951-ին, երբ նա ավարտել է իր աշխատանքը, վերադարձել են Լիբա-

¹ Նշանակալի է նրա ներդրումը ինչպես լիբանանյան, այնպես էլ սփյուռքահայ գործիքային և կամերային երաժշտութեան զարգացման գործում: Նա միջազգային պատշաճ մակարդակի բարձրացրեց իր ժամանակաշրջանի լիբանանյան դասական երաժշտութիւնը: Որպես Ռահբանի եղբայրների երաժշտական խորհրդատու՝ Պողոս Զելալյանը մեծ դեր է կատարել երգչուհի Ֆեյրուզի՝ աշխարհահռչակ լեզենդ դառնալու գործում: Ֆեյրուզի որդին՝ Զիադ Ռահբանին, որը հետագայում դարձավ Լիբանանի և Միջին Արևելքի ամենաակնառու երաժիշտներից մեկը, նրա սանն է:

նան, նա մեծացել է Բեյրութում և հետեւել է դաշնամուրի, տեսության և ներդաշնագիտության դասերին՝ միաժամանակ կատարելով իր առաջին ստեղծագործական փորձերը:

Տասներեք տարեկանում նրան նկատել է Արամ Խաչատրյանը, որի միջամտությամբ և բարեխոսությամբ, ուսումը շարունակել է Մոսկվայի կենտրոնական երաժշտական դպրոցում (1964-1966) և Չայկովսկու անվան կոնսերվատորիայի դաշնամուրի բաժնում, որտեղ նա անցկացրել է երեք տարի (1966-1969)՝ Էմիլ Գիլելսի դասարանում եւ 1973-ին վերադարձել է ԱՄՆ:

«Արամ Խաչատրյանի հետ ծանոթացել եմ 1961 թվականին Բեյրութի խորհրդային մշակույթի կենտրոնում - Soviet Cultural Center of Beirut. Երբ նա հյուրախաղերով եղել էր Մերձավոր Արևելքի որոշ երկրներում՝ ղեկավարելով Եգիպտոսի ազգային սիմֆոնիկ նվագախումբը: Նրա ելույթից հետո ներկաներից ոմանք խնդրեցին ինձ նվագել տեղում գտնվող հին դաշնամուրի վրա: Նման անակնկալի համար պատրաստ չէի:

Այնուամենայնիվ, կատարեցի և կարծում եմ, որ պետք էր տպավորած լինեի մեծանուն վարպետին: Մոսկվա վերադառնալուց հետո նա բարեխոսել էր ինձ համար մշակույթի նախարարությունում և երկուսուկես տարի անց հրավեր ստացա դաշնամուր սովորելու Մոսկվայի Կենտրոնական երաժշտական դպրոցում, իսկ ավելի ուշ՝ Մոսկվայի կոնսերվատորիայում»²:

Տասնինը տարեկանում Հորանին արժանացել է Չայկովսկու անվան միջազգային մրցույթի պատվոգրի և դարձել Եղիսաբեթ թագուհու երաժշտական մրցույթի դափնեկիր՝ ճանապարհ հարթելով համերգային շրջագայությունների համար նախկին Խորհրդային Միությունում, Արևելյան և Արևմտյան Եվրոպայում, Մերձավոր Արևելքում, ինչպես նաև Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում:

Բացի համերգներ տալուց, Հորանին շարունակում է ստեղծագործել և դասավանդել: Ներկայումս նա բնակվում է Միչիգան նահանգի Էնն Արբոր (Ann Arbor) քաղաքում:

«Մի անգամ պատահաբար հայտնվեցի Խաչատրյանի բնակարանում՝ Մոսկվայում և ցույց տվեցի Ջելայանի «Յոթ Սեկվենցիաների» պարտիտուրը նրան և կնոջը՝ Նինա Մակարովային: Նրանք ստեղծագործությունը նայելուց հետո հայտնեցին իրենց դրական կարծիքը»³:

Մի օր նրա բնակարանում Հորանին առիթ է ունեցել կատարելու Ջելայանի «Դաշնամուրի սոնատը»: Խաչատրյանն ասել է. «Ինձ դուր է գալիս», հետո շարունակել. «Տեսնում եմ, որ նա ուզում է ինձ նմանակել»:

«Ուզում էի Խաչատրյանի խոսքերը փոխանցել Ջելայանին. բայց ինձ իրավունք չվերապահեցի:

Իսկ երբ նվագեցի «Sonata per Pianoforte»-ն Էմիլ Գիլելսի համար, նա անվերապահորեն տվեց իր հավանությունը»⁴:

² Ուալիդ Հորանիի հետ անձնական զրույցից:

³ Ուալիդ Հորանիի հետ անձնական զրույցից:

⁴ Ուալիդ Հորանիի հետ անձնական զրույցից:

Եզրակացություն

Իր լիբանանյան համերգային շրջագայությամբ արդյունքում՝

1. Արամ Խաչատրյանն արաբական աշխարհում հանրահռչակեց հայ երաժշտությունը՝ իր սիմֆոնիկ երկերը,

2. ներկայացրեց սովետական (Վիկտոր Պիկայզեն), եվրոպական (Սերջիո Պերտիկարոլի) և արաբական (Եգիպտոսի սիմֆոնիկ նվագախումբ) կատարողական արվեստը,

3. ուսանողության հետ հանդիպումների ընթացքում արժեքավոր խորհուրդներ սովեց հայ երիտասարդներին,

4. բացահայտեց Ուալիդ Հորանիի տաղանդը և մեծապես նպաստեց նրա՝ որպես դաշնակահարի, կայացմանը, ինչով էլ իր մեծ նպաստը բերեց արաբական դաշնամուրային կատարողական արվեստի զարգացման գործին:

Գրականություն

1. Աշխարհահռչակ Երաժիշտ Ա. Խաչատուրեան Սահակեան Սրահէն ներս, «Արարատ», 1961, 18 մայիսի, հինգշաբթի:

2. Արամ Խաչատուրեան Երեկ Պէյրուֆ ժամանեց, «Ազդակ», 1961, 9 մայիսի, երեքշաբթի:

3. Արամ Խաչատուրեան փառատօնին երեք յայտագիրները. 12, 13 եւ 14 Մայիսին Ինէսքոյի սրահին մէջ, «Զարթօնք», 1961, 10 մայիսի, չորեքշաբթի:

4. Արամ Խաչատուրեանի Մամլոյ Աուպիսը, «Ազդակ», 1961, 10 մայիսի, չորեքշաբթի:

5. Արամ Խաչատուրեանի 4-րդ նուագահանդէսը: Կրթական Նախարար Պր. Քամալ Ճամալյաթ Ներկայ էր Հրաժեշտի Փառատօնին, «Արարատ», 1961, 19 մայիսի, ուրբաթ:

6. Երգահան Արամ Խաչատուրեան Հիացուց Ներկայ Հասարակութիւնը Նուաճեց Բոլորին Սրտերը եւ Յոյց Տուա Իր Հանճարը Որպես Քուրմը Երաժշտութեան, «Արարատ», 1961, 14 մայիսի, կիրակի:

7. Երգահան Արամ Խաչատուրեանի Այցելութիւնները Հայ Վարժարաններուն, «Արարատ», 1961, 12 մայիսի, ուրբաթ:

8. Երգահան Արամ Խաչատուրեանի Նուագահանդէսները Անխառն Վայելքի եւ Ազգային Միասնութեան Լաւագոյն Առիթներ Ստեղծեցին, «Արարատ», 1961, 16 մայիսի, երեքշաբթի:

9. Խաչատուրեանի Փառատօնը Ինէսքոյի Մէջ, Խանդավառ Բազմութիւնը Դժուարով Բաժնուեցաւ Սրահէն, «Ազդակ», 1961, 13 մայիսի, շաբաթ:

10. Խելահեղ Ծափողջիւններով Գնահատեց Երաժշտասէր Խասարակութիւնը Ա. Խաչատուրեանի Ա. Նուագահանդէսը Ինէսքո-ի մէջ, «Զարթօնք», 1961, 14 մայիսի, կիրակի:

11. Հանճարին Հմայքը. Արամ Խաչատուրեան՝ Երաժշտասէր Ունկնդիրներէն Առաջ «Նուաճեց» Մամուկի Ներկայացուցիչները, «Զարթօնք», 1961, 10 մայիսի, չորեքշաբթի:

12. Ողջուն Հայ Մշակոյթի Փառապանծ Իշխանին, «Զարթօնք», 1961, 7 մայիսի, կիրակի:

References

1. Ashxarhahr'chak Erajhisht A. Xachaturean Sahakean Srahe'n ners, «Ararat», 1961, 18 mayisi, hingshabt'i.

2. Aram Xachaturean Erek Pe'yurut' jhamanec, «Azdak», 1961, 9 mayisi, ereqshabt'i.
3. Aram Xachaturean P'ar'ato'nin Ereq Yaytagirneri'. 12, 13 ev 14 Mayisin lne'sqoyi srahin me'j, «Zart'o'nq», 1961, 10 mayisi, choreqshabt'i.
4. Aram Xachatureani Mamloy Asulisy', «Azdak», 1961, 10 mayisi, choreqshabt'i.
5. Aram Xachatureani 4-rd nuagahande'sy': Krt'akan Naxarar Pr. Qamal Champlat' Nerkey E'r Hrajshesti P'ar'ato'nin, «Ararat», 1961, 19 mayisi, urbat'.
6. Ergahan Aram Xachaturean Hiacuc Nerkey Hasarakut'iuny' Nuachec Bolorin Srtery' ev Coyc Tuav Ir Hanchary' Vorpes Qurmy' Erajhshtut'ean, «Ararat», 1961, 14 mayisi, kiraki.
7. Ergahan Aram Xachatureani Ayclut'iunnery' Hay Varjharannerun, «Ararat», 1961, 12 mayisi, urbat'.
8. Ergahan Aram Xachatureani Nuagahande'snery' Anxar'n Vayelqi ev Azgayin Miasnut'ean Lavagoyan Ar'it'ner Steghc'ecin, «Ararat», 1961, 16 mayisi, ereqshabt'i.
9. Xachatureani P'ar'ato'ny' lune'sqoyi Me'j, Xandavar' Bazmut'iuny' Djhuarov Bajhnuecav Srahe'n, «Azdak», 1961, 13 mayisi, shabat'.
10. Xelahegh C'ap'oghjiunnerov Gnahatec erajhshtase'r hasarakut'iuny' A. Xachatureani A. Nuagahande'sy' lune'sqo-i me'j, «Zart'o'nq», 1961, 14 mayisi, kiraki.
11. Hancharin Hmayqy'. Aram Xachaturean' Erajhshtase'r Unkndirneren Ar'aj «Nuachec» Mamuli Nerkeyacucichnery', «Zart'o'nq», 1961, 10 mayisi, choreqshabt'i.
12. Voghjuyn Hay Mshakoyt'i P'ar'apanc' Ishxanin, «Zart'o'nq», 1961, 7 mayisi, kiraki.

ЛИВАНСКАЯ СТРАНИЦА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ АРАМА ХАЧАТУРЯНА

КАРАПЕТ АВЕСЯН* (Ливан, Бейрут)

Для цитирования: Авесян, Карапет. «Ливанская страница деятельности Арама Хачатуряна». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 25-35. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-25

Арам Хачатурян выступал с гастроями и авторскими концертами во многих странах мира: в Италии, Исландии, Финляндии, Великобритании, ГДР, Австрии, Польше, Югославии, Болгарии, Западном Берлине, Нидерландах, Франции, Чехословакии, Египте, Ливане, Японии, США, Латинской Америке и далее везде.

В мае 1961 года он посетил Бейрут, где на концертах, состоявшихся 12-го, 13-го и 14-го числа, и на прощальном концерте, состоявшемся 17-го мая, Каирский симфонический оркестр под управлением Арама Хачатуряна исполнил сочинения композитора.

В статье впервые в хачатуряноведении, основываясь на откликах ливанской печати, в частности, газет «Зартонк», «Аздак» и «Арарат», представлена ливанская страница концертной деятельности Арама Хачатуряна и выявлена роль этих гастролей в развитии арабского исполнительского искусства. Арам Хачатурян открыл талант арабского музыканта Валида Хорани и всемерно со-

* Дирижер Бейрутского филармонического оркестра, преподаватель Американского университета Ливана, аспирант Института искусств НАН РА, garethavessian@gmail.com, статья представлена 01.09.2023, рецензирована 05.10.2023, принята к публикации 01.12.2023.

действовал его становлению как пианиста, оказав тем самым большое влияние на развитие арабского фортепианного исполнительского искусства.

Ключевые слова: Арам Хачатурян, май 1961 года, Бейрут, авторские концерты, Каирский симфонический оркестр, Валид Хорани, ливанская периодическая печать («Зартонк», «Аздак» и «Арарат»).

THE LEBANESE PAGE IN ARAM KHACHATURYAN'S CAREER

KARAPET AVESSIAN* (Lebanon, Beirut)

For citation: Avesian, Karapet. "The Lebanese page in Aram Khachaturyan's career", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 25-35. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-25

Aram Khachaturyan toured and gave concerts of his own works the world over – in Italy, Island, Finland, England, GDR, Austria, Poland, Yugoslavia, Bulgaria, West Berlin, the Netherlands, France, Czechoslovakia, Egypt, Lebanon, Japan, USA, Latin America and elsewhere.

In May 1961, he visited Beirut. At the May 12, 13 and 14 concerts, and the May 17 final concert of the tour, the Cairo Symphony Orchestra under the composer's baton performed his symphonic pieces.

In the article, for the first time in Khachaturyan Studies, basing on the Lebanese press coverage, namely "Zartong", "Azdak" and "Ararat" newspapers, the Lebanese page of Aram Khachaturyan's concert activity is presented, as well as the role those performances played in the development of Arab performing art is revealed. Aram Khachaturyan discovered the Arab musician Waleed Howrani talent and promoted in every possible way his formation as a pianist, which has had a crucial impact on the development of the Arab art of piano playing.

Key words: Aram Khachaturyan, May 1961, Beirut, concert, Cairo Symphony Orchestra, Waleed Howrani, Lebanese press ("Zartong", "Azdak", "Ararat").

* Conductor of the Lebanese Philharmonic Orchestra, professor at the Lebanese American University, PhD candidate at NAS RA Institute of Arts, garethavessian@gmail.com. The article was submitted on 01.09.2023, reviewed on 05.10.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

О ДВУХ БАЛТИЙСКИХ УЧЕНИКАХ ПРОФЕССОРА АРАМА ХАЧАТУРЯНА

РАФФИ ХАРАДЖАНИЯН* (Латвия, Рига)

Для цитирования: Хараджанян, Раффи. “О двух балтийских учениках профессора Арама Хачатуряна”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 36-50. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-36

Арам Ильич Хачатурян оставил богатый след в мировом музыкальном искусстве не только как композитор, но и как дирижер, общественный деятель и педагог. Обучению молодежи искусству композиции он посвятил около 30 лет. Среди его выпускников талантливые люди самых различных стран. И всем им присущ свой творческий облик, то, к чему всегда стремился А.И. Хачатурян – они имеют музыкальную индивидуальность. При этом, воспитанники Мастера обладают и рядом общих черт, в том числе, унаследованных у своего наставника.

В предлагаемом материале рассматривается художественный путь двух признанных композиторов Балтии – представителя Эстонии Рене Ээспере (род. 1953) и представителя Латвии Георга Пелециса (род. 1947). Нынче оба являются профессорами музыкальных академий, авторами огромного числа сочинений, им присущ свой творческий почерк, а также и личные пристрастия в искусстве. Они – заметные фигуры в сегодняшней панораме музыкального искусства Балтии, главный объект данной статьи.

Ключевые слова: Арам Хачатурян-педагог, Балтия, Рене Ээспере, Эстония, Георг Пелецис, Латвия, композитор.

Вступление

Эдгар Оганесян и Микаэл Таривердиев, Андрей Эшпай и Нодар Габуния, Алексей Рыбников и Толибхон Шахиди, Нобуо Терахара (Япония) и Анатолий Виеру (Румыния) – это далеко не полный ряд заметных имен, которых связывает не только принадлежность к композиторской профессии и время основной деятельности (вторая половина XX века). Да, у каждого из них имеются свой творческий облик, свои художественные пристрастия, интерес к проявлению национального в музыкальном искусстве... Но при этом все они – воспитанники профессора А.И. Хачатуряна, к которому приезжали учиться даже из Египта и с Кубы. И тут же добавим: к «хачатуряновской школе» по праву принято относить и когорту виднейших композиторов Армении: Арно Бабаджаняна, Александра Арутюняна, Эдварда Мирзояна, Лазаря Сарьяна, Адама Худояна. Сия «пятерка» формально не числилась за Хачатуряном, что не мешало ему быть в курсе художественных идей, намерений и достижений ее участников. Арам Ильич «диагностировал» их возможности, подсказывал направление художественных исканий, морально поддерживал, иной раз просто по-отечески помогал.

Почти три десятилетия посвятил Арам Ильич педагогической деятельности,

* Председатель Ассоциации национальных культурных обществ Латвии им. И. Козакевич, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный артист Латвии, член Союза композиторов Латвии, член Латвийской Национальной комиссии UNESCO, r.haradzanjans@gmail.com, статья представлена 31.03.2023, рецензирована 10.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

отсчет которой ведется от 1950-го года прошлого столетия. Символично, что в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского он проводил занятия в мемориальном классе Н.Я. Мясковского, – именно там, где с 1930-го года сам набирался знаний. Вел Мастер класс композиции и в Институте им. Гнесиных (Москва) – с того же 1950-го года. Вспоминая М.Ф. Гнесина, у которого учился на начальном этапе, Хачатурян писал: «...он возбуждал фантазию студента, давал большую волю, академизм был ему чужд, и еще он дорожил и оберегал национальные черты у молодого композитора» [1, с. 281]. По-настоящему оказались близки Хачатуряну принципы Мясковского-педагога: «Соединение доброжелательности и творческой взыскательности, бережное отношение к индивидуальности каждого студента, органическое неприятие «гладкого» письма, атмосфера творческого взаимообогащения в классе, отношения с учениками, далеко выходящие за рамки привычных между профессором и студентом – молодые композиторы дорожили всем этим» [6, с. 230].

Понятно, что Мастер вполне мог ограничиться собственной композиторской, а также дирижерской и общественной деятельностью. Но Хачатурян со всей ответственностью, с отдачей и присущим ему артистизмом и широтой натуры посвящал себя и педагогике, передавал молодежи опыт, знания, собственное видение стоящих на горизонте творческих задач. Разделяя постулат о том, что композиторству как таковому не научить, он подчеркивал: «...часто говорю студентам: «Помните, что я ваш коллега и друг, я ваш консультант»» [6, с. 224-225].

Выпускник его класса Владимир Дашкевич отмечал: «Он не был теоретиком – в детали формы не любил углубляться, но сомнительные места в фактуре, ослаблявшие внимание слушателя, ...чувствовал мгновенно». И далее: «Хачатурян смотрел на музыку как на цветок, который должен сразу распуститься во всей своей красе и радовать глаз» [14].

Даже в те, идеологически отнюдь не простые времена, мастер отстаивал право художника на эксперимент и ошибку. Хотя и не приходил в восторг от того, что некоторые студенты, – воспользуемся его же выражением, – подчас «перегибают палку», стремятся к «новизне ради новизны». Арам Ильич не исключал возможность творческих дискуссий в классе, но, при всем своем авторитете, в возникавших спорах «ежовые рукавицы» не применял, был толерантен и демократичен. И никакой напыщенности и, тем более, вельможности – при всех его регалиях. Живость, непосредственность реакций, артистичность, открытость – да.

Однако, при всем том у него имелась определенная точка зрения в ряде принципиальных вопросов, например, роли народной музыки в творчестве композитора – «хозяина всех этих богатств», проявлялись убежденность и настойчивость. Если в отношении какого-то фрагмента, показанной на занятии написанной музыки профессор произносил: «Одобрять», молодой автор понимал: направление им избрано верное. Он мог спокойно реализовывать свой замысел далее. Алексей Рыбников в 2021 году вспоминал: «Хачатурян говорил,

что творчество – это борьба гениального с бездарным. И она происходит в одном человеке – ты должен в себе уметь отличать одно от другого. Сочинил бездарное – выбрось и забудь. Сочинил гениальное – развивай его дальше» [7].

Студентов маэстро призывал «учиться быть фанатиками своего труда, учиться терпению и терпеливости». И образно сравнивал далее: «Настоящее произведение искусства – как хорошее вино, должно быть выдержано. Сочинение не сразу нужно выносить на свет, над ним надо много работать, прежде чем обнародовать» [2].

Примечательно, что определение «композиторская воля» звучало из уст Хачатуряна не однажды. Какое содержание вкладывалось им в эти два слова? Оно в следующем: не бросать на полпути родившуюся художественную идею, доводить ее до конца, помнить о самодисциплине, о необходимости систематического труда, помнить о драматургии сочинения.

Занятия со студентами Мастером обычно проводились при большом стечении интересующихся. Некоторые из них, к счастью, зафиксированы в двухчастной документальной ленте – каждая длится около сорока минут – «На уроках Арама Ильича Хачатуряна» (режиссер Юрий Альдохин, 1978, студия Центрнаучфильм). Как представляется, в этом фильме в какой-то степени развенчивается миф о том, что профессор предпочитал ограничиваться общими замечаниями эстетического плана. Наряду с мыслями о важности познания особенностей национальной музыки и применения их в практике композиторского творчества, заботами о слушателе, который должен не скучать, мы слышим его конкретные предложения по дальнейшему развитию взятой мелодии в студенческом опусе, по использованию оркестровых возможностей, по техническим приемам духовых инструментов. Все это высказывается вполне определенно, не только на основании богатейшей интуиции Мастера.

Используемый профессором метод проведения урока не «с глаза на глаз», а в группе, был вполне логичным и экономным: таким образом можно было знакомить сразу несколько воспитанников с некими общими положениями и останавливаться на часто встречающихся ошибках, не топчась на одном понятии или вопросе, не повторяя их из раза в раз.

М. Таривердиеву запомнилось образное сравнение Арама Ильича: «Молодой человек подобен сосуду, наполненному водой, на дне которого может быть упрятана драгоценная капля гения. Ни ученик, ни учитель не знает, не может знать поначалу веса этой капли, ее достоинства. Задача ученика – писать. Писать, как можно больше писать» [6, с. 225]. В свою очередь, его ассистент К. Волков подчеркивал, что мастер направлял молодых «к стихии народного творчества» [3, с. 30] и отмечал: «Никогда не нужно бегать за маятником времени. Надо найти свою золотую жилу и копать, копать, копать... А маятник сам подойдет к тебе в свое время» [4, с. 17].

Не станем, однако, идеализировать ситуацию. Известно, что некоторым из начинающих свой путь в музыке композиторов представлялось, что достаточно

попасть в класс Арама Ильича, оказаться в поле воздействия его мощной творческой фигуры, так сказать, под его «крылом», как их природные данные чудодейственным образом разовьются, а сами они окажутся полностью защищены от всего и вся. Но реальность, разумеется, была сложнее и неоднозначнее. Занятия «скопом» (так формулировал хачатуряновскую методику один из студентов) не всем приходились по душе. Как и профессорские требования насчет последовательности в учебе, овладения академическими формами. Не всем нравилась подчеркнутая приверженность Учителя к национальному в музыкальном искусстве, пусть и в различных проявлениях. Такого типа студентам дидактические взгляды Арама Ильича, соответственно, представлялись консервативными (например, ориентированному на авангардизм Виктору Екимовскому), а эстетика – устаревшей.

В письме от 18.03.1966 г. Арам Ильич писал ереванскому музыковеду М.Г. Арутюнян: «Все идет вперед. Люди ищут и находят новое. Раньше мы были ближе к этнографии, сейчас от нее ушли и правильно сделали... В музыке нужно показывать и рассказывать философию народа. Только надо... истинное новаторство и глубокие поиски не путать и отделять от кривляния и гримасы. Кривляние часто бывает от беспомощности» [1, с. 277-278].

Балтийские ученики Арама Хачатуряна

Были ли среди учеников Мастера балтийцы? Да, их двое, они с разным временем пребывания в классе маэстро. Это Рене Ээспере (род. 14 декабря 1953) и Георг Пелецис (род. 18 июня 1947). Прибыли к нему они соответственно из Таллинна и из Риги. В обоих этих столичных городах в то время на театральных сценах с триумфом шли хачатуряновские балеты. Обучались балтийцы в классе Хачатуряна в течение разных сроков. Ээспере, завершив обучение в Таллиннской консерватории (класс А. Гаршнека) прибыл в Москву лишь на два года в ассистентуру-стажировку (1977-1979). К сожалению, тогдашнее состояние здоровья Хачатуряна и последовавшая 1-го мая 1978 года его кончина свели уроки к их небольшому числу. Далее обучение Рене продолжил под руководством профессора А.А. Николаева. Пелецис же поступил в Московскую консерваторию по окончании Рижской школы им. Э. Дарзиня, где получал уроки композиции у Г. Раманса. Он провел в классе Арама Ильича весь положенный срок, завершил в 1971 году, а затем серьезно увлекся музыковедением, изучением старинной музыки. В 1977 году он вновь оказался в стенах Московской консерватории. Теперь – в роли аспиранта профессора В.В. Протопопова. В итоге в 1981 году им была защищена кандидатская диссертация на тему «Формообразование в музыке И. Окегема и традиции Нидерландской полифонической школы». То есть, Пелецис, как видим, обратился к совсем иной сфере музыкального искусства. И в докторской диссертации (1990) он продолжает оставаться ей верен: тема работы – «Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия».

В 2017 году Пелецис говорил журналисту так: «У Хачатуряна я учился мастерству, всему остальному человек учится у жизни. Так должно быть. Например, я у студентов своих учусь, у детей – это тоже нормально. Не знаю, учатся ли у меня чему-то мои дети, но я у них учусь» [13].

Здесь может возникнуть вопрос: есть ли нечто общее в нынешних творческих обликах названных двух балтийских авторов – хачатуряновских воспитанников? Да, замечается, но только в определенной степени. Начнем с очевидного, с профессионализма. Обоим была привита требовательность к собственному труду, его систематичности, привита настойчивость в реализации творческих замыслов. Не случайно списки сочинений этих авторов чрезвычайно объемны и в них очевиден интерес к различным жанрам. В частности, к жанру инструментального концерта, столь любимого Арамом Ильичом, и к камерному. По самой же музыке, по ее звучанию, ясно, что им хорошо известны возможности оркестра в целом. И отдельных инструментов – в частности. Хотя оркестр у них не столь сочен и ярко, как хачатуряновский. Он приглушеннее, в меньшей степени отмечен индивидуальными чертами звучания.

Среди характерных черт творческой деятельности Р. Эспере и Г. Пелециса – изучение и творческое преломление традиций старинной музыки (Пелецис длительно преподавал в Риге контрапункт и полифонию), а также определенная тяга к минимализму, который принес примечательные плоды в XX–XXI веках. Им привычно наделять опусы звучными латинскими названиями, подчас причудливыми. У обоих в определенной степени проявляются национальная тематика и колорит. Заметим также, что Георг и Рене – как и их профессор – уделили немалое внимание созданию музыки для детей. Наконец, и тот, и другой десятилетиями передают знания молодежи, ведут педагогическую деятельность (ныне – профессорскую) на вузовском уровне. У обоих широк круг исполнителей, в том числе – именитых, которых удалось заинтересовать созданной музыкальной продукцией, что, несомненно, было бы позитивно отмечено их «шефом». Особенно впечатляет исполнительский список музыки Г. Пелециса: Г. Кремер (его школьный и консерваторский соученик), Т. Гринденко, А. Любимов, П. Осетинская, А. Батагов, В. Шимкус, Р. Зариньш, Трио имени А. Хачатуряна. Кроме того, он пока единственный композитор из Латвии, который имел авторский концерт в лондонском Альберт-Холле.

Творческий портрет Рене Эспере

Остановимся вначале на творческом облике Рене Эспере. В 2013 году в аннотации к собственным авторским концертам в Москве и Санкт-Петербурге, Р. Эспере так вспоминал о своем появлении в российской столице осенью 1977 г.: «Все масштабы укрупнились: как по формам и содержанию обучения, по количественным и качественным возможностям слушать музыку и наслаждаться изобразительными искусствами, а также по интенсивности личных контактов». В то время Рене показал Араму Ильичу свой новый фортепианный цикл “4 остинато”: «Он ожидал, разумеется, обнаружить в нем ощутимую связь

но в этом заключается ее основная идея». Сам же Ээспере отмечает, что стиль его музыки «складывается из неизбежного влияния накопленных знаний и опыта, из... индивидуальных качеств (которые использую сознательно и неосознанно) и... из стремления создавать новый и самобытный музыкальный мир».

В 2005-м году в аннотации к развернутому произведению для вокальной группы, мужского хора и фортепиано «Заклинание и молитва» Р. Ээспере писал: «Почти 800 лет наши предки стояли перед вопросами и сомнениями – сможем ли мы сохраниться как нация? Люди постоянно пытались изменить наш образ жизни, наши обычаи и верования, и на протяжении веков им это в значительной степени удавалось. Однако во многих эстонцах живет некоторая часть духа наших предков. Времена меняются и люди тоже. Все новое, что встречается на нашем пути, не обязательно должно быть плохим. Хуже было бы вообще не менять. Что хорошего мы должны перенять у других народов, а что оставить им самим? Всегда ли мы можем это признать? Всегда ли мы хотим? То ли мудрость и хитрость наших предков, то ли их слабость и беспомощность, то ли закон природы в действии – на каждую силу есть противодействие, то ли просто удача, но вот мы – свободные люди в свободной стране. Или нам это только кажется? Мы снова сталкиваемся с решающим выбором. Можем ли мы выбрать?» [8].

Важной вехой в жизни Ээспере стала премьера оперы «Гурманы», состоявшаяся в 2006 г. в Национальном театре «Эстония». «Мы все, по сути дела, являемся гурманами в той или иной степени. Кто-то любит вкусно поесть, кто-то жаждет насладиться первоклассным искусством или музыкой, а кто-то просто любит жизнь, – говорит автор Рене Ээспере. – Суть в том, чтобы это гурманство не выходило за определенные рамки, ведь жизнь ради удовольствия – не всегда хороший вариант» [12].

В многочисленных своих инструментальных концертах, помимо традиционных фортепиано, скрипки, виолончели, в качестве солирующих инструментов эстонский автор использовал флейту, гобой, трубу, гитару. Разнообразие присуще и его работе в сфере камерной музыки, где он особенно щедр в отношении гитарной музыки. В «Matbeth» для скрипки и гитары (2010) композитор видит два микрокосмоса: сильный, рациональный (мужской?) и мягкий, эмоциональный (женский?). «Но эти противоположные начала сочетаются в каждом из нас, и в женщине, и в мужчине, они есть у Мэтта и у Бет». Как уже указывалось, у Ээспере в его вокально-симфонических и хоровых произведениях наличествуют латинские тексты. Но они не религиозные. Рене не крещен, но, как сообщает, следует «правилам этики, записанным в Библии». Он добавляет: «Я всегда восхищался этим миром – всем прекрасным, что создано человеком: и духовным, и материальным». Среди наиболее известных его крупных работ назовем *Glorificatio* (1990) и «Две радости» (1995) для смешанного хора, а также вокально-симфонические произведения – оратории «Пассион» (1980/2000), «Мистерия» (1981) и «Медитация» (2021).

В завершение разговора об Ээспере укажем, что он – лауреат Государственной премии Эстонской ССР (1989), а позже ему вручен Орден Белой Звезды 4-й степени (2001).

Творческий портрет Георга Пелециса

А теперь переведем взгляд на рижанина Георга Пелециса, выходца из русско-латышской православной музыкальной семьи. Почему отмечаем это особо? Дело в том, что православие сказывалось и сказывается на ментальности композитора, на его творческих пристрастиях. При этом наш современник не забывает подчеркивать: «Мои любимые композиторы – Вивальди, Д. Скарлатти, Монтеверди... Для меня как для композитора это постоянно создавало большие проблемы, которые я решаю всю жизнь по сей день» [10].

И добавляет, что в музыке Латвии годами чувствовал себя «белой вороной».

Пелецис награжден латвийским Орденом Трех звезд (2014), а также удостоен ежегодно присуждаемого в стране Большого музыкального приза (2019). Его мы вправе отнести к категории «трудоголиков». Характерна последовательность, в которой он указывает собственные жизненные ценности: творческая работа, церковь и семья. И далее восклицает: «В жизни нет ничего интереснее работы!». Сочиняет Георг, по собственному признанию, не раз отраженному в интервью, быстро, с охотой принимает заказы. Он также сожалеет, что искусству импровизации в учебном процессе уделяют скромное внимание, из-за чего пропадает один из элементов радости музицирования.

Среди близких Пелецису авторов – минималисты нашего времени: Арво Пярт, Стив Райх, московские композиторы Павел Карманов, Владимир Мартынов. В соавторстве с последним в 2002 году им создана пространнейшая – длительностью в один час и 10 минут – двухрояльная «Переписка с другом». В 2021 году рижский автор посвятил Стиву Райху небольшую Пассакалию для двух фортепиано, определив пьесу, как «эхо» райховских Piano Phase (1967), также написанных для двух фортепиано, без применения возможностей магнитозаписи. «Последовательность из 12 звуков многократно повторяется как в партиях одного, так и другого инструмента и вместе с новыми музыкальными темами образует звуковой мир Г. Пелециса», – сказано в аннотации Латвийского радио [15].

Комментируя эту Пассакалию, в одном из интервью ее создатель говорит, что сей опус хорошо бы слушать... с бокалом вина. Пожалуй, бокал вина был бы совсем неплох и при прослушивании 19-минутной Buena Riga / Astor Piazzolla, Oskar Strock and Me (2016). А собственную меланхолическую 18-минутную «Осеннюю музыку» для фортепиано и струнного квартета Пелецис хотел бы видеть в контрапункте с изображением, которое создадут после прослушивания его музыки (но не наоборот!). Эти замечания, на наш взгляд, также наводят на определенные мысли о «геодонизме».

Кто еще из ранее творивших авторов ему близок? Это Густав Малер, это и Георгий Свиридов. Георг определяет себя как «консонантного композитора», он не чурается ясно выраженных мажора и минора, отдавая особое предпоч-

тение До мажору. Хотя век на дворе иной, он ссылается на Моцарта с его лишь двумя минорными симфониями, и на Гайдна, у которого преобладают мажорные симфонии. Сверхзадача сочинительства недавно была сформулирована им так: «музыка – это звучащая красота, и хочется быть причастным к созданию этой красоты». В этом смысле показательна его работа последних лет – «Endorphin» для симфонического оркестра (таково наименование одного из гормонов радости и удовольствия).

«Благополучный», благозвучный, освобожденный от каких-либо проблем 17-минутный опус можно представить в качестве фоновой музыки фильма, скорее всего, видового.

Обратившись к какой-либо творческой идее, Пелецис – осознанно или нет – стремится выжать из нее максимально – подобно тому, как это делают при разработке, скажем, полезного месторождения. Отдавая должное его рачительности и трудолюбию, заметим здесь и определенную тягу к «гигантомании». Так, взявшись за написание прелюдий для фортепиано, Георг изготавляет их в количестве трех десятков. Если пишет четырехручные фортепианные пьесы для ребят – то 5 циклов. Они под общим названием «Вспоминая сказки» (здесь латышские, русские, датские, немецкие, восточные сказки) вобрали в себя полсотни миниатюр. А обратившись к Псалмам Давида, композитор выявляет музыкальный эквивалент ко всем 150-ти. Соответственно, для полного исполнения названного хорового цикла понадобятся ни больше, ни меньше как 10 (!) вечеров.

Раньше говорили: «Бог в помощь!». Сейчас, имея в виду Пелециса и ряд его коллег, подчас можно произносить: «Компьютер в помощь!». Понятно, что неразумно отказываться от средств современной техники, заметно ускоряющих процесс сочинительства и записи. Использование таких методов, естественно, сказывается на общем облике музыки. Ритмические фигуры, по стандарту обеспечивающие движение, но не всегда активность в высоком понимании этого слова, проходят в его сочинениях в течение довольно продолжительного времени. Быстрые разделы музыки Пелециса нередко представляют собой бег шестнадцатых нот по ровной (четырёхчетвертной, маршеобразной) поверхности. Все это затем полифонизируется. Появляются-возникают новые голоса, не отмеченные особой индивидуальностью, «своими» особыми интонационными приметами. В оркестровых пьесах повторность материала освежается еще и применением новых тембров. Если у Арама Хачатуряна *ostinato* выражает динамизм, особое упорство, напористость, то у Пелециса его применение в большей степени обеспечивает всего лишь непрерывность движения музыкальной ткани, ее моторность, рисует нечто конвеерное.

Композитор (как и во многом близкий его мышлению москвич В. Мартынов) причисляет себя к почитателям бриколажа – данное определение заимствовано из изобразительного искусства и относится к процессу создания предмета из подручных (!) материалов. То есть, обозначает преобразование некоего

значения объекта (объектов) путем переделок не особо связанных вещей. «...сейчас, вообще-то, актуально абсолютно все: и современная музыка, и барочная», – говорит Пелецис о близких ему условиях «игры», наборе «арт-правил». И причисляет себя к возникшему в Бельгии в 1990-е гг. направлению «новая консонантная музыка». По его мнению, «консонанс или, проще говоря, благозвучие – не просто акустическая категория, но и эстетическая» (озвучено в интервью с Г. Стражновым) [9].

Так это или иначе, но от тотального благозвучия опусов Пелециса, воспроизведенных в них созерцания, моментов тишины, умиротворенности и т.п., по нашим ощущениям, в какой-то момент наступает (или подступает) состояние расслабленности, бездействия – слышим что-то достойное приятного времяпровождения, не особо воздействующее на «струны души». Наименования опусов тоже часто соответствующие. Например, таковые: «Цветущий жасмин» (2007; эта пьеса для скрипки, вибракона и камерного оркестра получила достаточно широкое распространение, причем и в иных инструментальных воплощениях) или написанный для такого же исполнительского состава более пространственный по времени «Сад сирени» (2014). Что-то в названиях слышится от Дебюсси? Пожалуй, но в итоге слушатель получает нечто красивое, можно даже сказать, «парфюмерное». «Цветочная» серия у Пелециса все разрастается, в ней насчитывается уже полтора десятка пьес. Характер музыки этой серии, преобладающие в ней «беспрепятственность», «приглаженность», вызывают в памяти термин из советской критики 1950-х гг. – «теория бесконфликтности». Подразумевался конфликт «хорошего с лучшим» – в отличие от классического конфликта «хорошего с плохим, недостойным».

У Пелециса имеются и серии «Каприсов». Они адресованы скрипке (23 миниатюры), альту (24), дуэту скрипки и альту (23). В 2022 году композитор, невзирая на происходящие в мире военный конфликт и сопутствующие драматические события крупного масштаба, отбрасывавшие заметную тень и на родную ему Латвию, написал пространную композицию «Посвящение Д. Скарлатти. 24 каприса для фортепиано», которая, разумеется, никоим образом не связана с ужасами наших дней, в ней не отражены восприятие или взгляд на них автора. Он предпочитает «не вступать в полемику», сохранять спокойствие.

И, надо заметить, что тут особое место в его творчестве занимает достаточно драматичная одночастная композиция для альту, дудука и струнного оркестра «Сказание ашуга», написанная по случаю 100-летия Геноцида армян в Османской Турции. Несложно предположить, что пьеса длительностью около 17-ти минут инспирирована проживающим в последние годы в Ереване (ранее – некоторое время в Риге) альтистом Максимом Новиковым. Впервые она прозвучала в Концертном зале Мариинского театра в Санкт-Петербурге, дирижировал Антон Гаккель, партию дудука исполнил петербуржец Карен Саргсян.

Заметный пласт творчества Пелециса основан на библейских текстах. В списке его опусов Рождественская (2000) и Пасхальная (1996) оратории, оратор-

рии «Бог есть Любовь», «Смертию смерть поправ» (2004), «Апокалипсис», а также, *Missa Brevis* (2003). Создан им и Реквием, который существует в трех редакциях (последняя датирована 2022 годом).

Композитор называет судьбоносным общение с московским иеромонахом Павлом. А по возвращении после окончания учебы в Латвию Георг становится прихожанином одной из рижских православных церквей, прислуживает в алтаре во время богослужений, поет на службах, что содействует более глубокому познанию соответствующих традиций. Поначалу Пелецис было принялся писать музыку для церкви. Однако затем пришел к выводу, что «не стоит писать именно церковную музыку, но нужно создавать православную музыку для концертов... Церковь знает, что петь на все свои праздники, а вот что предложить концертной аудитории, какие православные композиции – это вопрос» (в интервью на Мальте с Сабиной Сиберриас) [11].

Определенную популярность обрело оптимистичное трехчастное до-мажорное *Concertino bianco* для фортепиано и камерного оркестра (1983), в частности, в школах и училищах. – наибольший успех имеет остро пульсирующая финальная часть, сверхоптимистичная с «рубленными» фразами и маршевыми ритмами.

Длительность шестичастного, оснащенного латинскими наименованиями Фортепианного концерта Пелециса «*Musica confinanta*», созданного к 70-летию композитора (2017), совсем иная, она составляет 40 с лишним минут. Подзаголовков, по уверению автора, означает «Приграничная музыка». Имеется в виду пройденный автором путь и набранный возраст. Первая часть Концерта неожиданно является постлюдией, тогда как последняя – прелюдией. В ней, написанной в духе *quasi improvvisazione*, автор, против ожиданий, как бы прелюдирует. Явно «хачатуряновской» по духу и ритмическому напору является пятая часть – «*Toccata furiosa*» (идет 18 минут), особенно, когда подключаются ударные.

Понятно, что в течение сорока минут сохранять в Концерте интерес аудитории, внимание слушателей – задача не из простых (кстати, данный вопрос неизменно находился в поле интересов А.И. Хачатуряна). Удастся ли с ней полностью справиться в Фортепианном концерте «*Musica confinanta*»? Отвечая на поставленный вопрос, позволим себе выразить некоторое сомнение.

А теперь присмотримся к Концерту Пелециса для двух роялей “*Dedication to my Teacher*” (2003). Его возникновение инициировано Riga Piano duo (в составе Норы Новик и автора данных строк), и композитор получил заказ от одной из рижских институций. По причинам далеким от искусства, не удавалось организовать первое исполнение Концерта в Латвии. Поначалу произведение называлось «Два юбилея». Имелись ввиду юбилейные даты: хачатуряновская (100) и рижского дуэта (35). Но позже автор сослался на то, что юбилеи уже позади и поэтому в 2004-ом году в Риге в издательстве “Baltica” произведение опубли-

ковано как «Посвящение учителю», то есть – А.И. Хачатуряну. А как с именами инспираторов оупса? Они просто «испарились»...

В сентябрь 2017 года в Московском доме музыки “Dedication” озвучили пианисты Алексей Любимов и Алексей Зуев. В дирижере надобность не возникла, ибо в ритмическом плане сочинение не имеет «рифов». “Dedication” – единственное произведение Пелециса, непосредственно связанное с Хачатуряном. Оно двухчаточно и в целом-то «малофактурно», что вызывает в памяти «едкие» слова С.С. Прокофьева, адресованные Хачатуряну после показа им эскиза средней части Фортепианного концерта: «Здесь у Вас пианист будет мух ловить» [5, с. 402]. В более подвижной первой части “Dedication” обыгрывается нота ля (А), что некоторыми музыковедами трактуется как намек на имя Учителя. А записанный на пленке фрагмент из «Спартака» – Adagio главного героя и Фригии (такты 127-140) – трижды звучит во второй части сочинения. Автор Концерта говорит: «...возвожу его на пьедестал, это ведь приношение моему учителю».

Три первые ноты лирической мелодии Хачатуряна становятся «строительным материалом» для всего этого 35-минутного оупса.

Пользуясь случаем, заметим, что в 2013 году возникло еще одно юбилейное «приношение» профессору – Рапсодия-Диалог для фортепиано, дудука и симфонического оркестра на темы А. Хачатуряна. Его автор Толибхон Шахиди (род. 1946), таджик, также занимался в московском классе Мастера. Основанная на иных творческих принципах, нежели оупс Пелециса, Рапсодия динамичнее и лаконичнее (12 минут), а цитирование тематизма продекларировано уже в названии оупса. В нем примечаем характерные для стили Хачатуряна колористическое богатство, ритмическую остроту, броскость и свободу выражения, как и фортепианную фактуру.

Заклучение

Подведем итоги. Каковой предстает перед слушателями музыка Пелециса? В ней преобладают консонансность, заметны любовь к диатонике, ладовости. Присутствуют определенный наивизм и непритязательность, деликатность в проявлении чувств. Преобладают светлые краски, что в целом не особо характерно для латышской музыки. Чувствуется уход или даже отгораживание от отрицательных эмоций (так сказать, подальше от «дрязг»). Имеется много повторности элементов музыкальной речи и заметна фактурная неперегруженность. Как и приметы «дружбы» с композиторами-предшественниками, по большей части значительно отдаленными по времени.

Композитор из Риги убежден, что достаточно опираться на хорошо забытое старое и, по существу, этим довольствоваться, не особо вдаваясь в эксперименты. Черты импровизационности? Да, и они в наличии, как и тяга к вариационности. Есть ли стилизации? Ее примеры немногочисленны. Прежде всего, это «13-я Лондонская симфония» (2000), отсылающая нас к наследию Йозефа Гайдна. И тут будет кстати вспомнить фразы Анатоля Виеру о рекомендациях Арама

Ильича студентам: «Тому ученику, например, который не утруждал себя поисками в области формы, предпочитая самый банальный путь, он говорил: «Будьте формалистом!». Других же, ...напротив, просил: «Пишите побанальнее»» [6, с. 230]. Позволим себе предположить, что в случае с Пелецисом, скорее всего, был бы озвучен первый из призывов...

Как факт хроники музыкальной жизни Армении наших дней отметим, что 26.06.2013 года в ереванском Доме-музее Арама Хачатуряна состоялся концерт с участием Г. Пелециса, в чем, прежде всего, заслуга Трио имени А. Хачатуряна. «Арам Ильич Хачатурян давно ушел из жизни, а его музыка все еще живет, и она всегда будет актуальна и востребована», – недавно отметил Пелецис (2018, интервью с С. Сибериас). Давайте и мы присоединимся к высказанной рижанином мысли – ведь так же думают десятки и сотни тысячи почитателей музыки автора «Гаяне» и «Спартака».

Многогранность творческого облика А.И. Хачатуряна, сила его природного дарования, интуиции, обретенные в процессе обучения и активной повседневной практики знания отразились не в одной сфере жизни. Прежде всего – в музыкальном искусстве. Успешная, плодотворная творческая деятельность его двух балтийских учеников (с разным стажем пребывания в классе Арама Ильича) говорит об этом со всей позитивностью и убедительностью.

Литература

1. Арам Хачатурян. Письма. Ереван, 2018.
2. «Советская культура». Москва, 1975, 4 ноября.
3. «Советская музыка», 1982, № 11.
4. «Советская музыка», 1989, № 1.
5. Прокофьев С.С. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, допол., сост. С.И. Шлифштейн. Москва, «Музгиз», 1961.
6. Юзефович В. Арам Хачатурян. Москва, «Советский композитор», 1990.
7. <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/aleksej-rybnikov-ja-voobshhe-v-zhizni-ni-odnoj-pesni-ne-pisal-chtoby-vy-znali/>
8. <https://www.eespere.ee/english.php?leht=7>
9. <http://www.lifenews.lv/articles/georg-strazhnov/1>
10. <http://www.lifenews.lv/news/apokalip...eorga-pelecisa>
11. <http://maltavest.com/publikacii/georg-pelecis-muzyka-eto-zvuchashhaya-krasota.html>
12. <http://www.moles.ee/06/Mar/03/18-1.php>
13. <https://rus.lsm.lv/statja/kultura/kultura/georg-pelecis-posle-mirovoy-premeri-svoego-proizvedeniya-ya-ditja-svoego-veka.a224508/>
14. http://www.trud.ru/article/05-062003/57645_tanets_s_sabljami_nagishom.html
15. <https://www.youtube.com/watch?v=1-7xm86pGeo>

References

1. Aram Khachaturyan. Pisma. Yerevan, 2018.
2. «Sovetskaya kultura», Moscow, 1975, 4 noyabrya.
3. «Sovetskaya muzyka», 1982, № 11.
4. «Sovetskaya muzyka», 1989, № 1.

5. Prokofyev S.S. Material. Dokumenty. Vospominaniya. Izd. 2-e, dopol. sost. S.I. Shlifshteyn. Moscow, «Muzgiz», 1961.
 6. Yuzefovich V. Aram Khachaturyan. Moscow, «Sovetskiy kompozitor», 1990.

ՊՐՈՖԵՍՈՐ ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԲԱԼԹՅԱՆ ԵՐԿՈՒ ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

ՐԱՖՖԻ ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ* (Լատվիա, Ռիգա)

Հղման համար. Խարաջանյան, Րաֆֆի: «Պրոֆեսոր Արամ Խաչատրյանի բալթյան երկու ուսանողների մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 36-50. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-36

Արամ Խաչատրյանը համաշխարհային երաժշտական մշակույթում հարուստ հետք է թողել ոչ միայն որպես կոմպոզիտոր, այլև որպես դիրիժոր, հասարակական գործիչ և մանկավարժ: Երիտասարդներին կոմպոզիցիայի արվեստ ուսուցանելուն նա նվիրել է շուրջ երեսուն տարի: Պրոֆեսորի շրջանավարտները ամենատարբեր երկրներից են: Նրանք բոլորին հատուկ է իրենց ուրույն ստեղծագործական նկարագիրը: Դա այն է, ինչին միշտ ձգտել է Ա. Խաչատրյանը՝ պահպանել աշակերտի երաժշտական անհատականությունը: Այսուհանդերձ, Վարպետի սաներն ունեն նաև ընդհանուր, այդ թվում՝ իրենց ուսուցչից ժառանգած մի շարք առանձնահատկություններ:

Ներկայացվող հոդվածում դիտարկվում է Բալթիայի երկու ճանաչված կոմպոզիտորների՝ Էստոնիայի ներկայացուցիչ Ռենե Էխպերեի (ծն. 1953) և Լատվիայի ներկայացուցիչ Գեորգ Պելեցիսի (1947) ստեղծագործական ուղին: Այսօր նրանք երաժշտական ակադեմիաների պրոֆեսորներ են, մեծաթիվ երկերի հեղինակներ, ունեն իրենց հատուկ ստեղծագործական ձեռագիրը, ինչպես նաև անձնական հակումներն արվեստում: Նրանց՝ Բալթիայի երաժշտական մշակույթի համայնապատկերում ակնառու տեղ գրավող գործիչների արվեստը տվյալ ուսումնասիրության առանցքում է:

Բանալի բաներ¹ Արամ Խաչատրյան-մանկավարժ, Բալթիա, Ռենե Էխպերե, Էստոնիա, Գեորգ Պելեցիս, Լատվիա, կոմպոզիտոր:

* Ի. Կոզակկիչի անվան Լատվիայի ազգային մշակութային ընկերությունների ասոցիացիայի նախագահ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, Լատվիայի վաստակավոր արտիստ, Լատվիայի կոմպոզիտորների միության անդամ, ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Լատվիայի ազգային հանձնաժողովի անդամ, r.haradzanjans@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 31.03.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

ON PROFESSOR ARAM KHACHATURYAN'S TWO STUDENTS FROM THE BALTICS

RAFFI KHARAJANYAN* (Latvia, Riga)

For citation: Kharajanyan, Raffi. "On Professor Aram Khachaturyan's two students from the Baltics", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 36-50. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-36

Aram Khachaturyan has left an indelible mark in the world music culture not only as a composer, but also as a conductor, public figure and pedagogue. He dedicated around thirty years to teaching the young the art of composition. Among the Professor's alumni, there is a large number of foreign nationals. All of them possess their own unique creative mindset – the one thing A. Khachaturyan had always aspired to: to preserve the musical individuality of his students. However, they also have a number of features in common, some of them inherited from their teacher.

In the material presented, the artistic career paths of two renowned composers from the Baltics are considered – Rene Eespere (1953) from Estonia and Georg Peletsis (1947) from Latvia. Today, they are professors of music academies, authors of numerous pieces, have their own creative hand, as well as personal preferences. They – the conspicuous figures in the panorama of music art – are the focus of the present study.

Key words: Aram Khachaturyan-pedagogue, Baltics, Rene Eespere, Estonia, Georg Peletsis, Latvia, composer.

* Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), professor, r.haradzanjans@gmail.com. The article was submitted on 31.03.2023, reviewed on 10.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

КОМПАРАТИВНЫЙ АНАЛИЗ СЦЕНИЧЕСКИХ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ БАЛЕТА АРАМА ХАЧАТУРЯНА «СПАРТАК»

АЛЕКСАНДР ЧЕПАЛОВ* (Украина, Киев)

Для цитирования: Чепалов, Александр. «Компаративный анализ сценических интерпретаций балета Арама Хачатуряна «Спартак»», Искусствоведческий журнал, N 2 (2023): 51-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-51

Представлен сравнительный анализ основных постановок балета А. Хачатуряна «Спартак» в исторической последовательности и по мере их приближения к симфонической сущности балетной музыки А. Хачатуряна на пути от хореодрамы. Рассмотрены стилизационная (Л. Якобсона), драмбалетная (И. Моисеева и ей подобные) постановки, а также принципиально новая художественно и идеологически выдержанная версия Ю. Григоровича. Последняя также послужила основой для подражания и вызвала целый ряд рефлексий на тему освободительной борьбы и других актуальных лозунгов советской идеологии в странах Восточной Европы и в Австралии, Гонконге и Африке. С развалом СССР и тотальным крушением социалистического миропорядка интерес к балету А. Хачатуряна не исчез, что объясняется многозначностью, богатством внутреннего содержания и эмоциональной экспансией музыки армянского композитора. Тема освободительной борьбы и воинствующего героизма стали сочетаться с яркими зрелищными элементами (Г. Ковтун, Н. Касаткина и В. Василёв), что показательно для тенденций визуализации сценических жанров и культа кинематографа, в том числе голливудского фильма «Спартак». В статье показана существенная разница между литературной основой балета – романом итальянца Р. Джованьоли «Спартак» и книгой американского писателя Г. Фаста, который был экранизирован в США. Проведены параллели между «Спартак» А. Хачатуряна и «Чиполлино» К. Хачатуряна по книге Д. Родари, адаптирующей идеи свободы и братства для детской аудитории.

Ключевые слова: Арам Хачатурян, балет «Спартак», история советского балета, проблема идейности в искусстве, зрелищность в сценических жанрах, истоки балетных либретто, сравнительный анализ.

Вступление

Предыстория создания балета «Спартак» свидетельствует о том, что центральный культурный герой, впервые вышедший на советскую балетную сцену в 1956 г., соответствовал всем критериям социалистического искусства. И, прежде всего, идеологическим. Достаточно сказать, что его положительно упоминали в своих трудах Карл Маркс и Владимир Ленин. Но настоящим источником вдохновения для либреттиста «Спартака» Николая Волкова стал роман итальянского писателя Рафаэлло Джованьоли с именем античного героя на обложке. Именно Волков, также либреттист балета Бориса Асафьева «Бахчи-

* Заведующий кафедрой хореографического искусства Киевского Национального университета культуры и искусств, заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор, chepalovst@gmail.com, статья представлена 14.11.2023, рецензирована 29.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

сарайский фонтан» (признанного шедевра хореодрамы), а затем также знаменитой «Золушки» Сергея Прокофьева, написал подробный сценарий балета в четырех действиях, девяти картинах, который он предлагал различным композиторам, в том числе Араму Хачатуряну в 1940 году, после успешной премьеры его первого балета «Счастье». Во время Второй мировой войны, в 1942 году, состоялась премьера балета А. Хачатуряна «Гаянэ» (Пермь, с эвакуированной балетной труппой Ленинградского Кировского театра). Его тематика (борьба с диверсантами и вредителями) считалась в то время очень актуальной, но доминировала в спектакле все же яркая музыка, а не искусственный, хотя идеологически выдержанный, сюжет.

Замысел и воплощение

Проект «Спартак» ждал очереди больше десяти лет. И только в 1951 году Хачатурян начал сочинять музыку, но в сложной обстановке. Как и в случае с двумя его знаменитыми коллегами Сергеем Прокофьевым и Дмитрием Шостаковичем, имя Хачатуряна было в «черном списке» с 1948 года у главного сталинского идеолога Андрея Жданова. Знаменитую на весь мир «троицу», как и многих других советских композиторов, обвиняли в «формализме» и преобладании чистых звуковых эффектов над содержанием. Так что от оценки «Спартак» как новой работы, вполне могла зависеть судьба его автора.

Хачатурян нацелился на грандиозное симфоническое полотно, и в 1954 г. создал четырехчасовую партитуру, практически неподъемную для воплощения на балетной сцене. Над своим новым балетом Волков и Хачатурян первоначально работали с хореографом Игорем Моисеевым, руководителем всемирно известного ансамбля народного танца. Но поскольку коллективу предстояли длительные гастроли, этот план оказался невозможен. И новый руководитель Кировского балета, новатор со сложной судьбой Федор Лопухов, предложил в качестве постановщика Леонида Якобсона, хотя стихийный характер последнего был противоречив как в политическом смысле, так и в балетном мире. Советская власть тоже дисквалифицировала его как «формалиста», и этот ярлык остался у Якобсона практически на всю жизнь. Но со «Спартак» получилось иначе.

В то время от советских мастеров искусства категорически требовалось историческое правдоподобие в воплощении любого сюжета. Хачатурян, побывав в Италии, вынужден был «оправдываться», что музыкальных образцов древности (в отличие от архитектурных) там не осталось [2, с. 3]. Якобсон как хореограф, наоборот, видел возможность пластических новаций в изучении древних артефактов. Его вдохновлял, например, Пергамский алтарь, который в те годы еще хранился в Ленинградском Эрмитаже (хореограф провел туда экскурсию для своих танцовщиков). То есть Якобсон развивал идею скульптурной, рельефной хореографии и хотел создать подобие древней героической фрески о Спартаке и Фригии.

Однако в центре внимания спектакля Якобсона вместо истории борца за свободу произвольно оказался декадентский Рим с увеселениями у Красса и пастушескими играми на даче, которые в принципе были похожи на дивертисменты старого императорского балета. Насколько серьезным и научным был подход Якобсона к будущей партитуре, можно прочитать в его статье «Письма Новерру, или сценическая жизнь “Спартака”», опубликованной в журнале «Музыкальная академия» уже после распада СССР и позже вошедшей в его книгу, выпущенную в США [3].

Хореограф нашел музыку Хачатуряна затянута и предложил автору сократить партитуру, что привело к бурной ссоре с композитором, считавшим свою работу незыблемой. На Невском проспекте в Ленинграде Л. Якобсон и А. Хачатурян едва избежали физической ссоры, после которой они не разговаривали друг с другом в течение многих лет. Очень жаль, что столкновение двух творческих гениев и перфекционистов автор статьи «Страсти по «Спартаку», или Как схлестнулись армянский темперамент и еврейский практицизм» Гаянэ Мелконян переводит сегодня в националистический аспект [4]. Это не только недопустимо, но и не соответствует действительности.

По сути, Л. Якобсон отказался от виртуозности классической техники и создал первый советский балет без пуантов. Мужчины и женщины танцевали в сандалиях, двигаясь в рельефных позах и застывая, как на старинных вазах. В своей скульптурной двухмерности хореография Якобсона больше напоминала «Послеполуденный отдых фавна» Вацлава Нижинского, который в то время был мало известен.

Каждая сцена начиналась с оживающей картины, которая в конце снова заканчивалась в начальной пластической позе. Немецкий исследователь Анжела Рейнхардт замечает, что стиль Якобсона основывался на «экспрессивном танце Айседоры Дункан. Эффектное па-де-де Спартака и Фригии не уступало чувственному дуэту Эгины и Гармония, в результате предавшего главного героя. С расписными мраморными колоннами, парадами статистов, характерными танцевальными номерами и обилием пантомимы «Спартак» Якобсона сегодня кажется довольно мелодраматичным и ностальгическим, но по-прежнему пользуется успехом у публики» [1, с. 11]. Он несколько раз возникал на афише Мариинского театра как балетный раритет. В 2010 году заглавную партию там танцевал Игорь Зеленский, в будущем руководитель Баварского балета. Именно Зеленский инициировал на этом посту постановку «Спартака» в хореографической версии Юрия Григоровича в Мюнхене.

Московская премьера «Спартака» Игоря Моисеева все же состоялась в 1958 году. У нее были свои особенности. Во-первых, по настоянию балетмейстера Хачатурян добавил хор в трех балетных сценах, в том числе после гибели Спартака. По замечаниям критиков, Моисеев, так же как и Якобсон, показывал больше пантомимы, чем танца и слишком много внимания уделял массовым сценам, что не шло на пользу проработке характеров главных героев и

нагнетанию интриги. У Моисеева Эгину танцевала М. Плисецкая, как и четыре года спустя, но уже в версии Яacobсона.

В костюмах моисеевской постановки Яacobсон снова поставил «Спартак» в Москве в 1962 году, твердо намереваясь на этот раз показать больше фракийского героизма, чем римского (западного) декаданса. Но Красс, которого по-прежнему играл пантомимический актер, оставался не таким могущественным противником, в борьбе против которого можно убедительно доказать героизм Спартакa. Вместе с этим чопорные советские власти нашли оргию Красса слишком эротичной и, что еще хуже, во время гастролей США спектакль провалился, как и стремление показать превосходство советского искусства. Хотя причиной этому опять же были не столько художественные, сколько идеологические предпосылки.

«Спартак» был показан в Нью-Йорке в разгар холодной войны и за месяц до Карибского кризиса. Советская страна и ее главный балетный герой тогда не воспринимались Америкой как символы свободы. «Дальнейшие показы “Спартакa” по указу Москвы спешно заменили классикой» [1, с. 14]. Тем более, что по сравнению с балетным спектаклем у американских зрителей выигрывал одноименный фильм Стэнли Кубрика, кстати, поставленный не по роману Джованьоли, а по книге «Спартак» американца Говарда Фаста. Его роман, написанный в тюрьме, был переведен на 56 языков. А осужденный за поддержку коммунистических идей писатель увидел через десять лет экранизацию своего романа. Ее инициировал знаменитый актер Кирк Дуглас (1916-2020), который смог убедить Universal Studios в успехе и сам сыграл в фильме главную роль.

«Спартак» в кино был чрезвычайно успешным, находясь в прокате как минимум до конца XX столетия. Именно в США фильм Кубрика – Дугласа помог сломать антикоммунистический рычаг эпохи Маккарти, в Голливуде его до сих пор считают триумфом левых сил. Спустя 40 лет после Кирка Дугласа, фильм Ридли Скотта «Гладиатор» (2000) был создан явно под влиянием элементов сюжета и драматургии фильма предшественников. «Джанго освобожденный» Квентина Тарантино (2012) тоже связан со «Спартакoм» Кубрика. Тарантино выводит тему освобождения на мировой уровень, хотя несколько преувеличивает правомерность мести как законной реакции рабов.

Сериал «Спартак: Кровь и песок» (с 2010 г.) представляет героя, имеющего мало общего со своими предшественниками. Бессмысленное изображение неудержимой агрессивности соответствует условиям общества, привыкшего к насилию в разных жизненных проявлениях. Это, может быть, даже ближе к историческому Спартаку, но не соответствует его образу в легенде. Однако до поры до времени кинематографический «Спартак» жил по своим законам, а балетный – по своим.

После спектаклей Л. Яacobсона и И. Моисеева, не до конца выполнивших свою миссию в советском искусстве, было необходимо поддержать престиж спектакля на музыку Хачатуряна. Директор Большого театра Михаил Чулаки

убедил композитора в этот раз пойти на компромисс с новым балетмейстером, чтобы возродить балет в ином качестве. Для художественной «реанимации» был выбран Юрий Григорович, ровесник Мориса Бежара и Джона Кранко, который с 1964 года возглавлял балет Большого театра в Москве и был уже признанным, высоко оцененным новатором. Именно по его инициативе жанр драмбалета на практике сменили законы симфонической хореографии.

Благодаря сокращениям в партитуре, Григоровичу в премьеры 1968 г. удалось сократить состав исполнителей до четырех главных героев и с участием, преимущественно, мужского кордебалета. Хореограф рассказал историю Спартака более лаконично, свел к минимуму пантомиму и сосредоточился на конфликте между двумя главными героями. Красс превратился из характерного исполнителя-мима в танцевального виртуоза-антагониста главного героя, а две женщины – Фригия и Эгина – зеркально отражали эти отношения. Фигура римского вождя приобрела небывалое прежде значение: молодого, высокомерного полководца терзала неуверенность в себе, ему приходилось смириться с унижением и искать любую возможность, чтобы «нейтрализовать» Спартака.

Каждый из (теперь уже) трех актов содержал по три хореографических монолога – размышления главных героев (также инновационный прием), резко контрастирующих с динамикой массовых сцен. В мрачной обстановке, столь же экономной, сколь и монументальной, где вместо гордых патрициев действовали почти одни солдаты, рабы и куртизанки, просматривалась неумолимая четкость римской военной машины. Григорович возвратился к виртуозности классического балета, но в его редакции, естественно, доминировали мужчины: их моторные, тяжелые ритмы воплощали классические па, но танцовщики их утяжеляли, постоянно расширяя границы возможностей мужского танца за счет характерных приемов.

Копии и версии

Премьера новой версии «Спартака» породила большую цепь последователей, в том числе за рубежом. Если до Григоровича это были единичные попытки, например, в Праге (1957, И. Блажек), то уже с 1968 г. участились постановки в других столицах бывшего «соцлагеря» – Варшаве, Будапеште (Ласло Сереги), Восточном Берлине (1973), где «Спартак» сохранялся в репертуаре до 1980-х годов. В 1978 г. берлинский спектакль повторил Австралийский балет.

В 1987 г. Инге Берг-Петерс поставила его в Гере (Тюрингия), в 1989 г. премьера «Спартака» Юрия Вамоса состоялась в Бонне, а затем была показана в Дюссельдорфе. Уроженец Украины Вацлав Орликовский осуществил спектакль в Граце в 1989 г., а Ренато Занелла в Венской государственной опере в 2002 г. Знаменитый исполнитель «Спартака» Григоровича Ирек Мухамедов в 2005 г. создал свою версию для Гонконгского балета, а южноафриканский хореограф Вероника Папер произвела фурор в Йоханнесбурге в 2015 году своим «Спартакoм Африки».

Немногочисленные балетоманы в Кейптауне оценили усилия Папер по переосмыслению ее же оригинальной хореографии «Спартак» 1984 г., поскольку в прошлом это был классический балет с добавлением некоторых современных элементов. А в новой редакции к ним добавились движения африканского танцевального фольклора. Давиду Крюгелю, который в течение 15 лет работал в знаменитом Нидерландском театре "NDT", было поручено исполнить роль Исеньи, магического духа предков, который влиял на ход событий и реагировал на них.

Просвещение зрителей в отношении исторической роли Спартак было еще одной целью авторов спектакля Южноафриканского национального танцевального фонда (SANDT). Хотя балетмейстер утверждала, что «несмотря на политический аспект и наличие героя, который готов умереть за свободу, для нее это прежде всего история любви Спартак и его жены Фригии» [6]. Правда, эти и другие имена могли сбить непосвященных зрителей с толку, поскольку актеры были указаны в программе под их новыми «подходящими именами в африканском стиле» (например Фригия стала Файолой), хотя в либретто выписаны были именно древнеримские персонажи.

Внесло стиливую сумятицу и то, что в спектакль вошли нарочито небалетные батальные сцены, которые затрудняли погружение в сюжет. Зато, как отмечалось в прессе, «структурированные элементы современного африканского танца, с их требуемой точностью и синхронностью, способствовали национальному колориту» [6]. Традиционные римские декорации также были «африканизированы» и превратились в искусно изготовленные массивные девятиметровые деревья. В отзывах с сожалением отмечалось, что многие темнокожие воины «исчезали на фоне черного фона, но устранение этой проблемы не было продумано постановщиками» [6]. Успех спектакля, по единодушному мнению, обеспечил атлетический Спартак – 28-летний Бруклин Макк, который во всех отношениях превосходно показал своего героя на сцене. Особую атмосферу спектаклю создавал симфонический оркестр европейского типа под управлением Пола Хоскинса, музыкального руководителя балета Мари Рамбер.

Возвращаясь к истокам рождения балетного «Спартак», отметим, что в каждой советской республике считалось почетным иметь в репертуаре этот спектакль. Но нигде, по понятным причинам, он не был приближен к национальным особенностям или истории того или иного народа. Ведь иначе получилось бы, что это не легенда рабовладельческого строя, а актуальная история о необходимости освободительной борьбы от гнета советского режима. Поэтому все постановки были весьма похожими. Популярностью пользовалась хореография латвийского постановщика Евгения Чанги – кроме других городов он в 1961 г. впервые поставил балет А. Хачатуряна в Ереване.

Во всех украинских театрах оперы и балета были свои постановки «Спартак». К примеру, в Харькове «балет в разных версиях дважды повторил известный киевский хореограф Анатолий Шекера. В первый раз (1967) в подготовке

принимал участие А. Хачатурян, который консультировал дирижера Анатолия Калабухина и сам встал за пульт в начале первого действия. Для второй постановки (1979) Шекера подготовил качественно новую хореографию, которую вскоре с успехом показали харьковчане на сцене Кремлевского театра в Москве – такова была традиция творческих отчетов в столице СССР» [7, с. 242].

Новый «Спартак» стал главным представительским спектаклем Большого театра и долгие годы служил его визитной карточкой на гастролях. Версия «Спартак» Григоровича была ближе всего к социалистической идее, чем все предыдущие: революционная тема, солидарная с воинственным призывом к свободе. Какое влияние могла иметь древняя история о побежденном восстании для участников холодной войны по обе стороны «железного занавеса»? Ведь можно и по-другому взглянуть на поражение рабов от подавляющей силы римлян. Как пишет Саймон Моррисон в новой книге «Секреты Большого театра»: «история гласит, что страдать от поражения благороднее, чем радоваться триумфу. Именно это и значило быть советским человеком» [5, с. 191].

Но видим ли мы сегодня «Спартак» Хачатуряна как произведение соцреализма или просто как драматический балет о свободе?

Pathos or action?

Хореографы после Григоровича по разному реагировали на этот дразнящий вопрос и нашли единый ответ, подсказанный опытом кинематографа: балетный спектакль на музыку Хачатуряна вполне мог быть решен в жанре боевика – action, который воздействует своими ритмами на зрелищно-моторную основу исполнения. Первым таким экспериментом стал спектакль балетного коллектива под руководством Натальи Касаткиной и Владимира Василёва, поставленный к 100-летию композитора в 2003 году. Новая версия «Спартак» почти наполовину состояла из музыки, не использованной прежде. По словам постановщиков, в их спектакле «полностью переосмыслена концепция: «Спартак предстаёт идеалистом, который не просто поднимает на восстание рабов, но и мечтает, чтобы каждый победил раба внутри себя. И велико его разочарование, когда он понимает, что его сподвижники оказываются ничем не лучше своих угнетателей» [8].

Здесь действительно царит зрелищность, а не аскетизм прежних постановок: все играет на внешний эффект: вызывающие костюмы, необычные причёски и обувь, символическое наличие пороков, в которых погрязла Римская империя: разврат, амбициозность, чревоугодие, жестокость, алчность. Согласно концептуальной идее авторов спектакля, тут «все зависимы прежде всего от собственных страстей, а хореография насыщена яркими сценами гладиаторских боёв и героических сражений» [8]. В свою очередь, Игорь Василёв, директор театра и сын Касаткиной и Василёва, заявил, что подход обоих балетмейстеров к современному балетному спектаклю он отождествляет с «голливудским стилем» [8].

Не менее зрелищную и яркую постановку предложил широко известный и креативный украинский балетмейстер Георгий Ковтун. Как бывший каскадер, он использовал в своей интерпретации сюжета «Спартака» не только классическую и современную лексику танца, но и множество приемов боевых искусств и имитации гладиаторских боев с применением не бутафорского, а настоящего, специально изготовленного оружия с эффектом металлического звона. В спектакле использованы дополнительные хоровые номера, которые придают балету монументальность и масштабность благодаря присутствию на сцене артистов хора.

К тому же в архитектонике спектакля каждый эпизод у Г. Ковтуна имеет свою увлекательную драматургию с промежуточным финалом, который вызывает живую и восторженную зрительскую реакцию. Следующий эпизод развивается по аналогичному принципу, и так с постоянным нарастанием вплоть до заключительной сцены. Как и в балете Касаткиной и Василёва, Спартак Г. Ковтуна создан с обновленным либретто, хотя и в том и в другом случае перемена имен главных героинь (Спартак и Красс остаются прежними оригинальными персонажами) вносит некоторую путаницу и мало что добавляет к основному содержанию.

Г. Ковтун также вносит более существенные коррективы в объяснение причин поражения Спартака – раньше этому способствовало якобы лишь коварство Эгины, а в его версии – предательство близкого соратника Спартака. В спектакле Г. Ковтуна, впервые поставленном в Санкт-Петербургском Михайловском театре (2008), в качестве живого «реквизита» даже использована тигрица, которую вначале проводят через сцену в сопровождении дрессировщицы, а затем клетка с хищницей служит фоном для содержательного пластического монолога Спартака.

В харьковском варианте постановки балета А. Хачатуряна (2021) были учтены возможности местной балетной труппы, особенно ее мужского состава, но в целом спектакль смотрится как яркое, эмоционально насыщенное зрелище, нацеленное на комплексный результат.

К сказанному можно добавить, что после премьеры «Спартака» фамилия Хачатурян появилась на афише Большого театра еще раз. Речь идет о балете «Чиполлино», поставленном на основе музыки племянника Арама Ильича композитора Карена Хачатуряна к мультипликационным лентам. Премьера балета состоялась в Киеве в 1974 году и (также с хореографией украинского балетмейстера Генриха Майорова) состоялась в Большом театре СССР в 1977 г. Эти два балета связывает не только фамилия творческой династии композиторов Хачатурян.

Либретто к балету «Чиполлино» было создано по детской книге итальянского писателя Джанни Родари, она доходчиво адаптирует для детской аудитории идеи свободолюбия и социальной справедливости, на которых акцентирует внимание читателей итальянец Р. Джованьоли в романе «Спартак». Жанр дет-

ского балета вместе с тем предполагает остроумие, доходчивость и изобретательность пластического языка, что обеспечивает когнитивность восприятия детской аудиторией идей, заложенных в сказочном и символическом содержании. Здесь более естественными и уместными воспринимаются развлекательные элементы зрелища, направленного на воспитание юных зрителей.

В результате анализа можно отметить, что именно Юрий Григорович запечатлел свою мужественную, непантомимическую эстетику в «Спартаке» как главном символе советского балета. Его современная ценность заключена не в попытках развлечь зрителя и увести от сути спирально повторяющихся в истории социальных проблем. Она является залогом неисчерпаемости самой партитуры. Об этом хорошо сказал сам Григорович: «Музыка Арама Хачатуряна невероятно танцевальна, она мгновенно порождает богатство новых пластических форм выражения, вдохновляет, соблазняет к движению. Возможно, я старомоден, но для меня в основе любого искусства лежит обращение к эмоциям зрителя. Тогда как, по моему мнению, любой рационализм ограничивает искусство».

Искусство музыки и искусство балета раскрывают характер и мыслительный процесс персонажа через эмоции, чувства. Танец – это эмоция мысли и мысль эмоции. Музыка каждой его композиции невероятно честна и непосредственна. Думаю, что немногим художникам дан талант художественно выражать себя в такой чистой форме, как Арам Хачатурян» [1, с. 11].

Заключение

Богатая сценическая история «Спартака» как самого главного балета советского периода (в том числе доказанная на мировой сцене) показала, что успешность произведения хореографического жанра во многом зависит не только от постановщика, но и от музыкальной основы. Западные критики, которые признают в «Спартаке» только борьбу за свободу, а не коммунистические идеи своего времени, задаются справедливым вопросом: так ли его хореографические достоинства велики, что зритель забывает о пропагандистском подтексте и сомнительном пафосе драматургической конструкции либретто? И тогда почему балетный «Спартак» пользуется успехом даже после конца советской системы?

Конечно, новые постановки балета учитывают актуальность перемен хореографического искусства в сторону зрелищности и развлекательности. Но они мало что добавляют в ее содержательную сущность, определенную первоначальным замыслом творения Хачатуряна.

Способность создавать столь пластичную, театральную по своему происхождению музыку объясняется уникальностью его таланта. Секрет сильного влияния музыки Хачатуряна, особенно в этом произведении, заключается в ее огромной эмоциональной силе. Партитура «Спартака», даже в сокращенном варианте, не содержит неразвитых эмоций, поражая мощью и выразительностью. Она уводит слушателя и зрителя театральных версий в мир фантазий

композитора, поражает своим богатством и разнообразием. Очевидно, что эти качества также являются залогом жизнеспособности балета в будущем.

Литература

1. Angela Reinhardt. Ein Held des Socialismus?, Spartacus. Bayerisches Staatsballett. Munchen, 2018, 84 s.
2. Хачатурян А. Спартак. Балет. Либретто Н. Волкова в ред. Ю. Григоровича. Программа спектакля Большого театра СССР. М., 1973, 20 с.
3. Letters to Noverre» («Письма Новерру». Размышления Л.В. Якобсона о балете). NY, 2001, 300 p.
4. Мелконян Гаянэ. Страсти по «Спартaku», или Как схлестнулись армянский темперамент и еврейский практицизм, <https://dzen.ru/media/armmuseum/strasti-po-spartaku-ili-kak-shlestnulis-armianskii-temperament-i-evreiskii-practicizm-5c6ea45ef9985f00ae5f845c>
5. Моррисон Саймон. Большой театр. Секреты колыбели русского балета от Екатерины II до наших дней. Эксмо. М., 2023, 326 с.
6. Debbie Hathway. Paepers's ballet epic opens at Artscape <https://www.iol.co.za/capetimetmes/arts-portal/stage/paepers-ballet-epic-opens-at-artscape-1878041>
7. Чепалов А. Записки «призрака оперы». Харьков, 2012, 260 с.
8. Алейнова Наталия Уникальность и зрелищность. <https://teatrtogo.ru/2023/07/24/unikalnost-i-zrelisshnost-spektakl-spartak-teatr-klassicheskogo-baleta-natalii-kasatkinoj-i-vladimira-vasilyova/>

References

1. Angela Reinhardt. Ein Held des Socialismus?, Spartacus. Bayerisches Staatsballett. Munchen, 2018, 84 s.
2. Hachaturyan A. Spartak. Balet. Libretto N. Volkova v red. Yu. Grigorovicha. Programma spektaklya Bolshogo teatra SSSR. M., 1973, 20 s.
3. Letters to Noverre» («Pisma Noverru». Razmyshleniya L.V. Jakobsona o balete). NY, 2001, 300 p.
4. Melkonyan Gayane. Strasti po «Spartaku», ili Kak shlestnulis armyanskij temperament i evrejskij praticizm, <https://dzen.ru/media/armmuseum/strasti-po-spartaku-ili-kak-shlestnulis-armianskii-temperament-i-evreiskii-practicizm-5c6ea45ef9985f00ae5f845c>
5. Morrison Sajmon. Bolshoj teatr. Sekrety kolybeli russkogo baleta ot Ekateriny II do nashih dnei, Eksmo. M., 2023, 326 s.
6. Debbie Hathway. Paepers's ballet epic opens at Artscape <https://www.iol.co.za/capetimetmes/arts-portal/stage/paepers-ballet-epic-opens-at-artscape-1878041>
7. Chepalov A. Zapiski «prizraka opery» Harkov, 2012, 260 s.
8. Alejnova Nataliya Unikalnost i zrelisshnost. <https://teatrtogo.ru/2023/07/24/unikalnost-i-zrelisshnost-spektakl-spartak-teatr-klassicheskogo-baleta-natalii-kasatkinoj-i-vladimira-vasilyova/>

**ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ «ՍՎԱՐՏԱԿ» ԲԱԼԵՏԻ ԲԵՄԱԿԱՆ
ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ**

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՉԵՊԱԼՈՎ* (Ուկրաինա, Կիև)

Հղման համար. Չեպալով, Ալեքսանդր: «Արամ Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի բեմական մեկնությունների համեմատական վերլուծություն»: Արվեստագիտական հանդես, N 2 (2023): 51-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-51

Ներկայացված է Ա. Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի հիմնական բեմադրությունների համեմատական վերլուծությունը՝ պատմական հերթականությամբ և ըստ նրանց մերձենալը Ա. Խաչատրյանի բալետային երաժշտության սիմֆոնիկ էությանը՝ դրամբալետից հեռանալու ճանապարհին: Դիտարկված են ոճանմանակված (Լ. Յակոբսոնի), դրամբալետային (Ի. Մոխեսևի և այլոց) ներկայացումները, ինչպես նաև Յու. Գրիգորովիչի՝ սկզբունքորեն նոր, գեղարվեստորեն և գաղափարայնորեն կայուն տարբերակը: Վերջինս նմանակումների հիմք է ծառայել ու առաջացրել խոհաճությունների շարք՝ ազատագրական պայքարի և սովետական գաղափարախոսությանը հատուկ այլ կարգախոսների թեմայով Արևելյան Եվրոպայի երկրներում ու Ավստրալիայում, Հոնկոնգում ու ԱՖրիկայում: ԽՍՀՄ-ի փլուզման և սոցիալիստական աշխարհակարգի համընդհանուր կործանման հետ Ա. Խաչատրյանի բալետի հանդեպ հետաքրքրությունը չանհետացավ, ինչը բացատրվում է հայ կոմպոզիտորի երաժշտության բազմանշանակությամբ, ներքին բովանդակության հարստությամբ և հուզական հզոր ներգործությամբ: Ազատագրական պայքարի և մարտնչող հերոսության թեման սկսեցին զուգակցվել վառ տեսարժան տարրերի հետ (Գ. Կովտուն, Ն. Կասատկինա, Վ. Վասիլյով), ինչը բնորոշ է բեմական ժանրերի վիզուալացմանն ու կինեմատոգրաֆի պաշտամունքին, այդ թվում՝ հոլիվուդյան «Սպարտակ» ֆիլմին: Հողվածում բացահայտվում է բալետի գրական հիմքի՝ իտալացի գրող Ռ. Ջովանյոլիի «Սպարտակ» վեպի և ամերիկացի գրող Հ. Ֆասթի՝ ԱՄՆ-ում էկրանացված գրքի մեջ եղած էական տարբերությունը: Ջուզահեռներ են անցկացվել Ա. Խաչատրյանի «Սպարտակ» և Ջ. Ռոդարիի գրքի հիման վրա ստեղծված Կ. Խաչատրյանի «Զիպոլինո» բալետների միջև: Վերջինում ազատության և եղբայրության գաղափարները հարմարեցվել են մանկական լսարանի համար:

Բանալի բառեր՝ Արամ Խաչատրյան, «Սպարտակ» բալետ, խորհրդային բալետի պատմություն, գաղափարականության խնդիրն արվեստում, տեսարժանությունը բեմական ժանրերում, բալետային լիբրետոների ակունքները, համեմատական վերլուծություն:

* Կիևի մշակույթի և արվեստի ազգային համալսարանի խորեոգրաֆիկ արվեստի ամբիոնի վարիչ, Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, chepalovst@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 14.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 29.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

**A COMPARATIVE ANALYSIS OF STAGE INTERPRETATIONS OF THE BALLET
“SPARTACUS” BY ARAM KHACHATURYAN**

OLEKSANDR CHEPALOV* (Ukraine, Kyiv)

For citation: Chepalov, Oleksandr. “A comparative analysis of stage interpretations of the ballet “Spartacus” by Aram Khachaturyan”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 51-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-51

A comparative analysis of the principal stagings of A. Khachaturyan’s ballet “Spartacus” is presented in the historical sequence and as they get closer to the gist of the composer’s ballet music on their way from choreodrama. Stylization (L. Yakobson) and dramballet (I. Moiseev and others) productions are discussed, as well as the radically new artistically and ideologically consistent version of Yu. Grigorovich. The latter served as a basis for imitation, and caused a number of reflections on the topic of liberation struggle and other slogans actual for the Soviet ideology in the Eastern European countries and Australia, in Hongkong and Africa. However, with the collapse of the USSR and total crash of the socialist world order, the interest in A. Khachaturyan’s ballet did not vanish, and this is due to the multifaceted content implicit in it, and the emotional expansion of the Armenian composer’s music. The theme of liberation struggle and violent heroism was thenceforth combined with vital spectacular elements (V. Kovtun, N. Kasatkina, V. Vasilyov), this being indicative of the trends of visualization of stage genres and of the cinematography cult, exemplified by the Hollywood movie version of “Spartacus”. The article demonstrates the essential difference between the literary source of the ballet – the novel “Spartacus” by the Italian R. Giovagnoli, and the book by the American author H. Fast, filmed in the USA. Parallels are drawn between A. Khachaturyan’s “Spartacus” and K. Khachaturyan’s “Cipollino” on G. Rodari’s tale, which adapts the liberation and fraternity ideas for children’s audience.

Key words: Aram Khachaturyan, ballet “Spartacus”, the history of Soviet ballet, problems of ideology in art, spectacularity in stage genres, sources of ballet librettos, comparative analysis.

* Head of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), professor, chepalovst@gmail.com. The article was submitted on 14.11.2023, reviewed on 29.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.



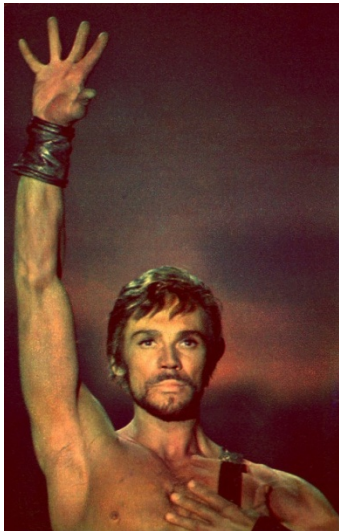
2021 Харьков



Спартак тигрица



Спартак



Владимир Василев – Спартак



Афіша фільма-балета «Спартак»



Африканский Спартак



Африканский Спартак



Сцена из балета «Спартак» — В. Савва



Крис: Д. Суренко; В. Яковлев; Интервью: А. Хачатурян



Вероника Пайпер



Игорь Моисеев



За кулисами Большого театра после «Спартака»



Калабухин-Хачатурян



Калабухин-Хачатурян



Кирк Дуглас - Спартак



Леонид Якобсон

ТВОРЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ АРАМА ХАЧАТУРЯНА В СОЧИНЕНИЯХ ЕГО УЧЕНИКОВ: ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВЛАДИМИРА ПОЖИДАЕВА

ГАЛИНА ПОЖИДАЕВА* (Россия, Московская область, Красногорск)

Для цитирования: Пожидаева, Галина. “Творческие принципы Арама Хачатуряна в сочинениях его учеников: произведения Владимира Пожидаева”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 67-84. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-67

Композитор Владимир Анатольевич Пожидаев, член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член-корреспондент Петровской академии наук и искусств, сейчас в мире ином. Пишу о своем супруге, поскольку ему посчастливилось учиться у гениально одаренного музыканта и прекрасного человека, композитора Арама Ильича Хачатуряна. Период учебы и общение во внеучебное время с великим композитором XX в. сыграли огромную роль в формировании творческой личности Владимира Пожидаева, который оказался одним из последних его учеников. Хотелось бы своими воспоминаниями дополнить наши представления о творческом почерке композиторской школы Арама Хачатуряна.

В статье вводятся в научный и культурный оборот основные сочинения Владимира Пожидаева, в которых проявились творческие установки, заданные Учителем.

Ключевые слова: Арам Хачатурян, Владимир Пожидаев, «новая фольклорная волна», жанровый и эпический симфонизм, новосакральная музыка, русские народные инструменты.

Вступление



Для творчества Владимира Пожидаева в целом характерно обращение к серьезным, значимым темам, связанным с духовной жизнью народа, к ценностям, сложившимся в процессе исторической жизни России, в том числе и ее современного периода. Его музыка несет в себе добро и свет, свойственные традиционной русской культуре и народному восприятию православия [12]. В то же время глубоко драматическое мироощущение композитора вносит в его сочинения вечную тему борьбы добра и зла, напряженное осмысление судьбы современного человека, жизнь которого неразрывно связано с судьбами и Родины, и мира в целом [6]. Такая направленность творчества, несомненно, возникла из внутренней природы композитора, но также несомненно и то, что гражданская патриотическая позиция, многие творческие установки, о

* Профессор Высшего театрального училища (института) имени М.С. Щепкина при Государственном академическом Малом театре России, доктор искусствоведения, pozhideva.galina@yandex.ru, статья представлена 09.09.2023, рецензирована 10.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

которых пойдет речь далее, сложились именно в молодые годы, когда он учился у Арама Ильича Хачатуряна.

Изложение основного материала

В то время, в 1970-е гг., в музыкальной жизни России звучали сочинения самых разных направлений: от традиционных до авангардных. Музыкальный авангард представлял собой стилистически сложное явление: с одной стороны, он базировался на достижениях западноевропейского искусства XX в. – нововенской и новой польской школ [3; 11], неопрimitивизма, полистилистики [14; 13] и пр. С другой стороны, творчество русских композиторов, таких как С. Прокофьев, И. Стравинский, А. Скрябин и др., соединяло черты авангарда и национальной русской школы. Новаторство на основе традиций, развитие типологически важных качеств отечественной культуры, новые стилистические черты, несущие национальную, в данном случае, русскую окраску, – это было приоритетным, прогрессивным и заслуживающим поддержки направлением современного искусства.

Арам Ильич, будучи приверженцем главным образом традиционных веяний, для которых важнейшую роль играют национальные истоки и новаторство «в меру», стремился направить своих учеников именно в это русло.

Увлечение своего студента сугубо западноевропейским авангардом, безусловно, не было ему близким. Как-то на занятии он спросил его: «Володя, Вы русский человек?» – «Да, русский». – «Тогда напишите мне такое сочинение, чтобы я это понял». И Володя задумался: «Что же ему такое написать?»

И тогда муж написал домровый квартет, состав которого был подобен классическому струнному квартету, но использовал разновидности народных инструментов – домры малую, альтовую и басовую [31]. В музыке звучали жанры русского фольклора – колыбельная, хороводная, свадебная, небылица и старина (былина). Сразу зазвучал национальный тембровый колорит, не говоря о музыкальной интонации. Но звучание было очень необычным из-за того, что у русских народных инструментов были использованы приемы авангарда XX в.

Это сочинение стало первым в творчестве композитора, которое естественно вписывалось в русло «новой фольклорной волны», обогащая ее народно-инструментальным жанром [4].

Далее последовали сочинения на русскую тематику – вокальный цикл «Из песен Алексея Кольцова» [19], симфония «Усвятские шлемоносцы» по повести Евгения Носова, написанная для оркестра русских народных инструментов [34], наконец, концерт для домры и народного оркестра [18]. В этих произведениях зрелого периода творчества проявляются черты жанрового и эпического симфонизма, слышна коренная национальная природа музыкального языка, воплощаются типичные художественные образы, связанные с народной культурой и менталитетом.

Так учитель, очень тонко чувствуя ученика, умел направить его в то русло, которое было ему ближе всего по его природе, таким образом раскрывая его дарование. Авторитет учителя заставил молодого композитора задуматься об истинных ценностях искусства и корректировать свои взгляды. В дальнейшем элементы авангарда будут сопутствовать творчеству композитора, но только пробиваясь сквозь толщу национальных истоков: интонации, гармонии, тембров, жанров народной и духовной музыки, типичных художественных образов, эпической драматургии.

Арам Ильич не чурался новшеств в музыкальном языке и композиции, что слышно в его сочинениях. Именно поэтому он с пониманием относился не только к традиционным элементам музыкального языка, но и к их новому прочтению, включая авангардные черты. Он прекрасно обучал студентов, помогая слышать композицию в целом. Обладая точным чувством музыкальной формы, он мог подсказать ученикам, где какие-то такты являются лишними, а где, напротив, требуется добавить несколько тактов, чтобы форма обрела завершенность.

В классе Хачатуряна учились студенты разных национальностей: русские, армяне, евреи, марийцы и др. Мы тогда жили в одной стране, национальной политикой была дружба народов, мы все были равны как граждане одного государства. Сам Арам Ильич, армянин по крови, учился в Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Его профессором по классу композиции был Николай Яковлевич Мясковский, крупный симфонист XX в., умевший ясно и динамично выстроить музыкальную форму. Будучи учеником Н.Я. Мясковского, Арам Ильич прекрасно освоил законы симфонического развития и традиции русской школы. Именно эти качества композиторского таланта он подмечал в произведениях своих учеников, стремился поддерживать и развивать их, способствуя профессиональному росту и становлению творческой личности.

Вспоминая рассказы мужа об уроках композиции, не могу не вспомнить некоторые высказывания, раскрывающие поразительную интуицию педагога-музыканта при восприятии музыки своих студентов.

В его классе занимались студенты разной степени одаренности, среди которых были и такие известные, талантливые личности, как А. Эшпай, М. Таривердиев, М. Минков, К. Волков и др. Но если встречались студенты, композиторские способности которых были весьма скромными, и педагог это понимал, то он говорил: «Я не могу научить вас писать хорошую музыку, это зависит от таланта».

Важной творческой установкой в классе Хачатуряна было осознание значимости художника в современном обществе (ср. «Поэт в России – больше, чем поэт» – Евг. Евтушенко). Позиция, которую он передавал ученикам, была такова, что композитор должен понимать свою ответственность за свое творчество. Он говорил: «Каждое сочинение пишите так, как будто оно у вас последнее».

Эта установка стала определяющей для творчества Владимира Пожидаева до конца его дней, – и когда он серьезно и ответственно сочинял в духе «новой фольклорной волны», и позднее, в произведениях, связанных с православной духовной традицией. То есть основательное и ответственное отношение к замыслу и результату композиторского труда культивировалось в классе А.И. Хачатуряна.

Арам Ильич высоко ценил Владимира Пожидаева и возлагал на него свои надежды. Будучи на гастролях в Воронеже, он говорил коллегам в музыкальном училище (тогда в Воронеже не было музыкального ВУЗа): «Я счастлив, что у меня учится ваш талантливый земляк – Володя Пожидаев!». Тогда же он рекомендовал оперному театру Воронежа заказать своему ученику, Владимиру Пожидаеву, оперу об Алексее Кольцове, знаменитом русском поэте первой половины XIX в., который был родом из Воронежа. Пожидаев делал эскизы к опере «Алексей Кольцов», впоследствии они были положены в основу вокального цикла «Из песен Алексея Кольцова» [19]. Это прекрасная музыка, написанная в русских традициях в соединении с элементами авангарда. К сожалению, замысел оперы остался нереализованным.

Позднее, когда мой будущий муж показывал Араму Ильичу свои наброски к опере, он пел и играл аккомпанемент. Прекрасно чувствуя вокальную природу русской музыки, Володя не обладал вокальными данными для публичного исполнения. Но душа рвалась передать голосом, дарованным природой, те глубокие чувства и переживания, которые она испытывала, поэтому исполнение было крайне эмоциональным, к чему примешивалось еще и волнение, что поет самому Хачатуряну.

Педагог по достоинству оценил музыку, однако об исполнении отзывался особо и говорил своим характерным баском: «Володя! У меня такое ощущение, что Вы поете последний раз в жизни!».

ТЫ НЕ ПОЙ, СОЛОВЕЙ

Adagio sostenuto (♩=52)

Голос

pp legato, leggiero

Ф-п.

Ф-п.

sim.

The image shows a page of a musical score for voice and piano. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves. The first four staves are piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The fifth staff is the vocal line, starting with the lyrics "Ты не пой,". The sixth and seventh staves continue the piano accompaniment. The eighth staff is another vocal line with the lyrics "не пой,". The ninth and tenth staves are piano accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The text "с 8694 к" is printed at the bottom of the page.

В. Пожидаев. «Ты не пой, соловей» (начало).
Поэма из вокального цикла «Из песен Алексея Кольцова»

Судя уже по ранним сочинениям Пожидаева, Арам Ильич сумел разгадать в нем талант композитора-симфониста и говорил ему об этом. Удивительно, что муж сам сознавался, что ему неинтересно писать в малой форме. И действительно, его творческое наследие составляют инструментальные произведения крупной формы – симфонии, концерты, кантаты, сонаты, а также вокальные циклы; отдельных пьес или романсов почти нет.

В зрелый период творчества он много сочинял для оркестра русских народных инструментов, развивая свою идею, что музыка, написанная для народного оркестра не должна уступать по качеству и своим художественным достоинствам музыке симфонической, то есть народный оркестр в его трактовке должен быть не лапотный оркестр для свадеб, а академический оркестр для концертных залов. Народный оркестр должен быть подобен симфоническому – ведь и инструменты симфонического оркестра изначально были народными [8]. Это была идея Владимира Пожидаева, ее он осуществлял в своих сочинениях, но под-

держку подлинным национальным истокам в творчестве оказывал именно учитель, А.И. Хачатурян.

Начав с домрового квартета, Пожидаев написал для народного оркестра три симфонии: к 40-летию Победы в Великой Отечественной войне «Усвятские шлемоносцы» [34] по повести Евг. Носова (писателя-деревенщика), концертную симфонию для домры и оркестра [20; 21], «Лето Господне» по произведению Ивана Шмелёва [23]. Затем были написаны концерты для народного оркестра «Чудесная птица Сирина» и «Сельская музыка» [35; 29], поэма «Гамаюн – птица вещая» [15], наконец, кантата «Песни радости и печали» на стихи Юрия Кузнецова [26]. Из этих сочинений больше всего исполняют концертную симфонию для домры и оркестра, она посвящена А.И. Хачатуряну. Эти сочинения написаны именно без скидок на народный оркестр, исполнители это признают и очень ценят художественные достоинства произведений и высокий профессионализм автора (Пожидаев играл на всех инструментах народного оркестра).

Посвящается А.И.Хачатуряну

Концертная симфония № 1

для домры с оркестром русских народных инструментов

I. Поэма

В. Пожидаев (1946-2009)

Переложение для домры и фортепиано автора

Исполнительская редакция партии домры С. Лукина

Moderato ma con moto $\text{♩} = 74$

Домра

Ф-но

В. Пожидаев. Концертная симфония № 1 для домры с оркестром русских народных инструментов (клавир, начальный фрагмент)

Для симфонического оркестра написаны также три симфонии: «Летняя» [22], «На Рождество Христово» и «Пасхальные напевы» [24; 25], а также две кантаты: «Златые сны...» на стихи Фёдора Тютчева и «Светлое Христово воскресение» на тексты духовных стихов [18; 28]. Кроме того, в жанрах камерной музыки созданы фортепианное трио [33], сонаты для скрипки, для альта [30], пять сонат для деревянных духовых инструментов (соло) – для флейты, гобоя, кларнета, фагота и саксофона-альта; два органнх концерта – «Три ангела» по «Троице» Андрея Рублёва и «Голубиная книга» по мотивам духовных стихов [32; 16]. Написаны также три вокальных цикла на стихи русских поэтов: «Из песен Алексея Кольцова» [19], «Посох» на стихи Юрия Кузнецова и «Душа хранит» на стихи Николая Рубцова [27; 17].

Сочинения позднего периода творчества тяготеют к духовной тематике и легко вписываются в новосакральную музыку рубежа XX-XXI вв.¹ Здесь проявляется осознание новых возможностей постсоветской эпохи и стремление более полно объять родную культуру, для которой духовная составляющая всегда имела огромное значение. В этой тенденции также проявляется заданный учителем вектор развития, основанный на отечественных традициях и серьезности замысла.

В поздних произведениях в самой полной мере использованы приемы симфонизма: тонкая интонационная проработка, придающая единство каждому циклу, а также картинность и контрастность разделов. Мы видим здесь следование принципам русской симфонической школы, чему учил своих учеников Арам Ильич и что слышал он в произведениях Владимира Пожидаева.

Бо́льшая часть этих произведений написана без участия Хачатуряна, когда он пребывал уже в мире ином. Но заданная им установка на важные и значимые темы, серьезность и основательность замысла, опора на национальные истоки и крупную форму, была реализована в творчестве Владимира Пожидаева. Позицию же Арама Ильича, что каждое произведение надо писать, как свое последнее сочинение, я ощущала у супруга в процессе работы над каждым опусом, поскольку он очень ответственно подходил к своей профессиональной стезе. Он сочинял не просто медленно и долго, сочинял до записи на бумаге, стремясь уже на этом этапе все прослушать и продумать до мельчайших деталей. Но и потом, когда музыка уже была записана, он редактировал запись, ее форму, уточнял отдельные моменты, иногда консультируясь с исполнителями о возможностях и удобстве написанного. Профессиональные установки учителя были восприняты не просто с огромным уважением, но их, как передаваемых с любовью от отца к сыну, невозможно было не принять.

Практическим обучением студентов своего класса было то, что Арам Ильич приглашал их на исполнение своих сочинений. Так, они все смотрели балет

¹ Термин введен крупным специалистом в области русской духовной музыки Н.С. Гуляницкой [1].

«Спартак» в Большом театре, когда попасть на этот спектакль было практически невозможно: билеты были распроданы на два (!) года вперед! Даже студенты-духовики Института Гнесиных, которые уже работали в оркестре Большого театра, не могли купить билеты на этот спектакль, успех балета был огромный, невероятный! Другого подобного случая я просто не знаю.

Другой запомнившийся эпизод – авторский концерт Хачатуряна в Большом зале Московской консерватории уже в последние годы жизни. Композитор дирижировал своими оркестровыми сочинениями и отрывками из балетов «Спартак» и «Гаянэ». Авторское исполнение, при всей его темпераментности, отличалось большой строгостью, благородством, не было шума от ударных (чем частенько грешат темпераментные дирижеры). Ударные, создавая четкий ритмический каркас, казалось, держали своим стержнем всю остальную фактуру. Блестяще прозвучала лезгинка из «Гаянэ», я до сих пор помню это звучание. Концерт прошел с оглушительным успехом.

Зная, что Хачатурян учился в Московской консерватории у Н.Я. Мясковского, муж слушал симфонии Мясковского, слушал форму, учился тому, как это сделано с точки зрения профессиональной. Конечно, это происходило с «подачи» Хачатуряна, передававшего свой профессиональный опыт своим ученикам.

Когда муж написал свою первую симфонию для народного оркестра «Усвятские шлемоносцы», для него было очень важно показать сочинение профессионалу, и муж попросил А.Я. Эшпая, тоже ученика Хачатуряна, послушать симфонию. Играли в 4 руки на двух фортепиано – Александр Петров, профессиональный пианист, друг Володи, и я. Шел 1985 г., Арам Ильич был уже в мире ином. Показ Эшпаю был очень полезен. Прослушав, он высоко оценил симфонию и дал некоторые профессиональные советы, предложив на основе своего богатого опыта конкретные детали интонационной проработки.

Таково было реальное профессиональное общение Владимира Пожидаева с А.И. Хачатуряном, а позднее и с его учениками.

Незабываемым для меня моментом стало исполнение нового сочинения на занятии Арама Ильича. Это было сочинение Петра Белого, соученика моего будущего мужа, сейчас более известного в качестве музыкального критика по современной музыке. Мы играли в 4 руки на двух фортепиано. Для меня это было очень ответственно. Но все обошлось благополучно, Арам Ильич благожелательно отнесся к нашему исполнению, оценив наши труды. Тогда я впервые оказалась в творческом общении с маститым, гениальным композитором.

Профессиональные впечатления наполняли жизнь его учеников. Но не менее интересным было и человеческое общение профессора со своими молодыми питомцами. Ученики нередко бывали у него в гостях, где их всегда сытно и очень сытно кормили, учитывая молодой возраст растущих организмов.

В последние годы своей жизни, будучи всемирно известным композитором, Арам Ильич очень много гастролировал – от Италии и Англии до Японии. С уче-

никами он делился своими впечатлениями от поездок. Вот один из эпизодов, что он поведал ученикам.

Как-то в Италии, обедая в ресторане, он увидел выглядывающую из-за колонны глумливую физиономию, которая пропела начальную фразу «Танца с саблями» из балета «Гаянэ». Арам Ильич ответил ему очень остроумно: «Желаю Вам написать что-нибудь подобное!». После чего голова из-за колонны скрылась – а сказать ей было нечего. Но этот эпизод показывает, насколько Хачатурян был известен в мире! Его «Танец с саблями» стал символом и визитной карточкой композитора! Причем это был символ музыкальной Армении, а для мира – и знак нашей общей Родины – необъятной России, в которую тогда входили и закавказские республики!

В самые последние годы Арам Ильич много болел, лежал в Кремлевской больнице, ученики навещали его, ибо их отношения были по-человечески очень добрыми и участливыми.

Арам Ильич рассказывал им, как при обострении язвы желудка он писал музыку балета «Гаянэ». – «Я ставил рядом тарелку с гречневой кашей, прикладывал грелку и периодически заглатывал кашу. Помогало! Написал же балет!».

А когда ученики спрашивали его: «Арам Ильич! Как здесь за Вами ухаживают?», он отвечал: «А у меня витамин D², он очень помогает!».

Заключение

Когда произошло трагическое событие и Арама Ильича не стало, муж переживал глубоко и сильно. Арам Ильич навсегда остался для него как любимый Учитель, который дал ему профессию композитора. Но как это часто бывает у нас в России, в учителе нераздельно соединяются профессионал и человек. Гениально одаренный Господом Богом композитор, стремящийся передать свой опыт и умения ученикам, и добрейшей души человек, – таким остался Арам Ильич Хачатурян в памяти своего ученика, композитора Владимира Анатольевича Пожидаева.

Литература

1. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., Языки славянской культуры, 2002.
2. Миронов Б.Б. Общая характеристика музыки для сольных щипковых народных инструментов второй половины XX столетия [Текст], Б.Б. Миронов, Молодой ученый, 2015, № 9, с. 1322-1327, <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/> (Дата обращения 10.03.2020).
3. Новая венская школа, Музыкальный энциклопедический словарь. М., Советская энциклопедия, 1990, с. 383.
4. «Новая фольклорная волна» в музыке российских композиторов XX века, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, Кабинет народной музыки, <http://www.mognovse.ru/> (Дата обращения 10.03.2020).

² Витамин D – деньги.

5. Пожидаева Г.А. О «новосакральной музыке XXI века: «Пасхальные напевы» Владимира Пожидаева, Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных, 2019, № 3, с. 32-48.

6. Пожидаева Г.А. Поэзия Юрия Кузнецова в музыке Владимира Пожидаева: духовные скрепы (в печати).

7. Пожидаева Г.А. Современное духовно-музыкальное творчество: сочинения Владимира Пожидаева (1946-2009), Славянский мир в третьем тысячелетии. М., Институт славяноведения РАН, 2019, т. 14, № 3-4, с. 263-276.

8. Пожидаева Г.А. Современное звучание народного оркестра: симфония «Усвятские шлемоносцы» Владимира Пожидаева, Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2021, № 1, с. 64-79.

9. Пожидаева Г.А. Традиции духовной музыки в современном композиторском творчестве: сочинения Владимира Пожидаева (1946-2009), Вестник славянских культур, 2020, № 2, с. 187-201.

10. Пожидаева Г.А. «Три ангела». Беседа с Андреем Золотовым, Музыкальная академия, № 4, 2018, с. 239-246.

11. Польская школа (Новая польская школа) (Дата обращения 18.10.2023).

12. Федотов Г. Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. М., Прогресс, Гнозис, 1991.

13. Холопов Ю.Н. Полистилистика, Большая российская энциклопедия, т. 26. М., 2014, с. 683.

14. Шевченко А. Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., Тип. 1-й Московской Трудовой Артели, 1913.

Сочинения В. Пожидаева

15. В. Пожидаев. «Гамаюн – птица вещая». Поэма для оркестра русских народных инструментов, 1998 (рукопись).

16. В. Пожидаев. «Голубиная книга». Концерт для органа, 2008 (рукопись).

17. В. Пожидаев. «Душа хранит». Вокальный цикл на стихи Н. Рубцова для тенора и фортепиано, 2007 (рукопись).

18. В. Пожидаев. «Златые сны...». Кантата для тенора и оркестра на стихи Ф.И. Тютчева, 1978 (рукопись).

19. В. Пожидаев. «Из песен Алексея Кольцова». Поэмы для сопрано и фортепиано на стихи А. Кольцова, Романсы советских композиторов. Для высокого голоса и фортепиано, вып. 13. М., Советский композитор, 1989, с. 3-50.

20. В. Пожидаев. Концерт № 1. Авторское переложение для домры и фортепиано, Концертные пьесы для домры (Трехструнная домра), вып. 16. М., Советский композитор, 1988, с. 19-48.

21. В. Пожидаев. Концертная симфония № 1 для малой домры и оркестра русских народных инструментов, 2001 (рукопись).

22. В. Пожидаев. Летняя симфония, 1973 (рукопись).

23. В. Пожидаев. «Лето Господне». Концертная симфония № 3 для оркестра русских народных инструментов. По повести И. Шмелева, 2008 (рукопись).

24. В. Пожидаев. «На Рождество Христово». Симфония, 2001 (рукопись).

25. В. Пожидаев. «Пасхальные напевы». Симфония для солистов (сопрано, тенор, баритон) и оркестра на тексты духовных стихов, 2005 (рукопись).

26. В. Пожидаев. «Песни радости и печали». Кантата на стихи Ю. Кузнецова для баритона и оркестра русских народных инструментов, 2000 (рукопись).

27. В. Пожидаев. «Посох». Вокальный цикл на стихи Ю. Кузнецова для баритона и фортепиано, 1998 (рукопись).

28. В. Пожидаев. «Светлое Христово Воскресение». 1990-е гг. Кантата для меццо-сопрано и оркестра (рукопись).

29. В. Пожидаев. «Сельская музыка». Концерт-картины для оркестра русских народных инструментов, 2003 (рукопись).

30. В. Пожидаев. Соната с импровизацией. Для альты и ф-но. М., Музыкальное издательство «ТС-ПРИМА», 2005.

31. В. Пожидаев. Сюита для квартета домр, 1972 (рукопись).

32. В. Пожидаев. «Три ангела». Концерт для органа, 2007 (рукопись).

33. В. Пожидаев. Трио «Памяти Мастера» для скрипки, виолончели и ф-но. М., Издательский дом «Композитор», 2003.

34. В. Пожидаев. «Усыятские шлемоносцы». Концертная симфония № 2 для оркестра русских народных инструментов. По повести Евг. Носова, 1985, 2-я ред., 2004 (рукопись).

35. В. Пожидаев. «Чудесная птица Сирин» (2002). Концерт для оркестра русских народных инструментов.

References

1. Gulianitskaia N.S. Poetika muzykal'noi kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoi dukhovnoi muzyki XX veka [Poetics of musical composition. Theoretical aspects of Russian sacred music of the 20th century]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2002, 435 p. (In Russian).

2. Mironov B.B. Obshhaya karakteristika muzyki dlya sol'nyx shhipkovy'x narodny'x instrumentov vtoroj poloviny' XX stoletiya [General characteristics of music for solo plucked folk instruments of the second half of the XX century], B.B. Mironov, Molodoj uchenyj., 2015, № 9, S. 1322-1327, <http://www.moluch.ru/archive/89/18003/>. Data obrashheniya 10.03.2020 (In Russian).

3. Novaya venskaya shkola, Muzy'kal'ny'j e'nciklopedicheskij slovar'. Gl. red. Yu.V. Keldy'sh. M., Sovetskaya e'nciklopediya [New Vienna school, Musical encyclopedic dictionary. Moscow, Soviet Encyclopedia], 1990, S. 383 (In Russian).

4. «Novaya fol'klornaya volna» v muzy'ke rossijskix kompozitorov XX veka ["New Folk Wave" in the Music of Russian Composers of the 20th Century, Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chajkovskogo, Kabinet narodnoj muzy'ki [Moscow State Conservatory. P.I. Tchaikovsky, Cabinet of Folk Music], <http://www.mognovse.ru/> Data obrashheniya [Retrieved] 10.03.2020 (In Russian).

5. Pozhidaeva G.A. O novosakral'noi muzyke XXI veka: Vladimir Pozhidaev "Paskhal'nye napevy" (obrazny stroy, muzykal'nyy iazyk, kompozitsionnye priemy) [About new sacral music of the 21st century: Vladimir Pozhidaev "Easter tunes" (figurative structure, musical language, compositional techniques)]. Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh [Scientific notes of the Russian Academy of Sciences. Gnesins], 2019, № 3, p. 32-48 (In Russian).

6. Pozhidaeva G.A. Poe'ziya Yuriya Kuznetsova v muzy'ke Vladimira Pozhidaeva: duxovny'e skrepy' (v pechati). [The poetry of Yuri Kuznetsov in the music of Vladimir Pozhidaev: spiritual staples (in print)] (In Russian).

7. Pozhidaeva G.A. Sovremennoe duxovno-muzy'kal'noe tvorchestvo: sochineniya Vladimira Pozhidaeva (1946-2009) [Contemporary Spiritual and Musical Creativity: Compositions

by Vladimir Pozhidaev (1946-2009)], Slavyanskij mir v tret'em ty'syacheletii [Slavic world in the third millennium]. M. [Moscow], t. 14, № 3-4. Institut Slavyanovedeniya RAN [Institute of Slavonic Studies of the Russian Academy of Sciences], 2019, p. 263-276 (In Russian).

8. Pozhidaeva G.A. Sovremennoe zvuchanie narodnogo orkestra: simfoniya «Usvyatskie shlemonoscy» Vladimira Pozhidaeva [Modern sound of the folk orchestra: symphony "Usvyatskie helmet-bearers" by Vladimir Pozhidaev], Ucheny'e zapiski RAM im. Gnesiny'x [Scientific notes of the Russian Academy of Sciences. Gnesins], 2021, № 1, p. 64-79 (In Russian).

9. Pozhidaeva G.A. Tradicii duxovnoj muzy'ki v sovremennom kompozitorskom tvorchestve: sochineniya Vladimira Pozhidaeva (1946-2009) [Traditions of Sacred Music in Contemporary Composers: Works by Vladimir Pozhidaev (1946-2009)], Vestnik slavyanskix kul'tur [Herald of Slavic Cultures], 2020, № 2, p. 187-201 (In Russian).

10. Pozhidaeva G.A. «Tri angela». Beseda s Andreem Zolotovy'm ["Three Angels". Conversation with Andrey Zolotov], Muzy'kal'naya akademiya [Academy of Music], № 4, 2018, S. 239-246 (In Russian).

11. Pol'skaya shkola (Novaya pol'skaya shkola) [Polish School (New Polish School)], Vikipediya. Data obrasheniya 18.10.2023 (In Russian).

12. Fedotov G. Stixi duxovny'e. Russkaya narodnaya vera po duxovny'm stixam [Spiritual Poems. Russian folk faith according to spiritual verses]. M., Progress, Gnosis, 1991, 188 p. (In Russian).

13. Xolopov Yu.N. Polistilistika, Bol'shaya rossijskaya e'nciklopediya [Polystylistics, Great Russian Encyclopedia], t. 26, M., 2014, s. 683 (In Russian).

14. Shevchenko A. Neoprimitivizm. Ego teoriya. Ego vozmozhnosti. Ego dostizheniya [Neo-primitivism. His theory. Its capabilities. His achievements]. M., Tip. 1-j Moskovskoj Trudovoj Arteli [Type. 1st Moscow Labor Artel], 1913 (In Russian).

**ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՍԿԶՐՈՒՆՔՆԵՐՆ
ԱՇԱԿԵՐՏՆԵՐԻ ԵՐԿԵՐՈՒՄ.
ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՊՈԺԻԴԱԵՎԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

ԳԱԼԻՆԱ ՊՈԺԻԴԱԵՎԱ* (Ռուսաստան, Մոսկվայի մարզ, Կրասնոգորսկ)

Հղման համար. Պոժիդաևա, Գալինա: «Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական սկզբունքներն աշակերտների երկերում. Վլադիմիր Պոժիդաևի ստեղծագործությունները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 67-84. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-67

Ռուսաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, Ռուսաստանի Դաշնության արվեստի վաստակավոր գործիչ, Գիտությունների և արվեստի պետրոլյան ակադեմիայի թղթակից անդամ կոմպոզիտոր Վլադիմիր Պոժիդաևը այժմ հանդերձյալ աշխարհում է: Գրում եմ իմ ամուսնու մասին: Նրան բախտ է վիճակվել աշակերտել շալյորեն օժտված հանճարեղ երաժշտի ու հոյակապ

* Ռուսաստանի պետական ակադեմիական Փոքր թատրոնին կից Մ.Ս. Շչեպկինի անվան բարձրագույն թատերական ուսումնարանի (ինստիտուտի) պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր, pozhidaeva.galina@yandex.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 09.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

անձնավորության՝ կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանին: XX դարի մեծագույն կոմպոզիտորներից մեկի հետ շփումներն ուսումնառության շրջանում ու արտադասարանային հանդիպումների ժամանակ հսկայական դեր խաղացին Վլադիմիր Պոժիդաևի ստեղծագործական անհատականության ձևավորման գործում: Ի դեպ, նա կոմպոզիտորի վերջին ուսանողներից էր: Կցանկանայի իմ հիշողություններով լրացնել մեր պատկերացումները Արամ Խաչատրյանի կոմպոզիտորական դպրոցի ստեղծագործական ձեռագրի մասին:

Հոդվածում գիտական և մշակութային շրջանառության մեջ են դրվում Վլադիմիր Պոժիդաևի նշանակալի այն երկերը, որոնցում ակնառու են Ուսուցչի հանձնարարված ստեղծագործական դրույթները:

Բանալի բաներ՝ Արամ Խաչատրյան, Վլադիմիր Պոժիդաև, «նոր բանահյուսական ալիք», ժանրային և էպիկ սիմֆոնիզմ, նորագույն սրբազան երաժշտություն, ռուսական ժողովրդական գործիքներ:

ARAM KHACHATURYAN'S CREATIVE PRINCIPLES IN THE WORKS OF HIS PUPILS: VLADIMIR POZHIDAEV'S COMPOSITIONS

GALINA A. POZHIDAeva* (Russia, Moscow oblast, Krasnogorsk)

For citation: Pozhidaeva, Galina A. "Aram Khachaturyan's creative principles in the works of his pupils: Vladimir Pozhidaev's compositions", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 67-84. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-67

Member of the Composers' Union of Russia, Honored Worker of Arts of the Russian Federation, corresponding member of the Petrovsky Academy of Sciences and Arts, the composer Vladimir Pozhidaev is no longer with us. I am writing about my spouse. He was lucky to study under the generously gifted genius musician and wonderful person, the composer Aram Khachaturyan. The communication with the one of the greatest composers of the XX century both in the period of studies and beyond classes proved to be crucial for the formation of Vladimir Pozhidaev's creative individuality. Incidentally, he happened to be among the last students of the composer. I would like to add my own memories to our understanding of the creative hand of Aram Khachaturyan's composition school.

The article introduces into academic and cultural circulation the major pieces by Vladimir Pozhidaev, in which the creative directions, given by his Teacher, are manifest.

Key words: Aram Khachaturyan, Vladimir Pozhidaev, "new folklore wave", genre and epic symphonism, new sacred music, Russian folk instruments.

* Professor at the M.S. Shchepkin Higher Theater School (Institute) under the State Academic Maly Theater of Russia, Doctor of Sciences (Arts), pozhidaeva.galina@yandex.ru. The article was submitted on 09.09.2022, reviewed on 10.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

Пример 1

I Прелюдия "Звезда Вифлеемская"

Lento misterioso (♩=58-60)

Campanelli *p*

Vibrafono *p*

Arpa *mp* *pp* *mp* *pp*

Piano *pp* *leggiere* *pp*
Ed. sempre

Lento misterioso (♩=58-60)

I *I p.* *pp leggiere*

V-ni soli *I p.* *pp leggiere*

I *div. in 3* *pp sereno*

V-ni altri *div. in 3* *pp sereno*

V-le *div.* *pp sereno*

V-c. *pp sereno*

В. Пожидаев. Симфония «На Рождество Христово».
I. Звезда Вифлеемская (начальный фрагмент)

II Стихира "Благая весть"

L'istesso tempo

Ob. II *mp*

Cor. *mp*

Camp-li

C-ne *mp*

Vibr.

P-no *pp*

Arpa

P-no

Arpa

L'istesso tempo

V-no solo I

V-no solo II

V-ni I *pp*

V-ni II *pp*

V-le *pp*

V-c. *pp*

C-b. *pp* pizz

3

Ob.

Fg., Cor.

Camp-lli

C-ne

Vibr.

P-no

Arpa

P-no

Arpa

V-no I solo

V-no II solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

5

Ob.

Cor.

Fg., Cor.

Camp-lli

C-ne

P-no

Arpa

V-no I solo

V-no II solo

V-ri I

V-ri II

V-le

V-c.

C-b.

В. Пожидаев. Симфония «На Рождество Христово».
II. Благая весть (начальный фрагмент)

ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՆ «ՄՇԱԿԻ» ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԹՂԹԱԿԻՑ^{*}

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ^{*}

Հղման համար. Ասատրյան, Աննա: «Քրիստափոր Կարա-Մուրզան «Մշակի» երաժշտական թղթակից»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 85-94. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-85

Հայ երաժշտության դասական, խմբավար, կոմպոզիտոր և երաժշտական-հասարակական գործիչ, երաժշտական քննադատ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի (1853-1902) երաժշտական բազմաբնույթ ու բազմաբևեռ գործունեության կարևոր մասն է երաժշտական քննադատությունը: Կանգնած լինելով հայ երգի բազմաձայն մշակման ու տարածման գործի ակունքներում՝ Կարա-Մուրզան իր բազմաթիվ հոդվածներում բարձրացնում է արդի երաժշտական խնդիրներ, ուսումնասիրում ժողովրդական և դասական երաժշտության մեջ նկատվող միտումները, լուսաբանում երաժշտական կյանքի կարևոր իրադարձությունները:

Կյանքի վերջին տարիներն անց կացնելով Թիֆլիսում, որտեղ էլ հրաժեշտ տվեց կյանքին ուժերի ծաղկման շրջանում՝ 1902 թ. մարտի 27-ին, Ք. Կարա-Մուրզան, թղթակցելով թիֆլիսյան «Մշակին», վարում է «Օպերային ներկայացումներ» էջը՝ անդրադառնալով թիֆլիսյան օպերային վերջին բեմադրություններին, արտիստների ելույթներին, գնահատելով արժեքավոր կողմերն ու մատնանշելով թերություններն ու բացթողումները:

Միևնույն ժամանակ՝ «Մշակի» էջերում (1892-1902) Կարա-Մուրզան անդրադարձել է Թիֆլիսում (և ոչ միայն) տեղի ունեցած տարաբնույթ համերգներին, գրական-երաժշտական և սիմֆոնիկ ցերեկույթներին և երեկույթներին, ժամանակակից երաժիշտների գործունեությանը՝ իր երաժշտական-քննադատական հոդվածներում և երաժշտագիտական ռեցենզիաներում ներկայացրել թիֆլիսյան երաժշտական կյանքի զարկերակը: Իր հոդվածներում Կարա-Մուրզան շոշափել է նաև ժամանակի երաժշտական-գեղագիտական հարցերը:

Բանալի բաներ՝ «Մշակ» թերթ, Թիֆլիս, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (1853-1902), երաժշտական քննադատություն, «Օպերային ներկայացումներ» էջը (1892-1902), երաժշտական-քննադատական հոդվածներ, ռեցենզիաներ:

Ներածություն

Կարա-Մուրզայի անդրանիկ հոդվածը լույս տեսավ թիֆլիսյան «Մուրճի» 1889 թվականի հունվարյան 1-ին համարում:

Երկու տարի անց՝ «Մշակի» 1891 թվականի հոկտեմբերի 19-ի համարում տպագրվում է Կարա-Մուրզայի «Նամակ խմբագրին» վերտառությամբ հոդվա-

^{*} 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, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, annaasatryan2013@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.09.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

ծը, որտեղ կոմպոզիտորը, հրավիրված լինելով Ռուսաստանի և արտասահմանի զանազան հայկական քաղաքներում հայկական երեկոյթներ տալու՝ մամուլի միջոցով դիմում է ձեռնահաս անձանց, որպեսզի օգնեն իրեն՝ խմբի կազմը նոր երգիչներով համալրելու և ծրագիրը՝ ժողովրդական նոր երգերով լրացնելու համար: Ի դեպ, այս հաղորդագրությունը տպագրվել է նաև թիֆլիսյան «Տարագի» 1891 թ. հոկտեմբերի 20-ի համարում:

«Մշակում» 1892 թվականի Կարա-Մուրզայի հրապարակումները նվիրված էին Վիեննայի միջազգային երաժշտական-թատերական ցուցահանդեսին և նրանում հայ երաժիշտների մասնակցության հարցերին [8, 9, 10, 14, 15]:

Հայտնի է, թե Կարա-Մուրզան ինչ ջանքեր է գործադրել հայոց Պատարագը քառաձայնելու և եկեղեցիներում շրջանառության մեջ դնելու ուղղությամբ:

Ինչպես հայտնի է, Կարա-Մուրզան տարիներ շարունակ պայքարում էր, որպեսզի բազմաձայնությունը մուտք գործի հայ եկեղեցի: Ու թեև նա արդեն ստեղծել էր Պատարագի բազմաձայն մշակումը, սակայն այն եկեղեցում կատարելու թույլտվություն չէր ստանում [3, էջ 304-305]: Հոգևորականները նրան առարկում էին՝ պատճառաբանելով, թե «Աստված մեկ է, երգեցողությունն էլ պետք է միաձայն լինի» և այլն:

Մակար Եկմայանի «Պատարագի» լույս տեսնելուց հետո Կարա-Մուրզան հրաժարվում է իր բազմաձայնաձ Պատարագից և ձեռնամուխ լինում Եկմայանի Պատարագի կատարմանը, որը շրջանառության մեջ մտավ շնորհիվ Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Մկրտիչ Ա Խրիմյանի:

1895 թ. հունիսի 7-ի Հայրապետական կոնդակով կաթողիկոսը թույլատրեց Մ. Եկմայանի «Պատարագի» տպագրությունը և կատարումը բոլոր հայկական եկեղեցիներում. «Ուստի այսու կոնդակով թոյլ տամք քեզ պսակել զաշխատութիւն քո առ ի կիր արկանել յեկեղեցիս մեր, եւ միանգամայն յորդոր կարդամք առ ձեռնահաս եւ ջերմեռանդ ազգայինս, զի բարերար ձեռնտուութեամբ օժանդակ լինիցին քեզ, որով կարող լինիցիս զերկասիրութիւնդ ի լոյս ածել յօգուտ եւ ի պայծառութիւն Հայաստանեայց եկեղեցոյ» [7, էջ 18]:

Ավելին՝ Ամենայն Հայոց կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի՝ 1898 թ. դեկտեմբերի 14-ի «Մակար Եկմայանի պատարագի երգեցողությունը սովորելու համար թեմերից ներկայացուցիչների ուղարկելու մասին» կոնդակով «հանձնարարվում էր եկեղեցական թեմերին՝ տեղերում կարող ուժեր ընտրել և Թիֆլիս ուղարկել Եկմայանին աշակերտելու, նրա ձեռքի տակ խմբավարական արվեստում վարժվելու, Ս. Պատարագի կանոնավոր երգեցողության կատարման մեջ հմտանալու նպատակով» [7, էջ 72]:

Կարա-Մուրզան առաջիններից էր, ով ծանոթանալով Եկմայանի Պատարագի պարտիտուրին՝ «իր հրճվալից շնորհավորանքն ուղղեց իր գործընկերոջը, նշելով Պատարագի գեղարվեստական բացառիկ արժանիքները» [7, էջ 223]:

«Մշակի» 1897-ի նոյեմբերի 15-ի համարում «Նամակ խմբագրության» բաժնում տպագրվում է Կարա-Մուրզայի գրախոսականը՝ 1897-ին լույս տեսած՝ Մ. Եկմայանի «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» աշխատության վերաբերյալ [11], որտեղ նա մասնավորապես գրում է՝ «Մամուլի տակից դուրս եկաւ Մ. Եկմայանի «Երգեցողութիւնք սրբոյ պատարագի» ահագին աշխատութիւնը:

Քիչհինգի հայոց եկեղեցին շտապեց բերել տալ և ինձ յանձնել այդ՝ պատարագը ուսումնասիրելու և խմբին սովորեցնելու համար: Նոտաները տպված են Լէյպցիգում, իսկ բառերը՝ Վիէննայի Մխիթարեան միաբանության տպարանում: Պարտիտուրան (խմբական ձայները միասին և պիանոյի համար էլ գրված ձայնակցությամբ) մի մեծ գիրք է երեք բաժանմունքով. 1) պատարագը իր բոլոր երգերով՝ գրված եռաձայն արական խմբի համար. 2) նոյնը՝ քառաձայն արական խմբի համար և 3) քառաձայն խառն խմբի համար, արական և իգական ձայները միասին, և բաղկացած է 260 երեսից: Իսկ պարտիաները, այն է ձայները առանձին առանձին, չորս գիրք են. ա. բ. գ. և դ. ձայների համար, պարունակում են իրանց մէջ այն, ինչ որ գրված է պարտիտուրայում և բաղկացած են բոլորը միասին 270 երեսից:

Գրքի սկզբում կայ երեք վկայական. մէկը՝ Պետերբուրգի կօնսերվատորիայից, որը վկայում է երաժշտական ճշդութիւնը, երկրորդը՝ կայսերական պալատական կապելլայից՝ թէ գրուածը եկեղեցականութեան համապատասխան է և երրորդը՝ հայոց Կաթողիկոսի կօնդակը, որով թոյլատրվում է հրատարակելու և տարածելու այդ աշխատութիւնը:

Թողնելով մի այլ ժամանակի մանրամասն խօսելը, այսքանը կասեմ, որ Մ. Եկմալեանի այդ «Երգեցողութիւնքը» թէ հիանալի և թէ զարմանալի գրուածք է: Ձայների միութեան մէջ՝ հիանալի ներդաշնակութիւն է լսվում ամեն տեղ և զարմանալի գեղարուեստական հմտութեամբ է գրուած ամեն բան, թէկուզ լինեն և ոչ եւրօպական, որը շատ դժուար է: Մի և նոյն ժամանակ պահված է եղանակների ճշդութիւնը: Ինչպէս երևում է՝ պ. Եկմալեան օժտված է բացի գիտութիւնից և մի առանձին տոկունութեամբ, առանց որի՝ կարելի է ասել՝ անհնարին է այդպիսի մի մեծ աշխատութիւն լոյս ընծայելը, այդքան ճշդութեամբ: Սա կարելի է համարել պ. Եկմալեանի գլուխ-գործոցը, որով նա լրացրեց եկեղեցական երգեցողութեան այն պակասութիւնը, որը գնալով անելի և անելի զգալի էր լինում մեզանում:

Յանկալի կը լինէր, որ, ինչքան կարելի է, աշխատէին ամեն տեղ էլ այդ «պատարագի երգեցողութիւնքը» գործադրել: Այստեղի խումբը վերջացրեց իր պարապմունքը և արդէն երգում է եկեղեցում քառաձայն խառն խմբի համար գրված պատարագը 43 հոգով միասին, ուսուցիչ Ստ. Յովհաննիսեանի ղեկավարութեամբ» [11, էջ 4]:

Կարա-Մուրզան ըստ արժանվոյն գնահատեց Եկմալեանի Պատարագը և դա այն դեպքում, որ Կոմիտասն այդ ստեղծագործության մասին թեև գրեց. «Յարգելի երաժիշտ Պ. Մակար Եկմալեանը մեր երգեցողութեան ամայի անդաստանի մէջ ներդաշնակութեան անդրանիկ բուրաստանը տնկեց: Սրտանց ուրախ ենք, որ Հայերս այժմ կարող ենք պարծել, թէ մենք էլ յետ չենք մնացել վսեմ գեղարուեստի ու կատարելագոյն երաժշտութեան զարգացումից» [4, էջ 117], սակայն սուր քննադատության ենթարկեց այն, դրանով առաջ բերելով իր ուսուցիչ վրդովմունքն ու զայրոյթը [2, էջ 324]:

Շարունակելով «Մշակի» էջերում Կարա-Մուրզայի եկմալեանական թեման, նշենք, որ 1899 թ. հոկտեմբերի 21-ի համարում նա անդրադառնում է «Մշակի»

1899 թ. օգոստոսի 31-ի № 159 համարում զետեղված՝ Մ. Եկմայանի՝ հայ խմբավարների պատրաստելու մասին նամակին, որտեղ կոմպոզիտորը խնդրում է «այն անձանց, որոնցից կախված է երգեցողութան գործը եկեղեցիներում, խնդրելով, որ չը յանձնեն այս պատասխանատու և նուիրական գործը այդպիսի անպատրաստ «խմբապետներին», այլ զգուշութեան համար ամեն ցանկութիւն յայտնողից պահանջեն կամ իմ կողմից տուած վկայական, կամ բարձրագոյն և միջնակարգ երաժշտական դպրոցի: Այս կերպով վերոյիշեալ չարիքի առաջը կառնվի և եկեղեցիներում կը մտնէ հետզհետէ կանօնաւոր ներդաշնակուած երգեցողութիւնը, որ մեր ամենիս միակ ցանկութիւնն է» [1]:

«Մշակի» 1899 թ. հոկտեմբերի 21-ի համարում «Նամակ խմբագրութեան» բաժնում տպագրվում է Կարա-Մուրզայի հոկտեմբերի 20-ի արձագանքը. «Կարդալով «Մշակում» պ. Եկմայանի նամակը՝ չեմ կարող չը յայտնել իմ համակրութիւնը դէպի այն միտքը, որ տգէտ կամ թերուս խմբապետներին չը պէտք է քառաձայն երգեցողութեան գործ յանձնել: Բայց դրա հետ միասին չեմ կարող թագցնել և իմ զարմանքը, որ ոչ մի պատրաստութիւն չէ տեսնվում հմուտ խմբապետներ դուրս բերելու համար:

Այս րօպէիս մեծ պահանջ կայ խմբապետների. չը խօսենք Բագուի, Օդէսայի, Սիմֆերոպոլի, Աստրախանի և այլ սրանց նման մեծ քաղաքների մասին: Փոքր քաղաքներում էլ ուզում են արդէն, որ անպատճառ եկեղեցում քառաձայն խումբ լինի:

Խմբապետները լինում են երկու տեսակ. մէկը յատուկ՝ եկեղեցիների համար պատրաստված խմբապետներ, և միւրը՝ առհասարակ խմբապետներ, որոնք անցնելով գեղարուեստը՝ կարող են կառավարիչներ լինել թէ եկեղեցիներում, թէ թատրոններում և թէ այլ երաժշտական հիմնարկութիւնների մէջ:

Այս վերջին տեսակի խմբապետներից մեզանում չէք գտնի և չի էլ կարելի սպասել մօտ ապագայում: Մենք ուզում ենք փայլել, հոչակվել, բեմ դուրս գալ, արտիստ անուանվել, բայց աշխատել, մուզիկա սովորել չենք ուզում: Դրա մասին մի ուրիշ անգամ կխօսեն:

Մնում է առաջին տեսակի, այն է յատուկ պատրաստված խմբապետներին դիմել» [12]:

Կարա-Մուրզան անհրաժեշտ է համարում «դաստիարակել համեստ խմբապետներ, որոնք չը խօսեն, այլ գործեն:

Դրա համար լաւ կլինի, որ հասարակութիւնը ինքը գլուխ կանգնի և հնարաւորութիւն ստեղծէ մի կենտրոնում ցանկացողներին սովորեցնելու:

Իսկ մինչև այդ՝ առայժմ առաջարկում եմ հետևեալ հեշտ միջոցը.

Չանազան տեղերից դիմում են ինձ և պ. Եկմայանին իմանալու, թէ ինչ պայմաններով կարող ենք պատրաստել խմբապետներ:

Պ. Եկմայան, ի նկատի առնելով գործի դժուարութիւնը, շատ իրաւացի նշանակում է ընթացքը անցնելու համար բաւական երկար ժամանակ և մի որոշ գումար:

Ծանր լինելով մեր խմբապետացունների համար թէ ժամանակի երկարութիւնը և թէ որոշ գումարը՝ գործ չի սկսվում: Մինչդեռ այդ երկու հարցումն էլ

կարելի է զիջումներ անել.-

Ժամանակը կարճացնել, նշանակելով 150 դաս. եթե օրը մի դաս անցնենք՝ կը տևե հինգ ամիս, իսկ եթե երկու դաս՝ կարելի է ընթացքը վերջացնել երեք ամսում: Վարձատրության ձևն էլ փոխել, թողնելով սովորողին, որ մի մասը տայ ուսման ընթացքում (ըստ կարողության), իսկ միսը՝ մի քանի տարի ժամանակով իր ռոճիկից տոկոսով վճարե, որով հնարատրության տուած կը լինենք չունեւորներին էլ սովորելու:

Այս ձևով ես արդէն սեպտեմբերից սկսել եմ պարապել վեց հոգու հետ, որոնք պատրաստ կը լինեն և վկայական կը ստանան դեկտեմբերի 1-ին կամ 15-ին: Ժամանակին նրանց անունները կը յայտնեմ» [12]:

«Մշակի» 1899 թ. նոյեմբերի 4-ի համարում «Նամակ խմբագրության» բաժնում տպագրվում է Կարա-Մուրզայի բացատրությունը՝ «Մշակի» 1899 թ. հոկտեմբերի 21-ի համարում զետեղված հայ խմբավարներ պատրաստելու վերաբերյալ իր նամակի առթիվ:

««Մշակի» 196 համարում իմ գրած նամակի «խմբապետներ չունենք» խօսքը թիրիմացութիւն է առաջացրել:

Բացի նրանից, որ ես խմբապետներին բաժանել էի երկու տեսակի. մին՝ մասնագետ երաժիշտ-խմբապետ, միսը յատուկ՝ եկեղեցիների համար խմբապետ, ստիպված եմ այս վերջինն էլ երկու տեսակի բաժանել. այն է՝ խմբապետ-պատրաստի խումբ կառավարող, և խմբապետ-խումբ կազմող և սովորեցնող ու կառավարող: Ընթերցողը, ի հարկէ, հասկացած կը լինի իմ գրվածքից, որ խօսքս խումբ կազմող, սովորեցնող, պատրաստող խմբապետների մասին է, որոնց մենք չունենք, և բոլորովին չէ վերաբերում պատրաստի խումբ կառավարող խմբապետներին, որոնց պէտք է անուանել խումբ կառավարողներ» [13]:

Կարա-Մուրզան անդրադարձել է հայ երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), դաշնակահարուհի, երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) թիֆլիսյան մենահամերգներին ևս:

Մինչ 1904 թ. Փարիզ տեղափոխվելը՝ 1901 թ. նոյեմբերի 18-ին Թիֆլիսի ժողովարանի դահլիճում տեղի է ունենում Թիֆլիսի Կայսերական երաժշտական ուսումնարանի երգեցողության դասատու Մարգարիտ Բաբայանի համերգը՝ մասնակցությամբ «բարիտոն Է.Գ. Բրողջիի, ջութակահար Գ.Գ. Ակիմովի եւ պիանիստ Ֆ.Կ. Քեսների», որին արձագանքում է Կարա-Մուրզան՝ «Մշակի» 1901 թ. նոյեմբերի 20-ի համարում տպագրված «Կօնցերտ» վերտառությամբ հոդվածում:

«Մ.Ա. Բաբայանի իր երաժշտական կրթութիւնը սկսել է Թիֆլիսում եւ շարունակել է արտասահման՝ Պարիզում - երգեցողութիւն եւ Դրեզդենում-նուագել դաշնամուրի վրա: Նրա ձայնը փոքր լիրիկական սօպրանո է, որի միջին ռեգիստրը աւելի մշակված է, քան թէ ներքեւի եւ վերեւի ռեգիստրները: Նրա երգելու ձեւը աւելի մեղմ է, քան ուժեղ, եւ մեղմ (p. pp.) աւելի է աջողվում, քան ուժեղ (f. ff): Ըստ երեսոյթին կօնցերտանտուիին ինքն էլ է իմանում այդ, որովհետև բոլոր ժամանակ երգում էր գրեթէ ոչ ուժեղ (mezzo-voce): Երգչուհու տեմպերամենտը խաղաղ է եւ ծրագիրը ոչ աղմկալից» [5]:

Համերգի երկրորդ բաժնում երգչուհին Ակիմովի հետ կատարում է Շումանի օր. 121 սոնատը, որը «իրբե կատարումն լաւ անցաւ, բայց իրբե ընտրութիւն՝ միապաղաղ էր» [5]:

Երաժշտասեր հանրությունը դիմավորել է արտիստներին անվերջ ծափահարություններով: «Ի վերջոյ Մ.Ա. Բաբայեան հասարակութեան խնդրանօք երգեց «Արի իմ սոխակ» և «Կռունկ» երգերը հայերէն: Երգչուհուն շատ լաւ ընդունեցին եւ յարգեցին երկու ծաղկեայ կողով եւ մի փունջ մատուցանելով» [5]:

Իր հողվածներում Կարա-Մուրզան անդրադարձել է Թիֆլիսում տեղի ունեցած սիմֆոնիկ համերգներին, որոնք կազմակերպում էր Ռուսական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի մասնաճյուղը:

1899 թ. հոկտեմբերի 1-ից Կարա-Մուրզան վարում է «Մշակի» «Օպերային ներկայացումներ» էջը, որտեղ ամփոփ ներկայացնում է Թիֆլիսի Արքունական թատրոնի շաբաթական տեսությունը: Առաջին հողվածը նվիրված էր Թատրոնի 1899/1900 թվականների թատերաշրջանի բացմանը, որի կապակցությամբ թատրոնի դիրեկցիան հրավիրել էր առանձին արտիստների Ռուսաստանից և Իտալիայից: Անդրադառնալով շաբաթվա ընթացքում ամեն օր ներկայացված յոթ՝ «Կյանք թագավորի համար», «Ջրահարսը», «Աիդա», «Տրավիատա», «Տրուբադուր», «Ռիգոլետտո» և «Եվգենի Օնեգին» օպերաներին, Կարա-Մուրզան արտիստներին տալիս է դիպուկ բնութագրեր: Հատկապես ուզում ենք առանձնացնել հայ առաջին օպերային երգչուհի, քնարակոլորատուր սոպրանո, «Վերդիի և Չայկովսկու սոխակ» Նադեժդա Պապայանի (1868-1906) մասին Կարա-Մուրզայի կարծիքը: «Օր. Պապայեան օժտված է օպերային արտիստուհու բոլոր լաւ յատկութիւններով: Նրա հազուադիւս գեղեցիկ ձայնը ունի լայն դիապազոն, որի բոլոր նօտաները վերևից մինչև ներքև միատեսակ մաքուր են, թէ պայծառ և թէ տխուր բնատրութեան դերերում: Ֆրագիբովկան հասած է վերին աստիճանի կատարելագործութեան. նիւանները այնքան մտածված և նուրբ են, որ ամեն մի մօտիվ առանձին ներգործում է: Տեխնիկան – ամենակիրթ, երաժշտագիտութիւնը – անսահման, լսելիքը – անփոխարինելի և բաղխումների զգացմունքը զարգացած: Այս բոլորը պարզ երևում էին նրա կատարած Տրավիատա և Ջիլդա դերերում: Շնորհիւ այս յատկութիւնների նա չէ կարող մուգիկայից կաշկանդուած լինել, ընդհակառակը, ոչ թէ նա է հպատակվում օրկեստրին, այլ օրկեստրն է իրան հպատակեցնում. որով ինքը ազատ խաղում է, ինչպէս կամենում է: Երգելու շկոլան այնքան լաւ է, որ կարծես կեանքում լինի երգելիս խօսելու տեղ, և ոչ դերում: Իսկ դերի մէջ այնպէս է մտնում, որ Պապայեանի տեղ տիպ է միմիայն երևում: Տրավիատայի մահվան տեսարանը անբացատրելի բնական կատարեց: Իսկ Ռիգոլետտոյի վերջին գործողութեան Ջիլդայի հօր հետ երկձայնը այնպէս ազդու հնչվում էր Բրոնզիի հետ երգելիս, որ միմիայն գեղեցիկ ներդաշնակութիւններ և արբանեակ ձայներ էին լսվում, որը կախում ունի ձայների մաքրութիւնից: Ջիլդան իր մեռնելովը յուզեց հասարակութեան: Պապայեանը ծնվել է երգելու համար» [16, էջ 1-2]:

1900-ի մարտի 17-ին մեկնարկում են Ֆյոդոր Շայապինի հյուրախաղերը: «Մօսկվայի Կայսերական թատրոնի օպերային արտիստ առաջին բասսօ

Շալեապինի առաջին գաստրոլն էր Մեֆիստոֆելի դերը «Ֆաուստ» օպերայում: Ահաասիկ մի արտաքոյ կարգի Մեֆիստոֆել, որի նմանը մինչև օրս չէ տեսնված, այնպես տարօրինակ, ինչպես Ադամեանի Համլետը: Շալեապին՝ իբրև դերակատար, հանճար է: Նա Մեֆիստոֆելից այնպիսի մի զօրեղ ոգի է ստեղծել, որ ամեն ինչ իրան է ենթարկում. բեմ, օրկեստր, խումբ, դերակատարներ, դահլիճ. այս բոլորը կարծես նրան հպատակվելու համար են, նա բարձրից լիովին տիրապետում է բոլորին, ամենքը երկրորդական են, նրա իրաքանչիւր շարժումը սարսեցնում է տեսնողին: Ամբողջ ներկայացմանը անընդհատ երկու դեր է կատարում. մին խաբելով գրաւել իր զոհերին, միւսը հեգնաբար ծաղրել նրանց, եւ այդ ցնցում է երգով, ձայնի փոփոխութեամբ, խաղով և առանձին միմիկայով այնքան ազդու, որ միշտ երկիւղով են հետևում նրա ամեն մի շարժումնքին:

Երրորդ գործողութեան մէջ Մարգարիտայի ետեւ, գլխի վրա «Չիք քեզ փրկութիւն» սաստիկ ազդեցութեամբ երգելուց յետոյ՝ իր խոշոր մարմնով այնպիսի մի պտոյտ կատարեց, որ ոչ ոք չը հասկացաւ թէ դա ինչ է, որ մի մեծ փոթորիկ յարուցեց բեմի վրա եւ մի ակնթարթում գետին անցաւ: Ամենքը սարսափեցան: Յետոյ երեւաց, որ Մարգարիտան շնչասպառ ընկած է:

Երկրորդ գաստրոլն էր ջաղացպան «Րուսակայում»: Նոյնպէս հիանալի» [17]:

Եզրակացություն

1. «Մշակի» էջերում տպագրված իր բազմաթիվ երաժշտական-քննադատական հոդվածներով ու ռեցենզիաներով Բ. Կարա-Մուրզան մեծապես նպաստել է հայ երաժշտագիտության մեջ երաժշտական քննադատության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը:

2. Կարա-Մուրզայի ռեցենզիաները մի կողմից՝ պարունակում են Թիֆլիսի երաժշտական կյանքի վերաբերյալ մեծ քանակությամբ փաստական տվյալներ, իսկ մյուս կողմից՝ դրանցում դրսևորվում է հեղինակի վերաբերմունքն այդ իրադարձությունների հանդեպ, բացահայտվում են նրա գեղագիտական հայացքները:

Գրականություն

1. Եկմալեան Մ. Նամակ Խմբագրութեան, Թիֆլիս, օգոստոսի 29-ին, «Մշակ», Թիֆլիս, 1899, 31 օգոստոսի, № 159, էջ 2:

2. Երաժշ. Մ. Եկմալեան, «Արարատի» խմբագրութեան, «Արարատ», 1898, Թիւ Է, էջ 324:

3. Խուդաբաշյան Կ. Քրիստափոր Կարա-Մուրզա (1853-1902), Նշանավոր ճեմարանականներ, պր. Ա. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 2005, էջ 301-304:

4. Կոմիտաս Վարդապետ. Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, «Արարատ», 1898, թիւ Գ և Դ, էջ 117:

5. Կօնցերտ, «Մշակ», Թիֆլիս, 1901, 20 նոյեմբերի, № 258, էջ 2:

6. Մակար Եկմալյան (վավերագրեր, նամակներ, հուշեր, հոդվածներ). Երևան, 2003, 240 էջ:

7. Նամակ խմբագրության, «Մշակ». Թիֆլիս, 1892, 25 ապրիլի, № 46, էջ 3:

8. Նամակ խմբագրին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1892, 9 հունիսի, № 64, էջ 3:

9. Նամակ խմբագրին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1892, 30 հունիսի, № 73, էջ 3:
10. Նամակ խմբագրութեան, «Մշակ». Թիֆլիս, 1897, 15 նոյեմբերի, № 134, էջ 4:
11. Նամակ խմբագրութեան. Թիֆլիս, հոկտեմբերի 20-ին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1899, 21 հոկտեմբերի, № 196, էջ 3:
12. Նամակ խմբագրութեան, Թիֆլիս, նոյեմբերի 2-ին, «Մշակ». Թիֆլիս, 1899, 4 նոյեմբերի, № 205, էջ 2:
13. Վիեննայի միջազգային երաժշտական-թատերական ցուցահանդես, «Մշակ». Թիֆլիս, 1892, 16 ապրիլի, № 42, էջ 1-2:
14. Վիեննայի միջազգային երաժշտական-թատերական ցուցահանդեսը («Մշակի» № 42-ում տպագրված հոդվածի շարունակությունը), «Մշակ». Թիֆլիս, 1892, 28 ապրիլի, № 47, էջ 2:
15. Օպերային ներկայացումներ (Շաբաթական տեսութիւն), «Մշակ». Թիֆլիս, 1899, 1 հոկտեմբերի, № 182, էջ 1-2:
16. Օպերային ներկայացումներ, «Մշակ». Թիֆլիս, 1900, 29 մարտի, № 59, էջ 2:

References

1. Ekmalean M. Namak Xmbagrut'ean. T'iflis, o'gostosi 29-in, «Mshak». T'iflis, 1899, 31 o'gostosi, № 159, e'j 2.
2. Erājsh. M. Ekmalean, «Ararati» xmbagrut'ean, «Ararat», 1898, t'iv E, e'j 324.
3. Xudabashyan K. Qristap'or Kara-Murza (1853-1902), Nshanavor chemaranakanner, pr. A. Mayr At'or' S. E'jmiac'in, 2005, e'j 301-304.
4. Komitas Vardapet. Ergecoghut'iunq S. Pataragi, «Ararat», 1898, t'iv G ev D, e'j 117.
5. Ko'ncert, «Mshak». T'iflis, 1901, 20 noyemberi, № 258, e'j 2.
6. Makar Ekmalyan (vaveragr, namakner, husher, hodvac'ner). Yerevan, 2003, 240 e'j.
7. Namak xmbagrut'yan, «Mshak». T'iflis, 1892, 25 aprili, № 46, e'j 3.
8. Namak xmbagr, «Mshak». T'iflis, 1892, 9 hunisi, № 64, e'j 3.
9. Namak xmbagr, «Mshak». T'iflis, 1892, 30 hunisi, № 73, e'j 3.
10. Namak xmbagrut'ean, «Mshak». T'iflis, 1897, 15 noyemberi, № 134, e'j 4.
11. Namak Xmbagrut'ean. T'iflis, hoktemberi 20-in, «Mshak», T'iflis, 1899, 21 hoktemberi, № 196, e'j 3.
12. Namak Xmbagrut'ean. T'iflis, noyemberi 2-in, «Mshak». T'iflis, 1899, 4 noyemberi, № 205, e'j 2.
13. Viennayi mijazgayin erajhshtakan-t'aterakan cucahandes, «Mshak». T'iflis, 1892, 16 aprili, № 42, e'j 1-2.
14. Viennayi mijazgayin erajhshtakan-t'aterakan cucahandesy' («Mshaki» № 42-um t'pagr-vac' hodvac'i sharunakut'yun'), «Mshak». T'iflis, 1892, 28 aprili, № 47, e'j 2.
15. O'perayin nerkayacumner (Shabat'akan tesut'iun), «Mshak». T'iflis, 1899, 1 hoktemberi, № 182, e'j 1-2.
16. O'perayin nerkayacumner, «Mshak». T'iflis, 1900, 29 marti, № 59, e'j 2.

ХРИСТОФОР КАРА-МУРЗА – МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОБОЗРЕВАТЕЛЬ «МШАКА»*

АННА АСАТРЯН*

Для цитирования: Асатрян, Анна. «Христофор Кара-Мурза – музыкальный обозреватель «Мшака»». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 85-94. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-85

Важную часть разнообразной и многосторонней деятельности классика армянской музыки, хормейстера, композитора и музыкально-общественного деятеля, музыкального критика Христофора Кара-Мурзы (1853-1902) составляла музыкальная критика. Находясь у истоков многоголосной аранжировки и популяризации армянской песни, Кара-Мурза в своих многочисленных статьях поднимал проблемы современной музыки, обращался к тенденциям, обнаруживающимся в народной и классической музыке, освещал заметные события в музыкальной жизни.

Последние годы жизни Кара-Мурза провел в Тифлисе. В тифлисской газете «Мшак» он вел рубрику «Оперные спектакли». Касаясь новых представлений оперного театра, выступлений артистов, он положительно отзывался об успешных сторонах и отмечал недостатки и упущения конкретной постановки.

Кара-Мурза скончался в расцвете сил в Тифлисе 27 марта 1902 года.

В своих музыкально-критических статьях и музыкальных рецензиях на страницах «Мшака» (1892-1902) Кара-Мурза обращался к разножанровым музыкальным событиям, к литературно-музыкальным представлениям, к дневным и вечерним симфоническим концертам, к деятельности современных музыкантов, держа таким образом читателей в курсе музыкальной жизни Тифлиса и не только.

1. Печатавшиеся на страницах «Мшака» многочисленные музыкально-критические статьи и рецензии Х. Кара-Мурзы в значительной мере способствовали формированию и развитию музыкальной критики в армянском музыковедении.

2. Рецензии Кара-Мурзы содержат большое количество фактов и информации о музыкальной жизни Тифлиса, с одной стороны, и выявляют отношение автора к обсуждаемому событию, обнаруживают его эстетические взгляды, с другой, давая тем самым возможность составить представление о нем, как о разностороннем музыканте-профессионале.

Ключевые слова: газета «Мшак», Тифлис, Христофор Кара-Мурза (1853-1902), музыкальная критика, рубрика «Оперные спектакли», музыкально-критические статьи, рецензии.

* 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, annaasatryan2013@gmail.com, статья представлена 01.09.2023, рецензирована 20.09.2023, принята к публикации 01.12.2023.

KRISTAPOR KARA-MURZA – THE MUSIC REVIEWER FOR “MSHAK”*

ANNA ASATRYAN*

For citation: Asatryan, Anna. “Kristapor Kara-Murza – the music reviewer for “Mshak””, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 85-94. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-85

The classic of Armenian music, choirmaster, composer, musical and public figure and music critic Kristapor Kara-Murza (1853-1902) engaged in diverse and multifarious activities, of which music criticism made an important part. Standing at the very origins of polyphonic arrangement and popularization of the Armenian song, Kara-Murza raised in his articles the problems of contemporary music, examined the trends emerging in both folk and classical music, shed light on the conspicuous events in the world of music.

Kara-Murza lived his last years in Tiflis. In the local newspaper “Mshak” he kept a regular column “Opera Performances” (1892-1902), where he presented the new opera productions in Tiflis, discussed the performance of the artists, speaking highly about the best achievements and pointing out the weaknesses and omissions in the work in question.

He passed away in the prime of his life in Tiflis on March 27, 1902. In his critical articles and music reviews on the pages of “Mshak”, Kara-Murza wrote about diverse types of music concerts, presentations of literary-musical compositions, matinee and evening performances of symphonic music, about the activities of contemporary musicians, thereby keeping his readers abreast of the music life in Tiflis and beyond.

1. With his numerous critical articles and reviews, printed on the pages of “Mshak”, Kara-Murza contributed substantially to the formation and advancement of music criticism in Armenian musicology.

2. Kara-Murza’s reviews contain a great number of facts and information about the music life in Tiflis, on the one hand, and, on the other, reveal the author’s own attitude to the event or subject at issue, bespeak his aesthetic views, thereby shaping an image of a many-sided professional.

Key words: newspaper “Mshak”, Tiflis, Kristapor Kara-Murza (1853-1902), music criticism, column “Opera Performances” (1892-1902), critical articles, reviews.

* 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, Doctor of Sciences (Arts), professor, annaasatryan2013@gmail.com. The article was submitted on 01.09.2023, reviewed on 20.09.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

ARMENIAN TRADITIONAL LULLABY*

ANI HAKOBYAN, KARINE HOVHANNISYAN, LINDA SARGSYAN*

For citation: Hakobyan, Ani. Hovhannisyana, Karine. Sargsyan Linda. "Armenian Traditional Lullaby", Journal of Art Studies, N 2 (2023): 95-105. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-95

Lullabies are a special lyrical genre of folklore and one of the oldest genres in oral folk art. Lullabies were mainly performed by mothers to lull their babies to sleep. Songs of this genre can be considered an essential category in human life regardless of nationality, era, and religious or other affiliation. The necessary "components" of a lullaby are a baby, who needs to be rocked to sleep, a performer (mother, nurse, nanny, etc.), a cradle, and the lullaby proper: spoken words and melody sung under a rocking movement. However, this is only the practical side of the issue, because in many cultures, the creation of a lullaby is more than just a song that accompanies the baby during putting it to sleep. There are examples in Armenian lullabies which at first glance seem unrelated to the function of this genre, i. e. lulling the child to sleep. As a rule, in the refrain of such lullabies, which are thematically far from traditional texts, there is a return to the semantic plot of the song. Some lullabies are closely related to other genres of Armenian folk songwriting, such as "antunis" (exile's song), lyrical, or historical songs. In Armenian folk lullabies, the minor color of the Aeolian and Phrygian modes predominates. Traditional lullabies can be divided into two types: a) the so-called "established" ones – lullabies with an original and rich melodic image, which passed down from generation to generation, with a large range (quart interval and more), with a complex metro-rhythmic pattern and high artistic value, and b) the so-called "improvisational" lullabies, invented on the spot and performed in improvisational style, with a limited intervallic range (intervals up to quart), with a simple rhythmic pattern and a repeating simple musical motif. Regardless of nationality, lullabies are largely the same in content, theme and character, because their essence is the selfless love for the child. We can state with confidence that the lullaby song, as one of the oldest genres of musical folklore, was formed at the dawn of humanity, incorporating the most expressive and typical features of traditional folk thinking.

Key words: lullaby, traditional, music, baby, sleep, genre, song.

Introduction

The lullaby is a song sung to lull the baby to sleep. Lulling a child is a complex process, for which a child, a caregiver, a cradle, as well as spoken word, melody,

* The work was supported by NAS RA within the framework of the "Young Scientists' Support Program" under the code N 22-YSSS-012.

* Researcher at the Department of Traditional Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anifolkmusicologist@gmail.com; junior researcher at the Department of Traditional Music of NAS RA Institute of Arts, musickarine@mail.ru; master student at the Komitas Yerevan State Conservatory, linda.sargsyan31@mail.ru. The article was submitted on 27.11.2023, reviewed on 01.12.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

newborns or those with health problems. According to the results of the study, children who were regularly sung lullabies to, preferably by parents, the more so, the traditional ones and in their native language, recovered faster than those who were treated in the traditional medicine group. “Even in our advanced days, the salvation of the situation does not always depend on drugs or medical intervention, sometimes it lies in a simple and ancient source: parent-child communication through voice” [10].

Of course, rural people were well aware of this, they inherited their feeling of the laws of nature from their ancestors. An Armenian or foreign mother thought it her “duty” to lull the child with her sweet voice, and the fact that the mother’s voice has a unique impact on the child has long been verified and presently confirmed by modern science [11].

Armenian traditional lullaby

In Armenian reality, sleep songs belonging to different ethnographic zones have different names: oror, ruri, luri, lurik, hayer, hayrur, nanik, lai-lai, ninri, etc.

As a traditionally preserved and inherited phenomenon, Armenian folk music is remarkable for its diversity. This is evidenced, first of all, by the existence of various branches in folk art, which, of course, having much in common, at the same time vary in their poetic and melodic structure. At different periods and under various circumstances, national musical identity was manifested in each of them to a greater or lesser extent.

Two of the three main branches of Armenian national musical culture, **urban songs** and the songs of **gusans**, or **ashughs** (traditional songwriter-singers), being associated with urban culture, emerged at a later time, even though the traditional is quite vivid in them.

The third branch is the **rural song**, which is customary to consider a typical folk, coming from the depths of millennia, passed down orally from generation to generation. This was stated by Komitas Vardapet, the founder of the Armenian national school of composers and musicology [12].

“Citizens give folk songs the name “village songs”, and quite rightly, because it is the villager who creates the song. So every villager participates in the creation of songs.” And he adds, “The gift of songwriting is the natural gift of peasants. All of them can dance and sing, well or badly. They learn the art of creating songs “in the embrace” of nature, which is their only school” [2, p. 146-147]. These songs, carrying centuries-old traditions, reflect the life of the people, their morals and customs.

Armenian rural music art is divided into types (genres). This process is considered a most complex and sometimes controversial area of folklore. It is primarily due to the peculiarity of folklore, as folk art in itself is a living, nonstationary, continuously developing phenomenon, and it may happen that over time, for objective reasons, some genres lose their ritual basis or become obsolete,

while in other cases, the same reasons may give rise to new ones. Another problem is that, since folk art is a spontaneous phenomenon, these genres are often confused, there is no clear boundary between them.

As a rule, those genres are alive and active in everyday life, they are preserved and bear a vivid trace of the national, especially the songs customarily performed at the time of marking birth, death and other familial occasions.

Armenian traditional lullabies are classified into subtypes. About a century ago Komitas Vardapet [3, p. 7-11] distinguished two types of songs in his collection, namely lyrical and work songs, while about a quarter of a century ago, the musicologist Margarit Brutyan [4, p. 194] specified the lullaby as an independent genre in Armenian folk music.

We have done a thorough research and now present our own concept of the genre [4, p. 17-24]. According to it, traditional Armenian lullabies, independent as they are, can be divided into a) “established” (passed down from generation to generation, with an original and rich melodic image, wide range, complex metric pattern and possessing artistic value), and b) “improvisational” (invented on the spot, performed at the moment, developing in a narrow range of the interval under quart, with a primitive, repeated motif).

Themes and nature

In sleep songs, regardless of the origin, the content, themes and nature are largely the same. The author of the article, available in the website of the BBC, titled “The Universal Language of the Lullaby” [13], refers to lullabies of various nations, cites opinions of musicologists, physiologists and psychologists from various institutions, who indicate the presence of a number of common features in them.

The “hero” is the baby in its cradle. The performer of the song, praising the child, often compares it with the Sun and the Moon, with saints and stars, trees and flowers, with animals, shortly, with the most beautiful phenomena in nature. In Armenian folk music such sleep songs are classified as “authentic lullabies” (բնիկ օրոր – Arm.) and were fixed in various regions of Armenia proper and in Armenian speaking environment in general.

Here is an example of such lullaby from Artsakh region, the tenth province of historical Greater Armenia [14].

The main textual translation of the lullaby is as follows: sleep my baby, lay lay // You are sweet in the violet cradle // Sleep my baby, lay lay.

As is mentioned, the poetic text of the lullabies abounds in comparisons with the wonders of nature, trees, flowers, and animals. In the above example, the mother compares her lovely child to a fragrant rose and violet. The musical language of the lullaby “Sleep My Baby” is complex, rich, with sevenths (A-b-c-des-e-f-g).

Moderato

1. Բոյ-բոյ լոն գարթ - նկ և վար-դի մո-ցու - մը բոյ-բոյ լոն գարթ - նկ և
 վար-դի մո-ցու - մը դե նըն-ջիր բա - լի - կըս, ա - սում եմ լայ, լայ
 դու ա-նուշ ես մա - նի-շակ օ - թո-րո-ցու - մը դե նըն-ջիր բա-լի - կըս,
 ա - սում եմ լայ, լայ դու ա-նուշ ես մա նի-շակ օ - թո-րո-ցու - մը,
 դե նըն - ջիր բա - լի - կըս ա - սում եմ լայ, լայ:

The middle movement of the melody is provided by octaves, although there are nine-sixteenths and dotted rhythmic figures, it develops in the Phrygian system with a third base [6, p. 124]. Natural (d) and low (des) sequences of the IV degree attach the cradle song a special charm. Here, the downgrading to level IV is due to the stability of the neighboring level III. A similar phenomenon can be found in the songs of the region of Akn when the V descends in the Aeolian scale with a fourth auxiliary base and forms an augmented second with the neighboring VI degree. In the lullaby “Sleep My Baby”, as a result of the reduction of the IV degree, the combination of the V degree results in an enlarged second, which gives the lullaby a harmonic tone.

Among Armenian lullabies there are also songs unrelated to the actual putting a baby to sleep. Content-wise, their texts only at some points, most often in the refrain, regain a lullaby shade. Some examples are closely related to such genres of Armenian folk songs like **antunis** (exile’s song) or historical songs. Crooning a lullaby, the mother shared her grief and pain with her child. As the musicologist Margarit Brutyan put it: “The appearance of other themes in lullabies is explained in two ways: while cradling the child, the woman, freed from her household worries, plunges into memories and expresses her emotions in a song or, through the medium of the cradle, she instills a feeling of revenge for all the misfortunes alive in the historical memory of Armenians, awakens a heroic spirit in the heart of a child, a sense of national dignity. This kind of emotions were addressed only to boy-babies” [7, p. 197].

The phenomenon of genre “mixture” is, in general, characteristic of folklore, and especially of the genre of lullaby, which has an intimate character and is quite often a way of expressing one’s emotions, especially sad ones. As the result of the

study showed, this not inherent in one nation alone. It can be found in traditional lullabies of many peoples throughout the world. Sally Goddard Blythe, director of the Institute of Neurophysiological Psychology in the UK, author of a number of monographs on child development, explains in her research this phenomenon by the premise that nighttime is usually associated with despondency and fear. On the other hand, in ancient times, sleep was perceived as a short death, and presumably, it is this archaic perception that occurs in the cradle songs of different nations [15].

The famous poet Federico Garcia Lorca spoke of sadness and dark tones in traditional Spanish lullabies in his lecture given in Madrid in 1928 [16].

One of his conclusions was that, in many cultures, the majority of lullabies are composed by a “voiceless” woman, who can only express her feelings and thoughts through music, through a sleep song in this case. This genre is a kind of therapy for the performer. As Garcia Lorca noticed: “Some years ago, strolling through the outskirts of Granada, I heard a village woman singing her child to sleep. I had always been aware of the acute sadness of our country’s cradle songs; but I had never felt it as vividly as then. Approaching the singer to make notes of the words, I saw a pretty Andalusian, happy and without the slightest hint of melancholy; but a living tradition worked in her, and she faithfully executed its commands, as though she was listening to the ancient, imperious voices echoing in her blood. Since then I have tried to collect lullabies from every corner of Spain; wishing to know how my countrywomen lull their children to sleep, and after a while I gained the impression that Spain utilizes its saddest melodies and most melancholic texts to tinge her children’s first slumber. This is not restricted to a single example, a single song from a single region, no; every region stresses its own poetic character and depth of sadness in this genre of song, from Asturias and Galicia to Andalusia and Murcia, with the recumbent mode of Castile between”.

Traditional Armenian lullabies, too, are often marked by sadness and anxiety, some resembling a mixture of lamentation and lullaby. This phenomenon is primarily explained by the tragic pages in the historical past of the Armenian people.

Here is one of the numerous songs, recorded in the 1980s by the research group of the Folklore Department of the Komitas Yerevan State Conservatory, and was notated and put into circulation by the folklorist Alina Pahlevanyan:

Oh, ruri (lull), ruri, ruri, lao (son)
 What can I do? No salvation
 I’m singing to sleep my little boy,
 Sleep tight in your crib
 The news has come
 That Turks have flooded our village
 That the massacre is at its height
 Wail and groan in every home
 The world has become a nightmare

Your Dad and Mom are taken captive
 Ruri, ruri, ruri, lao...
 Neglected in this world
 We fled and came to nowhere
 I'm singing ruri to my little boy...
 Grow up soon, don't forget your Dad and Mom.
 The sun has touched our roof,
 How we miss the fields of Mush
 Ruri, ruri, ruri, lao...

Րուրի, լաո

Բանասաց՝ Սարգիս Ավետիսյան
 Բաղրամյանի շրջան, գյուղ Երվանդաշատ
 Չայնագրությունը Հասանիկ Հարությունյանի
 Վերծանությունը Անի Հակոբյանի

Ա՛խս Րուրի՝ Րի, Րու-րի, Րուրի՝ Րի, լա-ո...
 Ի՛մալ տ-նիմ, ճար ա չը-լա, Րուրի՝ Րի, Րու-րի, Րուրի՝ Րի, լա-ո...

Ա՛խս
 Րուրի, Րուրի, Րուրի, Րուրի, Րուրի, լաո...

Ի՛մալ էնիմ, ճար ա չըկա,
 Րուրի, Րուրի, Րուրի, լաո...
 Բրինդարից, դարձան չըկա,
 Րուրի...
 Րուրիկ էնիմ, պըզդիկ տըղին,
 Անուշ քընի, մըջ օրոցին,
 Գիշերն ընցավ, էղավ կեսըն,
 Թուրքերն էկան, լըցվան կեղըն,
 Աղոթըրան, նոր էր բացվե,
 Ամեն մէ տուն, լաց ու կոծ էր,
 Հավարն էկավ, կոտորում են,
 Ես ի՛մալ զուլում աշխարի է,

Հեսիր, տարան քու հորն ու մոր,
 Րուրի, Րուրի, Րուրի, լաո...
 Աշխըքի մեջ մացինք անդեր,
 Րուրի...
 Փախանք ընգանք վերան չուեր,
 Րուրիկ էնիմ, պըզդիկ տըղին,
 Րուրի կենիմ, դու Րուրեմաս,
 Բարով-խերով շուտ մեծընաս,
 Քու հորն ու մոր չըմտամաս,
 Արև դիպավ մըր էրթըկին,
 Կարոտ մանցինք Սըշո դաշտին,
 Րուրի, Րուրի, Րուրի, լաո...

The presented sample reflects the musical dialect characteristics of the Taron ethnographic region of Historical Armenia: meditative course of the melody development, small range, 5/8 measure, as well as "taronian" [8, p. 132] scale: Phrygian tetrachord, in which the diminished 4th degree clearly vibrates. The poetic text keeps to 8 syllable lines.

There are many examples like this. What we would like to emphasize is that lullabies with such a content were only sung to boys.

The musical character of the lullaby arises from the function of the genre: the main purpose of the lullaby is to lull the child to sleep. Therefore, these songs are characterized by smoothness and calmness of the melody.

In Armenian lullabies, the main modal circle is clear, which is considered the main indicator in musicological analysis: mostly Aeolian, often Phrygian systems with minor intonation are used.

Conclusion

Thus, the lullaby, as we mentioned above, is a phenomenon that existed even before the concepts of nation and nationality came to existence. When nations and their original cultures were formed on the path of human development, this genre, as a potent and life-supporting phenomenon, carried the most expressive and typical features of traditional thinking. All peoples sing lullaby, it exists where there is birth and life.

Since the lullaby is in the scope of our research interests, we are also interested in the works of the same genre in other nations. We are planning to conduct a musical-analytical study applying comparative musicology to understand their similarities and differences. We are also interested in establishing contacts with foreign researchers dealing with this topic.

References

1. "Red Cross Bulletin". Washington, August 18, 1919, Vol. III, # 34 (Eng.).
2. Komitas. Armenian rural music, A literary note from the productive pen of Archimandrite Komitas. Montreal, 1994 (Arm.).
3. Komitas. Complete works, Vol. 10 (Arm.).
4. Brutyan M. Armenian folk music, "Amrots group" publishers. Yerevan, 2003 (Arm.).
5. Hakobyan A. Armenian traditional lullaby (PhD Thesis). Yerevan, 2022 (Arm.).
6. Tagakchyan Z. Armenian villagers' work songs (Armenian traditional music, Vol. 4. Yerevan, "Amrots group" publishers, 2009 (Arm.).
7. Brutyan M. Armenian folk music. Yerevan, "Amrots group" publishers, 2003 (Arm.).
8. Pahlevanyan A. Actual problems of Armenian musical folklore. Yerevan, 2018 (Arm.).
9. "The lullaby saves the child from the Turk": a child's life story <http://www.genocide-museum.am/arm/13.07.2010.php> (accessed 26.1.2021).
10. Lullaby: medicine for premature babies <https://abcnews.go.com/Health/lullaby-medicine-premature-babies/story?id=19430621> (accessed 20.12.2019).
11. About the healing significance of the lullaby <https://www.healthyfoodhouse.com/newborn-baby-greets-dad-with-a-beaming-smile-the-instant-she-recognizes-his-voice/?fbclid=IwAR11YqyRcB5rbhwM4kRLzaMNV4UAA55KN6IUp80x8p8JZ5uw17LISmcRoM> (accessed 10.10.2019).
12. Komitas's biography <https://komitasmuseum.am/en/about-komitas/%d5%af%d5%a5%d5%b6%d5%bd%d5%a1%d5%a3%d6%80%d5%b8%d6%82%d5%a9%d5%b5%d5%b8%d6%82%d5%b6/> (accessed 4.09.2023).
13. Nina Perry. The universal language of lullabies, BBC World Service, BBC News Magazine Online, January 20, 2013, <http://www.bbc.co.uk/news/magazine-21035103> (accessed 10.11.2019).
14. Know Your Facts: A Historical Overview of Artsakh, <https://www.armenianmuseum.org/artsakh> (accessed 18.09.2023).

15. G. de Purucker. Sleep and death are brothers, <https://www.theosophy-nw.org/theosnw/death/de-gdp5.htm> (accessed 20.03.2020).

16. Federico García Lorca, On Lullabies, <https://www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/Lullabies.php> (accessed 6.02.2020).

ՀԱՅ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՕՐՈՐՆԵՐ*

ԱՆԻ ՀԱԿՈԲՅԱՆ, ԿԱՐԻՆԵ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ, ԼԻՆԴԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆ*

Հղման համար. Հակոբյան, Անի: Հովհաննիսյան, Կարինե: Սարգսյան, Լինդա: «Հայ ավանդական օրորներ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 95-105. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-95

Օրորը ժողովրդական երաժշտական բանահյուսության հնագույն ժանրերից է: Այն կարելի է համարել մարդկային կենսագործունեության պարտադիր երևույթներից մեկը՝ անկախ ազգությունից, դարաշրջանից, կրոնական կամ այլ պատկանելությունից: Օրորոցային երգերը հիմնականում կատարել են մայրերը՝ երեխաներին քնեցնելու համար: Երաժշտաբանաստեղծական առումով հայկական օրորները բաժանվում են երկու խմբի. **ա/ կայունացած**, որոնք փոխանցվել են սերնդեսերունդ. առանձնանում են հարուստ մեղեդիով, կուռ կառուցվածքով, մեծ ձայնաձավալով (կվինտա-դուոդեցիմա), ունեն բարդ մետրա-ռիթմական նկարագիր և բարձր գեղարվեստական արժեք, և **բ/ իմպրովիզացիոն**, որոնք հորինվում են տեղում՝ հանպատրաստից, ունեն փոքր ձայնաձավալ (ետալար, քառալար), ռիթմական պարզունակ պատկեր և անպաճույճ անվերջ կրկնվող մեղեդի:

Օրորի հիմնական թեման երեխան է, նրա գովքը (բուն օրոր), սակայն հանդիպում են այնպիսի օրինակներ, որոնց բանաստեղծական տեքստը «ջեղված է» և թվում է, թե երեխային քնեցնելու հետ որևէ կապ չունի: Նման օրինակներում, որպես կանոն, կրկներգում տեղի է ունենում վերադարձ դեպի օրորի բովանդակությունը: Որոշ օրորներ սերտորեն կապված են հայ ժողովրդական երգարվեստի այլ ժանրերի հետ, ինչպես օրինակ՝ *անտունի* (պանդխտության երգեր), քնարական կամ պատմական:

* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԳԱԱ ֆինանսական աջակցությամբ՝ «Երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագիր» շրջանակներում, ծածկագիր՝ 22-YS55-012.

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anifolkmusicologist@gmail.com, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող, musickarine@mail.ru, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մագիստրատուրայի ուսանող, linda.sargsyan31@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 27.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.12.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Հողվածում իբրև օրինակ, ներկայացված են պատմական Հայաստանի Արցախ (բուն օրոր) և Տարոն նահանգների օրորների մեկական նմուշ, որոնցից երկրորդը Եղեռնի օրերին ծնողներին կորցրած թոռան համար երգված օրորոցային է: Այն աղերսվում է ողբի ու պատմական ժանրի հետ (երգերի վերածանությունն ու նոտագրումն իրականացրել են հողվածի հեղինակները):

Վստահաբար կարող ենք ասել, որ երեխային քնեցնելու նպատակով օրոր երգել են հազարամյակներ առաջ, երբ չկային ազգ և ազգություն հասկացությունները, իսկ այս երևույթի ձևավորումից հետո այն դարձել է տեսակի պահպանման երաշխիքներից մեկը, հատկապես փոքր կամ ծուլման վտանգ ունեցող ազգերի պարագայում:

Բանալի բաներ^{*} օրորոցային, ավանդական, երաժշտություն, երեխա, քուն, ժանր, երգ:

АРМЯНСКИЕ НАРОДНЫЕ КОЛЫБЕЛЬНЫЕ^{*}

АНИ АКОПЯН, КАРИНЕ ОГАНИСЯН, ЛИНДА САРГСЯН^{*}

Для цитирования: Акопян, Ани. Оганисян, Карине. Саргсян, Линда. “Армянские народные колыбельные”, Искусствоведческий журнал, N 2 (2023): 95-105. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-95

Колыбельные – особый лирический жанр устного народного творчества и один из древнейших жанров музыкального фольклора. Колыбельные в основном исполняли матери для убаюкивания своего малыша. Песни этого жанра можно считать одной из обязательных категорий жизни человека, независимо от национальности, эпохи, религиозной и иной принадлежности.

Армянские народные колыбельные можно разделить на два вида: **а)** так называемые **устоявшиеся** – передаваемые из поколения в поколение, с оригинальной и насыщенной мелодией, с большим диапазоном (квинта-дуодецима), со сложным метро-ритмическим рисунком и обладающие высокой художественной ценностью, и **б)** так называемые **импровизационные** – придумываемые на месте и исполняемые в импровизационном стиле, с ограниченным интервальным диапазоном (трихорд, тетрахорд), несложным ритмическим рисунком и незамысловатым повторяющимся музыкальным мотивом.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке НАН РА в рамках «Программы поддержки молодых учёных» под кодом 22-YSSS-012.

* Научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anifolkmusicologist@gmail.com, младший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, musickarine@mail.ru, студентка магистратуры Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, linda.sargsyan31@mail.ru, статья представлена 27.11.2023, рецензирована 01.12.2023, принята к публикации 01.12.2023.

Колыбельные разных народов – независимо от происхождения – по содержанию, тематике и характеру во многом сходны, т.к. основная их тема – беззаветная любовь к своему малышу. Тем не менее, в армянском народном песенном творчестве немало примеров колыбельных с ярко выраженной исторической, социально-экономической и лирической тематикой. В данной статье, на основе двух песенных примеров, представляющих Арцахский и Таронский регионы исторической Армении (транскрипции и нотации осуществлены авторами статьи), путём сравнительного анализа выявлены типологические особенности вышеуказанных двух видов армянских народных колыбельных.

Можно с уверенностью сказать, что колыбельная песня, как один из древнейших жанров музыкального фольклора, формировалась на заре становления человечества, вобрав в себя наиболее выразительные и типичные черты традиционной музыкальной культуры данного этноса.

Ключевые слова: колыбельная, традиционная, музыка, малыш, сон, жанр, песня.

ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ՕՊԵՐԱՆԵՐԸ

ԼԻԼԻԹ ՀԱԿՈՐՅԱՆ*

Հղման համար. Հակոբյան, Լիլիթ: «Նիկոլ Գալանդերյանի մանկական օպերաները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 106-114. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-106

Իրանահայ երաժշտական մշակույթի նշանավոր գործիչներից մեկի՝ Նիկոլ Գալանդերյանի բազմաճյուղ ստեղծագործական գործունեության մեջ անչափ կարևոր դերակատարում ունեցավ նրա մանկավարժական գործունեությունը: Լինելով փայլուն մանկավարժ՝ նա իր գրեթե ողջ կյանքը նվիրեց մանուկներին կրթելու, դաստիարակելու և նրանց համար ստեղծագործելու սուրբ գործին: Առաջին մանկական երգերը մեծ հաջողություն ունեցան, որին հաջորդեց կոմպոզիտորի նախաձեռնությունը ստեղծել մանուկների համար երաժշտական-դրամատիկական փոքրածավալ երկեր, որոնք կոչեց «մանկական օպերաներ»: Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում 10 մանկական օպերաներ, որոնցից պահպանվել են միայն 5-ը: Իր մանկական օպերաների համար կոմպոզիտորն ընտրում էր երեխաներին ծանոթ և սիրված հայտնի ստեղծագործությունները, ինչը ապահովում էր հետաքրքրությունն այդ ստեղծագործությունների հանդեպ:

Բանալի բաներ՝ օպերա, ժանր, հեքիաթ, ծայնածավալ, նվագակցություն, ծայնաբաժին, թեմա:

Ներածություն

Իրանահայ երաժշտական մշակույթի նշանավոր գործիչներից մեկի՝ Ն Գալանդերյանի բազմաճյուղ ստեղծագործական գործունեության մեջ անչափ կարևոր դերակատարում ունեցավ նրա մանկավարժական գործունեությունը: Լինելով փայլուն մանկավարժ՝ նա իր գրեթե ողջ կյանքը նվիրեց մանուկներին կրթելու և դաստիարակելու սուրբ գործին:

Դա պատահական երևույթ չէր, այլ ժամանակի հրամայական պահանջը: Որպես երգի ուսուցիչ՝ երեխաների հանդեպ ունեցած սերն ու համալրման անհրաժեշտությունն ունեցող գրականության էջերը հուզում էին երաժշտի հոգեկան աշխարհը: Երեխաների հետ աշխատելու երկարամյա փորձի շնորհիվ նա հստակ պատկերացնում էր, թե ինչի կարիքն ունեն նրանք:

Երգեր ստեղծելու առաջին փորձը եղավ նրա մտերիմ ընկեր Արա Տեր-Հովհաննիսյանի առաջարկով: Վերջինս խնդրում է Գալանդերյանին գումարի դիմաց նոր երգեր ստեղծել երեխաների համար, քանի որ նրանք ծանծրանում էին անվերջ նույն երգերը երգելուց: Գալանդերյանը խիստ վիրավորված մերժում է որևէ գումար վերցնել, բայց երգերի ստեղծման առաջարկին՝ սիրով համաձայնում է:

Առաջին մանկական երգերը մեծ հաջողություն ունեցան: Այնուհետև նա ստեղծեց մանուկների համար երաժշտական-դրամատիկական փոքրածավալ երկեր, որոնք անվանեց «մանկական օպերաներ»:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, lilhak1986@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 17.05.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Մանկական օպերայի ժանրը երաժշտական արվեստում յուրահատուկ երևույթ է: Այն հանդիսանալով դասական օպերայի տարատեսակներից մեկը, միևնույն ժամանակ, իր բազմաթիվ նրբություններով, որոնք մասնավորապես կապված են կատարողների տարիքային առանձնահատկությունների հետ, զգալիորեն տարբերվում է այդ ժանրից: Այն հարաբերականորեն կարելի է բաժանել երկու խմբի: Առաջին խմբին են պատկանում կոնկրետ թեմատիկ բնույթ ունեցող օպերային ստեղծագործությունները, որոնք կատարում են արհեստավարժ արտիստները երեխաների համար, երկրորդ խմբին՝ ներկայացումներ, որոնք բեմադրվում են երեխաների կամ երիտասարդ կատարողների ուժերով: Վերջինիս մեջ են մտնում «հեքիաթ-օպերա», «խաղ-օպերա», «օպերա-պատկեր» հասկացությունները:

Այս ժանրի գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ ներառում է ինչպես սիրողական, այնպես էլ՝ պրոֆեսիոնալ կատարողական ոլորտը:

Մանկական օպերային ժանրի պատմական ուղին սկսվում է 18-րդ դարի կեսերին՝ Ռոմանտիզմի զարգացման շրջանում (մասնավորապես հեքիաթային-ֆանտաստիկ օպերան): Որպես ինքնուրույն ժանր մանկական օպերայի ձևավորման ճանապարհին ոչ պակաս կարևոր դեր են ունեցել մանկական երգչախմբային կտորները տարբեր օպերաներից (Պ.Ի. Չայկովսկի - «Պիկովայա դամա», Շ. Գունտ - «Ֆաուստ», Պուչչինի - «Տուրանդոտ», «Տոսկա»):

Ռուսական երաժշտարվեստում մանկական օպերային ժանրն իր մաքուր տեսակով հայտնվել է 19-րդ դարավերջին: Առաջին նմուշներից են Ն. Լիսենկոյի «Ձմեռը և գարունը կամ Սառցե գեղեցկուհին» (1892), Յ. Կյուլի «Ձնե դյուցազնը» (1906), «Կարմիր գլխարկը» (1911), Ա. Գրեչանինովի «Տոնաձառի երազը» (1911), «Կատուն, աքլորը և աղվեսը» (1924), Բ. Ասաֆևի «Մոխրոտը» (1906), «Սառցե թագուհին» (1910), Վ. Ռեբիկովի «Տոնաձառը», 1900, «Հեքիաթ արքայադստեր և գորտ-թագավորի մասին» (1908) և այլն [6, էջ 115]:

20-րդ դարում այս ժանրի զարգացման գործում չափազանց կարևոր ներդրում ունեցավ Ն. Սաքն իր ստեղծագործական գործունեությամբ և մանկական երաժշտական թատրոնով (հիմնվել է Մոսկվայում 1965-ին), որտեղ սիրողական թատրոնի փոխարեն առաջարկվում էր դիտել պրոֆեսիոնալ արտիստների կատարմամբ ներկայացում, իսկ փոքրիկներին տրվում էր հանդիսատեսունակնորի դերը [5, էջ 6, 9]:

Այս ժանրի լավագույն նմուշներից են Պ. Հինդեմիտի «Մենք քաղաք ենք կառուցում» (1930) և Բ. Բրիտտենի «Փոքրիկ շեփորահարը կամ Եկեք օպերա բեմադրենք» մանկական օպերաները (1949):

Փաստական տվյալները վկայում են, որ մանկական օպերային ժանրն իր հիմքում ունի ինտերակտիվ ուղղվածություն: Օրինակ՝ «Փոքրիկ շեփորահարը կամ Եկեք օպերա բեմադրենք» օպերայում Բրիտտենը գործողության մեջ է ներգրավում դահլիճը: Փոքրիկ հանդիսատեսի հետ օպերայի ընթացքում սկսվում է աշխատանք հատուկ երգի վրա, որը կոչվում է «Երգ հանդիսատեսի համար»: Իսկ, օրինակ, Մ. Մինկովի «Հրաշալի երաժշտություն» (2005) մանկական օպե-

րան ունի ճանաչողական բնույթ: Այն հանդիսատեսին հնարավորություն է տալիս ծանոթանալ օպերային տերմիններին, երգչային ձայների տեսակներին, նպաստում պրոֆեսիոնալ արտիստների հետ համատեղ գործունեության ծավալմանը, սովորեցնում է, թե ինչպես պետք է թատրոնում լսել երաժշտություն:

Հայ երաժշտական իրականության մեջ մանկական օպերային ժանրի պատմությունը սկսվում է 20-րդ դարի սկզբից: Նրանք, ովքեր ծանոթ են երաժշտական արվեստի էությանը, վստահաբար կհավաստեն, որ մանուկների համար ստեղծագործելն ամենաբարդ ու պատասխանատու գործերից է, և ամեն մեկը չէ, որ պատրաստ է ստանձնել այդ պատասխանատվությունը, այնուամենայնիվ համարձակների թիվը փոքր չէ: Հայկական առաջին մանկական օպերան համարվում է «Հաղթված բազեն», որի հեղինակը Դանիել Ղազարյանն է [7, էջ 237]: Նրա սկսած գործը պատվով շարունակում են Ազատ Մանուկյանը («Չարի վերջը», «Երագ», «Անտառի արքան», «Հեքիաթ ոսկե ձկնիկի մասին», «Հեքիաթ ձկնորսի և ձկան մասին»), Անտոն Մայիլյանը («Գյուլնազ տատի հեքիաթները», «Բժիշկ Աբլորյան», «Մինյոն»), Միքայել Միրզայանը («Ճպուռն ու մրջյունը», «Մկների ժողովը»), Մարտին Մազմանյանը, Կարո Չաքարյանը, Վահան Ուր-Շատը, Երվանդ Սարգարյանը, Սարգիս Բարխուդարյանը, Գևորգ Արմենյանը, Արեգ Լուսինյանը, Վահե Հայրապետյանը և այլք: Թվարկած կոմպոզիտորների շարքն իր անգնահատելի մեծ դերով լրացնում է Ն. Գալանդեթյանը:

Կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում 10 մանկական օպերաներ [2, էջ 19], որոնցից պահպանվել են միայն 5-ը. «Չարի վերջը» (օր. 13, խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի), «Հոտաղ-հոտաղի» (օր. 194, խոսք՝ Հակոբ Աղաբաբի), «Պողոս-Պետրոս» (օր. 387, խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի), «Պապն ու շաղգամը» (օր. 611, խոսք՝ Աթաբեկ Խնկոյանի) և «Սետուկ ուկիկը» (օր. 612, խոսք՝ Հովհ. Թումանյանի): Մեզ չհասած մանկական օպերաներն են «Ծաղիկների երգը», «Կնունք-կնունքը» և «Ծիծեռնակի գալուստը», «Երեք արջերը», «Համերգը»:

Իր մանկական օպերաների համար նյութ ընտրելիս կոմպոզիտորը կանգ է առել այնպիսի հայտնի ստեղծագործությունների վրա, որոնք արդեն ծանոթ են երեխաներին և սիրված նրանց կողմից, ինչն ապահովում էր հետաքրքրությունն այդ ստեղծագործությունների հանդեպ: Հայտնի հեքիաթներից վերցված հետաքրքրաշարժ սյուժեների, գործող անձանց սահմանափակ թվի, մանուկների կատարման համար նախատեսված վոկալ դերերգերի պարզության և հստակության շնորհիվ օպերաները մանկապարտեզների և դպրոցների հայ մանուկների ուժերով բազմիցս բեմադրվել են Թեհրանում, մեծ հաջողություն ունեցել ու հրճվանք պատճառել փոքրիկ հանդիսատեսին [3, էջ 86]: «Այդ հանգամանքն էլ ընդգծում է այն, որ նա ոչ միայն կարողացել է թափանցել փոքրիկների հոգեկան աշխարհը, այլև մանկական արուստի ստեղծագործական նիւթերի տեսակետից կանգնել է ճիշտ ճանապարհի վրայ» [2, էջ 19]:

Ինչպես հետագայում կիիշի կոմպոզիտորի դուստրը՝ կոմպոզիտոր ՍԵԳԱԼԸ (Սեդա Գալանդեթյան). «Հայրս Հայկազեան դպրոցում երաժշտութեան ուսուցիչ էր: Նա Տարեվերջի հանդէսի համար ձայնագրել էր և պատրաստել «Ծաղիկների Համերգը» մանկական օպերետը: Յիշում եմ, փոքր երեխաները ծաղիկների

հագուստներով բեմի վրայ, իսկ արևը բեմի յետևում այթոռի վրայ կանգնած անելի բարձր դիրքով, և դեմքը բեմից արևի դեքորի միջից հանել էր և երգում էր: Իսկ ծաղիկները բեմի վրայ իբր թե քնած, կամաց-կամաց արթնանում էին և վերջում միասին երգում: Ինձ համար դա մի հրաշալի և անմոռանալի յիշողութիւն է» [4, էջ 17]:

Յավոք, մեզ հասած նյութերում կան մանկական օպերաների միայն վոկալ երգաբաժինները: Չկա նվագակցությունը, որը կստեղծեր երաժշտական ստեղծագործության ամբողջական պատկերը: Ընդհանուր առմամբ դրանք մոտ տասը էջի սահմաններում գրված մեկ գործողությամբ այսպես կոչված «փոքր կտավի» օպերաներ են: Դրանք ունեն իրենց առանձնահատկությունները՝ գործող անձինք սակավաթիվ են (3-7 մասնակից), բացակայում են մասսայական տեսարանները, պարփակ տարածություն է, որտեղ զարգանում է օպերայի գործողությունը, չկան հիմնական գործողությունից դուրս ծավալվող էպիզոդիկ գործողություններ: Գործող անձանց թվում նշվում է «խումբը», որն, ըստ երևութիւն, փոքրիկ երգչախումբն է: Խմբին հաճախ, թեև ոչ բոլոր օպերաներում, հանձնարարված է պատմողի դերը:

Փոքրածավալ օպերաներում սովորաբար ավելի մեծ դեր են կատարում նվագախումբը կամ դաշնամուրային նվագակցությունը, որտեղ հիմնական թեմատիկ նյութի անցկացումը լրացնում է խոշոր կտավի օպերայի «բազմախոսք» լինելը: Մանկական օպերայի ժանրը, սովորաբար, ենթադրում է դաշնամուրային նվագակցություն, բայց հանդիպում են նաև բազմաթիվ օպերաներ, որոնք գրված են նվագախմբային ուղեկցությամբ: Այն հանգամանքը, որ չի պահպանվել Գալանդերյանի մանկական օպերաների նվագակցությունը, հնարավորություն չի տալիս մեզ հասկանալու, թե ի՞նչ էր դա իրենից ներկայացնում՝ զուտ հարմոնիկ գիծն ապահովող պարզ ակորդների ուղեկցությունն, թե՞ նվագախմբային հարուստ թեմատիկ նյութով հագեցած ինքնուրույն երաժշտական գիծ, որը կլրացներ ձայնաբաժինների երաժշտական նյութը՝ դրանց տալով առավել ամբողջական տեսք: Գալանդերյանի դատեր՝ Սեգալի հիշողություններում չկա այդ մասին որևէ հիշատակում:

Մեզ հասած տարբերակում Գալանդերյանի մանկական օպերաները չունեն նախերգանք: Դրանք կամ սկսվում են գործող անձանցից որևէ մեկի մուտքով, կամ խումբն է երգում՝ ազդարարելով պատմության սկիզբը: 5 օպերաներից 4-ը մեկ գործողությամբ են՝ բաղկացած մի քանի տեսարանից, միայն «Չարի վերջը» օպերան է, որ ունի 2 գործողություն: Երգաբաժիններն աչքի են ընկնում պարզությամբ, ձայնածավալի և տեսիտորայի հարմարավետությամբ: Դրանք համապատասխանում են բնական ձայնածավալ ունեցող մարդու հնարավորություններին, այսինքն՝ դրանց կատարման համար պարտադիր չէ ունենալ մշակված ձայն: Երաժշտական թեմաները շատ հեշտ հիշվող են, մեղեդային, աստիճանական սահուն անցումներով: Բացակայում են թռիչքները, որոնք կարող են ավելորդ լարվածություն ստեղծել երեխաների ձայնալարերի համար: Սա վկայում է այն մասին, որ Գալանդերյանը նպատակ չունեի լուծելու բարդ վոկալ խնդիրներ, նրա գերխնդիրը երեխաների շփումն էր բարձր արվեստի հետ: Չէ՞

որ երաժշտականացված հեքիաթն օգնում է երեխային գիտակցաբար ընկալել երաժշտությունը, զգալ երաժշտական մտքի արտահայտչականությունը, հնարավորություն է տալիս արտահայտել սեփական տպավորությունները տարբեր ստեղծագործական ձևերում: Երաժշտական հեքիաթը, կարծես, միջոց է դառնում երեխայի համար մուտք գործելու երաժշտական տաճար, որ կոչվում է թատրոն:

Երաժշտականացնելով հեքիաթը՝ Գալանդերյանը փորձում էր զարգացնել երեխաների միտքը, երևակայությունը, ավելի հեշտ ընկալելի դարձնել երաժշտությունը:

Մանկական օպերաներում հիմնական շեշտը դրվում է կարևոր համամարդկային թեմաների վրա: Ամենից հաճախ արծարծվող թեմաների շարքում են չարի և բարու, լույսի և սուվերի, ջերմության և ցրտի, հոգևորի և նյութականի, գեղեցիկի և տգեղի միջև հարաբերակցությունը: Սա նույնպես իր ստեղծագործություններում չի շրջանցել Գալանդերյանը:

Նա ակտիվորեն կիրառում է մանկական օպերայի ժանրային առանձնահատկությունների շարքին դասվող հիմնական դրույթները՝ հասցեագրվածությունը երեխաներին, վառ կերպարների առկայությունը (մեծ տեղ են գրավում հեքիաթային, բնության տեսարանները, կենդանական աշխարհի կերպարները), վառ հիշվող թեմատիկ նյութը, ժանրային հենքը (պարային, քայլերգային), հնչյունային պատկերավորությունը և ձևի հստակությունը: Միակ բացառությունը ֆոլկլորային նյութի բացակայությունն է:

Պարզ չափերի և ոչ բարդ դիժների օգտագործում՝ ահա նրա բոլոր մանկական օպերաների մետրաոլիմական կառուցվածքի բնութագիրը: Կերպարային արտահայտչականությունը, ծայնաբաժինների երգայնությունը և լուսավոր աշխարհընկալումը նրա մանկական օպերաների գլխավոր բնութագրիչներն են:

Գալանդերյանն իր մանկական օպերաներում լուծում է այս ժանրի գլխավոր պահանջները: Դրանք են՝

1. երաժշտական նյութի գեղագիտական բարձր մակարդակ,
2. խորը բովանդակություն,
3. ժանրային վառ ուղղվածություն:

Ի՞նչն է սովորաբար բնորոշ մանկական օպերաների երաժշտական լեզվին:

1. Հիմնական երաժշտական ժանրերի վրա հիմնված լինելը (երգ, պար, քայլերգ): Այստեղ կարևորվում է ոչ թե խոսքը, այլ հենց երաժշտությունը, որը հերոսների արտահայտման գլխավոր միջոցն է դառնում:

2. Լադային վառ զունավորում (մաժոր-մինորի փոփոխական օգտագործումը: Տոնայնական պլանը հաճախ կառուցվում է T-S, T-D հարաբերակցությամբ):

3. Երգչախմբային կտորների մեծ քանակը:

Ստորև հակիրճ կանդիդատանք Գալանդերյանի մանկական օպերաներին՝ ըստ տպագրված հերթականության [1, էջ 44-85]:

«**Հոփաղ հոփաղի**» (օր. 194) մանկական օպերայի համար հիմք է ծառայել հայ անվանի գրող և մանկավարժ Հակոբ Աղաբաբի «Հոտաղ հոտաղի» ստեղծագործությունը: Պետք է նշել, որ Հակոբ Աղաբաբի ստեղծագործությունները հաճախ են արժանացել կոմպոզիտորների ուշադրությանը: Նրա խոսքերով են գրված

Գալանդերյանի բազմաթիվ մանկական երգեր՝ «Երկու արցունք», «Անբախտ փիսոն», «Դարբինը» և այլն: Նա նաև հանդիսանում է առաջին հայկական մանկական օպերայի՝ Դանիել Ղազարյանի «Հաղթված բազե»-ի լիբրետոյի հեղինակը:

Օպերան բաղկացած է մեկ գործողությունից, որն իր հերթին կազմված է երեք տեսարանից: Սյուժեն բավական լակոնիկ է: Օպերայի իրադարձությունները տեղի են ունենում ամռանը: Բեմը ներկայացնում է ընդարձակ դաշտ: Կատարողները վարագույրների բացվելուն պես գտնվում են բեմի վրա: Գործող անձինք են՝ Յակոբը, Գիթուն, Բեժանը, Հոտաղը, Յովսէփը, Ղազուն (դատաւոր), Հորիքչին, Խեզուն և Սողիկը: Կանաչ դաշտում նստած տղաներից մեկը՝ Յակոբը, առաջարկում է խաղալ իրենց թաղի սիրած խաղը՝ գուֆան հոտաղի, որ վաղուց չեն խաղացել: Բոլորը համաձայնում են և միաձայն որոշում կայացնում, որ դատավորը լինելու է Ղազուն: Վերջինս խոստանում է լինել արդար և խիստ պատժել նրան, ով սուտ վկայություն կտա ու կպաշտպանի անարդարին: Երաժշտական գիծը բավական մեղմ է արտահայտում այն խստությունը, որ կա խոսքի մեջ՝ կարծես ապահովելով խաղի մթնոլորտը: Առաջինը մեղադրանք է ներկայացվում Հորիքչուն, ով ընդունում է իր մեղքը և դրա շնորհիվ ազատվում է պատժից: Հաջորդ մեղադրանքը սպառնում է Խեչոյին, ով նույնպես ընդունում է իր մեղքը, սակայն դատավորը որոշում է, որ նրա հանցանքը շատ մեծ է և չի կարող ներել, այլապես ի՞նչ պատասխան պիտի տա իր թաղին: Ընդհանուր որոշմամբ բազմաթիվ առաջարկվող պատիժներից (սիլլա թոթոշ, քարէ կարկուտ, տաք թաթալոշ) ընտրվում է «էնքան պարի, որ բեզարի» տարբերակը:

Յուրահատուկ հումորով համեմված այս օպերան ավարտվում է Կենտապարով: Բոլոր մասնակիցները ծափ են տալիս, իսկ հոտաղը պարում է: Երաժշտական նյութը բավական պարզ կառուցվածք ունի: Սկսվում և ավարտվում է օպերան d-moll-ում, միայն միջնամասում, երբ մեղադրանք է ներկայացվում հոտաղին, կոմպոզիտորը 3-րդ տեսարանը սկսում է համանուն մաժորում:

Նիկոլ Գալանդերյանի «Պողոս-Պետրոս» (օր. 387) մանկական օպերայի ստեղծման աղբյուր է հանդիսացել Հովհաննես Թումանյանի համանուն ստեղծագործությունը: Սա իր տևողությամբ ամենակարճ մանկական օպերան է Գալանդերյանի պահպանված մանկական օպերաների շարքում: Այն իրենից մի ամբողջական տեսարան է ներկայացնում: Դժվար է այն անվանել գործողություն, ինչպես ընդունված է օպերային արվեստում, քանի որ բաղկացած է մի քանի էջից և չունի բաղադրիչ մասեր: Որպես հիմնական տոնայնություն հնչում է G-dur-ը, որը խորթ մոր կերպարում փոխակերպվում է g-moll-ի, երբեմն մինորում են հնչում նաև որբերի ողբի ձայները, և միայն Աստծո խոսքն է, որ իր արտահայտումն է գտնում c-moll-ում: Օպերայում չի օգտագործվել որևէ պար: Օպերայի հիմքում ընկած է բարու և չարի պայքարի գաղափարը:

Միայն երկու՝ «Պողոս-Պետրոս» և «Սևուկ ուլիկը» մանկական օպերաներում է Գալանդերյանն օգտագործում երկձայն երգեցողության փոքրիկ էլեմենտներ (երգչախմբային կտորներում), ինչպես նաև մետրի հաճախակի փոփոխություն:

«Պայն ու շաղգամը» (օր. 611) մանկական օպերան Գալանդերյանը գրել է ըստ Աթաբեկ Խնկոյանի համանուն հեքիաթի: Այն իր ծավալով ամենաերկարն

է՛ կրկին մեկ գործողությամբ, բայց վերջինս բաղկացած է 7 տեսարանից: Հետաքրքրականն այն է, որ այս օպերայի տոնայնական կառուցվածքը նույնպես հենվում է G-dur-g-moll հարաբերակցության վրա: Այստեղ կատարողների համար դժվարություններ են առաջանում այն առումով, որ մաժորից մինոր անցումները կատարվում են շատ կտրուկ՝ մասնակիցներից մեկի երաժշտական խոսքը ավարտվում է մաժորում, մյուսինը՝ սկսվում անմիջապես մինորում: Պետք է նշել, որ Գալանդերյանը հազվադեպ է տեմպային նշումներ անում, բայց այս մանկական օպերայում հաճախ է հանդիպում Largo տեմպը:

«Սևուկ ուլիկը» (օպ. 612) Գալանդերյանի մանկական օպերաների շարքում աչքի է ընկնում իր ձևի հստակությամբ: Սկսվում է շատ կարճ նախաբանով, որի միջոցով խումբը ներկայացնում է պատմության հիմնական առանցքը: Գործող անձինք են այժը, ուլիկը, գայլը և խումբը՝ որպես պատմող: Տոնայնական պատկերը շատ հստակ է՝ բոլոր երգաբաժինները, բացառությամբ գայլի (c-moll), գրված են C-dur-ում: Այստեղ նույնպես Գալանդերյանը կիրառել է համանուն մաժոր-մինոր հարաբերակցությունը: Օպերան բաղկացած է մեկ տեսարանից և հազեցած է պարերով: Գալանդերյանն օպերայում օգտագործել է շուրջ 6 պար, (այդ թվում՝ լեգգինկա և կենտապար), որից 4-ը հնչում են օպերայի ավարտին՝ ունկնդրին տեղափոխելով F-dur-d-moll:

«Չարի վերջը» (օպ. 13) մանկական օպերան, որը Գալանդերյանը գրել է ըստ Հովհաննես Թումանյանի համանուն հեքիաթի, միակն է, որ բաղկացած է 2 տեսարանից, սակայն դա չի անդրադառնում ծավալի վրա: Այն կրկին փոքրածավալ է: Գործող անձինք են՝ կկու մայրիկը, աղվեսը, ագռավը, շունը, կկվի ձագուկները: Առաջին գործողությունը բաղկացած է 3 տեսարանից: Տոնայնական կառուցվածքը կրկին հստակ է արտահայտված: Սկսվում է մաժորում՝ լուսավոր տրամադրությամբ, հաջորդիվ կկվի լացն է համանուն մինորում, որից հետո ամբողջ օպերան ընթանում է d-moll-ում: Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ թեև ավարտին հաղթում է բարին, կոմպոզիտորը դա ընդգծելու համար չի վերադառնում մաժոր, այլ ավարտում է բնական մինորում:

Ագռավի դերերգը հիմնականում կառուցվում է մեծ սեկունդա ինտերվալի վրա՝ երբեմն ուղեկցվելով ֆորշլագներով:

20-րդ դարի սկզբին մանկական օպերային ժանրը հայ երաժշտական իրականության մեջ իր ուրույն տեղն էր գրավում և մշտապես գտնվում էր կոմպոզիտորների ուշադրության կենտրոնում: Թեև վերը նշված մանկական օպերաներից շատերը ժամանակին բազմիցս բեմադրվել են կովկասյան տարբեր քաղաքներում և մեծ հաջողություն ունեցել, այսօր՝ մոռացության են մատնված:

Եզրակացություն

Ամփոփելով մեր անդրադարձը Գալանդերյանի մանկական օպերաներին, գտնում ենք, որ՝

- չափազանց կարևոր է ուշադրություն դարձնել հայ դասական երաժշտական արվեստում այս ժանրի զարգացմանը, ինչն, անշուշտ, անհրաժեշտություն է կիրթ հասարակություն ձևավորելու համար,

• նպատակահարմար է դպրոցների տարրական դասարանների աշակերտների ուժերով Ն. Գալանդերյանի մանկական օպերաների բեմականացումը, ինչը ժամանակին արվել է մեծ հաջողությամբ:

Գրականություն

1. Գալանդերյան Ն. Մանկական ստեղծագործություններ, հ. Ե. Երեան, 1999:
2. Երեմյան Ա. Երգահան Նիկոլ Գալանդերյան. Թէիրան, 1947:
3. Հակոբյան Լ. Նիկոլ Գալանդերյան. մանկավարժական գործունեությունն ու մանկական ստեղծագործությունը, «Ակունք» գիտական հոդվածների ժողովածու, 2013, թիվ 2, էջ 84-87:
4. Սեգալ (Սեդա Գալանդերյան), Յուշեր. Թէիրան, 2002, էջ 17:
5. Ермаков А. Жанровые особенности детской оперы для любительского театра (на примере творчества уральских композиторов), автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Магнитогорск, 2012.
6. Ширяева О. Опера Т. Шкербиной «Дюймовочка»: к вопросу об истории и теории жанра детской оперы, Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств, 2015, № 1, с. 114-120.
7. Хачатрян Э., Адамян А. Из истории возникновения армянской детской оперы, Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия. Материалы VI Международной научно-практической конференции (Казань, 20 октября 2017), с. 233-239.

References

1. Galanderean N. Mankakan steghc'agorc'ut'iunner, h. E. Yerevan, 1999.
2. Eremyan A. Ergahan Nikol Galande'rean. T'e'hran, 1947.
3. Hakobyan L. Nikol Galanderyan. mankarjahan gorc'uneut'yunn u mankan steghc'agorc'ut'yuny', «Akunq» gitakan hodvac'neri jhoghovac'u, 2013, t'iv 2, e'j 84-87.
4. Segal (Seda Galande'rean), Yusher. T'e'hran, 2002, e'j 17.
5. Ermakov A. Zhanrovye osobennosti detskoj operi dlya lyubitel'skogo teatra (na primere tvorcestva ural'skix kompozitorov), avtoreferat na soiskanie uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya, special'nost' 17.00.02 – «Музыкальное искусство». Magnitogorsk, 2012.
6. Shiryaeva O. Opera T. Shkerbinoy «Dyumovochka»: k voprosu ob istorii i teorii zhanra detskoj operi, Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'turi i ickusstv, 2015, № 1, s. 114-120.
7. Khachatryan Je., Adamyan A. Iz istorii vozniknoveniya armyanskoy detskoj operi, Iskusstvo i hudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeystviya. Materiali VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferencii (Kazan', 20 oktyabrya 2017), s. 233-239.

ДЕТСКИЕ ОПЕРЫ НИКОЛА ГАЛАНДЕРЯНА

ЛИЛИТ АКОПЯН*

Для цитирования: Акопян, Лилит. “Детские оперы Никола Галандеряна”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 106-114. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-106

Исключительно важную роль в многогранном творчестве одного из видных деятелей ирано-армянской музыкальной культуры Никола Галандеряна сыграла его педагогическая деятельность. Будучи блестящим педагогом, он практически всю свою жизнь посвятил священному делу воспитания, образования и творческого развития детей. Успех первых детских песен послужил толчком к созданию небольших музыкально-драматических произведений для детей. Он назвал их «детскими операми». До нас дошли только 5 из 10 написанных Н. Галандеряном детских опер. При выборе материала композитор ориентировался на знакомые детям и любимые ими литературные тексты. Такой подход обеспечивал интерес к его сочинениям.

Ключевые слова: опера, жанр, сказка, диапазон, аккомпанемент, партия, тема.

CHILDREN'S OPERAS BY NIKOL GALANDERYAN

LILIT HAKOBYAN*

For citation: Hakobyan, Lilit. “Children’s operas by Nikol Galanderyan”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 106-114. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-106

In the multifaceted work of Nikol Galanderyan – one of the prominent figures of Iranian-Armenian musical culture – pedagogical activity played a particular role. Being a brilliant teacher, he devoted practically all his life to the sacred cause of upbringing, educating and developing creativity in children. The success of the very first children’s songs prompted the composer to create miniature musical-and-dramatic pieces for children. He called these works “children’s operas”. Of the 10 operas written by the composer, only 5 have come down to us. When choosing material for his children’s operas, the composer focused on literary texts, familiar to children and loved by them. Such an approach ensured interest in his works.

Key words: opera, genre, fairy tale, diapason, accompaniment, party, theme.

* Научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, lilhak1986@gmail.com, статья представлена 17.05.2023, рецензирована 01.09.2023, принята к публикации 01.12.2023.

* Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts, lilhak1986@gmail.com. The article was submitted on 17.05.2023, reviewed on 01.09.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

ՀԱՅՈՑ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՏԱԴ-ՕՐՈՐԸ

ԱՍՏԴԻԿ ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ*

Հղման համար. Մուշեղյան, Աստղիկ: «Հայոց հնագույն տաղ-օրորը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 115-141. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-115

Հայ հոգևոր երգաստեղծության բացառիկ նմուշներից է Ս. Ծննդյան «Երկինք երկնից իմաց արարեք» տաղը: Այն սկզբնաղբում է մի նոր ժանրի՝ «օրորի» ծնունդը, որ երգվում է Մանուկ Հիսուսին: Մեր կարծիքով՝ տաղը հորինվել է կիլիկեցի Անանուն հեղինակի ձեռքով ԺԳ դարի երկրորդ կեսից մինչև ԺԴ դարի առաջին կեսն ընկած ժամանակամիջոցում: Գրական բնագրի վաղագույն գրառումը գտնվում է 1348 թ. Սսում (Կիլիկիա) երաժիշտ-փիլիսոփա Եսայի Արևելցու ընդօրինակած Տաղարանում:

Տաղի երաժշտական բաղադրիչը մեզ է հասել երեք տարբերակով՝ գրառված հայկական նոտագրությամբ: Դրանցից առաջինը ձայնագրել է Ն. Թաշճյանը, որ վավերացվել է Հայ եկեղեցու կողմից, երկրորդը՝ Հ. Չերչյանը (Արմաշի ավանդույթ), իսկ երրորդը՝ անհայտ ձայնագրողը (Անթիլիասի տարբերակ): Բոլոր երեք ձայնագրությունների համեմատական վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ դրանք սերում են մեկ սկզբնաղբյուրից և աչքի են ընկնում Կիլիկյան երաժշտական արվեստին բնորոշ մեծակերտ-զարդարական ոճով, լայն վիպաքնարական շնչով և ծորերգային բնույթով:

Մեր քննության առանցքում Հայ եկեղեցու կողմից վավերացված նմուշն է, որով բացահայտվում են գրական և երաժշտական բաղադրիչների մի շարք հատկանիշներ, ինտոնացիոն-ռիթմական կազմին, տիպական մեղեդիական դարձվածքներին, ձայնեղանակային կառույցին, դրամատուրգիական զարգացմանն առնչվող առանձնահատկություններ: Հատկապես կարևորվում է կրկնակների դերը՝ որպես բանաստեղծական տեքստն ու մեղեդիական հյուսվածքը կերտող կարևորագույն հիմնանյութեր: Ոճական հատկանիշներով և ձայնակարգային-եղևջային բաղադրությամբ տաղը հարազատություն է դրսևորում Կոմիտասի գրառած Ակնա նշանավոր «Օրորի» հետ:

Միջնադարի տաղանդաշատ հեղինակի կերտած «Երկինք երկնից» եզակի տաղ-օրորն իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով, կատարելությամբ և ազդու ներգործությամբ մի իսկական ներբողյան է՝ նվիրված Հիսուս Քրիստոսի Ս. Ծննդյան ու Աստվածահայտնության տոնին:

Բանալի բառեր* Ս. Ծնունդ, Կիլիկիա, տաղ, օրոր, ինտոնացիոն-ռիթմական դարձվածք, ձայնեղանակ, կրկնակ:

Ներածություն

«Տաղարան» երգչական մատյանի ուսումնասիրությամբ բացահայտվում են հայ հոգևոր տաղերգության՝ մինչ այժմ անհայտ երեսակներ: Այս առումով մեծ կարևորություն են ներկայացնում հնագույն Տաղարանները՝ որպես երաժշտաբանաստեղծական արվեստի վաղ շրջանի նմուշները ներփակող ժողովածուներ:

* Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, a.musheghyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 06.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Պատմամշակութային և գեղարվեստական խոշոր արժեք ունի 1348 թ. Սսում Հեսու Արևելցի երաժիշտ-փիլիսոփայի ընդօրինակած Տաղարանը, որ պահվում է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության գրադարանում (N 2070)¹: Այստեղ, ի շարս այլ նշանակալի ստեղծագործությունների, գրառված է Ս. Ծննդյան մի բացառիկ տաղ՝ «Երկինք երկնից իմաց արարեք» սկզբնատողով (թ. 263ա-264ա) [28, էջ 657]: Այն ոչ միայն հայ հոգևոր տաղերգության, այլև, առհասարակ, հոգևոր երգաստեղծության մեջ սկզբնադրում է մի նոր ժանրի՝ «օրորի» ծնունդը: Անկասկած է, որ տաղն ավելի վաղ ծագում ունի. այս համոզմանը հանգում ենք Հեսու փիլիսոփայի ինքնագիր հիշատակարանից, որում նա հայտնում է, թե ձեռագիրն ընդօրինակել է Հովհաննես սարկավագի շնորհած օրինակից (թ. 196ա): Մեր կարծիքով՝ տաղը հորինվել է կիլիկեցի Անանուն հեղինակի ձեռքով ԺԳ դարի երկրորդ կեսից մինչև ԺԴ դարի առաջին կեսն ընկած ժամանակամիջոցում:

Հայ հոգևոր երաժշտության մեջ Հիսուսի Ս. Ծննդյան Ավետարանական պատմությունն իր ընդլայն մեկնությունն է ստացել Ս. Մովսես Խորենացու, Սահակադուխտ Սյունեցու, Ս. Գրիգոր Նարեկացու, Սարգիս Անեցու, Ս. Ներսես Շնորհալու, Հովհաննես Երզնկացի Պլուզի, Վարդան Արևելցու, Կոստանդին Սրիկ Սսեցու, Առաքել Սյունեցու, Գրիգոր Է Անավարզեցու, ինչպես նաև բազմաթիվ հայտնի ու անհայտ երաժիշտ-բանաստեղծների շարականներում, գանձերում, տաղերում ու մեղեդիներում: Նրանց կերտած սքանչելի նմուշները տպավորում են խորախորհուրդ ու կերպառատ պատկերներով և գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների բազմազանությամբ: Անանուն հեղինակն, անշուշտ, քաջաճանոթ է եղել ոչ միայն հայոց հարուստ երաժշտաբանաստեղծական ժառանգությանը, այլև Հայ և Ընդհանրական Եկեղեցու նշանավոր հայրերի աստվածաբանական մեկնություններին, ճատերին ու քարոզներին, որոնցում սահմանվում են քրիստոսաբանական վարդապետության հիմնական բանաձևումները:

«Երկինք երկնից տաղի գրական բնագիրը

«Երկինք երկնից» տաղն իր նախատիպը չունի ոչ միայն ժանրային, այլև բովանդակային-մեկնողական առումով: Հեղինակը պատմում է Ս. Կուսի Ավետման, Բեթղեհեմի քարայրում Աստծո Որդու և Երկնավոր Արքայի՝ Հիսուս Քրիստոսի հրաշափառ Ծննդյան, Նրա մարդեղության խորհրդի, Փրկչական առաքելության և տնօրինությանց մասին: Ապա նկարագրում է Հինկտակարանյան մի քանի իրադարձություններ և գործածելով «Այս Մանուկս» բառակապակցությունը որպես հարակրկնություն (անաֆորա)՝ վկայում է Հիսուսի՝ որպես Ս. Երրորդության համագո անձի՝ արարչական և տիեզերաստեղծ գործունեության և հավիտենական իշխանության ու թագավորության մասին, քանզի Քրիստոս՝ Բանն-Աստված, ի սկզբանե Հայր Աստծու մոտ էր և ամեն ինչ Նրանով եղավ. «և առանց Նորա եղև և ոչինչ՝ որ ինչ եղևն: Նովա՛ կեանք էր [...] Յաշխարհի էր և

¹ Մեր խորին երախտագիտությունն ենք հայտնում Հոգեշնորհ Տ. Վահան ծ. վրդ. Օհանյանին՝ Վենետիկյան հավաքածուի N 2070 Տաղարանի թվային օրինակը մեզ տրամադրելու համար:

աշխարհ Նովա եղաւ (Յովհ. Ա, 2-3, 10) [1, էջ 183]: Հովհաննէս ավետարանչին երկրորդում է Պողոս առաքյալը՝ «Նովա հաստատեցաւ ամենայն, որ ինչ յերկինս՝ և որ ինչ յերկրի, որ երկին՝ և որ ոչն երկին. [...] ամենայն ինչ Նովա՝ և ի Նոյն հաստատեցաւ. և Նա է յառաջ քան զամենայն, և ամենայն ինչ Նովա եկաց բովանդակ» (Կողոս. Ա, 16-18) [1, էջ 485]:

ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԱՍՏՈՒԾՈՅ ՄԵՐՈՅ ԱԻՐԱԻՐՔՆ Է

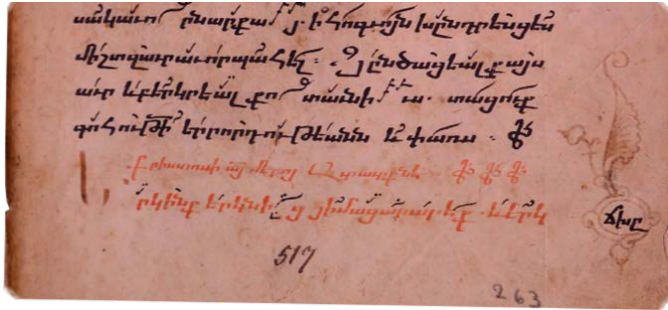
Երկինք երկնից յիմաց արարեք,
և երկնայինք դուք խոնարհեցէք:
Ի Բեդդահէմ ի յայրին եդեալ,
Ձերկնից արքայն ի յերկրի տեսեալ:
Յայն յանարատ Մարէն մարմնացեալ:
Այրաւր այրաւր այ արաւր արաւր,
Ձայն հին և զնոր զԱստուածն այ արաւր:

Ձայս Մանուկս Գաբրիէլ յառաջ գուշակեաց,
Յականջ Կուսին աւետիս ձայնեաց:
Ի քէն մարմնանայ, որ ըզքեզ ստեղծեաց,
Այն որ յառաջ զԱդամ նորոգեաց:
Այսաւր եկեալ ի Կուսէն ծընեալ,
Յայն յանարատ Մարէն մարմնացաւ:
Այրօր այրաւր այ արաւր արաւր,
Ձայն հին և զնոր զԱստուածն այ արաւր:

Այս Մանուկս ըզՆոյի զտապանըն շինեաց,
զԱբրահամու զծընունդն աւետեաց:
Կայր խոյն կախեալ զծառոյն Սաբեկայ,
Այն փոխանակէր Իսահակայ:
Այսաւր եկեալ ի Կուսէն ծընեալ,
Յայն յանարատ Մարէն մարմնացաւ:
Այրաւր այրաւր այ արաւր արաւր,
ՁԱբրահամու զԱստուածն այ արաւր:

Այս Մանուկս ի Սինեա լերինն երևեալ,
Ընդ Մովսիսի ինքըն խաւեցաւ:
Հրաման ծովուն որ պատահեցաւ,
Երկոտասան փողոց կապեցաւ:
Իսրայելեան զաւրջըն ընդ այն անցան,
Մանանայիւրն կերակրեցան:
Այսաւր եկեալ ի Կուսէն ծընեալ,
Յայն յանարատ Մարէն մարմնացաւ:
Այրաւր այրաւր այ արաւր արաւր,

ՉՄովսիսի զԱստուածն այ արար:
 Այս Մանուկըս կամար կապեաց ամպեղէն,
 և ի վերա կամար լուսեղէն:
 Անթի զաստեղսն ի ներս հաւաքեաց,
 և զարեգակն որ լուսաւորեաց:
 Այսար եկեալ ի Կուսէն ծընեալ,
 Յայն յանարատ Մարէն մարմնացաւ:
 Այրար այրար այ արարար արար,
 Զայն հին և զնոր զԱստուածն այ արար:



Հեսու Արևելցու ձեռագիրը (Վնսկ. 2070)

«Երկինք երկնից» տաղը մեր միջնադարյան բանաստեղծական արվեստի սքանչելի նմուշներից է²: «Շատ գեղեցիկ և վսեմ է հին

² Հարկ է ասել, որ մինչ այժմ քննության չեն արժանացել ո՛չ տաղի գրական բնագիրը, ո՛չ էլ առավել՝ երաժշտական բաղադրիչը:

Օրօրս», - գրել է Հ. Ներսես վրդ. Սարգսյանը՝ հնագույն ձեռագրերից կատարելով տաղի ընդօրինակությունը [27, սյուն. 1158]՝ ըստ ամենայնի ձեռքի տակ ունենալով Հեսու Արևելցու օրինակը³ (այդ է հավաստում երկու բնօրինակ տեքստերի՝ թեկուզ և ոչ լրիվ համեմատությունը):

Հայկազյան բառգրքի հեղինակները «Օրօրք» մեկնում են «Անուն երգոյ, որպէս Օր օր գեղգեղ մարց ի ննջեցուցանել զգաւակն», և որպէս եզակի նմուշ հիշատակում խնդրո առարկա տաղը՝ «Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ օրօրքն է (ի բերանոյ Կուսին). Երկինք երկնից իմաց արարէք... ա՛յ օրօր» [2, էջ 1036]:

Գրական բնագիրը հորինված է տուն+կրկներգ կառուցվածքով: Տների բովանդակային առանցքը կազմում են Հինկտակարանյան իրադարձություններից մինչև Ս. Մարիամի Ավետումն ու Հիսուսի Սուրբ Ծնունդը նկարագրող դրվագները: Կրկներգի սկզբնական երկու տողերում ամփոփված է տաղի հիմնական բովանդակությունը՝ Ս. Կույսից ծնվում և մարմնավորվում է Բանն Աստուած: Հիսուսի Ծննդյան մեծասքանչ տեսարանին Անանուն հեղինակն այնուհետև ագուցում է մի նոր պատկեր՝ երբ Ս. Տիրամայրն անհուն սիրով Աստվածորդուն գիրկն առած՝ գգվանքով ու խանդաղատանքով օրոր է ասում: Որքան էլ բնականորեն ենթադրելի, սակայն երաժշտաբանաստեղծական արվեստում երբևէ չարտացոլված այս նորամույժ դրվագը մի նոր երգատեսակի հիմք է դառնում: Այս հազվագյուտ մեկնությամբ «Երկինք երկնից» տաղն առանձնանում է ոչ միայն հետշնորհալիական շրջանի ստեղծագործությունների շարքում, այլև հայ միջնադարյան տաղերգության մեջ ընդհանրապես:

Անհիշելի ժամանակներից օրորը գլխավոր տեղերից մեկն է գրավել հայ կնոջ կենցաղում, երբ երեխային քնեցնելիս մայրը երգ է ասել: «Մեր բազմադարյա պատմության ընթացքում ամենուրեք, որտեղ եղել են ծնունդ և օրորոց, միշտ հնչել է օրորոցային երգը, որով հայ կինն իր սիրասուն մանկան գովքն է արել, արտահայտել իր անսահման սերն ու գորովը», - գրում է Ա. Փաիկանյանը [50]: Հայ ժողովրդական երաժշտական բանահյուսության մեջ այն պատկանում է քնարական երգատեսակների թվին և հայտնի է հայրուր, բուրիկ, լուրիկ, այեր, նանիկ, նեննի և այլ անուններով [4, էջ 194]⁴: Ինչպես բնութագրում է

³ Տաղի ընդօրինակությունը գտնվում է «Հաւաքումն բանից նախնեաց ԺԱ» վերտառությամբ ձեռագրի «Տաղք, Մեղեդիկք, և Յորդորակք» բաժնում (թ. 240բ-244ա) [27, սյուն. 1158], որում ընդգրկված են հայտնի և անհայտ հեղինակների՝ նշված ժանրերին պատկանող բազմաթիվ հոգևոր երգեր: Ըստ Բ. Սարգիսյանի վկայության [27, սյուն. 1139]՝ մատյանը Հ. Ներսես վրդ. Սարգսյանն օրինակել է 1846-1847 թթ.՝ «իր ուղևորութեան միջոցին ի Հայս Մշոյ Առաքելոց, Ս. Կարապետի և Եւդոկիոյ անթուական և թուական ունեցող հին Ձեռագիրներէ: [...] Հաւաքումն շատ ճոխ է, և կը պարունակէ հարիրաւոր յայտնի և երբեմն անանուն հեղինակներու իմաստասիրական, ներբողեան և մեկնողական ճառեր, պատմական, ևն, թուղթեր, բազմաթիւ տաղեր և գանձեր»: Բ. Սարգիսյանը նշում է նախագաղափար ձեռագրերի մի շարք թվականներ՝ ՉԾԴ (1305), ՊԺԷ (1368), ՋԼԷ (1488) և այլն:

⁴ Նշված մի քանի եզրերի մասին տե՛ս [25, էջ 441, 26, էջ 454]: Նորերս օրորների մասին հանգամանալից ուսումնասիրություն է կատարել Ա. Հակոբյանը [18]:

Մ. Բրուսյանը՝ օրորներն ունեն հարուստ ու պատկերավոր լեզու, հիմնականում լայնաշունչ են, մեծ հնչյունածավալով, մեծ հատվածներ ընդգրկող աստիճանական շարժումով: Դրանց մեղեդիները գեղեցիկ են՝ շնորհիվ զարդարուն ռիթմի, ոլորուն ինտոնացիոն պատկերների, օգտագործված երաժշտական զարդարանքների [4, էջ 200]: Ժողովրդական երգաստեղծության նմուշների, հատկապես օրորների կառուցվածքային էական հատկանիշներից մեկը կրկնակների առկայությունն է, որոնք ծագումնաբանորեն հասնում են մինչև խոր հնադար [12, էջ 209]: Առանցքային դեր են կատարում նաև կրկներգերը՝ որպես մտքերի ամփոփման յուրատեսակ հանգրվաններ⁵ [5, էջ 35]: Ժողովրդական երգարվեստին բնորոշ այս հատկանիշները ներթափանցել են նաև հոգևոր երգեցողության ոլորտ՝ արտացոլվելով խնդրո առարկա օրորում:

«Երկինք երկնից» տաղի բանաստեղծական տեքստում մեծ է ռեաբանական ֆիգուրների՝ կրկնակների դերը⁶: Ինչպես նկատել է Ա. Մնացականյանը՝ կրկնակներով գրելու արվեստը, որ ժողովրդական երգի կարևորագույն առանձնահատկությունն է, միջնադարյան բանաստեղծները սկսել են գործածել X դարից [34, էջ 99]: Մեր տաղում դրանք հանդես են գալիս նախ որպես բացականչություններ («այ»)՝ ըստ Կոմիտասի՝ արտահայտելով «երաժշտական մեծ կամ փոքր մտքի ներքին էությունն ու բովանդակությունը» [15, էջ 249], ապա և հիմնարար բառեր՝ «աւար»-ներ՝ մեծ պատկերավորություն հաղորդելով բանաստեղծական խոսքին և դառնալով ժանրային հատկանիշի կրողներ: Ի վերջո՝ առավել խոշոր դեր է վերապահված բուն կրկներգին, որն արտահայտում է ամբողջ տաղի գաղափարական իմաստը: Կրկներգի եզրափակիչ տողերում կրկնակ «օրոր»-ների բարդումնային շղթան ընդմիջարկվում է Հիսուս Մանկանն ուղղված հորդորով՝ որպես դիմելաձև գործածելով Քրիստոս-Աստծու տարբեր պատշաճ որակումներ, ինչպես՝ «Չայն հին և զնոր զԱստուածն» կամ «ՉԱբրահամու զԱստուածն» և այլն: Բացի այն, որ դրանք արտահայտում են տվյալ որոշակի տան խորքային-այլաբանական իմաստը, միաժամանակ նաև՝ ժանրին բնորոշ յուրատեսակ գովքի տարրեր են ներմուծում օրորի մեջ:

Տաղի ձեռագրական գրառումները

Կիլիկյան Տաղարանում գրառված հնագույն օրինակում Հեսու Արևելցին առանձնահատուկ շեշտել է տաղի ժանրային պատկանելությունը՝ «Քրիս-

⁵ Մեկ այլ աշխատանքում ուսումնասիրողն ընդգծում է երգերի ձևակառուցվածքային հորինվածքում կրկներգերի ունեցած առաջնակարգ նշանակությունը՝ շեշտադրելով նաև այն հանգամանքը, որ օրորոցային երգը ձևավորվում է կրկներգի ակտիվ ներգործությամբ [6, էջ 17]:

⁶ Կրկնակների և դրանց դասակարգման մասին տե՛ս [15, էջ 248-250]: Կոմիտասն իր «Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գիղի ռոճով» ուսումնասիրության մեջ առանձնակի ընդգծում է երգում գործածված կրկնակների կարևորությունը՝ շեշտելով, թե դրանք երգի «բուն ուղն ու ծուծն են եւ նշանակ՝ հայ գեղցուկ մտքի բանաստեղծ կարողությունների» [16, էջ 111]:

տոսի Աստուծոյ մերոյ Արարքն է»⁷: Հետագա դարերում արտագրված մի քանի գրչագրերում մատյանների կազմող-խմբագիրները զետեղել են հարևանման խորագրեր՝

Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ Արարքն է. Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան⁸ (այսուհետև՝ ՄՄ) 3503, Տաղարան, Սիս, 1394, թ. 355բ:

Քրիստոսի Աստուծոյ ատուրքք⁹. Եղմ. 1193, Տաղարան, 1476, տեղի՝ անյայտ [էջ 190][30, էջ 302]:

Տաղ եւ արօրս Աստուածածն[այ]. ՄՄ 3595, Տաղարան, ԺԵ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 65ա:

Քրիստոսի Աստուծոյ այրուրք. ՄՄ 1153, Ժողովածոյ, 1659 թ., Սպահան, թ. 141ա:

Տաղ Յիսուսի Քրիստոսի, արօր օրօրին. Վնտկ. 1823, Տաղարան, 1659 թ., թ. 18ա [28, սյուն. 748]:

Քրիստոսի արարք. Վնտկ. 643 (նոր 304), Հաաքումն բանից նախնեաց, ԺԱ. 1846-1847, Ս. Առաքելոց վանք և Ս. Կարապետ (ի Մուջ), թ. 243բ [27, սյուն. 1158]:

«Երկինք երկնից» տաղը զանազան խորագրերով, նաև՝ անխորագիր, գրի է առնվել նաև հետևյալ գրչագրերում.

Տաղ Աստուածածնին. Եղմ. 135, Գանձարան, 1575 թ., Սողած գիւղ (Խլաթ) եւ Թեղայ վանք, [էջ 107] [29, էջ 379]:

Տաղ Ծնընդեան գեղեցիկ ասացեալ է. Վնտկ. 1387, Տաղարան, ԺԶ-ԺԷ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 34ա [28, էջ 711]:

Տաղ Ծնընդեան Փրկչին. Զմմատ 533 (հին՝ ՃԻԵ), Ժամագիրք-Տաղարան, 1622-ից առաջ, տեղի՝ անյայտ, թ. 131բ [49, էջ 141]:

[Անխորագիր]. ՄՄ 4284, Ժողովածոյ, 1631-1635 թթ., տեղի՝ անյայտ, ձեռ. Ե, թ. 151բ:

Տաղ ծընընդեան Աստուածածնին ասայ. ՄՄ 4287, Ժողովածոյ, 1640 թ., տեղի՝ անյայտ, թ. 77ա:

Տաղ Աստուածածնին. Եղմ. 1417, Աղամգիրք-Տաղարան, 1644, Ս. Յակոբ, Երուսաղէմ, էջ 521 [31, էջ 79]:

Տաղ Ծընընդեանն եւ Յայտնութեան Տեանն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ. ՄՄ 5992, Ժողովածոյ, 1645 թ., Ախալգօր գիւղաքաղաք, թ. 27ա:

Տաղ Յայտնութեանն ասա. ՄՄ 6172, Տօնացոյց, Պարզատոմար, 1663 թ., Արնդանց գիւղ (Մոկաց աշխարհ), թ. 150ա:

Տաղ վասն Ծնընդեան. ՄՄ 7717, Տաղարան, Աղրիանուպօլիս, 1695 թ., տեղի՝ անյայտ, թ. 175բ:

⁷ Ըստ ամենայնի՝ գրիչը հետևել է նախօրինակ ձեռագրի բնագրին:

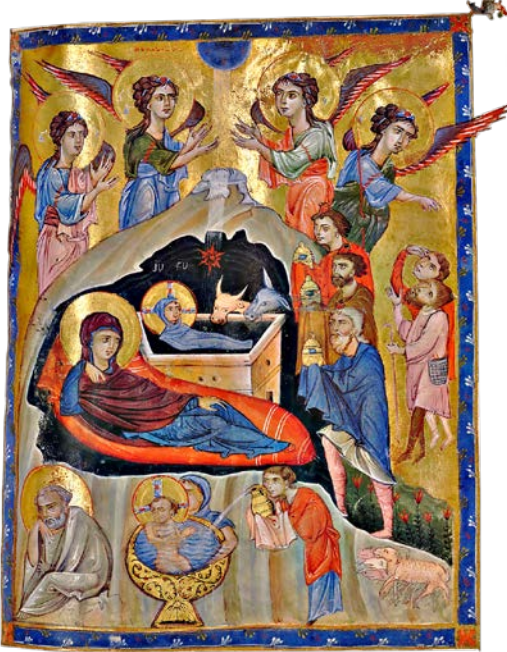
⁸ Մաշտոցյան Մատենադարանի ձեռագրերում առկա տվյալները ներկայացնում ենք ըստ մեր կատարած ուսումնասիրության արդյունքների: Բացի դա՝ օգտվել ենք չափածո նյութերի սկզբնատողերի քարտարանից, ինչպես նաև «Մայր ցուցակ ձեռագրաց»-ի հատորներից:

⁹ **Ատուրքք՝** ակնհայտ տպագրական վրիպակ է, պետք է լինի՝ **արարքք**:

Տաղ Ծննդեան. Վնտկ. 459, Տաղարան, ԺԷ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 83բ [28, սյուն. 798]:

Տաղ Ծննդեան Քրիստոսի Աստուծոյ մերո. ՄՄ 1639, Տաղարան, ձեռ. Գ, ԺԷ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 193ա:

[Անխորագիր]. ՄՄ 1682, Ժողովածոյ, ԺԷ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 153բ:



Ս. Ծնունդ, ծաղկող՝ Թորոս Ռոսլին
ՄՄ 10675, «Մալաթիայի» Աւետարան,
1267-1268 թթ., Հռոմկա, թ. 177ա

Այլ տաղ ասա՛ եւ զգրիչս յիշեա՛. ՄՄ 2649, Գանձարան, ԺԷ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 114ա:

[Անխորագիր]. ՄՄ 4285, Տաղարան, ձեռ. Դ, 1700 թ., տեղի՝ անյայտ, թ. 166ա:

[Անխորագիր]. ՄՄ 2190, Ժողովածոյ, ձեռ. Ա., 1712 թ., տեղի՝ անյայտ, թ. 150բ:

Տաղ Ծննդեան Քրիստոսի Աստուծոյ մերոյ ասացեալ ի հնոց վարդապետացն մերոց. ՄՄ 1387, Ժողովածոյ, 1733-1735 թթ., Պրուսա, Ադրիանուպոլիս [Յաւելագրութիւնք ԺԸ դ., թ. 2ա]:

[Անխորագիր]. Վնտկ. 1821, Տաղարան, 1762, տեղի՝ անյայտ, թ. 43բ [28, սյուն. 877]:

Այլ տաղ գեղեցիկ Ծննդեան. ՄՄ 7129, Ժողովածոյ, ԺԷ, ԺԸ դդ., տեղի՝ անյայտ, թ. 79բ:

Տաղ Ծննդեան Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի. ՄՄ 2339, Ժողովածոյ, ԺԸ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 279ա:

Տաղ Ծննդեան Տեառն մերոյ. ՄՄ 7723, Ժողովածոյ, ԺԸ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 60ա:

Տաղ Ծննդեան ասա. ՄՄ 9271, Տաղարան, ԺԸ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 16ա:

Տաղ Ծննդեան. ՄՄ 8223, Ժողովածոյ, 1842-1893 թթ., տեղի՝ անյայտ, թ. 142ա:

[Անխորագիր]. ՄՄ 3608, Տաղարան, ԺԹ դ., տեղի՝ անյայտ, թ. 13ա:

Այլ տաղ գեղեցիկ Ծննդեան. Անկիր. 149, Հաւաքածոյ (վկայութիւնք, տաղք, պատմութիւնք, քարոզք, հ. Ա), Ժամանակ և տեղի՝ անյայտ¹⁰ [3, սյուն. 740]:

Ժամանակի ընթացքում տաղի գրական բնագիրը ենթարկվել է մի շարք փոփոխությունների: Եղմ. 1193 ձեռագրում, օրինակ, բացի տարընթերցումներից, ակնհայտ տարբերություններ ենք արձանագրում երրորդ տան մեջ, որտեղ «Կայր խոյն կախեալ զծառոյն Սաբեկայ, / Այն փոխանակէր Իսահակայ» տողերի փոխարեն առկա է՝ «Կայր խոյն կախեալ զծառոյն եղջերաց,/ այն փոխանակ Սահակայ զոր յառաջն ազգեաց»¹¹: Բացի այդ, վերջին տան մեջ «Ձայն հին և զնոր զԱստուածն» փոխարինված է «ըզերկնային զԱստուածն» բանաձևումով: Հետաքրքիր է տաղի ՄՄ 3595 ձեռագրի տարբերակը, որում Ա. Մնացականյանը նշմարել է ժողովրդական երգերի հորինվածքային առանձնահատկություններից մեկը՝ բարդումների սխտեմը, որը գործածված է նաև Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Սայլն այն իջանէր» տաղում: Գիտնականը եզրակացրել է նաև, որ տաղը «մշակված է ժողովրդական դիցաբանական երգերի հիման վրա»:

Այս մանուկս աթոռ շինեաց ամբողէն,

Եւ այլ ի վեր կամար՝ հրեղէն,

Եւ այլ ի վեր կամար՝ լուսեղէն,

Ինքն ի վերայ կամարայ՝ նստաւ [34, էջ 100]:

«Երկինք երկնից» տաղի սկզբնական տարբերակը հիմք ընդունելով՝ մատյանների խմբագիրները կամ գրիչները հետագա դարերում բնագրին հավելել են տարբեր տներ, որոնցում «նկատելի է դառնում ժողովրդական բառուբանից օգտվելու, ժողովրդական մոտիվներով գրելու, մշակումներ կատարելու սովորությունը» [35, էջ 511], ինչպես տեսնում ենք ՄՄ 5992 ձեռագրի տարբերակում (թ. 28բ)։

Այս Մանուկըս կազմեալը ընդդէմս արծուի,

և միւսն յանուանելի,/և նստեալ յաթոռ բարձր գահիւ իլի.

փառքըն Հաւրն և պատիւն աւելի:

այսաւր ծընաւ զՏէրն ի Բէթլայեմ ի յայրին:

Այսպիսով, «Երկինք երկնից» տաղն իր տարբեր խմբագրություններով հասել է մինչև ուշ միջնադար, երբ, ըստ մեր ուսումնասիրությունների, հաստատվել է բանաստեղծական տեքստի երկու տարբերակ, որոնցից առաջինում առկա է նոր բովանդակությամբ հետևյալ տունը.

Երեք արքայք առ Քեզ խոնարհեալ

զԵրրորդութիւնըն մեզ ծանուցեալ,

¹⁰ Նկարագրության մեջ միավորների թերթահամարները բացակայում են: Տաղացանկը ենթադրել է տալիս, որ ձեռագիրը ուշ միջնադարյան ծագում ունի:

¹¹ Հայ մատենագրության մեջ «Սաբեկայ ճիղ-Իսաչ» և «Իսահակ-Քրիստոս» խորհրդանշանային զուգահեռների և դրանց մեկնությունների մասին տե՛ս [51, էջ 18-20, 387-388]:

զօրք անմարմնոցն ի յերկնից իջեալ և
անդ հովաքն աստիս տըւեալ,
զՈրդի Կուսիդ Աստուած քարոզեալ,
Արքայ և Տէր ըզՔեզ ծանուցեալ¹² [41, էջ 26, 27; 42, էջ 245]:

Մյուս տարբերակը հրատարակված ենք տեսնում ժԹ դարի Տաղարաններում և Երգարաններում [43, էջ 193; 44, էջ 193; 45, էջ 193; 46, էջ 208; 47, էջ 204; 40, էջ 279]: Միջնադարյան բնագրային տեքստում մի քանի հարյուրամյակ հետո արձանագրված խոշոր փոփոխությունները խոսում են ժամանակի գրական նոր միտումների մասին, որոնց բացատրությունը տալիս է Ա. Մնացականյանը. «Հայ տպարաններից դուրս եկած գեղարվեստական գրականության հիմնական արտադրանքը պատկանում էր անցյալի ժառանգությանը: Հաճախ գրիչները, երգիչները, ասացողները, հրատարակողները փոփոխում, վերախմբագրում էին առակների, երգերի, հանելուկների հին նմուշները և նրանց շարքերը լրացնում նորանոր միավորներով: Անցյալի ժառանգությունը ծառայում էր նոր ժամանակներին նաև նոր ու ժամանակակից մեկնաբանություններ գրելու ճանապարհով» [35, էջ 510]:

Ահա այսպիսի էական վերափոխումներ կրելով՝ «Երկինք երկնից» տաղի նոր վերամշակված բնագիրը հիմք է դարձել ժԹ դարում հայկական նոտագրությամբ կատարված ձայնագրությունների համար:

Տաղի երաժշտական բաղադրիչը

Դրանցից առաջինը Հայ Եկեղեցու կողմից վավերացված օրինակն է՝ Նիկողայոս Թաշճյանի գրառմամբ, որ լույս է տեսել «Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի» հատորում [20, էջ 107; 21, էջ 156]: Երկրորդը պատկանում է Արմաշի երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանին և վանքում կատարվող Ս. Պատարագի արարողության մաս է կազմել¹³: Երրորդ գրառումը զետեղված է Անթիլիասում տպագրված հոգևոր երգերի ժողովածուում [32, էջ 22]¹⁴ և, հավանաբար, տեղական ավանդույթը ներկայացնող տարբերակ է (թեև այդ մասին ծանոթություն չի տրված): Նշված երեք նմուշների երաժշտական բաղադրիչները սերում են մեկ սկզբնաղբյուրից և դրա ճյուղավորումներն են՝ մի քանի մասնավոր տարբերություններով հանդերձ, որ վերաբերում են ինտոնացիոն-դարձվածքային կազմին, և ի հարկին ցույց կտրվեն:

Մեր քննության առանցքում Հայ Եկեղեցու կողմից վավերացված նմուշն է, որը Ն. Թաշճյանը զետեղել է «Տաղը ըստ պատշաճի աուրցն, զորս երգեն զկնի «Քրիստոս պատարագեալ»ի» խորագիրը կրող բաժնում: Երաժշտական բա-

¹² Հրատարակիչները զանց են առել բնագրի «Օրօր» բառերով երգվող տողերը:

¹³ Ձայնագրությունը զետեղված է Արմաշի վանքից մեզ հասած ձեռագրերում, որ պահվում են ՄՄ Նորագույն հավաքածուում՝ № 103, 29 և 5:

¹⁴ Տաղը վերնագրված է «Ի Բեթղեհէմ»՝ ըստ բանատողերից մեկի: Նույն տարբերակն ընդգրկված է նաև՝ [19, էջ 145]:

ըլադրիչը կրում է մեծակերտ-զարդարական ոճի կնիքը, աչքի է ընկնում լայն վիպաքնարական շնչով և ծորերգային բնույթով:

ՏԱՂ Ս. ԾՆՆԴՅԱՆ ԵՐԿԻՆՔ ԵՐԿՆԻՑ

The musical score is written on ten staves in a single system. It features a complex rhythmic structure with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The melody is highly ornamented with grace notes and slurs. The lyrics are written in Armenian and are placed below the notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/8. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Եր
և
կինք
կրկ
կրկ
ևս
նից
յինք
ի
դուք
մնաց
խո
ս
ևսք
ըկք.
գլք.
ի Բկթ
դե
ևս
ի
3
յայ
դն
ըն
թու
ըկք.

գերկ -

նից Արի -

քայն

ի մրս - րին տե -

սէք. այ օր, այ օր,

այ օր, օր օր,

օր օր, օր օր,

օր օր, օր օր

1) 1878 թ. հրատարակության մեջ տպված է երկրորդ վերնախաղ կիսակը, որը վրիպակ է: Պարույկ կիսակը ուղղում ենք ըստ 1874 թ. հրատարակության [Ա.Մ.]:

օր օր:
 Իմ Մի -
 սի - ծին
 Որ - դեակս օր
 օր օր. Իմ սնդ -
 րա - նիկ Յի - սու օր
 օր, օր, օր օր
 օր, օր օր օր
 օր օր օր օր
 օր:

Տաղի մեղեդիական հորինվածքը բաղկացած է երեք մասից:
 Առաջինը կազմում են բնագրի սկզբնական երկու տողերը՝ «Երկինք երկնից
 յիմաց արարեք, / և երկնայինք դուք խոնարհեցեք», որոնք երգվում են միևնույն

եղանակով: Հանդիսավոր, լուսավոր-պայծառ բնույթով մեղեդու ընթացքով՝ գրական բնագրին համահունչ, ազդարարվում է Ամենակալ Տիրոջ Ա. Ծննդյան մասին, և հուզական-բերկրալից զգացումներով լի մեղեդու ծավալումը դառնում է յուրատեսակ հիմներգ այս համատիեզերական իրադարձությանը:

Երկրորդ մասի հիմքում ընկած են «Ի Բեթղեհեմ ի յայրն ընթացէք, / զերկնից Արքայն ի մարին տեսէք» տողերը: Այստեղ ի հայտ են գալիս նոր երաժշտական հիմնանյութեր՝ նոր ձայնեղանակում, որոնք առաջ են բերում ցնծալի զգացումների նոր ալիքներ (տե՛ս «[Ի Բեթ]ղեհեմ» և «զերկնից» բառերին համապատասխան հատվածները):

Երրորդ մասը կրկներգն է՝ «այ օր, այ օր, օր օր օր օր օր օր օր օր օր օր օր / իմ Միածին Յիսուս օր օր օր/իմ անդրանիկ Որդեակս օր օր օր»¹⁵: Կրկներգի մեղեդիում առավել ցցուն է դրսևորվում տաղի ժանրային հատկանիշը, երբ գործվալից ու կաթոգին զգացումներով լեցուն՝ Ա. Աստվածամայրը Մանուկ Հիսուսին մեղմանուշ օրոր է երգում: Բայց անսպասելիորեն հորդում է հույզերի մի հեղեղ, Միածին Որդու Ծննդյան առթիվ Ա. Տիրամորը համակած անսահման ուրախության ու բերկրանքի մի նոր ալիք, փոթորկուն հոգու մի նոր ճիչ: Երաժշտական բաղադրիչում այս ամենը մարմնավորվում է նոր թեմատիկ նյութի միջոցով՝ ԳՁ դարձվածքին բնորոշ գունավորմամբ, որը ոչ միայն կրկներգի, այլև ամբողջ տաղի գագաթնակետն է: Այստեղ անձնական ապրումները հասցված են գաղափարական ընդհանրացման բարձր աստիճանի՝ արտահայտելով Տիրոջ սքանչելափառ Ծննդյան և Հայտնության առթիվ համայն մարդկության ցնծությունը:



Ինչպես արդեն նշել ենք, բանաստեղծական տեքստում ձևակառուցողական մեծ դեր են ստանձնում կրկնակները՝ ուժգնացնելով հորինվածքի գեղարվեստական արտահայտչականությունը: Նրանց նույնպիսի դեր է վերապահված նաև երաժշտական բաղադրիչում և հատկապես կրկներգում, որոնցում փոքրագույն մեղեդիական կազմավորումները, տիպական պտույտները, դասույթներն ու նախադասությունները հանդիսանում են մեղեդիական հյուսվածքը կերտող կարևորագույն հիմնանյութեր:

Դրանք են՝

1. «այ» բացականչությանը համապատասխանող երաժշտական մոտիվն իր տարբերակներով.

¹⁵ Ն. Թաշճյանը նոտագրել է միայն «օրօր»-ների մասը՝ ցուցելով, որ շարունակությունը պետք է երգել «զերկնից Արքայն ի մարին տեսէք» հատվածի եղանակով: Մենք անհրաժեշտ համարեցինք ամբողջացնել տաղի երաժշտական համապատկերը՝ համադրելով իրված գրական տեքստը երաժշտական բաղադրիչի հետ:



2. ներքընթաց սեկվենցիան բազմապիսի տարբերակումներով.



3. տարբեր մասերում հանդիպող գործիքային տիպի պասսաժներն իրենց տարբերակումներով.



4. միևնույն դարձվածքով սկսվող դասույթները՝ կրկնվող ու միանգամայն տարբեր.



5. ամբողջական դասույթներն ու նախադասություններն իրենց նույնական կրկնություններով.





ե. կրկներգն ամբողջությամբ:

Կարևոր է նշել նաև, որ փոքր դասույթները, միավորվելով մեկ ամբողջական նախադասության մեջ, նույնպես հանդես են գալիս որպես կրկնակներ (ինչպես 2, 3 և 4 նմուշների որոշակի հատվածները միասին՝ 5գ օրինակում, կամ 5ա և 5բ հատվածները միասին՝ տաղի «ի մարին տեսէք» հատվածում): Օրորի մեղեդիական շարադրանքում բազմակի կրկնվող կաղապար-դարձվածքները ստանձնում են որոշակի ատաղձի դեր՝ դառնալով յուրատեսակ լայթթեմաներ: Սա վերաբերում է նաև կրկներգին ամբողջապես, և համաձայն Կոմիտասի խոսքի՝ կարող ենք փաստել, որ այն ճշտիվ արտացոլում է երգի զգացմունքի և մտքի բովանդակությունը՝ ազդելով ամբողջ երգի վրա [15, էջ 250]:

Տաղի երաժշտաոճական աչքի ընկնող առանձնահատկություններից մեկը երգային և ասերգային նախասկզբերի միախլուսումն է: Ասերգայինը՝ հուզական տարրի թանձրացմանը զուգահեռ, հատկապես ակնառու է բարձր ձայնասահմանում ծավալվող մեղեդիական դարձվածքներում, իսկ գազաթնակետային հատվածներում այն վերափոխվում է յուրատեսակ «բարբառումների»՝ վերաճելով հույզերի արտահայտման կիզակետի:

«Երկինք երկնից» տաղի վերլուծությունը թույլ է տալիս փաստել, որ Անանուն հեղինակը փայլուն տիրապետել է հայ երաժշտաբանաստեղծական արվեստի ստեղծագործական ամենատարբեր հնարներին, ձայնեղանակների ուսմունքին, խազագրությանը: Նա, ըստ ամենայնի, մասնագիտական բարձր կրթություն է ստացել Կիլիկիայի համբավավոր ուսումնագիտական կենտրոններից մեկում: Անկասկած է, որ Անանուն փիլիսոփա-երաժիշտը ուսումնասիրել է նաև ժողովրդագուսանական արվեստը, հատկապես՝ Ակնա քնարական երգերը, որոնք, ըստ Ք. Քուշնարյանի, իրենց մի շարք ոճական առանձնահատկություններով սերտորեն առնչվում են ԺԲ-ԺԳ դարերի տաղային արվեստի նմուշներին [52, էջ 199, 201-202]: Դրանց բնորոշ իմպրովիզացիոն-դեկլամացիոն բնույթը, գործիքային տիպի անցումները, մեխլամատիկ ոճը և, հատկապես, ալտերացված աստիճաններով ձայնակարգերը՝ ինտոնացիոն կազմում առկա մեծացրած սեկունդա և կվարտա, փոքրացրած կվարտա և կվինտա՝ պիրկ հնչողությամբ ինտերվալներով, բնութագրական են նաև Ս. Ծննդյան տաղին: Իրապես, նշված առումներով և հատկապես ձայնակարգային-ելևէջային բաղադրությամբ (տե՛ս 5ա նոտային օրինակը) տաղը հարազատություն է դրսևորում Կոմիտասի գրա-

նաժ Ակնա նշանավոր «Օրորի», առավել ճշգրիտ՝ նրա առաջին հատվածի հետ [36, էջ 1; 13, էջ 139; 14, էջ 91]¹⁶: Կոմիտասն ինքը ձայնեղանակը բնորոշել է որպես ԱԿ, որի վերաբերյալ հետագայում տարբեր կարծիքներ են հայտնել Ք. Քուշնարյանը¹⁷, Ն. Թահմիզյանը¹⁸, Ռ. Աթայանը¹⁹: Սակայն անկախ տարատեսակ մեկնաբանումներից՝ անբեկանելի է այն փաստը, որ քննարկվող մեղեդիական դարձվածքը՝ իրեն բնորոշ ձայնեղանակային առանձնահատկությամբ, դարձել է մի չափանմուշ, և առնվազն ԺԲ դարից (թեև աներկբա է, որ այն ավելի հնավանդ ծագում ունի) որպես կաղապար ծառայել օրորի ժանրի համար թե՛ հոգևոր, թե՛ ժողովրդագուսանական երաժշտարվեստում²⁰:

Առանձնակի պետք է ընդգծել այն հանգամանքը, որ տաղում քանիցս գործածվող այս զարտուղող հատվածը՝ իր էկորճ կիսվարով, շարադրանքում անմիջապես համադրվում է հիմնական՝ ԴՁ ձայնեղանակին բնորոշ մեղեդիական դարձվածքին՝ բնական էկորճ ձայնաստիճանով, ինչը առանձնահատուկ հմայք է հաղորդում հնչողությանը՝ միաժամանակ արտահայտելով հուզական տարբեր երանգավորումներ: Ե՛վ նշված, և՛ այլ ձայնեղանակային համակցումներով առավել հարուստ է կրկներգը, որոնցից ամենացուներ մեր կողմից արդեն նշված բարձրակետային հատվածն է՝ բնական և կիսվար վերնախաղերի հերթագայումով (նույն դարձվածքն առկա է նաև երկրորդ մասի սկզբում): Ձայնեղանակային զուգադրումների և դրանց բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների մեծահմուտ կիրառման շնորհիվ տաղի գեղեցկագույն եղանակը ժամանակի ընթացքում դար-

¹⁶ Տաղի գրական բնագիրն առաջին անգամ հրատարակվել է [24, էջ 407]:

¹⁷ Ք. Քուշնարյանը տվյալ ձայնակարգը մեկնում է որպես կրկնակի ձայնակարգից ածանցված [52, էջ 199], և ավելի մասնավորեցնելով՝ որակում որպես իջեցված 4-րդ աստիճանով փոյուզիական ձայնակարգ, ապա՝ դորիական հեպտախորդ իջեցված 5-րդ աստիճանով [52, էջ 382-383]:

¹⁸ Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ շարքի մի քանի երգեր, այդ թվում նաև «Օրոր»-ը, որոնք էկորճ կիսվար գործածելով՝ ավարտվում են խոսրովայինի վրա, Կոմիտասը ԱԿ է անվանել հավանաբար այն պատճառով, որ դրանցում ընդհանուր առմամբ շեշտված են «c»-ի՝ որպես դիմող ձայնի դիրքերը [8, էջ 12]: Գիտնականը, այնուհանդերձ, գտնում է, որ «Օրորին», ինչպես նաև մյուս երգերին, բնութագրական է մի ձայնեղանակ, որի հիմքը դորիական ձայնակարգն է՝ իջեցված 5-րդ աստիճանով [8, էջ 17 և 20]:

¹⁹ Ռ. Աթայանը «Օրոր»-ի ծանոթագրության մեջ գրում է, որ Կոմիտասը ԱԿ նշումը դիտարկել է որպես ԱԿ դարձվածք՝ հավանաբար նկատի ունենալով «նախադասությունն ավարտող սոլ հիմնաձայնով և սի-բեմոլ հնչյունով ձայնակարգ, ռե-բեմոլը դիտելով որպես դիպվածային «կիսաձայն» (ըստ Ն. Թաշճյանի համակարգի՝ «ԱԿ դարձվածք-զարտուղի»)»: Ռ. Աթայանը նկատում է նաև, որ նախադասությունը մոդուլացնող է, և առաջարկում է տարբեր մոտեցումներ՝ փոյուզիական մինոր լա հիմքով և ցած 4-րդ աստիճանով քառալար («ԱԿ զարտուղի») կամ սի-բեմոլ հիմքով և ռե-բեմոլ տերցիային օժանդակ հենակետով և կիսատոնային ստորին ձգտող հնչյունով մինոր եռալար [14, էջ 167]:

²⁰ Այս առանձնահատկությունը դրսևորվում է նաև այլ ավանդական օրորներում, ինչպիսիք են, օրինակ, Կոմիտասի աշակերտ Միհրան Թումանյանի գրառած նմուշները՝ նույն Ակնա «Աղվոր ես, չունիս խալատ»-ի երեք տարբերակները, «Օրոր, օրոր» [11, էջ 141, 142, 143], ինչպես նաև «Սալնջախ եմ ձգեր» [10, էջ 43] և այլ երգեր: Դրանց մասին տե՛ս [17, էջ 181-191]:

ձել է չափանմուշ՝ հիմք ծառայելով այլ հոգևոր երգերի համար, ինչպիսին, օրինակ, «Խոնարհեալ Բանին Աստուծոյ» Սրբոց Մարտիրոսաց գանձն է (ծայրակապ՝ «Խաչատուր», Եղմ. 135, թ. 10ա, «Երկինք երկնիցի գոյնն է») [29, էջ 372]:

Ինչպես արդեն ընդգծել ենք, օրորի երաժշտական բաղադրիչի բուն սկզբնաղբյուրը մեկն է, սակայն սփռվելով տարբեր տարածաշրջաններում՝ այն երգվել է զանազան տարբերակներով, որոնցից յուրաքանչյուրը ձեռք է բերել իր անհատական դիմագիծը:

Հ. Չերչյանի գրառման մեջ՝ վավերացված օրինակի համեմատ, այլ կերպ է եղանակավորված կրկներգի «օր օր» բառերով գագաթնակետային հատվածը.

Ն. Թաշճյանի և Հ. Չերչյանի համեմատությամբ ակնառու տարբերությամբ են ձայնագրված Անթրիլիասական տարբերակի հետևյալ հատվածները՝

ա.

Հատկապես ուշարժան է երկրորդ օրինակը, որում «ընթացէք» բառին համապատասխանող հատվածը՝ ինտոնացիոն-ձայնակարգային առումով, եզակի է երեք ձայնագրությունների մեջ: Դարձվածքը սկսվում է հանկարծակի հուժկու թռիչքով դեպի բարձրակետային ոլորտ, և ընթանալով զարտուղի ձայնեղանակում՝ պարույկ հիմքով ու երկրորդ կիսվար խոսրովայինով, հուզախոռվ-պոռթ-

կուն ծավալումից հետո վարընթաց «հառաչանքի» սեկվենցիաներով էջք է կատարում դեպի դիմող ձայնի ոլորտ՝ շրջագարդող շարժումով կանգ առնելով պարույկի վրա: Այս երաժշտական նախադասությունը, որ անակնկալ հանդիպեցինք Անթիլիասական գրառման մեջ, Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Աչքն ծով ի ծով» տաղից է, իսկ եզրափակիչ շրջագարդումը նրա սկզբնական հանրահայտ՝ քիչ վերափոխված դարձվածքն է: Ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ «Աչքն ծով»-ը ԺԲ-ԺԳ դդ. վերաեղանակավորել են Կիլիկիայի վարպետ-երաժիշտները (ժամանակի զարդու լրուն ոճի պահանջներին համապատասխան)²¹ [9, էջ 219], իսկ դրա կաղապար դարձվածքները գործածել են որպես ատաղձ՝ իրենց սեփական ստեղծագործությունները հորինելիս: Կիլիկյան երաժշտարվեստի՝ մեր կատարած ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այս դարձվածքը կիրառվել է նաև այլ տաղերում:

«Երկինք երկնից» Ս. Ծննդյան օրորի սկզբնավորումով հայ հոգևոր տաղերգության մեջ հիմք է դրվել մի նոր ժանրի զարգացման: Այն վերագարթոնք է ապրել հատկապես Վերանորոգության շրջանում, երբ Կիլիկյան Անանուն տաղերգուի հետևողությամբ հայ հեղինակները հորինել են նմանատիպ ստեղծագործություններ: Առաջին հերթին պետք է հիշատակել Ղազար Ա Զահկեցու տաղը կամ *երգը*՝ ինչպես բնորոշել է հեղինակը՝ «Հրեշտակք եւ մարդիկք ահա՛ ցընծացէք/երկնի երկրի իմաց արարէք..... այ օր այ օր. օր օր օր օր օր. զայն երկնի և երկրի զԱստուածն օր օր օր»²²: Այս օրորը, որ աստվածաբան Հայրապետն ավելի ընդարձակել և ճոխացրել է Քրիստոսի տնօրինությունների մասին բազմապիսի մեկնություններով, չափազանց հարազատ է «Երկինք երկնից»-ի բանաստեղծական տեքստին իր բովանդակությամբ, ոճական հատկանիշներով, տաղաչափությամբ, բառազանձով և անգամ տների սկզբնատողերի միևնույն հարակրկնություններով: Այնուհետև նշելի են Մխիթար Սեբաստացու «Ննջեա որդեակ, քաղցր եւ անուշ... օր, օր, օր, օր» («Երգ գորովագթական և դրուատական ի դիմաց Սրբուհոյ Կուսին Մարիամու՝ առ մանկացեալ Աստուածորդին իր») [33, էջ 85], Սիմեոն Երևանցու «Խորհուրդ մեծ յայտնեցաւ այսօր յաշխարհի..... օր, օր, օր, օր» («Տաղ ի Սուրբ Ծնունդն Քրիստոսի ի դիմաց Սրբուհոյ Աստուածածնին») [38, թ. 9բ; 39, էջ 3], Մարտիրոս արք. Ուռուանցու «Խայտայ Որդեակ իմ եւ ցընծայ» («Տաղ ննջարանի Տեառն, օրորոցի երգով մաղթանս յԱստուածածնէ») ²³, Սերովբե Պատկանյանի «Անհամեմատ և անսահման եղանակաւ յղացելոյդ.... օր, օր, օր, օր, օր, օր» («Նուագ ի Ծնունդն Քրիստոսի») [37, էջ 13] տաղերը: Այս ցանկից մեզ ծանոթ է միայն Մխիթար Սեբաստացու տաղի ձայնագրությունը, որի մեղեդին Յակովբ քին. Նախաշյանցի երգածից հայկական ձայնանիշներով գրառել և հրատարակել է Մինաս քին. Խումաշյանցը [22, էջ 45]:

²¹ Ն. Թահմիզյանը նկատի ունի Ն. Թաշճյանի գրառումը [21, էջ 96]:

²² Խորագիրը՝ «**Երգ Ծննդեան: Նորին տեառն Ղազարու Հայրապետին ամենայն Հայոց**» [23, էջ 23]:

²³ Հռչակ Երուսաղեմի **Մարտիրոս Արքեպիսկոպոսի**, Նիկուս. 62 (հին թիվ՝ 5), 1773, Երուսաղեմ, թ. 24բ [48, էջ 118]:

Եզրակացություն

«Երկինք երկնից» տաղն իր գրական և երաժշտական բաղադրիչների սերտ ներդաշնությամբ, երաժշտական մտքի ճշգրիտ կազմակերպմամբ, մեծ ձայնա-ծավալում տիպական զարդոլորուն պոստյունների վերելք-վայրէջքների տրամաբանական համադրումով, ռիթմական բազմազան պատկերների առկայությամբ, ձայնեղանակների համադրումների և դրամատուրգիական զարգացման հանգուցակետերի վարպետ կիրառմամբ գեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված երկ է: Միջնադարի տաղանդաշատ հեղինակի կերտած այս եզակի օրորն իր կատարելությամբ և ազդու ներգործությամբ մի իսկական ներբողյան է՝ նվիրված Հիսուս Քրիստոսի Ս. Ծննդյան ու Աստվածահայտնության տոնին, որի առթիվ նրա ժառանգորդները ցնծում են անկողոպտելի ուրախությամբ. «Արդ, որովհետեւ զայսպիսի հրաշափառ եւ զգերամբարձեալ տաւնս տաւնել արժանաւորեցաք, ընդ աստեղսն ընթասցուք, ընդ մոգսն ընծայաբերեսցուք, ընդ հովիան երկրպագեսցուք, ընդ երկնային զաւրսն տուք արհնութիւն, եւ փառաւորեսցուք զեկեալն ի մարմնի զԲանն Աստուած, ընդ որում Հաւր, միանգամայն եւ Հոգւոյն Սրբոյ՝ փառք, այժմ եւ միշտ եւ յափտեանս յափտենից. ամէն»²⁴:

Գրականություն

1. Աստուածաշունչ մատեն Հին եւ Նոր Կտակարանաց, յաշխ. Տեառն Հ. Յովհաննու Զօհրապեան Վարդապետի, հ. Չորրորդ. ի Վենետիկ, ի գործարանի Սրբոյն Ղազարու, 1805:
2. Աւետիքեան Հ.Գ., Սիրմէլեան Հ.Խ., Աւգերեան Հ.Մ. Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա (Ա-Կ). ի Վենետիկ, ի տպարանի Սրբոյն Ղազարու, 1836:
3. Բաբգէն Աթոռակից Կաթողիկոս. Յուցակ ձեռագրաց Անկիրիոյ Կարմիր վանուց եւ շրջակայից. Անթիլիաս-Լիբանան, տպարան Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1957:
4. Բրուտյան Մ. Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն, մաս 1, Գեղջկական երգ. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014:
5. Գրիգորյան Ռ. Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1970:
6. Գրիգորյան Ռ. Հայ մանկական բանահյուսությունը (մասնագիտություն՝ Ժ.01.09 – բանագիտություն): Բանասիրական գիտությունների դոկտորի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր. Երևան, 1996, <https://dspace.nla.am/bitstreams/47993271-8998-4d59-ad40-e696226bc3d9/download>
7. Զաքարիա կաթողիկոս Զագեցի (855-877). Ճառք, աշխատասիրութեամբ Հ. Պողոս վրդ. ի Անանեան յՈւխտէն Մխիթարայ. Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1995:
8. Թահմիզյան Ն. «Շար Ակնա ժողովրդական երգերի» ժողովածուն պատմաքննական լույսի տակ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1969, № 11, էջ 7-26:
9. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985:
10. Թումանյան Մ. Հայրենի երգ ու բան, հ. 1. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:
11. Թումանյան Մ. Հայրենի երգ ու բան, հ. 2. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1983:

²⁴ **Տեառն Զաքարիայի Հայոց կաթողիկոսի** ասացեալ Ի Ծնունդ Տեառն մերոյ Յիսուսի Քրիստոսի [7, էջ 2, 30]:

12. Խաչատրյան Ռ. Հայկական ժողովրդական երգերի կրկնակների զարգացման ձևերը, Պատմա-բանասիրական հանդես, 1998, № 1-2, էջ 209-220:

13. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, առաջին հատոր, Մեներգեր, խմբ. Ռ. Աթայանի. Երևան, Հայպետհրատ, 1960:

14. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, իններորդ հատոր, Երաժշտական-ազգագրական ժառանգություն. Հայ ժողովրդական երգեր, գիրք Ա, կազմեց, խմբագրեց և ծանոթագրեց Ռ. Աթայան. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:

15. Կոմիտաս. Մի թուրքիկ ակնարկ հայ ժողովրդական երաժշտության վերայ, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինսֆոն», 2007, էջ 219-320:

16. Կոմիտաս. Լոռու գութաներգը Վարդաբլուր գիւղի ոճով, Կոմիտաս Վարդապետ, Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, գիրք Բ, աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչենց – Փրինսֆոն», 2007, էջ 92-130:

17. Հակոբյան Ա. Ավանդական օրորը Միհրան Թումաճանի գրառումներում, «Մեսրոպ Մաշտոց համալսարանի լրատու», գիտական հոդվածների պարբերական ժողովածու, № 1. Երևան, «Լիմուշ» հրատ., 2020, էջ 181-191:

18. Հակոբյան Ա. «Հայ ավանդական օրորները», ԺԷ.00.02 – «Երաժշտական արվեստ» մասնագիտությամբ արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսության սեղմագիր. Երևան, 2022, հղումը՝ <https://www.bok.am/sites/default/files/2023-02/%D5%8D%D4%B5%D5%82%D5%84%D4%B1%D4%B3%D4%BB%D5%90%20%D5%8E%D4%B5%D5%90%D5%8B%D5%86%D4%B1%D4%BF%D4%B1%D5%86-1.pdf>

19. Հոգեւոր երգեր, կազմեց եւ խմբագրեց Ա. Արեւշատեանը. Երեւան, «Անահիտ» հրատ., 1998:

20. Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1874:

21. Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1878:

22. Ձայնագրեալ Տաղարան ի պէտս սպասատրաց Հայաստանեայց Սրբոյ Եկեղեցոյ. Վաղարշապատ, տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1900:

23. Ղազար Վարդապետ [Ջահկեցի]. Գիրք նորաբոյս որ կոչի Երգարան. Կ. Պոլիս, տպարան Աստուածատուրի, 1737:

24. Ճանիկեան Յ.Կ. Հնութիւնք Ակնայ. Թիֆլիս, տպարան Մ.Դ. Ռօտինեանցի, 1895:

25. Մալխասեանց Ս. Հայերէն բացատրական բառարան. Երեւան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., հ. երրորդ, 1944:

26. Մալխասեանց Ս. Հայերէն բացատրական բառարան. Երեւան, Հայկական ՍՍՌ պետական հրատ., հ. չորրորդ, 1945:

27. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հ. երկրորդ, յօրինեց՝ Հ. Բարսեղ Վ. Սարգիսեան Մխիթարեան Ուխտէն. ի Վենետիկ, 1924:

28. Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենադարանին Մխիթարեանց ի Վենետիկ, հ. Ե, Յայսմատուրք-Գանձարան-Տաղարան-Տօնացոյց, յօրինեց Հ. Սահակ վրդ. Ճեմնեմեան Մխիթարեան Ուխտէն. Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1995:

29. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, հ. առաջին, կազմեց՝ Ն. եպս. Պողարեան. Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1966:

30. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, հ. չորրորդ, կազմեց՝ Ն. եպս. Պողարեան. Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1969:

31. Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց, հ. հինգերորդ, կազմեց՝ Ն. եպս. Պողարեան. Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակոբեանց, 1971:
32. Մեղեդիներ, տաղեր եւ գանձեր Հայաստանեայց Եկեղեցոյ, կազմ.՝ Զարեհ եպս. Ազնաւորեան. Անթիլիաս, հրատ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1990:
33. Մխիթարայ Վարդապետի Սեբաստացոյ Աբրահայր կոչեցելոյ Գիրք Քրիստոնէականի վարդապետութեան, շարադրեցեալ աշխարհաբարոյի լեզուաւ. ի Վէնէտիկ, ի տպարանի Անդօնի Պօռօլի, 1732:
34. Մնացականյան Ա. Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956:
35. Մնացականյան Ա. Գրականություն. տե՛ս Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. IV. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1972:
36. Շար Ակնայ ժողովրդական երգերի, ծայնագրեց Կոմիտաս Վարդապետ, տպարան Մայր Աթոռոյ Սրբոյ Էջմիածնի, 1895:
37. Սերովբէ վարժապետ Պատկանեան. Երգք, ի լոյս ընծայեալ աշխատասիրութեամբ Աւետիքայ Խազեգեանց. ի Մոսկուա, ի տպագրատան ճեմարանի Տեարց Լազարեանց, 1857:
38. Սիմէօն Երեանցի. Նոր Տաղարան փոքրիկ, ՄՍ 3945, ԺԹ դ. (1832-ից յետոյ). Էջմիածին:
39. Սիմէօն Երեանցի. Տաղարան փոքրիկ. ի Սուրբ Աթոռս Էջմիածին, ի տպարանի սրբոյն Գրիգորի Լուսաւորչին մերոյ, 1777:
40. Սոխակ Հայաստանի. լիակատար երգարան, խմբագրեց Աազ Գրիգորեանց, աշխատութիւն Բ, հ. 1, Բազու, Ն. Մալաֆէեանցի եւ ընկ. տպարան, 1874:
41. Տաղարան վայելուչ և գեղեցիկ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի Մարտիրոս դարի, ի թուին Հայոց 1201 [1752]:
42. Տաղարան վայելուչ և գեղեցիկ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի Պետրոսեան Ստեփանոսի, 1788:
43. Տաղարան հարուստ վայելուչ և գեղեցիկ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի Յօհաննիսեան Պօղոսի, 1803:
44. Տաղարան հարուստ վայելուչ և գեղեցիկ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի Յօհաննիսեան Պօղոսի, 1816:
45. Տաղարան հարուստ վայելուչ և գեղեցիկ, յՕրթագիւղ. Կ. Պոլիս, ի տպարանս Արապեան Պօղոսի Ապուշեխցոյ և երից որդոց իմոց՝ Աստուածատրոյ, Գէորգեայ և Գալուստի, 1825:
46. Տաղարան Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցոյ, յՕրթագիւղ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի երից որդոց Պօղոսի Արապեան Ապուշեխցոյ, 1840:
47. Տաղարան Հայաստանեայց Սուրբ Եկեղեցոյ, յՕրթագիւղ. Կ. Պոլիս, ի տպարանի Պօղոսի Արապեան Ապուշեխցոյ, 1850:
48. Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Նիկոսիայի ի Կիպրոս, կազմեց՝ Հ. Ներսէս վ. Ակինեան. Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1961:
49. Յուցակ հայերէն ձեռագրաց Զմմառի վանքի մատենադարանին, հ. Բ. «Անտոնեան հաւաքածոյ», կազմեցին Հ.Ն. Ակինեան եւ Հ.Հ. Ոսկեան Մխիթ. Ուխտէն. Վիեննա, Մխիթարեան տպարան, 1971:
50. Փահլևանյան Ա. Երկու խոսք, «Հայկական օրորոցային գոհարներ», խտասալիկ, կատարումը՝ Ա. Պապայանի. Երևան, «Արևիկ» հրատ., 2015:
51. Քյոսեյան Հ. Հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանություն. Երևան, «Մատենադարան» հրատ., 2021:

52. Кушнарeв Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Государственное музыкальное издательство, 1958.

References

1. The Holy Bible. The Old and New Testaments, edited by Hovhann Archimandrite Zohrapcan, Vol. 4. Venice, St. Lazzaro, 1805 (in old Armenian).
2. Avetikean G., Siurmelean Kh., Avgerean M. The New Dictionary of the Armenian Language, Vol. A (A-K). Venice, St. Lazzaro, 1836 (in old Armenian).
3. Babgen Catholicos. Catalogue of Manuscripts of the Red Monastery of Ancyra and its Surroundings. Antelias-Lebanon, The Armenian Catholicosate of the Great House of Cilicia Printing House, 1957 (in Armenian).
4. Brutyan M. Armenian Folk Music, Part I, Folk Songs. Yerevan, “Amrots group”, 2014 (in Armenian).
5. Grigoryan R. Armenian Folk Lullabies and Children’s Songs. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1970 (in Armenian).
6. Grigoryan R. The Armenian Children’s Folklore. Abstract of the thesis for degree of Doctor of Philological Sciences, specialty 10.01.09 – “Folkloristics”. Yerevan, 1996, <https://dspace.nla.am/bitstreams/47993271-8998-4d59-ad40-e696226bc3d9/download>
7. Zakaria Catholicos Dzagetsi (855-877). Orations, edited by Poghos Archimandrite Ananyan from Mekhitarist Congregation. Venice-St. Lazzaro, 1995 (in Old Armenian).
8. Tahmizyan N. The Collection ‘Series of Folk Songs of Akn’ in the New Historical and Analytical Light, *Lraber hasarakakan gitutyunneri* (Herald of Social Sciences), 1969, № 11, p. 7-26.
9. Tahmizyan N. Grigor Narekatsi and Armenian Music of V-XV Centuries. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1985 (in Armenian).
10. Toumajan M. Native Folk Songs and Lore, Vol. 1. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1972 (in Armenian).
11. Toumajan M. Native Folk Songs and Lore, Vol. 2. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1983 (in Armenian).
12. Khachatryan R. The Development Forms of the Refrains of Armenian Folk Songs, *Patmabanasirakan handes* (Historical-Philological Journal), 1998, № 1-2, p. 209-220 (in Armenian).
13. Komitas. The Complete Works, Vol. 1, Songs, edited by R. Atayan. Yerevan, Publishing House of Armenia, 1960 (in Armenian).
14. Komitas. The Complete Works, Vol. 9, Musical-Ethnographic Heritage. Armenian Folk Songs, Book 1, compiling, editing and commentaries by R. Atayan. Yerevan, “Gitutyun“ (“Science“) Publishing House of National Academy of Sciences of Republic of Armenia, 1999 (in Armenian).
15. Komitas. A Brief Overview on Armenian Folk Music // Komitas Vardapet, Studies and Articles, Book 2, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, “Sargis Khachents-Printinfo”, 2007, p. 219-320 (in Armenian).
16. Komitas. The Plough Song of Lori in style of Vardablur Village//Komitas Vardapet, Studies and Articles, Book 2, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, “Sargis Khachents-Printinfo”, 2007, p. 92-130 (in Armenian).
17. Hakobyan A. The Lullabies of M. Toumajan’s Collection, “Mesrop Mashtots University Bulletin” (periodical collection of scientific articles). Yerevan, “Limush” Publishing House, 2020, № 1, p. 181-191 (in Armenian).
18. Hakobyan A. Armenian Traditional Lullabies, Abstract of the thesis for degree of PhD in Art, specialty 17.00.02 - “Musical Art”, Yerevan-2022. <https://www.bok.am/sites/defa>

ult/files/2023-02/%D5%8D%D4%B5%D5%82%D5%84%D4%B1%D4%B3%D4%BB%D5%90%20%D5%8E%D4%B5%D5%90%D5%8B%D5%86%D4%B1%D4%BF%D4%B1%D5%86-1.pdf (in Armenian).

19. Sacred Songs, compiled and edited by A. Arevshatyan. Yerevan, “Anahit” Publishing House, 1998 (in Armenian).

20. Notated Chants of Sacred Patarag (Liturgy). Vagharshapat, Printing house of St. Etchmiadzin Cathedral, 1874 (in old Armenian).

21. Notated Chants of Sacred Patarag (Liturgy). Vagharshapat, Printing house of St. Etchmiadzin Cathedral, 1878 (in old Armenian).

22. Notated Taghbook for Servants of the Armenian Church, Publishing house of the Mother See of Holy Etchmiadzin, 1900 (in old Armenian).

23. Ghazar Archimandrite [Jahketsi]. A New Book called the Songbook, Constantinople, Astvatsatur Printing House, 1737 (in old Armenian).

24. Janikean H.K. Antiquities of Akn. Tiflis, M.D. Rotineants Printing House, 1895 (in Armenian).

25. Malkhaseants S. Armenian Explanatory Dictionary. Yerevan, State Printing House of Armenian SSR, Vol. III, 1944 (in Armenian).

26. Malkhaseants S. Armenian Explanatory Dictionary. Yerevan, State Printing House of Armenian SSR, Vol. IV, 1945 (in Armenian).

27. Grand Catalogue of Manuscripts of Mekhitarists Library in Venice, Vol. II, compiled by Barsegh Archimandrite Sargisean from Mekhitarist Congregation. Venice, 1924 (in Old Armenian).

28. Grand Catalogue of Armenian Manuscripts of Mekhitarists Library in Venice, Vol. V, Menology – Festive Book – Taghbook – Calendar of Feasts, compiled by Sahak Archimandrite Djemdjemian from Mekhitarist Congregation. Venice-St. Lazzaro, 1995 (in Old Armenian).

29. Grand Catalogue of St. James Manuscripts, Vol. I, by Bishop Norair Bogharian, Jerusalem, Armenian Convent Printing Press, 1966 (in Old Armenian).

30. Grand Catalogue of St. James Manuscripts, Vol. IV, by Bishop Norair Bogharian. Jerusalem, Armenian Convent Printing Press, 1969 (in Old Armenian).

31. Grand Catalogue of St. James Manuscripts, Vol. V, by Bishop Norair Bogharian. Jerusalem, Armenian Convent Printing Press, 1971 (in Old Armenian).

32. Meghedies. Taghs and Gandzes of Armenian Church, compiled by Zareh Bishop Aznavorean. Antelias, The Armenian Catholicosate of the Great House of Cilicia Printing House, 1990 (in Armenian).

33. Mkhitar Archimandrite Sebastatsi. Book of the Christian Doctrine. Venice, Antonio Bortoli Printing House, 1732 (in Armenian).

34. Mnatsakanyan A. Armenian Medieval Folk Songs. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1956 (in Armenian).

35. Mnatsakanyan A. Literature, History of Armenian People, Vol. 4. Yerevan, Publishing House of National Academy of Armenian SSR, 1972 (in Armenian).

36. Collection of Folk Songs of Akn, recorded by Komitas Vardapet, Mother See of Holy Etchmiadzin Printing House, 1895 (in Armenian).

37. Patkanean Serovbe. Songs, edited by Avetik Khazezeants. Moscow, Lazareants Seminary Printing House, 1857 (in Old Armenian).

38. Simeon Yerevantsi. A Little New Taghbook, Mesrop Mashtots Matenadaran of Ancient Manuscripts, Ms. 3945, 19th century (after 1832). Etchmiadzin (in Old Armenian).

39. Simeon Yerevantsi. A Little Taghbook, Mother See of Holy Etchmiadzin, St. Grigor Lusavorich Printing House, 1777 (in Old Armenian).
40. The Nightingale of Armenia, Complete Songbook, edited by A. Grigoreants, book 2, Vol. 1. Baku, N. Malafeants & Co. Printing House, 1874 (in Armenian).
41. Taghbook graceful and fine, Constantinople, Martiros Dpir Printing House, 1752 (in Old Armenian).
42. Taghbook graceful and fine, Constantinople, Stepanos Petrosean Printing House, 1788 (in Old Armenian).
43. Taghbook rich, graceful and fine. Constantinople, Poghos Yohannisean Printing House, 1803 (in Old Armenian).
44. Taghbook rich, graceful and fine. Constantinople, Poghos Yohannisean Printing House, 1816 (in Old Armenian).
45. Taghbook rich, graceful and fine. Constantinople, Poghos Arapean and Sons Printing House, 1825 (in Old Armenian).
46. Taghbook of Armenian Holy Church. Ortagyugh-Constantinople, Poghos Arapean Apuchekh and Sons Printing House, 1840 (in Old Armenian).
47. Taghbook of Armenian Holy Church. Ortagyugh-Constantinople, Poghos Arapean Apuchekh Printing House, 1850 (in Old Armenian).
48. Catalogue of Armenian manuscripts of Nicosia in Cyprus, compiled by N. Akinean. Vienna, Mekhitarists Printing House, 1961 (in Old Armenian).
49. Catalogue of Armenian manuscripts of the library of Bzommar monastery, Vol. 2, "Antonean collection", compiled by Mekhitarist Fathers N. Akinean and H. Voskean. Vienna, Mekhitarists Printing House, 1971 (in Old Armenian).
50. Pahlevanyan A. Preface, "Armenian Lullaby Jewels", CD, soloist: A. Papayan. Yerevan, "Arevik" Publishing House, 2015 (in Armenian).
51. Qyoseyan H. Theology of Armenian Medieval Art. Yerevan, "Matenadaran" Publishing House, 2021 (in Armenian).
52. Kushnaryov K. Issues on the History and Theory of Armenian Monodic Music. Leningrad, State Musical Publishing House, 1958 (in Russian).

АРМЯНСКАЯ ДРЕВНЕЙШАЯ КОЛЫБЕЛЬНАЯ-ТАГ

АСТХИК МУШЕГЯН*

Для цитирования: Мушегян, Астхик. "Армянская древнейшая колыбельная-таг". *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 115-141. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-115

Одним из исключительных образцов армянского духовного песнетворчества является таг (духовное песнопение) «Небеса небес», положивший начало новому жанру – Рождественской колыбельной песне, которую пели Младенцу

* Старший научный сотрудник Матенадарана им. Месропа Маштоца, научный сотрудник Музея-института Комитаса, член Союза композиторов Армении, кандидат искусствоведения, a.musheghyan@gmail.com, статья представлена 06.11.2023, рецензирована 20.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

Иисусу Христу. По нашему мнению, он был создан в период между второй половиной XIII и первой половиной XIV веков анонимным автором из Киликии. Самая ранняя запись оригинального литературного текста тага сделана музыкантом-философом Есаи Аревелци в скопированном им в Сисе (Киликия) в 1348 г. «Тагаране» (Сборнике тагов).

Музыкальный компонент тага сохранился в трех вариантах, записанных армянской нотописьмью. Первый из них нотирован Н. Ташчяном и заверен Армянской Церковью, второй записан А. Черчяном (Армашская традиция), а третий – неизвестным музыкантом (Антилиасская традиция). Проведенный нами сравнительный анализ всех трех записей показал, что они исходят из одного и того же источника и отличаются характерным для Киликийского музыкального искусства декоративно-монументальным стилем, эпико-лирическим повествованием и широкой кантиленой.

В центре внимания нашего исследования был образец тага, заверенный Армянской Церковью. Нами выявлен ряд специфических особенностей, касающихся литературного и музыкального компонентов, интонационного строя и типических мелодических оборотов, ритмики, гласовых структур и драматургического развития. Одним из важнейших элементов в построении поэтического текста и мелодической фактуры являются рефрены. По определенным стилистическим и гласовым признакам и интонационному составу таг близок к знаменитой «Колыбельной» из Акна, записанной Комитасом.

Уникальная колыбельная-таг «Небеса небес», созданная талантливым средневековым автором, имеет большую художественную ценность и является своего рода панегириком, посвященным великому празднику Рождества и Богоявления Господа нашего Иисуса Христа.

Ключевые слова: Рождество Христово, Киликия, таг, колыбельная, интонационно-ритмический оборот, глас, рефрен.

ARMENIAN ANCIENT TAGH-LULLABY

ASTGHİK MUSHEGHYAN*

For citation: Musheghyan, Astghik. "Armenian ancient tagh-lullaby", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 115-141. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-115

One of the exceptional examples of Armenian spiritual songwriting is the tagh (canticle) named "Heaven of Heavens", which gave rise to a new genre – Christmas

* Senior Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran, Researcher at Komitas Museum-Institute, Member of the Composers Union of Armenia, Doctor of Arts, a.musheghyan@gmail.com. The article was submitted on 06.11.2023, reviewed on 20.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

Lullaby sung to the Infant Jesus Christ. We assume that it was created by an anonymous author from Cilicia between the second half of the XIII and the first half of the XIV centuries. The earliest recording of the original literary text of the tagh was made by the musician-philosopher Yesayi Areveltsi in the “Tagharan” (Book of Taghs), copied by him in Sis (Cilicia) in 1348.

The musical component of the tagh is preserved in three versions, written down in Armenian notation. The first of the three mentioned is recorded by N. Tashchyan and certified by the Armenian Church; the second was recorded by H. Cherchyan (Arماش tradition), and the third – by an unknown musician (Antelias tradition). Our comparative analysis of all three records showed that they are derived from the same source and are distinguished by decorative and monumental style, epic-lyrical narrative and wide cantilena, typical for Cilician music art.

In our research we focused on the version, certified by the Armenian Church. We revealed a number of specific features related to the literary and musical components, intonation and typical melodic patterns, rhythmic, modal structures and dramatic development. The role of refrains as one of the most important elements in the construction of the poetic text and melodic texture is particularly emphasized. Some stylistic and modal peculiarities and the intonational structure of the tagh are close to the famous “Lullaby” from Akn, recorded by Komitas.

The one-of-a-kind tagh-lullaby “Heaven of Heavens”, created by the talented medieval author, is of great artistic value. It is a true eulogy dedicated to the great Feast of the Nativity and Epiphany of our Lord Jesus Christ.

Key words: Nativity of Jesus, Cilicia, tagh, lullaby, intonation-rhythmic pattern, mode, refrain.

ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՆՎԱԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ՍԻՄՖՈՆԻԶԱՑՎԱԾ ՀԵՏՆՈՐԴԸ. ՍՊԵՆԴԻԱՐՈՖՈՆ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՊԻԿԻԶՅԱՆ*

Հղման համար. Պիկիջյան, Հռիփսիմե: «Ավանդական նվագարանների սիմֆոնիզացված հետնորդը. Սպենդիարոֆոն»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 142-153. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-142

Հոդվածը նվիրված է Ալ. Սպենդիարյանի տուն-թանգարանում ցուցադրվող *սպենդիարոֆոն* կոչվող ինքնատիպ նվագարանի ստեղծման պատմությանը, բնութագրմանն ու աղմկային-հարկանային ընտանիքի գործիքների հնագույն տարբերակների հետ համեմատական քննությանը: Ռուս անվանի բանաստեղծ Մ.Յու. Լերմոնտովի «Երեք արմավենի» բալլադի հիման վրա սիմֆոնիկ պատկեր ստեղծելիս՝ Ալ. Սպենդիարյանը ձգտում էր առավել կենդանի հնչյունավորել շիկացած անապատով անցնող ուղտերի քարավանի ընթացքը: Ուղտերի զանգերի դողանջի հնչողությունը նվագախմբի միջոցով պատկերելու փնտրտուքներում՝ ստեղծում է կաշվե շրջանակին ամրացված 12 գնդաձև բոժոժներով մի յուրօրինակ գործիք, որն, ի պատիվ կոմպոզիտորի՝ Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովն անվանում է սպենդարոֆոն:

Բնականաբար, մեծանուն կոմպոզիտորը քաջատեղյակ էր, որ նկարագրվող միջավայրին կամ ժամանակաշրջանին բնորոշ ինքնատիպ ու հարուստ հնչողություն կամ տեմբրային բազմերանգություն ստանալու նպատակով՝ դեռևս 18-րդ դարից, ստեղծագործողները դիմում էին տարբեր երկրներում ու ժամանակներում կիրառվող ավանդական նվագարաններին, ծայն արկանող հնամենի գործիքներին ու հարմարանքներին:

Ալ. Սպենդիարյանի ստեղծած բոժոժավոր նվագարանը համեմատելով Հայաստանի տարբեր պեղավայրերից հայտնաբերված հնագույն զանգակների ու բոժոժների, ինչպես նաև նախաքրիստոնեական ու քրիստոնեական աշխարհիկ ու հոգևոր տոների, ծեսերի ու արարողությունների ընթացքում և անասնապահական մշակույթում տարածված աղմկային-հարկանային նվագարանների ու ծայն արտաբերող հմայական պահպանակների հետ կարելի է եզրակացնել, որ կոմպոզիտորը համակողմանի պատկերացում ուներ հիշյալ նվագարանների գործառույթների ու առանձնահատկությունների վերաբերյալ և, իբրև նորարար, նրա հեղինակած սպենդիարոֆոնն այդ հնամենի նվագարանների «սիմֆոնիզացված» հետնորդն է:

Բանալի բաներ՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյան, սպենդիարոֆոն, «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկեր, ավանդական նվագարան, զանգ, բոժոժ, թանգարան:

Ներածություն

Երևանի կենտրոնում գտնվող Ալ. Սպենդիարյանի տուն-թանգարանի խորհրդանիշներից է կոմպոզիտորի ստեղծած բոժոժավոր-հարկանային նվագարանը, որը նրա դստեր՝ Մարինա Սպենդիարովայի նվերն էր թանգարանին: Թանգարանի բացման օրվանից (1967 թ.) ի վեր՝ այդ յուրօրինակ նվագարանը հիմնական ցուցադրության կարևոր նմուշներից է, որը մեծ հետաքրքրությամբ

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարանի մշակութաբանության ամբիոնի դոցենտ, պատմական գիտությունների թեկնածու, riposh@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.01.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.02.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

են դիտում աշխարհի տարբեր կողմերից ժամանած այցելուներն ու ծանոթանում դրա ինքնատիպ հնչողությանը [5, էջ 175-178]: Եվ իբրև այցեքարտ ու խորհրդանիշ՝ սպենդիարոֆոնը լայնորեն կիրառվում է նաև թանգարանի տեղեկատվական-գովազդային նյութերում, հուշանվերային հավաքածուներում և կրթական ծրագրերում: Էքսկուրսիայի և կրթական ծրագրերի ընթացքում թանգարանի այցելուներին առաջարկվում է լսել «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի ձայնագրությունը, որից հետո մասնակիցները հնարավորություն են ստանում անմիջականորեն վայելել կոմպոզիտորի ստեղծած բնօրինակ սպենդիարոֆոնի հնչողությունը, ապա նաև ինքնուրույն հնչեցնել նույն նվագարանի կրկնօրինակը:

Մեր ուսումնասիրության շրջանակներում կանդրադառնանք այդ ինքնատիպ նվագարանի ստեղծման ու կիրառման խնդրին՝ համեմատական եզրեր փնտրելով նաև գործիքի հնագույն նախատիպերի հետ:

Նվագարանի ստեղծման նպատակը

Ալեքսանդր Սպենդիարյանի նամակներից ու հուշագրություններից հայտնի է դառնում, որ նոր նվագարան ստեղծելու գաղափարը հղացել էր Միխայիլ Լերմոնտովի «Երեք արմավենի» բանաստեղծության հիման վրա սիմֆոնիկ ստեղծագործություն գրելու ընթացքում, երբ կոմպոզիտորը ձգտում էր նվագախմբի միջոցով վերակերպավորել կիզիչ անապատով անցնող ուղտերի քարավանի պատկերը: Կարծում ենք, սիմֆոնիկ նվագախմբի հնչյուններով այդ տեսարանն առավել ցայտուն արտահայտող զանգակաձայն նվագարան ստեղծելու միտքը կարող էին հուշել նաև շեկ ավազուտներով անցնող քարավանի ղողանջուն ընթացքը նկարագրող լերմոնտովյան տողերը.

И только замолкли – в дали голубой
 Столбом уж крутился песок золотой,
 Звонком раздавались нестройные звуки,
 Пестрели коврами покрытые выюки,
 И шел, колыхаясь, как в море челнок,
 Верблюд за верблюдом, взрывая песок [11, էջ 147-149]¹.

Նվագախմբի տեմբրային գունապնակը հարստացնելու փնտրտուքը

Դասական երաժշտության տարբեր ժանրերի ստեղծագործություններում և սիմֆոնիկ նվագախմբերում այլևայլ մշակույթներին բնորոշ ավանդական նվագարաններ ներմուծելն, անշուշտ, Ալ. Սպենդիարյանի համար նորություն չէր:

¹ Հայերեն թարգմանությունը՝

Ղողանջեցին, բոժոժներն աններդաշնակ զնգոցով.
 Ահա բեռներ գույնզգույն՝ խալիների ծածկոցով
 Եվ ուղտն ուղտի հետևից, ինչպես նավակն օվկիանում,
 Օրորվելով հողմածեժ միշտ առաջ էր ընթանում
 Ու աղմուկով ծառերին քարավանն է մոտենում [2, էջ 50-52]:

Դեռևս 18-րդ դարում նկարագրվող միջավայրին կամ ժամանակաշրջանին բնորոշ ինքնատիպ ու հարուստ հնչողություն կամ տեմբրային բազմերանգություն ստանալու նպատակով՝ կոմպոզիտորները դիմում էին տարբեր երկրներում ու ժամանակներում կիրառվող ավանդական նվագարաններին ու ձայն արկանող հնամենի գործիքներին: Եվ այդ շարունակական փնտրտուքների շնորհիվ էլ՝ ժամանակակից սիմֆոնիկ նվագախմբերում կարելի է տեսնել թե՛ տարբեր մշակույթներին բնորոշ հարվածային, աղմկային, փողային ու լարային նվագարանների ընտանիքներին պատկանող տարաբնույթ գործիքներ, թե՛ դրանց փոխակերպված տարբերակները: Ասվածի վառ օրինակներից են Լատինական Ամերիկայի, Աֆրիկայի, Արևելքի ու Եվրոպայի տարբեր ժողովուրդների առօրյա և տոնածիսական կյանքում տարածված հնամենի նվագարաններն ու ձայն արտաբերող բազմաբնույթ գործիքները (թմբուկ, գոնգ, կոչնակ, դափ, քսելաֆոն, զանգ, ծնծղա, սիսոր, զիլ, կաստանետ, չխչխկան, կարկաչա...) [13, էջ 98-109] և սիմֆոնիկ, կամերային, ջազային, էստրադային և այլ նվագախմբերում կիրառություն ստացած դրանց հետագա փոխակերպումները [14, էջ 19-22 զանգակներ, 25-վիբրաֆոն, 27-տուբաֆոն, 30-32-քսիլոֆոն, 34-մարիմբա, 64-բրազիլյան պանդեյրա, 65-բոժոժներ, 66-զանգ (կովի), 84, 86-գոնգ, 87-լաստրա, 88-89-կաստանետ, 90-չխչխկան, 96-կլավես, 102-մարաքաս, 103-բամբուկ, 103-կաբացա]: Այսու՝ շիկացած անապատով անցնող ուղտերի քարավանի ընթացքն ունկնդրին առավել տպավորիչ ներկայացնելու փնտրտուքների ինքնատիպ արտահայտությունը դարձած Ալ. Սպենդիարյանի հեղինակած այդ նվագարանը դիտարկելի է հենց վերջիններիս համապատկերում:

Նվագարանի ստեղծման մասին հակիրճ տեղեկություն կարելի է գտնել Վ.Լ. Սպենդիարովայի հուշագրություններում, ըստ որի՝ «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի համար Ալ. Սպենդիարյանը զանգակներով մի հատուկ գործիք էր ստեղծել: Հեղինակը նշում է, որ կոմպոզիտորն անչափ ոգևորված էր և ընթացքում խորհրդակցում էր նաև տիկնոջ հետ: Եվ որքան հիշում է՝ նվագարանը պատրաստվել էր Սիմֆերոպոլում [12, էջ 123]:

Իր ուսուցչի՝ Նիկոլայ Անդրեևիչ Ռիմսկի-Կորսակովի կողմից կատակով «սպենդիարոֆոն» կոչված [12, էջ 123-124] այդ նոր նվագարանը կազմված էր կաշվե շրջանակի վրա ամրացված մետաղե 12 գնդաձև, սնամեջ բոժոժից: Ձայնն արտաբերվում էր թափահարման կամ հարվածի միջոցով, որի ընթացքում բոժոժների ներսում տեղադրված մանր գնդիկները դիպչում էին պատերին ու զնգզնգում (նկ. 1):

1905 թ. օգոստոսի 6-ին գրված նամակներից մեկում էլ Ալ. Սպենդիարյանը Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովին տեղեկացնում է, որ մայիս ամսին արդեն ավարտել է Միխայիլ Լերմոնտովի «Երեք արմավենի» պոեմի հիման վրա գրված իր սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը, որի պարտիտուրը շուրջ 100 էջից է բաղկացած և առաջին անգամ մեծ նվագախմբի կազմում բաս կլարնետ ու կոնտրաբաս է ներառել: Կոմպոզիտորը շեշտում է, որ մինչ հանրության դատին հանձնելը՝ կկամենար ուսուցչին ներկայացնել իր այդ նոր ստեղծագործությունը և, նրա հավանությանն արժանանալու պարագային, հնարավորություն ստանալ այն

հնչեցնելու առաջիկա սեզոնի ռուսական սիմֆոնիկ համերգներից մեկի ընթացքում [15, էջ 65-66]:

Կարճ ժամանակ անց, բնութագրելով Ալ. Սպենդիարյանի ղեկավարությամբ «Երեք արմավենի» սիմֆոնիկ պատկերի համերգային կատարման տպավորությամբ դահլիճի արձագանքը՝ անվանի ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյանը, գրում է. «...համերգի ընթացում Ալ. Սպենդիարյանը ներկայացավ իբրև օժտված դիրիժոր, իսկ «Երեք արմավենի»-ն ներկաներին հիացրեց իր թարմությամբ, մեղեդայնությամբ, նուրբ հարմոնիայով ու գործիքավորմամբ: Ունկնդիրներին հատկապես դուր էին եկել զանգակների ուղեկցությամբ քարավանի գալու և մեկնելու պատկերները» [15, էջ 123-124]: Եվ ի լրումն ասվածի՝ Մարիա Սպենդիարովան էլ հիշում է, որ համերգին հաջորդող ընթրիքի ժամանակ Ն.Ա. Ռիմսկի-Կորսակովն իր մեկ այլ տաղանդաշատ աշակերտին՝ Ալ.Կ. Գլազունովին դիմելով նկատել է, թե, ամենայն հավանականությամբ, իրենց չէր հաջողվի քարավանի երթն այդպես նկարագրել-հնչեցնել, քանի որ դրա համար պետք էր «արևելքի մարդ լինել» [15, էջ 124]:

Կոմպոզիտորի կենդանության օրոք սպենդիարոֆոն նվագարանը հնչում էր «Երեք արմավենի» ստեղծագործության համերգային բոլոր կատարումների ընթացքում և դարձել էր Ալ. Սպենդիարյանի համերգային շրջագայությունների անբաժան ուղեկիցը:

Սպենդիարոֆոնի հնագույն նախատիպերը

Մեր ուսումնասիրության այս հատվածում փորձելու ենք դիտարկել սպենդիարոֆոնը՝ տարբեր ժողովուրդների ավանդական մշակույթներում կիրառվող ձայնային պահպանակ-հմայիլների, ինչպես նաև աղմկային ու հարկանային ղողանջող տարաբնույթ գործիքների ու նվագարանների համապատկերում: Ինչպես նշեցինք՝ սպենդիարոֆոնը բաղկացած է կաշվե շրջանակի վրա ամրացված բրոնզե 12 սնամեջ բոժոժից, որոնց ներսում տեղադրված գնդիկները թափահարելիս կամ ձեռքին հարվածելիս՝ ախորժալուր ղողանջում են: Կառուցվածքով՝ անվանի կոմպոզիտորի հեղինակած նվագարանն աղերսվում է տարբեր երկրների ավանդական կյանքում կիրառվող բույսերի ցողուններից, ընձյուղներից, թելերից հյուսված ճոպանների, գոտիների, ինչպես նաև գործվածքի, կաշեփոկի, ոսկրե կամ փայտե շրջանակի վրա ամրացված փայտե, ոսկրե կամ մետաղե զանգակներից ու բոժոժներից բաղկացած երաժշտական գործիքներին [13, էջ 264-301; 9, հավելված, նկար N 66-67 բոժոժավոր գդալներ, N 150 ռեշետո՝ ծնծղայավոր դափ, N 313 տրիդեկսնիս՝ արդիականացված, N 307-312-էգլիտե՝ ավանդական և արդիականացված կրթավոր աղմկայիններ, N 306 ծնծղայավոր դափ՝ սիետինիշ, N 375 սկրաբալայ և կյալմաս, N 427-428-դափ, N 482-դափ-դայրա բոժոժներով, N 511՝ փայտե կարգանագ, N 520 փայտե պխաչիչ, N 612 շրջանակ՝ 10 բոժոժով; 7, էջ 56-86]:

Այդ ձայնարկու գործիքներից ու նվագարաններից շատերը հստակ գործառույթ էին կրում և նախաքրիստոնեական ու քրիստոնեական շրջանի հոգևոր ու աշխարհիկ տոների ու ծեսերի անփոխարինելի բաղադրիչներն էին: Այդ շար-

քում կարող են դիտարկվել նաև հայկական ժողովրդական պարի, երգի ու ծիսախաղի ժամանակ կիրառվող բոժոժներով կամ ծնծղաներով շրջանակված մեծ ու փոքր դափերը (նկ. 2), զանգակները, զիլերը, ծնծղաները, չխչխկանները, ինչպես նաև բնության զարթոնքն ու պտղաբերությունը խթանող ձայնային-հմայական խորհրդանիշ ընկալվող Ծաղկազարդի կարկաչան, եկեղեցական արարողակարգում տարածված մեծ ու փոքր զանգերը, գոնգը, կոչնակը, քռոցն ու բոժոժավոր բուրվառը: Բնական է, որ իբրև Հայ առաքելական եկեղեցու հետևորդ, Ալ. Սպենդիարյանին ևս հայտնի էին ծիսական կյանքում շրջանառվող տարաբնույթ զանգերի, քռոցի (նկ. 3) ու բոժոժավոր բուրվառի թե՛ կառուցվածքի ու գործառույթի, թե՛ տեմբրի ու հնչողության առանձնահատկությունները: Հայրմ, նոր նվագարան ստեղծելիս, կոմպոզիտորը կարող էր ըստ անհրաժեշտության կիրառել նաև դրանց հնարավորությունները:

Նկատենք նաև, որ սպենդիարոֆոնի կաշվե շրջանակի երկու կողմերի վրա հավասարապես բաշխված վեցական բրոնզե բոժոժները համեմատելի են Հայաստանի տարբեր բնակավայրերի պեղումներից հայտնաբերված 2-րդ-1-ին հազարամյակներով թվագրվող բոժոժների ու զանգակների հետ, որոնք կախվել են ընտանի կենդանիների վզից (նկ. 6) կամ մարտակառքերի վրա [3, աղյուսակ XVIII]²: Մասնագետների վկայությամբ՝ նախնական շրջանում տարաբնույթ ձայներ արտաբերող այդ ղողանջող գործիքները երաժշտության մեջ հազվադեպ էին կիրառվում և չարխափան նշանակությամբ առավել տարածված էին կրոնական-հմայական ծեսերում ու արարողություններում: Ըստ հնագույն կրոնահավատալիքային պատկերացումների՝ բոժոժներն ու զանգերը միաժամանակ մի քանի գործառույթ էին իրականացնում և կիրառվում էին իբրև ձայնային հմայիչներ ու պահպանակներ.

ա) ձայնի միջոցով չար ուժերին վանելու համար,

բ) ձայնի միջոցով բարի ոգիների ուշադրությունը գրավելու և հովանավորությանն արժանանալու նպատակով [16, էջ 31; 10, էջ 147-153; 1 էջ 50-56 մանուկների, 57-62 կենդանիների; 8, էջ 12-13; 6, էջ 200-201]:

Զանգակների ու բոժոժների ոճավորված տարբերակներն, իբրև պտղաբե-

² Աղյուսակ XVIII - բրոնզե ծակոտկեն բոժոժներ, էջ 105 բրոնզե հմայիլ-կախիկներ, զանգակներ (կապարային բրոնզ, պղինձ)՝ Մեծամորի N 32 դամբարանից, դրանք արծվագլուխ կանթերով ամրացվել են բուրվառի շղթաներին: Նմանատիպ պեղածո զանգակներ (բոժոժ) հայտնաբերվել են նաև Լճաշենի դամբարանաբլուրներում, Արթիկում, Կարմիր Բլուրի մ.թ.ա. IX-VIII դդ. թվագրվող N 1 դամբարանում, Կարմիր Բլուրում, Թագավորանիստում (Վանաձոր), Կամոյում (Գավառ), Անիում և այլուր: Հիշյալ բոժոժների մեծ մասը պահվում են Հայաստանի Պատմության և Սարդարապատի հուշահամալիր, հայոց ազգագրության թանգարաններում: Օրինակ, Ազգագրության թանգարանում կարելի է տեսնել հետևյալ պեղածո բոժոժները. Լոռի Բերդ, 14 դամբարան, 4 բոժոժ, մ.թ.ա. 14-13-րդ դդ., հայտնաբերվել են 1977 թ.: Նույն թվականին Լոռի Բերդի 21 դամբարանից գտնվել է բոժոժներով շղթա, մ.թ.ա. 12-11-րդ դդ., պեղումների ղեկ.՝ Ս. Դևեջյան: 1978 թ. Լճաշենի պեղումներից հայտնաբերվել են մ.թ.ա. 10-8-րդ դդ. թվագրվող բոժոժներ, պեղումների ղեկ.՝ Հ. Իսրայելյան:

րության խորհրդանիշ ու չարխափան հմայիլ, լայնորեն կիրառվում էին նաև հայոց ավանդական տարազի ու զարդերի համալիրներում և անասնապահական մշակույթում: Բոժոժներով ու զանգակներով զարդարված ղողանջուն հմայիլ-վզնոցը, ապարանջանը, գլխազարդն ու թեզանիքի կախիկները բնորոշ էին հատկապես կանանց ու երեխաների (նկ. 4) ծիսական հանդերձանքին [4, էջ 92-94: Սյունիք-Արցախի կանանց տարազ, էջ 126-127, գլխազարդեր, էջ 133-137 ճակատազարդեր, էջ 144, 147, 149-151 կրծքազարդեր]: Հիշյալ զարդերի ու հանդերձանքի միջոցով կարելի է պատկերացում կազմել տվյալ ժամանակաշրջանի ու միջավայրի կենսակերպի, հավատալիքների, արհեստավորական հմտությունների ու գեղագիտական պատկերացումների մասին:

Մոզական-հմայական արարողություններից զատ, այդ հնամենի նվագարանները նաև հաղորդակցական գործառույթ էին կրում՝ ձայնի միջոցով տեղեկություն փոխանցելով մարդկանց ու կենդանիների գտնվելու վայրի մասին: Զանգերի, բոժոժների ու չարխափան այլ հմայիլ-դաղդղանների տարատեսակ համադրություններից կազմված վզնոցները կախում էին նախրի առջևից գնացող կենդանիների ու լավագույն կաթնատուների պարանոցներին: Այս առումով ուշագրավ է Հայոց ազգագրության և ազատագրական պայքարի պատմության թանգարանում ցուցադրվող բոժոժավոր դաղդղանը [ՀԱՊԹ 889, ԱԿ 3-86, ՀՀ Հոկտեմբերյանի շրջան, գ. Բամբակաշատ, 20-րդ դ. սկիզբ], որը թե՛ կառուցվածքով, թե՛ հնչողությամբ, ուղղակի աղերսներ ունի սպենդիարոֆոնի հետ (նկ. 5): Հայաստանի Պատմության և Ազգագրության թանգարաններում պահվում են նաև 19-20-րդ դդ. տարածված ուղտի զանգակների տարբեր տեսակներ: Ե՛վ բոժոժները, և՛ զանգերը կարող էին կիրառվել մեկական կամ փնջային տարբերակներով. շարքով կամ մեծից փոքր՝ իրար մեջ կախվելով (նկ. 6): Զանգերի ու բոժոժների ղողանջի հնչողությունն ու տևողությունը պայմանավորված է թե՛ հումքի տեսակից (բրոնզ, պղինձ, համաձուլվածք) ու պատաստման եղանակից, թե՛ չափից, քանակից ու դասավորությունից:

Անտարակույս, անասնապահական մշակույթի ավանդույթները պահպանվում ու կիրառվում էին նաև թաթարական միջավայրում, որին կարծում ենք, քաջատեղյակ էր նաև Ալ. Սպենդիարյանը:

Հոդվածին կցված լուսանկարներում ներկայացրել ենք Սարդարապատի հուշահամալիր, հայոց ազգագրության թանգարանի և Հայաստանի պատմության թանգարանի հավաքածուներում պահվող 18-19-րդ դարերի անասնապահական մշակույթում կիրառվող այդ ձայնային պահպանակ-հմայիլների ու բոժոժավոր նվագարանների մի քանի նմուշ, որոնց «սիմֆոնիզացված» հետնորդը դարձավ Ալ. Սպենդիարյանի հեղինակած սպենդիարոֆոն նվագարանը:

Եզրակացություն

Ռուս անվանի բանաստեղծ Մ.Յու. Լերմոնտովի «Երեք արմավենի» բալլադի հիման վրա սիմֆոնիկ պատկեր ստեղծելիս՝ Ալ. Սպենդիարյանը ձգտում էր առավել կենդանի հնչյունավորել շիկացած անապատով անցնող ուղտերի քարավանի ընթացքը: Ուղտերի զանգերի ղողանջի հնչողությունը նվագախմբի միջոցով պատկերելու փնտրտուքներում՝ ստեղծում է կաշվե շրջանակին ամրաց-

ված 12 գնդաձև բոժոժներով մի յուրօրինակ գործիք, որն, ի պատիվ կոմպոզիտորի՝ Ն.Ա. Ռինսկի-Կորսակովն անվանում է սպենդարոֆոն (նկ. 1):

Բնականաբար, մեծանուն կոմպոզիտորը քաջատեղյակ էր, որ նկարագրվող միջավայրին կամ ժամանակաշրջանին բնորոշ ինքնատիպ ու հարուստ հնչողություն կամ տեմբրային բազմերանգություն ստանալու նպատակով՝ դեռևս 18-րդ դարից, ստեղծագործողները դիմում էին տարբեր երկրներում ու ժամանակներում կիրառվող ավանդական նվագարաններին, ձայն արկանող հնամենի գործիքներին ու հարմարանքներին:

Այ. Սպենդիարյանի ստեղծած բոժոժավոր նվագարանը համեմատելով Հայաստանի տարբեր պեղավայրերից հայտնաբերված հնագույն զանգակների ու բոժոժների, ինչպես նաև նախաքրիստոնեական ու քրիստոնեական աշխարհիկ ու հոգևոր տոների, ծեսերի ու արարողությունների ընթացքում և անասնապահական մշակույթում տարածված աղմկային-հարկանային նվագարանների ու ձայն արտաբերող հմայական պահպանակների հետ կարելի է եզրակացնել, որ կոմպոզիտորը համակողմանի պատկերացում ուներ հիշյալ նվագարանների գործառույթների ու առանձնահատկությունների վերաբերյալ և, իբրև նորարար, նրա հեղինակած սպենդիարոֆոնն այդ հնամենի նվագարանների «սիմֆոնիզացված» հետնորդն է:

Գրականություն

1. Իսրայելյան Ա. XVIII-XIX դդ. հայկական հմայական պահպանակները. Երևան, Հայաստանի պատմության թանգարան, 2012:
2. Լերմոնտով Մ.Յու. Ընտիր երկեր. Երևան, «Սովետական գրող», 1982, էջ 50-52:
3. Խանգաղյան Է. Էլառ-Դարանի. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1979:
4. Հայկական տարազ. XVIII-XIX դարեր, Ալբոմ-կատալոգ, Հայաստանի պատմության թանգարանի հավաքածուից. Երևան, «Ասողիկ», 2014:
5. Մեյմարյան Լ. Մի ցուցանմուշի պատմություն. Սպենդիարոֆոն, *Սպենդիարյան 140*, «Թանգարան» տեսական-գիտամեթոդական հանդես. Երևան, 2011, էջ 175-178:
6. Պիկիչյան Հ. Երաժշտությունը հայոց ավանդական առտոնին և տոնաձիսական կյանքում. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2012:
7. Քոչարյան Ա. Հարկանային և շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2008:
8. Барсегян Э. Сакральные функции инструментального музицирования в ранних культурах Армянского нагорья, Проблемы генезиса и специфики форм музыкальной культуры. тезисы докладов. Ереван, 1986, с. 12-13.
9. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963.
10. Израелян А. Колокольчики и бубенцы в армянских народных верованиях, «Историко-филологический журнал», 1993, 1-2, с. 147-153.
11. Лермонтов М.Ю. Стихотворения, поэмы, Маскарад, Герой нашего времени, Библиотека всемирной литературы; литература XIX века. Москва, «Художественная литература», 1972.
12. Летопись жизни и творчества А.А. Спендиарова. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1973.
13. Музыкальные инструменты мира. Иллюстрированная Энциклопедия 4000 иллюстраций, пер. с англ. Т.В. Лихач. Минск, «Попурри», 2001.

14. Панаиотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах. Москва, «Советский композитор», 1973.
15. Спендиаров Ал. Письма, составление, вступительная статья и примечания К.Г. Григорян, Литературное наследство, т. 2. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1962.
16. Wachsmann Klaus P. The Primitive Musical Instruments Through the Ages. Edited by Anthony Bains. Singapore, 1982.

References

1. Israyelyan A. XVIII-XIX dd. haykakan hmayakan pahpanaknery'. Yerevan, Hayastani patmut'yan t'angaran, 2012.
2. Lermontov M.Yow. Y'ntir erker. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1982, e'j 50-52.
3. Xanzadyan E'. E'lar'-Darani. Yerevan, HSSH GA hrat., 1979.
4. Haykakan taraz. XVIII-XIX darer, Albom-katalog, Hayastani patmut'yan t'angarani havaqacuic. Yerevan, «Asoghik», 2014.
5. Meymaryan L. Mi cucanmushi patmut'yun. Spendiaronfon, Spendiaryan 140, «T'angaran» tesakan-gitamet'odakan handes. Yerevan, 2011, e'j 175-178.
6. Pikichyan H. Erajshsut'yuny' hayoc avandakan ar'tnin ev tonac'isakan kyanqum. Yerevan, «Amroc grup», 2012.
7. Qocharyan A., Harkanayin ev shnchakan erajhshtakan gorc'iqnery' Hayastanum. Yerevan, «Amroc grup», 2008.
8. Barsegian Je. Sakral'nye funkci instrumental'nogo muzicirovanija v rannih kul'tah Armjanskogo nagor'ja, Problemy genezisa i specifiki form muzikal'noj kul'tury. tezisy dokladov. Yerevan, 1986, s. 12-13.
9. Vertkov K., Blagodatov G., Jazovickaja Je. Atlas muzykal'nyh instrumentov narodov SSSR. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1963.
10. Israeljan A. Kolokol'chiki i bubency v armjanskih narodnyh verovanijah, «Istoriko-filologicheskij zhurnal», 1993, 1-2, s. 147-153.
11. Lermontov M.Ju. Stihotvorenija, pojemy, Maskarad, Geroj nashego vremeni, Biblioteka vseмирnoj literatury; literatura XIX veka. Moscow, «Hudozhestvennaja literatura», 1972.
12. Letopis' zhizni i tvorchestva A.A. Spendiarova. Yerevan, izd. AN Armjanskoj SSSR, 1973.
13. Muzykal'nye instrumenty mira. Illjustrirovannaja Jenciklopedija 4000 illjustracij, per. s angl. T.V. Lihach. Minsk, «Popurri», 2001.
14. Panaiotov A. Udarnye instrumenty v sovremennyh orkestrah. Moscow, «Sovetskij kompozitor», 1973.
15. Spendiaron Al. Pis'ma, sostavlenie, vstupil'el'naja stat'ja i piimechanija K.G. Grigoryan, Literaturnoe nasledstvo, t. 2. Yerevan, izd. AN Armjanskoj SSR, 1962.

**СПЕНДИАРОФОН: «СИМФОНИЗИРОВАННЫЙ» НАСЛЕДНИК
ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ**

РИПСИМЕ ПИКИЧЯН*

Для цитирования: Пикичян, Рипсима. «Спендиарофон: «симфонизированный» наследник традиционных музыкальных инструментов». *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 142-153. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-142

Статья посвящена истории создания музыкального инструмента *спендиарофон*, который экспонируется в доме-музее Александра Спендиаряна. Рассмотрены характерные особенности инструмента и проведен сравнительный анализ с древнейшими образцами из группы ударных шумовых инструментов. Работа над созданием симфонической картины «Три пальмы» на сюжет баллады выдающегося русского поэта Михаила Лермонтова, А. Спендиарян стремился достичь наиболее выразительного звукового изображения идущего по пустыне каравана верблюдов. Пытаясь симитировать средствами симфонического оркестра звон бубенчиков на верблюжьей упряжи, композитор создал оригинальный инструмент, состоящий из кожаного ремня с прикрепленными к нему двенадцатью шарообразными бубенцами. Н.А. Римский-Корсаков назвал его в честь «создателя» *спендиарофоном*.

Безусловно, выдающийся композитор был прекрасно осведомлен о том, что еще с XVIII века для получения оригинального и богатого звучания, для достижения тембрового многообразия, присущего той или иной среде или эпохе, композиторы обращались к традиционным музыкальным инструментам, применявшимся в разное время в разных странах, а также к старинным шумовым инструментам и устройствам.

Сравнивая созданный А. Спендиаряном инструмент с разнообразными бубенцами, колокольчиками и бубенчиками, найденными во время раскопок на территории Армении, с представленными в различных музеях ударными шумовыми инструментами и звуковыми оберегами, применяемыми во время дохристианских и христианских духовных и светских праздников, обрядов и церемоний, а также распространенными в скотоводческих культурах, можно заключить, что композитор имел разностороннее представление о функциях и особенностях подобных инструментов, а следовательно, созданный им новаторский *спендиарофон* является своего рода «симфонизированным» наследником древних музыкальных инструментов.

Ключевые слова: Александр Спендиарян, спендиарофон, симфоническая картина «Три пальмы», традиционный музыкальный инструмент, колокольчики, бубенцы, музей.

* Старший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, доцент Ереванского государственного университета, кандидат исторических наук, ripsh@mail.ru, статья представлена 20.01.2023, рецензирована 20.02.2023, принята к публикации 01.12.2023.

SPENDIAROPHONE: THE “SYMPHONIZED” SUCCESSOR TO TRADITIONAL MUSICAL INSTRUMENTS

HRIPSIME PIKICHIAN*

For citation: Pikichian, Hripsime. “Spendiarophone: the “Symphonized” Successor to traditional musical instruments”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 142-153. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-142

The article focuses on the history of *Spendiarophone*, a musical instrument exhibited in the Alexander Spendiaryan House-Museum. The author reviews its specific features and compares it with the most ancient examples from the family of percussion instruments. While working on “Three Palms”, a symphonic picture inspired by the great Russian poet Mikhail Lermontov’s poem, Spendiaryan sought to create the most expressive sound image depicting a caravan of camels walking through the desert. In his efforts to imitate the sound of ringing camel bells by means of a symphony orchestra, the composer created an original instrument consisting of a leather strap with twelve ball-shaped bells fastened to it. In honor of the “creator”, N. Rimsky-Korsakov called it *Spendiarophone*.

No doubt, the great composer was well aware that, from as far back as the XVIII century, in different countries at different times the composers, striving to produce an original and rich sound and achieve the timbre diversity, characteristic of the particular environment or epoch, employed traditional musical instruments, in addition to ancient percussion instruments and devices.

Having compared the instrument, created by Spendiaryan, with various bells and jingles from the excavation sites in Armenia, with the exhibited in various museums percussion instruments and sound charms used during pre-Christian and Christian spiritual and secular celebrations, rites, and ceremonies, as well as with those widespread in herding cultures, we concluded that the composer had a comprehensive understanding of the functions and specific features of these instruments. Thereby, the pioneering *Spendiarophone* he created is a kind of ‘symphonized’ successor to the ancient percussion instruments.

Key words: Alexander Spendiaryan, Spendiarophone, symphonic picture «Three Palms», traditional musical instruments, bells, jingles, museum.

* Senior Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, associate professor at the Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences, riposh@mail.ru. The article has been delivered on 20.01.2023, reviewed on 20.02.2023, accepted for publication on 01.12.2023.



Նկ. 1. Սպենդիարոֆոն

Նկ. 2. Մեծ դափ



Նկ. 3. Քշոց, Էջմիածին, 1621 թ.



Նկ. 4. Մանկական ոտքի ապարանջան-պահպանակ, ՀՊԹ

Նկ. 5. Դաղղղաններ, բոժոժներ, բոժոժավոր դաղղղան, ՀԱՊԹ



Նկ. 6. Ուղտերի գանգակներ և բոժոժներ, ՀՊԹ

«ԷԹՆՈԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆՂԻՐՆԵՐ» ԱՌԱՐԿԱՅԻ ԴԱՍԱՎԱՆՂՄԱՆ ՄԵԹՈԴԻԿԱ

ՄԱՐԻԱՆՆԱ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Տիգրանյան, Մարիաննա: «Էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներ» առարկայի դասավանդման մեթոդիկա»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 154-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-154

Հոդվածը ներկայացնում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի մագիստրոսական կրթական ծրագրի համար նախատեսված «Էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներ» առարկայի դասավանդման մեթոդիկան: Էթնոերաժշտագիտությունը բազմաֆունկցիոնալ (*ինտեգրատիվ*) համակարգ է, որն իրականացնում է ժողովրդական երաժշտության համակողմանի ուսումնասիրությունը՝ համատեղելով երաժշտագիտական, ձայնաբանական (*ակուստիկ*), մշակութաբանական, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, ազգագրական վերլուծություններ: Առարկայի ծրագիրը պայմանավորված է առաջին հերթին երաժշտական բանահյուսության կարևորության հանրային ճանաչմամբ՝ որպես պատմամշակութային հիշողության դրսևորման ձևերից մեկը:

«Էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներ» մագիստրոսական դասընթացը ներկայացնում է արդի երաժշտական ֆոլկլորագիտության հիմնախնդիրները և հայ ժողովրդի երաժշտական ֆոլկլորագիտության շուրջ 150-ամյա պատմությունը համաշխարհային երաժշտական ֆոլկլորագիտության համեմատական վերլուծության լույսի ներքո: Առարկան ընդգրկում է 19-րդ դարի 70-ականներից մինչև մեր օրերի ժամանակահատվածը՝ ուսանողի ուշադրությանը ներկայացնելով հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ձևավորման գործընթացում մեծ դեր ունեցած երաժշտագետների, կոմպոզիտորների և բանահավաքների կյանքն ու լուսավորչական գործունեությունը, ինչպես նաև նրանց կողմից աշխատասիրված նշանակալից ուսումնասիրությունները: Հոդվածի շրջանակում անդրադարձ է արվում առարկայի հիմնական ծրագրում ներառված թեմաներին, նշվում են դասընթացի ուսուցման մեթոդաբանության սկզբունքները, ձևաչափը, պահանջները և ուսանողների ուսումնառության արդյունքները:

Բանալի բառեր՝ էթնոերաժշտագիտություն, բանահյուսություն, ազգագրություն, ազգաբանություն, ժողովրդական երաժշտություն, «Էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներ», մագիստրոսական դասընթաց:

Ներածություն

Էթնոերաժշտագիտությունը գիտական համակարգ է, որը զբաղվում է աշխարհի ժողովուրդների երաժշտական համակարգերի ուսումնասիրմամբ և միջմշակութային փոխհարաբերությունների համեմատական վերլուծությամբ: Առարկան չի սահմանափակվում նեղ երաժշտագիտական խնդիրներով, այլ տրամաբանորեն լրացնում է հարակից գիտական առարկաների համակարգը: Գիտական մտքի այլ ոլորտների՝ ազգաբանության, բանահյուսության, բարբա-

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, ԵՊԿ հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ամբիոնի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, tigranyan.marianna@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 11.08.2023, գրախոսելու օրը՝ 13.09.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

ռազգիտության, ազգագրության հետ համատեղ՝ էթնոտերաժտագիտությունը լուծում է մշակույթի արմատական հիմքերի բացահայտման, ոլորտին առնչվող մնայուն արժեքների փոփոխվող պայմաններում պահպանելու և վերարտադրելու խնդիրները:

Ժողովրդական փիլիսոփայության, գեղագիտության, լեզվի հիմունքների, սովորույթների և ծեսերի, բանավոր պոեզիայի հետ մեկտեղ՝ ժողովրդական երաժշտությունն առանցքային դեր է խաղում ազգային ոգով ապագա սերունդներ դաստիարակելու խնդիրների լուծման գործում: Գիտության այս ոլորտին, ի սկզբանե, բնորոշ է եղել միջառարկայական, համակարգային բնույթը, որն այսօր իր վառ դրսևորումն ունի ժամանակակից առաջատար հետազոտողների աշխատություններում: Գտնվելով ժողովրդի հոգևոր մշակույթի և էթնոհոգեբանության հանգուցակետում՝ էթնոտերաժտագիտությունն իր բնույթով կենտրոնական դիրքերից մեկն է զբաղեցնում, քանզի համաշխարհային հանրության գիտական մտքի զարգացման գործընթացում, որպես միավոր, յուրաքանչյուր ազգային մշակույթ իր պատմական նշանակությունն ունի:

Դասընթացը չունի նախադեպ և նորությունը կայանում է նրանում, որ վերը նշված խնդիրների համակողմանի վերլուծությունից և ներկայացումից զատ, առաջին անգամ շրջանառության մեջ են դրվում ոլորտին վերաբերող արխիվային փաստաթղթեր, արխիվային նյութերի վրա հիմնված առաջատար մասնագետների նորանոր ուսումնասիրություններ, ինչը հնարավորություն է տալիս ուսանողներին հետևելու և ծանոթանալու էթնոտերաժտագիտության ոլորտում տեղի ունեցող զարգացումներին, պարբերաբար լույս տեսնող հրապարակումներին և գիտական նոր տեսանկյուններին:

Դասընթացի նպատակը

Էթնոտերաժտագիտության նպատակն է՝ ազգային, մշակութային և քաղաքական ինքնության խնդիրների ուսումնասիրումը, որը մշակութային համատեքստում սահմանվում է որպես ժողովրդական երաժշտության տարբեր ճյուղերի համակողմանի և ամբողջական ուսումնասիրություն: Դասընթացի ընդգրկումը բարձրագույն մասնագիտական կրթության համակարգ հետապնդում է մի քանի նպատակ: Դրանք են՝ ուսանողներին ծանոթացնել.

ա/ էթնոտերաժտագիտության հիմնավոր խնդիրներին,

բ/ հայ էթնոտերաժտագիտության պատմության կայացման, ձևավորման և զարգացման հիմնափուլերին,

գ/ հայ ժողովրդի երաժշտական բանահյուսությունն ուսումնասիրող երախտավոր կոմպոզիտորների, երաժշտագետների, բանահավաքների կյանքին և գործունեությանը, ինչպես և նրանց գիտական մեծ վաստակին և ուսումնասիրություններին:

Երաժշտագիտական, ստեղծագործական, խմբավարական, լարային, փողային, ակադեմիական երգեցողության բաժինների, ինչպես նաև Հայ ավանդական երաժշտության կատարողական արվեստի ամբիոնի մագիստրոսներն իրազեկված պետք է լինեն վերոնշյալ դրույթներին և ստացած գիտելիքները կարողանան կիրառել մասնագիտական ոլորտում:

Դասընթացի բովանդակության յուրացման մակարդակի պահանջներ

«Էթնոտերաժտագիտության հիմնախնդիրներ» առարկայի ընդհանուր ծավալը մեկ կիսամյակ է՝ 34 ժամ (17 շաբաթ): Դասընթացի յուրացման արդյունքում ուսանողը պետք է.

ա/ պատկերացում ունենա անվանի երաժշտագետ-բանահավաքների և կոմպոզիտորների գործունեության մասին, որոնք զգալի դերակատարում են ունեցել հայ ֆոլկլորագիտության զարգացման և հանրահոշակման գործընթացում,

բ/ ծանոթ լինի հայ երաժշտագետ-ֆոլկլորագետների ծավալած գործունեությանը, գիտենա նրանց կարևոր աշխատություններն ու գիտակցի նրանց կատարած դերը հայ էթնոտերաժտագիտության կայացման մեջ,

գ/ կարողանա օգտվել մասնագիտական գրականությունից,

դ/ ծանոթ լինի ազգագրական ժողովածուներում ամփոփված երաժշտական ֆոլկլորային նյութին:

Դասընթացի թեմատիկ պլանն ու բովանդակային շարադրանքն ըստ շաբաթների

1-ին շաբաթ

• Էթնոտերաժտագիտությունը՝ որպես գիտական համակարգ (Մաքս Վեբեր, Կուրտ Զաքս, Կառլ Շտոմպֆ, Էրիխ Հորնբոսթել, Բեռլինի ֆոնոգրաֆարխիվ, «Կրոսսմշակույթ», Բելա Բարտոկ, Պաուլ Հինդեմիտ):

• Հայ ազգագրությունը և երաժշտական բանահյուսությունը 19-րդ դարի երկրորդ կեսին:

• Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի դերն ու նշանակությունը հայ երաժշտագիտական մտքի զարգացման գործընթացում:

Արիստակես Սեդրակյան, «Քնար մշեցոց և վանեցոց» (1874)

Սահակ վրդ. Ամատունի, «Արարատ» ամսագիր

«Պարականոն շարականներ» (1883), «Ձայնագրյալ ժողովածու» (1883)

2-րդ շաբաթ

• Մխիթարյան միաբանության դերը հայ երաժշտական մտքի զարգացման գործընթացում, «Բազմավէպ» և «Գեղունի» հայերեն պարբերականները (Մինաս Բժշկյան, Ղևոնդ Տայան, Գաբրիել Այվազովսկի)

• Հայր Ղևոնդ Ալիշան, «Հայոց երգ ուսմական» (1852), «Հին հաւատք կամ հեթանոսական կրօնք Հայոց» (1910)

3-րդ շաբաթ

• Կ. Պոլսի երաժշտական կյանքը 19 դ. երկրորդ կեսին (Համբարձում Լիմոնճյան, Եղիա Տնտեսյան, Տիգրան Չուխաճյան, Նիկողայոս Թաշճյան, Միքայել Նալբանդյան, Արիստակես Հովհաննիսյան, Գաբրիել Երանյան)

• «Քնար արևելյան» (1853), «Քնար հայկական»

Ավետիս Խորասանճյան, Քերովբե Զիլճյան, Մ. Միանսարյանց

Հովհաննես Աճեմյան («Հարսնաճղա»)

- Թիֆլիսը՝ որպես հայ երաժշտական մշակույթի կենտրոն
Երվանդ Լալայան, «Ազգագրական հանդես»-ներ
Գևորգ Շերենց, «Վանա սագ» (1885)

Բարսեղ Ղորղանյան

Ժողովրդական երգը Մ. Եկմայանի և Ք. Կարա-Մուրզայի արվեստում

4-րդ շաբաթ

• Ալեքսանդրապոլի երաժշտական կյանքը 19-րդ դարի երկրորդ կեսին
Արևելյան երաժշտությունը և կոմպոզիտորական արվեստը (Նիկողայոս Տիգրանյան)

Արշակ Բրուսյան, «Ռամկական մրմունջներ» (1880-90-ականներ)

- Շուշիի երաժշտական կյանքը 1820-1920 թվականներին

Ստեփան Դեմուրյան, «Քնար» ժողովածուն (1907)

Գրիգոր Սյունի, «Խմբերգեր»

Դանիել Ղազարյան

5-րդ շաբաթ

• Կոմիտաս վարդապետը որպես համեմատական երաժշտագիտության
հիմնադիր

Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտագիտության մեջ

Կոմիտասը հայ ֆոլկլորագիտության հիմնադիր

- Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտությունը 20-րդ դ. սկզբին (Մոսկվա)

Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի դերն ու նշանակությունը

Սարգիս Հայկունի, «Էմինեան ազգագրական ժողովածու»:

6-րդ շաբաթ

- Թիֆլիսի «Երաժշտական լիգա»-ն

«Հայոց երաժշտական ընկերություն»-ը

Ռոմանոս Մելիքյան

Ազատ Մանուկյան

Կոնսերվատորիայի ստեղծումը (1921)

- «Հայարտների» (Հայ արվեստի տուն) դերն ու նշանակությունը (Թիֆլիս, Կ. Պոլիս, Բաքու, Բաթում, Մոսկվա)

7-րդ շաբաթ

• Բանահավաքչական աշխատանքները Հայաստանի շրջաններում

Սպիրիդոն Մելիքյան՝ «Շիրակի երգեր» (1917), «Վանա ժողովրդական երգեր» (1927), «Հայ ժողովրդական երգեր և նվագներ» (2 հատոր)

• Քրիստափոր Քուչնարյան՝ 1927-29 թթ. բանահավաքչական աշխատանքներ, «Հայ մոնոդիկ երաժշտության տեսության և պատմության հարցեր» (1958)

- ԱրմՖԱՆ-ի ստեղծումը (1935)

- Հայ փիլիսոփայական և գեղագիտական միտքը Արշակ Ադամյան
Հակոբ Հարությունյան, «Մանյակ» ժողովածու (1958)

8-րդ շաբաթ

Միջանկյալ ստուգում

9-րդ շաբաթ

- Հայ ֆուլկլորագիտությունը 1940-1960-ական թվականներին Արամ Քոչարյան, «Ժողովրդական նվագարաններ»
- Հայկական ԽՍՀ գիտությունների ակադեմիա (1943) և Արվեստի պատմության և տեսության սեկտոր (1948)
- Հայկական ԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ստեղծում (1958) և համակարգված բանահավաքչական աշխատանքները
- ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ստեղծում (1964)
Մաթևոս Մուրադյան

10-րդ շաբաթ

- Միհրան Թումանյան («Հայրենի երգ ու բան»)
- Վարդան Սամվելյան («Հայ ժողովրդական աշխատանքային երգեր»)
- Մանուկ Մանուկյան («Ավետիսներ»)
- Ռոբերտ Աթայան (Կոմիտասագիտություն)

11-րդ շաբաթ

- ԵՊԿ-ի Ֆուլկլորի կաբինետի ստեղծումը (1969)
Մարգարիտ Բրուտյան («Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն»)
- Սրբուհի Լիսիցյան (Կինետոգրաֆիա)
«Հայ ժողովրդի հնագույն ծիսական պարերն ու թատերական ներկայացումները»

12-րդ շաբաթ

- Հայ էթնոերաժշտագիտությունը 1960-80-ական թվականներին Գիտատեխնիկական նոր նվաճումներ և ծրագրեր (ՌԻՄՆԱԿԱՏ, Վ. Հոշովակի) Կարինե Խուդաբաշյան-Սարգսյան
- Հայ էթնոերաժշտագիտությունը 20 դ. վերջին քառորդում Պետրոս Ալահայտոյան
Զավեն Թագակցյան

13-րդ շաբաթ

- Էթնոերաժշտագիտությունը 21-րդ դարում. արդի հիմնախնդիրներ Ալինա Փահլևանյան, «Հայրենի երգեր» ժողովածու
- Արուսյակ Սահակյան, «Սասնա ծռեր դյուցազնավեպ»

Առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ «Սասնա ծռեր» Էպոսի և «Կարոս խաչ» վիպերգի երաժշտական պատումների համեմատական քննական վերլուծություն

14-րդ շաբաթ

- Մերօրյա հայկական հարսանիքն ավանդական ծեսի համատեքստում Ծիսական խորհրդաբանություն
- Կենդանապաշտության դրսևորումները ժողովրդական երգարվեստում Մսամորթը՝ որպես ցլապաշտության դրսևորում «Աղվես աղբերը»՝ որպես պտղաբերության և հարս բերող խորհրդանիշ, «Հավթռուքը»՝ որպես նախնյաց պաշտամունք Այծապաշտությունը՝ որպես հնագույն սիմվոլ (Խաչվերաց-Սպանդարամետաց տոներ, Քոչարի)
- Հնագույն սիմվոլների դրսևորումները ժողովրդական երգարվեստում «Օձը»՝ որպես իմաստության և հավերժության խորհրդանիշ («Պղնձյա Օձ»), Հարսանեկան ծիսապար «Սաքմա», Վիշապագորգեր
- Արևապաշտություն («Էգ բարև», Սահարի)

15-րդ շաբաթ

- Բուսապաշտության դրսևորումները հայկական ավանդական հարսանեկան գովքերգերի համատեքստում Հինադրեքի հայկական արմատները Նորափեսայի թագվորածառ «Ուռք»-ը՝ որպես Տիեզերական «Կենաց Ծառ»
- Պատմական երգերի նորահայտ օրինակներ Կիլիկյան Հայաստանի շրջանի պատմական երգերը, «Երգ ի Լևոն որդի Հեթմո» (XIII դ.), «Երգ քաջ Լիպարիտ զորավարի մասին» (XIV դ.), «Երգ Լևոն Լուսինյանի մասին»

16-րդ շաբաթ

- Ժողովրդական ծեսերի հնագույն արմատները և պաշտամունքային երաժշտություն, նախաքրիստոնեական արմատներ
- Ձմեռային տոներ (Սուրբ Ծնունդ, Տեառնընդառաջ, Սուրբ Սարգիս, Բարեկենդան)
- Գարնանային տոներ (Ծաղկազարդ, Ջատիկ)
- Ամառային տոներ (Համբարձում, Վարդավառ, Նավասարդ)
- Աշնանային տոներ (Խաղողօրհներ, Սուրբ խաչ)

17-րդ շաբաթ

Ստուգարք / հարցում

Մեթոդական համառոտ ցուցումներ և պահանջներ

Ուսման համար անհրաժեշտ են տեսա-ձայնային և համակարգչային սարքավորումներ: Յուրաքանչյուր դասաժամը ենթադրում է համապատասխան տե-

ասցուցադրում (սլայդ-շոու), ինչը շահեկանորեն նպաստում է ներկայացվող թեմայի յուրացմանը: Մագիստրանտը պետք է ծանոթ լինի դասընթացին առընթեր հիմնական և լրացուցիչ գրականության ցանկին [տե՛ս գրականությունը 1-54], որը տրամադրվում է նախապես: Կիսամյակի ընթացքում մագիստրանտը պարտավոր է ներկայացնել գրավոր աշխատանք՝ ռեֆերատ (ծրագրում տեղ գտած ցանկացած թեմայի վերաբերյալ): Քննական (ստուգարք) հարցերը հիմնված են բացառապես դասընթացի ծրագրում հաստատված թեմաների շուրջ: Հարցաշարը կազմվում է նախապես և բուհական պահանջներին համաձայն և նշանակված ժամկետում տրամադրվում ուսանողներին:

Դասընթացի յուրացման արդյունքում ուսանողը պետք է՝

Տիրապետի գիտական աշխատանքի բաղկացուցիչներն ու հիմնատարները. ոճ, լեզու, շարադրանք, մասնագիտական տերմինաբանություն՝ ըստ ժանրերի /ընդհանուր պատմական, վերլուծական, համեմատական, դիմանկար և այլն/:

Կարողանա օգտվել աղբյուրագիտական գրականությունից, տարանջատել աշխատանքի հիմնական ժանրերը, ներկայացնել և վերլուծել երաժշտական նյութը, հիմնավորել սեփական տեսակետներն ու եզրակացությունները:

Տիրապետի գրավոր շարադրանքի լեզվա-ոճական առանձնահատկություններին, մասնագիտական տեքստ կազմելու կանոններին, գործնական աշխատանք կառուցելու հմտություններին:

Գրականություն

1. Աբեղյան Մ. Երկեր. Հայ վիպական բանահյուսություն, հ. Ա. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, 571 էջ:
2. Աղամյան Ա. Հայ էպոսիկական մտքի պատմությունից, Հետազոտությունների ժողովածու, Գիրք 5, Կազմ. և խմբ.՝ Յա. Խաչիկյան. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2004, 135 էջ:
3. Աթանասյան Ն., Ստեփան Դեմուրյան. Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության ակունքներում. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2020, 151 էջ:
4. Ալիշան Հ. Ղևոնդ. Հայոց երգք ոսմկականք. Վենետիկ-Ս.Ղազար, 1852, 84 էջ /Armenian Popular songs. Translated into english. By the R. Leo M. Alishan D.D., of the Mschitaristic society. Venice - S. Lazarus, 1852/:
5. Ասատրյան Ա. ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ – 50. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, 394 էջ:
6. Արևշատյան Ա. Գրիգոր Գապասակալյանի երաժշտագիտական ժառանգությունը. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, 106 էջ:
7. Բաղդասարյան Ա. Խուդաբաշյան Կարինե Էմանուելի. Հայ նշանավոր կին գիտնականներ. Նյութեր կենսամատենագրության № 1. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, 39 էջ:
8. Բեյբության Ս. Սահակ Ամատունի, «Էջմիածին», 1970, № 4, էջ 31-35:
9. Բրուտյան Ա. Ռամկական մրմունջներ, խմբ.՝ Մ. Բրուտյան, հ. 1, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, 237 էջ:
10. Բրուտյան Ա. Ռամկական մրմունջներ, խմբ.՝ Մ. Բրուտյան, հ. 2, Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2002, 227 էջ:
11. Բրուտյան Մ. Ստեփան Դեմուրյան. Երևան, «Հայաստան», 1969, 105 էջ:

12. Գրիգոր Սյունի. Խմբերգեր, Կազմ., խմբ.՝ Ռ. Աթայան. Երևան, «Հայաստան», 2013, 371 էջ:
13. Գյոդակյան Գ. Ռոմանոս Մելիքյան. կյանքը և գործունեությունը. Երևան, ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1960, 245 էջ:
14. Երնջակյան Լ., Պիկիչյան Հ. Հիմն արևին. «Սահարին» հայ երաժշտական մշակույթում. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 1998, 115 էջ:
15. Թահմիզյան Ն. Երաժշտությունը հին և միջնադարյան Հայաստանում. Երևան, «Սովետական գրող», 1982, 59 էջ:
16. Թումաճան Մ. Հայրենի երգ ու բան (4 հատորով). Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ. (հ. 1, 1972, 263 էջ), (հ. 2, 1983, 439 էջ), (հ. 3, 1986, 219 էջ), (հ. 4, «Զանգակ», 2005, 431 էջ):
17. Կիրակոսյան Ա. Մարգարիտ Բրուտյան /նյութեր կենսամատենագրության/. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2007, 71 էջ:
18. Կոմիդասական, հ. 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, էջ 260: Կոմիդասական, հ. 2, խմբ.՝ Ռ. Աթայան, կազմ.՝ Մ. Մուրադյան. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, 267 էջ: Կոմիդասական, հ. 3, խմբ.՝ Ա. Ասատրյան. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2019, 267 էջ:
19. Հակոբյան Ա. Ազգային մշակույթի պահպանումը. Պետրոս Ալահայտոյան, «Արվեստագիտական հանդես», 2021, № 2, էջ 98-103:
20. Հասկաքաղ. Միհրան Թումաճան (1890-1973) (Պատկերագիրը և գիտական հոդվածներ), Համադրող և առաջաբ. հեղ.՝ Ն. Խաչատուրեան, Պատ. խմբ.՝ Գ. Ամիրադյան. Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2018, 211 էջ:
21. Հովհաննիսյան Կ. Վարդան Սամվելյանի կյանքն ու ֆոլկլորագիտական գործունեությունը, ԵՊԿ մագիստրոսական առենախոսություն, գիտական ղեկ.՝ Մ. Տիգրանյան, 2021, 80 էջ:
22. Մուրադյան Մ. Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1989, 337:
23. Մուրադյան Մ. Ազատ Մանուկյան. Երևան, «Հայաստան», 1977, 60 էջ:
24. Մուրադյան Մ. Ք. Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ. Երևան, ՀՍՄԻ ԳԱ հրատ., 1956, 284 էջ:
25. Մելիքյան Սպ. Հայ ժողովրդական երգեր և պարեր (2 հատորով), խմբ.՝ Մ. Աղայան. Երևան, «Հայպետհրատ», հ. 1, 1949 (323 էջ), հ. 2, 1952 (265 էջ):
26. Սահակյան Ա., Փահլևանյան Ա. Սասնայ ծոեր դիցազնավէպ. առասպելական ընդերք, վիպական կառոյց, վիպասանական եղանակ, Փասատենա, «Դրագարկ», 1996, 122 էջ:
27. Սահակյան Լ. Կոմիտասագիտությունը հայ երաժշտության մեջ. Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2010, 167 էջ:
28. Սահակյան Լ. Կոմիտաս Վարդապետ (Հոդվածների ժողովածու). Երևան, 2019, «Տիգրան Մեծ», 305 էջ:
29. Սահակյան Լ. Ռոբերտ Աթայան, խմբ.՝ Գ. Գասպարյան. Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2021, 350 էջ:
30. Սահակյան Ա. Հակոբ Հարությունյան, մասն. խմբ.՝ Մ. Բրուտյան. Երևան, «Սովետական գրող», 1985, 186 էջ:
31. Սամուելյան Խ. Հին Հայաստանի կուլտուրան, Ա հ. (Քարե դար). Յերեվան, «Պետհրատարակչություն», 1931, էջ 195:
32. Սիմոնյան Լ. Տոմարային ծիսաշար: Նոր Տարի, Սուրբ Ծնունդ, հ. 1, խմբ. Ա. Սահակյան. Երևան, «ՎՄՎ-Պրինտ», 2006, 294 էջ:

33. Սիմոնյան Լ. Տոմարային ծիսաշար: Սուրբ Սարգիս, Տըրնդեզ, Բարեկենդան, հ. 2, խմբ.՝ Ռ. Մելիքյան. Երևան, «ՎՄՎ-Պրինտ», 2007, 315 էջ:
34. Տիգրանյան Մ. «Աղվես» տոտեմի հնագույն արմատների դրսևորումը հայոց հարսանեկան ծեսում, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 2015, № 3, էջ 229-241:
35. Տիգրանյան Մ. «Լորկե»-ն որպես հայոց ավանդական ծիսական շուրջպար, «Կանթեղ», 2015, № 4, էջ 249-267:
36. Տիգրանյան Մ. Ծաղիկների և բույսերի դերն ու նշանակությունը հայկական հարսանեկան ծիսական երգերում, «Երաժշտական Հայաստան», 2008, № 4, էջ 113-130:
37. Տիգրանյան Մ. Թռչունների և կենդանիների տոտեմի դրսևորումները հայկական հարսանեկան ծիսական երգերում, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական III նստաշրջանի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 169-174:
38. Տիգրանյան Մ., Մինասյան Լ. Մանուկ Մանուկյան (1927-2010); Կյանքը և գործունեությունը, «Երաժշտական Հայաստան», 2022, № 2, էջ 136-143:
39. Փահլևանյան Ա. Հայ երաժշտական ֆոլկլորագիտության արդի խնդիրները, խմբ.՝ Ա. Արևշատյան. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2018, 175 էջ:
40. Փահլևանյան Ա. Կենսամատենագիտություն, խմբ.՝ Ա. Բաղդասարյան. Երևան, «Լիմուշ», 2020, 76 էջ:
41. Քոչարյան Արամ. Ծննդյան 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2004, 61 էջ:
42. Քուշնարյան Քրիստափոր (Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, կարծիքներ, հուշեր), Մասնագիտական խմբագիր և առաջաբանի հեղինակ՝ Մ. Բրուտյան, կազմողներ՝ Մ. Մուրադյան, Ն. Քուշնարյան. Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2003, 191 էջ:
43. Гапасакаян Григор. Книга о музыке, Перевод с габара и введение А. Аревшатыан, ред. Л. Акопян. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2017, 141 с.
44. Земцовский И. Этнография музыкальная, Музыкальная энциклопедия (в 6 т-х), гл. ред. Ю.В. Келдыш, т. 6. Москва, «Советский композитор», 1982, с. 578-581.
45. Календарные обычаи в странах Зарубежной Европы. Москва, «Наука», Зимние праздники (1973, 352 с.); Весенние праздники (1977, 360 с.); Летне-осенние праздники (1978, 296 с.).
46. Капанцян Г. Хайаса-колыбель армян: этногенез армян и их начальная история. Ереван, изд. АН АССР, 1947, 291 с.
47. Кушнарёв Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, МузГосИздат., 1958, 627 с.
48. Лисициан С. Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. 1. Ереван, изд. АН АССР, 1958, 613 с.
49. Лисициан С. Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. 2. Ереван, изд. АН АССР, 1972, 501 с.
50. Мазманян Р. Никогойос Тигранян. Очерк жизни и творчества. Ереван, «Советакан грох», 1978, 80 с.
51. Наджарян А. Вклад Србуи Лисициан в сохранение произведений танцевального искусства, «Academia»: Танец. Музыка. Театр. Образование. Москва, 2015, № 1, с. 54-55.
52. Тагмизян Н. Теория музыки в Древней Армении. Ереван, изд. АН АССР, 1977, 318 с.
53. Худабабян К. Армянская музыка в аспекте сравнительного музыкознания. Ереван, «Амроц груп», 2011, 272 с.
54. Шавердян А. Очерки по истории армянской музыки XIX-XX веков, ред. Р. Атаян. Москва, «Госмузиздат», 1959, 445 с.

References

1. Abeghyan M. Erker. Hay vipakan banahyusut'yun, h. A. Yerevan, HSSH GA hrat., 1966, 571 e'j.
2. Adamyan A. Hay e'st'etikakan mtqi patmut'yunic, Hetazotut'yunneri jhoghovac'u, Girq 5, kazm. Ev xmb.' Ya. Xachikyan. Yerevan, «Oskan Yerevanci», 2004, 135 e'j.
3. At'anasyan N. Step'an Demuryan. Hay erajhshtakan folkloragitut'yan akunqnerum. Yerevan, «Amroc grup», 2020, 151 e'j.
4. Alishan H. Ghevond. Hayoc ergq r'amkakanq, Venetik-S. Ghazar, 1852, 84 e'j /Armenian Popular songs. Translated into english. By the R. Leo M. Alishan D.D., of the Mschitaristic society. Venice - S. Lazarus, 1852/.
5. Asatryan A. HH GAA Arvesti institut – 50. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2010, 394 e'j.
6. Arshak Adamyan. Hay e'st'etikakan mtqi patmut'yunic, Hetazotut'yunneri jhoghovac'u, Girq 5, kazm. Ev xmb.' Ya. Xachikyan. Yerevan, «Oskan Yerevanci», 2004, 135 e'j.
7. Arevshatyan A. Grigor Gapasakalyani erajhshtagitakan jhar'angut'yuny'. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2013, 106 e'j.
8. Baghdasaryan A. Xudabashyan Karine E'manueli. Hay nshanavor kin gitnakanner. Nyut'er kensamatenagrut'yan № 1. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 1999, 39 e'j.
9. Beybut'yan S. Sahak Amatuni, «E'jmiac'in», 1970, № 4, e'j 31-35.
10. R'amkakan mrmunjner, xmb.' M. Brutyan, h. 1. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1985, 237 e'j.
11. Brutyan A. R'amkakan mrmunjner, xmb.' M. Brutyan, h. 2. Yerevan, «Amroc grup», 2002, 227 e'j.
12. Brutyan M. Step'an Demuryan. Yerevan, «Hayastan», 1969, 105 e'j.
13. Grigor Syuni. Xmberger, Kazm., xmb.' R. At'ayan. Yerevan, «Hayastan», 2013, 371 e'j.
14. Gyodakyan G. R'omanos Meliqyan. kyanqy' ev gorc'uneut'yuny'. Yerevan, HSSR' GA hrat., 1960, 245 e'j.
15. Ernjakyan L., Pikichyan H. Himn arevin. «Saharin» hay erajhshtakan mshakuyt'um. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 1998, 115 e'j.
16. T'ahmizyan N. Erajhshtut'yuny' hin ev mijnadaryan Hayastanum. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1982, 59 e'j.
17. T'umachyan M. Hayreni erg u ban (4 hatorov). Yerevan, HXSH GA hrat. (h. 1, 1972, 263 e'j), (h. 2, 1983, 439 e'j), (h. 3, 1986, 219 e'j), (h. 4, «Zangak», 2005, 431 e'j):
18. Kirakosyan A. Margarit Brutyan /nyut'er kensamatenagrut'yan/. Yerevan, «Amroc grup», 2007, 71 e'j.
19. Komitasakan, h. 1, xmb.' R. At'ayan. Yerevan, HSSH GA hrat., 1969, e'j 260. Komitasakan, h. 2, xmb.' R. At'ayan, kazm.' M. Muradyan. Yerevan, HSSH GA hrat., 1981, 267 e'j. Komitasakan, h. 3, xmb.' A. Asatryan. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2019, 267 e'j.
20. Hakobyan A. Azgayin mshakuyt'i pahapany'. Petros Alahaytoyan, «Arvestagitakan handes», 2021, № 2, e'j 98-103.
21. Haskaqagh. Mihran T'umachyan (1890-1973) (Patkeragirq ev gitakan hodvac'ner), Hamadrogh ev ar'ajab. hegh.' N. Xachaturean, pat. xmb.' G. Amiraghyan. Yerevan, Komitasi t'angaran-instituti hrat., 2018, 211 e'j.
22. Hovhannisyan K. Vardan Samvelyani kyanqn u folkloragitakan gorc'uneut'yuny', EPK magistrosakan atenaxosut'yun, gitakan ghek.' M. Tigranyan, 2021, 80 e'j.
23. Muradyan M. Urvagic' arevmtahay erajhshtut'yan patmut'yan. Yerevan, HXSH GA hrat., 1989, 337 e'j.
24. Muradyan M. Azat Manukyan. Yerevan, «Hayastan», 1977, 60 e'j.

25. Muradyan M.Q. Kara-Murzan ev bazmad'aynut'yan armatavorumy' hay erajhshtut'yan mej. Yerevan, HSSR' GA hrat., 1956, 284 e'j.
26. Meliqyan Sp. Hay jhoghovrdakan erger ev parer (2 hatorov), xmb.' M. Aghayan. Yerevan, «Haypethrat», h. 1, 1949 (323 e'j), h. 2, 1952 (265 e'j).
27. Sahakyan A., P'ahlevanyan A. Sasnay c'r'er diucaznave'p. ar'aspelakan y'nderq, vipakan kar'oyc, vipasanakan eghanak, P'asatena, «Drazark», 1996, 122 e'j.
28. Sahakyan L. Komitasagitut'yuny' hay erajhshtut'yan mej. Yerevan, «Tigran Mec'», 2010, 167 e'j.
29. Sahakyan L. Komitas Vardapet (Hodvac'neri jhoghovacu). Yerevan, 2019, «Tigran Mec'», 305 e'j.
30. Sahakyan L. R'obert At'ayan, xmb.' G. Gasparyan, Yerevan, «Tigran Mec'», 2021, 350 e'j.
31. Sahakyan S. Hakob Harut'yunyan, masn. Xmb.' M. Brutyan. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1985, 186 e'j.
32. Samuelyan X. Hin Hayastani kulturan, A h. (Qare dar). Yerevan, «Pethratarak-chut'yun», 1931, e'j 195.
33. Simonyan L. Tomarayin c'isashar: Nor Tari, Surb C'nund, h. 1, xmb. A. Sahakyan. Yerevan, «VMV-Print», 2006, 294 e'j.
34. Simonyan L. Tomarayin c'isashar: Surb Sargis, Ty'rndež, Barekendan, h. 2, xmb.' R'. Meliqyan. Yerevan, «VMV-Print», 2007, 315 e'j.
35. Tigranyan M. «Aghves» totemi hnaguyn armatneri drsevorumy' hayoc harsanekan c'esum, «Lraber hasarakakan gitut'yunneri», 2015, № 3, e'j 229-241.
36. Tigranyan M. «Lorke»-n vorpes hayoc avandakan c'isakan shurjpar, «Kant'egh», 2015, № 4, e'j 249-267.
37. Tigranyan M. C'aghikneri ev buyseri dern u nshanakut'yuny' haykakan harsanekan c'isakan ergerum, «Erajhshtakan Haysatan», 2008, № 4, e'j 113-130.
38. Tigranyan M. Tr'chunneri ev kendanineri totemi drsevorumnery' haykakan harsanekan c'isakan ergerum, Eritasard hay arvestabanneri gitakan III nstashrjani nyut'er. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2009, e'j 169-174.
39. Tigranyan M., Minasyan L. Manuk Manukyan (1927-2010); Kyanqy' ev gorc'unekut'yuny', «Erajhshtakan Hayastan», 2022, № 2, e'j 136-143.
40. P'ahlevanyan A. Hay erajhshtakan folkloragitut'yan ardi xndirneri', xmb.' A. Arevshatyan. Yerevan, «Amroc grup», 2018, 175 e'j.
41. P'ahlevanyan A. Kensamatenagitut'yun, xmb.' A. Baghdasaryan. Yerevan, «Limush», 2020, 76 e'j.
42. Qocharyan Aram. C'nndyan 100-amyakin nvirvac' gitajhoghovi nyut'er. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2004, 61 e'j.
43. Qushnaryan Qristap'or (Hodvac'ner ev usumnasirut'yunner, karc'iqner, husher), Masnagitakan xmbagir ev ar'ajabani heghinak' M. Brutyan, Kazmoghner' M. Muradyan, N. Qushnaryan. Yerevan, «Amroc grup», 2003, 191 e'j.
44. Gapasakaljan Grigor. Kniga o muzyke, Perevod s grabara i vvedenie A. Arevshatjan, Red. L. Akopjan. Yerevan, izd. «Gitutjun» NAN RA, 2017, 141 s.
45. Zemcovskij I. Jetnografija muzykal'naja, Muzykal'naja jenciklopedija (v 6 t-h), gl. red. Ju.V. Keldysh, t. 6. Moscow, «Sovetskij kompozitor», 1982, s. 578-581.
46. Kalendarnye obychai v stranah Zarubezhnoj Evropy. Moscow, izd. «Nauka», Zimnie prazdniki (1973, 352 s.); Vesennie prazdniki (1977, 360 s.); Letne-osennie prazdniki (1978, 296 s.).
47. Kapancjan G. Hajasa-kolybel' armjan: jetnogenez armjan i ih nachal'naja istorija, Yerevan, izd. AN ASSR, 1947, 291 s.

48. Kushnarjov H. Voprosy istorii i teorii armjanskoj monodicheskoj muzyki. Leningrad, MuzGosizdat., 1958, 627 s.

48. Lisician S. Starinnye pljaski i teatralizovannye predstavlenija armjanskogo naroda, t. 1. Yerevan, izd. AN ASSR, 1958, 613 s.

49. Lisician S. Starinnye pljaski i teatralizovannye predstavlenija armjanskogo naroda, t. 2. Yerevan, izd. AN ASSR, 1972, 501 s.

50. Mazmanjan R. Nikogajos Tigranjan. Oчерk zhizni i tvorchestva. Yerevan, «Sovetakan groh», 1978, 80 s.

51. Nadzharjan A. Vklad Srbui Lisician v sohranenie proizvedenij tanceval'nogo iskusstva, «Academia»: Tanec. Muzyka. Teatr. Obrazovanie. Moscow, 2015, № 1, s. 54-55.

52. Tagmizjan N. Teorija muzyki v Drevnej Armenii. Yerevan, izd. AN ASSR, 1977, 318 s.

53. Hudabashjan K. Armjanskaja muzyka v aspekte sravnitel'nogo muzykoznanija. Yerevan, «Amroc grup», 2011, 272 s.

54. Shaverdjan A. Oчерki po istorii armjanskoj muzyki XIX-XX vekov, red. R. Atajan. Moscow, «Gosmuzizdat», 1959, 445 s.

МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ПРЕДМЕТА «ОСНОВЫ ЭТНОМУЗЫКОЛОГИИ»

МАРИАННА ТИГРАНЯН *

Для цитирования: Тигранян, Марианна. “Методика преподавания предмета «Основы этномузыкологии»”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 154-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-154

В статье представлена методика преподавания предмета «Проблемы этномузыкологии» в магистратуре Ереванской государственной консерватории имени Комитаса. Этномузыкология – многофункциональная (интегративная) система, осуществляющая комплексное изучение народной музыки, объединяющее музыковедческий, фонетический (акустический), культурологический, социологический, психологический, этнографический анализы. Предметная программа обусловлена, прежде всего, общественным признанием значения музыкального фольклора как одной из форм проявления историко-культурной памяти.

Данный учебный курс представляет проблемы современного музыкального фольклора и 150-летнюю историю музыкального фольклора армянского народа в свете сравнительного анализа мирового музыкального фольклора. Предмет охватывает период с 70-х годов XIX века до наших дней и представляет вниманию студентов жизнь и просветительскую деятельность музыковедов, композиторов и фольклористов, сыгравших большую роль в процессе формирования армянского музыкального фольклора, и их значимые исследования в данной области. В рамках статьи обозначены темы, включенные в основную

* Старший научный сотрудник отдела народной музыки Института искусств НАН РА, преподаватель ЕГК имени Комитаса, кандидат искусствоведения, tigranyan.marianna@mail.ru, статья представлена 11.08.2023, рецензирована 13.09.2023, принята к публикации 01.12.2023.

программу предмета, упоминаются принципы методики преподавания курса, формат, требования и результаты обучения студентов.

Ключевые слова: этномузыкология, фольклор, этнография, этнология, народная музыка, «Проблемы этномузыкологии», магистратура.

METHODS OF TEACHING THE SUBJECT “PROBLEMS OF ETHNOMUSICOLOGY”

MARIANNA TIGRANYAN*

For citation: Tigranyan, Marianna. “Methods of teaching the subject “Problems of Ethnomusicology””, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 154-166. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-154

The article presents the methods of teaching the subject “Problems of Ethnomusicology” in the master’s degree program at the Komitas Yerevan State Conservatory. Ethnomusicology is a multifunctional (integrative) system carrying out a comprehensive study of folk music, which combines musicological, phonetic (acoustic), cultural, sociological, psychological, and ethnographic analyses. The subject program has been determined, first of all, by the public recognition of the importance of musical folklore as one of the forms of manifestation of historical and cultural memory.

This training course introduces the students to the problems of modern musical folklore and the 150-year history of musical folklore of the Armenian people in the light of comparative analysis of the world musical folklore. The subject covers the period from the 70s of the XIX century to date, presenting to students the life and educational activities of the musicologists, composers and folklorists, who had played a major role in the formation of Armenian musical folklore, and their noteworthy studies in this field. The article outlines the topics included in the main program of the subject, sets forth the principles of teaching methods of the course, the format, requirements and the student learning outcomes.

Key words: ethnomusicology, folklore, ethnography, ethnology, folk music, “Problems of Ethnomusicology”, master’s degree program.

* Senior researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, tigranyan.marianna@mail.ru. The article was submitted on 11.08.2023, reviewed on 13.09.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

**ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ**

ԱՇԽԵՆ ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ*

Հղման համար. Աթանեսյան, Աշխեն: «Ռուսական դրամատուրգիայի դրսևորումները արդի հայ թատրոնում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 167-172. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-167

Ռուս դրամատուրգիան հայ թատերախմբերի խաղացանկում ներառվել է հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորման օրից: Դրա տարածմանը նպաստել են մոսկովյան կամ պետերբուրգյան թատերական կրթօջախներում ուսումնառած առաջատար հայ թատերական գործիչները, ովքեր վերադառնալով այնտեղից զբաղվել են թատերախմբեր հավաքելու և բեմադրական աշխատանքների կազմակերպման գործով: Հետագայում այն ավելի արմատանալով կազմել է հայկական թատրոնների խաղացանկի անբաժանելի մասը: Արդի հայ թատրոնների խաղացանկերն ուսումնասիրելիս ռուս գրականության ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից նմուշների պակաս չտեսանք: Ավելին՝ այսօր հայ երիտասարդ թատերական գործիչներին ակնհայտորեն այդ երկրի նորագույն գրականության գեղագիտության կրողները կարելի է համարել:

Բանալի բաներ^{*} ռուս գրականություն, խաղացանկ, հայ թատրոն, նոր դրամա, բեմադրություն, դերասան, վավերագրական թատրոն:

Ներածություն

Ուսումնասիրելով արդի հայ թատրոնում արտասահմանյան, մասնավորապես՝ ռուս գրականության և, հատկապես, դրամատուրգիական դրսևորումներն ու նախընտրությունները, հարկ ենք համարում նախ պատմական անդրադարձ կատարել այդ հարցի վերաբերյալ: Հետևաբար՝ գրականագետի մեր քննախոյզ հայացքն ուղղում ենք հայ թատրոնի պատմությանը և փորձում հասկանալ անցյալում հաստատված գրական նախընտրություններն ու ձգտումները:

Հայ թատրոնի պատմությանը վերաբերող արժեքավոր աղբյուրներում մեր հայեցակարգին առնչվող համապարփակ և ամբողջական ձևակերպումների, փաստագրական լիարժեք ուսումնասիրությունների պակաս թերևս չկա:

Դիտելով 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ թատերական խմբերի խաղացանկերի վերաբերյալ ուսումնասիրությունները՝ կանգ ենք առնում մի իրողության վրա, որ այդ թատերախմբերն իրենց խաղացանկը երբեմն կառուցել են խմբի առաջատար դերասանների անձնական նախընտրությունների հիման վրա՝ առաջնորդվելով տվյալ դերասանի ստացած կրթության կամ փորձառության ազգային առանձնահատկություններով: Այսինքն, եթե խմբի առաջատար դերասանը՝ որպես ստեղծագործող, իր ճանապարհը սկսել էր եվրոպական թատերական և գրական միջավայրում, ապա նրա խաղացանկում գերա-

* ԵՊՀ ռուս բանասիրության ֆակուլտետի ռուս գրականության ամբիոնի դոցենտ, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, athanesyan@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

կշռում էին այդ գրականության նմուշները, իսկ եթե ռուսական միջավայրում էր սկսել, ապա՝ ռուս գրականությունը:

Ռուս գրականությունը հայ թատերախմբեր ներմուծվել է մոսկովյան կամ պետերբուրգյան թատերական կրթօջախներում ուսումնառած առաջատար գործիչների նախաձեռնությամբ, ովքեր վերադառնալով այնտեղից՝ զբաղվել են թատերախմբեր հավաքելու և բեմադրական աշխատանքների կազմակերպման գործով. «...Հայկական խաղացանկի պատկերը որոշում էին նաև իրենց՝ դերասանների անձնական նախասիրությունները, նրանցից շատերը (Գևորգ Պետրոսյան, Հովհաննես Աբելյան, Սաթենիկ Ադամյան, Գրիգոր Ավետյան, Օլգա Մայսուրյան) ռուսական կրթություն ստացած, ռուսական միջավայրին ծանոթ և այդ միջավայրը պատկերելու ընդունակ մարդիկ էին, որոնք հաճախ լինում էին Մոսկվա և Պետերբուրգ, դիտում ռուսական թատրոնների ներկայացումները և նրանց խաղացանկի հայտնի պիեսները բերում հայ թատրոն» [1, էջ 35]:

Նրանց շնորհիվ հայ հանդիսատեսը հնարավորություն է ունեցել դիտել ռուս անվանի հեղինակների գործերի բեմադրությունները, մասնավորապես Չեխովի, Գորկու, Տոլստոյի, Նայդյոնովի, Պշիբիշևսկու, Օստրովսկու լավագույն ստեղծագործությունները:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Տարբեր ժամանակներում հասարակական-քաղաքական զարգացումները գրականության մեջ և արվեստում հեղինակներին մղում էին նոր տիպի հերոսների որոնման: Հետևաբար՝ թատերական արվեստն անմիջականորեն մղվում էր դեպի գրականությունը՝ այնտեղ փնտրելով նորագույն ձևերով դրսևորվելու պայմանաձևերը: Նոր գրականության և խաղաձևերի օրինակներ եղան 20-րդ դարասկզբի դերասանուհիներ Քնարիկի և Սաթենիկ Ադամյանի՝ ռուս անվանի դերասանուհի Վերա Կոմիսարժևսկայայի խաղացանկից վերցված երկու դերերը: Բաքվում և Նոր Նախիջևանում բեմադրվեց Ա.Պ. Չեխովի «Ճայը», որտեղ Քնարիկը խաղաց Նինա Զարեչնայայի դերը, Նոր-Նախիջևանում՝ Օստրովսկու «Անօժիտը», որտեղ Լարիսայի դերը խաղաց Սաթենիկ Ադամյանը [1, էջ 124]:

Արդեն 1920-ականներին, խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո, Երևան տեղափոխված արևմտահայ թատերական գործիչները փորձում են իրենց հետ բերել ոչ միայն թատերական այն մշակույթն ու ավանդները, որի կրողներն էին իրենք, այլև խաղացանկային ուղղվածությունն ու նախընտրությունները:

Օրինակ, 1922 թվականի հունվարի 25-ին բացված հայկական առաջին պետական թատրոնի անդրանիկ թատերաշրջանի խաղացանկում, ի թիվս հայկական և արևմտաեվրոպական գործերի, ընդգրկված էր նաև Մ. Գորկու «Հատակումը» (բեմադրիչ՝ Իս. Ալիխանյան) [2, էջ 19]:

Ռուս գրականության ստեղծագործությունների բեմադրություններն ավելի հաճախադեպ և, նույնիսկ, պարտադիր դարձան Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին՝ կրելով արդեն գաղափարախոսական ուղղվածություն:

Անկախացումից հետո դրանք սկսեցին բեմադրվել ոչ միայն Երևանի, այլև

մարզերի տարբեր թատրոններում (Վանաձորում՝ «Երեք քույր», Ա.Պ. Չեխով, 1987, «Անմեղ մեղավորներ», Օստրովսկի, 1992, բեմադրիչ՝ Վ. Շահվերդյան):

Արդի հայ թատրոնի խաղացանկային նախընտրությունները դիտարկելիս ակնհայտ դարձավ, որ այսօր էլ ռուս դասական և ժամանակակից գրողների ստեղծագործությունները հայ թատերական գործիչների և հանդիսատեսի հետաքրքրությունների առանցքում են:

Կ. Ստանիսլավսկու անվան ռուսական դրամատիկական թատրոնի խաղացանկում այսօր ընդգրկված են ինչպես դասական, այդ թվում՝ Ա. Չեխովի «Բալետնու այգին», Ա. Օստրովսկու «Բալզամինովի ամուսնությունը», Ալ. Պուշկինի «Եվգենի Օնեգին» և «Փոքրիկ ողբերգությունները», Ն. Գոգոլի «Վիհ», այնպես էլ ժամանակակից դրամատուրգների գործերը: Ժանրային այսպիսի բազմազանության նպատակն, անշուշտ, հայ հանդիսատեսին ռուս դասական և ժամանակակից գրականությանը ծանոթացնելն ու այն տարածելն է, ինչպես նաև գրական ճաշակի և նախընտրությունների ձևավորմանը նպաստելը:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի խաղացանկում ընդգրկված Լ. Ռազումովսկայայի «Սիրելի Ելենա Սերգենևա» պիեսը, որը հեղինակի դեբյուտն էր 1982 թվականին և մեծ հետաքրքրություն առաջ բերեց ոչ միայն ավագ սերնդի, այլև երիտասարդների շրջանում: Պիեսն այսօր էլ բեմադրվում է արտասահմանյան տարբեր բեմերում: Այն արդիական է բոլոր ժամանակներում, որովհետև հեղինակը պիեսի սյուժետային պայմանաձևում դրել է սերունդների հակասությունը. պիեսում հակադրված են բարոյական կայուն արժեքներ և սկզբունքներ ունեցող մարդիկ և նրանք, ովքեր զուրկ են այդ հատկանիշներից, չունեն ոչ չափի, ոչ պատվի զգացում: Պատանի հանդիսատեսի թատրոնն այս հաղորդագրությունն էր դրել բեմադրության գաղափարային կառույցում (բեմադրիչ՝ Շ. Ղազարյան, 2022)՝ փորձելով պատանիներին ցույց տալ նման վարվելակերպի ողջ արատավորությունն ու անընդունելիությունը:

Հովհաննես Թումանյանի անվան ազգային տիկնիկային թատրոնի բեմում, բացի մանկական ներկայացումներից, կարելի է դիտել նաև Ա. Չեխովի «Երեք քույր» դրամայի բեմադրությունը (բեմադրիչ՝ Ս. Մովսեսյան, 2020):

Ն. Գոգոլի «Ռևիզոր» կատակերգությունը հայ թատրոնում բեմադրական հարուստ ավանդույթ ունի: 1923 թվականին Ա. Բուրջայանն այն բեմադրել է Թիֆլիսի Հայ դրամայում, այնուհետև 1925 թվականին վերաբեմադրել նորաստեղծ Երևանի պետական թատրոնում (այժմ՝ Գ. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոն), այնուհետև՝ Լենինականի (այժմ՝ Գյումրի) Ա. Մռավյանի անվան թատրոնում (1931) [3]:

2019 թվականին ռուս դասական գրականության ամենահայտնի և արժեքավոր ստեղծագործությունը՝ Ն. Գոգոլի «Ռևիզոր» կատակերգությունը, Հ. Պարոնյանի անվան երաժշտական կոմեդիայի պետական թատրոնում բեմադրել է Հ. Ղազանջյանը:

Ռուս գրականությունից ընտրված վերոնշյալ բոլոր ստեղծագործությունների ընտրության տրամաբանությունը, թերևս, կարելի է բացատրել բոլոր ժամանակներում կարևորագույն հայեցակարգի դրդապատճառով. համամարդ-

կային թեմաների ընդգրկունությամբ, որոնք արդիական են բոլոր ժամանակներում և բոլոր հասարակարգերում: «Մարդը մարդու մասին» բանաձևն է դրված գրականության և արվեստի նախահիմքում, և դրա շուրջն է կառուցվում և տեղի ունենում ամեն ինչ: Թեպետ տարիների ընթացքում փոխվել են հանդիսատեսի գեղարվեստա-գեղագիտական պահանջները, ինչպես արվեստում, այնպես էլ գրականության մեջ ի հայտ են եկել նոր արտահայտչաձևեր, նոր միտումներ, նույնիսկ՝ ուղղություններ (վավերագրական դրամա կամ *Teatr.doc*), սակայն նպատակն ու ասելիքը մնացել է նույնը. վեր հանել ժամանակակից մարդուն հուզող խնդիրները, մասնավոր օրինակով բարձրացնել հասարակական հնչեղության հարցերը: Այս համատեքստում այսօր գրականության մեջ առաջին պլան են բերվում թեմաներ, որոնք առնչվում են սոցիալ-քաղաքական, կրոնական, ազգային փոքրամասնությունների, ներգաղթի խնդիրներին: Առանձնակի ուշադրության կենտրոնում է դրվում սահմանային վիճակում գտնվող մարդը՝ իրեն հուզող առօրյա հոգսերով (Լ. Պետրուշևսկայա, Ն. Կոլյադա, Ե. Իսակա, Օ. Միխաիլովա և այլն):

Համաշխարհային գրականության մեջ ի հայտ եկած «նոր դրամա» (կամ նոր ալիք) ուղղությունն իր դրսևորումը գտավ նաև ռուս գրականության մեջ (Պավել Պոլյաժկո, Իվան Վիռիպակ, Եվգենի Գրիշկովեց, Վասիլի Սիգարև, Նիկոլայ Կոլյադա): 20-րդ դարավերջի իրականությանը բնորոշ է նոր գեղագիտական, ստեղծագործական նոր ձևերի որոնումները: «Նոր դրամա» այսպես են քննադատներն անվանում երիտասարդ դրամատուրգիան:

Ուղղության դրսևորման միջավայրը թատրոնն էր, սակայն կառուցվածքաբանական և թեմատիկ բոլորովին այլ պայմանաձևեր ենթադրող գրական այս ուղղությունը թատերական միջավայրում պետք է նոր արտահայտչակերպեր, դրսևորման այլ հարթականեր ենթադրեր: Ուստի սկսում են ի հայտ գալ թատերական նոր հարթակներ, մասնավորապես՝ Մոսկվայում հիմնվում է «*Teatr.doc*» էքսպերիմենտալ հարթակը, որտեղ խաղացվում են բացառապես այս ժանրին հարող պիեսներ:

Հայկական իրականության մեջ՝ ռուս նոր գրական ուղղության դրսևորումներ նույնպես եղան, որոնք հետագայում տեղափոխվեցին թատերական հարթակներ: Օրինակ, նոր դրամայի վառ ներկայացուցիչներից մեկի՝ Վասիլի Սիգարևի «Ֆանտոմային ցավեր», «Արնախումի ընտանիքը» պիեսները բեմադրել է ռեժիսոր Գրիգոր Խաչատրյանը: 2020 թվականին երիտասարդ բեմադիր Ռավիթ Աբրահամյանը բեմադրել և խաղացել է Ի. Վիռիպակի «Թթվածին» և Ե. Գրիշկովեցի «+1» վավերագրական պիեսները: «Թթվածին» փաստավավերագրական դրաման Իվան Վիռիպակի ամենահայտնի պիեսն է, Մոսկվայի «*Teatr.doc*» էքսպերիմենտալ հարթակում բեմադրված աղմկահարույց ներկայացումներից մեկը: Այն իր գեղարվեստական կառուցվածքում ներառում է «նոր դրամա» ուղղությանը բնորոշ բոլոր բաղադրատարրերն ու գաղափարադրույթները: «Նրա հերոսները գոյաբանական միայնակության զգացումով տառապողներն են, ովքեր կորցրել են ապրելու իմաստն ու աստվածատուր հավատը» [4, էջ 30]:

Երիտասարդ բեմադրիչը, հավատարիմ մնալով հեղինակային տեքստի ինչպես գրական, այնպես էլ արտահայտչական սկզբունքներին, բեմում պատկերել էր մարդու, ով ինքն իր հետ ունեցած կոնֆլիկտը լուծել չկարողանալու պատճառով սկսում է պատմել մեկ ուրիշի՝ իր ընկերոջ և նրա կնոջ պատմությունը: Աստվածաշնչյան պատվիրաններից մեջբերումներ անելու միջոցով լարում է իրավիճակն ու է՛լ ավելի սրում կոնֆլիկտը: Սա պոստմոդեռնիստական արտահայտչակերպին հարող հնար է: Բեմադրությունն էլ իր բոլոր լուծումներով այդ ուղղության տիպիկ օրինակը կարելի է համարել:

Եզրակացություն

Վերլուծելով ժամանակակից գրականության թատերական դրսևորման գեղագիտությունը հայ իրականությունում, հանգում ենք այն եզրակացության, որ ինչպես դասական, այնպես էլ ժամանակակից պիեսներ բեմադրելիս թատերական գործիչները առաջնորդվում են ոչ թե ավանդական դարձած ձևերով և զանազան հնարներով, այլև լայնորեն օգտագործում են հանդիսանքային նոր ձևերը, համարձակորեն միաձուլում հրապարակային թատրոնի և ժողովրդական թատրոնի արտահայտչատարրերը, ներկայացումները կառուցում զվարճահանդեսի և երբեմն համերգային լուծումների տրամաբանությամբ: Քաջածանոթ են նորագույն ուղղություններին ու արտահայտչակերպերին և համարձակորեն կիրառում են դրանք իրենց աշխատանքներում:

Նպատակը մեկն է՝ հանդիսատեսին հետաքրքրել և մղել դեպի թատրոն, որտեղ նա կարող է տեսնել իր խնդիրներով ապրող և դրանց դեմ պայքարող մարդկանց, նույնիսկ եթե նրանք ապրել են մի քանի դար առաջ: Արդի հայ թատրոնում նկատելի է ժամանակակից գրականության ուղղություններին և հոսանքներին ակնդետ հետևելու ձգտումը, որի պտուղները մենք կարող ենք տեսնել ինչպես մայրաքաղաքային, այնպես էլ մարզային թատրոնների բազմազան և արդիականացված խաղացանկում:

Գրականություն

1. Հախվերդյան Լ. Հայ թատրոնի պատմություն (1901-1920). Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980:
2. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967:
3. Հարությունյան Բ. Սովետահայ թատրոնի տարեգրություն, Գիրք 2. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969:
4. Мещанский А., Савелова Л. Человек и действительность в драматургическом тексте И. Вырыпаева, Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2020, т. 13, выпуск 7, с. 28-32.

References

1. Haxverdyan L. Hay t'atroni patmut'yun (1901-1920). Yerevan, HSSH GA hrat., 1980.
2. Hay sovetakan t'atroni patmut'yun. Yerevan, HSSH GA hrat., 1967.
3. Harutyunyan B. Sovetahay t'atroni taregrut'yun, Girq 2. Yerevan, HSSH GA hrat., 1969.
4. Meshanski A., Savelova L. Chelovek i dejstvitel'nost' v dramaturgicheskom tekste I. Viripaeva, Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki. Tambov, 2020, t. 13, vipusk 7, s. 28-32.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В СОВРЕМЕННОМ АРМЯНСКОМ ТЕАТРЕ

АШХЕН АТАНЕСЯН*

Для цитирования: Атанесян, Ашкен. “Русская драматургия в современном армянском театре”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 167-172. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-167

Русская драматургия была включена в репертуар армянских театральных коллективов с момента зарождения армянского профессионального театра. Ее распространению способствовали ведущие армянские театральные деятели, получившие образование в московских или петербургских театральных училищах. Вернувшись, они занялись созданием театральных коллективов и организацией сценических работ. Со временем русские пьесы стали неотъемлемой частью репертуара армянских театров. Изучая репертуар современных армянских театров, мы не увидели недостатка в классических или современных образцах русской драматургии. Более того, нынешних молодых армянских театральных деятелей можно считать носителями новейшей российской литературной эстетики.

Ключевые слова: русская литература, репертуар, армянский театр, новая драма, спектакль, актер, документальный театр.

RUSSIAN DRAMA IN THE CONTEMPORARY ARMENIAN THEATER

ASHKHEN ATANESYAN*

For citation: Atanesyan, Ashkhen. “Russian drama in the contemporary Armenian theater”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 167-172. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-167

Russian drama has been included in the repertoire of Armenian theater groups since the birth of the Armenian professional theater. Its spread was facilitated by the leading Armenian theater figures who had studied at the Moscow or St. Petersburg theater schools. On their return, they engaged in the creation of theater groups and organization of stage work. Over time, Russian plays became an integral part of the repertoire of Armenian theaters. When studying the repertoire of the Armenian theaters of today, we saw no shortage of either classical or modern Russian plays. Moreover, the present-day young Armenian theater workers can be considered bearers of the latest literary aesthetics of Russia.

Key words: Russian literature, repertoire, Armenian theater, new drama, performance, actor, documentary theater.

* Доцент кафедры русской литературы факультета русской филологии ЕГУ, кандидат филологических наук, athanesyan@mail.ru. статья представлена 01.11.2023, рецензирована 20.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

* Associate professor at the Chair of Russian Literature of Yerevan State University, PhD in Philology, athanesyan@mail.ru. The article is submitted on 01.11.2023, reviewed on 20.11.2023, accepted for publishing 01.12.2023.

Գ. ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ ՀՐԱԶՅԱ ՂԱՓԼԱՆՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐԱԾ ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ*

Հղման համար. Առաքելյան, Ռուզաննա: «Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում Հրաչյա Ղափլանյանի բեմադրած հայ դասական կատակերգությունները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 173-183. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-173

Թատերական գործիչ, բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանը Գաբրիել Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոնում բեմադրել է թե՛ հայ ժամանակակից դրամատուրգների, թե՛ արտասահմանյան և թե՛ ազգային դրամատուրգիայի արդեն բեմական հարուստ կենսագրություն ունեցող ստեղծագործություններ: Այս հոդվածում քննության առնելով Հրաչյա Ղափլանյանի՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը», Գաբրիել Սունդուկյանի «Խաթաբալան», Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» բեմադրությունները, մենք փորձել ենք ներկայացնել, թե նա ինչպես է բեմադրել հայ դասական թատերագրության լավագույն երկերը:

Բանալի բաներ¹ ակադեմիական թատրոն, ազգային դրամատուրգիա, պիես, ներկայացում, կատակերգություն, բեմադրիչ, բեմավիճակ:

Ներածություն

Բեմադրիչ Հրաչյա Ղափլանյանը Երևանի Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում ընդհատումներով աշխատել է 1956-1988 թվականներին¹:

1960-ականներին, երբ վերանայվում էին հայ թատերական գործիչների (մասնավորապես՝ դերասանների ու ռեժիսորների) ստեղծագործական մոտեցումները, քննության էր առնվում պիեսների բեմական մեկնաբանության կերպը, կարևորվում էր թատրոնում ժամանակակից խնդիրներին անդրադառնալը՝ մայր թատրոնում սերնդափոխության շրջան էր:

1970-80-ական թթ. ընկած ժամանակահատվածում մայր թատրոնում բեմադրիչները հիմնականում նախապատվությունը տվել են հայ ժամանակակից դրամատուրգիային: Թատրոնում բեմադրվել են նաև Շեքսպիրի, Տոլստոյի, Օստրովսկու և արտասահմանյան այլ հեղինակների պիեսներ: Բեմադրությունների ցանկը թերթելիս տեսնում ենք, որ մայր թատրոնում այդ երկու տասնամյակում ազգային դրամատուրգիա շատ քիչ է բեմադրվել [1, էջ 599-603]:

Հ. Ղափլանյանը մտահոգված էր այդ խնդրով. «Ազգային թատրոնի խաղացանկի հիմքը պետք է լինի ազգային դասական և ժամանակակից դրամատուր-

* Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի հայցորդ, ruzanarakelyan91@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 01.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 04.10.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

¹ Այս ժամանակահատվածում Հ. Ղափլանյանը զբաղվել է ստեղծագործական տարաբնույթ գործունեությամբ: Նա բեմադրություններ է հեղինակել Հայաստանի և արտասահմանյան թատրոններում, 1965-ին ընտրվել է Հայկական թատերական ընկերության նախագահ, 1966-ին արժանացել ՀՍՍՀ ժողովրդական արտիստի կոչման և ստեղծել «Բարեկամություն» թատրոնը, իսկ 1967-ին հիմնադրել Երևանի դրամատիկական թատրոն-ստուդիան: 1973-ին, 1977-1979 թթ. և 1986-ին նա ղեկավարել է մայր թատրոնը՝ որպես տնօրեն և գեղարվեստական ղեկավար:

գիան: Վաղուց մայր թատրոնի բեմում չկար հայ դասական դրամատուրգիայից գրեթե ոչ մի գործ», - հարցազրույցի ժամանակ ասել է նա [9, էջ 10]: Ուստի Ղափլանյանը մայր թատրոնում բեմադրում է նաև հայ դասական դրամատուրգիա:

Այս հոդվածում քննության առնելով ազգային պիեսների Ղափլանյանի բեմադրությունները, փորձել ենք պարզել, թե ինչպես է Ղափլանյանը բեմադրել հայ դասականների պիեսները և ինչու են այդ ներկայացումները մասնագետների կողմից արժանացել քննադատության, աշխույժ քննարկումների:

«Քաջ Նազար» հեքիաթ-կոմեդիայի բեմադրությունը

«Թատրոնը գրական արվեստ չէ (այդպիսին չի եղել նույնիսկ իմպրովիզացիոն թատրոնը), այլ գործողության արվեստ, և բեմադրական կարողությունը տեքստ հորինելը չէ, այլ տեքստի դրամատիկական պոտենցիալը հայտնագործելը, տեքստի խորքում կերպարների վարքագիծը հայտնաբերելը», - գրել է թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը՝ «Քաջ Նազար» ներկայացման մասին թատերախոսականում [13, էջ 23]: Դիտարկելով Ղափլանյանի՝ ազգային պիեսների բեմադրությունները, նկատելի է, որ դրանք որոշ մասով են համապատասխանում թատերագետի այս ձևակերպմանը: Ղափլանյանն իր այս ներկայացումներում տեղ-տեղ տեքստի հետ կատարած ազատ աշխատանքով է ներկայացել, ներմուծումներ արել, հեռացել պիեսից, տեղ-տեղ էլ կարողացել է «կերպարների վարքագիծը հայտնաբերել» և ստեղծել պատճառահետևանքային կապից բխող բեմական հավաստի գործողություն:

Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» մայր թատրոնում բեմադրել է Արշակ Բուրջայանը (1924): Թատերագետները գրում են, որ պիեսի բեմադրությունը երկար տարիներ պլանավորել էր և Վարդան Աճեմյանը: Վերադառնալով ակադեմիական թատրոն՝ Ղափլանյանը 1977-ին ինքն է նախաձեռնում պիեսի բեմադրությունը:

Ղափլանյանը տեքստեր, կերպարներ է ներմուծել, դրամատուրգի ստեղծագործությունից հեռանալով, ըստ պիեսի, բեմական այլ պատում ներկայացրել, որը կազմված էր արագ, իրար հաջորդող, հորինված, երևակայական բեմավիճակներից: Ներկայացման մասին թատերախոսականներից ակնհայտ է դառնում, որ բեմադրությունը ձախողված է համարվել, արժանացել անողորմ քննադատությունների: Ղափլանյանի կողմից կերպարների ներմուծմանը և տեքստերի հավելումներին անդրադառնալով՝ Հովհաննիսյանը գտնում է, որ դրանք դրության մեջ չէին հասկացվում²:

Խաչատուր Ավագյանը «Քաջ Նազարը» համարել է էպիկական թատրոնին բնորոշ վճիռներով ներկայացում [Հմմտ. 2, էջ 27]: Լևոն Հախվերդյանն էլ, դիտողությունների արժանացնելով ներմուծումները, ակադեմիական թատրոնին անհարիր է համարել պարային գրավիչ ելույթները ևս [Հմմտ. 10, էջ 34]:

Մասնագետները տարակարծիք են եղել նաև գլխավոր հերոս Նազարի՝ Խորեն Աբրահամյանի դերակատարման և մեկնաբանման վերաբերյալ: Հով-

² ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

հաննիսյանը գրել է, որ Նազարին հատուկ որակներից բացի Աբրահամյանի կերպարն ունեցել է նաև մեկ այլ կարևոր հատկանիշ. «<...> ներքին, չբացահայտված ստորություն, որը հետո դրսևորման ասպարեզ է գտնելու: Իր այս տրամաբանությամբ Աբրահամյանի Նազարը համոզիչ է» [13, էջ 22]: Սակայն, դերակատարման մասին գրված շարունակության մեջ կարդում ենք, որ թատերագետը դերասանի և դերի անհամապատասխանություն է նկատում. «Նա այնուամենայնիվ հոգեբանական թատրոնի դերասան է, և ներկայացման էքսցենտրիկ-գրոտեսկային միջավայրում ձեռք չի բերում նախատեսվող տպավորությունը» [13, էջ 22-23]:

Լևոն Հախվերդյանը Քաջ Նազարը Խորեն Աբրահամյանի՝ այդ շրջանի լավագույն դերակատարումն է համարել. «Խ. Աբրահամյանի այս խաղը, դերասանի լավագույն աշխատանքը վերջին տարիներին, ենթարկված է ամուր ու մտածված տրամաբանության՝ որքան ավելի վեր փառքի ու իշխանության աստիճաններով, այնքան նվազ ծիծաղելի և ավելի ու ավելի վանող, ավելի դաժան ու սահմոկելի» [10, էջ 38]:

Բեմադրության մեջ հատուկ նպատակով կիրառվել են միկրոֆոններ, տեխնիկական տարբեր միջոցներ (ալեհավաք, ծայնի հաղորդիչ և այլն), որոնց գործածության մասին հիմնականում բացասական կարծիքների ենք հանդիպում: Այս մասին Բ. Հարությունյանը գրել է. «Ներկայացումը քաղաքականապես սրելու նպատակով ռեժիսորը չափից ավելի էր տարվել պայմանականությամբ՝ օգտագործելով ժամանակակից տեխնիկայի ընձեռած հնարավորությունները, կրկեսային հնարքները, կինոյի միջոցները» [11, էջ 348]:

Ականատեսների կարծիքները մեզ հուշում են, որ Ղափլանյանը բեմադրության մեջ հիմնականում կարևորել է զավեշտը, ծիծաղաշարժ դրությունները և քաղաքական հնչեղությունը:

Անդրադառնալով բեմադրիչի կատարած վերաձևակերպումներին և ներմուծումներին՝ Արտաշես Մարտիրոսյանը գտնում է, որ փոխելով կերպարների երկխոսությունների տեքստը նա նպատակ է ունեցել ծիծաղ առաջացնել և կապ ստեղծել հանդիսատեսի ու բեմի միջև [Հմմտ. 17, էջ 19]: Ինչպես թատերախոսն է նշում, այդ օրինակներից է Գոգ-Մագոգաց աշխարհում Նազարի իրականացրած հերոսությունները պատմող տեսարանի տեքստի հետևյալ փոփոխությունը.

«Նազար-Կոիվ եղավ Գոգ-Մագոգաց աշխարհքում:

Սաքո-ես էնտեղ եղել եմ, դու ասա:

Նազար-Սուտասան շան որդի, գնացի, գնացի, հասա...

Դահլիճից-Ո՞ւր

Նազար-Հարեշտարան:

Դահլիճից-Իյա:

Նազար-Ձահրումար» [17, էջ 19]:

Թատերախոսի կողմից բերված մեկ այլ օրինակ (սատկած ճանճերին վռնդելու տեսարանը) ևս վկայում է, որ բեմադրիչն, ասես, տեքստը խաղարկել է ու զավեշտական առատ բեմավիճակների հիմք դարձրել: Այս տեսարանում, ինչպես գրում է Մարտիրոսյանը, Քաջ Նազարը Դեմիճյանի գրած «Հը՞, սատ-

կեցիք, դե գնացեք» նախադասության փոխարեն ճանճերին է դիմել հետևյալ խոսքերով. «Հը, սատկեցիք, հա՛, դե ուղի ըլեք», որին հաջորդել է սատկած ճանճին կերպավորող դերասանի շարժվելը [Հմմտ. 17, էջ 19]:

Խորհրդանշական է եղել ներկայացումն ավարտող տեսարանը, որը նկարագրված է Հախվերդյանի հոդվածում. «<...> Քաջ Նազարի խորտակումից հետո բեմի խորքից ընդառաջ է գալիս դատարկ գահը և պալատական ամբոխը նույն ոգևորությամբ գոչում է. «Կեցցե՛ Քաջ Նազարը... Կեցցե՛ Քաջ Նազարը»» [10, էջ 38]: Այս պատկերից պարզ է դառնում, որ ժողովուրդը շարունակելու է նազարներ հայտնաբերելը և դատարկ գահին բազմեցնելը: Բեմադրիչը, կարծես, այս տեսարանով ընդգծել է նազարների հարատևությունը:

«Խաթաբալախի» բեմադրությունը

Սունդուկյանի «Խաթաբալա»-ին Ղափլանյանը մայր թատրոնում երկու անգամ է անդրադարձել՝ 1978 և 1987 թթ.: Այս պիեսը հայ թատրոնում երկար ճանապարհ է անցել: Մինչ Ղափլանյանը, այն բեմ է բարձրացել Արմեն Գուլակյանի (1927 և 1945) և Թադևոս Սարյանի (1940) բեմադրությամբ:

Հատկանշական է այն, որ Ղափլանյանի այս բեմադրության մեջ, որպես կենտրոնական հերոս, ներկայացել է նաև Մարգրիտը: Ականատեսները նշում են, որ բեմադրիչն այնպիսի բեմավիճակներ է ստեղծել, որտեղ հերոսուհին հնարավորություն է ունեցել ներկայանալ իր զգացմունքներով, մտածելակերպով ու նախասիրություններով: Օրինակ, տեսարաններ, որտեղ նա գիրք կարդալով ու ինքնակրթությամբ տարված է ներկայացել կամ տնային տարբեր գործեր կատարել: Թատերախոսը գրում է, որ այս Մարգրիտը հասարակ կյանքով ապրելու մասին է երազել. «<...> երազում է հասարակ բախտ և հասարակ ամուսին, սիրում է հորը, հոգ է տանում իր տկար («բեհալ») մոր նկատմամբ, պատրաստ է ծառայելու բոլորին <...>» [12, էջ 4]:

Այսինքն, Ղափլանյանը կարևորել է ոչ միայն հոր, այլև՝ դստեր կերպարները և բեմական մտահղացումը նրանց շուրջ կառուցել. «Ղափլանյանն առանձնապես աշխատել է հոր և աղջկա կերպարների վրա և ճիշտ է վարվել, որովհետև հենց այս երկուսի վրա է ծանրացել ավանդույթի բեռը», - անդրադառնալով բեմադրիչի այս մոտեցմանը՝ գրել է Հովհաննիսյանը [12, էջ 4]:

Միեր Մկրտչյանի Չամբախովը ներկայացել է աղջկան ամուսնացնելու գլխավոր խնդրով և ամբողջ եռանդով փորձել է գործը հաջողել: Նա ծանր ապրումների ու հոգսի բեռան տակ կքած հայր է եղել, ապա նոր ներկայացել որպես վաճառական: Հանդիսատեսն այս Չամբախովի կողմից հայրական ջերմություն է տեսել դստեր հանդեպ: Չամբախովը ֆրակով է եղել, չնչին գրիմով:

Դերակատարումը նկարագրող կարևոր տեսարաններից մեկն է համարվել աղջկա երկրպագուի մասին լուրը լսած հոր և դստեր հանդիպման տեսարանը, որը Արաքսմանյանը բեմադրիչի «գյուտն» է համարել. «Հուսավառված հոր մի երկար մնջախաղ է, մի՞թե իսկապես տանը մնացած աղջկա ցավից պիտի պրծնի: <...> Չամբախովը նրան ծնկներին է նստեցնում, շոյում ու համբուրում» [5, էջ 4]:

Ներկայացման մասին հրապարակումների հեղինակները գտել են, որ Մկրտչյանի Չամբախովյն Ավետ Ավետիսյանի դերակատարումից հետո ստվերում չի եղել, հաջողված է եղել և արդեն էներգետիկ նոր ուժով հանդիսատեսին գրավել:

Հ. Հովհաննիսյանը դերակատարման կարևոր դետալներ է գրառել, որոնք արտահայտում են Չամբախովի կերպարի մտատանջությունները. «<...> փեսայի տանը լուռ, բոպեական մտորումի մեջ, ձեռնափայտով նախշեր է քաշում հատակի վրա, երբ, թաքնված պատի տակ, իբրև թե աֆիշ է կարդում, կամ գրամաֆոնի մոտ, աչքերը կիսափակ, լուռ է (իրականում չի լուռ) իտալական մոդայիկ արիան <...>» [12, էջ 4]:

Թատերախոսականներում Չամբախովի նման մեկնաբանությունը մասնագետների հավանությանն է արժանացել:

Կերպարի ներկայացման բարձրակետերից մեկը եղել է ավարտական տեսարանը: Դրա մասին Ս. Բարսեղյանը գրում է, որ այն ողբերգական շեշտադրում է ունեցել: Վարդուհի Վարդերեսյան-Մարգրիտը, այլևս անկարող հանդուրժել նման նվաստացումը, դեն է նետել հարսանեկան քողը, կոշիկները և սարսափած փորձել դուրս սլանալ [Հմմտ. 18, էջ 4]:

Ներկայացումն ավարտող տեսարանում Ղափլանյանը բեմառաջք է բերել Չամբախովին և Մարգրիտին: Այնուհետև դերասաններին խնդիր է տվել հերոսների մենախոսությունները միաժամանակ արտաբերելու: Այս վճիռն Արաքսմանյանի քննադատությանն է արժանացել. «Այսպես մի կողմից Մարգրիտն է կորցնում իր հուզաթաթավ խոսքի ուժը, մյուս խողմից Չամբախովը՝ ինքնամերկացման պաթոսը» [5, էջ 4]: Ղափլանյանը մինչ այս ներկայացումը նման վճռով էր բեմադրել և Երևանի դրամատիկական թատրոնի «Անուշ» ներկայացման (1969) ավարտական տեսարանը, որտեղ երիտասարդ հերոսները միաժամանակ մենախոսում էին: Բեմադրիչը նախընտրում էր նման կոմպոզիցիա-բեմավիճակները, քանզի դրանք ավելի հուզական էին, տպավորիչ, ազդեցիկ:

Ներկայացումը դերասանական երկու կազմով է եղել: Արդեն անվանի դերասաններին փոխարինող երկրորդ կազմը բաղկացած է եղել երիտասարդներից:

Ռուբեն Չարյանի կարծիքով՝ բեմադրիչը հարել է տրագիկոմեդիայի. «Նա ստեղծել է թատերական հանդիսանք, գունեղ, վառվռուն, սրամիտ, դրամատիկական և զավեշտական պահերով լի մի ներկայացում» [7, էջ 32]:

Այս բեմադրության մեջ Ղափլանյանը սրել է սոցիալական ուղղվածությունը:

1987 թվականին երկրորդ անգամ բեմադրելով «Խաթաբալան»՝ Ղափլանյանն ավելի խորքային է անդրադարձել պիեսին (փոխվել են գլխավոր դերակատարները, սակայն բեմական մտահղացումը հիմնականում անփոփոխ է եղել) ու ստեղծել թատերային, հիշվող ներկայացում:

Հովակ Գալոյանի Չամբախովը խորամանկ ու վտանգավոր մարդ է ներկայացել, ով իր տեսակով հակված է եղել ավելի ու ավելի խորացնել իր հմտությունները, գերազանցել իր նմաններին ու մեծ ոգևորությամբ շարունակել գործարքն ավարտին հասցնելը:

Ռուզան Գասպարյանի Մարգրիտը բոլորովին այլ նկարագիր է ունեցել: Ներսես Կագրամանովը գրում է, որ նա ներկայացել է իր տգեղության փաստի

հետ հաշվի նստած ու ամբողջական գիտակցումով: Եղել է ժպտերես ու հեզ, սակայն ներկայացման վերջին տեսարանում նա ևս, ինչպես Վարդուհի Վարդերեսյանի Մարգրիտը, դեն է նետել երեսի քողը: Ըստ թատերագետի՝ նա դա արել է զայրույթով լի ու հանուն իր հպարտության [Հմմտ. 20, էջ 4]:

Լորենց Առուշանյանի Գևորգ Մասիսյանցը և Մետաքսյա Սիմոնյանի Նատալիան, բացի որոշ դիտողություններից, հիմնականում մասնագետների դրական գնահատականին են արժանացել:

Ներկայացման մեջ առկա են եղել հակադրություններ. «Ճշմարիտ ու կեղծ արժանիքների համադրումը, արտաքին-փայլվիլուն և իսկական, մարդկային գեղեցկության հակադրումն է իմաստավորում դիտարկվող բեմադրությունը, նրան հաղորդում արդիական սուր հնչողություն ու հետաքրքրություն», - գրել է Խաչատուր Ավագյանը [3, էջ 4]:

Ներկայացման մասին իր «Ի՞նչ է նշանակում այս կոմեդիան» հոդվածում ամփոփ պատկերացում է տալիս թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը. «Բեմադրությունն իր հապճեպ, շտապողական ընթացքով, անօրգանական տեմպադիթով, խճողված երկաթե ճեղքակալով, ավելորդ հարթակներով (նկարիչ՝ Ս. Արուսյան), թանկարժեք զգեստներով ստեղծում է արտաքին, որպես թե թատերային մի պատկեր, որտեղ իրականությունն ու միջավայրն ակնարկող քիչ թե շատ բնութագրական նշաններ չկան» [14, էջ 27]:

«Մեծապատիվ մուրացկաններ» բեմադրությունը

Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնում երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» վիպակը բեմադրվել է մի քանի անգամ: Առաջին բեմադրությունը հեղինակել է Արմեն Գուլակյանը (բեմականացումը՝ Վ. Թոթովենցի և Մ. Ջանանի, 1928), այնուհետև՝ Գարիկ Մուշեղյանը (1934), ապա՝ Վարդան Աճեմյանը (բեմականացումը և բեմադրությունը՝ Վ. Աճեմյան, 1941):

1986-ին այն բեմականացրել ու բեմադրել է Հրաչյա Ղափլանյանը:

Ներկայացման մասին «Թատերական Երևանին» տված հարցազրույցում Հ. Ղափլանյանը հայտնել է, որ բեմադրության մեջ ներգրավել է թատրոնի երեք սերնդի դերասանների՝ ստեղծել մասշտաբային բեմադրություն ու փորձել ընդհանրացված ներկայացնել սփյուռքահայությանը՝ առհասարակ [Հմմտ. 9, էջ 11]:

«Ինչու էր տխուր Պարոնյանը» հոդվածում Հենրիկ Հովհաննիսյանը քննադատում է բեմադրիչին, որ նա չի հասկացել և ելակետ չի դարձրել մտավորականների գումար մուրալուն զուգահեռ աղային ծաղրի ենթարկելը. «Բոլորը՝ դերասան, խմբագիր, բանաստեղծ, բժիշկ կամ ուսուցիչ, հաճոյանում են չնչին արժեքի մի մարդու և մեկ առ մեկ հեզնում ու ոչնչացնում նրան: Սա գրվածքի ենթատեքստում է, որ չի նկատել բեմադրողը» [15, էջ 56]:

Ներկայացման մեջ կարևոր դեր են ունեցել հերոսների պերճաշուք զգեստները, տեղի ունեցող գործողությունների պայմանական վայրերը, երկհարկանի, պատշգամբով ու աստիճանասանդուղքով բնակարան կամ նավահանգիստ ներկայացնող բեմի ձևավորումը (Եվգենի Սաֆրոնով), Մարտին Վարդազարյա-

նի հեղինակած երաժշտությունը, որի ակտիվ ակորդները, ռիթմերը լրացրել ու ամբողջացրել են բեմադրության ընդհանուր կերպարը:

Էվոյանը նկարագրում է վարագույրը բացվելուց հետո հանդիսատեսին ներկայացվող բեմավիճակը. «Բեմը հիշեցնում է մի ահռելի ցուցափեղկ, որտեղ կապտավուն լուսաստվերային ֆոնում տարբեր դիրքերով արձանացած են, ասես մանեկեններ, 19-րդ դարի զգեստավորմամբ մարդիկ» [8, էջ 4]:

Կարևորվել է առաջին տեսարաններից Աբխոզում աղայի (Շահում Ղազարյան)՝ նավահանգիստ ժամանելու տեսարանը, որտեղ նրան բազմություն է սպասել: Արծվի Հունանյանը տալիս է դրա պատկերավոր նկարագրությունը. «Հասարակ ու հնաոճ շորերով, սև, թավ հոնքերով և նույնափսի բեղերով այս անտաշ մարդը նոր, իրեն բոլորովին խորթ միջավայրում ազգագրական թանգարանից բերված էքսպոնատի տպավորություն է թողնում» [16, էջ 40]:

Բեմադրության մասին կարծիքներ կարողալիս տպավորություն է ստեղծվում, որ ներկայացումը թատերական մի տոն է եղել, իսկ հերոսները՝ տոնահանդեսի մասնակիցներ: Օրինակ, Խ. Ավագյանը գրում է, որ բեմադրությունում «թատրոն» են խաղացել բոլոր առումներով. ««Թատրոն» է՝ դեպքերի ամենամասնապասելի դարձդարձումներով, խաղի տարերքով ու իներցիայով...» [4, էջ 3]:

Մուրացկանների մասին թատերագետները տարբեր կարծիքներ են հրապարակել: Հ. Հովհաննիսյանի կարծիքով՝ բեմադրիչի մտահղացումը հնարավորություն չի տվել պարզելու, թե ովքե՞ր են աղքատները և ովքե՞ր՝ հարուստները. «Դրամ են շորթում մարդիկ, որոնք, չի երևում, թե դրամի կարիք ունեն» [15, էջ 55]:

Վարսիկ Գրիգորյանը նկատում է, որ բեմադրիչը մուրացկաններին, ասես, խմբերի է բաժանել և տարբերակել խարդախ մուրացողներին՝ կարիքից դրդված մուրացողներից. «Դերասանի ու Վարժապետի թեման մշակելիս նա հանդես է բերում ոչ միայն մեղմ, բարի հումոր, այլև՝ դրամատիկ երանգներ» [6, էջ 3]:

Տարբեր թատերախոսներ նշում են, որ դերասաններից յուրաքանչյուրը տարված է եղել իր հերոսին մտահոգող որևէ խնդրով ու ռեժիսորական առաջադրանքով, ինչն էլ, իր հերթին, օգնել է կերպարները հավաստի ու տպավորող ներկայացնելուն:

Նկարագրելով Գ. Կարագյոզյանի (Ղարագյոզյան)՝ Դերասանի դերակատարումից մի հատված, Ս. Էվոյանը փաստում է, որ ներկայացման մեջ մուրացկաններն Աբխոզումի մոտ այլ կերպարով են ներկայացել, իսկ դրամ կորզելուց հետո՝ դառնացած ու նվաստության գիտակցումով. «Անգրագետ, բայց հարուստ Աբխոզում աղայից նվաստացմամբ փող կորզելուց հետո դերասանի դեմքն անմիջապես փոխվում է: Եռանդուն, հրճվալի արտահայտությանը փոխարինում է անսահմանորեն հոգնած ու սմքած մի դեմք: Գլուխը հետզհետե խոնարհվում, ձեռքը դանդաղ բարձրանում և իրար են հպվում արվեստագետի տառապալից դեմքն ու փայլուն ոսկին» [8, էջ 4]:

Ղափլանյանը բեմականացման ժամանակ ներմուծել է Պարոնյանի այլ ստեղծագործություններից դրվագներ, մեջբերումներ՝ դրանցով ավելի պատկերավոր ու կենդանի դարձնելով հերոսներին:

Արծվի Հունանյանը գրում է, որ վիպակի հերոս Դերասանի տեքստում Ղափլանյանը բեմականացման ժամանակ հավելում է արել, ըստ որի, Շեքսպի-

րի Օթելլոյի «փաթթոցավոր չարագործ տաճիկ» խոսքերի փոխարեն Գ. Կարագյուզյանն արտասանել է. «<...> մի օր Վենետիկում մի փաթթոցավոր թուրք հայհոյում էր մեր տերությունը <...>»: Հունանյանն այս միջամտությունը բեմադրիչի «գյուտն» է համարել և ընդգծել, որ այդ տողերը միջոց դարձնելով մեծապատիվ մուրացկան Դերասանն Աբիսողոմի հայրենասիրական ոգին է արթնացրել և հաջողության հասնելով ոսկի կորգել [Հմմտ. 16, էջ 42-43]:

Ներկայացման մեջ հաջողված են եղել նաև կանանց խմբավորված հատվածները, որոնց ժամանակ նրանք բամբասել են, նաև կավատի ու խոսք տանող-բերողի ռեժիսորական խնդիր են կատարել:

Կանանց տեսարանների մասին Էվոյանի հոդվածից տեղեկանում ենք, որ ներկայացման մեջ Ղափլանյանը մշակելով «Քաղաքավարության վնասները» նովելների կանանց կերպարները՝ դրանց հիման վրա հարակից սյուժետային գիծ է զարգացրել, որը, սակայն, բեմադրության վերջնական տարբերակում կրճատումների է ենթարկվել [Հմմտ. 8, էջ 4]:

Ղափլանյանը, ինչպես Էվոյանն է գրում, այդ մոտեցմանը հարել է տարբեր մասնագետների կարծիքները հաշվի առնելով և վերջնական տարբերակում հիմնականում սևեռվել է մտավորականության վիճակը ներկայացնելու վրա. «Հաշվի առնելով մասնագետների շրջանում գերիշխող կարծիքը՝ բեմադրիչը փոփոխել է շեշտադրումները ներկայացման մեջ: Կրճատվել են «կանանց» և ընդգծվել «գրական մարդոց դրության» վերաբերող որոշ տեսարաններ» [8, էջ 4]:

Ներկայացումն ավարտվել է խորհրդանշական ու գաղափարական ուղղվածությունը շեշտող զավեշտալի բեմավիճակով: Ինչպես Ավագյանն է նկարագրում, մեկ այլ մուրացկան, պահանջելով իրեն հասանելիք ոսկին ու չստանալով այն՝ արցունքն աչքերին անիծել է աղային. «Վարժապետ՝ տ ըլլաս...» գոչելով: Անեծքից ահաբեկված աղան մուրացկանին է պարզել ոսկիները. «Աբիսողոմը պատրաստ է ամեն ինչի, բայց ոչ սրան՝ վարժապետի և այլոց վիճակի մեջ ընկնելուն, մեծապատիվ մուրացկան դառնալուն...», - գրում է Ավագյանը [4, էջ 3]:

«Կոմունիստ» թերթում հրապարակված հոդվածում կարդում ենք, որ ներկայացման գտնված մի շարք ծիծաղաշարժ վճիռների կողքին եղել են նաև չմշակված պարային տեսարաններ, որոնք պետք է ներկայացվեին ավելի թատերային ու պլաստիկ լուծումներով [Հմմտ. 19, էջ 4]:

Դերասանական կատարումներն ու բեմադրիչի վառ երևակայությունից ծնված բեմավիճակները ներկայացումը հաջողված են դարձրել: Բեմադրության մեջ կարևորված են եղել աղայից գումար խնդրող մարդկանց՝ ամեն գնով դրամ կամ ոսկի կորգելու պատրաստակամությունը և հանուն դրա գործադրած նրանց ճիգերն ու հնարամտությունները:

Եզրակացություն

Քննության առնելով Հրաչյա Ղափլանյանի երեք բեմադրությունները՝ մենք տեսնում ենք, որ մայր թատրոնում նա ազգային դրամատուրգիան բեմ է բարձրացրել իր սեփական պատկերացումներով, մշակումներով:

Կարևորելով հայ դասական դրամատուրգիայի առկայությունը թատրոնի

խաղացանկում, Ղափլանյանն ընտրել է իր ստեղծագործական նախասիրություններից բխող պիեսներ:

Բեմադրիչի համար այդ թատերագրությունների խաղային տարերքը, բեմում իրարանցում ունենալու առավելությունը, թատերայնությունն ազատ ու անկաշկանդ բեմական մտահղացումների իրագործման հնարավորություն էին: Վերոնշյալ ներկայացումներում, ինչպես արդեն համոզվեցինք, Ղափլանյանը բեմադրությունների մեջ հարելով տեմպառիթմային առույգության, շարժման թեթևության՝ չէր ունեցել բեմական դադարներ, անտեսել ու կորցրել էր խոհի մղող պահերը: Դա քննադատության պատճառներից էր: Սակայն ներկայացումների՝ քննադատության արժանանալու գլխավոր պատճառը, ինչպես Հենրիկ Հովհաննիսյանն է գտնում, բեմադրիչի՝ ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակությանը հակառակ գնալն է եղել³:

Ղափլանյանի այս բեմադրությունները, որքան էլ աղմկահարույց էին ու վիճելի, այնուհանդերձ՝ Գ. Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի խաղացանկում են եղել երկար տարիներ:

Գրականություն

1. Առաքելյան Ս. Սունդուկյանի անվան ազգային ակադեմիական թատրոն-90. Երևան, «Լուսակն», 2012:
2. Ավագյան Խ. «Քաջ Նազարը» էպիկական թատրոնի հանդերձով, «Սովետական արվեստ», 1977, N 8, էջ 27-33:
3. Ավագյան Խ. Դասականի արդիականությունը, «Սովետական Հայաստան», 1987, 15 սեպտեմբերի:
4. Ավագյան Խ. Պարոնյանական երկի մի նոր ընթերցում, «Երեկոյան Երևան», 1987, 11 մայիսի:
5. Արաքսմանյան Ա. «Իսաթաբալան»՝ նորովի, «Սովետական Հայաստան», 1978, 18 մայիսի:
6. Գրիգորյան Վ. Տոնին հետամուտ, «Սովետական Հայաստան», 1987, 23 հունվարի:
7. Զարյան Ռ. Երբ ռեժիսորը իր երևակայության տերն է, «Սովետական արվեստ», 1978, N 4, էջ 31-39:
8. Էլոյան Ս. Նոր հանդիպում «Մեծապատիվների» հետ, «Ավանգարդ», 1987, 25 հունվարի:
9. «Թատերական Երևան». Նոր հայացքներ բեմադրական աշխատանքներին, 1987, N 2, էջ 10-15:
10. Հախվերդյան Լ. Ո՞վ է Քաջ Նազարը, «Սովետական արվեստ», 1977, N 8, էջ 34-39:
11. Հարությունյան Բ. Հայ սովետական թատրոն 1917-1977. Երևան, «Սովետական գրող», 1985:
12. Հովհաննիսյան Հ. Ավանդույթի հաղթահարման արգասիքը, «Գրական թերթ», 1978, 19 մայիսի:
13. Հովհաննիսյան Հ. Երբ թատերային ձևը փնտրում են դրամատուրգիական բովանդակությունից դուրս, «Սովետական արվեստ», 1977, N 8, էջ 21-26:
14. Հովհաննիսյան Հ. Թատրոն և թատերախոսություն. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2004:
15. Հովհաննիսյան Հ. Ինչու էր տխուր Պարոնյանը, «Գարուն», 1988, N 9, էջ 54-56:
16. Հունանյան Ա. Վառ թատերային ներկայացում. Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում, «Սովետական արվեստ», 1987, N 10, էջ 40-43:
17. Մարտիրոսյան Ա. «Քաջ Նազարի» փրկիստիպայությունը, «Սովետական արվեստ»,

³ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հ. Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

1977, N 8, էջ 16-21:

18. Барсегян С. И снова «Хатабала», «Коммунист», 1979, 20 октября.
19. Даронян С. Вечно живая классика, «Коммунист», 1987, 20 января.
20. Каграманов Н. Хатабала, «Коммунист», 1987, 26 июля.

References

1. Araqelyan S. Sundukyani anvan azgayin akademiakan t'atron-90. Yerevan, «Lusakn», 2012.
2. Avagyan X. «Qaj Nazary» e'pikakan t'atroni hander'd'ov, «Sovetakan arvest», 1977, N 8, e'j 27-33.
3. Avagyan X. Dasakani ardiakanut'yuny', «Sovetakan Hayastan», 1987, 15 septemberi.
4. Avagyan X. Paronyanakan erki mi nor y'nt'ercum, «Erekoyan Yerevan», 1987, 11 mayisi.
5. Araqsmanyani A. «Xat'abalan»` norovi, «Sovetakan Hayastan», 1978, 18 mayisi.
6. Grigoryan V. Tonin hetamut, «Sovetakan Hayastan», 1987, 23 hunvari.
7. Zaryan R'. Erb r'ejhisory' ir erevakayt'yan tern e', «Sovetakan arvest», 1978, N 4, e'j 31-39.
8. E'voyan S. Nor handipum «Mec'apativneri» het, «Avangard», 1987, 25 hunvari.
9. «T'aterakan Yerevan». Nor hayacqner bemandrakan ashxatanqnerin, 1987, N 2, e'j 10-15.
10. Haxverdyan L. O'v e' Qaj Nazary', «Sovetakan arvest», 1977, N 8, e'j 34-39.
11. Harut'yunyan B. Hay sovetakan t'atron 1917-1977. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1985.
12. Hovhannisyan H. Avanduyt'i hagh't'aharman argasiqy', «Grakan t'ert'», 1978, 19 mayisi.
13. Hovhannisyan H. Erb t'aterayin d'zeyv' p'ntrum en dramaturgiakan bovandakut'yunic durs, «Sovetakan arvest», 1977, N 8, e'j 21-26.
14. Hovhannisyan H. T'atron ev t'ateraxosut'yun. Yerevan, «Sargis Xachenc», 2004.
15. Hovhannisyan H. Inchow e'r txur Paronyany', «Garun», 1988, N 9, e'j 54-56.
16. Hownanyan A. Var' t'aterayin nerkayacowm. H. Paronyani «Mec'apativ murackan-neri» G. Sundukyani anvan t'atronum, «Sovetakan arvest», 1987, N 10, e'j 40-43.
17. Martirosyan A. «Qaj Nazari» p'ilisop'ayut'yuny', «Sovetakan arvest», 1977, N 8, e'j 16-21.
18. Barsegjan S. I snova «Hatabala», «Kommunist», 1979, 20 oktyabrya.
19. Daronjan S. Vecho zhivaya klassika, «Kommunist», 1987, 20 yanvarya.
20. Kagramanov N. Hatabala, «Kommunist», 1987, 26 iyulya.

АРМЯНСКИЕ КЛАССИЧЕСКИЕ КОМЕДИИ В ПОСТАНОВКЕ ГРАЧЬЯ КАПЛЯНЯНА В АКАДЕМИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ ИМЕНИ Г. СУНДУКЯНА

РУЗАННА АРАКЕЛЯН*

Для цитирования: Аракелян, Рузанна. “Армянские классические комедии в постановке Грачья Капляняна в Академическом театре имени Г. Сундукяна”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 173-183. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-173

В театре им. Г. Сундукяна Грачья Каплянян, наряду с произведениями известных драматургов мировой классики, ставил пьесы из армянской драма-

* Соискатель кафедры Истории и теории искусства Ереванского государственного института театра и кино, guzanarakelyan91@gmail.com, статья представлена 01.09.2023, рецензирована 04.10.2023, принята к публикации 01.12.2023.

тургии. В статье рассматриваются спектакли «Храбрый Назар» Дереника Демирчяна (1977), «Хатабала» Габриела Сундукяна (1978) и «Высокочитимые попрошайки» Акопа Пароняна (1986). В результате анализа мы пришли к заключению, что постановки Г. Капланяна по произведениям армянских драматургов отличаются ярким воображением, самобытностью и смелыми решениями. Он свободно редактировал текст, включая отрывки из других произведений данного автора. Постановки режиссера были спорны, критики высказывали противоречивые мнения.

Ключевые слова: академический театр, национальная драматургия, пьеса, спектакль, комедия, постановщик, сценическое состояние.

THE STAGE PRODUCTIONS BY HRACHYA GHAPLANYAN OF ARMENIAN CLASSICAL COMEDIES AT THE G. SUNDUKYAN STATE ACADEMIC THEATRE

RUZANNA ARAKELYAN*

For citation: Arakelyan, Ruzanna. "The stage productions by Hrachya Ghaplanyan of Armenian classical comedies at the G. Sundukyan State Academic Theatre", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 173-183. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-173

At the G. Sundukyan State Academic Theater, the prominent stage director Hrachya Ghaplanyan, along with the well-known works by famous playwrights of the world classics, staged plays from both classical and modern Armenian drama. The article considers Hrachya Ghaplanyan's productions of "Nazar the Brave" by Derenik Demirtchyan, "Khatabala" by Gabriel Sundukyan, "The Honorable Beggars" by Hakob Paronyan. The conducted study reveals that H. Ghaplanyan's creative methods and approaches stand out for their originality and bold solutions. He freely edited the texts, in particular, including excerpts from other works by the given author. His stagings were controversial, critics expressed conflicting opinions.

Key words: Academic theatre, national drama, play, performance, comedy, theatre director, situation.

* Applicant at the Chair of History and Theory of Arts of Yerevan State Institute of Theater and Cinematography, ruruzanarakelyan91@gmail.com. The article was submitted on 01.09.2023, reviewed on 04.10.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

ՌԱՖԱՅԵԼ ՇԻՇՄԱՆՅԱՆԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՈՒՄ

ՌՈՒԶԱՆ ԱՆԱՆՅԱՆ*

Հղման համար. Անանյան, Ռուզան: «Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարը հայ կերպարվեստում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 184-191. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-184

Հոդվածում անդրադարձ է արվում գեղանկարիչ և արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի (1885-1959) կերպարին՝ ստեղծված մեծանուն արվեստագետների կողմից:

Մինչ 1947 թ. ապրելով օտար ափերում, այնուհետև վերադառնալով հայրենիք՝ Շիշմանյանը ստեղծել է ինքնատիպ գեղանկարչական աշխատանքներ, զբաղվել տեսական գործունեությամբ, ծավալել հասարակական և հայանպաստ գործունեություն: Շիշմանյանի կերպարին անդրադարձել են արվեստի նշանավոր ներկայացուցիչներ՝ թողնելով հայ կերպարվեստի համար նշանակալից գործեր: Դրանք թե՛ իրենց գեղարվեստական և թե՛ վավերագրական առումով մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում արվեստասեր հասարակայնության շրջանակներում:

Մեր նյութում անդրադարձ է կատարվում Ռաֆայել Շիշմանյանի՝ որպես մտավորականի կերպարին, ուսումնասիրվում իրեն պատկերող արվեստի ստեղծագործությունները, բերվում վերլուծական խոսք՝ նշելով գործերի առանձնահատկությունները: Հայագրի արվեստագետների կողմից Շիշմանյանին ներկայացնող ստեղծագործությունները պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Փարիզի Նուբարյան գրադարանում և մասնավոր հավաքածուներում:

Բանալի բառեր՝ Ռաֆայել Շիշմանյան, կերպար, արվեստագետ, դիմանկար, արձան, գեղանկարիչ, արվեստաբան:

Ներածություն

Հայաստանի արվեստի վաստակավոր գործիչ, գեղանկարիչ, արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի (1885-1959) ստեղծագործական, տեսական և հասարակական գործունեության մասին առ այսօր չկա ամփոփ աշխատություն: Սակայն լինելով իր ժամանակի բացառիկ հեղինակություններից մեկը՝ Շիշմանյանին մասնակի անդրադարձել են մի շարք տեսաբաններ, իսկ առավել հետաքրքրականը՝ նաև արվեստագետներ՝ ստեղծելով գեղարվեստական արժեք ունեցող գործեր: Շատերին դեռևս անձանոթ այդ ստեղծագործությունները բացահայտում են Շիշմանյանի կրթյալ քաղաքացու կերպարը:

Չնայած այն հանգամանքին, որ շատ չեն այն գործերը, որոնցում ներկայացված է Ռաֆայել Շիշմանյանը, բայց եղածն էլ բավական հետաքրքրական և ճանաչողական բնույթ է կրում:

Դրանցից մեզ հայտնի են վեց արվեստագետների կողմից ստեղծված երկու քանդակ, երեք գեղանկարչական և երկու գրաֆիկական աշխատանք:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ruzan92.92@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.11.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Դրանց կանդորադաճանք ըստ իրենց ստեղծման ժամանակագրության:

Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարը (1920-1940-ական թթ.)

Ռաֆայել Շիշմանյանի գործունեության առաջին փուլն անցել է հայազգի մտավորականների համար կարծես երկրորդ հայրենիք դարձած Ֆրանսիայում: Հենց այդտեղ էլ ամուր կապ է հաստատվել Շիշմանյանի և ֆրանսաբնակ ծովանկարիչ Կարապետ (Շառլ) Ադամյանի (1872-1947) միջև: Շիշմանյանի և Ադամյանի բարեկամության մասին վկայում են նրանց նամակագրությունն ու այն փաստը, որ Շիշմանյանը բազմիցս այցելել է Ադամյանի փարիզյան արվեստանոցը [2, էջ 71]: Լինելով մեծանուն ծովանկարիչ, Ադամյանն իր հետքն է թողել նաև դիմանկարչության ասպարեզում: Այդ շարքում պետք է հիշատակենք Ֆրանսիայի գյուղատնտեսության նախարար Ֆերնանդ Դավիթի մեծաչափ դիմանկարը (1911) և «Քանդակագործ Էմի Բիանչիի դիմանկարը» (1925):

Մեզ համար, անշուշտ, ավելի հետաքրքրական են հայ մտավորականներ և հասարակական գործիչներ, լուսանկարիչ Աբել Մինասյանի (1908), պոլսահայ նկարիչ Տիգրան Եսայանի (1908) և, իհարկե, նկարիչ, արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի գեղանկար ու քանդակ դիմապատկերները:

1926 թվականին իմպրեսիոնիստական նկարչաձևերով կատարված «**Նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարը**» (նկ. 1) համարվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի զարդերից մեկը: Վարժ տիրապետելով գծանկարի տեխնիկային¹, պահպանելով ակադեմիական գծանկարի կանոնները, Ադամյանը կարողացել է իր ժամանակի մոտեցումներին համահունչ՝ մասնավորապես իմպրեսիոնիստական մոտեցմամբ, ստեղծել ինքնատիպ ու տպավորիչ դիմանկար՝ արտահայտելով բնորդի հոգեբանական պատկերը:

Ինչպես նշում է արվեստագիտության դոկտոր Արա Հակոբյանը. «Հնարավորինս մոտ դիրքից արված պատկերը բնորոշում է մտավորականի՝ արվեստաբանի ու նկարչի խոհական հոգեվիճակը: Դարչնաշազանակագույն միջավայրից առանձնացող դիմանկարը՝ հաճելի բեղ ու մորուքը, կոկիկ հագուկապը, ճերմակ վերնաշապիկի վրա ամրացված թիթեռնաձև փողկապը, իրապես համոզիչ են դարձնում եվրոպական կրթությամբ հայ մտավորականի կերպարը» [1, էջ 61]:

Կարապետ Ադամյանը դիմապատկերներին անդրադարձել է նաև քանդակների տեսքով: Մեզ հայտնի են քանդակագործ Անդրե Շուլտցի, իր կնոջ՝ Վալերիի և Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմաքանդակները²:

¹ Հիշենք, որ մինչ Վենետիկի Գեղարվեստի ակադեմիայի դասընթացներին մասնակցելը Ադամյանը Մուրատ-Ռաֆայելյանում իր մասնագիտական կրթությունը ստացել է եվրոպացի անվանի նկարիչներ Անտոնիո Պաոլետտիի և Տրանքիլ Տալիպիետրայի մասնավոր դասընթացներին, որոնց շնորհիվ էլ սովորել է գծանկարի տեխնիկայի ամենանորին գաղտնիքները:

² Ցավոք, ոչ մի տեղեկություն չունենք Վալերիի դիմաքանդակի մասին: Սակայն նկարչի անձնական արխիվում պահվում է մի լուսանկար, որտեղ Շուլտցի դիմաքանդակի մոտ կանգնած են Ադամյանը և Անդրե Շուլտցը, որից և որոշակի պատկերացում ենք կազմում կիսանդրու մասին:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահում է պահվում Կարապետ Աղամյանի «Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմաքանդակը» (նկ. 2)³: Քանդակագործությամբ զբաղվելը հետաքրքիր փաստ է Աղամյանի արվեստի ուսումնասիրման գործում: Սույն ստեղծագործությունում երևացող մտավորականի մտախոհ կերպարը, ազնվական կեցվածքը, մի փոքր երևացող մարմնի հատվածը, փողկապ-թիթեռնիկը դիտողին հուշում է եվրոպական կրթվածությամբ հայազգի մտավորականի իրական բնույթը:

Շիշմանյանին ակնթարթային ճեպանկարով է անդրադարձել ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Բաբկեն Քոլոզյանը (1909-1994): Գծանկարում (1947, նկ. 3) սահուն գծերի և պատկերի արտահայտիչ տպավորությունից տեսնում ենք պարկեշտ ու բարի անձնավորության մի կերպար: Պրոֆիլով պատկերված դիմանկարում նկարչին հաջողվել է դիտողին փոխանցել Շիշմանյանի մտազբաղ վիճակը՝ հավանաբար ընկղմված իր սիրելի գործի մեջ:

Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարը (1950-1960-թթ.)

Խորը արտահայտչականությամբ է առանձնանում հայ կերպարվեստի նահապետ Մարտիրոս Սարյանի (1880-1972) վրձնած «Նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարը» (1955, նկ. 4): Ռաֆայել Շիշմանյանի և Մարտիրոս Սարյանի մտերմությունը ձևավորվել է դեռ 1927 թվականից Փարիզում: 1947 թվականին՝ հայրենադարձման տարիներին Շիշմանյանը մշտական բնակություն է հաստատում Հայաստանում: Ահա իր և Սարյանի բարեկամությունը շարունակվում է նաև Երևանում⁴: Ի դեպ, 1948 թվականին Շիշմանյանը վրձնում է «Մարտիրոս Սարյանի բնակարանը և այգին» կտավը (Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարան), որը 1955 թ. Մ. Սարյանի 75-ամյակի առթիվ Շիշմանյանը նվիրում է վարպետին:

Սարյանը Շիշմանյանին նկարել է փոքր-ինչ դուրս գալով դիմանկարի պատկերման դասական ձևերից: Աշխատանքում Շիշմանյանը չի նայում դիտողին: Այստեղ բնորոշը նստած է, մարմնի փոքր-ինչ երեք քառորդ թեքվածքով, սարյանական ռիթմիկ ու կենդանի վրձնահարվածներով: Ինչ-որ տեղ Շիշմանյանի դիմանկարը պատկերային առումով մեզ մտաբերել է տալիս Սարյանի «Երեք հասակ» ինքնադիմանկարը (1942), որտեղ՝ ձախակողմյա հատվածում Սարյանը միջին տարիքում է, արդեն հաստատված նկարիչ: Մեր քննարկվող աշխատանքում Շիշմանյանի ճերմակած մազերը, բեղ ու մորուսն արտահայտում են բարի և գիտակ ծերուկի կերպար: Պատկերում երևացող Շիշմանյանի խոհեմ ու իմաստուն կեցվածքը կարծես հիմքն է հանդիսացել նկարչի ներշնչմանը: Եվ իրոք՝ Սարյանին բնորոշ էր մարդկային պատկերում որսալ բնորդի հոգեբանական ու խոր բնութագրումների նուրբ թելերը, ինչն էլ փառահեղ դրսևորված է սույն ստեղծագործությունում:

Երևանյան մասնավոր հավաքածուներից մեկում է գտնվում Դմիտրի Նալ-

³ Հստակ տեղեկություն չկա աշխատանքի ստեղծման տարեթվի վերաբերյալ:

⁴ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Շիշմանյանի անձնական արխիվում պահվում է Շիշմանյանի և Սարյանի նամակագրությունը:

բանդայանի (1906-1993) Շիշմանյանին պատկերող գծանկարը. «Ռաֆայել Շիշմանյան» (1956, նկ. 5): Հարկավոր չէ ճանաչել Շիշմանյանին, որպեսզի անմիջապես հասկանաս պատկերվողի մտավորականի լինելու մասին: Փոքրաչափ գծանկարում, Նալբանդյանի վարժ աչքի շնորհիվ դուրս են հանվում Շիշմանյանի դիմագծերի ամենաբնորոշ եզրույթները՝ ցույց տալով հայ կրթային խորհրդանշող կերպարը:

Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարին անդրադարձել է քանդակագործ Խաչատուր Իսկանդարյանը (1923-2015). «Ռաֆայել Շիշմանյան» (1957, նկ. 6): Առհասարակ իսկանդարյանական գործերին բնորոշ են կենցաղային, առօրեական մոտիվները: Թեպետ մեր աշխատանքը ներկայացնում է Շիշմանյանի կերպարը, սակայն այն նույնպես մոտ է քանդակագործի սկզբունքներին: Այստեղ Շիշմանյանը կերտված է կանգուն, գլխի խրոխտ դիրքով, սևեռուն հայացքով, ձեռնափայտը ձեռքին, կարծես զբոսանքի դուրս եկած և ինչ-որ մի պահ տեսածով զմայլված քաղաքացու կերպարով:

Փարիզի Նուբարյան գրադարանում է պահվում հայ դասականներից մեկի՝ Եփրեմ Սավայանի (1909-1974) վրձնած «Ռաֆայել Շիշմանյան» (1960, նկ. 7) աշխատանքը: Շիշմանյանը պատկերված է ստատիկ վիճակում: Գլուխը փոքրինչ թեք, իրեն հատուկ ազնվական կեցվածքով: Այստեղ Շիշմանյանի հայացքը դեպի դիտողը չէ, սակայն պատկերին նայելուց անմիջապես սևեռվում ես Շիշմանյանի հայացքին, որը մտազբաղ է, դեպի հեռուները նայող, թախծոտ տրամադրությամբ: Այնուամենայնիվ, անկախ նկարի ջերմ կոլորիտից, այստեղ նկատվում է փոքր-ինչ անկենդան և սառը տրամադրություն. վարպետորեն կատարված, սակայն պատվեր հիշեցնող մի պատկեր:

Նուբարյան գրադարանի Շիշմանյանի արխիվում մեզ հանդիպած մի լուսանկարից (նկ. 8)⁵ գալիս ենք այն ենթադրության, որ գեղանկար աշխատանքը ճիշտ նույնությամբ կրկնում է լուսանկարը, ինչը թույլ է տալիս ենթադրել, որ աշխատանքը կատարվել է մեր նշած լուսանկար-փաստաթղթից:

Եզրակացություն

Այսպիսով՝ Ֆրանսիայում և Հայաստանում ծավալած իր մեծ գործունեությամբ և ազնվագարմ կեցվածքով Ռաֆայել Շիշմանյանը գերել է հայ և սփյուռքահայ նկարիչներին ու արձանագործներին: Մեզ հաջողվեց հայտնաբերել Ռաֆայել Շիշմանյանին պատկերող յոթ ստեղծագործություն: Նրան պատկերող դիմանկարներն ու դիմաքանդակները նրա ժամանակակիցները՝ Կարապետ Ադամյանը, Բաբկեն Քոլոզյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Դմիտրի Նալբանդյանն ու Խաչատուր Իսկանդարյանը, ստեղծել են նրա կյանքի օրոք: Իսկ Եփրեմ Սավայանի յուղանկարն ստեղծվել է հետմահու: Գեղարվեստական և վավերագրական կարևոր նշանակություն ունեցող այդ ստեղծագործությունները պահվում

⁵ Լուսանկարը փակցված է Շիշմանյանի տվյալների փաստաթղթի վրա:

են ինչպես Հայաստանում (ՀԱՊ), այնպես էլ Ֆրանսիայում (Փարիզի Նուբարյան գրադարան), տարբեր երկրների մասնավոր հավաքածուներում:

Անկալում ենք, որ մեր համեստ նյութը կունենա իր շարունակությունը՝ նորովի ընկալելու Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարն արդեն ժամանակակից արվեստագետների աչքերով:

Գրականություն

1. Հակոբյան Ա. Ծովանկարիչ Կարապետ (Շառլ) Ադամյանի դիմանկարները, «Բանբեր Երևանի համալսարանի», 2016, № 2, էջ 59-66:
2. Շիշմանյան Ռ. Նկարիչ Կարապետ Ադամյանը, «Սովետական արվեստ», 1958, № 3, էջ 67-71:

References

1. Hakobyan A. C'ovankarich Karapet (Shar'l) Adamyani dimankarnery', «Banber Yerevani hamalsarani», 2016, № 2, e'j 59-66.
2. Shishmanyanyan R. Nkarich Karapet Adamyany'. «Sovetakan arvest», 1958, № 3, e'j 67-71.

ОБРАЗ РАФАЭЛА ШИШМАНЯНА В АРМЯНСКОМ ИСКУССТВЕ

РУЗАН АНАНЯН*

Для цитирования: Ананян, Рузан. “Образ Рафаэла Шишманяна в армянском искусстве”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 184-191. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-184

В статье речь идет об образе живописца и искусствоведа Рафаэла Шишманяна (1885-1959) в произведениях известных художников.

Как за границей, где он жил до 1947 года, так и вернувшись на родину Шишманян создавал самобытные живописные произведения, занимался теоретической и общественной деятельностью. К образу Шишманяна обращались знаменитые художники, в результате чего армянское искусство обогатилось ценными произведениями, представляющими большой интерес как с эстетической, так и с документальной точки зрения.

В рассматриваемых работах Р. Шишманян представлен в образе художника-интеллектуала. Портреты Р. Шишманяна кисти разных художников хранятся в Государственной картинной галерее Армении, в библиотеке Нубарян (Париж) и в частных коллекциях.

Ключевые слова: Рафаэл Шишманян, образ, художник, портрет, памятник, живописец, искусствовед.

* Аспирант Института искусств НАН РА, ruzan92.92@mail.ru, статья представлена 10.11.2023, рецензирована 20.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

THE IMAGE OF RAPHAEL SHISHMANYAN IN ARMENIAN ART

RUZAN ANANYAN*

For citation: Ananyan, Ruzan. "The image of Raphael Shishmanyan in Armenian Art", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 184-191. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-184

The article deals with the representations of the painter and art critic Raphael Shishmanyan (1885-1959) in the oeuvre of famous artists.

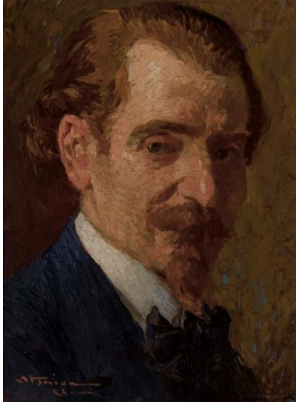
Both abroad, where he lived until 1947, and upon his return to his homeland, Shishmanian created original paintings, worked on theoretical studies, was engaged in public, pre-eminently pro-Armenian activities.

Shishmanian was portrayed by many renowned artists. As a result, Armenian fine art was enriched with valuable works, which are of great interest both from the artistic and documental viewpoints.

In the analyzed works, Raphael Shishmanian appears as an artist and intellectual. R. Shishmanian's portraits by Armenian painters are stored in the National Gallery of Armenia, the Nuparian Library in Paris and in private collections.

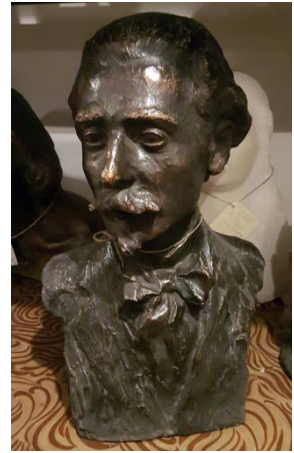
Key words: Raphael Shishmanian, creation, artist, portrait, statue, painter, art historian.

* PhD student at NAS RA Institute of Arts, ruzan92.92@mail.ru. The article was submitted on 10.11.2023, reviewed on 20.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.



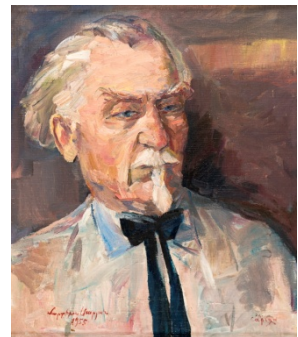
Նկ. 1. Կարապետ Աղամյան, Նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարը, փայտ, յուղաներկ, 35x27, 1926, ՀԱՊ

Նկ. 2. Կարապետ Աղամյան, Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմաքանդակը, գիպս, երազ., 42,5x36x20

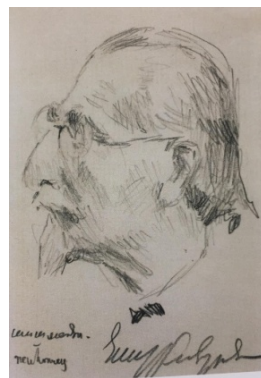


Նկ. 3. Բաբկեն Քոլոզյան, Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարը, թուղթ, մատիտ, 29,8x21,5, 1947, ՀԱՊ

Նկ. 4. Մարտիրոս Սարյան, Նկարիչ Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարը, կտավ, յուղաներկ, 52x44, 1955, Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարան, ֆոնդ



Նկ. 5. Դմիտրի Նալբանդյան, Ռաֆայել Շիշմանյան, 5.5x3.5, 1956, մասնավոր հավաքածու



Նկ. 6. Խաչատուր Իսկանդարյան, Ռաֆայել Շիշմանյան, բրոնզ, 45x16x12, 1957, մասնավոր հավաքածու



Նկ. 7. Եփրեմ Սավայան, Ռաֆայել Շիշմանյան, կտավ, յուղաներկ, 61x45, 1960, Փարիզի Նուբարյան գրադարան



Նկ. 8. Փարիզի Նուբարյան գրադարանի արխիվ

**XIX-XX դարերի ՀԱՅ ԿԵՐԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐԸ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍԻ
ԱՌԱՋԻՆ ՇՐՋԱՆՈՒՄ (1898-1911)**

ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ*

Հղման համար. Կիրակոսյան, Մերի: «XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի հարցերը «Անահիտ» հանդեսի առաջին շրջանում (1898-1911)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 192-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-192

Արշակ Չոպանյանի գործուն մասնակցությամբ և նախաձեռնությամբ XIX դարավերջին Փարիզում լույս ընծայվեց «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական ամսագիրը: Ազգային, գրական-գեղարվեստական այդ հանդեսի հրատարակությունը սկսվել է 1898-ին Փարիզում և ընդմիջումներով հրատարակվել մինչև 1949 թվականը:

«Անահիտում», հայ և արտասահմանյան գրականության վերաբերյալ հողվածներին զուգահեռ, հրապարակվել են նաև արվեստին, կերպարվեստին նվիրված նյութերը: Հանդեսի էջերում լուսաբանվել և ներկայացվել են XIX-XX դարերի հայ արվեստագետներ Էդգար Շահինի, Ջաքար Ջաքարյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, Գևորգ Բաշինջաղյանի, Արսեն Շաբանյանի, Վարդան Մախոխյանի ցուցահանդեսները: Ժամանակի գեղարվեստական կյանքի համայնապատկերի ուրվագծման առումով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում «Անահիտ» հանդեսի «Քրոնիկ» բաժինը: «Քրոնիկներում» և հանդեսի այլ հողվածներում արձանագրված են եզակի նշանակության փաստեր, որոնք առնչվում են հայ արվեստագետների ստեղծագործական գործունեությանը, արտասահմանյան և հայ նկարիչների փոխառնություններին և Փարիզի նկարչական սալոններին հայերի գործակցությանը:

«Անահիտ» հանդեսն իր էջերում հրատարակել է Ֆրանսահայ նկարիչ, գրաֆիկ, Ա. Չոպանյանի մտերիմ բարեկամ Էդգար Շահինի արվեստին նվիրված բազմաթիվ հողվածներ:

Լուսաբանվել և ներկայացվել են նաև Ֆրանսիայի սահմաններից դուրս կազմակերպված ցուցահանդեսները, մատնանշվել են կերպարվեստի բնագավառում արվեստագետների նկատելի հաջողությունները, թվարկվել նրանց ակնառու ստեղծագործությունները: Դրվատական նյութերին զուգընթաց երևան եկավ նաև քննադատական, սուր խոսքը:

«Անահիտին» աշխատակցել են արևմտահայ ականավոր գրողներ Տ. Կամսարականը, Ե. Օտյանը, Վ. Թեքեյանը, Ռ. Սևակը, Դ. Վարուժանը, Սիամանթոն, արևելահայ գրողներից՝ Ա. Շիրվանզադեն, Հ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը և այլք: Չոպանյանի բնորոշմամբ «Անահիտը» ջանաց մեր հասարակությանը ներկայացնել Ֆրանսիայի և քաղաքակիրթ աշխարհի գրական, գեղարվեստական, քաղաքական դեպքերը:

Մեր հողվածում հավաքել և ներկայացրել ենք «Անահիտի» առաջին շրջանում առկա XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստին նվիրված հողվածները և հակիրճ անդրադարձները:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուրքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, marykirakosyan@mail.ru, հողվածը ներկայացնելու օրը՝ 22.09.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023.

Բովանդակային նկարագրի ֆոնին շոշափել ենք դրանցում վեր հանված խնդիրները, ժամանակի տեսակետները և կարծիքները:

Քանալի բաներ՝ «Անահիտ», Արշակ Չոպանյան, կերպարվեստ, օֆորտ, ցուցահանդես, քրոնիկ, էդգար Շահին:

Ներածություն

Հայ մշակույթի մեծ երախտավոր, բանասեր, գրականագետ-քննադատ, մանկավարժ, թարգմանիչ Արշակ Չոպանյանը (1872, Կ. Պոլիս – 1954, Փարիզ) հանդիսացել է Փարիզում լույս տեսնող «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական ամսագրի հիմնադիրը և խմբագիրը: «Անահիտ» հանդեսը հայ մշակույթի պատմության մեջ բացառիկ կարևորություն ունեցավ: Ազգային, գրական-գեղարվեստական այդ հանդեսի հրատարակությունը սկսվել է 1898-ին Փարիզում և ընդմիջումներով հրատարակվել մինչև 1949 թվականը (1898-1911 առաջին շրջան, նոր շրջան՝ 1929-41, 1946-49): «Անահիտ» հանդեսի 1899 թվականի թիվ 12 համարում լույս է ընծայվել Չոպանյանի ծավալուն հոդվածը՝ նվիրված «Անահիտ» հանդեսի դերի կարևորությանը, որում ասվում է. «Մեր ժողովրդին արդի շփոթ ու ցաւագին կացութեանը մէջ, ես փափաքեցայ հիմնել եղբայրական մեծ ժամադրավայր մը... աշխարհիս չորս անկիւննէն հայ մտքեր, - անոնք որ, հին կամ նոր գեղեցկասէր կամ օգտապաշտ, գործնական կամ գաղափարական...» [45, էջ 389]:

Հանդեսում, հայ և արտասահմանյան գրականության վերաբերյալ հոդվածների կողքին, իրենց արժանի և կարևոր տեղն են զբաղեցնում կերպարվեստին նվիրված անդրադարձները: Եվրոպական արվեստի պրոպագանդմանը զուգընթաց՝ «Անահիտում» Արշակ Չոպանյանը մասնավոր հոգատարությամբ հետևում և քարոզում է դարասկզբի հայկական արվեստը՝ հատկապես գեղանկարչությունը և երաժշտությունը: «Անահիտ» հանդեսի ծրագրի այդ կարևոր բնագավառը Չոպանյանն իրականացնում է մեծ հմտությամբ, միշտ հետապնդելով քաղաքական անսքող նպատակ՝ նպաստել հայ ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցության զարգացմանը, պարտադրել օտարների հարգալից վերաբերմունքը հայ մշակույթի ոչ միայն անցյալի, այլև ժամանակակից արժեքների նկատմամբ [26, էջ 269-270]: Տվյալ գաղափարների տարածման համար ավելի դյուրամատչելի նյութեր են տրամադրում գեղանկարչությունն ու երաժշտությունը, և հենց այդ գործում էլ Չոպանյանը մեծ ջանք է ներդնում: Էդգար Շահինի, Զաքար Զաքարյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, Գևորգ Բաշինջաղյանի, Արսեն Շաբանյանի, Վարդան Մախոխյանի ցուցահանդեսները մշտապես գտնվել են հանդեսի ուշադրության կենտրոնում: Խմբագրապետը հաճախ իր կարծիքներն է հայտնել այդ արվեստագետների մասին, ծավալուն մեջբերումներ է արել օտար մամուլի դրվատական հոդվածներից, երբեմն միջամտել է ֆրանսաստառ թերթերի ելույթներին և ուղղել վրիպումները: Այսպես, օրինակ, 1900 թվականի միջազգային ցուցահանդեսում է. Շահինը և Զ. Զաքարյանը «Le journal» թերթի հոդվածագիր Գուստավ Ժեֆրուայի (1855-1926) (Gustave Geffroy) կողմից սխալ են ներկայացվում. առաջինը՝ որպես թուրքական, երկրորդը՝ հունական արվեստի ներկայացուցիչներ: Այս առթիվ խմբագրությունը ստանում է մի շարք նամակներ: Թերթի

հաջորդ համարում Գ. Ժեֆրուան ուղղում է իր սխալը՝ վկայակոչելով Չոպանյանի նամակը [26, էջ 270-271]:

«Անահիտը» հրատարակվեց երկու ժամանակահատվածներում: 1898-ից մինչև 1911 թվականը այն հրատարակվում էր իբրև Չոպանյանի¹ անձնական ձեռնարկում և դադարեց միջոցների ծայրահեղ անբավարարության պատճառով: «Անահիտ» հանդեսի առաջին համարը լույս տեսավ 1898-ի նոյեմբերին: Այն բացվում է «Դարագլուխ» ընդարձակ խմբագրականով: Բանասիրական գիտությունների դոկտոր Յ. Ավետիսյանն «Անահիտ» հանդեսին նվիրված իր աշխատության մեջ պարբերականը բնորոշում է որպես նոր քայլ գեղարվեստական հանդեսի զարգացման ճանապարհին, որն աչքի էր ընկնում թեմատիկ, գաղափարական ընդգրկմամբ, գեղարվեստական ընթացքի արվեստագիտական քննության խորությամբ և արվեստի նորահայտ երևույթների վերլուծության գնահատմամբ [23, էջ 140]:

Գեղարվեստական կյանքի բնութագրման դիտանկյունից և հարուստ նյութի ներգրավմամբ առանձնահատուկ հետաքրքիր են «Անահիտ» հանդեսի «Քրոնիկները»: «Քրոնիկներում» և հանդեսի այլ հոդվածներում եզակի նշանակության փաստեր ենք գտնում օտարազգի և հայ արվեստագետների հանդիպումների, համատեղ միջոցառումների, արտասահմանյան թանգարանների կողմից հայ վարպետների ստեղծագործությունները ձեռք բերելու և Փարիզի նկարչական սալոններին հայերի մասնակցության մասին:

«Ազգային քրոնիկ»

«Անահիտ» հանդեսում «Քրոնիկ» բաժինը ազդարարվում է 1898 թվականի նոյեմբերի, թիվ 1-ով: Իսկ կերպարվեստի հարցերին նվիրված անդրանիկ հրապարակումը գտնում ենք 1899 թվականի հոկտեմբերի, թիվ 12-ում, որը նվիրված է հայ ազգային բնանկարի հիմնադիր Գևորգ Բաշինջաղյանի ստեղծագործական գործունեությանը: Հրապարակումից տեղեկանում ենք, որ նկարիչը մեկ ամիս է ինչ գտնվում է Փարիզում և մտադիր է մնալ 2 տարի և մասնակցել 1900 թվականի մեծ ցուցահանդեսին (կարծում ենք՝ խոսքը Փարիզի «Տիեզերական» կամ միջազգային ցուցահանդեսի մասին է - Մ.Կ.) [53, էջ 388]: Հանդեսի «Քրոնիկներում» կերպարվեստին առնչվող թեմաների բազմազանությամբ առավել աչքի է ընկնում հատկապես 1900 թվականը: Նույն թվականի «Ազգային քրոնիկը», անդրադառնալով կրկին Գ. Բաշինջաղյանի արվեստին, նշում է, որ բնանկարչի 4 կտավ՝ «Ամպերը», «Սևանա լիճը», «Դարյալի կիրճը», «Արարատ լեռը» ցուցադրվել են Փարիզի ռուս արվեստագետների պատկերահանդես-

¹ «Անահիտի» խմբագրման տարիներին զուգահեռ, իսկ ընդհատումների շրջանում՝ հատկապես Չոպանյանն ակտիվորեն աշխատակցում է թիֆլիսահայ (1910-ականներին նա արտոնյալ պայմաններով հրավիրվել էր աշխատակցելու «Մշակին», թղթակցել է նաև «Հորիզոնին») և պոլսահայ տարբեր պարբերականների՝ հիմնականում «Բյուզանդիոնին», ինչպես նաև Փարիզի «Ապագա», «Վերածնունդ», Ալեքսանդրիայի «Արև», Բոստոնի «Պայքար» և ուրիշ թերթերի, դրանցում տպագրում է ուշագրավ և արժեքավոր հոդվածներ [22, էջ 68]:

տում, որը բացվել է հունվարի 7-ին և կմնա մինչ փետրվարի 4-ը: Այդ աշխատանքներից 3-ը ընդունվել են Փարիզի «Տիեզերական արվեստահանդեսի» ռուսական բաժնում ներկայացվելու համար: Մեջբերվում է Բաշինջադյանի նկարների վերաբերյալ «La Fronde» լրագրի անդրադարձը [3, էջ 77]: Խոսելով բնանկարչի փարիզյան արվեստանոցում (Բուլվար Մոնպառնաս փողոցի տան սրահում) կազմակերպված մասնավոր պատկերահանդեսի մասին, որտեղ ցուցադրվել են նկարչի 30-ին հասնող գործերը, հանդեսը նկատում է. «Ռուսական բաժնին ընդհանուր յանձնակատարը, անբացատրելի վարմունքով մը, վերջին պահուն ետ դարձուց Բաշինջադեանի երկու նկարները, որոնք ռուս արուեստագետներու ցուցահանդեսին մէջ մեծ յաջողութիւն գտած էին և վաղուց նշանակված էին Տիեզերական ցուցահանդեսին ռուսական բաժնին մէջ դրուելու համար» [4, էջ 217]: Ա. Չոպանյանի առաջնորդությամբ նկարչի անհատական ցուցահանդեսի մասին է գրում ժամանակի երիտասարդ գրող Էդմոն Բիլլոն «La Blume» գրական-գեղարվեստական կիսամսյա թերթի նոյեմբերի 15-ի համարում: Հեղինակի կողմից թեպետ բարձր են գնահատվում նկարչի հատկապես Արարատ լեռան պատկերները, բայց միևնույն ժամանակ նա ընդգծում է, որ միակ «մեղադրանքը», որ կարելի է առաջադրել՝ երանգների չորրոպունն է և նկարչի հակումը պատկերի դետալային, մանրամասն մշակումը հաղորդելու մեջ: Բայց այս թերությունները կորչում են աշխատանքի ամբողջության մեջ և չեն խանգարում բնանկարչական գործի ճիշտ ընկալմանը. «Իր արուեստը սովորականէն տարբեր է: Պրն. Չաքարյանի և Է. Շահինի արուեստին հետ, պատուաբեր է ան իր անբաղդ ազգին» [5, էջ 264]: 1900 թվականի հանդեսի քննարկվող բաժնում երևան է գալիս արևմտահայ ծովանկարիչ Արսեն Շաբանյանի մասնավոր ցուցահանդեսին նվիրված հրապարակումը: Տվյալ պատկերահանդեսը կազմակերպվել էր 1899 թվականին Փարիզի «Ժորժ Պոտի» պատկերասրահում (Galerie George Ptite): Քրոնիկը մեջբերում է փարիզյան մամուլի, մասնավորաբար, «Le journal des Arts»-ի դրվատանքի տողերը՝ ուղղված Շաբանյանի արվեստին [11, էջ 77]: Նույն թվականի քրոնիկը նաև արձագանքում է հայ ռեալիստական գեղանկարչության կարկառուն ներկայացուցիչ, սովյալ ժամանակաշրջանում Փարիզի Ժյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայի ուսանող Փ. Թերլենեգյանի՝ կերպարվեստի ասպարեզում արձանագրած առաջին հաջողությանը: Նշված ակադեմիայում կազմակերպված ուսանողական ցուցահանդեսում նկարչի «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծանկարն արժանանում է առաջին մրցանակի, ինչի մասին հպարտորեն ազդարարվում է «Անահիտում» [15, էջ 77]: Նույն համարի «Քրոնիկում» շրջանառվում է նաև նկարիչ Է. Շահինի վերաբերյալ տեղեկություն, որ արվեստագետն ընդգրկվել է Լոնդոնի նկարիչ-փորագրիչների թագավորական միության (Royal Society of painter-Etchers and Engravers) շարքերը և նրա գործերը մարտի 12 - ապրիլի 7 պետք է ցուցադրվեն «Գեղարվեստների ընկերության» պատկերասրահում [10, էջ 77]: 1900 թվականի նշված միության (Royal Society of painter-Etchers and Engravers) կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսին Շահինի մասնակցության մասին է գրում «Անահիտի» հաջորդ համարը: Արվեստագետի ինքնատիպ և կենդանի տա-

ղանդի վերաբերյալ գովասանքի խոսքով է հանդես գալիս լոնդոնյան մամուլը: Հիշատակվում է նաև Փարիզի «Le Journal» թերթում ֆրանսիացի նշանավոր գեղարվեստական քննադատ, արձակագիր Գյուստավ Ժեֆրուայի կարծիքն այդ տարվա Սալոնում ցուցադրած նկարչի գործերի մասին. «...Արուեստագետը ոչ միայն պղինձը փորելու քաջավարժ է, դեմքերն ու տեսարանները խուզարկել գիտէ եւ մեր հայեցողութեանը կ'ընծայէ այն նուրբ եւ ուշագրավ պատկերները զոր կրցեր է իրականութենէն արտահանել» [6, էջ 142]: 1900 թվականի «Անահիտ» հանդեսի «Ազգային քրոնիկի» «Հայերն ի Բարիզ» վերտառությամբ բաժնում գտնում ենք բավականին ընդարձակ հրապարակում, որն արձարձում է ինչպես 1900 թվականի Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսում ներկայացված Շահինի փորագրանկարները և Ջաքարյանի նատյուրմորտները, այնպես էլ ներկայացնում է նույն թվականի Սալոնում ցուցադրված Շահինի աշխատանքների վերաբերյալ ֆրանսիացի արվեստաբան Շառլ Շենյոլի՝ «L'Estampe et l’Affiche» ամսագրում լույս տեսած հոդվածից դրվագներ [36, էջ 176]: 1900 թվականի հունիսի 12-ին Փարիզի «Կաֆե Վոլթեր»-ում «Անահիտի» խմբագրության նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է հացկերույթ ի պատիվ ֆրանսիացի նշանավոր գրող Անատոլ Ֆրանսի: Միջոցառմանը մասնակցում էր նաև Է. Շահինը: Այդ ժամանակ Ֆրանսը հնարավորություն է ունենում ծանոթանալ նկարչի փորագրանկարներին և հմայվելով երիտասարդ նկարչի տաղանդով՝ ցանկություն է հայտնում վերջինիս արվեստն ավելի մանրամասն ճանաչելու պատեհություն ունենալ: Միջոցառումից հետո Շահինը Ֆրանսին է ներկայացնում իր աշխատանքները, նկարչի խնդրանքը՝ գրողի կենդանագիրը ստեղծելու փափագը, Ֆրանսի կողմից հաճույքով ընդունվում է: Գրողը, իր հերթին, խնդրում է Շահինին, որ նա պատկերագրողի իր անտիպ վեպը [1, էջ 213-214]:

Շահինի արվեստի ճիշտ գնահատման և արժևորմանը միտված Չոպանյանի ջանքերի առնչությամբ նշենք՝ արդեն վերը հիշատակված՝ 1900 թվականի «Le Journal» թերթի հուլիսի 2-ի համարում Գյուստավ Ժեֆրուայի կողմից նկարիչներ Շահինը ներկայացվեց որպես թուրքական, իսկ Ջաքարյանը՝ հունական արվեստի ներկայացուցիչներ: Այս առթիվ խմբագրությունը ստանում է մի շարք նամակներ: Թերթի հաջորդ համարում Ժեֆրուան սրբագրում է իր սխալը և այս մասին գրում է. «Այս կետին ճշդումը շատ արդարացի կերպով ինձմէ ուզած են մէկ քանի անձեր, որոնցմէ կը յիշեմ Չերագ, Ժ.Մ. Ապտուլահեան, Ա. Չոպանեան»² [36, էջ 177]: Ժեֆրուային ուղղված գրության մեջ Չոպանյանը ցավով փաստում է, որ միջազգային այս ցուցահանդեսում հայ արվեստագետները չկարողացան իրենց առանձին «անկյունը»՝ սրահը ունենալ, որտեղ կհամախմբվեր հայ ժողովրդի մտավոր, մշակութային կարողությունները, ինչի բացակայության պատճառով աշխատանքները հարկադրված ցուցադրվեցին օտար ազգերի բաժիններում: Համաշխարհային սույն պատկերահանդեսին հայազգի

² 1900 թվականի միջազգային ցուցահանդեսում Է. Շահինի և Ջ. Ջաքարյանի աշխատանքներին շնորհվում է ոսկե մեդալ, այս փաստն արձանագրված ենք տեսնում 1900 թվականի «Անահիտ» հանդեսի սույն համարում [8, էջ 214]:

արվեստագետներ Շահինի և Ջաքարյանի մասնակցության մասին «Անահիտի» էջերում հրատարակված այս գրվածքն ավարտվում է Ժեֆրուայի՝ հայ արվեստը արժևորող կարևոր կարծիքի արձանագրմամբ. «Այն պահուն, ուր պաշտօնական Երուսալեմի հայ ժողովուրդը կը լքանէ հրէշային բռնապետութեան ձեռքը... մենք ուրախ պիտի ըլլայինք տեսնելով որ գոնէ մտաւորական Երուսալեմի արդարութեան հարկ մը կը մատուցանէ այս ժողովրդին, որ արժանի է աշխարհի համակրութիւնը գրաւելու ոչ թէ միայն որովհետեւ դժբաղտ է, այլ որովհետեւ քաղաքակրթութեան տարր մըն է» [8, էջ 214]:

Հայ արվեստագետների մասին տրվող հակիրճ լուրերի բազմազանությամբ աչքի ընկան նաև 1901 և 1902 թվականները: 1901 թվականի «Քրոնիկը», կարևորելով Բաշինջաղյանի գործունեությունը Ֆրանսիայում, տեղեկացնում է, որ նկարիչը մտադիր է Փարիզից մեկնել և նրա նկարների ցուցահանդեսը պետք է փակվի [2, էջ 200]: Երկրորդ նյութը վերաբերում է Փարիզի Ժյուլիենի ակադեմիայի հայտնի մանկավարժ Ժան Պոլ Լորանսին աշակերտած, հայազգի շնորհալի գեղանկարիչ Լ. Քյուրքչյանին, որտեղ հաղորդվում է, որ վերոնշյալ ակադեմիայում կազմակերպված նկարչական մրցման ժամանակ նկարիչն արժանացել է առաջին մրցանակի [16, էջ 88]: Արդեն հիշատակված Լոնդոնի 1900 թվականի ցուցահանդեսում Շահինի գործերի հաջող ընդունելության մասին տեղեկատվությունը նաև արժարժվում է 1901 թվականի «Քրոնիկ» բաժնում, բայց այստեղ տվյալ պատկերահանդեսը թվագրված է 1901-ով: Շահինի աշխատանքները համեմատվում են Ժան Լեոն Ժերոմի աշակերտ, ֆրանսիացի գեղանկարիչ, փորագրանկարիչ Պոլ Սեզար Էլյուի (1859-1927) (Paul Cesar Heelleu) գործերի հետ, գտնելով, որ վերջինս «իրեն արդեն սպառել է որպես նկարիչ, մինչդեռ Շահինն իր աշխատանքներում ստեղծագործության դիտողության, վերլուծման հզոր և մշտանորոգ հատկություններ ցույց կտա» [7, էջ 89]: 1901 թվականի ֆրանսիական 2 Սալոններին մասնակցում էր վեց հայ նկարիչ (Ջ. Ջաքարյան, Ա. Շաբանյան, Է. Շահին, Փ. Թերլեմեզյան և այլք) [9, էջ 128]:

1902 թվականի ապրիլի 20-ից - մայիսի 17-ը Փարիզի նկարիչների տանը ցուցադրվում է Ա. Շաբանյանի 50 ծովանկար: Հանդեսը, անդրադառնալով տվյալ ցուցահանդեսին, նկատում է, որ եթե նկարչի վաղ շրջանի գործերը կրում էին Այվազովսկու արվեստի ազդեցությունը, ապա տվյալ պատկերահանդեսի աշխատանքներում ակնառու է արվեստագետի առաջադիմությունը և գործերում երևան է գալիս ավելի ազատ, ինքնատիպ, կենդանի կնիք: Ներկայացվում են նկարչի ստեղծագործության թեմաների նախընտրությունները, գեղանկարչական տեխնիկայի առանձնահատկությունների դրսևորումը նկարչի ստեղծագործության մեջ: Ցուցահանդեսի վերաբերյալ նյութը լրացվում է նաև արտասահմանյան մամուլի արձագանքների մեջբերմամբ («New York Herald», 30 ապրիլի, «Morning Post», 1 մայիսի), որոնք հատկապես արժևորում են Շաբանյանի կավճամատիտով ստեղծված աշխատանքները [12, էջ 115]: Նույն քրոնիկում նշվում է, որ 1902 թվականի փարիզյան երկու Սալոններին մասնակցած հայ արվեստագետներից էին Ջ. Ջաքարյանը, Ա. Շաբանյանը, Ա. Քյուրքչյանը, Է. Շահինը, առաջին անգամ մասնակցում էին Ս. Բեկյանը, Ա. Բաբայանը [12, էջ 115]: Հան-

դեսի ուշադրությունից չի վրիպում նաև Տրապիզոնում ծնված և 1895-1918 թթ. Բեռլինում ապրած և ստեղծագործած մեկ այլ շնորհալի ծովանկարչի՝ Վ. Մախոխյանի՝ Կահիրեում³ կազմակերպված անհատական ցուցահանդեսը: 1902 թվականի «Քրոնիկը» նշում է, որ նկարչն իր 82 աշխատանք ցուցադրել է Կահիրեի «Արվեստագիտական ակումբում»: Հպարտությամբ հավաստում է, որ Կահիրեի ֆրանսալեզու թերթերը՝ «Le Progres», «Journal du Caire», զովեստի խոսքեր են շռայլել հայ արվեստագետի ինքնատիպ տաղանդի վերաբերյալ [13, էջ 84]: 1903-ին «Անահիտի» էջերում նաև հրատարակված ենք տեսնում լուսանկարիչ Հովհաննես Քյուրքչյանի (1855-1903) մասին մահախոսականը, որտեղ, մասնավորաբար, ասվում է, որ Ինդոնեզիայի Ճավա կղզում իր մահկանացուն է կնքել Անիի ավերակների առաջին լուսանկարիչը: 10 տարուց ավել ճավայում բնակվող հայ արվեստագետը մեծ համբավ էր վայելում: 1901 թվականին կղզու լավագույն տեսարանները ներկայացնող լուսանկարների հավաքածուն նկարչի կողմից ուղարկվել էր Հոլանդիայի թագուհուն, ինչի արդյունքում նա արժանացել էր պալատական լուսանկարչի բացառիկ տիտղոսի [17, էջ 132]:

«Անահիտի» 1904 թվականի համարների «Քրոնիկ» բաժնում ներկայացված է հայ արվեստագետների ստեղծագործական գործունեության մասին 2 ակնարկ: Վ. Մախոխյանի՝ 1903-ին Եգիպտոսում կազմակերպված անհատական ցուցահանդեսի կայացման, արձանագրած հաջողության, Եգիպտոսի ֆրանսալեզու թերթերի ներբողական արձագանքի մասին է գրվում «Անահիտ» հանդեսի 1904 թվականի թիվ 3-ում: Այս տեղեկատվությանն առընթեր՝ ակնածանքով նշվում է, որ 1904 թվականին Մախոխյանը դարձավ Բեռլինի «Նկարիչների միության» (Verein Berliner Künstler) գործուն անդամ [14, էջ 71-72]: Նույն թվականի հանդեսի «Քրոնիկը» նաև իրազեկում է, որ ֆրանսիական կառավարությունը գնել է Է. Շահինի գործերը, որոնք ներկայացվել են 1904 թվականի «Շան Տը Մարսի Սալոն»-ում, այդ գործերը պետք է ցուցադրվեն նաև Լյուքսեմբուրգի թանգարանում, որի վարչությունը խնդրում է, որ Շահինը նվիրաբերի փորագրության ամբողջ հավաքածուն: Նկարիչն ընտրվում է «Շան Տը Մարսի Սալոնը» կազմակերպող և վարող «Գեղարեստի ազգային ընկերության» անդամ [21, էջ 96]:

«Անահիտի» առաջին շրջանի հետագա տարիներին՝ 1905-1911 թվականներին, «Ազգային քրոնիկներում» կերպարվեստի վերաբերյալ լուրեր, նյութեր ի հայտ չենկան:

XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստը

Էդգար Շահին - Արշակ Չոպանյանի մշտական գորովի և խրախուսանքի առարկան ու նրա մտերիմ բարեկամը Էդգար Շահինն էր:

³ Արվեստաբան Ե. Մարտիկյանը նշում է, որ Մախոխյանի նշված ցուցահանդեսը կայացել է Բեռլինում [38, էջ 11]: Ինչպես գրվում է ժամանակի մամուլում և արվեստագիտության դոկտոր Ա. Հակոբյանի ստվարածավալ հիմնարար աշխատության մեջ՝ Մախոխյանի 1902-ի անհատական ցուցահանդեսը կազմակերպվել է ոչ թե Բեռլինում, այլ Կահիրեում [34, էջ 228]:

Շահինի հետ Չոպանյանը ծանոթացել է Փարիզում 1896 թվականին և անմիջապես հափշտակվել նրան տեսնելու, զգալու, հասկանալու եզակի և ինքնատիպ կարողությամբ: Կարծում ենք՝ պատահական չէ, որ Չոպանյանն «Անահիտ» հանդեսի առաջին շրջանի շապիկի ձևավորումը վստահեց հենց էդգար Շահինին⁴: Չոպանյանը Շահինի մեջ տեսնում էր այն անձը, որ իր արվեստի ուժով պիտի բարձրանար եվրոպական մշակույթի երկնակամար և իր հետ բարձրացներ ու աշխարհին ցույց տար հայ ժողովրդի մշակութային պոտենցիալ բազում կարողությունները [26, էջ 271]:

Հատկանշական է, որ Շահինի ստեղծագործության մեջ Չոպանյանն ամենից ավելի գնահատում էր նրա արվեստի ռեալիստական մեթոդը:

Էդգար Շահինը, թերևս, հայագրի միակ արվեստագետն էր, ում արվեստի հետազոտմանը և ներկայացմանը միտված «Անահիտ» հանդեսում մեծաքանակ հոդվածներ լույս տեսան:

Շահինի մասին եվրոպական մամուլում գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ: Դրանցից Չոպանյանն առանձնացրել և «Անահիտում» տպագրել է Ռոժե Մարքսի, Գաբրիել Մուրիեի, Գյուստավ Սուլիեի, անգլո-ֆրանսիական գեղարվեստական մեծ հանդեսներում հրատարակված հոդվածների թարգմանությունները [23, էջ 148]: Այդ նյութերի հետ ծանոթությունը ցույց է տալիս, որ դրանց ընտրությունը պատահական չէ: Նշված հեղինակները՝ Ռ. Մարքսը, Գ. Մուրիեն, Գ. Սուլիեն եվրոպական գեղարվեստական քննադատության ամենահեղինակավոր դեմքերից էին, ժամանակակից արվեստի խոշոր գիտական: Դրանցում Շահինի ստեղծագործությունները գնահատվում էին եվրոպական կերպարվեստի զարգացման մակարդակում, համաշխարհային փորագրանկարչական արվեստում բնորոշվում է հայ նկարչի տեղն իբրև առաջնակարգ դեմքի: Ճշմարիտ ու դիպուկ գնահատումներ են տրվում նկարչի խորհրդածող և զգայուն խառնվածքի, «ողորմելի կյանքը» թարգմանելու նրա ձգտումների, բարձր կարողության ու հազվագյուտ ներքնատեսության մասին [23, էջ 149]:

Էդգար Շահինի վերաբերյալ առաջին հոդվածն «Անահիտ» հանդեսում գտնում ենք 1899 թվականի թիվ 11 համարում, որտեղ Չոպանյանը ներկայացրել է Բլեման Ժանենի («L' Estampe et l' Affiche», Paris, 1899) հոդվածի թարգմանությունը: Հեղինակը հպանցիկ է արժարծում նկարչի կենսագրության որոշ տվյալներ, կենտրոնանում է երիտասարդ, խոստումնալից նկարչի կիրառած նկարչական տեխնիկայի վրա: Դիտարկելով աշխատանքի թեմաների նախընտրությունները և կոմպոզիցիոն խնդիրները՝ շոշափում է իտալական արվեստից կրած ազդեցությունների հանգամանքը: Կոնկրետ ստեղծագործությունների օրինակով մատնանշում է Շահինի կողմից բարձրացված գեղարվեստական խնդիրները՝ հատկանշական համարելով նկարչի վարպետությունը, մասնավոր-

⁴ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանությունում (Սբ. Ղազար) Շահինը ծանոթանում է Ղևոնդ Ալիշանի հետ, ուսումնասիրում հայկական մանրանկարչության գրչագիր մատյանների հարուստ հավաքածուն: Տարիներ անց այդ մանրանկարների ազդեցությամբ նա իրականացնում է Չոպանյանի «Անահիտ» հանդեսի անդրանիկ համարի շապիկի (1898) ձևավորումը [32, էջ 5]:

րապես, բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաների վերարտադրման հարցում: Արժևորվում է փորագրանկարչության մեջ չոր ասեղի տեխնիկայի՝ արվեստագետի ուրույն ձեռագիրը, օֆորտի ինքնատիպ օրինակները: Ք. Ժանեն գրում է. «Շահին միանգամայն օժտեալ նկարիչ մըն է ու խղճամիտ խուզարկու դիրաւ չգոհացող գծագրիչ մը» [33, էջ 356]: 1899 թվականի նոյեմբեր-դեկտեմբեր համարում Շահինի երկու աշխատանքների վերատպության ներքո ներկայացվում է նկարչին նվիրված անդրադարձը, որտեղ կարևորելով նրա արվեստը՝ անանուն հոդվածագիրը հայտնում է, որ վերջերս նկարչին են դիմել հրապարակագիր Ժ. Կորնելի⁵ կենդանագիրը ստեղծելու համար: «La Revue d'Art»-ը օֆորտի արդի վարպետների շարքում իբրև սկսնակ նկարիչ հիշատակում է Շահինին և հրատարակում նրա 2 ստեղծագործություն՝ փարիզյան թշվառների, թափառականների կյանքը ներկայացնող գործերը՝ «Շատո Ռուժ», «Շեմինո» (ֆրանսերեն՝ cheminau, թարգմանաբար՝ բատրակ կամ թափառաշրջիկ) [29, էջ 25]: 1900 թվականի «Անահիտում» հատկապես շատ են էդգար Շահինին նվիրված հոդվածները, որոնց մեջ, թերևս, ամենածավալուն գրվածքը Ա. Չոպանյանի հեղինակած «Մանուէլեան և Շահին» վերնագրված հոդվածն է: Արվեստագետ-անհատի, արվեստի ըմբռնման չոպանյանական խոր ընկալման դիտանկյունից, ինչ-որ տեղ հուշագրային էլեմենտներ պարունակող, անձնական տպավորությունների, կարծիքների և յուրահատուկ մեկնաբանմամբ կարևորվում է սույն հոդվածի քննարկումը: Հեղինակը գրում է. «Էտկար Շահինը ճանչցած եմ չորս տարիի չափ առաջ՝ Բարիզի մայթին վրայ: Առաջին վայրկեանէն այդ անկախ ու թափանցող մտքով, տենդոտ ու ինքնուրոյն տեսողութեամբ օժտված տղան զիս գրավեց» [46, էջ 149]: Չոպանյանը մատնանշում է փարիզյան Սալոնում ցուցադրված աշխատանքները, որը լրացվում է շնորհալի հայ նկարչին նվիրված արտասահմանյան մամուլի անդրադարձներով, գեղանկարչական ստեղծագործությունների մեկնաբանմամբ և նկարագրությամբ: Խոսելով Շահինի արվեստում փոփոխությունների (գեղանկար աշխատանքներից անցումը դեպի օֆորտի տեխնիկային) մասին՝ Չոպանյանը նշում է. «Եվ, ահա հանկարծ, Շահինը մտածեց փորագրութիւն փորձել, առանց որեւէ ուսուցչի առաջնորդութեան... ջանաց թափանցել այդ նուրբ ու դժուարին արուեստին գաղտնիքին և առաջին «բլանշը» հրաշակերտ մըն էր» [46, էջ 153]: Հեղինակը մեջբերում է Գյուստավ Ժեֆրուայի դրվատալի տողերը՝ նվիրված Շահինի օֆորտներին: Չոպանյանը կարևորում է՝ կյանքն ըմբռնելու անհատական և խորունկ եղանակը «մտածող-դիտողի և համադրող-իրապաշտի» այդ խառնվածքի մեջ պետք է միշտ պահպանի մտացածին միությունը բազմաձև արտահայտության առերևույթ հակա-

⁵ «Անահիտ» հանդեսի 1899 թվականի նոյեմբեր-դեկտեմբեր, թիվ 1-2 միացյալ համարի քննարկվող հոդվածում ժամանակի հայտնի հրապարակագիր Ժյուլ Կորնելի անունը հանդես է գալիս «Ժ. Կորնելի» գրությամբ [29, էջ 25], իսկ Ռ. Շիշմանյանի հեղինակած է. Շահինին նվիրված մենագրության մեջ՝ ստեղծագործության կատալոգում, շրջանառվում է հրապարակագիր Մ. Կորնելի, M. Cornely գրվածքը [43, էջ 98]:

սության մեջ: Չոպանյանը հավատում էր, որ Շահինը մեծ արվեստագետների շարքում իր արժանի տեղը կգրավի: Հանդեսի 1900 թվականի փետրվար-մարտ, թիվ 4-5 միասնական համարում է տպվում նաև Ռոժե Մարքսի («Gazette des Beaux-Arts», 1900)⁶ Շահինի վերաբերյալ հոդվածի հայերեն թարգմանությունը: Շոշափելով նկարչի մասնագիտական կրթության, ուսուցիչների մասին հայտնի տվյալները, հեղինակն անդրադառնում է Շանգ Էլիզեի Սալոնում ցուցադրված նկարաշարին, որը նկարչի կողմից անվանակոչվել էր «ոլորմելի կյանք»: Մարքսը ներկայացնում է նկարիչի արվեստում օֆորտի տեխնիկայի ձևավորումը, չոր ասեղի տեխնիկայով առաջին փորձերը, կարևորում տիպարի կեցվածքի, ժեստերի դրսևորումը տվյալ աշխատանքներում: Հոդվածագիրը բարձր է գնահատում նկարչի դիմանկարները, առանձնացնում է 1900 թվականին ստեղծված բելգիացի գեղանկարիչ Ալֆրեդ Սթիվենսի (1823-1906) կենդանագիրը, որը նկարչի մահից առաջ ցուցադրվել է Գեղարվեստի վարժարանում (Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոց) [39, էջ 112]: Հոդվածի վերջում գետեղված հղման մեջ նշվում է, որ տվյալ հոդվածն ուղեկցվում է Շահինի հինգ փորագրանկարներով, որոնց մեջ է նաև Ա. Սթիվենսի դիմանկարը:

1902 թվականի «Անահիտում» հատվածաբար տպվում է Գաբրիել Մուրեի «Հայ փորագրիչ մը (Էդգար Շահին)» («The Studio», London, 1901) մեծածավալ հոդվածի հայերեն տարբերակը: Շահինի արվեստին անդրադարձող հոդվածում հեղինակը, նկարչի արվեստի թեմատիկայի վերաբերյալ, կատարում է հարցադրումներ՝ առաջ քաշելով Արևմտյան Հայաստանում իրագործված եղերական գործողությունների արձագանքի և վերջինիս արվեստի մեջ ազդեցությունների մասին խնդիրը, գտնելով, որ գուցե Շահինի արվեստի «մելամաղձությունը» շաղկապված է նշված պատմական դեպքերի հետ: Նկարիչն իր առաջին փորագրանկարներում արդեն տիրապետում էր տեխնիկական առանձնահատկություններին. «Դիտողութեան սուր ծիրքերը, էջին կարգաւորման կատարեալ հմտութիւն մը, արժեցումներու թանկագին արուեստ մը... անոր մէջ ի հայտ կը բերէին առաջին կարգի արուեստագէտ մը» [40, էջ 6]: Գրվածքն ուղեկցվում է աշխատանքների թեմատիկ, կոմպոզիցիոն նկարագրություններով, և տիպարների վերարտադրման արտահայտչականությամբ Շահինի գործերը համեմատում է Շվեյցարիայում ծնված նկարիչ Թեոֆիլ Ստեյնլենի (1859-1923) ստեղծագործությունների հետ: Մուրեն բավականին հանգամանալից է անդրադառնում նկարչի գործերին և, ինչպես վերը քննարկված Ռոժե Մարքսի հոդվածում, հատկապես արժևորվում է Շահինի դիմանկարները: Հոդվածի երկրորդ հատվածը տպվում է նույն՝ 1902 թվականի փետրվարի, թիվ 2-ում, որտեղ Մուրեի կողմից ուսումնասիրվում են նկարչի կենդանագրերը: Կատարողական վար-

⁶ Նկարչի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված աշխատանքների կատալոգում նշված է, որ Մարքսի, բնագրի լեզվով, սույն հոդվածը հրատարակված է այլ արտասահմանյան հանդեսում (Extrait de garette des Beaux-Arts, Paris, 1900) [30, էջ 34]:

պետությամբ առանձնացնում է Ա. Ֆրանսի, Ժ. Կորնելիի դիմանկարները: Ծավալուն հողվածն ավարտվում է նկարչի արվեստը բնորոշող հետևյալ տողերով. «Իր զգայունության նրբությամբ, իր տեսողության սրությամբ, շինուածքին վարպետությամբ, Շահին իրաւունք ունի արուեստագէտներուն եւ քննադատներուն յարգանքը վայելելու: Խղճամիտ աշխատող մըն է, ճշմարտության անխոնջ հետետող մը» [41, էջ 27]:

Արվեստագիտության թեկնածու Մ. Քամալյանն «Էդգար Շահինի ստեղծագործությունը «Անահիտի» էջերում (1898-1911)» վերտառությամբ իր հողվածում հիշատակում է, որ 1902 թվականի մայիսի 29-ին է. Շահինը մասնակցել է Ա. Չոպանյանի կազմակերպած «Հայ արվեստի երեկույթին»՝ ձևավորելով միջոցառման ծրագիրը: Այն «...պճնուած էր հայկական ոճով գունաւոր սիրուն զարդանկարով մը զոր էտկար Շահին փորագրած էր Բարիզի ազգային մատենադարանին մէջ գտնուած հին նկարաւոր ձեռագրի մը հետետողությամբ» [52, էջ 169]:

Շահինի մասին Գյուստավ Սուվիեի ծավալուն հողվածը տպագրված «L'Art Décoratif», Paris, 1905 գեղարվեստական ամսագրում, որի հայերեն թարգմանությունը զետեղվեց 1905 թվականի «Անահիտում»: Հողվածում ծանուցվում է Անատոլ Ֆրանսի «Կատակերգական պատմություն» (Histoire comique) երկի Շահինի ինքնատիպ փորագրություններով նկարագարդման մասին, որը, ըստ հեղինակի, աչքի էր ընկնում Ֆրանսի կերպարների և Շահինի ստեղծած տիպարային մեկնաբանման ներդաշնակությամբ: Նկարչի արվեստի վերաբերյալ ֆրանսիացի քննադատը գրում է. «Շահինի ոլորտը դիտողութեան եւ նկարագրի ոլորտն է...մշտական եւ այլազան մարդկային կատակերգութիւնն է, որ Շահին կը ճգնի արտայայտել իր օֆորթներուն մէջ...» [49, էջ 55-56]: Հողվածագիրը հպանցիկ է անդրադառնում արվեստագետի կենսագրությանը՝ այդ առանցքում կարևորելով Անտոնիո Պաոլետիի դերը երիտասարդ նկարչի ձևավորման մէջ և միաժամանակ պնդում է, որ Շահինի՝ օֆորտի, գրաֆիկայի հանդեպ նախընտրությունն ամենևին չէր ծագում գեղանկարչության հանդեպ թերի ունակություններից ելնելով: Նշում է առաջին անգամ 1896-ի Սալոնում ցուցադրված «Մի մուրացկան» (Un gueux) աշխատանքը, հաջորդաբար՝ «Ինքնասպան կինը» (1898), «Մոնմարտը» 1899 Սալոն ուղարկված գործերը, որոնց վերլուծման արդյունքում հեղինակը կանգ է առնում ստեղծագործությունների լուսաստվերային մշակման առանձնահատկությունների վրա, ընդգծելով նշված աշխատանքներում լույսի վերարտադրման տարբերությունները: «Փարիզի թշուառութեան ամբողջ կեանքն է, որ իր ուշադրութիւնը կը գրաւէ, մանաւանդ որ ինքն ալ հակամէտ է ատոր՝ ազդուած իր երկրին մէջ տեսած անբարեկեան տեսարաններէն» - եզրահանգում է Սուվիեն [49, էջ 59]: Անդրադառնում է նկարչի «Շատո Ռուժ», «Տաճկաստանի գնչուներ» գործերին, «Լուիզ Ֆրանսի» դիմանկարին: Հողվածի շարունակությունը և վերջը տպվում է «Անահիտի» հաջորդ համարում: Հողվածագիրը նշում է, որ 1899-ին Կլեման Ժանեն արվեստագետի առաջին 25 գործերը ցուցակագրել է, և 1900 թվականին Ռոժե Մարքսը հանրության ուշադրությունը կիրավիրի այդ կարևոր աշխատանքի վրա: Հեղինակը

հայտնում է, որ 1903 թվականի Վենետիկի միջազգային ցուցահանդեսում ինքն առաջարկել է, որ Շահինի (նկարիչը ներկայացրել էր 20 օֆորտային աշխատանք) «անզուգական գործերին» շնորհիվ ոսկե մեդալ [50, 74]: Տվյալ ժամանակահատվածում Շահինը աշխատում էր 3 գրքերի նկարազարդման վրա՝ Գ. Մուրեի «Փարիզյան տոնավաճառի տիպարներ», Ա. Ֆրանսի «Կատակերգական պատմություն», Օ. Միրբոյի «Նախասենյակում» երկերը: Տալիս է այդ գրքերի նկարազարդման ընդհանրական բնութագիրը, գտնելով, որ Շահինը իր նկարազարդումներում գրողի հետ չի մրցում, հեղինակը պատմում է, իսկ նկարիչը ցույց է տալիս ամենահատկանշականը:

1911 թվականի հանդեսում առկա է անանուն հեղինակի կողմից ներկայացված՝ Է. Շահինին նվիրված նախորդ հոդվածների համեմատ առավել հակիրճ անդրադարձը: Հոդվածը վերաբերում է «Ժորժ Պոի» պատկերասրահում (Georges Petit) «La Cimaise» ընկերության կազմակերպած ցուցահանդեսին մասնակցած Շահինի գործերին: Նկարչի ցուցադրած աշխատանքներից հեղինակը հատկապես առանձնացնում է պարուհիների և «մերկի» պատկերումը նրա արվեստում, որոնք բանաստեղծական ըմբռնողության և պատկերի կենդանի արտահայտչականության առումով համարում է գլուխգործոցներ [31, էջ 225]: Նյութը նաև տեղեկացնում է, որ գեղարվեստական քննադատ Գյուստավ Քանն այդ ցուցահանդեսի առթիվ պատրաստում է նկարչի արվեստի վերաբերյալ ուսումնասիրություն, որը հրատարակվելու է «Արվեստն ու արվեստագետները» (L'Art et les Artistes) հանդեսի 1913 թվականի հունվարի համարում [43, էջ 26]:

«Անահիտի» այս գնահատականները, Շահինի ստեղծագործական ձեռքբերումների ու նորանոր հաջողությունների մասին պարբերաբար տրվող հաղորդումները մեծ դեր ունեցան տաղանդավոր մեծ նկարչին հայությանը ներկայացնելու և նրա գործը հանրահռչակելու իմաստով:

Ինչպես նկատեցինք՝ «Անահիտում» թե՛ առանձին հոդվածների ձևով, թե՛ ֆրագմենտային մեջբերումներով դրվում էին Է. Շահինին նվիրված, արտասահմանյան մամուլում առկա հոդվածների թարգմանությունները: Նման մոտեցումը պահպանվում է նաև անվանի ծովանկարիչ Արսեն Շաբանյանի՝ 1905 թվականի մարտի 16-31-ը «Ժորժ Պոի» պատկերասրահում բացված անհատական ցուցահանդեսին առնչվող շարադրանքում, որին արձագանքած օտարալեզու մամուլի հոդվածների թարգմանությունը տեղադրվում է հանդեսում: Նույն 1905 թվականի «Անահիտում» տպվում է «Le Journal» օրաթերթի «Արուեստագետներու ուրուագիծներ» բաժնում Ֆրեդերիկ Պաթայի հոդվածը⁷ [42, էջ 88]: Հեղինակը նշում է. «Արսեն Շապանեանի գործերուն ցուցադրութիւնը, նուիրագործունն է տաղանդի մը, որ գիտէ ամենաբարձր աստիճանով ճշմարտութիւն արտայայտել՝ պարզ լեզուով մը, ուր երբեմն բանաստեղծական սարսուռն երագին ծնունդ կու տայ» [42, էջ 88-89]: Նկարչի աշխատանքներն

⁷ Ֆրանսալեզու օրաթերթի սույն հոդվածի հայերեն թարգմանությունը հրատարակվել է նաև Պոլսում լույս ընծայվող՝ 1905 թվականի «Մասիս» շաբաթաթերթում [25, էջ 36-37]:

արժանանում են քննադատի գովեստին: Մատնանշելով Շաբանյանի ձեռքբերումները և մրցանակները՝ հողվածում հիշատակվում է, որ նկարչի «Մայր մտնող արևը» աշխատանքը գնել է կառավարությունը՝ Լյուքսեմբուրգի թանգարանում ցուցադրելու համար⁸: «Tan» թերթի լրագրող Թիեպո Սիտոն նկարչի աշխատանքները համարում է ճիշտ դիտված պատկերներ, նկարչի ներկապնակը՝ ճկուն և ներդաշնակ: «New York Herald»-ի քննադատի կողմից ևս բարձր են գնահատվում նկարչի ցուցադրած գործերը, մատնանշվում են դրանցից առավել հաջողվածները և ներկայացվում է ծովանկարների պատկերի և երփնագրի նկարագրությունը: «Շապանեան յաջողած է շատ լաւ արտայայտել բանաստեղծութիւնը ջուրերու խաղացած երեսին՝ նորածագ լուսնի մը ճառագայթներու տակ... Արշալոյսին և վերջալոյսին բոլոր գունաշարքը կը գտնուի Շապանեանի նկարներուն և փասթելներուն մէջ...», - գրում է Պոլ Լուի Էրվիենը «La Presse»-ում [42, էջ 89]:

Գրվածքը եզրափակվում է ժամանակի հռչակավոր քննադատ Ռենե Ս. Էզոուայի դրվատալի հողվածով, որտեղ հեղինակը գտնում է, որ Շաբանյանի կտավները տոգորված են լայնածավալ հորիզոնների մաքուր պայծառությամբ, նրանց տեսքը կգրավի այն անձանց, ովքեր իրենց էության լավագույն մասը ձոնել են ծովին՝ այն ունկնդրելու, շնչելու, դիտելու հափշտակությամբ:

Շարունակելով ծովանկարչության թեման նկատում ենք, որ հանդեսը անկարող եղավ անհաղորդ մնալ հայազգի մեծանուն ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու (1817-1900) մահվան գույժին, և 1900 թվականի «Անահիտ» հանդեսի ապրիլ, մայիս, հունիս միացյալ համարում գեղանկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի հեղինակությամբ հրատարակեց Հ. Այվազովսկուն նվիրված փոքրածավալ հողվածը: Բաշինջաղյանի կարծիքով՝ XIX դարում հայ ազգը ընդունակ եղավ ծնելու միայն երկու հանճար՝ Հովհաննես Այվազովսկի և Պետրոս Ադամյան: Հեղինակը բարձր է գնահատում Այվազովսկու վաստակը հայկական և, հատկապես, ռուսական կերպարվեստում. «Նա մեծ ծառայութիւն մատուցեց ռուսական արուեստին, թէ իբրեւ ծովանկարչութեան նախահայր եւ թէ ռուսաց նկարչութեան հետ երոպացիներին ծանօթացնող: Նրանից առաջ ոչ մի գեղարուեստագէտ չէր ձեռնարկել պատկերահանդէսներ բանալու արեւմտեան մեծ քաղաքներում» [24, էջ 160]: Հեղինակը նշում է, որ շատ անգամներ թեպետ պախարակում էին նկարչի շտապ նկարված, անհաջող աշխատանքները հրապարակելը, սակայն չէին ուրանում, որ այդ մարդու մեջ տարօրինակ կրակ կա: Բաշինջաղյանը գտնում է, թե նա որպես «մարինիստ» առաջնակարգ էր, իսկ իբրև ծովի երգիչ-բանաստեղծ՝ միակը: Այվազովսկուն համարում էր «երջանիկ մարդ» այն իմաստով, որ երկար ապրելով երկրային կյանքին հրաժեշտ տվեց այն ժա-

⁸ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Ադայանն իր աշխատության մեջ նշում է, որ Շաբանյանի «Լուսնի լույսը» («Clair de Line») գիշերայի էտյուդը ժամանակին ձեռք է բերել Փարիզի Լյուքսեմբուրգյան թանգարանը, որն այլևս գոյություն չունի [19, էջ 241; 42, էջ 24]:

մանակ, երբ այլևս բան չունեի ասելու: Հայազգի ծովանկարչի արվեստը արժևորող իր ընդհանրական ակնարկը Բաշինջադյանն ավարտում է հետևյալ խոսքերով. «Ոմանք ասում են թե իր ազգի համար Այվազովսկին մի մեծ բան չի արած: Նա իր դիպիչ վրձինով մեծ պատիվ բերեց Հայոց ազգին, եւ այդ բանը թոյլ եմ տալիս ինձ համարել անզուգական ծառայութիւն» [24, էջ 161]:

«Անահիտը», հավատարիմ մնալով կերպարվեստի պատկերահանդեսների լուսաբանման իր աչալուրջ վերաբերմունքին, 1904 թվականի ապրիլ-մայիս միացյալ համարում ծավալուն հոդվածով ներկայացրեց 1904-ին, Թիֆլիսի Փառքի Տաճարի սրահում կազմակերպված Թիֆլիսի տեղացի արվեստագետների տարեկան ցուցահանդեսը: Հոդվածի հեղինակն էր գրող, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ և խմբագիր Տիգրան Զավենը⁹ (Չուգասոյան): Հեղինակի՝ թիֆլիսյան պատկերահանդեսին նվիրված ծավալուն հոդվածը հանդես է գալիս ժամանակի գեղարվեստի խնդիրների առաջադրման նախաբանով, որտեղ շրջանառվում է այն միտքը, որ «չենք կարող Կովկասի արվեստագետներից պահանջել եվրոպացի եղբայրակիցների կատարելությունը և խորությունը», որովհետև ինչպես ապացուցել է Իպոլիտ Տենը՝ գեղարվեստական գործը կապված է միջավայրի և ժամանակի հետ [27, էջ 83]: Կովկասյան ժողովուրդը, մշակութային և քաղաքակրթական իր ուրույն աստիճանով պայմանավորված, բնական է, որ անկարող եղավ հասկանալ և քաջալերել գեղարվեստի բարձրագույն արտահայտությունները: Այդ պատճառով ցուցահանդեսը կազմակերպիչների ակնկալած արդյունքները չարդարացրեց: Ինդիի լուծման կարևոր առաջարկ է դիտվում հեղինակի կողմից առաջ քաջված Թիֆլիսի Գոլովինսկի փողոցում նկարչասրահի հիմնումը, որով արվեստագետները կունենային մշտական ցուցադրավայր, դրանով կոյուրանար նաև գործերի վաճառքը և, ամենակարևորը, հասարակությունն իր զբոսանքի, «անհոգ թափառումների» ժամանակ բնազդաբար կառնչվեր գեղանկարչությանը և քանդակագործությանը¹⁰: Թիֆլիսյան ներկա ցուցահանդեսին մասնակցած հայ արվեստագետներից էին Գ. Բաշինջադյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Հ. Հակոբյանը, Ղ. Արտազյանը (Լազար Արտազով), ռուս արվեստագետներ Բ. Ֆոգելը, Ռ. Զոմմերը, Ի. Զանկովսկին, Ա. Զախառովը, վրացի նկարիչ Մ. Թոիձեն և այլք:

⁹ **Զավեն Տիգրան** (Չուգասոյան) (1874, Սեբաստիա – 1938, Երևան): Սովորել է Կոստանդնուպոլսի Կեդրոնական վարժարանում, ապա Փարիզի և Ժնևի համալսարաններում: 1903-ին Թիֆլիսում աշխատակցել է «Մուրճ» ամսագրին, հանդիսացել է Պոլսի «Սուրհանդակ» (1908), «Ժողովուրդ» (1908), «Զարթոնք» (1921-1922) պարբերականների խմբագիրը: 1933-ին ներգաղթել է Հայաստան, գործուն մասնակցություն է ունեցել գրական-մշակութային կյանքին: Անհիմն բռնադատվել և գնդակահարվել է, հետմահու արդարացվել (1957) [28, էջ 386]:

¹⁰ Հոդվածագիրը գրում է, որ տվյալ առաջարկի վերաբերյալ նկարիչները հայտնել են, որ ունեն հավաքատեղի՝ ակումբ, նկարչասրահ: Տ. Զավենի հավաստմամբ՝ այդ պատկերասրահը գտնվում էր Թիֆլիսի խուլ փողոցներից մեկում և իր առաջադրած խնդիրները չէր լուծում. «Գալերիան՝ գեղարուեստի սիրողներից անելի գեղարուեստով չջահագրգռողներին է պետք» [27, էջ 84]:

Հողվածագիրը մատնանշում է տվյալ նկարիչների հաջողված աշխատանքները, նշում է ցուցադրված գործերի քանակը, որին համադրվում է ստեղծագործությունների հակիրճ նկարագիրը: Արձանագրենք, որ հեղինակը ինչպես զուգահեռներ է անցկացնում և վերլուծում գործերը, այնպես էլ վերոնշյալ արվեստագետների կերպարվեստի բնագավառում կատարած ներդրման, գեղանկարչական մոտեցումների, ընկալումների դիտանկյունից համեմատական վերլուծություններ է կատարում: Անդրադառնալով գեղանկարիչ Վերխադուրովի¹¹ ցուցադրած «Սևազգեստ կինը» աշխատանքին՝ նշում է, որ թեպետ նկարիչն ունի ավյուն և կիրք, բայց չի հավասարվում Թերլեմեզյանի խորատեսության ուժգնությանը [27, էջ 86]:

Նկատում ենք, որ Բաշինջաղյանի, Թերլեմեզյանի, Հակոբյանի, Զախառովի գործերն արժանանում են հեղինակի շոյալ գովասանքին, որին հակադրվում է մի քանի նկարիչների արվեստի մասին քննադատական խոսքը, որոնցից առաջինը Ղազար Արտազյանն է. «Արտագեանի գործերում գոյների տաքութեան, յղացումի խորութեան պակասն է, նրա նկարները ձեզ չեն քաշում, չեն ստիպում կանգ առնել» [27, էջ 86]: Գնահատելով Իյա Զանկովսկու արվեստի տեխնիկական հմտությունները, վերջինիս գործերը համարում է միօրինակ, իսկ ստեղծագործության հղացումը՝ աղքատ: Ռիխարդ Զոմմերի ստեղծագործության վերաբերյալ հեղինակը գրում է. «Նրա պատկերները պաղ են, նա առաջին րոպեին մատնում է իր ամբողջ մտածումը... Գեղարուեստական հաճոյքը, իսկապես մտքի ճիգի գործողութեան մէջ է կայանում» [27, էջ 86]: Հեղինակի քննադատական խոսքին է արժանանում նաև Թոմսի արվեստը:

Ցուցահանդեսին մասնակցած հայ, վրացի և գերմանացի քանդակագործներից արժանահիշատակ է համարվում Միքայել Միքայելյանը: Քանդակագործի շնորհքի պերճախոս ապացույցներն են 1904 թվականին ստեղծված և սույն պատկերահանդեսում ներկայացված «Շուշեցու տիպն» ու ռուս ականավոր կրկեսային գործիչ Ա. Դուրովի դիմաքանդակը:

Շարունակելով պատկերահանդեսների լուսաբանման թեման նշենք՝ «Անահիտն» իր 1905 թվականի համարներում առանձին հրապարակումներով անդրադառնում է հայազգի ևս երկու արվեստագետների ստեղծագործական գործունեությանը: Դրանցից առաջինը XX դարի հայ ազգային կերպարվեստի առաջին կին արվեստագետ Արմինիա Կարբոնել Բաբայանն էր¹²: Սույն հրապարակումը, մասնավորաբար, անդրադառնում է նույն՝ 1905-ի գարնանը Փարիզի «Grand Palais»-ում բացված կին արվեստագետների ցուցահանդեսին, որտեղ հատուկ ընդգծվում է Ա. Բաբայանի մասնակցության հանգամանքը: Հողվածը

¹¹ Կարծում ենք, որ նկատի ունի 1901-1907 թթ. Ի. Ռեպինի արվեստանոցում կրթված ռուս գեղանկարիչ Նիկոլայ Վերխտուրովին (1863-1944), ով կարող էր մասնակցած լիներ վերոնշյալ ցուցահանդեսին:

¹² Նկարչուհու արվեստի ներկայացման, ուսումնասիրման տեսանկյունից խիստ կարևոր են ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի սույն հոդվածները [18, էջ 256-265; 20, էջ 97-114]:

իրագրվում է, որ պատկերահանդեսը մասնավոր մի բաժին էր տրամադրել ֆրանսիացի մեծանուն արվեստագետ Էժեն Կարյերի դուստրերին և նրա շնորհալի աշակերտներին: Ա. Բաբայանի ուշագրավ աշխատանքներից են համարվում նրա ինքնատիպ բնանկարները և, հատկապես, կենդանագրերը, որոնց մեջ արժանի է հիշատակման տարեց կնոջ դիմանկարը: Հեղինակի կողմից շեշտվում է, որ Ա. Բաբայանի գործերն «այդ բաժնին ամենէն ուժեղ կտորներն էին՝ անտարակուսելի կերպով» [51, էջ 48]:

Երկրորդ նյութը նվիրված էր պոլսահայ նշանավոր գեղանկարիչ Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի¹³ արվեստին: Հանդեսը հայտնում է. «Անժէի նկարչական վերջին Սալոնին զոր կազմակերպած էր Գեղարուեստից եւ գրականութեան միջազգային Միութիւնը, մասնակցած է նաեւ Լ. Քիւրքճեան»: Այս հակիրճ ակնարկում մեջբերվում է նաև արտասահմանյան մամուլի («Les Tendances Nouvelles», «Tan») հիացական խոսքը նկարչի ցուցադրած «Գինով կինը» աշխատանքի վերաբերյալ [54, էջ 252]:

Հետազոտելով «Անահիտի» առաջին շրջանի՝ կերպարվեստին նվիրված հոդվածները, նկատում ենք, որ հանդեսի էջերում առավել շատ ուսումնասիրվել և ներկայացվել են ժամանակի հայ նկարիչների գեղանկարչական և գրաֆիկական գործերը: Մեր ականավոր քանդակագործների մասին առանձին շարադրված հոդված չհայտնաբերեցինք: Միակ նյութը, որն առնչվում է քանդակագործությանը, բայց կրում է տեղեկատվական բնույթ և ոչ արվեստաբանական մտքի շարադրում, դա 1911-ի թիվ 1-2-ում Խ. Աբովյանի արձանի հանգանակությանը նվիրված գրվածքն է [37, էջ 42]: Նյութն իրագրվում է, որ Բաբվում գործող «Հայոց կուլտուրական միությունը» որոշել է հանգանակությամբ Երևանի պուրակներից մեկում տեղադրել Խ. Աբովյանի հուշարձանը: Շուտով հայտարարվում է մրցույթ, և հանգանակությունը բացվում է Թիֆլիսի «Հորիզոն» թերթի խմբագրության կողմից: Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Ա. Աղասյանն այս մասին գրում է. «Հանձնաժողովին իրենց նախագծերը ներկայացրած արվեստագետներից հաղթող ճանաչվեց Ա. Տեր-Մարությանը, որի առաջարկը շուտով պաշտոնապես հաստատվեց Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի հանձնաժողովի կողմից» [19, էջ 67]:

¹³ Նկարիչը ծնվել է Պոլսում 1872 թվականին, նախնական ուսումը ստացել է Նարլը-Գափուի թաղային հայ դպրոցում, 1892-ին ընդունվել է Պոլսո Գեղարվեստից վարժարան, ավարտելով այն՝ 3 տարի դասավանդել է դպրոցներում, ապա անցնելով Փարիզ՝ հաճախել է Ժյուլիենի Գեղարվեստի ակադեմիա՝ ժամանակի հայտնի մանկավարժ-վարժապետներ Բենժամեն Կոնստանի և Ժան Պոլ Լորանսի մոտ: Լ. Քյուրքչյանին ճանաչում է բերել «Օջախ» աշխատանքը, որն ընդունվել է ֆրանսիական նկարիչների սալոն, իսկ 1905 թվականին Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսում նրա «Գինով կինը» կտավն արժանացել է արծաթե մեդալի [44, էջ 259; 47, էջ 39]:

Եզրակացություն

«Անահիտը», հրապարակի վրա լինելով շուրջ 30 տարի, անփոխարինելի ծառայություններ է մատուցել հայ գրականության ու գեղարվեստի առաջընթացին, մեծապես նպաստել հայ ու եվրոպական մշակույթի, գրական կապերի հաստատմանը: «Անահիտ» հանդեսի հրատարակությունը հաջորդեց Պետերբուրգում հրատարակվող «Արաքս» գրական և գեղարվեստական պատկերազարդ հանդեսին և թիֆլիսյան «Տարագ» գեղարվեստական, գրական, երգիծական պատկերազարդ շաբաթաթերթին: Նկարազարդումներով, պատկերների հարստությամբ թեև «Անահիտը» զիջում էր «Արաքսին» և «Գեղունիին» (Պատկերազարդ հայաթերթ, Վենետիկ), սակայն թեմատիկ, գաղափարական ներառմամբ, գեղարվեստական ընթացքի հետազոտման խորությամբ և արվեստի նորահայտ երևույթների մեկնաբանմամբ «Անահիտը» նոր քայլ էր գեղարվեստական հանդեսի զարգացման ճանապարհին: «Անահիտում» արվեստաբանական քննության են ենթարկվել հայ արվեստի պատմության առանձին հարցեր, տարածվել են հայ ժամանակակից գեղարվեստի նվաճումները, պատմական, արվեստաբանական նյութերի թարգմանություններով ու եվրոպական կերպարվեստի արժևորմամբ ուղիներ են հարթվել հայ գեղարվեստական մտքի միջազգային առնչությունների համար: Հանդեսը ընթերցասեր հասարակայնությանն էր ծանոթացնում հայկական հին ու նոր ժամանակաշրջանների արվեստի եվրոպական գնահատումները:

Ընդհանրապես «Անահիտում» ինչպես արվեստի, այնպես էլ գրականության խնդիրների արծարծումները ներառում են նաև գեղարվեստական պատկերների, հայ և համաշխարհային մշակույթի նշանավոր գործիչների, գրողների ու արվեստագետների լուսանկարներ: Համաշխարհային արվեստի կերտվածքներն ընտրվում էին Լուվրի, Փարիզի, Բեռլինի, Մյունխենի, Դրեզդենի, Լոնդոնի և այլ կենտրոնների թանգարաններից: Դրանք մեծապես նպաստում էին հանդեսում հրապարակված նյութերի ընկալմանը:

Գրականություն

1. Ազգային քրոնիկ. Անաթոլ Ֆրանսու եւ Բարիզի հայերը, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հուլիս, օգոստոս, սեպտեմբեր, թիվ 9, 10, 11:
2. Ազգային քրոնիկ. Բաշինջաղեան, «Անահիտ». Փարիզ, 1901, օգոստոս, թիվ 8:
3. Ազգային քրոնիկ. Բաշինջաղեանի նկարները, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հունվար, թիվ 3:
4. Ազգային քրոնիկ. Բաշինջաղեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, օգոստոս-սեպտեմբեր, թիվ 9-10-11:
5. Ազգային քրոնիկ. Բաշինջաղեանցի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հոկտեմբեր, թիվ 12:
6. Ազգային քրոնիկ. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, փետրվար-մարտ, թիվ 4-5:
7. Ազգային քրոնիկ. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1901, մարտ, թիվ 3:
8. Ազգային քրոնիկ. Հայերը Տիեզերական ցուցահանդեսին մէջ, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հուլիս, օգոստոս, սեպտեմբեր, թիվ 9, 10, 11:

9. Ազգային քրոնիկ. Հայ նկարիչները ի Բարիզ, «Անահիտ». Փարիզ, 1901, ապրիլ-մայիս, թիվ 4-5:
10. Ազգային քրոնիկ. Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հունվար, թիվ 3:
11. Ազգային քրոնիկ. Շապանեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հունվար, թիվ 3:
12. Ազգային քրոնիկ. Շապանեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1902, մայիս, թիվ 5:
13. Ազգային քրոնիկ. Վ. Մախոսեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1902, ապրիլ, թիվ 4:
14. Ազգային քրոնիկ. Վ. Մախոսեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1904, մարտ, թիվ 3:
15. Ազգային քրոնիկ. Փանոս Թերլեմեզեան, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, հունվար, թիվ 3:
16. Ազգային քրոնիկ. Քիրքեան, «Անահիտ», 1901, մարտ, թիվ 3:
17. Ազգային քրոնիկ. Քիրքեանի մահը, «Անահիտ», 1903, օգոստոս, թիվ 8:
18. Աղապյան Ա. Արմինիա Բաբայան՝ էժեն Կարյերի հայ աշակերտուհին, Հայ-Ֆրանսիական պատմամշակութային առնչություններ (VII միջազգային գիտաժողովի նյութեր). Երևան, «Վան Արյան», «Մուղնի», 2001, էջ 256-265:
19. Աղապյան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009:
20. Աղապյան Ա. Մի էջ ֆրանսահայ կերպարվեստի պատմությունից. Արմինիա Կարյեր-Բաբայան, «Պատմաբանասիրական հանդես». Երևան, 2001, № 1, էջ 97-114:
21. Անանուն. «Անահիտ». Փարիզ, 1904, ապրիլ-մայիս, թիվ 4-5:
22. Ավագյան Վ. Արշակ Չոպանյանի կյանքի և գործունեության նկարագիրը, «Պատմաբանասիրական հանդես». Երևան, 2022, № 2, էջ 63-88:
23. Ավետիսյան Յ. Անահիտ հանդեսը. Երևան, Երևանի համալսարանի հրատ., 1999:
24. Բաշինջաղեանց Գ. Յովհաննես Այվազովսկի, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, ապրիլ, մայիս, հունիս, թիվ 6, 7, 8:
25. Գեղարուեստ, «Մասիս». Պոլիս, 2 շրջան, թիվ 3:
26. Դալլաքյան Կ. Արշակ Չոպանյան: Կյանքը և գործը. Երևան, «Սովետական գրող», 1987:
27. Զաւէն Տ. Կովկասեան քրոնիկ. Թիֆլիսի նկարչահանդեսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1904, ապրիլ-մայիս, թիվ 4-5:
28. Զավեն Տիգրան. Ով ով է: Հայեր (կենսագրական հանրագիտարան), հ. 1. Երևան, «Հայկական հանրագիտարան» հրատ., 2005:
29. Էտկար Շահին. «Անահիտ». Փարիզ, 1899, նոյեմբեր-դեկտեմբեր, թիվ 1-2:
30. Էդգար Շահինի աշխատանքների կատալոգ (ՀՊՊ-ի հավաքածու), ծննդյան 100 ամյակ. Երևան, 1975:
31. Էտկար Շահինի նոր գործերը, «Անահիտ». Փարիզ, 1911, սեպտեմբեր-դեկտեմբեր, թիվ 9-12:
32. Էդգար Շահին (Ֆրանսահայ կերպարվեստը Հայաստանյան թանգարաններում). Երևան, 2018:
33. Ժանէն Ք. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1899, սեպտեմբեր, թիվ 1:
34. Հակոբյան Ա. Հայագրի ծովանկարիչները. Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2017:
35. Հայերն ի Բարիզ, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, ապրիլ, մայիս, հունիս, թիվ 6, 7, 8:

36. Հայերն ի Բարիզ. Շահին եւ Ջաքարեան, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, ապրիլ, մայիս, հունիս, թիվ 6, 7, 8:
37. Հանգանակութիւն Արովեանի յուշարձանին ի նպաստ, «Անահիտ». Փարիզ, 1911, հունվար-փետրվար, թիվ 1-2:
38. Մարտիկյան Ե. Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Գ. Երևան, «Սովետական գրող», 1987:
39. Մարքս Ռ. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, փետրվար-մարտ, թիվ 4-5:
40. Մուրէ Կ. Հայ փորագրիչ մը. Պ. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1902, հունվար, թիվ 1:
41. Մուրէ Կ. Հայ փորագրիչ մը. Պ. Էտկար Շահին (շարունակություն և վերջ), «Անահիտ». Փարիզ, 1902, փետրվար, թիվ 2:
42. Շապանեանի ցուցահանդէսը, «Անահիտ». Փարիզ, 1905, ապրիլ, թիվ 4:
43. Շիշմանյան Ռ. Էդգար Շահին. Երևան, Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատ., 1956:
44. Շիշմանյան Ռ. Բնանկարն ու հայ նկարիչները. Երևան, «Հայպետհրատ», 1958:
45. Չոպանեան Ա. Անահիտի դերը, «Անահիտ». Փարիզ, 1899, հոկտեմբեր, թիվ 12:
46. Չոպանեան Ա. Մանուէլեան-Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1900, ապրիլ, մայիս, հունիս, թիվ 6, 7, 8:
47. Չուգասզյան Լ. Մի մոռացված անուն, «Արվեստ», 1990, № 4, էջ 38-40:
48. Շապանեան Պ. «Անահիտ». Փարիզ, 1905, հունվար, թիվ 1:
49. Սուլիէ Կ. Էտկար Շահին, «Անահիտ». Փարիզ, 1905, մարտ, թիվ 6:
50. Սուլիէ Կ. Էտկար Շահին (շարունակություն և վերջ), «Անահիտ». Փարիզ, 1905, ապրիլ, թիվ 4:
51. Տիկին Բաբաեան-Կարբոնել, «Անահիտ». Փարիզ, 1905, փետրվար, թիվ 2:
52. Քամայյան Մ. Էդգար Շահինի ստեղծագործությունը «Անահիտի» էջերում (1898-1911), Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի նյութեր. Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2023, 15 (№ 2), (17.00.03 - 18.00.01), էջ 163-172:
53. Քիթապճի Խան եւ 1900 ցուցահանդէսին պարսկական բաժինը, «Անահիտ». Փարիզ, 1899, հոկտեմբեր, թիվ 12:
54. Քիւրքեան. «Անահիտ». Փարիզ, 1905, դեկտեմբեր, թիվ 12:

References

1. Azgayin qronik. Anat'ol Frans ev Barizi hayery', «Anahit». P'ariz, 1900, hulis, o'gostos, september, t'iv 9, 10, 11.
2. Azgayin qronik. Bashinjaghean, «Anahit». P'ariz, 1901, o'gostos, t'iv 8.
3. Azgayin qronik. Bashinjagheani nkarnery', «Anahit». P'ariz, 1900, hunvar, t'iv 3.
4. Azgayin qronik. Bashinjagheani cowcahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1900, o'gostos-september, t'iv 9-10-11.
5. Azgayin qronik. Bashinjagheanci cowcahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1900, hoktember, t'iv 12.
6. Azgayin qronik. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1900, p'etrvar-mart, t'iv 4-5.
7. Azgayin qronik. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1901, mart, t'iv 3.
8. Azgayin qronik. Hayery' Tiezerakan cucahande'sin me'j, «Anahit». P'ariz, 1900, hulis, o'gostos, september, t'iv 9, 10, 11.
9. Azgayin qronik. Hay nkarichnery' i Bariz, «Anahit». P'ariz, 1901, april-mayis, t'iv 4-5.
10. Azgayin qronik. Shahin, «Anahit». P'ariz, 1900, hunvar, t'iv 3.

11. Azgayin qronik. Shapaneani cucahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1900, hunvar, t'iv 3.
12. Azgayin qronik. Shapaneani cucahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1902, mayis, t'iv 5.
13. Azgayin qronik. V. Maxo'xeani cucahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1902, april, t'iv 4.
14. Azgayin qronik. V. Maxo'xeani cucahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1904, mart, t'iv 3.
15. Azgayin qronik. P'anos T'erlemezean, «Anahit». P'ariz, 1900, hunvar, t'iv 3.
16. Azgayin qronik. Qiurqtean, «Anahit», 1901, mart, t'iv 3.
17. Azgayin qronik. Qiurqteani mahy', «Anahit», 1903, o'gostos, t'iv 8.
18. Aghasyan A. Arminia Babayan' E'jhen Karyeri hay ashakertowhin, Hay-fransiakan patmamshakut'ayin ar'nchut'yunner (VII mijazgayin gitajhoghovi nyut'er). Yerevan, «Van Aryan», «Mughni», 2001, e'j. 256-265.
19. Aghasyan A. Hay kerparvesti zargacman owghinery' XIX-XX darerum. Yerevan, «Oskan Yerevanci», 2009.
20. Aghasyan A. Mi e'j fransahay kerparvesti patmut'yunic. Arminia Karbonel-Babayan, «Patmabanasirakan handes». Yerevan, 2001, № 1, e'j 97-114.
21. Ananun. «Anahit». P'ariz, 1904, april-mayis, t'iv 4-5.
22. Avagyan V. Arshak Chopanyani kyanqi ev gorc'uneut'yan nkaragiry', «Patmabanasirakan handes». Yerevan, 2022, № 2, e'j 63-88.
23. Avetisyan Y. Anahit handes'y'. Yerevan, Yerevani hamalsarani hrat., 1999.
24. Bashinjagheanc G. Yovhannes Ayvazovski, «Anahit». P'ariz, 1900, april, mayis, hunis, t'iv 6, 7, 8.
25. Gegharowest, «Masis». Polis, Z shrjan, t'iv 3.
26. Dallaqyan K. Arshak Chopanyan: Kyanqy' ev gorc'y'. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1987.
27. Zawe'n T. Kovkasean qronik. T'iflisi nkarchahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1904, april-mayis, t'iv 4-5.
28. Zaven Tigran. Ov ov e': Hayer (kensagrakan hanragitaran), h. 1. Yerevan, «Haykakan hanragitaran» hrat., 2005.
29. E'tkar Shahin. «Anahit». P'ariz, 1899, noyember-dektember, t'iv 1-2.
30. E'dgar Shahini ashxatanqneri katalog (HPP-i havaqac'ow), c'ndnyan 100 amyak. Yerevan, 1975.
31. E'tkar Shahini nor gorc'ery', «Anahit». P'ariz, 1911, september-dektember, t'iv 9-12.
32. E'dgar Shahin (Fransahay kerparvesty' Hayastanyan t'angarrannerum). Yerevan, 2018.
33. Jhane'n Q. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1899, september, t'iv 1.
34. Hakobyan A. Hayazgi c'ovankarichnery'. Yerevan, «Tigran Mec'», 2017.
35. Hayern i Bariz, «Anahit». P'ariz, 1900, april, mayis, hunis, t'iv 6, 7, 8.
36. Hayern i Bariz. Shahin ew Zaqarean, «Anahit». P'ariz, 1900, april, mayis, hunis, t'iv 6, 7, 8.
37. Hanganakut'iun Aboveani yushard'anin i npast, «Anahit». P'ariz, 1911, hownvar-p'etrvar, t'iv 1-2.
38. Martikyan E. Haykakan kerparvesti patmowt'yown, Girq G. Yerevan, «Sovetakan grogh», 1987.
39. Marqs R'. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1900, p'etrvar-mart, t'iv 4-5.
40. Mowre' K. Hay p'oragrigh my'. P. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1902, hunvar, t'iv 1.
41. Mure' K. Hay p'oragrigh my'. P. E'tkar Shahin (sharunakut'yun ev verj), «Anahit». P'ariz, 1902, p'etrvar, t'iv 2.
42. Shapaneani cucahande'sy', «Anahit». P'ariz, 1905, april, t'iv 4.

43. Shishmanyanyan R'. E'dgar Shahin. Yerevan, Haykakan SSR' Gitut'yunneri akademiayi hrat., 1956.
44. Shishmanyanyan R'. Bnankarn u hay nkarichnery'. Yerevan, «Haypethrat», 1958.
45. Cho'paneanyan A. Anahiti dery', «Anahit». P'ariz, 1899, hoktember, t'iv 12.
46. Cho'paneanyan A. Manue'lean-Shahin, «Anahit». P'ariz, 1900, april, mayis, hunis, t'iv 6, 7, 8.
47. Chugaszyan L. Mi mor'acvac' anun, «Arvest», 1990, № 4, e'j 38-40.
48. Shapanean P. «Anahit». P'ariz, 1905, hunvar, t'iv 1.
49. Sulie' K. E'tkar Shahin, «Anahit». P'ariz, 1905, mart, t'iv 6.
50. Sulie' K. E'tkar Shahin (sharunakut'yun ev verj), «Anahit». P'ariz, 1905, april, t'iv 4.
51. Tikin Babaeanyan-Karbonel, «Anahit». P'ariz, 1905, p'etrvar, t'iv 2.
52. Qamalyan M. E'dgar Shahini steghc'agorcut'yuny' «Anahiti» e'jerum (1898-1911), Eritasard hay arvestabanneri gitakan nstashrjani nyut'er. Yerevan, HH GAA «Gitut'yun» hrat., 2023, 15 (№ 2), (17.00.03 - 18.00.01), e'j 163-172.
53. Qit'aptchi Khan ev 1900 cucahande'sin parskakan bajhiny', «Anahit». P'ariz, 1899, hoktember, t'iv 12.
54. Qiurqchean. «Anahit». P'ariz, 1905, dektember, t'iv 12.

ВОПРОСЫ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА В ЖУРНАЛЕ «АНАИТ» ПЕРВОГО ПЕРИОДА ИЗДАНИЯ (1898-1911)

МЭРИ КИРАКОСЯН*

Для цитирования: Киракосян, Мэри. “Вопросы армянского изобразительного искусства в журнале «Анаит» первого периода издания (1898-1911)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 192-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-192

По инициативе Аршака Чопаняна и при его активном участии с 1898-го по 1949-й год (с некоторыми перерывами) в Париже издавался литературно-художественный журнал «Анаит». Наряду со статьями об армянской и зарубежной литературе, на страницах журнала помещались также материалы, затрагивающие проблемы изобразительного искусства, освещались выставки армянских художников XIX-XX веков, в частности, Эдгара Шаина, Закара Закаряна, Фаноса Терлемезяна, Геворга Башинджагяна, Арсена Шабаняна, Вардана Махояна. С этой точки зрения особый интерес представляет раздел «Хроники», отражавший панораму художественной жизни того времени. «Хроники» содержат уникальные факты, касающиеся творческой деятельности армянских мас-

* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, marykirakosyan@mail.ru, статья представлена 22.09.2023, рецензирована 20.11.2013, принята к публикации 01.12.2023.

теров, взаимоотношений зарубежных и армянских художников, сотрудничество армян с художественными салонами Парижа.

Журнал «Анаит» помещал на своих страницах статьи, посвященные искусству близкого друга А. Чопаняна, французского художника и графика армянского происхождения Эдгара Шаина, освещал выставки, состоявшиеся за пределами Франции, сообщал о значимых успехах художников, приводил перечень их наиболее заметных произведений. Нередко вместе со словами одобрения высказывалась и острая критика.

В журнале «Анаит» сотрудничали известные западноармянские писатели Т. Камсаракан, Е. Отян, В. Текеян, Р. Севак, Д. Варужан, Сиаманто, из восточноармянских писателей – А. Ширванзаде, О. Туманян, А. Исаакян, Д. Демирчян и другие. По определению А. Чопаняна, «Журнал "Анаит" старался представить нашему обществу события культурной, художественной и политической жизни Франции и цивилизованного мира».

В статье собраны и представлены нашедшие место в журнале «Анаит» первого периода издания публикации, посвященные армянскому изобразительному искусству XIX-XX веков. Обобщенное изложение содержания сочетается с обзором актуальных для того времени проблем, точек зрения и мнений.

Ключевые слова: «Анаит», Аршак Чопанян, изобразительное искусство, офорт, выставка, «Хроники», Эдгар Шаин.

THE ISSUES OF ARMENIAN VISUAL ARTS IN “ANAHIT” MAGAZINE OF ITS FIRST PERIOD OF PUBLICATION (1898-1911)

MARY KIRAKOSYAN*

For citation: Kirakosyan, Mary. “The issues of Armenian visual arts in “Anahit” magazine of its first period of publication (1898-1911)”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 192-214. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-214

On the initiative of Arshak Chopanyan and with his vigorous involvement, from 1898 to 1949 (with interruptions), the literary-and-artistic magazine “Anahit” came out in Paris. Along with the articles on Armenian and foreign literature, the magazine published materials on the problems of visual arts, covered the exhibitions of Armenian artists of the XIX-XX centuries, namely Edgar Shahin, Zakar Zakaryan, Panos Terlemezyan, Gevorg Bashinjaghyan, Arsen Shabanyan, Vardan Makhokhyan. From that perspective, of special interest is the “Chronicle”

* Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, marykirakosyan@mail.ru. The article was submitted on 22.09.2023, reviewed on 20.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

section of the magazine, which reflected the panorama of the artistic life of the time. The “Chronicle” provided unique facts about the Armenian masters’ creation, their interrelation with foreign artists, cooperation with Art Salons of Paris.

The magazine placed numerous articles, dedicated to A. Chopanyan’s best friend, French painter and graphic artist of Armenian origin Edgar Shahin, covered exhibitions organized outside of France, informed about the artists’ notable achievements, provided the list of their most conspicuous works. Quite often, together with words of encouragement, vocal criticism was also published.

The renowned Western Armenian authors T. Kamsarakan, Ye. Otyan, V. Tekeyan, R. Sevak, D. Varuzhan, Siamanto and Eastern Armenian writers A. Shirvanzade, H. Tumanyan, A. Isahakyan, D. Demirchyan and others contributed to the magazine. As A. Chopanyan put it, ““Anahit” magazine sought to introduce our society to the events of cultural, artistic and political life of France and the civilized world”.

The article presents a collection of materials from “Anahit” magazine of the first period of its publication, dedicated to the XIX-XX centuries Armenian visual art. The summarized content of the articles is accompanied by overviews of the problems, viewpoints and opinions actual for the time.

Key words: “Anahit”, Arshak Chopanyan, visual arts, etching, exhibition, “Chronicle”, Edgar Shahin.

ՆԿԱՐԻՉ ՍՄՔԱՏ ՏԵՐ-ԿՅՈՒՐԵՂՅԱՆԻ ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԿԱՐԵՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

ԼԵՎՈՆ ՉՈՒԳԱՍՁՅԱՆ*

Հղման համար. Չուգասյան, Լևոն: «Նկարիչ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի նկարների վավերագրական կարևորության մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 215-234. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-215

Սփյուռքահայ գաղթաօջախների պատմության և արվեստի և արվեստագետների մասին թեև արտերկրում ու Հայաստանում լույս են տեսել առանձին գրքեր ու բազմաթիվ հոդվածներ, այնուամենայնիվ այդ երևույթների ըստ ամենայնի ուսումնասիրությունը դեռևս սպասում է իր ուսումնասիրողներին: Իրանի հայերի արվեստը նույնպես քիչ է ուսումնասիրված, թեև այդ երկրում նրանք կառուցել են պալատներ, տներ, քաղաքացիական նշանակության շենքեր, ստեղծել գեղանկարչության, ոսկերչության ընտիր նմուշներ և այլն: Իրանում հայ արվեստագետների գործունեության մասին հնագույն փաստերը հայտնի են 14-րդ դարից: Այդ մասին են վկայում մանրանկարիչներ Կիրակոս Թավրիզեցու, Մխիթար Անեցու, Ավագի նկարագարդած ձեռագրերը: Իրանահայության արվեստի ծաղկումը վերաբերում է 20-րդ դարին: Այդ երկրի հայկական մամուլում սփռված են բազմաթիվ հոդվածներ, որոնք գաղափար են տալիս արվեստագետների մշակութային գործունեության մասին: 20-րդ դարի իրանահայ նկարչությունը մեզ է ներկայանում բազմաթիվ հեղինակներով, որոնցից շատերն աչքի են ընկնում իրենց անկրկնելի աշխատանքներով ու ոճով: Այդ աստղաբույլի մեջ իր ուրույն տեղն ունի նկարիչ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը (1913-1999):

Բանալի բառեր՝ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյան, Սպահան, Նոր Ջուղա, Սարգիս Խաչատուրյան, Փերիա, Չարմահալ, Սանգիբարան:

Ներածություն

Նկարիչ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի անունը քաջ ծանոթ է իրանահայ և ամերիկահայ գեղարվեստասեր հասարակության շրջանում և պակաս հայտնի է Հայաստանում: Նրա մասին կան բազմաթիվ հոդվածներ Իրանի, Լիբանանի, Կանադայի և ԱՄՆ-ի հայկական մամուլում, գրված են գրքեր հայ և պարսիկ հեղինակների, կյանքի և ստեղծագործությունների մասին կարելի է կարդալ առանձին ժողովածուներում ու համացանցում [4, էջ 306; 9; 12, էջ 78-81; 13; 14]: Հայաստանում ևս, տարիներ առաջ լույս են տեսել առանձին հոդվածներ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի մասին, որոնք, սակայն, հանգամանքների բերումով, դժբախտաբար մոռացվել են:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը ծնվել է 1913 թ. հոկտեմբերի 19-ին Նոր Ջուղա-

* Երևանի պետական համալսարանի արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի վարիչ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, Միլանի (Իտալիա) Ամբրոզիան Ակադեմիայի անդամ, Մոնպելյեյի (Ֆրանսիա) Ակադեմիայի թղթակից-անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, levonch@yahoo.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 26.07.2023, գրախոսելու օրը՝ 11.08.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

յում: Նախնական կրթությունը նա ստացել է տեղի Ազգային դպրոցում, որից հետո մեկ տարի սովորել է Սպահանի Ստյուարտ Մեմորիալ անգլիական Քոլեջում: Արվեստի նկատմամբ նրա սերն ու նկարչական շնորհքն ի հայտ են եկել դեռևս աշակերտական շրջանում: Նկատելով երեխայի հետաքրքրությունն ու հակումը դեպի նկարչությունը, թե՛ դպրոցական, և թե՛ ընտանեկան միջավայրում նրան միշտ ոգևորում և քաջալերում են: Ազգային դպրոցում նրա նկարչության ուսուցիչն է եղել եղիա Եղջանյանը: Ավելի ուշ նա որոշ ժամանակ աշակերտել է հետագայում հայտնի նկարիչ դարձած Հակոբ Վարդանյանին (1903-1983) [12, էջ 62-65]:

Նրա համար բախտորոշ է դառնում 1930 թ. հանդիպումը հայ նշանավոր նկարիչ Սարգիս Խաչատուրյանի հետ [11, 249-253; 6, էջ 90, 173, 219, 339-343; 3, էջ 208-209; 5, էջ 24; 7, էջ 309-313; 8, էջ 165-166; 1, էջ 489; 2, էջ 508]: Ս. Խաչատուրյանը Սպահան էր եկել պարսից շահի հրավերով Սպահանի պարսկական պալատների որմնանկարների վերականգնման համար:

Այդ ծրագրին զուգահեռ՝ տեղի հայ երիտասարդության համար նա որոշում է գիշերային նկարչական անվճար դասընթացներ կազմակերպել: Վերջիններիս, ի թիվս այլ երիտասարդների, մասնակցում է նաև Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը: Ս. Խաչատուրյանը խթանում է Տեր-Կյուրեղյանի նկարչական հակումները, ծանոթացնում ջրաներկի և յուղաներկի հետ աշխատելու գաղտնիքներին, միջոց ստեղծում կատարելագործելու սեփական կարողությունները: Որպես լավագույն աշակերտներից մեկը՝ Տեր-Կյուրեղյանն առիթներ ուներ Խաչատուրյանի հետ աշխատելու: Հաճախ օրվա ընթացքում նա գնում էր Սպահանի Ալի Ղափուփ պալատը՝ դիտելու Խաչատուրյանին աշխատանքի ժամանակ: Ոգևորված ուսումնասիրում էր ուսուցչի նկարելու ընթացքը, փորձում խորանալ նրա վարպետ վրձնի շարժումների մեջ և մտապահել դրանք: Երիտասարդ նկարիչը մեծ բավականություն էր ապրում, երբ առիթ էր ներկայանում կատարելու իր ղեկավարի հանձնարարությունները՝ աշխատանքի ժամանակ այս կամ այն կերպ նրան օգնելու [14, էջ 11-13, 14]: 1929 թվականին Տեր-Կյուրեղյանը հինգ-վեց ամիս սովորում է Խաչատուրյանի դասընթացներում, և նրա ուսումնառությունն ընդհատվում է ուսուցչի Փարիզ վերադառնալու պատճառով: Սակայն, ձեռք բերելով ավելի փորձառություն ու որոշ ինքնավստահություն՝ 1930 թ. Տեր-Կյուրեղյանը Սպահանում Չահարբաղ պողոտայում բացում է յուրատեսակ պատկերասրահ-աշխատանոց, որը բացառիկ երևույթ էր աշխարհի հեռավոր մի անկյունը հանդիսացող արևելյան հին քաղաքի համար: Այդ ժամանակ է, որ Տեր-Կյուրեղյանը ստանում է նաև որոշ մասնավոր պատվերներ:

1931 թ. Սարգիս Խաչատուրյանի Նոր Ջուղա կատարած երկրորդ այցելության ժամանակ Տեր-Կյուրեղյանն ու իր ընկերները վերսկսում են պարապմունքներն ուսուցչի հետ: Նոր Ջուղայում եղած ժամանակ Խաչատուրյանը հաճախ է այցելում նրա աշխատանոցը և արժեքավոր դիտողություններով ուղղություն տալիս իր սանին: Ուսուցչի՝ վերջնականորեն Փարիզ վերադառնալուց հետո սկսվում է Տեր-Կյուրեղյանի ինքնաշխատության շրջանը: Տարեց-տարի աշխատելով ոչ միայն ջրաներկով, այլև գուաշով, պաստելով, յուղաներկով՝ Տեր-Կյու-

րեղյանը քայլ առ քայլ կատարելագործում է սեփական արվեստը՝ որպես նկարիչ, ասես, ինքն իր միջից աճելով:

Այդ տարիներին Տեր-Կյուրեղյանը շրջում է Սպահանի շրջակայքում՝ անբաժան իր հրացանից՝ թռչուն որսալով և լուսանկարչական գործիքից՝ միաժամանակ որոնելով, ուսումնասիրելով և ժապավենի վրա նկարահանելով գյուղական նահապետական վարք ու բարքով ապրող մարդկանց, նրանց զգեստավորումը, տները, փողոցները (նկ. 1), առօրյա կյանքի ու կենցաղի մանրամասները, նաև վրձնելով բնության գեղատեսիլ անկյունները:

Գեղարվեստական այդ այցելություններից տուն վերադառնալուց հետո նա ամեն անգամ քննության է առնում լուսանկարած նյութերը և ապա դրանց հիման վրա ստեղծում ջրաներկով պատկերներ, որոնք իրենց ճշմարտացիությամբ ու արտահայտչականությամբ թվում է, թե նկարված են առանց որևէ լուսանկարչական միջնորդության: Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի նկարները մեծ բավականություն են պարգևում դիտողին և սիրել տալիս արվեստագետին ծննդավայր դարձած հողն ու նրա վրա ապրած մարդկանց, որոնք հավերժ բնավորվել են ու շարունակում են իրենց կյանքը նկարչի պատկերների մեջ:

Նախքան այդ երկերին անդրադառնալը հարկ է նշել, որ վարպետի ստեղծագործական ժառանգության մեջ բազմաթիվ են Սպահանին վերաբերող ստեղծագործությունները: Դրանք ցուցադրում են քաղաքի, մանավանդ Նոր Ջուղայի թաղամասի ճարտարապետությունը, փողոցներն ու տները, համայնապատկերները, բնակիչներին և նրանց առօրյան ու զբաղմունքները:

Տեր-Կյուրեղյանի անձնական հավաքածուի մեջ է պահվում հեղինակի համար անսահման նվիրական մի ստեղծագործություն, որը ցուցադրում է նրա հայրական օջախը՝ այն տունը, ուր ծնվել էր նկարիչը [14, էջ 51] (նկ. 2): Այստեղ տեսանելի են նաև տան ջրհորը և բակում աճող նոնենիները, որոնք նույնքան բնորոշ էին Նոր Ջուղայի հայկական բակերին: Նկարիչը մտաբերում էր, որ պատին հենված պղնձե ամանը զունգուն էր կոչվում: Նրա մեջ պահվող ջուրն արևի տաքությամբ ջերմանում էր և գործածվում բաղնիքի համար:

Աղյուսով ու քարով երեսպատված բակը թանկ հիշողություններ էր արթնացնում նկարչի սրտում: Այս նկարը նախկինում պահվել է նկարչի Սուրբայա (Ճավա) հաստատված քրոջ՝ Լուսաբեր Հովհաննիսյանի մոտ և վերջինս հետևյալ հուզիչ բանաստեղծությունն է գրել պատկերի հետևում, որը կրում է «1950 թվականի փետրվարի 13» թվականը:

Քո վրձինը մոգական
 Հայրենաբաղձ իմ հոգուն
 Բերեց տնից հայրական
 Մշտակարոտ մի անկին:
 Նայում եմ մեր ջրհորին,
 Ու յիշում եմ օրերն հին
 Եվ երազում եմ նորից
 Ծարաւս առնել էդ հորից:

Նկարչի այսօրինակ նկարները կարոտախտի տրամադրություններ են առաջացնում նաև ուրիշների հոգում:

Նկարչի տանը գտնվող նկարներից մեկում ներկայացված է Սպահանի հին թաղերից մի անկյուն: Հազար տարվա ավերակ հիշեցնող իջևանատան նմանող մի շինություն է ցուցադրված, որի պատերը կազմված են ջնարակված աղյուսներից: Այդ կառույցի ստվերին նստած տղամարդիկ պարսկերեն զիվա կամ զիվե կոչվող և թելից գործվող կոշիկն են սարքում: Վաղուց չկան այդ մարդիկ և, ով գիտե, գուցե նաև նրանց զբաղմունքը, բայց մինչ այդ նկարչի վրձինը արձանագրել է նրանց՝ հին-հին դարուց հիշատակած արհեստը զարգացնելու պահին:

Մինչև անգամ մեր իմացած արհեստների մասին նրա պատկերները պարունակում են դրվագներ, որոնք գրեթե անձանոթ են ժամանակակից մարդկանց: Այս առումով ուշագրավ է ստեղծագործություններից մեկը, որտեղ ցուցադրվում է բրուտանոցի (քուզեգյարի) ներսի կյանքը: Սեղանի առաջ նստած բրուտը (քուզեգյարը) ոտքով պտտեցնում է դուրզը և ձեռքով ձև տալիս կավե ամանին: Ըստ նկարչի՝ խոնավ ամանը դնում են վառարանի վրա, հետո վերցնում, ջնարակում և ապա՝ նորից դնում տաքացնում: Հազարավոր տարիների պատմություն ունեցող այս աշխատատեղանակը, թերևս, այսօր այլևս գոյություն չունի: Սպահանի բազարի մեջ տեղավորված երբեմնի արհեստանոցը ապրում է այժմ միայն Տեր-Վյուրեղյանի նկարում:

Նույն շուկայի ներսում կար նաև գորգագործական արհեստանոց: Այն ևս «անմահացել» է նկարչի շնորհիվ: Վաճառված գնացած այդ նկարի հուշը մնացել է արվեստագետի սեփականությունը կազմող լուսապատկերներից մեկում: Այդտեղ տեսանելի են գորգ գործող երկու աղջիկ և մեկ երեխա: Նրանք նստած են աթոռին, իսկ դազգահը դրված է ուղղահայաց դիրքով: Տեր-Վյուրեղյանը պատմում էր, որ մետաքսե գորգերը հյուսելու համար նուրբ մատներ էին պետք, ուստի դրանք հանձնարարվում էին երեխաներին:

Աթոռին նստած կամ գետնի վրա աշխատող գորգագործ կանանց ցուցադրող մի ամբողջ շարք է ստեղծել նկարիչը [13, էջ 5]: Հատկապես տպավորիչ է մեկ այլ նկար, որի մասին նույնպես գաղափար ենք կազմում պահպանված լուսապատկերի շնորհիվ: Ի տարբերություն վերը հիշատակվածի՝ այդ նկարը ներկայացնում է Սպահանի մոտ պարսկական մի գյուղի կյանքից դիտված տեսարան, որը ցույց է տալիս, թե ինչպես երկու կին գորգի վրա նստած գործում են: Դազգահը գետնի վրա է, իսկ թելերը կախված են վերևից: Կանայք որքան որ գործում են՝ այնքան առաջ են գնում: Ըստ նկարչի՝ նման գորգ հյուսելը երկուսից չորս տարի է տևում:

Տեր-Վյուրեղյանի պատկերների մեջ զգալի թիվ են կազմում այն նմուշները, որոնք ցուցադրում են Սպահանի և, ընդհանրապես, Պարսկաստանի հին կառույցները: Այդ կարգի նկարների շարքին են պատկանում Սպահանին վերաբերող «Մեդրեսե Չահարբադը» (1947) [13, էջ 8] (նկ. 3), «Չահարսու Նաղաշի փողոցը» (1954), «Դարդաշտ թաղի պարսկական իջևանատան դուռը» (1956), «Ալիի մզկիթը և մինարեն» (1959), «Շեյխ Լոթֆոլլայ մզկիթը» (1970) և այլ գործեր:

Նույն թեմային վերաբերող, վաճառված և նկարչից հեռացած նկարի մասին է վկայում նրա հավաքածուի մաս կազմող լուսապատկերներից մեկը: Այն ներկայացնում է Սպահանի Չհարբաղ մեդրեսեն (կրոնական դպրոցը): Մեկ այլ լուսապատկերի շնորհիվ գաղափար ենք կազմում նախորդ մասում հիշված Սպահանի Մասչեդ շահ (թագավորական մզկիթ) և Ալի Ղափու հին պալատը ցուցադրող նկարի վերաբերյալ: Տեր-Կյուրեղյանը մտաբերում էր, որ 30-ական թվականներին իր ուսուցիչը՝ Սարգիս Խաչատուրյանը, նույն Ալի Ղափուի ներսում հին որմնանկարներն էր ընդօրինակում: Տեր-Կյուրեղյանի պատկերում՝ հիշյալ պատմական կառույցների առջև տարածվում է Մեյդանե շահ կոչված հրապարակը՝ աշխարհի ամենամեծ հրապարակներից մեկը: Կասկած չկա, որ գործ ունենք նկարչի առավել գեղեցիկ տեսարաններից մեկի հետ, և հիանալի է ընտրված ողջ համայնապատկերը:

Նկարչի տանը պահվում է մի պատկեր, որը ցուցադրում է Սպահանի Ջայանդերուդ գետի վրա «Փոլե Ջամանե խան» կոչվող կամուրջը [13, էջ 9]: Հեղինակը պատմում է, որ շուրջ երկու հարյուր տարի առաջ Ջաման խանը սարերից մեկը երկու կես է անում և նոր հունով ուղղում գետի ջուրը: Խանի հրամանով սարի միջին մասն առանձին հսկա քարակտորի ձևով պահում են և կամուրջը կառուցելիս այդ ժայռը նույնպես հենարան դարձնում: Լսում էի նկարչի բացատրությունները հեռավոր այս պատմության մասին և ակամայից մտածում, որ թերևս քչերն են հիշում կամուրջի կենսագրության դրվագները:

Ահա և մեկ ուրիշ տեսարան Սպահանից և դարձյալ վկայված միայն լուսապատկերի մեջ: Այն նվիրված է Ջայանդերուդ գետի վրայով անցնող Փոլեքյալլե (այսինքն՝ կամուրջի գլուխ) կոչված կամրջին: Այս պատկերում գետը և կամուրջը մասնակիորեն ծածկված են ծառերով: Աշնան գույներով հագեցված նկար է սա: Մի ուրիշ լուսապատկերում ցուցադրված է Ջայանդերուդի վրա շինված Շահաստանի կամուրջը: Սպահանի Մարնուն կոչվող թաղի նույնանուն կամուրջը ներկայացնող նկարը, որը թեև պահպանված չէ, բայց կա լուսապատկերը: Այն շատ մտածված ու հետաքրքիր հորինվածքով նկար է:

Տեր-Կյուրեղյանի ստեղծագործությունների բազմության մեջ իրենց գեղեցկությամբ առանձնանում են Սպահանի ավանդական հագուստներով հայ կանանց դիմանկարները: Ինչպես գիտենք, ընդհանրապես, հայ ազգագրական տարազը շատ բազմազան է և գունագեղ: 1915 թվականի Մեծ եղեռնի պատճառով ոչնչացավ Արևմտահայաստանի գավառների հայ բնակչությունը և փոշիացան հայության բազմադարյան ավանդույթները, նիստ ու կացի սովորություններ, նաև՝ տարազը: Հայ ժողովրդի ազգային զգեստի մասին որոշ գաղափար ենք կազմում հայ արվեստի մի շարք երախտավորների՝ Արշակ Ֆեթվաճյանի, Վարդգես Սուրենյանցի, Սարգիս Խաչատուրյանի և այլ նկարիչների՝ ժամանակին կատարած դիմանկարների շնորհիվ:

Այս մեծ վարպետների շարքում իր նշանակալից տեղն է զբաղեցնում նաև Տեր-Կյուրեղյանը, որովհետև մոռացումից փրկել է իրանահայության տարազի առանձին օրինակները՝ վրձնելով հայ կանանց հիանալի դիմանկարներ: Նկարչի որդու՝ Արմենի անձնական հավաքածուի մեջ պահվում է Նոր Ջուղայի տարա-

զով և ճակատին ու կրծքին դրամներ կրող մի կնոջ դիմանկար (1948) [13, էջ 12] (նկ. 4): Փոքր-ինչ ծիծաղկոտ աչքերով, բերանը խուփ, գլխաշոր կապած այս կինը հմայում է իր կերպարի պարզությամբ և արժանապատվությամբ: Նկարիչը նշում է, որ բերանը փակ կանայք ամուսնացած էին լինում և ամուսնու հոր և եղբոր մոտ չէին խոսում, ծափ տալով ու շարժումներով էին հասկացնում իրենց ուզածը: Տեր-Կյուրեղյանի վրձնած կանացի մյուս դիմանկարների համեմատ այս մեկում «բնորոշուհին» ավելի ամբողջական է ներկայացված և հատուկ, մանրամասն ցուցադրված է զգեստի ողջ գեղեցկությունը: Նկարչի աչքից չի վրիպել և ոչ մի մանրուք: Հիանալի են նկարված կնոջ շալի զարդերը, ծոպերը, կրծքի փողերը, արծաթե գոտին, վերջինիս մեջ մտցված թաշկինակի նախշերը, զգեստի քղանցքի եզրերի զարդերը, ձեռքերի դաստակներին կապված սաթե ապարանջանները և այլն: Կնոջ մատանիները, քարերը, թվում է, թե աննկատելիորեն, բայց անմիջական աշխուժություն են բերում կերպարի ողջ նկարագրի մեջ: Նկարիչը բացատրում էր, որ տպված թաշկինակը ջուղայեցիներն ընդհանրապես կողքից չէին կախում:

Արվեստագետի հավաքածուի մեջ պահվող լուսապատկերների շնորհիվ մոռացությունից փրկվել են մի շարք անգին դիմանկարներ: Դրանցից մեկում Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի խորքի վրա պատկերված է ուրիշ մի գեղեցկուհի: Ինչպես և նախորդ «բնորոշուհին»՝ նախշավոր շալով, դրամները վզից կախած, կզակը սպիտակ լաթով փակած երիտասարդ կինն իրոք շատ գեղեցիկ է [13, էջ 13; 14, էջ 55]: Իրական մադոննայի է նմանում Փերիայի զգեստը հագին, բերանը չծածկած (չամուսնացած) օրիորդը: Նրա պարանոցից իջնում և կուրծքն են զարդարում դրամները, ծաղկավոր գլխաշոր ունի, կապույտ շապիկ և կրծքին կարմիր գոգնոց: Նա պատկերված է տան խորքի վրա: Հատկապես տպավորիչ է օրիորդի գլխաշորը կապելու ձևը: Հիշողության մեջ մեկընդմիջտ սևեռվում է երրորդ մի նկար, որտեղ բնորոշուհին ծաղկազարդ թաշկինակով, կանաչ ծաղկավոր շապիկով ու շագանակագույն գոգնոցով է, և նորից փողերն ու զարդերը կրծքից կախած: Ի տարբերություն նախորդ կանանց՝ այս մեկը ձախ ուսին կուժ է հենել [14, էջ 119] (նկ. 5): Նկարի խորքում երևում են տան պատերը: Այստեղ յուրաքանչյուր մանրամասն՝ արծաթե զարդերը, շապիկի ու գլխաշորի նախշերն առանձին վերցրած կամ միասնության մեջ բացառիկ ճաշակով են հաղորդված: Անսահման կախարդիչ է նկարի գունաշարը:

Սպահանի բնակիչները և ինքը՝ նկարիչը, սովորություն ունեին որսի գնալու քաղաքից դուրս գտնվող գյուղերը: Այդ օրերի մասին է վկայում Տեր-Կյուրեղյանի տանը պահվող նկարներից մեկը, որի մեջ տեսնում ենք աշնանային մի տեսարան Զայանդերուդ գետի մոտ (1951) [14, էջ 147] (նկ. 6): Այստեղ ցույց է տրված նկարչի որսորդական հրացանը հենված ծառին, ջրի տափաշիչը, ծառի տակ դրված թեյնիկը: Արվեստագետի լուսապատկերների հավաքածուի մի օրինակը ներկայացնում է ջուղայեցիների սիրած որսատեղերից մեկի բնությունը: Խոսքը գյուղի մասին է: Խնդրո առարկա նկարում ցուցադրված է Ալավիջեի կոչվող մզկիթը բլրի վրա և վերջինից ցած երևացող ծառերն ու ճանապարհը: Դժվար չէ պատկերացնել Տեր-Կյուրեղյանին հեծանիվով ու ներկատուփով Սպահանի

շրջակայքում որսի գնալիս: Նկարչի վկայությամբ՝ որսը և նկարչությունը երբեմն իրար խանգարում էին: Արվեստագետի եղբայրը հաճախ էր կրկնում նույն սրահոսությունը, թե «Մարդիկ աշխատանքից հոգնում են և գնում պիկնիկի, իսկ Սմբատը տնից է հոգնում և գնում պիկնիկի»:

Տեր-Կյուրեղյանի ստեղծագործությունները նաև սովորեցնում են Պարսկաստանի հեռու ու մոտիկ պատմությունը, անգնահատելի գիտելիքներ տալիս արևելյան հինավուրց մի աշխարհի և դարերի խորքից եկող ավանդույթների մասին, որոնց որևէ այլ նկարիչ երբեք այդքան մանրամասն ուշադրություն չի դարձել ու չի իմաստավորել: Այլ կերպ ասած՝ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանն իր պատկերներին հաղորդել է պատմական, հնագիտական ու ազգագրական արժեք՝ մոռացումից և կորստից փրկելով հայ ու պարսիկ ժողովուրդների կյանքին, կենցաղին վերաբերող անգին մանրամասներ:

Արվեստագետի գործերում արձանագրվել են այնպիսի երևույթներ, որոնք այլևս ոչ ոք չի հիշում, քանի որ աշխարհն անճանաչելիորեն փոխվել է վերջին հիսուն-յոթանասուն տարիների ընթացքում և դարերով թվում է աներեր մնացած արևելյան ավանդույթները, զբաղմունքները, մասնագիտությունները մեկընդմիջ կորցրել են դիմագիծը կամ առնվազն նահանջել արևմտյան աշխարհից եկող մշակութային ալիքների առաջ: Բնակչության հսկայական զանգվածներ թողել են իրենց նահապետական կյանքը և գաղթել դեպի մեծ քաղաքներ՝ կուլ գնալով ժամանակակից՝ խոշոր արդյունաբերություն ունեցող հասարակության եռուզեռին: Բացի այդ, վերջին տասնամյակներում Պարսկաստանը, ինչպես և այլ երկրներ, ապրել է զանազան հասարակական, տնտեսական դժվարություններ ու ճգնաժամեր, կառավարությունների իրար հաջորդում, տեսակտեսակ տազնապներ, և այդ ամենի հետևանքով է՛լ ավելի մեծ ժողովրդագրական փոփոխություններ ու արտագաղթ դեպի ամեն կողմ:

Հիմնվելով այլ քաղաքներում կամ երկրներում, Պարսկաստանի գյուղերի բնակիչները ստիպված մի կողմ են դրել իրենց պապենական սովորություններն ու զբաղմունքները: Մարդկանց հիշողությունից աստիճանաբար ջնջվել են և շարունակում են անհետանալ հայ ու պարսիկ ժողովուրդների ազգագրական կենցաղի կարևոր առանձնահատկությունները: Կյանքի առաջընթացը սրբելտարել է անգամ քաղաքներում գործած արհեստավորների առօրյայի մանրամասները: Այս իմաստով Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի նկարներից շատերը վավերագրական արժեք են ներկայացնում, որովհետև իրենց մեջ են պարփակել հավերժի գիրկն անցած իրականությունը:

Պարսկաստանից մայր հայրենիք ներգաղթած և 1960-1980-ական թվականներին Հայաստանում ապրած, ապա Լոս Անջելեսում հաստատված, ներկայումս՝ հանգուցյալ վարպետ հրուշակագործ Եզնիկ Թամազյանի վկայությամբ, Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը նկարել է նրա հայրական գյուղական տունը, և Թամազյանը, իմանալով պատկերի գոյության մասին, ձգտում էր ամեն կերպ ձեռք բերել այդ՝ իր հոգուն այնքան թանկ մասունքը:

Տեր-Կյուրեղյանը շատ է շրջագայել զուտ հայկական կամ հայերից ու պարսիկներից բաղկացած խառը բնակչություն ունեցող գյուղերում, նաև՝ պարսկա-

կան գյուղերում: Որոշ դեպքերում, օրինակ, Փերիայի շրջանում, նա եղել է բոլոր վայրերում: Նկարիչը հիշում էր, որ տասնվեց գյուղ կար Փերիայում: Դրանք լրիվ հայկական էին, իսկ հիմա խառը բնակչություն ունեն: Իր շրջագայությունների ժամանակ Տեր-Կյուրեղյանը սովորաբար վարձում էր դպրոցի սենյակը կամ իջևանում եկեղեցիների մոտի հյուրատներում և գյուղացիների տանը:

Տեր-Կյուրեղյանը շատ նկարներ է ստեղծել, որոնք ցուցադրում են լավաշ թխող կանանց [13, էջ 7]: Նկարչի տանը պահվող աշխատանքներից հիշարժան է «Լավաշ թխող կանանց» նկարը (1988): Դրա համար գեղջկուհիները թոնրի մեջ վառում էին գոմաղբը: Պատրաստի հացը թոնրից հանելու համար նրանք օգտագործում էին ունելի հիշեցնող երկաթե գործիքը, որը, ըստ արվեստագետի, կոչում էին ակիշ: Տեր-Կյուրեղյանը պատմում էր, որ գեղջկուհիները գոմաղբով նաև թեյ էին սարքում: Լավաշ թխելուց հետո նրանք թոնրի մեջ դնում էին ճաշը, որ հորի ներսում եղած տաքությամբ եփվի: Դարեր ի վեր հացը հայերի համար սուրբ է համարվել, և միշտ երգվել են հացով: Հացը թխելու գործը մի յուրահատուկ սրբազան արարողություն է նմանում և ունի իր անսահման հրապույրը:

Տարբեր առիթներով Տեր-Կյուրեղյանը նկարել է հաց թխող կանանց՝ ամեն անգամ հարստացնելով պատկերը նոր մանրամասներով: Նրա որդու՝ Արմենի տանը պահվում է այդ թեման ներկայացնող մեկ ուրիշ աշխատանք [14, էջ 106] (նկ. 7): 1962 թվականին ստեղծված այդ նկարում առագաստի պես ընդգծվում է զուլավոր մեծ վարագույրը: Վերջինիս միջոցով այրող արևին իրենց ստվեր ապահոված հացթուփ կանայք ջանասիրաբար աշխատում են: Մեկը գրտնակով բացում է խմորը, մյուսը՝ թոնրի վրա կախված հանում է պատրաստի լավաշները: Կանանց կերպարներն աչքի են ընկնում իրենց գույնզգույն զգեստներով: Նկարին իրական ճշմարտացիություն է հաղորդում գլխաշորով երեխան, որը խաղը թողած՝ թեք նստած նայում է մեծերի գործողություններին: Նկարի հետին մասում աջից պատկերված են պատի տակ ավանակի կողքին կանգնած երկու տղամարդ, որոնք բռնված են զրույցով: Արևի լույսը նստելով հողաշեն տների պատերին ու տանիքներին՝ հաղորդում է չոր կիզիչ արևի տաքությունը: Դիտելով այս պատկերը, կարծես, ներքուստ մաքրվում ես՝ մեջդ առնելով նոր թխած հացի անմահական բուրմունքը:

Արվեստագետի տանը գտնվող նկարներից մեկը ներկայացնում է Թեհրանից Քաշան գնացող ճանապարհի վրա ընկած պատմական Աբիանե գյուղի փողոցները: Հեղինակի վկայությամբ՝ տներն այդտեղ շինված էին կարմիր հողից, իսկ դրանց պատուհաններից շատերի շրջանակները նուրբ ձևով քանդակված էին: Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանը հիշում էր, որ այդ գյուղը այցելեցին Պարսկաստանի թագուհին և վարչապետ Հովեյդան ու այդ կապակցությամբ վերջինիս ընտրեցին Աբիանեի պատվավոր քեդիսուդա (գյուղապետ): Վաղուց արդեն պատմություն են դարձել այդ օրերը, իսկ նկարչի պատկերում կանգ է առել անցյալի գիրկն անցած իրականությունը:

Առանձին դեպքերում իրենց յուրահատուկ կենսագրությունն ունեն նույնիսկ Տեր-Կյուրեղյանի բնանկարները: Այդպիսի պատմական տեսարան է նկարչի

տանը պահվող 1948 թ. աշխատանքը, որը կոչվում է «Գետի հոսանքը Սպահանի շրջանի Քուհերանգ սարի մոտ» [14, էջ 75]: Արվեստագետը պատմում է, որ 16-րդ դարի վերջին կամ 17-րդ դարի սկզբին Շահ Աբբասը ուզեցել է այդտեղ ամբարտակ շինել՝ գետի մակարդակը բարձրացնելու և Սպահանը ջրով ապահովելու նպատակով: Պատենշ շինելու համար Շահի հրամանով քարեր են բերել այստեղ: Այդ ժամանակներում շինանյութ ստանալու նպատակով մեծ քարերի վրա կրակ էին վառում, հետո ջուրը լցնում դրանց վրա և այդ ձևով քարը պայթեցնում: Տեր-Կյուրեղյանն իր բնանկարում նկարել է ջրի մեջ գտնվող պատենշի քարերը: Լսում էի նկարչի տված բացատրությունները և մտածում, որ, հավանաբար, հարկավոր է անսահման սիրել շրջապատող աշխարհը՝ նրա հին ու նոր պատմությունն այսպես հիշելու համար:

Տեր-Կյուրեղյանի երկերի շարքում առանձին խումբ են կազմում քաղաքային և գյուղական գիշերային տեսարանները: Հատկապես բազմաթիվ են վերջիններս: Լուսապատկերներից մեկում ներկայացված են խավարի մեջ խարույկի մոտ նստած մարդիկ և նրանց կողքին հանգստացող ուղտերը [13, էջ 10; 14, էջ 75]: Այս գիշերային ճամփորդները պատկերված են թեյ պատրաստելիս: Մեկ ուրիշ պատկերում տեսանելի են գիշերով աղավնատան կողքին խարույկի շուրջ նստած մարդիկ [13, էջ 59] (նկ. 8): Անհրաժեշտ է նշել, որ Տեր-Կյուրեղյանն իր աշխատանքներում հաճախ է պատկերել Պարսկաստանի աղավնատները: Ժամանակակից քաղաքաբնակներիս անձանոթ է այս կառույցների իմաստը: Նկարիչը բացատրում էր, որ դարեր շարունակ աղավնատները կարևոր նշանակություն են ունեցել գյուղացիների համար: Աղավնիների ծերտը հավաքելով՝ նրանք դրանով պարարտացրել են իրենց հողերը և նույնիսկ որպես պարարտանյութ վաճառել այն: Վերջինս մենաշնորհն էր միայն գյուղապետերի, քանի որ նրանք էին սարքում աղավնատները: Լսելով այս պատմությունները՝ ակամայից հիշում ես հայոց հինավուրց մայրաքաղաք Անիի ժայռափոր այրերի մասին [10], որոնցից շատերը նույնպես աղավնատներ էին, և մասնագետներիս համար անբացատրելի էր դրանց առատության պատճառը: Պարսիկները բորջե քյարուդար էին անվանում աղավնատները: Դրանց վրա, ինչպես վկայում է նկարիչը, արգելված էր հրացան արձակելը, որովհետև աղավնիները կարող էին վախենալ և այլևս չվերադառնալ այդտեղ:

Տեր-Կյուրեղյանը մեծ թվով՝ շուրջ քսան գործ է ստեղծել հայկական գյուղական հարսանիքի թեմայով: Նրա մոտ պահվող լուսապատկերների միջոցով գաղափար ենք կազմում Փերիայի շրջանի Նամակերտ գյուղին վերաբերող նկարներից մեկի մասին: Նկարիչը մեզ ականատես է դարձնում, թե ինչպես մարդկանց թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց, և բազմությունը գլխավորում են քահանան, տիրացուն, զուռնաչին, դիոլչին, հարսն ու թագավորը (փեսան) [13, էջ 11]:

Հարսանքավորները գնում են հարսի տուն, որ քեֆ անեն: Թափորի ետևից գնում են երեխաները: Բոլորն ազգային տարազներ են կրում: Այս և մյուս հարսանիքների տեսարաններում հեղինակն իսկական գունային հրավառություն է ստեղծում՝ օգտվելով ազգագրական զգեստների նկարչագեղ բնույթից: Նույն

թեմայով կատարված մի ուրիշ պատկերում հարսանիքին մասնակցող գեղջկուհիները պարում են փողոցում, նրանց կողքին փոքրիկ աղջիկը օրոր-շորոր է գալիս փոքրիկ թաշկինակը ձեռքին: Երրորդ նկարում տան բակում ցույց են տրված շուրջպար բռնած կանայք՝ վառվում կարմիր գլխաշորերով: Ահա և մեկ այլ տեսարան, որտեղ առաջին մասում պատկերված են մեծ դիմապատկերներ թե՛ կրծքին, թե՛ գոզնոցին, թե՛ գլխից կախված են մետաղադրամներ: Տեր-Կյուրեղյանը հիշում էր, որ այդպես միայն հարսանիքի օրն են հագնվում կանայք: Հիշյալ բոլոր նկարները վաճառվել ու հեռացել են հեղինակից: Այժմ դրանց մասին դատում ենք պահպանված լուսապատկերներով: Նկարիչը բազմիցս պատկերել է հայկական հարսանիքը, բայց ամեն անգամ փոխելով մանրամասները: Այս նկարաշարի մեջ հանդիպում են բազմաթիվ օրինակներ, որոնց մեջ ներկա պարող գեղջկուհիներն արտակարգ վավռուն զգեստներով են, ուղղակի հիանալիորեն գունագեղ, ասես ապացուցելու համար, որ ի դեմս Տեր-Կյուրեղյանի գործ ունենք ոչ միայն փայլուն գծանկարչի, այլևս սքանչելի գունանկարչի հետ: Հիշյալ թեմայով ստեղծված մի նկար հեղինակը նվիրել է Կալիֆորնիայի նախկին նահանգապետ Ջորջ Դյոքսթրանին, իսկ «Հարսանիքը Նամակերտում», պատկերը նվիրել հանգուցյալ Վեհափառ Վազգեն Ա Հայրապետին [13, էջ 12] (նկ. 9):

Տեր-Կյուրեղյանի որդու՝ Արմենի անձնական հավաքածուի կազմում կա մի պատկեր, որը ներկայացնում է Դրախտակի հայ գյուղապետ Սամսոնի աղջկան ավելը ձեռքին դռան մոտ կանգնած [14, էջ 116] (նկ. 10): Դիտողի հիշողության մեջ երկարատև մնում է աղջկա նուրբ դեմքը, սևեռուն հայացքը, գեղեցիկ աչքերն ու ունքերը: Կարմիր նախշուն գլխանոցը, վանդակազարդ զգեստը յուրահատուկ գրավչություն են հաղորդում նրա կերպարին: Նկարի մանրամասները կատարված են խնամքով, թեթև, սահուն վրձնահարվածներով: Ողջ պատկերը լցված է լույսով: Դռան բացվածքը և բակի ստվերները խորություն են հաղորդում նկարին՝ ավելի արտահայտիչ դարձնելով այն: Այս ստեղծագործությունը նկարչի հոգում վերակենդանացնում է շատ թանկ հիշողություններ:

Արվեստագետը հաճախ է հանգրվանում Սամսոնի տան վերնահարկում՝ իր որսորդ ընկերների հետ: Պատահում էր, որ նրանց էր միանում և Սամսոնը ու հետները գնում որսի: Նկարիչը կարոտով, թախիծով էր հիշում այդ օրերը, Սամսոնի հյուրասիրությունը, նրա Նոր Ջուղա տեղափոխվելը և այնտեղ մահանալը: Այսպես ապրում էին Տեր-Կյուրեղյանի մտքում ու նկարներում տարիները, վայրերը, մարդիկ ու ճակատագրերը:

Նկարիչը պատմում էր, որ Փերիայի կանանց ավելի հաճախ է պատկերել, ի տարբերություն Չարմահայի շրջանի գեղջկուհիների, որովհետև վերջիններիս տարազն այդքան ինքնատիպ չէր: Նա նշում էր, որ 1946 թ. Հայաստան կազմակերպված ներգաղթի հետևանքով բնակչության վիճակը այդ շրջաններում կտրուկ փոխվեց: Գյուղացիների մի մասը եկավ Հայաստան, մյուս մասը տները վաճառեցին ու եկան Թեհրան, որ հայրենիք մեկնեն, բայց ներգաղթը անսպասելի դադարեցվեց, և նրանք ստիպված մնացին քաղաքում: Աստիճանաբար նրանց տարազը փոխվեց, և գործածությունից դուրս եկան դարեր շարունակ

կանանց զարդարող հագուստները: Այդ ժամանակից սկսած Տեր-Կյուրեղյանը գործի է դնում իր լուսանկարչական գործիքը՝ ազգագրական զգեստի վերջին օրինակներն անհետացումից փրկելու, վավերագրելու նպատակով:

Տեր-Կյուրեղյանն իր նկարներում շարունակաբար ցույց է տալիս, որ այս գյուղական գեղեցկուհիների առօրյան լի է բազում պարտականություններով, հոգսերով, չարքաշ ու ծանր աշխատանքով: Լուսապատկերների հավաքածուի օրինակներից մեկում տեսանելի են գլխներին մեծ բոխչաներ կրող երեք կանայք: Աշնան այդ օրը նրանք տերևներ ու ճյուղեր են տուն տանում, որ ճմեռը վառեն: Նրանց ետևում երևում է անտառը: Կանայք շավվարներ են հագել և շատ գեղեցիկ գունավոր չադրաներ փաթաթել փորի շուրջ ու կապել, որ ձեռքերը ազատ մնան և կարողանան բռնել բոխչաները:

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի վրձնի շնորհիվ մի առանձին հմայք են ստանում գյուղական առուներն ու գետակները: Նկարչի լուսապատկերների հավաքածուի մեջ կան նկարների վերարտադրություններ, որոնք ցուցադրում են շոր լվացող կանանց: Ահա Սանգիբարան գյուղի մի տեսարան, որտեղ ծառերի միջից անցնող գետում շոր է լվանում դեռատի գեղեցկուհիներից մեկը [13, էջ 14]: Ծառերի արանքից երևում են գյուղի տները: Նկարիչը հիշում էր, որ Սանգիբարանը ծառաշատ գյուղ էր: Նրա վկայությամբ այդտեղ, ինչպես և Փերիայի շրջանի Նամակերտ գյուղում, առանձին-առանձին վերցրած շուրջ 1000-ական տուն բնակչություն կար:

Նույն թեման զարգացում է ստացել զանազան այլ նկարներում: Նկարչի վրձինն անմահացրել է Փերիայի շրջանի հայկական Միլակերտ գյուղի կամրջի մոտ գետի մեջ գորգ լվացող կանանց: Այդ նկարի մասին, ավաղ, կարող ենք դատել միայն պահպանված լուսապատկերի միջոցով:

Տեր-Կյուրեղյանը հիշում էր, որ ամեն տարի Նոր Զուղայի հայերը գնում էին Սպահանի շրջանի պարսկական Յասիչա գյուղը ընկույզ առնելու և այնտեղից վերադառնում էին հազարավոր ընկույզներով բեռնավորված: Այս գյուղին նվիրված արվեստագետի նկարներից միայն մեկի մասին կարող ենք խոսել, հիմնվելով պահպանված լուսապատկերի վրա: Վերջինս ներկայացնում է շենքի տակով հոսող ջրանցքի մեջ շոր լվացող պարսկուհիներին: Զրանցքի նեղ մայթն ակամայից հիշեցնում է Վենետիկի փողոցները: Պատկերը շատ գունազեղ է, մանավանդ, լվացող կանանց շորերի սպիտակ ու կարմիր երանգների աշխուժության շնորհիվ:

1969 թ. ստեղծված նկարներից մեկում ցույց է տրված Ղարղուն գյուղի կանանցից մեկը մածունի կճուճը լվանալիս: Արվեստագետի աշխատանքների լուսանկարչական ալբոմում կարելի է տեսնել, թե սանգիբարցի գեղջկուհին ինչպես է լվանում կաթսան առվի ջրի մեջ: Ինչ-որ մեկը նրա կողքին ջրի մեջ է կանգնեցրել իր սայլը: Այս վերջին մոտիվը հաճախ է հայտնվում նկարչի գործերում [14, էջ 39]: Առաջին հայացքից թվում է, թե միտումնավոր ոչինչ չկա այստեղ և սովորական անփութության արդյունք է սայլի՝ ջրի մեջ գտնվելը: Այս մոտիվը նորից հայտնվում է Սանգիբարան գյուղի մուտքը ցուցադրող նկարում, որի մասին գաղափար ենք կազմում մի լուսապատկերի միջոցով: Այստեղ տե-

ասնելի է գյուղամեջը և խորքում Մասիսը հիշեցնող լեռը: Տեր-Կյուրեղյանը բացատրում էր, որ ջրի մեջ մնալով՝ սայլի փայտե անիվը թըջվում է և խոնավություն քաշում իր մեջ, դրանից հետո ուռում և ճանապարհ գնալուց չի ճոճում:

Տեր-Կյուրեղյանը շատ բան էր հիշում հայկական գյուղերի և գյուղացիների վարք ու բարքից կամ նրանց աշխատանքային գաղտնիքներից ու կյանքի դրվածքից: Նա պատմում էր, որ Փերիայի գյուղերի տները շինվում էին աղյուսից, որը հետո ծածկում էին ցեխի ու դարմանի խառնուրդից պատրաստված ծեփով: Նա անգամ մտապահել էր, որ տան կտուրի եզրերին չորացած խոտ էին դնում, որ անձրևի ջրերը չտաշեն պատը: Նկարչի երկերի շարքում հատկապես մեծ թիվ են կազմում Սանգիբարան գյուղին նվիրված նկարները:

Սանգիբարան գյուղին վերաբերող պատկերներից է աղբյուրներից ջուր վերցնող ու գրուցող կանանց ներկայացնող աշխատանքը: Վերջինիս մասին նույնպես կարող ենք գաղափար կազմել լուսապատկերի միջոցով: Աղբյուրը գեղջկուհիների գրուցի վայրն էր, ուր նրանք խոսում էին ամեն տեսակ անց ու դարձի մասին:

Ավարան գյուղի (Փերիայի շրջան) նկարներից մեկում նկարիչը ցուցադրում է լի կուժերը բռնած տուն եկող կանանց: Այս ստեղծագործությունը ևս վաճառվել է ու գնացել և մնացել է միայն այն վերարտադրող լուսապատկերը: Նկարչից «հեռացած» մի ուրիշ պատկերի մեջ հավերժացած Փերիայի շրջանի Դրախտակ գյուղի տեսարանում ներկայացված են աղբյուրի ակից բխող մեծ առվից ջուր խմող կենդանիները, իսկ աղբյուրի գլխին ցուցադրված են տուն տանելու խմելու ջուր վերցնող գեղջկուհիները:

Մեկ ուրիշ լուսապատկերում տեսնում ենք գիշերով ջրի գնացած կնոջը [14, էջ 16]: Աղբյուրի գլխին ծնկի իջած, լույսի ճրագը կողքին, ջուր վերցնող կնոջ դիրքը շատ տպավորիչ է: Ասես մեր առջև է հինավուրց ժամանակներից պահպանված հեթանոսական ծես իրականացնող մի քրմուհի: Ջրի հետ կատարվող խորհրդավոր արարողություն է նմանում մի այլ լուսապատկերում վկայված նկար, որը ցուցադրում է լուսնկա գիշերով բակում տան առաջ ջուր տաքացնող երկու կանանց: Նկարիչը հոյակապ է հաղորդում բացօթյա լուսնյակ գիշերների բանաստեղծականությունը: Այս և նախորդ գործը դիտողին գրավում են հուզական տրամադրության հագեցվածությամբ:

Տեր-Կյուրեղյանը ստեղծել է բազմաթիվ նկարներ, որոնք կարծես ոչնչով աչքի չընկնող իրադարձություններ, պահեր են ընդգրկում (նկ. 11): Դրանցում, թվում է, թե կինոժապավենի հատվածի նման, ասես, կանգ է առել կյանքի մի կտորը, ընդունելով կամ վայրկյանը: Այդպիսին են գյուղերի փողոցներում միմյանց հետ գրուցող մարդկանց ներկայացնող պատկերները: Սանգիբարան գյուղին նվիրված նկարներից մեկում գյուղացիները կանգնած՝ խոսում են տների արանքում: Նման մի սովորական գյուղական առօրյայից դրվագ է արձանագրված Փերիայի շրջանի Ղարղուն գյուղին վերաբերող պատկերում: Այստեղ ցուցադրված են գետը մտած ձիավորն ու կենդանիները, որոնք թրջվելով անցնում են ջրի միջով, քանի որ գյուղի կամուրջը, ըստ Տեր-Կյուրեղյանի, քանդվել էր: Նկար-

րիչը շատ գեղեցիկ է ներկայացրել գետափի եզերքի ծառերը, հեռվում երևացող գյուղական տները և խորքում ուրվագծվող մեկուսի կանգնած Եթիմ սարը:

Ժամանակը, ասես, կանգ է առել Միլակերտ գյուղին վերաբերող նկարներից մեկում, որի մասին ևս դատում ենք ըստ լուսապատկերի: Այն ցուցադրում է փողոցին նայող տան դռան մեջ նստած պառավ մի կնոջ՝ իր թոռան հետ: Այս բոլոր պատկերներում լուսանկարչական ճշգրտությամբ արտացոլվել են նահապետական կյանքի խաղաղությունն ու մաքրությունը, հովվերգական երազային աշխարհը:

1958 թվականն է կրում Սպահանից դուրս գյուղացիների կազմակերպած պտղի բացօթյա շուկան հավերժացրած նկարը, որի մասին ևս լուսապատկերն է գաղափար տալիս: Հեղինակը շուկան պատկերել է այնպես, ինչպես բազմիցս այն տեսել է: Գյուղացիներն այստեղ պտուղները վաճառում են անմիջականորեն սայլերի միջից, բացի այդ՝ գնորդները միրգն ընտրում են նաև գետնին դրված կողովներից: Կիզիչ արևից պաշտպանվելու նպատակով գյուղացիները փայտերի վրա կտոր են քաշել՝ ծածկ սարքելով իրենց համար: Մի այլ լուսապատկերում տեսանելի են Միլակերտ գյուղի փողոցում խաղող ծախող մարդիկ: Նկարիչն ունի նաև այլ ստեղծագործություններ, որոնք ներկայացնում են պտղի բացօթյա շուկաները [14, էջ 17]:

Տեր-Կյուրեղյանը բազմաթիվ մարդկանց ընդգրկող պատկերներ է ստեղծել ոչ միայն շուկայի կամ հարսանիքի տեսարանները նկարելու առիթով: Բազմամարդ նկարներ են նրա ստեղծած սմբատիզմներից շատերը: Դրանք լրագրերի վրա կատարված պատկերներ են, որոնք նկարիչը սմբատիզմներ էր անվանում: Սմբատիզմների որոշ օրինակներ կարծես ներշնչված են Սարգիս Խաչատուրյանի պատկերած հայ գաղթականների նկարներից, թեև ուղղակի կապ համեմատող նմուշների միջև անկարելի է ենթադրել: Առանձին սմբատիզմներում մարդկանց ամբոխներ են դեմ-դիմաց, կամ կողք-կողքի, զանազան մարդիկ իրար հակադիր կեցվածքներով, շեշտակի նայվածքներով [14, էջ 124-133]: Որոշ իրարանցում ու լարվածություն կա այդտեղ: Լարվածություն կա և՛ գույների, և՛ մարդկանց կերպարների մեջ: Շատ շեշտակի է այդ պատկերների ռիթմը կամ ռիթմերը: Այս գյուղերը մտնելով ու այսքան մարդկանց հանդիպելով՝ նկարիչն ուսումնասիրում է շրջապատի աշխարհը ու նրա մարդկանց, ծանոթանում, բարեկամանում նրանց հետ: Անշուշտ, բոլոր մարդիկ չէ, որ նույն ձևով են ընկալում նրան և ըմբռնում նրա գործը: Երբեմն այդ հանդիպումների ժամանակ պատահել են նաև զավեշտական դեպքեր: Տեր-Կյուրեղյանը պատմում էր, թե ինչպես մի գյուղում գեղջկուհիներից մեկն իրեն բժշկի տեղ է դրել, ներկերն էլ դեղ կարծել և եկել խնդրելու, որ իր երեխային քսի այդ «դեղերից»:

Հայ գրականության մեջ Խաչատուր Աբովյանից մինչև Րաֆֆի ու Պերճ Պոռչյան շատերն են բազմիցս և ավել կամ պակաս վարպետությամբ մարմնավորել հայ գավառական կյանքը և գյուղն իր մարդկանցով ու առօրյայով: Սակայն միայն Համաստեղին, Ակսել Բակունցին ու Հակոբ Մնձուրիին է հաջողվել ստեղծել այդ կյանքի ամենանուրբ գեղարվեստական պատկերներն ու ամենավճիտ կերպարները: Հայ գեղանկարչության պարագայում այսպիսի ընտրու-

թյուն անցկացնել հնարավոր չէ: Վրձնի հայ վարպետներից շատ քչերն են, որ չեն անդրադարձել հայ գյուղաշխարհին, սակայն Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի օրինակը բացառիկ է: Նա բոլորից ավելի է խորացել այդ մթնոլորտի մեջ և այն դարձրել էր իր արվեստի հիմնական թեման:

Եզրակացություն

Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանքներն այսօր զարդարում են բազմաթիվ իրանահայերի տները, և ծննդավայրերից հեռացած մարդիկ նայում են այդ պատկերներին ու առնում հեռավոր երկրի կարոտը: Տեր-Կյուրեղյանի ստեղծագործությունները հանգրվանել են նաև Պարսկաստանի հետ առնչություն չունեցող հայերի, օրինակ լիբանանահայերի կամ Ամերիկայում ծնված երկրորդ սերնդի հայերի բնակարաններում ու աշխատանոցներում: Վերջիններիս համար այդ գործերն առհասարակ նահապետական հայ հին կյանքի պատկերներն ու խորհրդանիշներն են հանդիսանում: Դժվար է գտնել որևէ նկարչի, որ Տեր-Կյուրեղյանի նման կարևորություն տված լինի հայրենի եզերք դարձած ծննդավայրի անհետացող երևույթներին, սեփական ժողովրդի պատմական փորձին ու հիշողությանը: Տեր-Կյուրեղյանի աշխատանքների կարևորությունը դուրս է գալիս հայկական արվեստի շրջանակներից: Հայ նկարչի ստեղծագործություններն անգին վավերագրերն են նաև պարսից պատմության, մշակույթի ու գավառական աշխարհի: Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի արվեստը հայ ու պարսիկ ժողովուրդների միացյալ պատմական հիշողությունը փրկող իրողություն է և ունի միջազգային հնչեղություն: Ժամանակի հոլովույթի մեջ զանազան ազգերի մարդկանց գործատեղիներում ու բնակարաններում հայ նկարչի ստեղծագործությունները էկզոտիկ արժեք են ներկայացնելու որպես բիբլիական մի հինավուրց ժողովրդի անհետացած կյանքի տեսարաններ կամ արևելյան մի նկարչի վրձնած պատկերներ:

Գրականություն

1. Անստորագիր, Սարգիս Խաչատուրյան, Հայկական Համառոտ Հանրագիտարան, հ. 2. Երևան, 1995, էջ 489:
2. Անստորագիր, Սարգիս Խաչատուրյան, Ով ով է, Հայեր, Կենսագրական Հանրագիտարան, հ. 1. Երևան, 2005, էջ 508:
3. Դզնունի Դ. Հայ կերպարվեստագետներ /համառոտ բառարան/. Երևան, 1977:
4. Իրանահայոց հանրագիտարան, Կազմող ժ.Տ. Լազարյան. Երևան, 2012:
5. Կուրդինյան Կ. Սարգիս Խաչատուրյան, Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, հ. 5. Երևան, 1979, էջ 24:
6. Շիշմանյան Ռ. Բնանկարն ու հայ նկարիչները. Երևան, 1958:
7. Չուգասյան Լ. Մեծ Եղեռնի արտացոլումը արվեստում: «Հայկական Հարց», Հանրագիտարան. Երևան, 1996, էջ 309-313:
8. Չուգասյան Լ. Սարգիս Խաչատուրյան, «Հայկական Հարց», Հանրագիտարան. Երևան, 1996, էջ 165-166:
9. Չուգասյան Լ. Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի կյանքի համառոտ ուրվագիծն և արվեստը: «Գիրք Ծննդոց», Հոդվածների ժողովածու նվիրված Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին. Երևան, 2015, էջ 532-551:

10. Кипшидзе Д.А. Пещеры Ани (Материалы XIV анийской археологической кампании 1915 года), Обработка материала, чертежи, предисловие и комментарии Н.М. Токарского (в серии «Анийские древности» IV). Ереван, 1972.
11. Avedissian O. Peintres et Sculpteurs Armeniens. Le Caire, 1959.
12. Navasargian A. Iran-Armenia, Golden bridges, 20-th century Iranian-Armenian painters. Glendale, USA, 1997.
13. Selected Paintings of Sombat Derkiverqian, Text by Manuchehr Mughari. Tehran, 2005 (In English and Persian).
14. The Life and Art of Sumbat, Foreword by Levon Abrahamian, Text, compilation and translation by A. Der Kiureghian. San Francisco-Yerevan, 2009.

References

1. Not signed, Sargis Khatchaturian. Armenian Abridged Encyclopedia, Vol. 2. Yerevan, 1995, p. 489 (In Armenian).
2. Not signed, Sargis Khatchaturian. Who is who, Armenians. Biographic Encyclopedia, Vol. 1. Yerevan, 2005, p. 508 (In Armenian).
3. Dznuni D. Armenian Artists (Abridged dictionary). Yerevan, 1977 (In Armenian).
4. Encyclopedia of the Iranian Armenians, Compiled by J.T. Lazarian. Yerevan, 2012 (In Armenian).
5. Kurghinian K. Sargis Khatchaturian. Armenian Soviet Encyclopedia, Vol. 5. Yerevan, 1979, p. 24 (In Armenian).
6. Shishmanian R. The Landscape and Armenian Painters. Yerevan, 1958 (In Armenian).
7. Chookaszian L. (The Reflexion of the Genocide of the Armenians in the Art. "The Armenian Question", Encyclopedia. Yerevan, 1996, p. 309-313 (In Armenian).
8. Chookaszian L. Sargis Khatchaturian. "The Armenian Question", Encyclopedia. Yerevan, 1996, p. 165-166 (In Armenian).
9. Chookaszian L. The short outline of life and art of Smbat Ter-Kiureghian. "Genesis Forest", Collection of the articles in memory of F.Ter-Martirosov. Yerevan, 2015, p. 532-551 (In Armenian).
10. Kipshidze D.A. The Caves of Ani (The Materials of the XIV Ani archaeological campaign of 1915). Processing of material, drawings, foreword and comments by N.M. To-karski (in the series "Antiquities of Ani" IV). Yerevan, 1972 (In Russian).
11. Avedissian O. Peintres et Sculpteurs Armeniens. Le Caire, 1959.
12. Navasargian A. Iran-Armenia, Golden bridges, 20-th century Iranian-Armenian painters. Glendale, USA, 1997.
13. Selected Paintings of Sombat Derkiverqian, Text by Manuchehr Mughari. Tehran, 2005 (In English and Persian).
14. The Life and Art of Sumbat, Foreword by Levon Abrahamian, Text, compilation and translation by A. Der Kiureghian, San Francisco-Yerevan, 2009.

О ДОКУМЕНТАЛЬНОМ ЗНАЧЕНИИ КАРТИН СМБАТА ТЕР-КЮРЕГЯНА

ЛЕВОН ЧУГАСЗЯН*

Для цитирования: Чугасзян, Левон. “О документальном значении картин Смбата Тер-Кюрегяна”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 215-234. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-215

Искусство армян Ирана изучено недостаточно, притом что армяне строили в этой стране дворцы, особняки, гражданские постройки, создавали прекрасные образцы живописи, ювелирного искусства. Дошедшие до нас наиболее ранние сведения о деятельности армянских художников относятся к началу XIV века. Представление об этом дают сохранившиеся рукописи, иллюстрированные армянскими миниатюристами Киракосом Тавризечи, Мхитаром Анеци и Авагом.

Расцвет искусства армян Ирана относится к началу XX века. В созвездии армянских художников этого времени особое место занимает Смбат Тер-Кюрегян (1913-1999 гг.). Его живописное наследие состоит из многочисленных произведений, изображающих красоту природы Ирана, в частности, Исфахан с его дворцами, мечетями, улицами, жизнью горожан, занятых повседневными делами, а также среди сохранившихся патриархальные нравы армянских деревень Ирана с домами и улочками, обычаями, костюмами, уголками природы и т.д. Художник дал автору этих строк объяснения к написанным им картинам прошлого, давно забытым нашими современниками. Благодаря созданным Тер-Кюрегяном замечательным женским портретам, до наших дней дошли изображения национальных костюмов армянок отдельных регионов Ирана. Произведения художника также знакомят с далекой и близкой историей Ирана, дают бесценные знания о древнем восточном мире и традициях, идущих из глубины веков, которым ни один армянский художник не уделял должного внимания.

Картины Смбата Тер-Кюрегяна представляют историческую, археологическую и этнографическую ценность, спасают от забвения и утраты бесценные подробности, связанные с жизнью и бытом армянского и персидского народов.

Ключевые слова: Смбат Тер-Кюрегян, Исфахан, Новая Джуга, Саргис Хачатурян, Перия, Чармагал, Сангибаран.

* Заведующий кафедрой истории и теории искусств ЕГУ, Заслуженный деятель культуры РА, действительный член Миланской академии Амброзиан (Италия), член-корреспондент Академии Монпелье (Франция), доктор искусствоведения, профессор, levonch@yahoo.com, статья представлена 26.07.2023, рецензирована 11.08.2023, принята к публикации 01.12.2023.

ON THE DOCUMENTARY SIGNIFICANCE OF SMBAT TER-KYUREGHYAN'S PICTURES

LEVON CHOOKASZIAN*

For citation: Chookaszian, Levon. "On the documentary significance of Smbat Ter-Kyureghyan's pictures", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 215-234. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-215

The art of the Armenians of Iran is not studied enough despite the fact that in this country, Armenians built palaces, mansions, civil buildings, created beautiful examples of painting, jewelry, etc. The earliest information about the activities of Armenian artists, that has come down to us, dates back to the beginning of the XIV century. This is evidenced by the extant manuscripts illustrated by the Armenian miniaturists Kirakos Tavrizetsi, Mkhitar Anetsi and Avag.

The heyday of the art of the Armenians of Iran came in the beginning of the XX century. Smbat Ter-Kyureghyan (1913-1999) occupies a special place in the constellation of Armenian artists of that time. His artistic legacy embraces numerous works representing the beauty of landscapes of Iran, mostly – the city of Isfahan with its palaces, mosques, streets, the life of citizens, their daily routine, as well as the environment of the inhabitants of Armenian villages of Iran, who preserved patriarchal customs, their houses and backstreets, customs and costumes, and the like. The artist gave the present writer explanations for these pictures of the past that has long been forgotten by our contemporaries. Thanks to the wonderful portraits of women, created by Ter-Kyureghyan, the types of traditional Armenian women's clothing from certain regions of Iran have reached us. S. Ter-Kyureghyan's works also acquaint us with the distant and recent history of Iran, provide invaluable knowledge about the ancient Eastern world and traditions coming from the depths of centuries, which no other Armenian artist has paid due attention to.

The oeuvre of Smbat Ter-Kyureghyan is of historical, archaeological and ethnographic value, as it saves from oblivion and loss the priceless details related to the life of the Armenian and Persian peoples.

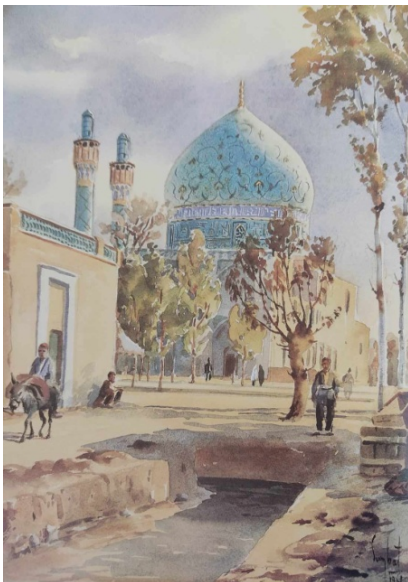
Key words: Smbat Ter-Kyureghyan, Isfahan, Nor Jugha, Sargis Khachaturian, Peria, Charmagal, Sangibaran.

* Head of the Chair of Art History and Theory of Yerevan State University, Honored Worker of Culture of RA, Member of the Ambrosian Academy of Milan (Italy), corresponding-member of the Academy of Montpellier (France), Doctor of Sciences (Arts), professor, levonch@yahoo.com. The article was submitted on 26.07.2023, reviewed on 11.08.2023, accepted for publication on 01.12.2023.



Նկ. 1. «Գյուղի փողոց», 1971 թ.,
Հայաստանի ազգային
պատկերասրահ

Նկ. 2. «Հայրական տան ջրհորը»,
1950??? թ. (աղբյուրը՝ «The Life and
Art of Sumbat», Text Compilation and
Translation A. Der Kiureghian, San
Francisco-Yerevan, 2009)



Նկ. 3. «Մեդրեսե Չահարբաղը», 1947 թ.
(աղբյուրը՝ «The Life and Art of Sumbat», Text
Compilation and Translation A. Der Kiureghian,
San Francisco-Yerevan, 2009)



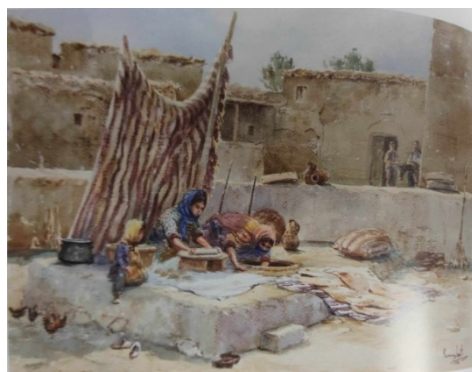
Նկ. 4. «Նորջուղայեցի կին», 1948 թ. (աղբյուրը՝ “Selected Paintings of Sombat Derkiverqian”, Text by Manuchehr Mughari, Tehran, 2005)

Նկ. 5. «Կուժն ուսին դրած կինը», 1982 թ. (աղբյուրը՝ “The Life and Art of Sumbat”, Text Compilation and Translation A. Der Kiureghian, San Francisco-Yerevan, 2009)



Նկ. 6. «Աշնանային մի տեսարան Զայանդերուղ գետի մոտ», 1951 թ. (աղբյուրը՝ “The Life and Art of Sumbat”, Text Compilation and Translation A. Der Kiureghian, San Francisco-Yerevan, 2009)

Նկ. 7. «Հաց թխող գյուղացի կանայք», 1983 թ. (աղբյուրը՝ “The Life and Art of Sumbat”, Text Compilation and Translation A. Der Kiureghian, San Francisco-Yerevan, 2009)





Նկ. 8. «Գիշերով աղավնատան կողքին խարույկի շուրջ նստած մարդիկ» (աղբյուրը՝ “Selected Paintings of Sombat Derkiverqian”, Text by Manuchehr Mughari, Tehran, 2005)

Նկ. 9. «Հարսանիքը Նամակերտում», 1991 թ., Էջմիածին, Մայր Աթոռի հավաքածու



Նկ. 10. «Դրախտակի հայ գյուղապետ Սամսոնի աղջիկը» (աղբյուրը՝ “The Life and Art of Sumbat”, Text Compilation and Translation A. Der Kiureghian, San Francisco-Yerevan, 2009)

Նկ. 11. «Գյուղի տեսարան», 1971 թ., Հայաստանի ազգային պատկերասրահ



THE HASANLU GOLD BOWL AN ICONOGRAPHIC INTERPRETATION OF THE DECORATION AND PARALLELS IN THE ARMENIAN HIGHLANDS

GAYANE POGHOSYAN*

For citation: Poghosyan, Gayane. “The Hasanlu gold bowl: an iconographic interpretation of the decoration and parallels in the Armenian Highlands”. *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 235-242. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-235

The article is devoted to the examination of some aspects of the artistic decoration of the gold bowl found at the ancient site of Hasanlu-tepe (Iran). Although the bowl has been studied by many scholars, such as E. Porada and I. Winter and others, the need for conducting an iconographic analysis still persists. The present paper attempts to analyze the iconography and symbolism of the artistic elements of the Hasanlu gold bowl in the context of culture and religion interactions. The comparison of the Hasanlu gold bowl and some excavated artifacts from the Armenian Highlands suggests that the artistic composition of the bowl is a reflection of certain astrological and mythological ideas associated with constellations.

Key words: Hasanlu gold bowl, Armenian Highlands, decoration, astronomy, constellation, iconography.

Introduction

In the framework of the article, the vessel known as the “**Hasanlu Gold Bowl**” from the Tehran Museum of Archaeology is analyzed. The artifact was uncovered by R.H. Dyson Jr. in the debris of Burned Building 1 from the IV period on the high citadel mound at Hasanlu in the southwest of Lake Urmia [Kaputan] [1, p. 93]. The flattened bowl was found along with the remains of three men, close to the fingerbones of one of them, assumed to be the bearer (**fig. 1**). The bowl is a unique specimen of ancient decorative-applied art displaying a high level of technical and artistic mastery. The bowl is allegedly made in the period corresponding to the exposed archaeological layer (1000-800 BC) or earlier. According to Assyrian cuneiform inscriptions, in the IX century BC the area around Lake Urmia was under the rule of Urartian kings. The Boston University archaeologist M. Dante in the “Antiquity” magazine proposed the idea that the three men might be invading Urartian soldiers attempting to grab the golden bowl as a trophy [2, p. 791-804]. Another assumption holds that the soldiers tried to save something important or sacred to them. The analysis of the artistic decoration of the Hasanlu bowl provides some insight into the religious and aesthetic views in pre-Urartian and Urartian artistic thought.

* Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, gayanepoghosyan8787@gmail.com. The article was submitted on 05.04.2023, reviewed on 01.09.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

Basic Material

The Hasanlu gold bowl was found flattened. It is about 20 cm in height, with a base about 15 cm and a rim about 18 cm in diameter. The bowl is decorated with a low relief hammered from the inside. Following the iconographic principles of the Ancient Near East, the decorative field is structured in a hierarchical arrangement of the main and secondary plots. Some scholars, I. Winter among them, found similarities between Hurrian and Urartian arts. Thus, he identified Hurrian pottery with that from Kura-Araxes culture. As regards parallel comparisons, it would be relevant to mention that the Armenian Highlands were the birthplace of the so-called Hurro-Urartian tribes [3]. In the upper field, depicted are three deities in chariots moving from left to right, and a delegation of three men moving in the opposite direction, facing left (**fig. 2**). The lead deity driving a chariot drawn by a pair of bulls is identified as the storm god [1, p. 93]. The other two chariots are drawn by mules or onagers. The second deity, judging by the solar-disc headdress, is the sun god, and the third one with the horned headgear reminding of a crescent may be identified as the moon god [1, p. 93]. Cult objects with images of horses are quite a common occurrence among archaeological finds in different cultural levels. It is worth to note that, in the mythology of Indo-European peoples, the horse was associated with solar deities [4, p. 666]. In this context, pertinent is Xenophon's mention of horse sacrifices to the sun god in Ancient Armenia [6]. As explained by the renowned orientalist and archaeologist N. Marr, horses were deemed to be creatures of a dual nature signifying life and death, similar to the rising and setting sun [7, p. 133-134]. The images of horses were very popular in the Armenian Highlands in both the Bronze Age and later Urartian period [8, p. 82-96]. Numerous bronze belts best reflect the worship of horses in this area [5, p. 239-248].

The mystery of the images in the Hasanlu gold bowl decoration still waits to be unraveled. This requires a systematic research, including stylistic and iconographic analyses with concurrent comparative study. The ancient Hittite texts and monuments, as well as the Urartian cuneiform inscription on the "Door of Mher" (near Lake Van, present-day Turkey) can serve as helpful written sources for such analysis. The animal sacrifice scene in the upper field of the bowl is of interest in the context of animal sacrifices in the Kingdom of Van as stated in the inscription on the "Door of Mher". The artistic composition of the bowl is deemed to be based on the principle of hierarchical arrangement of the three main deities of the pantheon. Incidentally, most of the cups and bowls known from the Ancient Near East are decorated with scenes of donation or sacrifice and were most likely intended for a sacred drink. In order to be able to identify the divine figures of the Hasanlu bowl, it is essential to understand the features and ideology of the plots depicted in the composition. The latter is obviously arranged from bottom to top and from left to right in the narrative order of the religious images, with the ideological culmination at the top. Yet another assumption is that this ancient iconographic system describes a victorious hero on his way up to deification. The iconography is apparently based

on the ideology of trinity of the Indo-European mythological system: supreme power, physical strength, fertility. The image of the deity with the bull in the front position may be associated with Teshub, or Teisheba of the Urartian pantheon. The initial plot of the iconographic composition allegedly represents a woman holding her newborn baby (a hero or deity). The kind of headscarf the woman wears is mainly known from the Urartian and Hittite sources. The represented female figure is reminiscent of those frequently encountered in the fine art of the Kingdom of Van, one of whose best three-dimensional manifestations is the bronze statue of the goddess Arubaini from Van (History Museum of Armenia). Wearing a headscarf was compulsory for married women in the Urartian Kingdom [9, p. 7]. As regards the typical symbol of the god of thunder [10 p. 42] – the ax in the left hand of the enthroned male figure – it is assumingly to be passed from father to son. It can also be an artistic representation of the famous Hurrian myth “Song of Ullikummi”, where it says that Kumarbi attempts to dethrone Teshub by impregnating the huge cliff amid the cold lake giving birth to the stone monster Ullikummi [11, p. 15]. Although the myth has survived only fragmentarily, it should have ended with Teshub’s victory. According to A. Petrosyan, one of the possible locations of the origin of this myth is the region of Uelikuni/Uelikui, known from Urartian cuneiform texts [11, p. 158]. Connection can be traced between the Uelikuni area and dragon stones – Vishapaqars (Armenian: *vishap* – dragon, *qar* – stone) too [12, p. 149]. The heroic figure fighting with his gloves on against the mysterious half-human creature appearing from the rock in the stylized combat scene is associated with Teshub and Ullikummi’s fight from the Hurrian mythology. In our view, the figure emerging from the rock is the deity Arni mentioned in the cuneiform text on the “Door of Mher” [13, p. 11]. G. Ghapantsyan interpreted the name *Arni* in the Armenian language as *mountain* (*լյանն* [*lyarnn*]) [13, p. 16]. Parallels of the bull image right above the serpents’ (dragons) heads can be found in the iconographic compositions of dragon stones in the Armenian Highlands. In the Indo-European mythology it is common that a deity crushes mountains and rocks, kills, like Teshub, his enemy serpent [14, p. 87]. The nude female figure identified as the goddess Ishtar/Shauska is believed to represent the Virgo constellation. Figures, similar to archer, are numerous in the petroglyphs of the Armenian Highlands and on the Urartian seals. The struggle between the good and evil is a popular plot in the myths of various cultures (Mesopotamian Marduk kills Tiamat, Armenian Hayk kills Bel, etc.). In the composition of the Hasanlu gold bowl, the male figures in the upper and lower fields, judging by their headdresses, hairstyle, and facial contours, should be the same, yet performing different actions. A similar figure is seen near the altar too. One of the symbolic elements of this plot is the three swords, or daggers in the middle field. The swords on the bands of the Karashamb silver goblet (History Museum of Armenia) were thought to be trophies [15, p. 152; 16, p. 91], but in the case with the Hasanlu bowl, they are rather sacred objects of ritual donation (this viewpoint was offered by E. Porada in her article). It should be mentioned here that

in the Kingdom of Van, there was a tradition of donating weapons. In the inscription on the “Door of Mher” we can see the word “weapon”, or “sword” in relation to the god Haldi [17, p. 369]. The Urartian cuneiform inscriptions do not contain any information about donating weapons to other deities.

The lion in this iconography is a noteworthy figure associated with the sun. In the Kingdom of Van, the lion was the symbolic animal linked with the supreme god Haldi. In some sources, the figure with the presumed sun disc in the hand, walking the sacred lion, is identified as the goddess Khubaba (Khuba) [18, p. 20]. Yet, in our opinion, the said figure resembles a man rather than a woman to be associated with a goddess. To prove our viewpoint, we refer to the II-I millennium BC belt from the archaeological site of Samtavro, Georgia. In the pictorial field of the belt, an object with outlines of a solar symbol is in the hand of a male figure. In some cultures, the hot summer sun was associated with a lion, symbolizing powerful forces of nature. Thus, in Ancient Babylon, the months of July and August were called months of fire and depicted as a lion [19, p. 61]). In the Armenian tradition, the sun was a young man running across the firmament on the back of a lion. Lion Mher from the epic poem “David of Sassoon” is another instance of lion and sun interrelation in the Armenian Highlands. The Late Bronze Age belts with lions carrying lustrous discs representing celestial luminaries were excavated in Georgia [20, pic. 40]. The comparison of this image with the applied silver-gold lions found in the 9th burial mound of Metsamor (Armenia), dating back to the early I millennium BC, is quite pertinent [21, p. 128]. Thus, the similarity of the outlines and the symbols on the animals’ backs suggests that we deal with the same artistic school. This fragment seems to point towards the altar with swords where some ritual is taking place. Alike scenes were associated with the zodiac sign shifting (such manifestations we can find in the art of Van Kingdom) [22, p. 166-179]. The comparison of monuments of the Bronze Age and the following Urartian period suggests that the composition of the Hasanlu gold bowl represents a sequential order of deities and associated constellations. The motif of two kneeling males with a figure between them is presumed to be an episode from the Mesopotamian “Epic of Gilgamesh” [1, p. 95]. Humbaba appears in Sumero-Akkadian mythology as the appointed by the god Enlil guardian of the Cedar Forest, who was killed by Gilgamesh and his friend Enkidu [23, p. 606]. There we notice an allusion to the cult of twin brothers, which was very popular in the ancient world. Some experts argue that the two alike anthropomorphic figures occurring in the rock paintings of the Armenian Highlands symbolize twins [24, p. 166-172]. As a constellation and celestial objects, the Twins are associated with the forces of nature, rain and water in particular, and through that – with the god of thunder. [25, p. 217-218]. As an imaginary presentation of a constellation associated with thunder and storm can be also perceived the figure of the archer in the composition, and thereby compared with the idea of twins. The mythical twin-brothers are regarded as fighters against evil [26, p. 174-176].

Conclusion

The comparative analysis of the Hasanlu gold bowl and some monuments of the Armenian Highlands leads to the following conclusions:

- Some iconographic features of the bowl's décor resemble the artistic traditions of the Armenian Highlands, the Kingdom of Van in particular.
- The decoration of the bowl is a reflection of certain astrological and mythological ideas.
- The typological analysis of the iconography can serve as an evidence of the Hurro-Urartian origin of the bowl.

References

1. Winter I. "The 'Hasanlu gold bowl': Thirty Years Later." Expedition 31, 1989, Vol. 2-3 (31), p. 87-106.
2. Danti M. "The Hasanlu (Iran) Gold Bowl in context: all that glitters...". Antiquity, Cambridge University Press, 2014, Vol. 88 (341), p. 791-804.
3. Petrosyan S. The problem of the origin of the Armenian people. Yerevan, "Antares", 2017 (Arm.).
4. Ivanov V. The horse: myths of the peoples of the world. Moscow, Russian encyclopedia, 1994, Vol. 1, p. 666 (Rus.).
5. Israyelyan H. Hunting scenes on the bronze belts of Armenia. Historical-Philological Journal. Yerevan, 1966, Vol. 2, p. 239-248 (Arm.).
6. Xenophon, Anabasis. Yerevan, Arm. SSR AS Publishing House, 1970, Book IV, 35 (Arm.).
7. Marr N. Terms from the Abkhaz-Russian ethnic relations. Moscow-Leningrad, 1935, Vol. V, p. 133-134 (Rus.).
8. Poghosyan G. The iconography and significance of horses in Van Kingdom. NAS RA Institute of Oriental Studies, Middle East. Yerevan, 2021, Vol. 15, p. 82-96 (Arm.).
9. Hmayakyan S. Urartian gold, silver-gold and gold-plated medallions. Yerevan State Academy of Fine Arts, Yearbook. Yerevan, 2005, p. 5-15 (Arm.).
10. Petrosyan A. Vishap with a five-headed bull in a mythological context. Vishap between fairy tale and reality. NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography. Yerevan, 2019, p. 39-45 (Arm.).
11. Petrosyan A. "The Song of Vahagn" and the Armenian epic (a new viewpoint at the origin and formation of the Armenian epic). Review of Armenian Studies. Yerevan, 2021, Vol. 3 (27), p. 146-166 (Arm.).
12. Petrosyan A. Indo-European serpent in the Armenian tradition and "dragon stones". Vishap between fairy tale and reality. NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography. Yerevan, 2019, p. 146-156 (Arm.).
13. Hmayakyan S. The state religion of the Kingdom of Van. Yerevan, Arm. SSR AS Publishing House, 1990 (Arm.).
14. Petrosyan A. Hurro-Urartian Teshub/Teysheba and Greek Theseus. Comparative-Historical Linguistics of the XIX-XXI centuries. Moscow, 2022, p. 86-94 (Rus.).
15. Hovhannisyan V. The silver goblet from Karashamb. Historical-Philological Journal. Yerevan, 1988, Vol. 4, p. 145-161 (Rus.).

16. Avetisyan P., A. Piliposyan. Karashamb. The gold of ancient Armenia (III millennium BC-AD XIV century), NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography, "Gitutyun" Publishing House. Yerevan, 2007, p. 89-98 (Arm.).
17. Melikishvili G. Nairi-Urartu. Tbilisi, Georgian SSR AS Publishing House, 1954 (Rus.).
18. Porada E. The Hasanlu bowl. Expedition, 1959, Vol. 1, issue 3, p. 19-22.
19. Israyelyan H. The religion and beliefs in Late Bronze Age Armenia (according to archaeological materials). Yerevan, Arm. SSR AS Publishing House, 1973 (Arm.).
20. Kuftin E. Archaeological excavations in Trialeti. Tbilisi, Georgian SSR AS Publishing House, 1941 (Rus.).
21. Khanzadyan E. Metsamor. The gold of ancient Armenia (III millennium BC-AD XIV century). NAS RA Institute of Archaeology and Ethnography, "Gitutyun" Publishing House, Yerevan, 2007, p. 122-127 (Arm.).
22. Poghosyan G. Iconographic peculiarities and symbolism of the main divinities of Van Kingdom. Yerevan State Academy of Fine Arts, Yearbook. Yerevan, 2016, Vol. 4, p. 166-179 (Arm.).
23. Humbaba V.A. Myths of the peoples of the world. Moscow, Russian encyclopedia, 1994, Vol. 2, p. 606 (Rus.).
24. Martirosyan H. The science begins in antiquity. "Sovetakan Grogh" Publishing House. Yerevan, 1978 (Arm.).
25. Israyelyan H. The traces of the cult of twins in ancient Armenia. Historical-Philological Journal. Yerevan, 1980, Vol. 3, p. 217-218 (Arm.).
26. Ivanov V. The twins' myths: myths of the peoples of the world. Moscow, Russian encyclopedia, 1994, Vol. 1, p. 174-176 (Rus.).

**ՀԱՍԱՆԼՈՒԻ ՈՍԿՅԱ ԹԱՍԸ
ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԻ ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ
ԶՈՒԳԱՀԵՌՆԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԼԵՌՆԱՇԽԱՐՀՈՒՄ**

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ*

Հղման համար. Պողոսյան, Գայանե: «Հասանլուի ոսկյա թասը. հարդարանքի պատկերագրական մեկնությունն ու զուգահեռները Հայկական լեռնաշխարհում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 235-242. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-235

Հոդվածը նվիրված է Հասանլու-թեփե (Իրան) հնավայրում հայտնաբերված ոսկյա թասի գեղարվեստական հորինվածքի որոշ դրվագների քննությանը: Թեև Հասանլուի գավաթն ուսումնասիրվել է մի շարք գիտնականների կողմից, սակայն թասի պատկերագրական զուգահեռների արվեստաբանական քննությունը, ինչպես նաև մինչ օրս արված ուսումնասիրությունների արդյունքների վերանայումը մնում է արդիական:

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, gayanepoghosyan8787@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 05.04.2023, գրախոսելու օրը՝ 01.09.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Հողվածում փորձ է արվել Հասանլուի թասի գեղարվեստական տարրերի պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը վերլուծել Հայկական լեռնաշխարհի մշակութային և պաշտամունքային փոխառնչությունների համատեքստում: Քանի որ թասի պատկերագրության քննությունը ներկայացված է տարբեր մասնագետների գիտական աշխատանքներում, ուստի սույն հոդվածի քննության շրջանակում հատկապես կարևորվում են հորինվածքային որոշ դրվագներ, որոնցում առավել ընդգծված են Հայկական լեռնաշխարհի բրոնզեդարյա և երկաթեդարյա մշակույթներին հատուկ պատկերագրաձևերը:

Բանալի բաներ՝ Հասանլու, ոսկյա թաս, Հայկական լեռնաշխարհ, հարդարանք, աստղագիտություն, համաստեղություն, պատկերագրություն:

ЗОЛОТАЯ ЧАША ХАСАНЛУ ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ И ПАРАЛЛЕЛИ В АРМЯНСКОМ НАГОРЬЕ

ГАЯНЕ ПОГОСЯН*

Для цитирования: Погосян, Гаянэ. “Золотая чаша Хасанлу: иконографическая интерпретация и параллели в Армянском нагорье”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 235-242. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-235

Статья посвящена анализу некоторых элементов художественной композиции золотой чаши, найденной в Хасанлу-тепе (Иран). Несмотря на то, что золотая чаша Хасанлу явилась объектом исследования ряда ученых, однако необходимость проведения сравнительного искусствоведческого анализа иконографии и последующего пересмотра результатов проведенных ранее исследований остается актуальной. В статье предпринята попытка проанализировать иконографию и символику художественных элементов декора чаши в контексте культурных и культовых взаимосвязей. Поскольку рассмотрение иконографии представлено в научных трудах разных специалистов, в рамках данной статьи особое внимание уделяется некоторым художественным мотивам, характерным для культуры Армянского нагорья в эпоху бронзы и железа.

Ключевые слова: Хасанлу, золотая чаша, Армянское нагорье, декоративное убранство, астрология, созвездие, иконография.

* Научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, gayanepoghosyan8787@gmail.com, статья представлена 05.04.2023, рецензирована 01.09.2023, принята к публикации 01.12.2023.

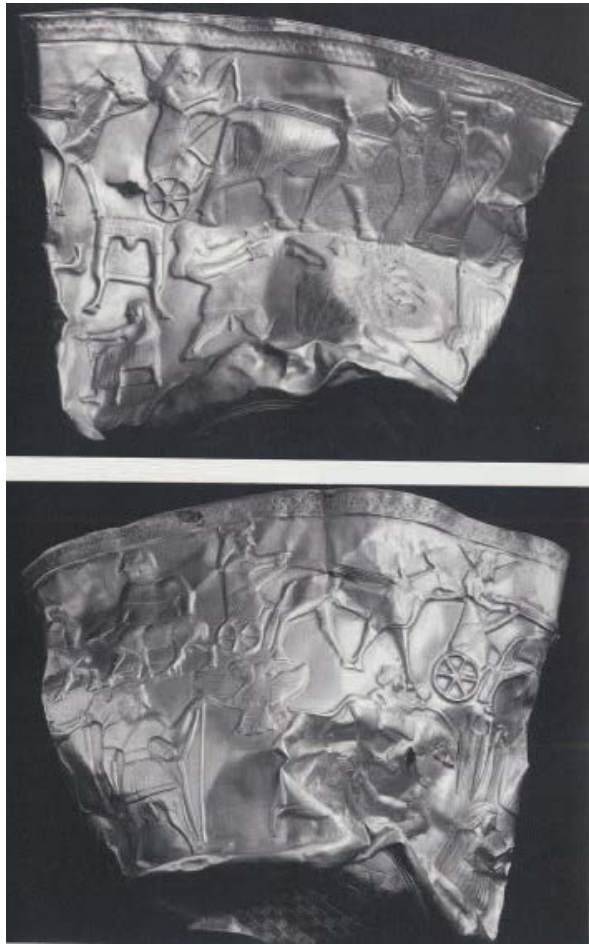


Figure 1. The Hasanlu gold bowl



Figure 2. Iconographical content of the Hasanlu gold bowl

АРМЯНСКИЕ СЛЕДЫ В КОНТЕКСТЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ПРОВИНЦИИ ТОСКАНА В ИСТОРИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ ВЕКОВ

ЛЮСИН МАМЯН*

Для цитирования: Мамян, Люсин. “Армянские следы в контексте архитектурного наследия итальянской провинции Тоскана в исторической парадигме веков”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 243-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-243

Настоящая статья представляет собой попытку проанализировать интенсивность и объем армяно-итальянских средневековых взаимосвязей в Тоскане, а также исследовать следы материальной культуры, созданной в период армянского присутствия. Исследуется реальность, которая проливает свет на экономическую и культурную мощь армянских общин, сформировавшихся на территории современной Италии, и на остроту знаков, которые они оставили на территории этой страны.

Научные цели статьи – документально-аналитическое изучение исторического присутствия, поселений, а также различной деятельности армян в Тоскане, особо привилегированным сектором которой является искусство, в частности – архитектура. Новизна статьи заключается в том, что вышеупомянутые исследования арменистики в городах Тосканы с помощью частных микроисторий и некоторых общих исторических фрагментов, собраны воедино и впервые создается возможность хронологического анализа сохранившихся следов материальной культуры. Исследование проводилось методом историко-сравнительного анализа, хронологически проанализирован процесс исторического появления, присутствия и деятельности армянских колоний. а также изучены архитектурные особенности отдельных построек и деталей, сохранившихся произведений искусства и артефактов.

Ключевые слова: колонии, арменоведение, следы материальной культуры, архитектурная композиция, базилика, церковь, армянская община.

Вступление

История армян Италии – это, история многонациональной цивилизации различных сословий, хронологический ряд которой давно изучен: поздняя античность – категория государственных деятелей и военных; средневековый период – духовенство, покровительствующее светским общинам; в средневековье и в новое время – категория торговцев и иммигрантов, время от времени появляющихся на исторической арене. В колониях были построены церкви, школы, написаны и переписаны древние рукописи, созданы ценные произведения искусства, истории, литературы. Благодаря всему этому, здесь в 14-18 вв. не только сохранилась, но и развивалась армянская культура.

* Доцент кафедры теории, истории и наследия архитектуры Национального университета архитектуры и строительства Армении, Lusarx66@gmail.com, статья представлена 09.10.2023, рецензирована 10.11.2023, принята к публикации 01.12.2023.

Уже с VI века, в период, когда армяне появились в Италии и были вовлечены в византийский государственный аппарат в качестве чиновников или военных, позже, будучи паломниками, Италия стала рассматриваться ими как врата в Европу. Наиболее привилегированными в этом отношении были толерантные портовые города – Венеция, Бари, Ливорно, Триест и др. Изучаемая действительность проливает новый свет на экономическую и культурную мощь армянских общин, сформировавшихся на территории современной Италии, а также на многочисленные исторические следы материальной культуры, оставленные ими в этой стране. В этом смысле итальянское арменоведение отводит Тоскане особое место в исследуемом историческом периоде. О присутствии здесь армян можно говорить примерно с тысячного года. Изначально речь шла о монастырских центрах, которые стали приютами для паломников, тем самым создав сеть для передвижения армян между местными населенными пунктами региона, в частности – Флоренцией, Пизой, Сиеной, Пистойей, Луккой, Ливорно.

Таким образом, в статье ставится задача выявить глубинные армяно-итальянские культурные и духовные корни, давшие толчок к созданию огромного армянского историко-культурного наследия, сохранившегося в Италии с раннего средневековья до наших дней. Малой частью этого наследия являются исследуемые нами армянские следы, сохранившиеся в Тоскане, в частности Армянская католическая церковь Святого Григория Просветителя в Ливорно.

Полученные результаты и их обсуждение

Флоренция. Церковь Св. Барсега Армянина

Историография хранит тот факт, что бывшая методистская церковь в районе Галло Флоренции, ныне известная как Церковь Адвентистов Седьмого Дня, является церковью Святого Барсега Армянина (San Basilio degli Armeni di Firenze [2, с. 81-87]). Вместо сохранившего свое существование до 1218 г. монастыря Галло приехавшие из Генуи армянские монахи в 1332 году основали армянскую церковь Св. Барсега и примыкающее к нему кладбище. Они остаются здесь до 1491 года, когда город покидает последний представитель духовенства, уже не армянин. С той эпохи рядом с церковью сохранилась небольшая мраморная статуя голубя на круглом постаменте. Большая часть движимого и недвижимого имущества, принадлежавшего армянским монахам, была передана другим общинам города [3, с. 31].

Церковь Сан-Миниато (Св. Минаса)

История церкви Сан Миниато (Св. Минаса), одного из старейших памятников Флоренции, связана с историческим присутствием армян в этом городе. Нет каких-либо конкретных исторических сведений о том, что церковь была построена армянами, но важна она тем, что посвящена армянскому святому III века Минасу, поклонение которому было распространено именно в Тоскане. Во Флоренции, на знаменитом холме, куда, согласно преданию, поднялся обез-

главленный за слушание языческих царей армянин Св. Минас, его именем было построено святилище, ставшее в 8 веке церковью (илл. 1). К этому веку относится распространение легенды о том, что святой был армянским царем, и свидетельствующий об этом самый известный документ находится в нижней части купола церкви, во фреске, где латинскими буквами написано «Св. Миниато – армянский царь» [2, с. 82-83]. Отмечая важность церкви, власти города в разные периоды времени делали ей ценные пожертвования, в том числе земельные угодья. С 1018 г. по 1063 г. была проведена реконструкция церкви, за время которой она была покрыта фресками и другими украшениями; в 1201 г. пол церкви был вымощен самой дорогой плиткой того времени; 1297-ому г. приписывается создание на куполе церкви Св. Миниато фрески со знаменитой надписью (илл. 2). Церковь по своей структуре и архитектурной композиции, считается прекрасным образцом классических архитектурных традиций эпохи Возрождения и Рима, а именно – как совокупность архитектурной композиции базилики и языческих храмов первых веков.

Церковь Сан-Миниато между башнями

Существует немного исторических свидетельств того, что до 19-го века во Флоренции действовала еще одна армянская церковь имени Св. Минаса, которая благодаря своему расположению получила название «Св. Минас между башнями». До нас дошло лишь несколько рисунков внешнего вида церкви, которые доказывают ее великолепии. Она располагалась между старым и новым рынками Флоренции, в самом сердце города, где жили самые знатные семьи Флоренции, по всей вероятности – основные прихожане церкви (илл. 3, 4, 5). Интерьер церкви был богат ценными произведениями художников-современников. Архивы указывают его культурологическое влияние, особенно фресок, на близлежащие церкви и другие исторические строения. По сохранившимся сведениям, церковь была снесена в 19-го веке с целью расширения района Старого рынка Флоренции (Veccio Mercato) [2, с. 86-87].

Пиза. Церковь Св. Антона

Деятельность армянских монахов Пизы восходит к началу 13-го века и продолжается до 1320 года. Уже в том году армяне строят церковь Св. Антона, расположенную в западной части города, на правом берегу Арно. Как свидетельствует надпись на надгробии 1427 г., церковь принадлежала армянам более 100 лет. С момента своего открытия она стала центром процветания литературы, где были созданы и переписаны многие армянские рукописи, ныне хранящиеся в библиотеках Лоренциана во Флоренции, Амброзиана в Милане, а также в Национальной библиотеке Вены. Основы этого процесса заложил армянский архиепископ Григор, имя которого упоминается во многих ценных исторических документах в Амброзиане [3, с. 48].

В армянской хронике Пизы есть страница, относящаяся к 1366 году и свидетельствующая об основании армянским купцом монастыря Чертоза или иначе – Картезианского монастыря. Купца звали Петрос Мирандис, и в 1282 г. он упоминается в пизанских архивах как житель города. Эти и подобные свидетельства доказывают тот факт, что еще до появления армянских монахов в Пизе существовала процветающая армянская община, следы которой прослеживаются еще в 13 веке [1, с. 23].

Сиена. Церковь Святого Креста

Сиена – еще один город армянского средневекового присутствия в Италии. В городских архивах уже в 1263 году упоминается церковь армянских монахов Святой Крест. Возможно, что в разные времена эта же церковь называлась Св. Фаддей, Св. Симеон, Св. Аствацацин (Св. Богородицы), поскольку, по свидетельству Г. Алишана, в Сиене еще в 1270 г. упоминаются церкви с этими названиями, они зафиксированы и в рукописях Сиенского собора, однако нигде нет сведений о том, что в городе было более одной армянской церкви. В Сиене существовало также армянское кладбище, упоминаемое с 1462 года, вероятно, возле церкви Святого Креста. Сохранились свидетельства того, что уже в конце 19-го века церковь и кладбище находились в заброшенном, закрытом состоянии.

Еще одно упоминание об армянском монастыре того периода относится к монастырю, находящемуся недалеко от Сиены, вблизи крепости Сан-Джиминьяно, который после ухода армян перешел к конгрегации Оливетто [3, с. 36].

Пистойя. Часовня Св. Барсега

В 14-го веке армянские монахи поселились в городе Пистойя, в старой часовне Св. Анофриоса, к которой была присоединена часовня Св. Барсега. Они оставались здесь с 1340 года вплоть до семидесятых годов 15-го века, позже покинув как свой монастырь в Пистойе, так и монастыри Падуи и Болоньи. Доказательством прежнего присутствия армян в Пистойе является сохранившаяся и названная в честь армян улица, которая берет начало в пригороде Сан-Марко и ведет к площади Сан-Лоренцо [3, с. 48-49].

Лукка. Церковь Сан-Микеле

Одним из самых известных святых в Италии является святой Давино армянин, поклонение которому неотделимо от церкви Сан-Микеле на Форуме города Лукки, где хранятся мощи святого [3, с. 48]. В 11-ом веке епископы Лукки перенесли мощи святого под алтарь церкви Св. Микеле, заключив их в драгоценный мраморный ларец. В 1759 г. была проведена последняя реконструкция главного алтаря церкви Сан-Микеле, который по сей день не подвергался каким-либо изменениям [2, с. 8-11].

Армянская католическая церковь Св. Григория Просветителя в Ливорно

Среди армянских общин Тосканы Ливорно была самой сохранившейся, самой значительной, самой долгоживущей армянской общиной рассматриваемого периода. В армянских источниках его иногда называют «Аликорна» или «Лигурна».

Связь армян с городом Ливорно в основном начинается в 16-17 веках. Существование армян в этом городе можно проследить как минимум с 1582 года, хотя некоторые ученые утверждают, что армяне были там с более ранних времен, так как они упоминаются среди народов Востока, которых в 1551 году великий герцог Козимо I официально пригласил во Флоренцию и в Великое герцогство Тосканы с целью продвижения торговли в регионе [2, с. 103]. Колония образовалась несколько позже, после привилегий, дарованных великим князем Фердинандом I в 1591-1593 годах купцам, приехавшим с запада и востока, и желающим поселиться в Ливорно и в Пизе. Среди приглашенных народов были и армяне [4, с. 162]. Ливорно привлекает армян особенно выгодными условиями для торговых целей. Первостепенная и главная роль армян в общественно-политической жизни края дает им право иметь собственного консула; сохранились также упоминания о дворцах армян, основанных ими ремеслах, особенностях бытовой культуры и искусства (илл. 6).

Так, в 17-18 веках армянская колония Ливорно, где в 17-ом веке проживало уже около тысячи армян, получила большое развитие. У армян было почти 120 торговых точек в городе и они были вполне интегрированы в общественную среду. В то же время колония находилась в постоянном контакте со своей родиной, другими армянскими колониями, разбросанными по всему миру, благодаря чему ей удалось, будучи включенной в некоторые устоявшиеся сферы тосканского общества, сохранить свои уникальные национальные особенности. Среди видных бизнесменов Ливорно были Антонио Погос, Грегорио Мирман де Гираг, семья Шерманов и другие [2, с. 104]. Так, при денежном спонсорстве трех ливорнийских армянских купцов, архимандрит Воскан Ереванци в 1666-1668 гг. смог издать в Амстердаме Библию, а уже в 1668-1672 гг. священник решает перенести типографию в Ливорно. В этот период в Ливорно были написаны и переписаны многие армянские рукописи. Это известные факты, которые, безусловно, являются доказательством определенных культурных действий, происходящих внутри армянской колонии Ливорно в рассматриваемый период.

Именно в эти годы, с учетом многочисленности колонии и хороших условий существования, начинаются разговоры об очень важном событии – строительстве армянской церкви. Она должна была обеспечивать не только удовлетворение духовных потребностей армян, но, как и в случае с другими армянскими общинами, могла бы стать национальным культурным учреждением, призванным сохранить самобытность армянской общины [2, с. 105].

История церкви – одна из важнейших страниц истории армянской общины Ливорно. Пизанская епархия, которой принадлежала церковь и «Совет по рас-

пространению веры» в Риме не сразу признали факт предоставления церкви армянам, опасаясь, что она будет использоваться для некатолических церемоний. По этой причине строительство церкви на уже купленной земле затягивается, и только 1 января 1714 года она освящается именем Св. Григория Просветителя и становится главным центром армянской идентичности в Ливорно [4, с. 164]. По словам Г. Алишана, это была самая красивая армянская церковь Италии [3, с. 49].

Строительство церкви было поручено флорентийскому архитектору Джованни Баттиста Фоджини (1652-1725). Последний перенял лучшие классические направления барокко и Флорентийской архитектурной школы и считался одним из лучших архитекторов того времени [2, с. 105]. Церковь была построена местными мастерами, а внутренняя отделка заказана и осуществлена в Fabrika di Livorno [5, с. 39]. Сохранившаяся переписка Фоджини со скульптором Андреа Вакка подтверждает, что в 1709 году Фоджини заказал скульптуры фасада церкви. Поскольку церковь должна была быть символом присутствия армян и здесь должны были по всем своим законам и во всей своей роскоши отмечаться армянские церковные праздники, подтверждая тем самым превосходство армян над их соперниками-греками, еще недостроенная церковь уже была облицована дорогостоящим мрамором (илл. 7), [7, с. 49]. Мраморные скульптуры, тимпан и остальные декоративные скульптуры были спонсированы Ага Матосом [5, с. 39]. В сохранившихся документах церкви присутствие на этой строительной площадке знаменитого штукатура в 1705 г. свидетельствует о завершении основных строительных работ и о начале последующих за ними отделочных работ, с учетом строительных традиций того времени, с привлечением к делу лучших светских и церковных мастеров.

В 18-ом веке церковь изнутри и снаружи была украшена произведениями искусства самых известных живописцев и скульпторов того времени. Следует упомянуть Андреа Вакка, Джованни Баттиста Чичера, Джованни Баррата, французского художника Франсуа Ривьера с картиной «Крещение армянского царя Трдата святым Григорием Просветителем» и других. То, что в строительстве церкви было задействовано так много известных мастеров, лишь подтверждает тот факт, что армяне в Ливорно пользовались неоспоримым авторитетом и занимали высокие посты.

Принцип формирования церкви был следующий: зодчие и мастера, конечно же, придерживались традиций местной культуры того времени, но старались не игнорировать порядок армянского церковнослужения, предполагающий кое-какие особенности в планировке, в данном случае переход, именуемый *progoao* [5, с. 40], передняя-переход с улицы в святилище через окаймляющие колонны и хоры. Хоры отделяли верующих людей от скинии, представляющей собой абсиду. Изнутри в плане церковь была равносторонне-крестообразной, центральнокупольной и славилась своей акустикой. Скиния справа – это скиния Св. Григория Просветителя, скиния слева – скиния Божьей Матери, где, согласно ста-

рым чертежам, в 1754 году была дверь в ризницу [5, с. 40]. Эта схема дает представление о том, как армянам удавалось сочетать требования армянского ритуала со стилем и вкусом известных местных мастеров. Церковь в городе выделялась своим куполом – это самый известный купол Ливорно, не самый большой, но во все времена используемый в иконографии города, как бы напоминающая о «восточном» присутствии в Ливорно.

Помимо собственно архитектурных решений, план церкви интересен расположением захоронений внутри нее (илл. 8). Это дает представление о социальной иерархической системе армянской общины. Например, в центре, под перекрещением купольных арок, похоронен Ага Матос, построивший церковь на свои средства и «умерший без долгов». В центре алтаря находится могила синьора Хуана Дзалли, первого, кто обеспечил убранство церкви. За ними расположены могилы других меценатов, которые так или иначе внесли свой вклад в строительство церкви. Вслед за ними – могилы богатых верующих семей города, а также наличие общей ямы для захоронения бедняков [5, с. 41]. Таким образом, структурная схема интерьера церкви дает возможность составить представление о социальной многослойности армянской общины Ливорно.

В 1884 году под руководством Олинто Парадози церковь была отремонтирована, о чем на фасаде церкви латинскими и армянскими буквами была сделана надпись. Когда прошлые и новые поколения армян становились итальянцами, только церковь и время от времени прибывающее из Армении духовенство напоминали им об их далеких корнях. С начала 19-го века, как и в последующем веке, армянская община Ливорно постепенно исчезала. По данным 1903 г., согласно сохранившемуся свидетельству, из-за экономического кризиса, настигнувшего регион Ливорно в конце 19-го века, а также из-за ассимиляции армян в Ливорно стало слишком мало армян-прихожан, посещавших церковь Святого Григория Просветителя. Построенное армянами Ливорно армянское кладбище оказалось закрытым еще в 1875 году. После Первой мировой войны его разобрали и продали.

Во время Второй мировой войны город Ливорно неоднократно подвергался бомбардировкам, и от армянской церкви уцелела лишь фасадная часть. Сразу после войны, когда в городе начались реставрационные работы, армянский монсеньор из Ливорно Джузеппе Барригас обратился к городским властям с просьбой избавить его «красивую» церковь от руин и отреставрировать ее, но запрос остался без ответа, и вплоть до 1948 года внутренняя часть церкви находилась под руинами. До 1949 года ведутся редкие очистительные специальные работы. За это время происходят неоднократные случаи грабежей и проявлений вандализма. Тем временем ценные произведения искусства – картины, мебель, артефакты, книги, рукописи – исчезают. Архиепископ Пьетро Кедиджян составил список ценностей, пропавших без вести, в том числе полотно Ал. Герадини «Асунта», мощи Св. Георгия, множество предметов из золота и серебра, около 300 тысяч книг на армянском и латинском языках.

В 1956 г. пресса Ливорно сообщает о том, что церковь Святого Григория Просветителя окончательно заброшена и покинута. Публикуются свидетельства разных горожан о «разборке» скульптур и самого алтаря в целях добычи разноцветных металлов. Об этом свидетельствуют фотографии того периода, сохранившиеся в архивах города [6, с. 66].

Таким образом, отсутствие армянской общины решило судьбу этой замечательной церкви. Городские власти неоднократно обращались к теме восстановления церкви, но так и не пришли к консенсусу. По согласованию с армянской общиной епископ Ливорно подтвердил благоприятное решение сохранить только фасад церкви, ликвидировав оставшиеся после войны руины. В результате переговоров вся территория церкви была выставлена на продажу [2, с. 106].

23-го декабря 1955 г. было принято решение о строительстве нового архитектурного комплекса взамен прежней церкви, новыми средствами, но с сохранением старых архитектурно-строительных подходов, однако в 1957 г. новые владельцы отказываются от постройки и церкви, и колокольни. Так заканчивается одиссея восстановления церкви Святого Григория Просветителя в Ливорно. Сегодня армянская церковь Святого Григория Просветителя, скорее – все, что от нее осталось – прекрасный фасад, используется международной организацией, осуществляющей межнациональные культурные связи, лишь как сохранившийся фрагмент исторического памятника (илл. 9).

Заключение

1. Средневековый армянский след в Тоскане, относящийся к европейскому Новому времени и более поздним временам, является одним из блестящих примеров межкультурного сотрудничества народов. В плане архитектуры – это духовные, гражданские и коммерческие здания.

2. Историко-культурное наследие, по разным поводам связанное с армянами Тосканы, относится к европейскому наследию изучаемого периода, но при использовании армянами оно приобретает армянские культурные отголоски – структурные, литографические, бытовые, эстетические.

3. Учитывая исключительность армянского историко-культурного присутствия в Тоскане, а также то, что большая часть культурного и исторического наследия уже уничтожена или переформирована, становится насущной необходимостью поднятие вопросов о сохранении межнационального культурного наследия на всех возможных межгосударственных и межконфессиональных площадках по обсуждению вопросов культуры.

4. На примере исчезающего памятника Ливорно становится ясно, что эта сфера культурного наследия постоянно находится в зоне риска и нуждается в межгосударственной и межконфессиональной поддержке по сохранению исторических памятников.

5. На примере сохранившегося фасада церкви Св. Григория Просветителя в Ливорно, уже в новом историческом периоде, необходимость создания

Catalog of the exhibition "The Armenians in Livorno. Documents and images of a secular presence". Livorno State Archives - Armenian Church of Livorno, 2006, p. 27-41.

6. Lazarini M.T. Marbles and artistic testimonies of the church of San Gregorio Illuminatore degli Armeni in Livorno. The Armenians in Livorno the intercultural of a diaspora - Livorno: Speeches at the conference "Armenian memory and culture between Livorno and the East". Catalog of the exhibition "The Armenians in Livorno. Documents and images of a secular presence". Livorno State Archives - Armenian Church of Livorno, 2006, p. 57-68.

7. Sanacore M. The construction of the church in the process fra the heirs of Aga Mathus and the Armenian nation. The Armenians in Livorno the intercultural of a diaspora - Livorno: Speeches at the conference "Armenian memory and culture between Livorno and the East". Catalog of the exhibition "The Armenians in Livorno. Documents and images of a secular presence". Livorno State Archives - Armenian Church of Livorno, 2006, p. 43-55.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԵՏՔԵՐԸ ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՏՈՍԿԱՆԱՅԻ ԳԱՎԱՌԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԱՐՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ ԴԱՐԵՐԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՀԱՐԱՑՈՒՅՑՈՒՄ

ԼՅՈՒՍԻՆ ՄԱՄՅԱՆ*

Հղման համար. Մամյան, Լյուսին: «Հայկական հետքերը իտալական Տոսկանայի գավառի ճարտարապետական ժառանգության համատեքստում դարերի պատմական հարացույցում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 243-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-243

Այս հոդվածը փորձ է վերլուծելու հայ-իտալական միջնադարյան հարաբերությունների ինտենսիվությունն ու ծավալը Տոսկանայում, ինչպես նաև ուսումնասիրելու հայկական ներկայության ժամանակաշրջանում ստեղծված նյութական մշակույթի հետքերը: Հետազոտվում է մի իրողություն, որը լույս է սփռում ժամանակակից Իտալիայի տարածքում ձևավորված հայկական համայնքների տնտեսական և մշակութային հզորության և այս երկրի տարածքում նրանց թողած ազդեցիկ նշանների վրա:

Հոդվածի գիտական նպատակներն են Տոսկանայում հայերի պատմական ներկայության, բնակավայրերի, ինչպես նաև նրանց տարբեր գործունեության փաստագրական և վերլուծական ուսումնասիրությունը, որի առանձնահատուկ արտոնյալ հատվածը արվեստն է, մասնավորապես՝ ճարտարապետությունը: Հոդվածի նորությունը կայանում է նրանում, որ Տոսկանայի քաղաքների վերոհիշյալ հայագիտական ուսումնասիրությունները ի մի են բերվում մասնավոր միկրոպատմությունների և որոշ ընդհանուր պատմական դրվագների օգնությամբ, և առաջին անգամ կա ժամանակագրական վերլուծության հնարավորություն, որ ստեղծվում է նյութական մշակույթի պահպանված հետքերից:

* Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի ճարտարապետության տեսության, պատմության և ժառանգության ամբիոնի դոցենտ, Lusarx66@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 09.10.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.11.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Հետազոտությունն իրականացվել է պատմահամեմատական վերլուծության մեթոդով, ժամանակագրական վերլուծության է ենթարկվել հայկական գաղթօջախների պատմական առաջացման, ներկայության և գործունեության ընթացքը: Ուսումնասիրվել են նաև առանձին շինությունների ու դետալների ճարտարապետական առանձնահատկությունները, պահպանված արվեստի գործերն ու արտեֆակտները:

Բանալի բաներ՝ գաղթօջախներ, հայագիտություն, նյութական մշակույթի հետքեր, ճարտարապետական հորինվածք, բազիլիկ, եկեղեցի, հայ համայնք:

ARMENIAN TRACES IN THE CONTEXT OF THE ARCHITECTURAL HERITAGE OF THE ITALIAN PROVINCE OF TUSCANY IN THE HISTORICAL PARADIGM OF THE AGES

LYUSIN MAMYAN*

For citation: Mamyan, Lyusin. "Armenian traces in the context of the architectural heritage of the Italian province of Tuscany in the historical paradigm of the ages", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 243-256. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-243

This article is an attempt to analyze the intensity and scope of the Armenian-Italian medieval relationships in Tuscany, as well as to explore the traces of the material culture created during the period of Armenian presence there. The article explores a reality that sheds light on the economic and cultural impact of the Armenian communities formed on the territory of modern Italy, and on the indubitability of the marks they left in this country.

The objective of the article is to conduct documental and analytical study of the Armenians' historical presence in Tuscany, their settlements and occupations, arts and architecture in particular. The novelty of the article lies in the fact that, with the help of microhistory and certain general historical overviews, the above-mentioned Armenological research in the cities of Tuscany has been brought together and a chronological analysis of the surviving traces of material culture made possible for the first time.

The study was carried out by the method of historical and comparative analysis. The process of historical emergence, presence and occupations of the Armenian communities is analyzed chronologically. The architectural features and details of individual buildings, the extant works of art and artifacts are examined.

Key words: colonies, Armenian studies, traces of material culture, architectural composition, basilica, church, Armenian community.

* Associate professor at the Chair of Theory of Architecture, Restoration and Reconstruction of Historical-Architectural Heritage, Fine Arts and History of the NUACA, Lusarx66@gmail.com. The article was submitted on 09.10.2023, reviewed on 10.11.2023, accepted for publication on 01.12.2023.



Илл. 1. Фасад церкви Св. Минаса во Флоренции



Илл. 2. Внутреннее убранство церкви Св. Минаса со знаменитой фреской на куполе, Флоренция



Илл. 3. Церковь Сан Миниато между башнями, рис. 1867 года



Илл. 6. Карта порта Ливорно с описанием и изображением армянских владений в 1648-1746 гг.

Илл. 7. Ливорно, арм. церковь до 1943 г. Алессандро Герардини, алтарь в правом трансепте, Успение Богородицы



Илл. 8. План армянской церкви Ливорно с описанием захоронений, «Gli Armeni a Livorno L'intercultura di una diaspora»

Илл. 9. Оригинальный мраморный фасад армянской церкви до 1943 г. И записи, сделанные Ага ди Матосом



**ՔԱՂԱՔԱՇԻՆԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ ՀԻՆ ԱՇԽԱՐՀԻ
ԵՐԿՐՆԵՐՈՒՄ (ՀՈՒՆԱՍՏԱՆ, ՀՌՈՄ, ԻՐԱՆ)**

ԳՈԼՐՈՒՄ ՔԵՇԱՎԱՐԶ ՌԱՀԲԱՐ* (Իրան, Թեհրան)

Հղման համար. Քեշավարզ Ռահբար, Գոլոռի: «Քաղաքաշինական մշակույթի ձևավորումը Հին աշխարհի երկրներում (Հունաստան, Հռոմ, Իրան)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 257-265.
DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-257

Հոդվածում ներկայացրել ենք քաղաքաշինական մշակույթի ծագումը հին աշխարհի երկրներում, ի մասնավորի քաղաքների ֆիզիկական ձևագոյացման սկզբունքները, դրանց աշխարհագրական տեղադիրքերը, հատակագծային հորինվածքները, ինչպես նաև քաղաքային միջավայրերի կառուցապատման առանձնահատկությունները, միմյանցից կրած ազդեցությունները, փոխառնչությունները և այլն: Այս ծիրում իրանական հին քաղաքների կողքին անդրադարձել ենք ժամանակաշրջանի հունական, հելլենիստական ու հռոմեական քաղաքային բնակավայրերի ձևագոյացմանն ու միմյանց հետ փոխառնչություններին:

Բանալի բառեր՝ քաղաքաշինական մշակույթ, ձևավորում, զարգացում, Հունաստան, Հռոմ, Իրան, հատակագծային հորինվածք:

Ներածություն

Ներկայացվող հոդվածը վերաբերում է հին աշխարհի երկրներում քաղաքաշինական մշակույթի ձևավորման հարցերին, թե ինչպես են առաջացել հնագույն քաղաքային բնակավայրերը՝ հրնթացս կառուցապատվելով ու ամրանալով, զարգանալով ու կատարելագործվելով:

Հիմնական նյութի շարադրանք

Հին Հունաստանում քաղաքաշինության պարզունակ սկզբունքները սկսել են կիրառվել դեռևս հնագույն ժամանակներից, հիմնականում անկանոն կամ տարերայնորեն կառուցապատված (օր.՝ Աթենքը): Հետագայում քաղաքաշինության մեջ սկսել են հետևել հիպոդամյան հորինվածքին, որը արարել էր միլեթացի ճարտարապետ Հիպոդամուսը (մ.թ.ա. 5-րդ դար): Հիպոդամյան հատակագիծը հստակ ուղղանկյունաձև դասավորությունն է՝ փողոցային փոխնուղահայաց ցանցերով, որոնք դասավորվում էին արևելքից՝ արևմուտք և հարավից՝ հյուսիս: Իր հերթին, կանոնավոր ձևով էր արվում նաև երկու գլխավոր փողոցների խաչման տեղում գտնվող սյունասարահներով շրջապատված քաղաքի ագորան՝ հասարակական կենտրոնը: Հիպոդամուսն իր սկզբունքը գործնականորեն կիրառել է հունական Պիրևս (մ.թ.ա. 446-445-ից հետո) նավահանգստի, Հարավային Իտալիայի՝ հունական Ֆուրիումի (մ.թ.ա. 444-443) վերակառուցման աշխատանքներում և այլ քաղաքաշինական մտահղացումներ իրագործելիս (օր.՝ Օլինտոս, Կնիդոս, Միլետոս քաղաքները):

* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, golrokhkeshavarzrahbar@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 14.08.2023, գրախոսելու օրը՝ 20.09.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

Էգեյան ծովի ափին փռված հունական Միլետոս քաղաքը (90 հա) կանոնավոր հատակագծման սկզբունքով արարված մի բնակավայր է, որի բնական պաշտպանվածությունն ապահովում էին ծովային ու ցամաքային անկանոն պարագծով ձգվող պարսիպները: Այն նավահանգստային երկու ծովախորշերով, դրանց միջև տեղավորված հասարակական ընդարձակ ագորայով բաժանված էր երկու քաղաքամասերի: Ինչպես վկայում է պատմությունը՝ 494 թ. պարսիկների կողմից Միլետոսն ավերելուց հետո այն վերակառուցվել է կանոնավոր հատակագծով [1, էջ 115-120]:

Ըստ էության, Հիպպոդամուս Միլետացուն վերագրվող կանոնավոր հատակագծման սկզբունքը, որը նա կիրառել է հենց իր ծննդավայր Միլետոսում և ոչ միայն, քաղաքաշինական առումով նորույթ էր, նրա գաղափարները կապված էին քաղաք-պետության իդեալական պատկերացումների հետ: Հիպպոդամուսի գաղափարների կարևորությունը ոչ այնքան ուղղանկյունաձև հորինվածքի մեջ էր, որքան քաղաքով մեկ գործառույթների և սոցիալական դասերի բաշխման: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կանոնավոր ուղղանկյուն հատակագծերը ներդրում էին Միջերկրական ծովի ափերի երկայնքով արարվող նորաստեղծ և արդեն իսկ գոյություն ունեցող քաղաքների վրա, նոր գաղութային բնակավայրերում և այն քաղաքների պարագային, որոնք արագորեն վերակառուցման ճանապարհ էին անցնում ավերումից հետո: Հընթացս նոր հատակագծումները դառնում են ավելի կանոնավոր ու կանոնակարգված [8, էջ 51-54]:

Հայտնի է, որ Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքներից հետո ձևագոյացած հզոր պետության սահմաններում ծնունդ առավ հելլենիստական մշակույթը, որը կրում էր հունական, արևելյան և տեղական տարրերի միահյուսումն ու ազդեցությունը: Քաղաքաշինության ոլորտում կրկին նախապատվությունը տրվում էր հիպպոդամյան, այսինքն՝ կանոնավոր կառուցապատման սկզբունքին, որը տվյալ պատմական փուլում նպատակահարմար էր՝ կապված քաղաքների արագ կառուցման հետ: Հելլենիստական քաղաքները կառուցվում էին պետական միջոցներով, ավելի ամբողջական, կազմակերպված ու բարեկարգ էին՝ բնակչության կենսական պահանջների բավարարման ու հասարակական շենքերի առկայության առումով: Քաղաքների ռազմավարական ու տնտեսական նշանակությունը հաշվի առնելով՝ դրանք կառուցվել են ռազմական ու առևտրական ճանապարհների վրա (օր.՝ Միլետոսը և Աթենքը, իհարկե, կառուցապատման հաջորդ փուլերի համատեքստում, Պերգամոնը, Մագնեսիան, Սելևկիան, Անտիոքը, Ալեքսանդրիան և այլք) [1, էջ 95]:

Ալեքսանդր Մեծը ճարտարապետ Դինոկրատին հանձնարարում է կառուցել իր նոր Ալեքսանդրիա քաղաքը՝ հին հելլենիստական աշխարհի իդեալականացված քաղաքաշինության փայլուն օրինակը և հելլենիստական քաղաքներից ամենամեծը, որտեղ քաղաքի կանոնավորությանը նպաստում էր նաև Նեղոսի ափին հարող լինելու նրա մակարդակը: Ալեքսանդրիայի մասին արժեքավոր տեղեկություններ են հաղորդում պատմագիրներ Պլինիոսն ու Դիոդորոսը՝ նկարագրելով այն որպես Միջերկրական ծովի ափին փռված հիանալի ու մարդաշատ քաղաք՝ 18 մղոն պարագծով, փոխնուղղահայաց փողոցների ցանցով, սյու-

նազարդ երկու գլխավոր փողոցներով, հոյակերտ պալատական, հասարակական շենքերով (թանգարան, գրադարան, թատրոն և այլն), տաճարներով: Ցամաքի կողմից քաղաքը շրջապատված է եղել պարսպապատերով:

Հելլենիստական ժամանակաշրջանում Աթենքը նույնպես թևակոխում է քաղաքաշինական ու ճարտարապետական նորացման փուլ՝ հարստանալով նոր կառույցներով, որոնք կազմավորվում էին ագորան՝ քաղաքի գլխավոր հասարակական կենտրոնը, որն արդյունք էր Պերգամոնյան թագավորների ակտիվ կառուցողական գործունեության: Դասական ժամանակներից ի վեր այստեղ նույնպես վեր են խոյացել ուշագրավ շինություններ (Հեփեստոսի տաճարն ու սյունազարդ դահլիճը, Ջևահ ստոյան ու Ապոլլոնի փոքր տաճարը, Դիոնիսոսի թատրոնը և այլն):

Հին Հռոմի հանրապետության ժամանակաշրջանում էր, որ կազմավորվեցին հռոմեական քաղաքաշինության ու ճարտարապետաշինարարական մշակույթի հիմնական սկզբունքները՝ նախ հենվելով տեղական էտրուսկյանի, ապա՝ հունականի, իսկ հետո՝ հելլենիստականի վրա: Հարկ է նշել, որ հռոմեացի ճարտարապետները զուտ ընթրիհնակողներ չէին, հակառակը, նրանք իրենց նորանոր մոտեցումներով ու գաղափարներով զգալիորեն կատարելագործել ու հարստացրել են ստացած ժառանգությունը: Նշելի է, որ Հռոմում քաղաքաշինական սկզբունքների ձևավորումը սովորաբար ընդունված է կապել կանոնավոր սկզբունքով կառուցապատված քաղաքների հետ՝ հայտնի դեռևս էտրուսկյան շրջանից (օր.՝ Մարցաբոտտո): Նշելի է, որ բացի Հռոմից, որն ի սկզբանե կառուցապատվել է անկանոն, հանրապետական շրջանին վերագրվող որոշ քաղաքներ, այդ թվում՝ Օստիան, Պոմպեյը, Հերկուլանումը և այլն, կանոնավոր հատակագծման հիանալի օրինակներ են համարվում:

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, հռոմեացի ինժեներ Վիտրուվիուսը ժամանակին հիմք է դրել այնպիսի նախագծման սկզբունքների, որոնց ազդեցությունը զգացվում է ցայսօր [7, էջ 8-9]: Մասնագիտական գրականությունը հավաստում է, որ հին հռոմեացիները քաղաքաշինության մեջ կիրառում էին կոնսոլիդացված սխեմա (նկ. 4), որը մշակվել էր քաղաքացիների հարմարավետությունն ապահովելու նպատակի համար: Հիմնական նախագիծը ներառում էր կենտրոնական ֆորումը՝ քաղաքային ծառայություններով հանդերձ, շրջապատված փողոցների կոմպակտ և ուղղաձիգ ցանցը: Որոշ դեպքերում քաղաքի մերձակայքում կամ դրա միջով գետ էր հոսում՝ նպաստելով ջրի ապահովման, կեղտաջրերի հեռացման ու տրանսպորտային տեղաշարժման հնարավորությանը [11]:

Հին հռոմեացիները բազմաթիվ բնակավայրեր ու քաղաքներ են կառուցել իրենց կայսրության ողջ տարածքում՝ փողոցները տեղադրելով ճիշտ առանցքներում՝ փոխնուղահայաց փողոցների ցանցի ձևով: Այս պարագայում բոլոր ճանապարհները հավասար էին և՛ լայնությամբ, և՛ երկարությամբ, բացառությամբ երկուսի, որոնք մի փոքր ավելի լայն էին, քան մյուսները (օր.՝ *դեկումանուսը*, որը ձգվում էր դեպի արևելք-արևմուտք առանցքով, և *կարդոն*՝ որն անցնում էր հյուսիս-հարավով, հատվում էին մեջտեղում՝ կազմելով ցանցի կենտրոնը):

Բոլոր ճանապարհներն արվում էին սալաքարերով և լցվում ավելի փոքր ու կոշտ քարերով ու խճաքարերով: Հարկ եղած դեպքում կամուրջներ էին կառուցվում: Չորս ճանապարհներով ուրվագծվում էր յուրաքանչյուր *ինսուլա*¹ (քաղաքային թաղամաս): Զարգանալով՝ քաղաքը համալրվում էր տարբեր շենքերով, խաչվող ճանապարհներով, հատվող նրբանցքներով: Քաղաքը պարսպապատով եզերում էին և՛ պաշտպանելու, և՛ դրա սահմաններն ուրվագծելու նպատակով: Գլխավոր ճանապարհի վերջում դիտակետերով մեծ դարպասամուտք էր գետեղվում: Քաղաքի պարիսպներից դուրս կառուցում էին նաև ջրատարեր:

Պոմպեյը նույնպես Ապենինյան թերակղզու հնագույն քաղաքներից էր (շուրջ 65 հա)²՝ հիմնադրված մ.թ.ա 6-րդ դարում հույների կողմից, որի էլիպսաձև քաղաքատարածությունը եզերված էր ութը դարպասամուտքով պարիսպներով [1, էջ 16-118]: Բնակավայրի հատակագիծն ունի կառուցապատման որոշակի կանոնավորություն, թեև արևմտյան մասում առանձին հատվածներ անկանոն կառուցապատում ունեն: Ուղղաձիգ փողոցների ցանցն ունի արևելք-արևմուտք, հյուսիս-հարավ ուղղություններ: Քաղաքի հատակագծային կառուցվածքը կազմավորված է չորս գլխավոր և մի շարք երկրորդային փողոցների ցանցով, որոնց հատումներով առաջացել են ոչ մեծ չափերի ուղղանկյուն հողահատվածներ: Բոլոր փողոցները սալարկվել են քարով: Ներքին կառուցապատման համատեքստում Պոմպեյն ունեցել է ֆորումներ, որոնցից գլխավորն ուղղանկյունաձև՝ շրջապատված սյունաշարով (ներառելով մարզային, առևտրային, վարչական, տաճարային շենքեր) տեղակայվել է քաղաքի հարավ-արևմտյան ծայրամասում: Մեկ այլ՝ եռանկյունաձև ֆորումում, որի երկու պարագծերը սյունազարդ էին, եղել են Մեծ ու Փոքր թատրոնները՝ ճեմատեղիներով: Պոմպեյի հանդիսատեսային մյուս կարևոր հասարակական շենքը օվալաձև հատակագծով ու կենտրոնում արենայով ամֆիթատրոնն էր՝ տեղակայված քաղաքի հարավ-արևելյան անկյան մոտ: Պոմպեյի թաղամասերը կառուցապատվել են բնակելի տների ուշագրավ կառույցներով, որոնք ունեցել են բարդ հատակագծային հորինվածք, հարուստ կազմ և ատրիումներ: Քաղաքը կործանվել է հրաբխային աղետից:

Ընդունված է համարել, որ *Հռոմ քաղաքի* քաղաքաշինական զարգացումը տեղի է ունեցել թագավորական (մ.թ.ա. 753-510 թթ.), հանրապետական (մ.թ.ա 510-27 թթ.) և կայսերական (մ.թ.ա. 27-ից - մ.թ. 476 թթ.) ժամանակափուլերի ընթացքում: Քաղաքի սկզբնական կորիզը եղել է Պալատինի բլուրը, որից ներկայումս պահպանվել են պարսպապատերի մնացորդները: Քաղաքատարածության հետագա ընդլայնման հետևանքով ընդգրկվել են ևս 6 բլուրներ, այդ թվում՝ Կապիտոլիական, Քվիրինալյան, Էսքվինայան: Կայսերական ժամանակաշրջանում Հռոմի գլխավոր հասարակական կենտրոնի կազմում բացի ֆորումներից, տաճարներից, պալատից, մտնում էին նաև խոշոր հանդիսատեսային շենքերը, ինչպիսիք են թատրոնը, կրկեսը, ամֆիթատրոնը: Դրանք հիմնականում խմբավորված էին Պալատինի բլրի շուրջը, Կապիտոլիական, Էսքվինալյան, Ավենտինյան և Յելլիուայան բլուրների միջև [1, էջ 134-135]:

Հռոմի քաղաքատարածության արևմտյան կողմից՝ հյուսիս-հարավ ուղղությամբ էսկլապիոսի կղզու շուրջը հոսում է Տիբեր գետը: Վերջինս աջ ու ձախ կողմից ափերի հետ կապված է հանրապետական շրջանում կառուցված երկու կամուրջների միջոցով, որոնցից դեպի հյուսիս փոխված է Մարսյան դաշտը՝ հանդիսությունների ու հանգստի համար հարմարեցված վայրը: Հենց այստեղ են տեղակայված հանրապետական ու կայսերական ժամանակաշրջաններում կառուցված մի շարք մոնումենտալ շինություններ, այդ թվում՝ Մարչելլոյի թատրոնը, մի այլ թատրոն՝ Պոմպեոսի սյունասրահի կազմում, Պանթեոն տաճարը, կրկեսը, Օգոստոսի դամբարանը՝ հյուսիսային, Ադրիանոսինը՝ հյուսիսարևմտյան կողմերում և այլն [5, էջ 19]: Վիտրվիուսը, ով ապրել ու գործել է հանրապետական շրջանի վերջում ու կայսերականի սկզբներին, իր «Տասը գիրք ճարտարապետության մասին» աշխատասիրության էջերում անդրադառնալով Հռոմին, նշել է, որ քաղաքի կառուցման տեղանքն ընտրվել է ճիշտ՝ հաշվի առնելով բնակիչներին առողջ կյանքի պայմաններով ապահովելու հանգամանքը, նկատի է առնվել նաև քաղաքի բարձր տեղադիրքը, ճահճուտներից հեռու գտնվելը, կլիմայական ճիշտ հաշվարկը, ջրով ապահովումը և այլն [11]:

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները՝ Հռոմի Օգոստոս Օկտավիանոս կայսրը (մ.թ.ա. 27 - մ.թ. 14) իր երկարամյա իշխանության օրոք շինարարական ու կառուցողական բուռն գործունեություն է ծավալել Հռոմում՝ զգալի փոփոխություններ իրականացնելով մայրաքաղաքի բարեկարգման, ջրամատակարարման ու կառուցապատման ոլորտներում: Կայսրը ճարտարապետությունը դիտարկում էր որպես իր քաղաքական նպատակներն արտահայտելու միջոց: Հաջորդող կայսրերը նույնպես հետևել են նրա օրինակին՝ խթանելով կառուցողական արվեստներն ու զբաղվելով Հռոմի քաղաքային միջավայրի բարեկարգումներով, նոր շենքերի հիմնադրմամբ: Մարկոս Ավրելիոսի օրոք (161-180) Հռոմի քաղաքատարածության ընդարձակման պայմաններում, կառուցվել է աղյուսաշեն պարիսպների նոր համակարգ: Հռոմում իրականացված վերակառուցումների ընթացքում կարծես թե ձգտել են հասնել կառուցապատման որոշակի կանոնավորության, բայց քաղաքի ընդհանուր տարածքը տակավին մնացել է խճողված:

Այսպիսով, հունական, հելլենիստական ու հռոմեական քաղաքաշինության զարգացումը համեմատաբար քողազերծված է ուսումնասիրողների կողմից: Ակնհայտ է, որ հնում քաղաքաշինական մշակույթին մեծ ուշադրություն է դարձվել, քանի որ հռոմեացիներն ու հույներն են համարվում ժամանակակից արևմտյան մշակույթի հիմնական նախնիները: Թերևս չպետք է մոռանալ, որ Եվրոպայում, այնուամենայնիվ, կար նաև քաղաքային բնակավայրերով այլ ներկայություն, ի դեմս կելտական (Փարիզը, Վիեննան և Բրատիսլավան, նախկինում եղել են կելտական բնակավայրեր՝ քիչ թե շատ քաղաքային բնույթ ունեցող) և էտրուսկյան ծագման մշակույթների [3, էջ 122]:

Հին իրանական, նախաիսլամական շրջանի քաղաքաշինական մշակույթի զարգացումները նույնպես ուշագրավ են: Իրանի հին շրջանում (մ.թ.ա. 600 - մ.թ. 652 թթ.), որն ընդգրկում է Մարական պետության կազմավորումից մինչև

Սասանյան հարստության ավարտը, հնագույն և վաղ միջնադարյան քաղաքաշինության ձևավորման համատեքստում նկատի են առնվել քաղաքների աշխարհագրական դիրքերն ու բնակլիմայական պայմանները, ֆիզիկական ձևագոյացման սկզբունքները, միջավայրային կառուցապատման առանձնահատկությունները, տարածաշրջանային երկրների հետ փոխառնչությունները, կրած ազդեցությունները, կրոնական և այլ գործոնները: Հին Իրանի քաղաքաշինությունն ու ճարտարապետությունը կազմավորվել ու իրենց զարգացման ուղին են անցել Իրանական բարձրավանդակում: Իրանցիները, ամենայն հավանականությամբ, երբ միավորվեցին Ջախարտես և Օքսուսավազաններում կազմակերպված համայնքի մեջ, աստիճանաբար գաղթեցին դեպի հեռավոր արևմուտք, ուր Միջագետքի դաշտավայրի Բաբելոնիան էր [4, էջ 165-168]: Այս տարածաշրջանը պետք է դառնար նրանց մշակույթային ու քաղաքական կենտրոնը՝ Դել-Էրան-շահրը՝ «Իրանի սիրտը» [9, էջ 21]: Այդտեղից էին իրականացվում ինչպես պաշտպանական, այնպես էլ զավթողական ռազմական գործողությունները՝ ուղղված արևմտյան տերությունների դեմ (մ.թ.ա. 539-ից մինչ մ.թ. 651 թ.):

Կարևոր հանգամանք է հանդիսանում այն, որ իրանական ժողովուրդների՝ դեպի արևմուտք տեղաշարժերի հետագծում են ընկած նրանց մայրաքաղաքների ընտրության հարցերը՝ *Բախ(ք)իից մինչև Տիզբուն*: Այս կենտրոնները կարևոր դիվանագիտական ու վարչական դեր են ունեցել Իրանի պատմության մեջ՝ սերտորեն կապված լինելով իշխող դինաստիական ընտանիքների հնարավորությունների, կարողությունների ու հզորության հետ:

Դիտարկելով հին իրանական քաղաքների առաջացման պատմությունը, հարկ է նշել, որ նրանք ունեցել են մի քանի կատեգորիաների քաղաքներ: Մայրաքաղաքի մի կատեգորիա է նահանգային քաղաքը, որտեղ այս կամ այն տոհմի հիմնադիրն իր իշխանության մեկնարկն ու սկիզբն էր դնում, ինչպես օրինակ՝ *Պասարգադը* (առաջին արքեմենյան քաղաք), *Նիսան* (առաջին պարթևական մայրաքաղաք) և *Էսթախրը* (Սասանյանների հայրենի քաղաքը): Նշալները ծառայում էին որպես «տնային բազա»՝ տոհմական հանդիսությունների խորհրդանշական կենտրոն: Մեկ այլ կատեգորիա էին կազմում վարչական կենտրոնները, ուր գտնվում էին պետական արխիվները, գանձերը, դատարանները, իրավական, կառավարման այլ մարմիններ: Այս կատեգորիաները միմյանց ոչ թե բացառում, այլ հակառակը՝ փոխլրացնում էին:

Ուշագրավ է նախաիսլամական շրջանում կառուցված *Բախ* քաղաքը: Իրանական լեգենդի համաձայն՝ Քայանիդների մայրաքաղաքը հավանաբար եղել է «Իրանի իշխանության կառուցվածքի» ամենավաղ կենտրոնը [2, էջ 118-119]: Այս եզրակացությունը հիանալիորեն համընկնում է այն փաստի հետ, որ Աքեմենյանները, որոնք սովորաբար պահպանում էին իրենց նվաճած կայսրությունների մայրաքաղաքները, Բախը դարձնում են արևելյան Իրանի թագավորանիստը [10, էջ 612]: Հատկանշական է, որ Հելլենիստական շրջանում Բախը շարունակել է մնալ որպես քաղաքական մայրաքաղաք, իսկ Սասանյանների օրոք այն մեծ հեղինակություն ուներ որպես մագդեականների կենտրոն:

Ուշարժան է մարերի քաղաքական կենտրոն *Էքքաթանա քաղաքը*՝ փոկած Ավվանդ լեռան ստորոտում: Ըստ Հերոդոտոսի, այն կառուցվել է մ.թ.ա. 7-րդ դարում Դեյոցեսի կողմից և չափերով հավասար է եղել Աթենքին: Ըստ վկայությունների, այն ունեցել է յոթը պատ, մեկը մյուսի ներսում և յուրաքանչյուրը տարբեր գույնի. ավանդույթ, որն ասոցացվում է Ալբորզում Քեյ Քուվեյշի պալատի և Բահրամ Ե-ի՝ Գուռի յոթը պալատների հետ [6, էջ 21-22]: Հետագայում Էքքատանան դառնում է Աքեմենյանների ամառային նստավայրը՝ իր հոյակերտ պալատով, թագավորական արխիվով, գանձարանով, ավելի ուշ պարթև Արշակունիներն այն դարձնում են իրենց ամառային նստավայրը, իսկ Սասանյանների օրոք հայտնի չէ քաղաքի դերը:

Եզրակացություն

Հարկ է արձանագրել, որ բոլոր հին իրանական քաղաքները՝ Աքեմենյան, Պարթևական ու Սասանյան, լավ զարգացած էին՝ որպես քաղաքային հատակագծման, քաղաքաշինական ու բնակավայրային կենտրոններ: Տարածական կառուցվածքի առումով՝ առաջացած բնակավայրերը ձևով «հոմոգենես էին», կազմակերպվում էին ինչպես ուղղանկյուններ՝ հատվող փողոցներով (ուղղված աշխարհի կողմերին): Այս փողոցներն անկյունագծով հատվում էին հիմնական առանցքի հետ, երբեմն՝ պարուրում ուղղանկյունաձև քաղաքը: Աքեմենյան քաղաքների (օր.՝ Պասարգատ, Շոշ, Էքքատանա, Պերսեպոլիս, Էսթախր) քաղաքաշինական ու ճարտարապետական արվեստներում նկատելի են մարական, ասորական և հունական տարրեր՝ միաժամանակ պահպանելով պարսկական բնորոշ գծերն և իրնթացս ձևավորված ոճը: Պարթևական քաղաքները (օր.՝ Հաթրա, Տիզբոն) կրել են հունահելլենիստական և հռոմեական դարաշրջանների քաղաքաշինական, ճարտարապետական և մշակութային ազդեցությունները: Սասանյան քաղաքները (օր.՝ Արդաշիր Խորեհ, Բիշապուր) հիմնադրվում էին հասարակության հիերարխիան նկատի առնելով, տնտեսական, մշակութային և կրոնական, նաև՝ վարչական ու ռազմական նպատակներով: Նրանց հիմնադրած քաղաքներն ունեցել են հիմնականում շրջանաձև (պարթևական ժառանգորդական ավանդույթ. Արդաշիր Խորեհ ու Դարաբգերդ), և ուղղանկյունաձև (հիպոդամուսի հորինվածքով՝ վերցված հռոմեացիներից. Գունդիշապուր և Բիշապուր) հատակագծային հորինվածքներ: Հարկ ենք համարում ակնարկել նաև, որ հին իրանական քաղաքների քաղաքաշինական ու քաղաքային միջավայրի կառուցապատման վրա մեծ է եղել Զրադաշտական կրոնի ներգործությունը, որն առավելաբար դրսևորվել է Սասանյանների քաղաքների ձևագոյացման ու միջավայրային կառուցապատման համատեքստում: Հին իրանական քաղաքներն ունեցել են ամրակուռ, աշտարակավոր պարսպապատեր, կամուրջներ ու ջրահեռացման համակարգեր, կառուցապատվել են հոյակերտ սյունազարդ պալատական ու բնակելի համալիրներով, տաճարներով (մեհյանային կառույցներով), ժայռակուփ բարձրաքանդակներով, արքայական դամբարաններով և այլ յուրատիպ շենքերով:

Գրականություն

1. Հարությունյան Վ. Գեղեցիկի զարմանահրաշ քառուղիներում. Երևան, 1999:
2. Christensen A. Les Kayanides. Copenhagen, 1931.
3. Demandt A. Die Kelten, Reihe Wissen. Munchen, Verlag C.H. Beck, 1998.
4. Francfort H.P. Central Asia and Eastern Iran, in CAH2 IV, 1985.
5. Gros P., Torelli M. Storia dell'urbanistica, Il mondo romano. Laterza, 2007.
6. Herzfeld E. Archaeological History of Iran. London, 1935.
7. Jerke D., Porter D.R., Lassar T.J. Urban design and the bottom line; Optimizing the return on perception, ULI-Urban Land Institute, 2008.
8. Kolb F. Die Stadt im Altertum. Munchen, Verlag C.H. Beck, 1984.
9. Markwart J., M. Eransahr (including Persia, Geography, Anania of Shirak, Moses of Xoren, Armenia, Medieval Geography, Western and Central Asia). Berlin, 1901.
10. Shahbazi A.Sh. The "One Year" of Darius Re-examined, Bulletin of the School of Oriental and African Studies, N 30, University of London, 1972.
11. Vitruvius. The ten books on architecture, Bk I (Morris H. Morgan, a translator), Harvard University Press, 2019.

References

1. Harutyunyan V. In the amazing quadrilaterals of beauty. Yerevan, 1999 (In Armenian).

ФОРМИРОВАНИЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В СТРАНАХ ДРЕВНЕГО МИРА (ГРЕЦИЯ, РИМ, ИРАН)

ГОЛРОХ КЕШАВАРЗ РАХБАР* (Иран, Тегеран)

Для цитирования: Кешаварз Рахбар, Голрох. “Формирование градостроительной культуры в странах Древнего мира (Греция, Рим, Иран)”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 257-265. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-257

В статье обсуждается возникновение культуры градостроительства в странах Древнего мира. Особое внимание уделяется физическому формированию городов, их географическому расположению, композиционному планированию, а также характеристикам застроенной среды, влияниям и взаимодействиям с соседними городами и т.д. Сопоставляются примеры городов греческой, эллинистической и римской эпох с древнеиранскими городами.

Ключевые слова: градостроительная культура, формирование, развитие, Греция, Рим, Иран, композиционное планирование.

* Аспирант Института искусств НАН РА, golrokhkeshavarzrahbar@gmail.com, статья представлена 14.08.2023, рецензирована 20.09.2023, принята к публикации 01.12.2023.

FORMATION OF URBAN-PLANNING CULTURE IN THE COUNTRIES OF THE ANCIENT WORLD (GREECE, ROME, IRAN)

GOLROKH KESHAVARZ RAHBAR* (Iran, Tehran)

For citation: Keshavarz Rahbar, Golrokh. "Formation of urban-planning culture in the countries of the Ancient World (Greece, Rome, Iran)", *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 257-265. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-257

The article discusses the emergence of urban development culture in the countries of the ancient world with the focus on the physical formation of cities, their geographic location, compositional planning, as well as the characteristics of the built-up environment, influences on and interactions with the neighboring cities, etc. Examples of cities from the Greek, Hellenistic, and Roman eras are juxtaposed to ancient Iranian cities.

Key words: urban-planning culture, formation, development, Greece, Rome, Iran, compositional planning.

* PhD student at NAS RA Institute of Arts, golrokhkeshavarzrahbar@gmail.com. The article was submitted on 14.08.2023, reviewed on 20.09.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

**MOUNT NEMRUT
DISCOVERING THE LIFE OF KING ANTIOCHUS I THEOS OF COMMAGENE**

HERAG HERKELIAN* (Canada, Montreal)

For citation: Herkelian, Herag. “Mount Nemrut: discovering the life of King Antiochus I Theos of Commagene”, *Journal of Art Studies*, N 2 (2023): 266-279. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-266

The article is dedicated to King Antiochus I Theos of Commagene and the commissioned by him Pantheon of Gods on Mount Nemrut. The paper goes through the historical context of the Commagene Kingdom during the Late Hellenistic period, a time of turbulence in the Near East with many major power clashes. Antiochus, finding himself amidst a unique situation, was compelled to rely on his Armenian, Persian and Greek ancestry to be able to leverage his alliances accordingly. His dedication on the Pantheon of Gods atop Mount Nemrut states his political position. In that most ambitious construction, many characteristic features of Hellenistic, as well as Persian and Armenian art and culture coalesce. The paper attempts to illustrate those influences and thereby shed light on the history of this little-known kingdom.

Key words: Hellenism, Antiochus I, Nemrut, Tigranes the Great, Commagene, Orontid, Orontes.

Introduction

At the twilight of the Hellenistic era, in the 1st century BC, Roman hegemony gradually established itself over the Mediterranean and most of the Near East. The main successor state of Alexander the Great’s empire, the Seleucid Kingdom, had already lost its political power over the region, and its borders were confined to Syria and Phoenicia. Ptolemaic Egypt had also been weakened and its influence reduced to own borders. Instead, other Hellenistic states became more dominant. The growing Parthia, which had inherited Hellenistic culture and way of life from the Seleucid Empire, continued to remain strong and influential in the Near East. The Kingdom of Pontus was expanding and challenging Roman dominance in Asia Minor. The Kingdom of Greater Armenia, to the east of Pontus, which had also adopted the Hellenistic model of state government, remained a close ally of Pontus and was fighting for political independence from Parthia. In the middle of the abovementioned regional powers, a small kingdom existed in south-central Anatolia, east of the Taurus Mountains, known in its Hellenized name as Commagene (fig. 1). During the 1st century BC, the state was governed by their pre-eminent king Antiochus I Theos, who had ordered the construction of a monumental sanctuary on Mount Nemrut, the highest peak of his kingdom (fig. 2). There supposedly lies his

* Bachelor of Arts and Art History, Bachelor of Archaeology and Ancient World History, Royal Bank of Canada, Credit Adjudicator, hergelian@gmail.com. The article was submitted on 13.11.2022, reviewed on 28.03.2023, accepted for publication on 01.12.2023.

tomb surrounded with colossal statues of Greek and Eastern deities along with other creatures and symbols. The purpose of this paper is to learn about the life of Antiochus I Theos of Commagene, his origins and his years in power through the study and iconography of the Mount Nemrut religious sanctuary. First, the paper will briefly re-compose the early history of the Kingdom of Commagene relying mainly on the sources from the Iron Age kingdoms. Afterwards, the origins of Antiochus I and his dynasty will be restored with the help of the monument itself and its inscriptions, as well as ancient Greco-Roman sources. This will be followed by the analysis and iconography of the monument, which will examine the artistic and religious elements and influences, in addition to the historical events related to the period of reign of Antiochus I Theos. The paper will conclude with the legacy of Antiochus I to the Hellenistic world.

History of the Kingdom of Commagene

Commagene was known as a small kingdom among many greater powers of the region in the period of the Late Bronze and Early Iron Ages. In early Assyrian sources, the area was called Kummuh, and referred to both the land, located on the west bank of the Euphrates, and the city founded in that same region [7, p. 330]. There is a possibility that in cuneiform Hittite sources Commagene is also mentioned as Kummaha, contemporary to early Assyrian references made by King Tukulti-Ninurta I (1244-1208 BC), yet Kummaha, according to the Hittites, lies within the boundaries of the land of Hayasa, geographically far to the northeast to be associated with the region of interest in this paper [7, p. 330]. There are more references to Commagene during the Iron Age, when it was known as a small kingdom bordering the Euphrates on the east, the mountain range separating it from the city of Melid on the north, and Gurgum on the west (fig. 3). Most of what is known of this Iron Age kingdom comes from the Assyrian and Urartian sources (which name it Kummuh and Qumaha, respectively) [7, p. 331]. The capital of Commagene was Samsat, later on known as Samosata. Commagene was caught in the midst of the rivalry between two major contemporary powers, Assyria and Urartu, for dominance in the region. It was intermittently forced to declare allegiance to one or the other: to Assyria in 800 BC (under the rule of Adad-Nirari III), and to Urartu in 750 BC (under the rule of Sarduri II), destined to act as a buffer zone or vassal state [7, p. 331-332]. By 705 BC, Kummuh-Commagene had been turned into an Assyrian province, which remained under the control of Assyria up until the fall of the kingdom [7, p. 332]. With the eventual rise of Achaemenid Persia, Commagene was incorporated into the boundaries of the Neo-Babylonian and later on – the Achaemenid Persian Empire [4, p. 170]. Nearly two hundred years after Alexander the Great's conquests, right at the heart of the Hellenistic era, Commagene becomes a small independent kingdom. Diodorus Siculus recounts how a ruler named Ptolemaeus, who was governor of Commagene, exploited the opportunity of internal quarrels of the Seleucid royal court and declared

independence in 161 BC [9, XXXI, 19]. The kingdom broke away from the Seleucid rule again in 80 BC by Mithridates I, father of Antiochus I [6, p. 137]. Commagene persisted as a small kingdom, yet, given the size, its legendary king Antiochus I, upon rising to the throne in 70 BC, took up the construction of one of the most monumental structures of the Hellenistic world, the Pantheon of Gods on the top of Mount Nemrut. The monument provides modern scholars with information regarding King Antiochus I's life and bloodline.

Description of the Mount Nemrut site

The Mount Nemrut monument consists of two major components. One is the artificial cone-shaped mound on the summit made of fist crushed limestone [6, p. 139-140], considered to be the tumulus of Antiochus I. Such artificial mounds are found all across Anatolia. Some served as tombs, others are believed to be accumulations of ancient habitation levels. The freestanding sculptures are the other notable element of the Mount Nemrut monument. The main group consists of a series of colossal limestone figures. Identical sets of statues (Figs. 2 and 5) are located on what scholars refer to as the East and West Courts (north-east and south-west) of the monument (fig. 4) [6, p. 140]. Each of the two groups includes five seated statues of deities and King Antiochus I. These figures are flanked on either side by a lion and an eagle (fig. 6) [Belmonte and Garcia 2010, 2]. Theresa Goell, the renowned excavator of the Mount Nemrut monument in the 1950s, compares their style with Hellenistic artistic trends (Neo-Classical and Neo-Baroque), concurrently pointing out the quite noticeable Eastern influence in them [6, p. 143]. In front of these gigantic statues lies a great altar, where rituals and sacrifices took place. The inscriptions at the back of the statues are the words of Antiochus I where he recounts his desire to erect this monument, as well as provides information about himself [6, p. 143]. Along with the colossal statues, sandstone stelae with bas-reliefs were found, one of them showing a lion with an astronomical calendar (fig. 21), and others depicting scenes of King Antiochus shaking hands with deities (Figs. 7 and 8) (both discussed below) [6, p. 143]. Yet, before tackling the interpretation of the colossi, it is essential to analyze the following artifacts found next to the monument.

Ancestry: Seleucids and Orontids (Yervanduni)

The familial lineage of Antiochus I is possible to trace through the series of life-size stone stelae on the low walls of the gigantic statues [6, p. 141]. Here, Antiochus I presents his both paternal and maternal ancestries. His mother Laodike was of Greek descent, the daughter of Seleucid King Antiochus VIII Grypus. Through his mother, Antiochus I relates himself to the Seleucids and further to Alexander the Great. Tracing his paternal line is often more complicated and sometimes causes misunderstanding among scholars. Antiochus I mentions the founder of the Achaemenid Persian dynasty Darius I as the progenitor of his paternal bloodline. This lineage sometimes leads scholars to the conclusion that Antiochus was of

Persian origin [6, p. 136]. Yet, upon closer examination of the stelae, the discovery of the Orontid dynasty changes the nature of his origins. In one of his slabs, he honors one of the earlier members of the Orontids, Aroandes (Orontes) II, from whom the bloodline of the Orontid descendants is continued to be represented [10, p. 34]. The Orontids were satraps of the province of Armenia under Achaemenid Persia with possible nobility ties with the throne [8, p. 120]. After the Battle of Gaugamela, the Orontids declared independence from Persia. The Orontid dynasty, the ones represented on Mount Nemrut, ruled over Armenia up until 201 BC, the year when Armenia was conquered by the Seleucids with the help of Artaxias I (also known as Artashes the Conqueror) – an Armenian strategos and founder of the Artaxiad dynasty [8, p. 120-121; 124-125].

What Antiochus I had eventually succeeded to achieve through these series of slabs was that he legitimized his rule over Commagene by claiming descent from two of the most prominent figures in the history of the time: Alexander the Great and Darius I of Persia.

Hellenistic syncretism with the East, and the gods of Commagene

After the spread of Hellenistic culture and religion in the Near East, syncretism of Greek and Eastern deities is observed all across the Hellenistic world. The Parthian Empire, a non-Greek nation, also adopted this mythology, and they projected themselves as Philhellenes [5, p. 29]. The same can be said about Greater Armenia. In 189 BC, Artaxias I, a general of Armenian descent loyal to the Seleucids, used the opportunity of the defeat of Antiochus III in Magnesia against the Romans and established the Artaxiad dynasty. Throughout his reign, Hellenistic culture started to be imported into Armenia with increasing intensity. During the Artashesian period, Hellenistic culture greatly infiltrated Armenia, and Perso-Armenian deities were often associated with their Greek counterparts, such as Aramazd/Ahuramazda with Zeus, and Vahagn with Heracles [1, p. 35]. This commonality is clearly manifested in Commagene, most vividly in the presentations of Antiochus I. Identification of the seated figures of the Nemrut Pantheon cannot be done without consulting King Antiochus I's inscription, where he gives the names of the deities represented in his person. Since he claims both Greek and Persian roots, both the Greek and Perso-Armenian names are given. The inscription reads as follows [3, p. 200].

“After inheriting my ancestral kingdom, I immediately established this new sanctuary of the ancient power of Zeus-Oromasdes and of Apollo-Mithras-Helios-Hermes and of Artagnes-Herakles-Ares and I made the honor of the great gods grow in step with own fortune, and I set up in sacred stone within a single compass alongside the images of the deities the representation of my own receiving the benevolent right hands of the gods...”.

As the reader notes, Antiochus I applies a diplomatic move by merging Greek and Eastern deities under the same banner. Oromasdes is the Hellenized form of the Persian Ahuramazda and of the Armenian Aramazd (fig. 9) – the chief god of the Armenian and Persian pantheon associated with Zeus [5, p. 31; 8, p. 127]. The

sculpted female deity is not given any name (fig. 10). Theresa Goell named her the Tyche/Fortuna of Commagene [6, p. 142]. Juan Antonio Belmonte argues she may be related to other prominent goddesses, such as the Roman Juno Dolichena or the Iranian goddess of fertility Anahita [Belmonte and Garcia 2010, 6]. The present author believes the latter identification to be the most plausible – taking into account the dual Persian and Armenian ancestry of Antiochus, and that Anahita was worshipped as the Mother Goddess in both Persia/Parthia and Armenia [8, p. 148]. Mithra, the god of light and/or the sun, was an important deity for the Persians and Armenians and, in the case of Antiochus, for him personally (figs. 8 and 11), as he presents himself as “Apollo-Mithras-Helios-Hermes”. Armenian mythology is rooted in the Mithraic cult, which was venerated in Persia as well. As regards Antiochus, it is known that in 200 BC there was a member of the Orontid family who was a Mithraic priest in Armenia’s capital of the time Armavir [8, p. 128, 148]. Another notable deity on this Pantheon is Artagnes-Heracles-Ares (figs. 7 and 12). The present author believes that the god of war and victory Artagnes is connected with Verethragna of the Persians and Vahagn of the Armenians, hence his association with the Greeks’ Heracles and Ares [8, p. 148].

Finally, the fifth figure seated on the right alongside the four gods is King Antiochus I (Figs. 13 and 14), who had deified himself. He starts his inscription as follows: “Great King Antiochus, the God, Just, Manifest, a Friend of the Romans and a Friend of the Greeks, the son of King Mithridates the Gloriously Victorious and Queen Laodike the Goddess” [3, p. 199]. Antiochus I, who had reached the godly status, is seen on other stelae shaking hands with gods – as he testifies in his inscription – Apollo-Mithras and Artagnes-Heracles.

The Armenian tiara: Tigranes the Great and the Artashesian dynasty

The head statues of Aramazd and Mithra are presented wearing a Persian-style tiara [12, p. 33], while Antiochus’ headgear is of a different shape never seen before. Incidentally, the tiara in his coin depiction is of the same shape with an eight-pointed star flanked with two eagles (fig. 17). In order to understand the differing shape of his crown, we need to resort to historical records and archaeological finds. This shape is highly influenced by what is known in modern academia as Armenian tiara. The eight-pointed star and eagles representing the royal insignia were first seen on the coins of the Artaxiad (Artashesian) kings of Greater Armenia. The best examples are found on the coins of the most famous king of that dynasty, Tigranes II the Great (fig. 18) [1, p. 36], known for expanding the borders of Armenia and for a short time ruling over the strongest empire in the Near East, which encompassed Iberia (modern-day Georgia), Caucasian Albania, Northern Mesopotamia, Phoenicia, Cilicia and also Commagene in 80 BC (fig. 20) [11, p. 62]. Some of the coins he minted carried an inscription in Greek saying King of Kings (fig. 19) – a title he took over from the Parthian kings after subduing their kingdom. Since Commagene was already under Armenian dominion, archaeological and historical evidence confirm

that Commagene's coinage and sculpture was influenced by Greater Armenia, regardless of the dating of the Mount Nemrut monument (discussed below). The common Armenian ancestry of Tigranes and Antiochus may have played its role here as well. Antiochus was crowned with the Armenian tiara. The identity of the crowns is seen on the coins of Antiochus and Tigranes [10, p. 20]. The lions and eagles are represented on Mount Nemrut in similarity to the Armenian royal insignia, although in different manners. The pillars on the Sacred Processional Way to the monument hold eagles on their top, and Antiochus has lions flanking the star on his tiara in the slabs where he shakes hands with the gods [10, p. 20-22]. Finally, the drapery that Antiochus, as well as Apollo-Mithras wears on the same slabs is also of Eastern attire [6, p. 141]. Artagnes-Heracles-Ares, on the other hand, is represented in the Greek style: bearded, with a lion skin, holding his club [6, p. 141].

Contemporary political considerations: dating the Pantheon's construction

The construction of the Mount Nemrut monument may have begun a few years after Antiochus' coronation. According to an earlier theory based on literary and archaeological evidence, the construction was completed after 66 BC. On this date, the third Mithridatic War came to an end. Pontus was conquered by Roman general Pompey, and its king Mithridates VI Eupator fled to Crimea. Tigranes of Armenia, being the son-in-law and ally of Mithridates, was engaged in the war and was fighting against Rome and Parthia. In the end, however, Tigranes the Great consolidated peace with Pompey, where he would relinquish all of his previously conquered territories. In exchange, Armenia would remain intact and become an ally of Rome against Parthia. Pompey gladly accepts this proposal and, as a message to Parthia, allows Tigranes to hold the title of King of Kings (fig. 18) [1, p. 33]. With this new peace treaty, Commagene once again became an independent kingdom on paper, yet most probably served as a vassal state to Rome, for during the Third Mithridatic war, Antiochus was forced into submission by Pompey and showed allegiance to him when the latter was making his advances against Pontus. This can be attested with the starting words of the Nemrut inscription, where Antiochus claims to be 'a Friend of the Romans and a Friend of the Greeks' [3, p. 199]. Antiochus' kingdom was surrounded by Romans and Greek-speakers. Therefore his pro-Greek and pro-Roman sentiments can be regarded as diplomatic moves in order to solidify his rule and maintain friendly relations with the new reality along his country's borders.

The Lion of Nemrut

Another important detail in terms of dating the monument is the sculpted Lion on the West Court of the tomb (Figs. 21 and 22). The Lion is studded with nineteen stars and the crescent moon. Theresa Goell, who excavated at Nemrut in 1952, claims that the Lion stele is a true Greek astronomical calendar, whose stars and crescent moon, translated to the date of July in the year 62 BC, indicate the year when, according to her research, the Romans proclaimed Antiochus I as king [6, p.

last Orontid king was deposed by Emperor Vespasian in 72 AD, and Commagene was annexed to Rome.

References

1. Bournoutian G.A. Between Roman Legions and Parthian Cavalry: The Artashesians and the Formation of the Armenian Kingdom (c. 189 BC to 10 AD). A Concise History of the Armenian People. 2nd edition, Costa Mesa, California, Mazda Publishers, 2003, p. 27-37.
2. Brunet C. and D.M. Lang. The Peoples of the Hills: Ancient Ararat and Caucasus. New York, Praeger Publishers, 1972.
3. Crowther C. Inscriptions on Stone. Excavations at Zeugma. Editor W. Aylward, Vol. 1, Los Altos, CA, The Packard Humanities Institute, 2013, p. 192-218.
4. Facella M. "Defining new gods: The daimones of Antiochus". Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed: continuity and change, editors: M. Blömer, A. Lichtenberger and R. Raja, Turnhout, Brepols Publishers, 2015, p. 170.
5. Foltz R. Iran in World History. New York, Oxford University Press, 2016.
6. Goell T. "The Tomb of Antiochus I, King of Commagene". Archaeology, Vol. 5, № 3, 1952, p. 136-144.
7. Hawkins J.D. Inscriptions of the Iron Age: Part 1: Text, Introduction, Karatepe, Karkamiş, Tell Ahmar, Maraş, Malatya, Commagene. Studies in Indo-European Language and Culture. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2012.
8. Lang D.M. Armenia: Cradle of Civilization. London, Allen and Unwin, 1970.
9. Siculus D. Library of History, Volume XI: Fragments of Books 21-32, translated by Francis R. Walton, Loeb Classical Library 409, Cambridge, Harvard University Press, 1957.
10. Sullivan R.D. "Diadochic Coinage in Commagene after Tigranes the Great". The Numismatic Chronicle, Seventh Series, 1973, Vol. 13, p. 18-39.
11. Sullivan R.D. Near Eastern Royalty and Rome, 100-30 BC. Toronto, University of Toronto Press, 1990.
12. Young J.H. Commagenian Tiaras: Royal and Divine. American Journal of Archaeology, Vol. 68, № 1, Jan. 1964, p. 29-34.

ՆԵՄՐՈՒԹ ԼԵՌ

ՆՈՐՐ ԿՈՄՄԱԳԵՆԵԻ ԹԱԳԱՎՈՐ ԱՆՏԻՈՔՈՍ Ա ԹԵՈՍԻ ԿՅԱՆՔԻ ՄԱՍԻՆ

ՀԵՐԱԳ ՀԵՐԿԵԼՅԱՆ* (Կանադա, Մոնրեալ)

Հղման համար. Հերկեյյան, Հերագ: «Նեմրութ լեռ. նորը Կոմմագենեի թագավոր Անտիոքոս Ա Թեոսի կյանքի մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 2 (2023): 266-279. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-266

Հոդվածը նվիրված է Նեմրութ լեռան բարձունքում Կոմմագենեի թագավոր Անտիոքոս Ա Թեոսի կարգադրությամբ կառուցված Աստվածների պանթեոնի ուսումնասիրությանը: Անդրադարձ է արվում է Կոմմագենյան թագավորության

* Արվեստաբանության և արվեստի պատմության բակալավր, հնագիտության և հին աշխարհի պատմության բակալավր, Royal Bank of Canada, hergelian@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 13.11.2022, գրախոսելու օրը՝ 28.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 01.12.2023:

պատմական համատեքստին ուշ հեղինակական շրջանում, երբ Մերձավոր Արևելքի խոշոր տերությունների միջև բուռն բախումները հաջորդում էին մեկը մյուսին: Բացառիկ բարդ իրավիճակում հայտնված Անտիոքոսը ապավինում է իր հայկական, պարսկական և հունական արմատներին՝ դրանով իսկ ապահովելով ըստ հանգամանքների դաշնակիցներ ներգրավելու հնարավորություն: Իր քաղաքական դիրքորոշումն արտացոլված է Նեմրուֆ լեռան Աստվածների պանթեոնի արձանագրությունում: Այս վիթխարի կառույցում միաձուլվել են հեղինակական, պարսկական ու հայկական արվեստի և մշակույթի տարրերը: Հոդվածում փորձ է արվել քննության առնել նշված ազդեցությունները, ինչպես նաև լույս սփռել սակավ ուսումնասիրված Կոմմագենե թագավորության պատմության վրա:

Բանալի բառեր՝ հեղինիզմ, Անտիոքոս Ա, Նեմրուֆ, Տիգրան Մեծ, Կոմմագենե, Օրոնտիդներ, Օրոնտ, Երվանդունիներ:

ГОРА НЕМРУТ

НОВОЕ О ЖИЗНИ ЦАРЯ КОММАГЕНЫ АНТИОХА I ТЕОСА

ГЕРАГ ЭРКЕЛЯН* (Канада, Монреаль)

Для цитирования: Эркелян, Гераг. “Гора Немрут: новое о жизни царя Коммагены Антиоха I Теоса”. *Искусствоведческий журнал*, N 2 (2023): 266-279. DOI: 10.54503/2579-2830-2023.2(10)-266

Статья посвящена изучению Пантеона богов на горе Немрут, построенного по повелению царя Коммагены Антиоха I Теоса. Приводится обзор исторического контекста Коммагенского царства в период позднего эллинизма, когда бурные столкновения между крупными державами на Ближнем Востоке происходили одно за другим. Оказавшемуся в исключительно сложной ситуации Антиохи приходилось уповать на свои армянские, персидские и греческие корни, тем самым обеспечивая возможность задействовать союзников соответственно с обстоятельствами. Надпись на Пантеоне богов на горе Немрут отражает его политическую позицию. В этом грандиозном сооружении соединились характерные элементы эллинистического, персидского и армянского искусства и культуры. В статье предпринята попытка посредством их анализа пролить свет на историю этого малоизученного царства.

Ключевые слова: эллинизм, Антиох I, Немрут, Тигран Великий, Коммагена, Оронтиды, Оронт.

* Бакалавр искусств и истории искусств, бакалавр археологии и истории древнего мира, Королевский банк Канады, кредитный арбитр, hergelian@gmail.com, Статья представлена 13.11.2022, рецензирована 28.03.2023, принята к публикации 01.12.2023.



Fig. 4. Plan of the Mount Nemrut monument and tomb

Fig. 5. View of the West court of the Mount Nemrut monument



Fig. 6. Reconstruction of the Mount Nemrut monument



Fig. 7. Stele representing Antiochus I shaking hands with Artagnes-Heracles-Ares



Fig. 8. Stele depicting Antiochus I shaking hands with Apollo-Mithras-Helios



Fig. 9. Colossal head of Zeus-Oromasdes

Fig. 10. Colossal head of the female deity of Commagene, allegedly representing Anahita/Anahit



Fig. 11. Colossal head of Apollo-Mithras- Helios Hermes



Fig. 12. Colossal head of Artagnes-Heracles- Ares



Fig. 13. Colossal head of Antiochus I Theos



Fig. 14. Colossal head of Antiochus I Theos with the Armenian tiara on his head, viewed in profile





Fig. 17. Coin of Antiochus I Theos of Commagene



Fig. 18. Coin of Tigranes the Great wearing the Armenian tiara and royal insignia. The inscription on the back reads "King Tigranes"



Fig. 19. Coin of Tigranes the Great with the Armenian tiara and the insignia (worn out). The inscription on the reverse reads "King of Kings Tigranes"

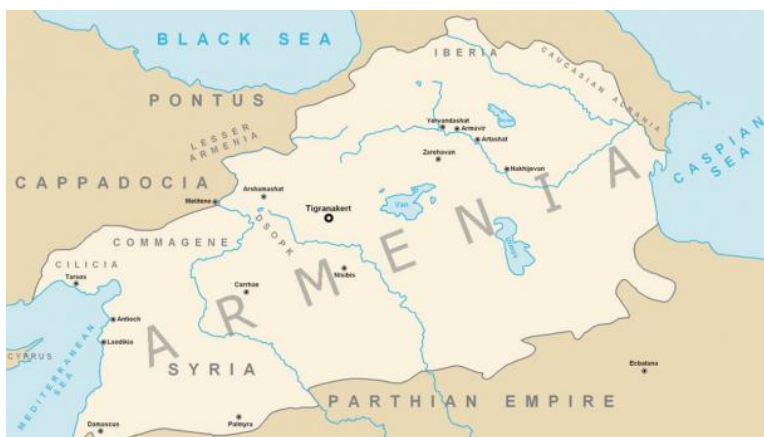


Fig. 20. Armenia at its greatest extent under Tigranes the Great. Commagene lies within the borders



Fig. 21. The lion slab holding the astronomical calendar



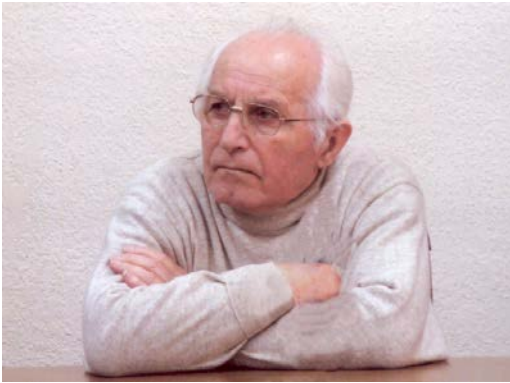
Fig. 22. The lion slab, damaged



Fig. 23. Map of the Near East in 50 AD, when Commagene was in the middle of conflict between Rome on the one side, and Parthia and Armenia, on the other

ЖРЕЦ ИСКУССТВА*

К 95-летию со дня рождения Николая Гарегиновича Котанджяна



В течение многих веков существования, несмотря ни на какие катаклизмы истории, культура армянского народа, во всех своих сферах, развивалась благодаря подвижничеству его избранных представителей. Одним из таких подвижников был и Николай Гарегинович Котанджян, живописец, график, историк и теоретик искусства, художественный критик, педагог, 95-летие

со дня рождения которого исполнилось 15-го марта 2023 года.

Ещё в самом начале 1980-х годов Еленой Муриной, одним из самых замечательных советских искусствоведов, был написан блистательный монографический очерк о Н. Котанджяне. Прекрасно ориентируясь и в истории, и в явлениях армянской художественной культуры, устремлённой в ту пору к выходу из идеологического капкана, соотнося происходившую в ней переоценку ценностей с поиском «момента истины» в творческом процессе деятелей искусства как в СССР, так и на всём восточноевропейском пространстве, в силу редкого дара исследователя непредвзято и беспристрастно постигнуть глубокие извивы творческой индивидуальности, а также благодаря годам дружеского общения, Е. Муриной удалось создать поразительный в своей пронизательности, яркий, ёмкий литературный портрет Николая Котанджяна – человека и художника. Со значительными сокращениями этот очерк был опубликован в 2000 году в издаваемом в Гленделе (США) журнале «Арагаст» (в переводе на армянский) и в 2008-ом – в ереванской газете «Голос Армении». Благодаря усилиям Ирины Рубеновны Дрампян, доктора искусствоведения, жены Н. Котанджяна и соратника в его исследованиях, очерк удалось, наконец, издать целиком в 2018 году в издательстве «Тигран Мец» в виде широко проиллюстрированной книги «Живопись Николая Котанджяна». Книга замечательна и тем, что в её состав включено избранное из котанджяновских «Записок художника», подготовленных к печати и отредактированных И. Дрампян. Вкупе с приложением развёрнутых биографических сведений о жизни и деятельности Н. Котанджяна, книга в определённой степени заполняет пробел в давно назревшем

* Статья представлена 15.03.2023, рецензирована 30.03.2023, принята к публикации 01.12.2023.

деле всеобъемлемого исследования, сделанного им за многие десятилетия интенсивной творческой жизни.

На рубеже 1960-1970-х годов кардинальная перестройка в сфере пластических (и не только) искусств, с большей или меньшей последовательностью и степенью интенсивности охватила все страны общеевропейского художественного круга. Отсюда – прежде немыслимое соседство взаимоисключающих эстетических доктрин, параллельное сосуществование в едином временном пространстве разноликих формальных систем, как продуктивных, так и бесплодных.

В советском искусстве начало этому процессу фундаментальных изменений положили так называемые шестидесятники, своего рода еретики, каждый из которых по-своему расшатывал устои эстетики соцреализма. Николай Котанджян принадлежал именно к этому поколению армянских художников. Его, пополнявшееся неуклонно художественное наследие, обширно и многообразно. Здесь и значительная группа натуральных произведений времени профессионального становления, сначала – в пору учёбы в Художественном училище им. Ф. Терлемезяна в Ереване и Ереванском Художественном институте, затем – в аспирантуре Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина в Ленинграде (при Академии художеств СССР), которую он окончил в 1957 году¹, здесь и опыты в русле «сурового стиля», на смену которым пришли картины лирико-декоративного плана, свидетельствующие о появлении на арене армянского искусства художника утончённой живописной культуры и прозрачной чистоты мироощущения и предвещающие (как это видно с дистанции минувших лет) всю дальнейшую логику поступательного движения его творческой эволюции. В этом отношении особенно показательна картина «Весна» 1960 года в экспозиции Национальной галереи Армении. Большая по формату жанровая композиция (см. на обратной стороне обложки) /холст, масло, 191x118 см/ изображает сидящую на балконе рядом с коляской со спящим младенцем молодую мать то ли за вышиванием, то ли за шитьём. Эта сцена на балконе написана на фоне городского пейзажа с высокими тополями и убегающими в пространство крышами домов. Поначалу не сразу осознаешь, что пейзаж изображён в обратной перспективе. Но именно эта удивительная находка, этот замысел художника, объединяя всю композицию холста в единое декоративное целое, уничтожает её жанровый характер, и бытовая сцена перерастает в монументальное панно, в котором ступенчатое нарастание композиционных ритмов филигранно нюансированных лилово-фиолетовых и золотисто-жёлтых тонов слагают пронизанную тончайшим лиризмом «песнь песней» божественному дару жизни.

¹ Диссертационная картина Н. Котанджяна «Сбор винограда в Араратской долине» экспонировалась в 1957 г. сначала в Русском музее в Ленинграде, затем в Москве на Всесоюзной юбилейной выставке, с которой была приобретена государством, а издательство «Советский художник» напечатало с картины открытки тиражом в 25 тысяч экземпляров.

Здесь и работы в области художественного оформления.

Здесь, соседствующие с эскизами больших алтарных картин, полубеспредметные и абстрактные композиции зрелого периода творчества, начальным рубежом которого, очевидно, следует считать середину шестидесятых годов.

Здесь натюрморты и пейзажи последних лет творчества.

Здесь, наконец, относящиеся ко всем фазам искусства мастера, множество графических листов, написанных акварелью, акриловыми красками и в других техниках. Несомненно, первостепенное место в этом массиве графики занимают сотни карандашных композиций, в которых фигурирует один-единственный образ – образ женщины. Этот, словно нескончаемый цикл, по словам доктора искусствоведения и художника Вигена Казаряна, «есть, по сути, не что иное, как прославление «вечной Женственности»².

Многое отсекая, упрощая и схематизируя в этом огромном массиве произведений, выскажем свою точку зрения на феномен искусства такого удивительного художника, как Н. Котанджян, сделав, естественно, упор на зрелом периоде его творчества.

В этой связи нельзя не начать разговор с констатации того факта, что мы являемся свидетелями тех сокрушительных (казалось бы ещё недавно совершенно невообразимых) сдвигов, которыми отмечено пространство культуры постиндустриальной цивилизации, вооруженной сверхмощным оружием современных коммуникационных средств. Мы видим, с каким бесстрашием ныне дискриминируется в этом пространстве всё то, что на протяжении предшествующей истории пыталось сдерживать в человеке зверя. Любви, вере, надежде, чести, совести, нравственности противопоставлены жестокость, насилие, пороки, намеренный подрыв этических основ человеческого бытия, уничтожение человеческого достоинства. Созиданию, стремлению к совершенству и гармонии противопоставлены хаос и распад, сокровищу на небесах – беспримерный в своём фетишизме культ эго, со всеми вытекающими отсюда последствиями. Деградация личности и человеческого общества в целом, демонстрируемая нам всё чаще на подмостках утратившего этические ориентиры мирового художественного процесса, предстают страшным вестником Апокалипсиса.

Тем не менее, нельзя не согласиться со словами выдающегося искусствоведа Виля Мириманова о том, что пока земля ещё вертится, «тоска по совершенству будет составлять интенцию всякого развития»³. А.П. Чехов говорил, что «писатели (прибавим и художников – Э.Г.), которых мы называем вечными и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-

² Казарян В. «Подвижник искусства» (к 85-летию со дня рождения Николая Котанджяна). Газета «Голос Армении». Ереван, 21 марта.

³ Мириманов В. «Русский авангард и эстетическая революция XX века. Другая парадигма вечности». М., 1995, с. 48.

То обстоятельство, что художественной деятельности Н. Котанджяна всегда сопутствовала громадная по масштабу и глубине исследования работа в области истории и теории изобразительного искусства, стало для творчества мастера катализатором, ускорившим сложение уникальной семантики языка его живописи. Возможно, склонность Н. Котанджяна к научным изысканиям, будучи свидетельством многогранности таланта, нашедшего ещё одну сферу приложения, – явление в некоторой степени соподчинённое, в основе которого лежит, прежде всего, страстный художнический интерес к тайнам искусства и ремесла. Но, так или иначе, занимаясь изучением теоретических проблем формообразования в живописи, как общих, так и наиболее пристально в средневековой живописи, Н. Котанджян имел счастливую возможность соотносить результаты своих искусствоведческих наблюдений с практическим опытом художника. И благодаря универсальности знания, решая сверхзадачу своего искусства, ему не приходилось пробираться ощупью в потёмках формотворчества. Он читал здесь, как в открытой книге. Однако «теории всегда легки. Главная трудность заключается в том, чтобы суметь доказать на деле то, что думаешь» (Сезанн)⁶.

Сделав носителями образного смысла своих произведений, их основными героями обобщённые до едва уловимой узнаваемости или до невещественности формы живой и неживой материи, а чаще – первичные элементы пластической формы, Н. Котанджян созерцал их с благоговением японского художника, довольствующегося «созерцанием травинки» (ван-гоговское) – камня, ветки сакуры. Ибо эта «травинка» – часть великого целого, атом мироздания, в котором отражается это целое, не теряя ни одного из своих качественных особенностей. Но созерцал под определённым углом зрения, сквозь призму своего ощущения природы, мира, вселенной, космоса – видимого и невидимого Бытия. А оно для него идеально цельно, гармонически совершенно, благодно, словом, – животворно изначально и во веки веков. Что же иное, коли не Свет, этот созидающий Логос, этот божественный Глагол, это трансцендентное творческое начало! «Всё бо являемое свет есть»⁷. Свет не как физическая энергия, а как онтологическая сила, как объективная причина Сущего. Постигнутый духовным опытом, духовным разумом Н. Котанджяна, Свет в его метафизическом понимании с середины 1960-х годов стал ведущим содержанием живописи художника, неделимо связанным с разрешением двух основных изобразительно-пластических проблем его искусства – пространства-времени и света (времени)⁸, – задачи, определившейся в творчестве Н. Котанджяна уже на поро-

⁶ Из письма П. Сезанна Э. Бернару. Цит. по: «Мастера искусства об искусстве», т. III. М., ИЗОГИЗ, 1934, с. 231.

⁷ Новый Завет. Послание апостола Павла Ефесянам (5.14).

⁸ Шмит Ф.И. «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция». Харьков, 1919; по словам В.Н. Прокофьева, Ф.И. Шмит «колебался, называя её то «проблемой света», то «проблемой момента», смутно понимаемого как время, или скорее как некий

словами В.Н. Прокофьева, «совокупных усилий мировой художественной культуры»⁹. И это накладывает на искусство Н. Котанджяна, в котором сложно сопряжены две ведущие стилевые тенденции, наименованные художником в своих искусствоведческих трудах «народной» и «антикизирующей», и на чьих корнях выросла вся предшествующая живописная культура Армении¹⁰, особую печать принадлежности не к узко региональной, а к общемировой культуре.

Наделённый обострённой восприимчивостью, зоркостью мысли, исключительным дарованием и творческой волей, Н. Котанджян сумел создать искусство, в котором чувственная сторона пластического языка по силе воздействия сравнима с иконописью в её наиболее возвышенных и совершенных образцах. Несущие в себе весть, сообщение о всепобеждающей силе света, любви и добра, лучезарные картины художника мерцают также и иными смыслами, которые таятся в самой материи его живописи, далеко не всегда поддаваясь словесному выражению и постигаясь лишь сердцем. Взаимопроницание и перекличка композиционно-пластических форм, цвета, структуры красочной поверхности – «плетение смыслов» – образуют в картинах Н. Котанджяна то логически слаженное художественное целое, гармоническое единство которого, прямо сопоставимое с классической ясностью, спокойствием и величавостью, становится олицетворением Прекрасного – просветлённого, светозарного и целомудренного.

Оценить в полной мере существо и значение новой ветви в генеалогического древа искусства может лишь глаз знатока¹¹. Но исключительное художественное качество, совершенство изобразительной структуры произведений Н. Котанджяна делают его, по существу, элитарное искусство доступным почти каждому. Ибо, как точно замечает В. Мириманов, «эстетическая реакция предваряет наше суждение и уходит последней»¹².

Н. Котанджян был не только художником от Бога, но и медиевистом высочайшего класса. Изданное в 1978 году его исследование «Цвет в раннесредневековой живописи Армении. Анализ памятников VI-VII вв.» было не только первым теоретическим исследованием в армянской искусствоведческой литературе, но редкое и во всём советском искусствознании. Это было новое слово в науке об искусстве. Н. Котанджян разработал совершенно новый метод исследования цвета в живописи, позволяющий с наивозможной полнотой раскрыть сущность колористического строя живописного произведения, строя, ко-

⁹ Прокофьев В.Н. «Об искусстве и искусствознании». М., «Советский художник», 1985, с. 260-287.

¹⁰ См. об этом: Котанджян Н.Г. «Цвет в раннесредневековой живописи Армении». Ереван, 1978.

¹¹ Мириманов В.Б., указ. соч., с. 48, охарактеризовал абстрактные картины Н. Котанджяна как «эстетически совершенные». Об искусстве Н. Котанджяна – графика см.: Дрампян И.Р. «Николай Котанджян». – В сб.: «Советская графика 78». М., 1980, с. 97-105.

¹² Мириманов В.Б., указ. соч., с. 40.

торый в совокупности с другими компонентами изобразительной формы определяет идейно-художественный смысл произведения, его образно-эмоциональное содержание. Благодаря предложенному методу, Н. Котанджяну со всей определенностью удалось выявить – в закономерности их сложения – сугубо национальные черты раннесредневековой армянской живописи, её самобытное художественное лицо, отличное от одновременного искусства других христианских стран.

Хотя предложенный котанджяновский метод структурного анализа касается проблемы изучения изобразительного языка живописи средневековья, представляется совершенно очевидной плодотворность его применения при исследовании живописи вообще, вне зависимости от национальной или временной принадлежности, в том числе, в первую очередь, армянской станковой живописи на всём протяжении её развития, поскольку цвет – и в своём прямом, и в своём ассоциативном значении – испокон веку остаётся одним из важнейших слагаемых художественного языка нашего искусства.

В дальнейшем вышли в свет не менее замечательные монографии и монографические статьи Н. Котанджяна. Это и «Эчмиадзинское Евангелие»¹³, и «Цгрутское Евангелие»¹⁴, и «Роспись Аруча»¹⁵, и «Фрески церкви Григория Просветителя, построенной Тиграном Оненцом в Ани» (в соавторстве с И.Р. Дрампян)¹⁶ и др. Они являются свидетельством огромной по масштабу и глубине исследования работы в области истории и теории средневековой армянской живописи, книжной и монументальной.

Одна из последних книг Н. Котанджяна «Монументальная живопись раннесредневековой Армении (IV-VII века)» вышла в свет уже после его кончины, в 2017 году. Текст монографии подготовила к печати, дополнила и отредактировала И.Р. Дрампян¹⁷. В слове «От редактора» она пишет: «К сожалению, сам он закончить работу над этой монографией не успел. Многие из того, о чём он собирался написать, осталось в заметках и черновиках, многое не было зафиксировано даже в рукописях. Продолжить работу пришлось мне. Основываясь на оставшихся черновых набросках, восстанавливая по памяти наши с ним беседы, частично же самостоятельно дополняя ненаписанные части, я попыталась завершить его книгу. Монография охватывает период от зарождения церковной живописи в первые столетия по принятии христианства в стране и до арабского нашествия. В ней рассматриваются проблемы возникновения и

¹³ Ереван, «Анаит». 2006, 146 с. (на арм. яз.).

¹⁴ Ереван, «Анаит». 2009, 127 с. (на арм. яз.).

¹⁵ Котанджян Н. «Фрески Аруча как отражение античной традиции в раннесредневековой живописи Армении». – В сб. «Художественное наследие», выпуск 6/36/. М., 1980, «Искусство», с. 203-210.

¹⁶ «Armenian Review», 1990, Watertown, Massachusetts, vol. 43, number 4/172, p. 41-65.

¹⁷ Ереван, «Тигран Мец», авторское издание.

выясняются художественные истоки этого искусства в Армении; прослеживается история изучения армянской монументальной живописи; устанавливаются особенности декоративных программ, составлявшихся армянскими богословами, изучаются стилистические тенденции и направления, в русле которых происходило развитие армянской монументальной живописи, и проводятся иконографические и стилистические параллели с искусством других христианских стран»¹⁸.

Чтобы понять грандиозность масштаба и всё значение такого исследования, необходимо помнить, говоря словами Павла Флоренского, что все талантливо создаваемые культурные ценности Армении были тщетной попыткой строиться в стремительном потоке, расположившись на большой военной дороге всемирной истории, в силу чего все они непрестанно были уносимы течением. Ведь «памятники искусства разделяли судьбы страны, – пишет Н. Котанджян во введении в монографию. – На разграбленных и опустошавшихся армянских землях (...) особенно уязвимыми были стенописи: повредить их и уничтожить было проще, чем памятники архитектуры. (...) Беспощадное время, активная сейсмичность страны, резко континентальный и сухой климат в большинстве армянских провинций, а также отсутствие на протяжении многих столетий необходимой заботы об охране и реставрации памятников в свою очередь негативно сказались на сохранности средневековых армянских фресок, а нередко становились и причиной их гибели, часто – бесследной. (...) Само наличие сегодня на стенах армянских церквей остатков фресок, особенно раннесредневекового периода (этого «золотого века» в истории культуры Армении) должно казаться чудом. И чудом тем большим, что и в своём нынешнем, фрагментарном состоянии сохранившиеся образцы позволяют судить о средневековой армянской фресковой живописи как о явлении искусства»¹⁹.

Деятельность Н. Котанджяна по исследованию армянских фресок была подлинным подвижничеством. «Фактически в одиночку, без какой-либо поддержки, материальной или иной (если не считать содействия друзей, часто помогавших ему с транспортом), на собственные средства приобретая дорогостоящую импортную фотоаппаратуру, на протяжении четырёх десятилетий он, отрывая себя от занятий живописью в мастерской, объездил почти всю Советскую Армению, планомерно обследуя интерьеры средневековых армянских храмов, – рассказывает И.Р. Дрампян. – Его изучение монументальной живописи было многоплановым. Состав грунтов и красочных пигментов, приёмы подготовительной работы мастеров (когда возможность проследить их представляла частично сошедшая красочная поверхность фресок), декоративные программы и особенности иконографии, художественные качества и вопросы

¹⁸ Там же, с. 10-11.

¹⁹ Там же, с. 14, 16, 21.

стиля росписей – всё было предметом его самого пристального внимания.

Продолжая начатую Л.А. Дурново практику создания реконструкций фрагментов сохранившихся росписей, требующих как обширных познаний в области иконографии, так и тонкой интуиции художника, Н. Котанджян в свою очередь с большой убедительностью воссоздал в графических прорисках-реконструкциях ряд апсидных композиций. Будучи прекрасным фотографом, он составил богатую коллекцию слайдов и снимков с фресок (многие из которых превратились теперь в ценнейшие раритеты). (...)

Даже в последние годы Н. Котанджян не прекращал работу над изучением фресковой живописи и не только подготавливал новые тексты, но и продолжал исследовательскую работу над памятниками на месте, в частности, в базилике монастыря Цицернаванк (IV-VI вв.) в Кашатагском районе Арцаха, хотя в ту пору ему было уже около восьмидесяти²⁰. Знаменательно, что маститый учёный блистательно завершил свой путь в искусствоведческой медиевистике именно исследованием этого «маленького шедевра древнехристианской архитектуры», каким назвал базилику монастыря Цицернаванк выдающийся знаток армянского зодчества Паоло Кунео.

Ещё одной примечательной стороной творческой деятельности Н. Котанджяна являлась педагогика. В советские годы при Дворце культуры ереванского алюминиевого завода «КАНАЗ» существовала художественная студия, которой с середины 1960-х годов и до начала 1990-х руководил Н. Котанджян. По словам вышеупомянутого Вигена Казаряна, эта студия по существу была свободной высшей школой искусства²¹. В некотором отношении она напоминала мастерские именитых художников эпохи Возрождения. Здесь занимались бок о бок люди самого разного возраста – от пяти до шестидесяти лет, инженеры и рабочие, подростки из окружающих завод кварталов и дети младшего школьного возраста, которых привозили родители из разных концов города. Многие посещали студию в продолжение довольно длительного времени, но и покинув её, связи не прерывали. У Н. Котанджяна искали совета и получившие высшее образование состоявшиеся художники, его сверстники. В студии царил атмосфера взаимного доверия и уважения. Чудотворная атмосфера гармонии и непринуждённости, созданная строгим, но и беспредельно отзывчивым учителем, порождала не одно художественное озарение. Основной задачей, которую ставил перед собой Н. Котанджян, было не столько подготовить профессионального мастера, сколько воспитать в человеке высокий художественный вкус и безупречную нравственность. За годы своего существования эта студия неоднократно удостоивалась различных республиканских и всесоюзных наград,

²⁰ Цит. по: «Последняя книга учёного-медиевиста». Газета «Голос Армении». Ереван, 2018, 7 июля (материал подготовлен Э. Гайфеджян).

²¹ Казарян В., указ. соч.

**ԳԻՏԱԿԱՆ ԿՈՆՖԵՐԱՆՍ «ՔՐԻՍՏԱՓՈՐ ԿԱՐԱ-ՄՈՒՐԶԱՅԻ
ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ»**



2023 թ. հունիսի 16-ին ՀՀ ԳԱԱ Նախագահության նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ «Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի գործունեության պատմական նշանակությունը» գիտական կոնֆերանսը՝ նվիրված հայ մշակույթի մեծ երախտավորի ծննդյան 170-ամյակին, որը կազմակերպել էին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը¹, ՀԱՍԵ Արարատյան Հայրապետական թեմը² և Հայաստանի կոմպոզի-

¹ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում կարևորվել է Կարա-Մուրզայի կյանքի և ստեղծագործության ուսումնասիրությունը: Այս ասպարեզում ծանրակշիռ ներդրում ունի Մաթևոս Մուրադյանը. նա է հեղինակել «Քրիստափոր Կարա-Մուրզա. կյանքը և հասարակական գործունեությունը» (1950) և «Քրիստափոր Կարա-Մուրզան և բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ» (1956) աշխատությունները: Մայր Աթոռի ջանքերով 2005-ին հրատարակված «Նշանավոր ճեմարանականներ» ժողովածուի առաջին հատորում Կարա-Մուրզային նվիրված հոդվածի հեղինակը Կարինե Խուդաբաշյանն է: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի «Հայ արվեստի հարցեր» գիտական հոդվածների ժողովածուի 2-րդ հատորում 2009-ին հրատարակվեց տողերիս հեղինակի «Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի «Շուշան» օպերան» հոդվածը:

² Կարա-Մուրզան դասավանդել է Գևորգյան ճեմարանում, մեծապես նպաստել հայ հոգևոր երաժշտության մեջ բազմաձայնության արմատավորմանը, բազմաձայնել է Պատարագը: Եկեղեցու հետ Կարա-Մուրզայի առաջին շփումը տեղի ունեցավ 17-18 տարեկանում և կապված էր ծննդավայրի եկեղեցու զանգերի հետ, իսկ կյանքի վերջում նա ղեկավարել է Թիֆլիսի 2 հայկական եկեղեցիների երգչախմբերը:

տորների միությունը³: Սա հայ երաժշտագիտության մեջ Կարա-Մուրզայի գործունեության ուսումնասիրության հարցերին նվիրված առաջին գիտական կոնֆերանսն էր:

Ծանրակշիռ է հայ կոմպոզիտոր, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ, երաժշտական քննադատ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի (1853-1902) գործունեության դերն ու նշանակությունը հայ երաժշտական մշակույթում: Նրա անվան հետ է կապվում բազմաձայնության արմատավորումը հայ երաժշտության մեջ: Նա առաջինն էր, ով զբաղվեց հայ ժողովրդական երգերի հավաքման, գրառման, բազմաձայնման և տարածման գործով, ինչը հետագայում շարունակեցին հայ երաժշտության մյուս երևելի գործիչները: Նա է հայ իրականության մեջ կազմակերպել առաջին քառաձայն երգչախումբը, որի առաջին համերգը տեղի ունեցավ Թիֆլիսում, 1885 թ. մարտի 15-ին: Չափազանց ինտենսիվ էր Կարա-Մուրզայի ստեղծագործական և համերգային գործունեությունը: 17 տարիների ընթացքում Կարա-Մուրզան «...կազմել է 90 խումբ Ռուսաստանի և Կովկասի զանազան քաղաքներում. տուել է 248 համերգներ. համերգներին ամեն անգամ մասնակցել են 40-150 հոգի: Նրա խմբական երգեցողության մասնակցել են ընդամենը 6000 մարդ արական և իգական սեռից: Նա գրել է 320 մշակած երգեր և 67 ինքնուրոյն հեղինակություններ: Նրա խմբական երգեցողությունների մասին գրել են 40ից ավելի Ռուս, վրացի և հայ թերթեր: Նրա շնորհիվ գնացել և բարձրագույն երաժշտական կրթություն են ստացել մեր երգողներից մի քանիսը: Մինչևե մահվան վերջին օրը նա զբաղուած էր խումբ պատրաստելով: 47 հայաբնակ տեղեր յիշում և ճանաչում են իրան...»: Իր կազմած երգեցիկ խմբերում Կարա-Մուրզան մի կողմից՝ իրականացնում էր կրթական գործունեություն, մյուս կողմից՝ նպաստում հայապահպանությանը:

Հենց Կարա-Մուրզան կատարեց հայկական ազգային օպերայի ստեղծման առաջին փորձը. խոսքը անավարտ «Շուշան» օպերայի մասին է: Նրա գրչին են պատկանում Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Բ» դրամայի համար գրված երաժշտությունը (1883), «Հրդեհ» (1885) և «Գաղթականներ» (1885) երաժշտական պատկերները՝ խմբերգային պիեսներ, որոնք կատարվում էին նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի նկարած դեկորների ֆոնին:

³ Գիտական կոնֆերանսի գաղափարը պատկանում է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ Արամ Սաթյանին: 2023 թվականին Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը և Արարատյան Հայրապետական թեմը կազմակերպեցին Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի ծննդյան 170-ամյակին նվիրված երգչախմբային փառատոն, որի 3 համերգների ընթացքում հայ կոմպոզիտորների խմբերգային ստեղծագործությունների կատարմամբ հանդես եկան Երևանի հիմնական, արվեստի և երաժշտական մի շարք դպրոցների երգչախմբերը: Եվ ահա Արամ Սաթյանն առաջարկեց հորեյանական Փառատոնը եզրափակել հորեյանական գիտական նստաշրջանով, ինչը մեծ խանդավառությամբ ողջունեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը:

Ք. Կարա-Մուրզայի գործունեության կարևոր մասն է երաժշտական քննադատությունը: Նրա շուրջ 90 երաժշտական-քննադատական հոդվածները տպագրվել են «Մուրճում», «Մշակում», «Տարագում», «Астраханский вестник»-ում, «Казбек»-ում, «Крым»-ում, «Русское слово»-ում և այլուր⁴:

«Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի գործունեության պատմական նշանակությունը» գիտական կոնֆերանսի մասնակիցներին և հյուրերին իր Օրինության խոսքը հղեց ՀՀ ԳԱԱ Պատվավոր դոկտոր, Արարատյան Հայրապետական թեմի առաջնորդական փոխանորդ **Գերաշնորհ Տեր Նավասարդ արքեպիսկոպոս Կճոյանը**: Նա մասնավորապես նշեց. «Կարա-Մուրզան առաջիններից էր, ով բազմաձայնեց մեր Եկեղեցու Սուրբ Պատարագը, բայց երբ ծանոթացավ Եկմայանի տարբերակին՝ ազնվորեն հայտարարեց, թե վերջինիս մշակումը շատ ավելի լավն է: Իհարկե, Եկմայան էլ իր հերթին մեծարեց Կարա-Մուրզային՝ ասելով, թե վերջինս շատ ավելի վարպետ խմբավար է Սուրբ Պատարագը քառաձայն ներկայացնելիս: Սա, հիրավի, մեծ հոգու տեր մարդկանց կեցվածք է՝ լինել ազնիվ ու անշահախնդիր: Մենք նաև այս օրինակով պետք է կարողանանք դաստիարակել սերունդներին:

Մեր շահը հայակերտումն է: Այս ենք ակնկալում թե՛ այս գիտաժողովից, թե՛ փառատոնից, որպեսզի իրականանա Ոսկեդարում բյուրեղացած մեր ազգային տեսիլը: Այն տեսիլը, որը դարերի միջով հասել է Կարա-Մուրզային, Կոմիտասին ու Ազգային հերոս մեր մաեստրո Հովհաննես Չեքիջյանին, ով այսօր նստած է մեր կողքին՝ որպես դրա կենդանի մարմնացում:

Հայ Առաքելական եկեղեցին այս առաքելության ջահակիրն է եղել բոլոր դարերում, որպեսզի ունենանք հայրենասեր երիտասարդներ, Հայրենիքը փնտրող, գտնող ու Հայրենիքն իրենց մեջ կրող սերունդ»:

ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար ակադեմիկոս **Յուրի Սուվարյանը**, ողջունելով ներկաներին, նկատեց. «Նման միջոցառումներն ունեն երկու կարևոր նպատակ՝ արժևորել մեր մշակույթի խոշոր գործիչների թողած ստեղծագործական ժառանգությունը և մեր այս դժվարին ժամանակներում մեկ անգամ ևս հիշեցնել սերունդներին, թե ինչ հարուստ ժառանգություն ենք ունեցել, ինչը պետք է գնահատել և հիշել: 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, երբ Կարա-Մուրզան սկսեց իր գործունեությունը, դեռ ասպարեզ չէին եկել մեր մշակույթի շատ խոշոր գործիչներ: Եվ այդ ժամանակ նա ստանձնեց առաքելություն, որը չափազանց կարևոր էր նաև հետագա զարգացումների համար: Նրա ստեղծած մեծ թվով

⁴ Բազում գրախոսականներից բացի ուշագրավ է նաև Կարա-Մուրզայի «Արեւելեան տարրը եւրոպական երաժշտութեան մէջ» հոդվածը, որը լույս է տեսել 1901 թ., թիֆլիսյան «Մուրճ» ամսագրի հունվարյան համարում: Արժեքավոր է նաև Ք. Կարա-Մուրզայի՝ Զ. Վերդիին նվիրված հոդվածը: Իտալացի հռչակավոր կոմպոզիտորի մահվան առթիվ գրված և «Մուրճ»-ի 1901 թ. փետրվարյան համարում լույս տեսած հոդվածում հեղինակը ներկայացնում է Զ. Վերդիի կյանքի և գործունեության մասին ուշագրավ տեղեկություններ:

խմբերգերը՝ շուրջ 300, երգչախմբերը՝ 90, և կատարումները երգչախմբի հետ միասին կարողացան Հարավային Կովկասի շատ հայաշատ քաղաքներում՝ այդ թվում Շուշիում, հսկայական աշխատանք կատարել հայ ժողովրդի մշակույթի զարգացումը խթանելու ուղղությամբ, և այսօր մենք պետք է արժանին մատուցենք նրա կատարած այդ վիթխարի աշխատանքին»:

Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր **Արամ Սաթյանն** ընդգծեց. «Տարիների ընթացքում այն ավանդույթը, որը մտցրել էր Կարա-Մուրզան՝ ստեղծագործողի, հասարակական գործչի, կազմակերպողի միաձուլումը, տվել է հիանալի արդյունքներ: Հետագայում Կոմիտասը և շատ կոմպոզիտորներ կազմակերպում էին, ձգտում վեր հանել հայ արվեստը ոչ միայն հայ բնակչության շրջանում, այլ նաև այնտեղ, որտեղ հայեր չկային: Արդյունքում այսօր մենք ունենք մի ամուր համակարգ, որի վրա կարող են հենվել ժամանակակից հայ կոմպոզիտորները»:

Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի ուսանողական գիտական ստեղծագործական ընկերության փոխնախագահ **Վիգեն Պապոյանն** ընթերցեց ընկերության Ուղերձը, որտեղ, մասնավորապես, ասված էր. «Մարտահրավերներով լի մեր իրականության մեջ գիտությունն ընկալվում է նաև որպես զենք, որն Ադրբեջանի կողմից ակտիվորեն կիրառվում է տարածաշրջանում հայերին եկվոր ու անմշակույթ ցեղախումբ ներկայացնելու ապարդյուն գործում: Ի պատասխան հարևան պետության կողմից իրականացվող լայնածավալ պատմական կեղծարարությունների, մենք կարող ենք դիտարկել ՀՀ ԳԱԱ հայակենտրոն գործունեությունը, որի շնորհիվ գիտական ու ծանրակշիռ մակարդակով խոսվում է հայ ազգի մեծությունների կենսագրության ու գործունեության, այսինքն պատմական իրականության մասին: Ծնորհակալություն ենք հայտնում Արվեստի ինստիտուտին՝ տիկին Աննա Ասատրյանի գլխավորությամբ, Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի ազգանվեր գործունեությանը նման բարձր մակարդակով անդրադարձ կատարելու, ինչպես նաև հայկական արվեստը և մշակույթն ազգային ինքնության պաշտպանությանը և պահպանմանությանը ծառայեցնելու համար»:

Գիտական կոնֆերանսի աշխատանքներին ակտիվորեն մասնակցեցին և հետաքրքիր զեկուցումներով հանդես եկան ՀԿՄ երաժշտագիտական մասնաճյուղի անդամները: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀԿՄ երաժշտագիտական մասնաճյուղի ղեկավար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը** քննության առավ հայ խմբերգային արվեստը՝ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայից մինչև Հովհաննես Զեքիջյան՝ զեկուցման ավարտին ներկայացնելով Կարա-Մուրզայի «Լեպիո, լե, լե» նշանավոր խմբերգի չեքիջյանական մեկնաբանության տեսագրությունը:

ԵՊԿ «Երաժշտական Հայաստան» գիտական պարբերականի գլխավոր խմբագիր, ՀԿՄ վարչության անդամ, երաժշտագետ **Գոհար Շագոյանը** բացահայտեց Գրիգոր Փիտեճյանի ներդրումը Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի ժառանգության ուսումնասիրության և հանրահռչակման գործում:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ՀԿՄ անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Անահիտ Բաղդասարյանի** զեկուցումը նվիրված էր Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի բազմաձայն «Պատարագի» ուսումնասիրությանը:

ԵՊԿ Կրթության որակի ներքին ապահովման բաժնի վարիչ, ՀԿՄ անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Նարինե Ավետիսյանն** ուրվագծեց Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի գործունեությունը դարաշրջանի համատեքստում:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մարիաննա Տիգրանյանը** «Նշանավոր դրիմահայեր. Քրիստափոր Կարա-Մուրզա և Անդրեաս Քաղցածյան» բանախոսության մեջ նկատեց, որ թեև ծնունդով Ղարասու-Բազարից երկու գործիչներին բաժանում էր շուրջ կես դար, սակայն հենց Ա. Քաղցածյանի գործունեությունը նպաստեց, որպեսզի ծիլ տա և աճի Ք. Կարա-Մուրզայի հանճարը: Ա. Քաղցածյանը յուրացրել էր Հ. Լիմոնջյանի հայկական նոր նոտագրության համակարգը, հայրենի քաղաքում ստեղծել էր եկեղեցական երգչախումբ, ձայնագրել, ապա քառաձայն մշակմամբ կատարել հոգևոր երգեր, իսկ 1853 թ. ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակ ծովակալ Պ. Նախիմովի տարած մեծ հաղթանակի կապակցությամբ գրել էր «Սինոպի քայլերգ»-ը:

ԵՊԿ Գյումրու մասնաճյուղի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ **Հասմիկ Հարությունյանը** ներկայացրեց Ք. Կարա-Մուրզայի գործունեությունն Ալեքսանդրապոլի քաղաքային երաժշտական մշակույթի համատեքստում:

Կոնֆերանսի աշխատանքներին մասնակցեցին նաև երիտասարդ հետազոտողներ: ԵՊԿ ուսանողուհի **Լինդա Սարգսյանը** ներկայացրեց Մաթևոս Մուրադյանի ներդրումը Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի գործունեության ուսումնասիրության գործում, իսկ Արարատյան Հայրապետական թեմի Առաջնորդանիստ Սուրբ Սարգիս եկեղեցու երգեհոնահար, Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան պետական երաժշտական քոլեջի խմբավարությամբ բաժնի վարիչի պաշտոնակատար և երգչախմբի խմբավար **Գրիգոր Հարությունյանը** քննության առավ թաշճյանական Պատարագի երգասացությունները Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի և Մակար Եկմայանի Պատարագներում:

Կոնֆերանսի արդյունքները կարևոր հանգրվան դարձան Կարա-Մուրզայի ստեղծագործության և գործունեության ուսումնասիրության ճանապարհին:

Աննա ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

«ՀՀ ԳԱԱ – 80. հայ ակադեմիական արվեստագիտության երախտավորները».....	5
--	---

ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

ԱՐԱՄ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ - 120

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Կարևոր ներդրում միջազգային խաչատրյանագիտության մեջ. «Արամ Խաչատրյան - 120» միջազգային գիտական կոնֆերանսը.....	17
ԱՎԵՍՅԱՆ Կարապետ (Լիբանան, Բեյրութ) – Արամ Խաչատրյանի գործունեության լիբանանյան էջը.....	25
ԽԱՐԱԶԱՆՅԱՆ Րաֆֆի (Լատվիա, Ռիգա) – Պրոֆեսոր Արամ Խաչատրյանի բալթյան երկու ուսանողների մասին.....	36
ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր (Ուկրաինա, Կիև) – Արամ Խաչատրյանի «Սպարտակ» բալետի բեմական մեկնությունների համեմատական վերլուծություն.....	51
ՊՈԺԻԴԱԵՎԱ Գալինա (Ռուսաստան, Մոսկվայի մարզ, Կրասնոգորսկ) – Արամ Խաչատրյանի ստեղծագործական սկզբունքներն աշակերտների երկերում. Վլադիմիր Պոժիդակի ստեղծագործությունները.....	67

ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա – Քրիստավոր Կարա-Մուրզան «Մշակի» երաժշտական թղթակից.....	85
ՀԱԿՈՐՅԱՆ Անի, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Կարինե, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լինդա – Հայ ավանդական օրորներ.....	95
ՀԱԿՈՐՅԱՆ Լիլիթ – Նիկոլ Գալանդեյրյանի մանկական օպերաները.....	106
ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ Աստղիկ – Հայոց հնագույն տաղ-օրորը.....	115
ՊԻԿԻՉՅԱՆ Հռիփսիմե – Ավանդական նվագարանների սիմֆոնիզացված հետնորդը. Սպենդիարոֆոն.....	142
ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա – «Էթնոերաժշտագիտության հիմնախնդիրներ» առարկայի դասավանդման մեթոդիկա.....	154

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ Աշխեն – Ռուսական դրամատուրգիայի դրսևորումները արդի հայ թատրոնում.....	167
ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ Ռուզաննա – Գ. Սունդուկյանի անվան ակադեմիական թատրոնում Հրաչյա Ղափլանյանի բեմադրած հայ դասական կատակերգությունները.....	173

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՆԱՆՅԱՆ Ռուզան – Ռաֆայել Շիշմանյանի կերպարը հայ կերպարվեստում..... 184

ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի – XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի հարցերը «Անահիտ» հանդեսի առաջին շրջանում (1898-1911)..... 192

ՉՈՒԳԱՍՉՅԱՆ Լևոն – Նկարիչ Սմբատ Տեր-Կյուրեղյանի նկարների վավերագրական կարևորության մասին..... 215

ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե – Հասանլուի ոսկյա թասը. հարդարանքի պատկերագրական մեկնությունն ու զուգահեռները Հայկական լեռնաշխարհում..... 235

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԱՄՅԱՆ Լուսին – Հայկական հետքերը իտալական Տոսկանայի գավառի ճարտարապետական ժառանգության համատեքստում դարերի պատմական հարացույցում..... 243

ՔԵՇԱՎԱՐՉ ՌԱՀԲԱՐ Գոլոռիս (Իրան, Թեհրան) – Քաղաքաշինական մշակույթի ձևավորումը Հին աշխարհի երկրներում (Հունաստան, Հռոմ, Իրան)..... 257

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄԲԻՈՆ

ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Հերակ (Կանադա, Մոնրեալ) – Նեմրուֆ լեռ. նորը Կոմմագենեի թագավոր Անտիոքոս Ա Թեոսի կյանքի մասին..... 266

ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

ԳԱՅՖԵՃՅԱՆ Հելեն – Արվեստի քուրմը. Նիկոլայ Գարեգինի Քոթանջյանի ծննդյան 95-ամյակի առթիվ..... 280

ԳԻՏԱԿԱՆ ԼՐԱՏՈՒ

Գիտական կոնֆերանս «Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի գործունեության պատմական նշանակությունը»..... 291

СОДЕРЖАНИЕ

НАН РА – 80: внесшие значительный вклад в армянское академическое искусствоведение.....	5
---	---

СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

АРАМ ХАЧАТУРЯН - 120

АСАТРЯН Анна – Важный вклад в международное хачатуряноведение: международная научная конференция «Арам Хачатурян - 120».....	17
АВЕСЯН Карпет (Ливан, Бейрут) – Ливанская страница деятельности Арама Хачатуряна.....	25
ХАРАДЖАНИЯН Раффи (Латвия, Рига) – О двух балтийских учениках профессора Арама Хачатуряна.....	36
ЧЕПАЛОВ Александр (Украина, Киев) – Компаративный анализ сценических интерпретаций балета Арама Хачатуряна «Спартак».....	51
ПОЖИДАЕВА Галина (Россия, Московская область, Красногорск) – Творческие принципы Арама Хачатуряна в сочинениях его учеников: произведения Владимира Пожидаева.....	67

МУЗЫКОЗНАНИЕ

АСАТРЯН Анна – Христофор Кара-Мурза – музыкальный обозреватель «Мшака».....	85
АКОПЯН Ани, ОГАНИСЯН Карине, САРГСЯН Линда – Армянские народные колыбельные.....	95
АКОПЯН Лилит – Детские оперы Никола Галандеряна.....	106
МУШЕГЯН Астхик – Армянская древнейшая колыбельная-таг.....	115
ПИКИЧЯН Рипсиме – Спендиарофон: «симфонизированный» наследник традиционных музыкальных инструментов.....	142
ТИГРАНЯН Марианна – Методика преподавания предмета «Основы этномузыкологии».....	154

ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

АТАНЕСЯН Ашхен – Русская драматургия в современном армянском театре.....	167
АРАКЕЛЯН Рузанна – Армянские классические комедии в постановке Грачья Капляна в Академическом театре имени Г. Сундукяна.....	173

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

АНАНИЯ Рузан – Образ Рафаэла Шишманяна в армянском искусстве.	184
КИРАКОСЯН Мэри – Вопросы армянского изобразительного искусства в журнале «Анаит» первого периода издания (1898-1911).....	192
ЧУГАСЗЯН Левон – О документальном значении картин Смбата Тер-Кюрегяна.....	215
ПОГОСЯН Гаянэ – Золотая чаша Хасанлу: иконографическая интерпретация и параллели в Армянском нагорье.....	235

АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

МАМЯН Люсин – Армянские следы в контексте архитектурного наследия итальянской провинции Тоскана в исторической парадигме веков.....	243
КЕШАВАРЗ РАХБАР Голрох (Иран, Тегеран) – Формирование градостроительной культуры в странах Древнего мира (Греция, Рим, Иран).....	257

Трибуна Молодого Исследователя

ЭРКЕЛЯН Гераг (Канада, Монреаль) – Гора Немрут: новое о жизни царя Коммагены Антиоха I Теоса.....	266
--	-----

НАШИ ЮБИЛЯРЫ

ГАЙФЕДЖЯН Эллен – Жрец искусства: к 95-летию со дня рождения Николая Гарегиновича Котанджяна.....	280
--	-----

НАУЧНАЯ ХРОНИКА

Научная конференция «Историческое значение деятельности Христофора Кара-Мурзы».....	291
---	-----

CONTENTS

NAS RA – 80: the renowned contributors to Armenian academic art studies.....	5
--	---

ARTICLES, REPORTS

ARAM KHACHATURYAN – 120

ASATRYAN Anna – Important contribution to international Khachaturyan Studies: “Aram Khachaturyan – 120” international scientific conference.	17
AVESSIAN Karapet (Lebanon, Beirut) – The Lebanese page in Aram Khachaturyan’s career.....	25
KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – On Professor Aram Khachaturyan’s two students from the Baltics.....	36
CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kyiv) – A comparative analysis of stage interpretations of the ballet “Spartacus” by Aram Khachaturyan..	51
POZHIDAEVA Galina (Russia, Moscow oblast, Krasnogorsk) – Aram Khachaturyan’s creative principles in the works of his pupils: Vladimir Pozhidaev’s compositions.....	67

MUSICOLOGY

ASATRYAN Anna – Kristapor Kara-Murza – the music reviewer for “Mshak”.....	85
HAKOBYAN Ani, HOVHANNISYAN Karine, SARGSYAN Linda – Armenian Traditional Lullaby.....	95
HAKOBYAN Lilit – Children’s operas by Nikol Galanderyan.....	106
MUSHEGHYAN Astghik – Armenian ancient tagh-lullaby.....	115
PIKICHIAN Hripsime – Spondiarophone: the “symphonized” successor to traditional musical instruments.....	142
TIGRANYAN Marianna – Methods of teaching the subject “Problems of Ethnomusicology”.....	154

THEATER AND FILM STUDIES

ATANESYAN Ashkhen – Russian drama in the contemporary Armenian theater.....	167
ARAKELYAN Ruzanna – The stage productions by Hrachya Ghaplanyan of Armenian classical comedies at the G. Sundukyan State Academic Theatre.....	173

ART STUDIES

ANANYAN Ruzan – The image of Raphael Shishmanyán in Armenian Art.. 184
KIRAKOSYAN Mary – The issues of Armenian visual arts in “Anahit” magazine of its first period of publication (1898-1911)..... 192
CHOOKASZIAN Levon – On the documentary significance of Smbat Ter-Kyureghyan’s pictures..... 215
POGHOSYAN Gayane – The Hasanlu gold bowl: an iconographic interpretation of the decoration and parallels in the Armenian Highlands..... 235

ARCHITECTURE STUDIES

MAMYAN Lyusin – Armenian traces in the context of the architectural heritage of the Italian province of Tuscany in the historical paradigm of the ages..... 243
KESHAVARZ RAHBAR Golrokh (Iran, Tehran) – Formation of urban-planning culture in the countries of the Ancient World (Greece, Rome, Iran)..... 257

ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER

HERKELIAN Herag (Canada, Montreal) – Mount Nemrut: discovering the life of King Antiochus I Theos of Commagene..... 266

OUR ANNIVERSARIES

GAYFEDJIAN Hellen – The priest of art: on the 95th anniversary of Nikolay Kotanjyan’s birth..... 280

SCIENTIFIC CHRONICLE

Scientific conference “The historical significance of Kristapor Kará-Murza’s activity” 291

AUTHORS

ANANYAN Ruzan – PhD student at NAS RA Institute of Arts
E-mail: ruzan92.92@mail.ru

ARAKELYAN Ruzanna – Applicant at the Chair of History and Theory of Arts of Yerevan State Institute of Theater and Cinematography
E-mail: ruzanarakelyan91@gmail.com

ASATRYAN Anna – Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of RA, Doctor of Sciences (Arts), professor
E-mail: annaasatryan2013@gmail.com

ATANESYAN Ashkhen – Associate professor at the Chair of Russian Literature of Yerevan State University, PhD in Philology
E-mail: athanesyan@mail.ru

AVESSIAN Karapet (Lebanon, Beirut) – Conductor of the Lebanese Philharmonic Orchestra, professor at the Lebanese American University, PhD candidate at NAS RA Institute of Arts
E-mail: garethavessian@gmail.com

CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kyiv) – Head of the Department of Choreographic Art of the Kyiv National University of Culture and Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), professor
E-mail: chepalovst@gmail.com

CHOOKASZIAN Levon – Head of the Chair of Art History and Theory at Yerevan State University, Honored Worker of Culture of RA, Member of the Ambrosian Academy of Milan (Italy), corresponding member of the Academy of Montpellier (France), Doctor of Sciences (Arts), professor
E-mail: levonch@yahoo.com

HAKOBYAN Ani – Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts.
E-mail: anifolkmusicologist@gmail.com

HAKOBYAN Lilit – Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts
E-mail: lilhak1986@gmail.com

HERKELIAN Herag (Canada, Montreal) – Bachelor of Arts and Art History, Bachelor of Archaeology and Ancient World History, Royal Bank of Canada, Credit Adjudicator
E-mail: hergelian@gmail.com

HOVHANNISYAN Karine – Junior researcher at the Department of Traditional Music of NAS RA Institute of Arts
E-mail: musickarine@mail.ru

KESHAVARZ RAHBAR Golrokh (Iran, Tehran) – PhD student at NAS RA Institute of Arts
E-mail: golrokhkeshavarzrahbar@gmail.com

KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga) – Chairman of the Association of National Cultural Societies of Latvia after I. Kozakevich, Honored Artist of Latvia, Member of the Composers Union of Latvia, member of the Latvian National Commission for UNESCO, Doctor of Sciences (Arts), professor
E-mail: r.haradzanjans@gmail.com

KIRAKOSYAN Mary – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: marykirakosyan@mail.ru

MAMYAN Lyusin – Associate professor at the Chair of Theory of Architecture, Restoration and Reconstruction of Historical-Architectural Heritage, Fine Arts and History of the NUACA
E-mail: luserx66@gmail.com

MUSHEGHYAN Astghik – Senior Researcher at the Mesrop Mashtots Matenadaran, Researcher at the Komitas Museum-Institute, Member of the Composers Union of Armenia, Doctor of Arts
E-mail: a.musheghyan@gmail.com

PIKICHIAN Hripsime – Senior Researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, associate professor at Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences
E-mail: riposh@mail.ru

POGHOSYAN Gayane – Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: gayanepoghosyan8787@gmail.com

POZHIDAEVA Galina (Russia, Moscow oblast, Krasnogorsk) – Professor at the M.S. Shchepkin Higher Theater School (Institute) under the State Academic Maly Theater of Russia, Doctor of Sciences (Arts)
E-mail: pozhidaeva.galina@yandex.ru

SARGSYAN Linda – Master student at the Komitas Yerevan State Conservatory
E-mail: linda.sargsyan31@mail.ru

TIGRANYAN Marianna – Senior researcher at the Department of Folk Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts
E-mail: tigranyan.marianna@mail.ru

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 the Armenian section – **Svetlana MARDANYAN**
Editor of the Russian section – **Svetlana MARDANYAN**
Editors of the English section – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**
Компьютерный дизайн и верстка – **Армине ПЕТРОСЯН**
Computer design and pagination – **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
Эл. почта: journal@arts.sci.am
E-mail: journal@arts.sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://artstud.sci.am/>
Официальный сайт: <http://artstud.sci.am/>
Website: <http://artstud.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1278
Ստորագրված է տպագրության՝ 01.12.2023:
Չափսը՝ 70 x 100¹/₁₆, 19 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
«ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 01.12.2023
Формат 70 x 100¹/₁₆, 19 печ. л.
Тираж 200 экз.
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 01.12.2023
Format 70 x 100¹/₁₆, 19 print. sheets.
Printed copies – 200
“Gitutyun” Press NAS RA,
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24