

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

---

# ԿԱՆԹԵՂ

## ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈՂՎԱԾՆԵՐ

КАНТЕХ  
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

KANTEGH  
ARTICLES

3 (76)



«ԱՍՈՂԻԿ» ՀՐԱՏԱՐԱՎԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 2018

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72  
Կ 217

Կ 217 Կանթեղ: Գիտական հոդվածներ /Գլխ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: Ասողիկ,  
270 էջ:

**Գլխավոր խմբագիր՝ Աննա Գ. ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

**Խմբագրական խորհուրդ**

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ,  
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱՔԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԽԱՌԱՏՅԱՆ Ալբերտ,  
ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ, ԴԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն,  
ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (գլխավոր խմբագրի տեղակալ),  
ՅՈՒՐԻԵՎԱ Տատյանա, ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՊՈԿՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա,  
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լևոն, ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա,  
ՕՀԱՆՅԱՆ Քաջիկ**

**Главный редактор Анна Г. АСАТРЯН**

**Редакционная коллегия**

**ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՍՏՐՅԱՆ Մուրադ,  
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԿԱՅԱՐՅԱՆ Վիգեն, ԿԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա,  
ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (заместитель главного редактора),  
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ Գենրիկ, ՕԳԱՆՅԱՆ Կադժիկ, ՍԱՀԱԿՅԱՆ Նադեժդա,  
ՍԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՅԱՆ Լևոն, ԽԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ, ԵՐԵՎԱՆԻ Տատյանա**

**Editor-in-Chief Anna G. ASATRYAN**

**International Editorial Council**

**ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՍՏՐՅԱՆ Սեդա,  
ԿԱՅԱՐՅԱՆ Վիգեն, ԱՍՏՐՅԱՆ Մուրադ, ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Գենրիկ, ԿԱՄԱԼՅԱՆ  
Մարգարիտա, ԽԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ, ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (Deputy  
Editor-in-Chief), ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՕԳԱՆՅԱՆ Կադժիկ, ՍԱՀԱԿՅԱՆ Նադեժդա,  
ՍԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՅԱՆ Լևոն, ԵՐԵՎԱՆԻ Տատյանա, ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան**

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72

---

## ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ԱԶԳԱՅԻՆ-ԱԶՆՏԱԳՐԱԿԱՆ ՊԱՅՔԱՐԻ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԸ ԱՐԱՄ ՉԱՐԸԳԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ (1902-1907ԹԹ. «ԴՐՕՇԱԿ»)

#### ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

1902-1907թթ. «Դրօշակում» տպագրվում են Արամ Չարըզի (Վտարանդի) շուրջ 12 բանաստեղծություններ: Դրանցում բանաստեղծն արտահայտում է մի շարք գաղափարներ, որոնք համահունչ էին ազգային-ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությանը, և, համապատասխանաբար, հետևելով սիմվոլիզմի գեղագիտական սկզբունքներին, ստեղծում է հերոսականության, ազատության ու արդարության, ապագայի և այլ խորհրդանիշներ: Չնայած բանաստեղծություններում կյանքի դաժանության, ցավի ու տառապանքի իրական պատկերների նկարագրությանը՝ բանաստեղծը լավատեսորեն խորացնում է հավատը ցանկալի ապագայի հանդեպ:

**Բանալի բառեր** – Դաշնակցություն, ազատագրական պայքար, անարդարություն, վրեժ, ատելություն, ժողովուրդների բարեկամություն, ազատություն, հերոսականություն:

20-րդ դարասկզբին արևմտահայության առջև ծառայած և չլուծվող հանապազօրյա խնդիրներից բացի կար ջարդերից ուժասպառ այդ նույն ժողովրդի հոգևոր ներքին կյանքը անխաթար պահելու անհրաժեշտությունը, որը, սակայն, ուղղակիորեն կրում էր ժամանակի քաղաքական-հասարակական կյանքի դրոշմը, իսկ այստեղ դրությունն իսկապես աղետալի էր: «Դրօշակը» գրում է. «Աղետալի՝ մանաանդ այն պատճառով, որ ժողովուրդը դեռ չէր հասունացել զինած կռիվ համար և որ նրան պատրաստելու ընդունակ էր միայն ճշմարիտ ինտելիգենցիան, գաղափարի ներկայացուցիչը...»<sup>1</sup>, և միաժամանակ ավելացնում՝ ժողովուրդն ինքն է փնտրում և գտնում գաղափարի «գործիչներին»: Իսկ ուրիշ էլ ո՛վ պետք է ճանապարհ հարթեր, եթե ոչ «ճշմարիտ ինտելիգենցիան». նրանք բանաստեղծներ էին, գրողներ, ուսուցիչներ և այլք: Նրանցից մեկն էր ժամանակի ճանաչված մտավորական՝ բանաստեղծ, մանկավարժ, թարգմանիչ Արամ Չարըզը (Չարըզճյան)<sup>2</sup>: Ստանալով պատշաճ

---

<sup>1</sup> «Դրօշակ», 1902, թիվ 4, էջ 50:

<sup>2</sup> ՀՍՀ, հ. 8, Երևան, 1982, էջ 674:

կրթություն (Գևորգյան ճեմարան, Ներսիսյան դպրոց, Լայպցիգի համալարան, Սորբոն՝ գրականության դասընթաց<sup>3</sup>) և հայրենիքի ճակատագրի հանդեպ իր քաղաքացիական դիրքորոշումն ունենալով՝ Չարըզը երիտասարդական խանդավառ եռանդով նվիրվում է ազգային վեհ գաղափարների իրականացման գործին: Մտավորականի բազմաբեղուն գործունեության ընթացքում ձևավորվում է «գաղափարական գործիչը», սակայն նրա կերպարի ամբողջական նկարագրի կարևորագույն շտրիխը բանաստեղծական ձիրքն է:

Չարըզի ստեղծագործական կյանքի ներշնչանքի աղբյուրը հարազատ ժողովրդի դարավոր երազանքն էր, նրա համատությունն ու աննկուն կամքը, իր իդեալներին հասնելու հավերժական ձգտումը: Ցավոք, 1895-96թթ. կոտորածներից հետո «հայկական կյանքն էր ուղղություն տալիս բանաստեղծների և արձակագիրների գրչին»<sup>4</sup>: Եվ, բնականաբար, Չարըզի ստեղծագործությունների առաջընթացը ազգային-ազատագրական պայքարն էր լինելու, իսկ մտահոգության առարկան՝ պատմաքաղաքական իրադարձությունների խաչմերուկում հայտնված հայրենիքի և հայ ժողովրդի ճակատագրի հարցը: Դրանով էլ պայմանավորված են նրա բանաստեղծությունների հիմնական մոտիվները՝ ողբերգականությունը, ցասումն ու վրեժը, ընդվզումն ու հերոսականությունը և գրեթե անհնարին թվացող հավատը ապագայի հանդեպ:

Կանդրադառնանք 1902-1907թթ. Վտարանդի ծածկանվամբ<sup>5</sup> «Դրոշակում» տպագրված շուրջ 12 բանաստեղծությունների: Դրանցում բանաստեղծի խորհրդածությունները, անկախ տրամադրությունների, ապրումների տարաբնույթ արտահայտություններից, բևեռվում են միևնույն գաղափարի շուրջը՝ պայքար հանուն հայրենիքի ազատության ու ժողովրդի երազած ապագայի: Ըստ այդմ, տարբեր վերնագրերով ու բովանդակությամբ քերթվածները կապակցվում են ներքին տրամաբանական շղթայով:

Վաղվա օրվա հանդեպ անորոշության մղձավանջը սպառնում էր ստեղծել համատարած հուսալքումի մթնոլորտ, և հաճախ այդպիսի պայմաններում ստեղծված իրավիճակից դուրս գալու համար պահանջվում էին անգամ անիրական թվացող ջանքերի գործադրում: Երիտասարդ բանաստեղծը փորձում է

<sup>3</sup> **Ստեփանյան Գ.**, Կենսագրական բառարան, հ. Գ, գիրք I, Երևան, «Խորհրդային գրող», 1990, էջ 205:

<sup>4</sup> **Եղիազարյան Ա.**, XX դարի հայ գրականություն, դեմքեր և խնդիրներ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2002, էջ 146:

<sup>5</sup> **Հովակիմյան Բ.**, Հայոց կեղծանունների բառարան, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 2005, էջ 434:

իրական ու տեսանելի դարձնել դրանք՝ չնայած հակասությունն իրականության ու ազգային իդեալների միջև գնալով սրվում էր: Հանուն հավատի շարունակ նահատակվող ժողովրդի փոխարեն Չարըզն ընդվզում է առ Աստված («Բողոք»<sup>6</sup>): Անարդարության դեմ իր ողջ գայրույթը նա ուղղում է «Սուրբ խաչելութեան պատկերին», որին աղերսագին աղոթք էր հղում հուսաթափ ժողովուրդը. «Տարապեալ հօտը հովիւն է կանչում//Արիւնաշաղախ, մերկ, լալահառաչ»: Այլևս անտանելի է խեղճության աղոթքը, և ժողովրդի տառապանքներից ու ցավից վշտացած բանաստեղծը, բողոքի ճիշտ արձակելով, մեղանչում է «աւեր տաճարում». «Բայց ու՛ր ես Աստուած, ինչու՛ չես լսում // Հալածեալ հօտիդ աղերսը արդար, // Որ քո սուրբ անւան համար այս կեանքում // Արիւն արցունք է թափել դարէդար: Մի՛թէ գթութեան անգամ մի նշույլ // Չլանում է քո սիրտը գթառապ // Եւ մի՛թէ բաւ չէ, որ մնաց նա խուլ // Մարդկային արիւն արցունքի առաջ»: Ահա, թե ինչու է մեռնում փրկության հույսը, իսկ թե Աստված դեռ ծարավի է արյան, ապա մնացել է ինքնանվիրումի մի վերջին ճիգ: Հեղինակի համոզմամբ՝ հայրենիքի հանդեպ անսահման սերն է իրական դարձնում անձնագոհության սխրանքը, և ինքն էլ պատրաստ է անասելի տանջանքներ կրելու, անգամ խաչվելու հանուն վերջնական նպատակի. «Լոկ թէ դորանով հալածեալ հօտին//Մի անկապտելի ազատ կեանք գնեմ»:

Չարըզի ուշադրության կենտրոնում ազատագրական պայքարը կերտող հերոսներն են, որոնց նա ներկայացնում է որպես ազգային ոգու կրողներ, իսկ ինչպես Ս. Սարինյանն է ընդգծում, այն «ուղղակիորեն առնչվում է ազգային գոյաբանության հիմունքին»<sup>7</sup>: Կարծում ենք, բանաստեղծն ստեղծում է հերոսի հավաքական կերպարը՝ հիմքում ունենալով ազգային ոգու այսպիսի ընկալումը: Վերջինս էլ ստիպում է քերթողին բացարձականացնել ուժի, պայքարի ու հաղթանակի գաղափարները՝ առաջնորդվելով «Կյանքը պատկանում է նրան, ով ուժեղ է, ով գոյության կռվում հաղթանակելու է կոչված»<sup>8</sup> սկզբունքով: «Հերոսները»<sup>9</sup> քերթվածում բանաստեղծը ոգեկոչում է «Հին հերոսներին»՝ անվանելով նրանց «Ազատության» և «Իրավունքի» համար «մեռնող արևներ»: Սակայն մեռնող մայրամուտների մեջ նա թաքնված արշալույսներ է տեսնում. «նորա համար այնքան արև մայր մտան, // Որ զարդարեն մեր Մեծ այգը նոր կյանքի»: Ինչպես տեսնում ենք, բանաստեղծը բողոքի միջից փնտրում է «Լոյս

<sup>6</sup> «Դրօշակ», 1902, թիվ 4, էջ 50:

<sup>7</sup> Սարինյան Ս., Հայ գաղափարաբանություն, Երևան, «Ձանգակ-97», 1998, էջ 70:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 71:

<sup>9</sup> «Դրօշակ», 1902, թիվ 8, էջ 117:

*Առագաստն Երրորդութեան ճշմարիտ, // Ազատութեան, Իրատունքի և Սիրոյ՝* այդպիսով ձգտելով հասնել ներդաշնակ կյանքի իրական պատրանքներին:

Դաժան ոճիրների արյունոտ պատկերները դեռևս հեռացնում էին երագած ապագայի տեսլականը. խոշտանգված հոգիներում ահագնացած ատելությունը թույլ չէր տալիս մոռացության մատնել «Սուգի, Արիւնի ու Չարչարանքի» մահագոյժ գիշերները («Ատելությունը»<sup>10</sup>): Չարըզը իրատեսորեն պատճառաբանում է՝ երբ է մարդն ապավինում ատելությամբ. «*Երբ մեզ մեր հոգեվարքին մէջ իսկ կը լկեն՝ // Վարելով մեզ մեր կողոպտած փաճարներէն, // Քեզի կը կառչինք, ով Արելութիւն»*: Եվ ապա բանաստեղծն այն անհրաժեշտ է համարում, դիտում որպէս հոգին մարդկային բոլոր ստրկություններից մաքրող միջոցի և գտնում, որ միայն «Ատելութիւնն» է ունակ «Իժեր» ու «Վագրեր» ծնելու. «*Ու այսպէս վայրագ, անհաշտ ու քինայոյզ // Վագրերու և Յովազներու վոհմակներու նման՝ // Քեզի հետ, ո՛վ Արելութիւն, // Թափառինք Ընդհարումներու ճամբաներուն վրայ // Մինչ որ կարող ըլլանք արգասատր ու բարեբեր ու հայրենի // մեր դաշտավայրերուն ու սարահարթերուն վրայ // Խաղաղութեան փառաւորներն ու վրանները փարածելու»*: Ատելությունը կարծես դառնում է սկեռուն գաղափար հայ քերթողի համար: Չարըզը ևս Սիամանթոյի նման («Հայրդիները» Ժ «Ատելութեան կոչ»<sup>11</sup>) ատելությամբ զինվելու կոչ է անում, անգամ աղերսում առ «կոյր Աստուած» աղոթող ցավատանջ մայրերին՝ ասելով. «*Աղաղակեցէք ձեր զակըններուն // Թէ՛, „Աստուածն հայու մը փառ հողի գոգ //, Ահա ձեզ Կապար ու Պողպատ ծողուն //, Մեռցընել-մեռնի! ալ մի ընէք հոգ”* («Մեր մայրերուն»<sup>12</sup>): Բանաստեղծը դիմում է «կոչնակներուն», մինչև վերջ ի մահ պայքարելու մարտահրավեր է հնչեցնում՝ մեկ անգամ ևս հիշեցնելով նրանց իրենց առաքելությունը՝ որպէս «*վաղորդայնի մեր ազատութեան Ապրուշանին անբասիր Քուրմերը*»: Այդ նրանք է, որ պետք է «*Արդարութիւնը, Արդարութիւնը, Արդարութիւնը փոթորկեն...*» («Կոչնակները»<sup>13</sup>): Այստեղ արդեն «կոչնակները» մարմնավորում են հանուն արդարության պայքարի ելած նորոյա հերոսներին, իսկ արդարության պակասից ծնվում է ատելությունը: Այս բանաստեղծություններում պարզորեն արտահայտվում է, թե ում դեմ է ուղղված ատելու-

<sup>10</sup> «Դրօշակ» 1903, թիվ 7, էջ 99:

<sup>11</sup> **Սիամանթօ**, Անտիպ երկերի ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2002, էջ 145:

<sup>12</sup> «Դրօշակ», 1903, թիվ 10, էջ 155:

<sup>13</sup> «Դրօշակ», 1904, թիվ 1, էջ 7:

թյունը և հանուն ինչի է այն արդարացվում. իհարկե, երբ այն ուղղված է մարդկության թշնամիների դեմ և ենթարկված է բարիք գործելու նպատակին<sup>14</sup>:

Հայրենիքի փրկության ուղիները որոնելիս Չարըզը չի թաքցնում իր վարանուններն ու կասկածները. ավելին, նա անկեղծորեն արտահայտում է իր հույզերն ու ապրումները, փորձում հասկանալ, թե անարդար ու դաժան իրականությունը ինչ ավերածություններ է անում ժողովրդի հոգեկան աշխարհում, և թե ինչից են ծնվում ոչ միայն մերժելի զգացումները, այլև արարքները: Նա գնահատում է նաև սպասվածն ու ստացածը. և՛ թե ինչ էր ակնկալում մեր ժողովուրդը «Արդարություն» կոչվածից, և՛ թե ինչ ստացավ ի տրիտուր. Որտեղի՞ց էր գալու փրկությունը. միամիտ սպասում. «*Խոր հաւատքով Արևմուտքի կողմերէն//Կըսպասէինք Արշալոյսի մեր ծագումն*», բայց «*Արևմուտքը Ծիածաններ մերթ կապեց, //Որ վիրակապ չ'եղան սակայն մեր վերքին*»: Արդյունքում, պատմությունից դասեր չստանալով, «*Կոչնակներու Պաղատանքին համընթաց//Մեր լացն, աղօթք կրկնեցան դարէդար*»: Չնայած հուսալքումի տրամադրությանը՝ Չարըզը խուսափում է հոռետեսությունից, մերժում լավկանությունը: Նա հուսադրում է ընթերցողին ապագայի հանդեպ իր լավատեսությամբ՝ հեռանկարում ունենալով բացվող «Արշալոյսները» («Մեր արշալոյսները»<sup>15</sup>): Նրան ոգեշնչում են «Հին հերոսները»՝ արդեն «*Արդարութեան Յովագներ*» դարձած, ովքեր «*Իրաւունքի ճամբաները կ'արօրեն...//Մեզ Արշալոյս, Մաքառումի եղբայրներ, //Արևելքէն պիտի ծագէ շուր օրէն*»: Եթե անդրադառնանք այս վերջին բառային պատկերների բովանդակությանը, ապա ընկալելի կդառնան դրանց կոնկրետ իմաստները, որոնք և ներկայացնում են Չարըզի բանաստեղծության հիմնական ուղերձը, ինչպես նաև, դաշնակցության կոչնշաբանը՝ «Մահ կամ ազատություն»<sup>16</sup>:

Էպիկական շնչի ստեղծագործություն է «Վիդոշի բազեն»<sup>17</sup> (հատված համանուն պոեմից), որը գրվել է Քրիստափորի և Էդուարդի մահվան տարեկիցի առթիվ: Չարըզը Վիդոշ լեռան լանջերին նահատակված Քրիստափորի հերոսական ոգին արթնացրել է լեռներում ազատորեն ճախրող բազեի այլաբանական կերպարի միջոցով: Պատկերում է, թե ինչպես հայոց լեռներում թևածող սրատես բազեն անցնում է ավերված շեներով ու վերապրում կատարվածը, ապա կարծես նրա աչքի առաջ հառնում են հայ քաջագունները՝ «Հայ

<sup>14</sup> Բարոյագիտական բառարան, Երևան, «Հայաստան», 1985, էջ 36:

<sup>15</sup> «Դրօշակ», 1905, թիվ 6, էջ 85:

<sup>16</sup> «Դրօշակ», 1895, թիվ 11, էջ 4:

<sup>17</sup> «Դրօշակ», 1906, թիվ 3, էջ 43:

Ֆեդային», որոնց «...գործերը դեռ մինչև այսօր//ապրում են նույնիսկ թըշնամու սըրփում»: Պատմում է, թե ինչպես հայ մայրերը օրոր երգելիս նրանց սխրանքներն են փառաբանում, «Իսկ տաճիկ զօրքը դեռ մինչև այսօր//Սարսափ տարածող Սերոբից յեղոյ//Քաջ Անդրանիկի ըստերն է տեսնում//Սասնոյ ամեն մի ժայռի կատարում»: Բազեի երգը, սակայն, «հայի դարևոր ցափց ու սուգից» դառնաշունչ է ու ցասկոտ, քանի դեռ «Հայածվող հայի հեծկլտանքի հեղ//Լըստում է դահճի քըրքիջն անվախճան...»: Սիրված հերոսների անունները հիշատակելով՝ հեղինակը ցանկանում է բորբոքել հպարտության, խիզախության ու արժանապատվության զգացումները, բարձրացնել պայքարի ոգին ու ոտքի հանել ողջերին՝ դահճի քըրքիջը լռեցնելու:

Նա հրաշալի կերպով պատկերացնում էր և հասկանում, թե պատմական ինչ իրադարձություններ են տեղի ունենում ժողովուրդների կյանքում, թե ինչպես են հանուն արժանապատիվ ապագայի ազատությունն ու արդարությունը դառնում ցպահանջ: Սա ժամանակի ոգին էր, որ տրոփում էր խիզախների սրտերում: Չարըզի բանաստեղծություններում նրանք անմահության պսակն են կրում. «Ահա նորեն եկեր են Անոնք՝ հսկայ Ծարափները դիւցազնական մահերուն՝/Հայրենանուեր ընդհարումներու Ուխտեալները, Նախավկաները, Անմահները...//Եկեր են Անոնք, ծովէն թարմացած ու մահեն գեղեցկացած՝/Մահապարտները Երէկին ու Աստուածները Այսօրուան// ...Ահեղ ու անխոցելի բանակին Գերեզմանադարձներու, որ ծովերէն պիտի գայ,//Որպէս փոթորիկը յաղթական, ու որպէս դաշտապարտ վերջին... («Գերեզմանադարձները»<sup>18</sup>): Բանաստեղծն ուրվագծում է «Ուխտեալների», «Նախավկանների», «Անմահների» ու «Մահապարտների» խորհրդանշական կերպարները՝ անվանելով նրանց «Գերեզմանադարձներ», ովքեր եղբայրասպան դահճի ահեղ դատաստանն են ավետում պայքարի ելած ժողովուրդներին: Խորհրդանշական է և ցանկալի ապագայի հեռանկարը, երբ բոլորը եղբայրացած մի ընդհանուր հայրենիք ունեն ու «Իրենց ուրոյն լեզուներովն ու բարբառներով Հասասարութիւնը պիտի երդին»:

Որքան էլ կատարյալ հասարակության ու կատարյալ կյանքի պատկերացումներն ուտոպիստական են, այնուամենայնիվ, Չարըզը «Ձեզի՛ է, որ կը դիմեմ»<sup>19</sup> քերթվածում դիմում է Երկրի ժողովրդին, որ հզորանան կամքով ու չերկնչեն պայքարի ժամին. «Ուստի, չ'ըլլայ որ հայր մը կամ մանաւանդ մայր

<sup>18</sup> «Դրօշակ», 1906, թիվ 10, էջ 158:

<sup>19</sup> «Դրօշակ», 1907, թիվ 4, էջ 62:



մը իր զակին բարձրացող բազուկը» բռնել փորձի: Այստեղ նա զարգացնում է սեփական երկրի տերը լինելու գաղափարը՝ իմաստավորելով նաև կրած տառապանքներն ու զրկանքները, անդառնալի կորուստները. «*Եւ վերջապէս, վերջապէս, վերջապէս մենք տերը պիտի դառնանք մեր կյանքին, մեր բաղդին ու մեր հողերուն, // Ու պիտի ոսկեշինենք հայրենիքը փլատակ, հայրենիքը խուպան, հայրենիքը ամայի, // Ու պիտի բանանք եղբայրօրէն մեր անյիշաչար թևերը բովանդակ Ազգերու և Յեղերու առաջ // Ու մեր տանիքներէն ու հրապարակներէն տիեզերական Եղբայրութիւնը պիտի քարոզենք չորս-ծագերուն: Ապա հավաստիացնում է, որ տեսնում է այդ ժամանակը. «*Ձեզի՛ է որ կը դիմեմ ապառնիէն վերադարձող զինեալ հոգիովս ֆեդայիի...*»: Բանաստեղծը ներկայացնում է իր ժողովրդին որպէս խաղաղության քարոզչի՝ միաժամանակ բարձրացնելով նրա դերը մարդկության կյանքում:*

Վերոհիշյալ բանաստեղծությունների տրամաբանական շարունակությունն է երեք ծավալուն մասերից բաղկացած «Դաշնակցության»<sup>20</sup> քերթվածը, որտեղ հեղինակն ակնհայտորեն իր հիացումն ու համակրանքն է հայտնում կուսակցության հանդէպ՝ համարելով այն «Վէմ հայրենի ազատության Խորանին»: Չարըզը բավական տպավորիչ համեմատություններով է բնութագրում դաշնակցությանը՝ ստեղծելով փառաբանության տարափ. ինչպէս՝ «*որպէս քուրմը սրբազան», «Դու ակունքն ես անապակ, ուրկէ՛ մեր կյանքը կ' առուակէ», «Դու արծիւն ես սաւառնող», «Իսկ ամէն Պապանի՛ երկու Երա՛զ ունի այս աշխարհին մէջ // նախ Անու՛նդ հպարտ, և ապա գովեստի տեղ մը Պապանութեա՛նդ մէջ», «Պէտք է որ ամէն Ոխ, ամէն Վրէժ, ամէն Կամք ուրոյն // Եղբայրանան, միանան, ձուլուին ու բանակուին նայվածքիդ տակ միահեծան...»<sup>21</sup>: Ըստ երևույթին, պայքարող ուժերը համախմբելու միտումն է այսպէս ոգեշնչել բանաստեղծին: Հաջորդ «Մենք պիտի հաղթենք»<sup>22</sup> բանաստեղծությամբ արդեն դիմում է Սուլթան Համիդին՝ ներկայացնելով բոլորովին հակադիր պատկեր. «*Եւ արդ նորէն դուն, թագակիր դահիճներու ամենէն իժականդ ու ամենեն վամպիրականդ, // Ահասարսուտ մղձաւանջէդ հալածական՝ մահու հրամաններդ կ' ոռնաս շողիքող շրթունքներովդ... // Եվ զօրքդ ու ամբոխդ կը զինես դրկելու համար մեզ իսպառ բնաջնջելու, // Երբ մենք անօթի ու մերկ, հողերուն վրա մեր հոգեվարքով կը չարչարուինք...*»: Այս հակադրությամբ Չարըզը խտացնում է*

<sup>20</sup> «Դրօշակ», 1906, թիվ 12, էջ 188:

<sup>21</sup> «Դրօշակ», 1907, թիվ 8, էջ 46:

<sup>22</sup> «Դրօշակ», 1907, թիվ 4, էջ 62:

«Մենք»-ի գաղափարը: Նրա խոհափլիստփայության տեսադաշտում «Մենք»-ը ներկայանում է որպես համամարդկային նշանակության արժեք, և որպես այդպիսին, պետք է հարատևի. «Մենք պէտք է որ ապրինք, զի մենք մաքառողներն ենք արդարության և նախամարտիկները փրկության բնակին», «Մենք քայլերն ենք խաղաղարար ապառնիին ու ադամանդաեզր Յորդանանը վաղուան մարդկության», «Ու մենք դադարախաղներն ենք մարդկային արժանապատության ու նպատակը հողեղէն մարդուն...» և այլն: Քերթվածն ավարտում է՝ կրկին դիմելով արյունարբու ոճրագործին՝ այս անգամ կանխատեսելով նրա վախճանը. «Իսկ դու, դու անթիւ ոճիրներուդ տակ կքած՝ պիտի զրկիս անգամ հողի գթութենէն, // Փողոցին մէջ պիտի սատկիս կատուի մը նման, բոու մը հող պիտի կազմես մեր ներբաններուն տակ»:

«Մենք»-ի հավերժության նպատակային գաղափարին Չարըզը հասնում է «մահ»-ի նորատիպ դերակատարմամբ: Նա պատկերում է «անսահման սուգը տառապեալ հողին» և ապա համատարած ոճիրներին ու ողբին հակադրում է նահատակվող ժողովրդի մահը, մահը՝ որպես յուրօրինակ հերոսացում. «Յեղափոխական մահը եղաւ Մեծ դաստիարակը», «Ու մենք մահէն իմաստացած աչքերով նշմարեցինք կամուրջը, որ կը ձգուեր դէպի յաւիտենականութիւն», «Ու մենք փնտրեցինք այն մահերը, որոնք անցատորը անանցի կը վերածեն», «Ընդհարումի մահը ավելի քաղցր է, որովհետեւ մենք Աստուծոյ մը հպարտութեամբ», «Սպրկական արթնութիւնը գիշերն է փրկում՝ հերոսական մահի արևշող առաւօտուն, // Զի այդ մահով մենք կը ծագինք միայն՝ արևին հետ լուսաւորելու համար կեանքը...», «Եւ դուն, որ բովանդակ սերունդի մը գերեզմանները կմախքացած ձեռքերովդ փորեցիր, // Դու լավ գիտես, որ մենք մահէն չենք վախնար, այլ ինքը մեզմէ կը պատկառի»: Այս բնութագրական եզրահանգմամբ բանաստեղծը հավաստում է, որ մահվան հետ շարունակ ճակատ ճակատի տվող ու չմեռնող ժողովուրդն է ունակ անցնելու հավերժության ճանապարհով: Ասվածի հետաքրքրական ընդհանրացումն է կարծես «Մահը քաղցրութիւն ունի Ծնունդի՛...» խտացումը: Ինչպես նկատում ենք, մահը՝ որպես խորհրդանշան, ունի խորը ենթատեքստեր: Չարըզը իրականում, կարծես, մի ամբողջության մեջ է քննում կյանքի ու մահվան խորհուրդը՝ այդպիսով միատիկական պատկերացումներից անցում կատարելով մի այլ ցանկալի իրականություն: Նա հանգում է հավերժության գաղափարին, որն իր հերթին բանաստեղծության համատեքստում ասոցացվում է ազգի գոյության և հարատևության հետ:

Կարծում ենք, «հերոսականի ռոմանտիկական պայթույթ»<sup>23</sup> հուզական զգացումների, ապրումների և խոհերի դրամատիկ լարվածությամբ ներկայացնելը բնորոշ է Չարըզի բանարվեստին: Պետք է նշել, որ սիմվոլիզմին բնորոշ նմանատիպ փիլիսոփայական-գեղագիտական ընկալումները, ինչպես՝ ատելություն, վրեժ, կամք, արդարություն, այգ, արշալույս, ապառնի և այլն ունեն ընդգծված ազգային բովանդակություն: Իսկ «ապառնին», ընդհանրապես, ներկայանում է որպես սպասված հաղթանակի ժամանակը: Ընդ որում «հերոս»-ը խորհրդանշան լինելուց զատ ձևավորվող գրական կերպար է, որի միջոցով բանաստեղծը «գեղարվեստական մեծ ուժով ընդհանրացնում է»<sup>24</sup> հայրենասիրության գաղափարը: Հարազատ մնալ ազգային նկարագրին, քառսային իրականության մեջ հնչեցնել արդարության ձայնը, բարձրացնել պայքարի ելած հայրդիների մարտական ոգին, ծառայել ազգային-ազատագրական պայքարի վեհ գործին. ահա սրանք են «գաղափարական գործիչ», մտավորական, բանաստեղծ Չարըզի համոզմունքները:

Այսպիսով, «Անկապելի ազատ կյանքի» իդեալը գեղարվեստական հյուսվածքին հատուկ տարբեր դրսևոումներով հանդիսանում է Չարըզի բանաստեղծությունների լայթմոտիվը, որը լիովին համահունչ է «Դրոշակի» որդեգրած գաղափարներին:

## НАЦИОНАЛЬНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНАЯ БОРЬБА В ПОЭЗИИ АРАМА ЧАРГА (1902-1907ГГ. “ДРОШАК”)

АРУСЯК АБРААМЯН

1902-1907гг. около 12 стихов Арама Чарга (Втаранди) было опубликовано в газете “Дрошак”. В них поэт отражал ряд идей, которые были созвучны идеологии национально-освободительной борьбы армянского народа. И соответственно следуя эстетическим принципам символизма, создал символы героизма, справедливости, свободы, будущего и т.д. В стихотворениях, несмотря на реальную картину жестокости жизни, боли и страданий, поэт с оптимизмом углубляет веру в желанное будущее.

<sup>23</sup> Սարինյան Ա., Հայոց գրականության երկու դարը, գիրք երկրորդ, Երևան, «Սովետական գրող», 1989, էջ 359

<sup>24</sup> Զրբաշյան Է., Մախչյան Հ., Գրականագիտական բառարան, Երևան, «Լույս», 1980, էջ 146:

**Ключевые слова** – Дашнакцутюн, освободительная борьба, несправедливость, месть, ненависть, братство народов, свобода, героизм.

## NATIONAL LIBERATION MOVEMENT IN THE POETRY OF ARAM CHARG "DROSHAK" 1902-1907

ARUSYAK ABRAHAMYAN

In 1902-1907 over 12 verses of Aram Charg (Vtarandi) were published in the newspaper "Droshak". These verses reflected ideas that were in tune with the ideology of the Armenian national liberation movement. And accordingly, following the aesthetic principles of symbolism, the author created symbols of heroism, justice, freedom, future and so on. Despite describing the real picture of cruel life, pain and suffering in his verses, the poet deepens his faith in the desired future.

**Key words** – Armenian Revolutionary Federation (Dashnaktsutyun), liberation movement, injustice, revenge, hatred, the brotherhood of nations, freedom, heroism.

## ՎԱՀԱԳՆ ԴՎՎԹՅԱՆԻ «ԱՆԽՈՐԱԳԻՐ» ՀՈՒՀԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

### ԼԻԼԻԹ ԱՐՁՈՒՄԱՆՅԱՆ

Հոդվածն անդրադարձ է Վահագն Դավթյանի «Անխորագիր» հուշագրություն-էսսեին, որը հրատարակվել է հեղինակի մահից հետո: Այս արձակ ստեղծագործությունը նույնքան տաղանդակիր է, որքան նրա պոեզիան: Պատումը շատ պարզ է, ամբողջ գիրքն, ասես, իմաստունի սրտամոտ գրույց լինի հարազատի հետ կամ ձեռագիր խոհ, մեծի անկեղծ պատգամ: Գիրքը գրողի կյանքի մի փոքր հատվածն է, հուշ-պատահիկներ, հուշերից ծնված մտորումներ, ընդարմացած ցավ ու այդ ցավից ծնված փիլիսոփայություն: Գիրքը բանաստեղծի առ հայրենիք ունեցած սիրո նորովի արտահայտությունն է, որ յուրատեսակ կտակ է հիշեցնում:

**Բանալի բաներ** – արձակ, Վահագն Դավթյան, հուշապատում, «Անխորագիր»:

Անցյալ դարակեսի հայ գրականության մեծերից է Վահագն Դավթյանը, ով իր հզոր բանաստեղծական աշխարհով, պոեմներով, արձակով ու թարգմանություններով մեր իրականություն բերեց իր ուրույն ոճը, ուրույն մտածողությունը՝ ազգի պատմությունն ու ցավը յուրովի մեկնելով: Եվ բնավ զարմանալի չէ, որ Վահագն Դավթյանի «Անխորագիր» հուշագրություն-էսսեն նույնքան տաղանդակիր է, որքան նրա պոեզիան: Միայն թե գուցե ավելի մեղմ, ավելի ներող, ավելի մտերմիկ: Ի դեպ, այս հուշագրություն-վիպակն ընթերցողի սեղանին է դրվել հեղինակի մահից հետո, նրա 80-ամյակի կապակցությամբ: Պատումն իրականում շատ պարզ է, ամբողջ գիրքն, ասես, սրտամոտ, մտերմիկ գրույց լինի, իմաստունի փափուկ գրույց հարազատի հետ, կամ ձեռագիր ծավալուն խոհ, մեծի անկեղծ պատգամ:

Ինչո՞ւ անխորագիր. հեղինակը մեկնում է. «Այստեղ իմ կյանքն է, ներիր, չափազանցրի՝ կյանքիս մի փոքրիկ մասը, իսկ կյանքը, համոզված եմ, խորագիր չունի...»<sup>1</sup>: Այո, կյանքի մի փոքր կտորն է սա, որտեղ, սակայն լիքը-լիքը խոհեր կան, դրանցից ծնված անվերջ հուշեր, հուշերից ծնված մտորումներ, ներսում ընդարմացած ցավ, ու այդ ցավից ծնված ինքնատիպ փիլիսոփայություն:

«...Արքայից արքա (խոսքը Արտավազդի մասին է - Լ.Ա.), թշվառը, քեզ ո՞վ էր ստիպում, որ պետական գործերդ թողած, նստես ու դրամաներ գրես քեզ համար... Բանաստեղծդ մեծափառ... Ի՞նչ է, չգիտեի՞ր, որ բանաստեղծներն ու արքաները հավերժական ոսոխներ են, դու ինչպե՞ս էիր ուզում

<sup>1</sup> Վահագն Դավթյան, «Անխորագիր» հուշագրություն-էսսե, Երևան, 2003, էջ 7:

այդ երկուսը համատեղել թշվառ անձիդ մեջ: Տեղն է քեզ, արքայից արքա, տեղն է: Եկավ այն գող Անտոնիոսը, խաբեց մեծափառ բանաստեղծիդ, ոսկե շղթաներ դրեց ոտքերիդ ու ձեռքերիդ և քեզ նվեր տարավ իր հոմանուհի Կլեոպատրային: Տեղն է քեզ: ...Վայ գող Անտոնիոս, վայ շուն-շանորդի, վայ սրիկա...»<sup>2</sup>:

Անգամ այս արձակ հուշագրության մեջ Վ. Դավթյանը հավատարիմ է իր ցավին, մեր պատմության արյունոտ էջերից մնացած անվերջանալի ու հավերժ ծխացող ցավին: Ամբողջ պատումի հիմքում հայրենիքն է, նրա ծանոթ ու տխուր պատմությունը, հայի հավերժորեն դժվար ճակատագիրը. հեղինակն իրեն հատուկ մեղմ հումորով փաստում է, թե հայոց պատմությունը անքնությունը վանելու ամենաանհուսալի միջոցն է: Գիրքը բանաստեղծի՝ առ հայրենիքն ունեցած սիրո նորովի արտահայտություն է, որ յուրատեսակ կտակ է հիշեցնում:

«Գիհին՝ պողպատի պես զոնգուն բուն և արյան երակների պես կարմիր արմատներ ունեցող գիհին... Նայում, անվերջ նայում էի այդ ծառին, և նա իմաստավորվում էր մտքիս մեջ, դառնում իմ ժողովրդի դժվար կյանքի ու կարծրության սաղարթավոր բանաստեղծությունը»: Եվ շարունակությունը. որ կողքից պատահաբար անցնող 10-11 տարեկան մի տղա գիտի ինչ ծառ է դա, և անմիջապես տալիս է զուգահեռը՝ Ամերիկայի հարավային քաղաքներից մեկում ոչ ոք չի կարողացել ասել խոշոր, կապույտ ծաղիկներով մի զարմանալի ծառի անունը: Ինչո՞ւ, հարցնում է բանաստեղծը ու անմիջապես էլ բացատրում, որովհետև բնիկները չկային այլևս և այդ ծառը մնացել էր որբ ու անապատան:

Ու որտեղից-որտեղ մի անսպասելի հարց կախվում է օդում. իսկ ի՞նչ կլիներ, եթե հանկարծ կյանքի խորդուբուրդ ճանապարհը մի այլ երկիր տաներ բանաստեղծին (նրա ծնողներն Արևմտահայաստանից էին): Ուրեմն չէր լինի այլևս Վայոց ձորի լերկ ժայռին աճած ծառի իմաստավոր կարծրությունը, չէր լինի երակների մեջ արթնացող այն «սրբազան դողը» Գեղամա վիմավոր վանքը մտնելիս, չէր լինի նաև ծանոթ ձորակի լքված ջրաղացը, որի քարերին մնացած ալրափոշին նախնիների խղճի բուրմունքն ունի: «Սրանք իմ հարստություններն են, իմ պատրանքները, իմ երազները: Սրանք իմ տառապանքներն են, իմ ցավերը, իմ վերքերը»<sup>3</sup>, գրում է բանաստեղծը:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 12-13:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 135:

Հենց սա էլ հեղինակի համար կյանքի իմաստն է, ապրելու ձևը, երբ տանջող դառնահամը՝ անվերջ արթուն և անվերջ խմորվող հիշողությունն է, մանկությունից բերած «կապույտը», բանաստեղծ անհատի կենսակերպն ու էությունը, կարոտը, որ է կյանքի ճշմարիտ գոյությունը: Եվ որն է հատկանշականը՝ իմաստնացած այրի առանձնակի բարոյությունը, որ գրքում ներքին երեսն է, ասես՝ երկրորդ շնչառությունը, և պատահական չէ, որ նա իր հուշերի շերտերում տխուր էջերը թերթելիս՝ չար ու անխիղճ մարդկանց մահը չի ցանկանում, ինչ-որ տեղ թեթև հույս փայփայելով, որ ո՛վ գիտե, «գուցե ծերությունը օգնի մաքրելու խիղճը»:

Իսկ ինչպիսին են կերպարներն այս գրքում. հեղինակի հուշերի պատկեր-պատառիկներն են նրանք, բայց միանգամայն իրական ու կենդանի մարդիկ, իրենց ուրույն լեզվով, խիստ որոշակի միջավայրի, ավանդույթների ու սովորույթների մեջ թաթախված:

Գրքում հետաքրքիր ու գեղեցիկ նկատառումներ կան, անսպասելի, փոքրիկ գյուտերի նման, ինչպես օրինակ. «Մենք մեր մայրերից մեկական կոպեկ պոկած, գնում, շրջապատում էինք այդ այլակերպ մարդուն, ու նա մեր կոպեկները գրպանը դնելով, սկսում էր խոսեցնել թուֆակին, որ միայն մի բառ գիտեր դուռակ (ասել է՝ հիմար, բայց ռուսական «դուռակը» մեր հայկական «հիմարի» հոմանիշը չէ երևի, հիմարը՝ իր փափուկ հ-ով և նույնքան փափուկ ր-ով շատ մեղմ է հնչում: Ռուսական դ-ն և կոշտ ո-ն կարծես հիմարի դեմքին իջնող ապտակներ են)»<sup>4</sup>:

Պարզ է մի բան. տաղանդավոր մարդը ինչ էլ անի, միևնույն է լավ է ստացվում: «Անխորագիր» հուշապատումը, բնականաբար, այսօր չի գրվել, բայց... յուրաքանչյուր անգամ մենք մեծերի ստեղծագործություններին անդրադառնալիս ասում ենք՝ զարմանալիորեն արդիական է, բայց նաև չենք զարմանում, որովհետև այդտեղ է նրանց մեծությունը, նաև՝ այդտեղ:

Եվ երիցս իրավացի է մեր տաղանդաշատ բանաստեղծը՝ գրելով. «Եվ այդքան կարճ ժամանակում այդ ի՞նչ ահռելի արշավանք սկսեց իրը, առարկան, և նրանց առաջ որքան արագ ու անզոր նահանջեցին կարոտը, սերը, առեղծվածը, անմատչելին, ոգին ու հոգին...»:

Թվում է պարզ ու անկիրք ասված բառեր են, փաստացի ճշմարտություններ, բայց մի պահ կանգ ես առնում. այսքա՞ն էլ մերօրյա հոգս... Բայց միևնույն է, անգամ այս համատարած «նահանջի» պայմաններում կա մխիթա-

---

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 55:

րութիւն. այնուամենայնիվ մեր իրականութեան մեջ առկա է այս գիրքը, որը մերն է, մեր էութիւնից ու մեր ցավից, մեր տեսակի նկարագրութիւնից ու մեր անցյալի էջերից: Եվ թվում է՝ պատումն ավարտվում է թողնելով ընթերցողին իր վերջին հարցը. «դուք գիտե՞ք, թե ինչ համ ունի Երևանյան լուսաբացի լավածը»:

## МЕМУАРЫ “БЕЗ НАЗВАНИЯ” ВААГНА ДАВТЯНА

ЛИЛИТ АРЗУМАНЯН

Статья посвящена мемуарам “Без названия” Ваагна Давтяна. Книга опубликовалась после смерти автора. Это произведение в прозе написано также талантливо, как и его поэзия. История проста, книга напоминает разговор мудреца с родным человеком, записанные мысли, которые стали искренней заповедью. Книга – часть жизни самого писателя, отрывки воспоминаний, размышления, вызванные этими же воспоминаниями, неисцелимая боль и, наконец, философия рожденная из боли. Книга – признание любви поэта к своей родине, напоминающая своеобразный завет.

**Ключевые слова** – проза, Ваагн Давтян, мемуары, “Без названия”.

## MEMOIRS “UNTITLED” BY VAHAGN DAVTYAN

LILIT ARZUMANYAN

The article is devoted to memoirs *Untitled* by Vahagn Davtyan published only after the death of the author. This prose essay is as genius as his poetry. The story is simple and the book itself seems to be a sincere talk of a sage with a friend. It's like a written thought, a frank commandment of a wise man. The book is a small part of the author's life, a kind of reminiscence, thoughts caused by memories, chronical pain and, finally, philosophy begotten of that pain. The book reveals the author's great love for his motherland serving as a unique testament.

**Key words** – prose, Vahagn Davtyan, memoirs, “Untitled”.



# ԿՐՈՆԱԿԱՆ ԹԵՄԱՏԻԿԱՅԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ՄԻՀՐԻ ՀԱԹՈՒՆԻ ՍՏԵՂՃԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

## ՄԱՐԻԱՄ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

Իսլամի դավանաբանական հոսանքների, մասնավորապես սուֆիզմի ազդեցության հետևանքով Աստծո, մարդու և աշխարհի արարչագործության հարցերը մշտապես տեղ են ունեցել դիվանի գրականության մեջ: Կրոնական տեսանկյունից աշխարհին նայող պոետները փորձում են գտնել դրա ստեղծման պատճառներին ու նախասկզբին վերաբերող հարցերի պատասխանները: 15-16-րդ դարերում այս թեմատիկային անդրադառնալու որոշակի փորձեր են արել նաև օսմանյան կին գրողները՝ մասնավորապես Միհրի Հաթունը: Ինչպես ցույց է տալիս վերջինիս ստեղծագործությունների վերլուծությունը, բանաստեղծուհին, հետևելով ժամանակի գրական միտումներին, դիվանի շատ գրողների նման անդրադարձել է կրոնական թեմատիկային և Աստծո գովաբանությանը: Սակայն, եթե օսմանյան պոետների գերակշռող մասը սահմանափակվում էին միայն Աստծուն ուղղված գովաբանական գործերով, բանաստեղծուհին կարողացել է կրոնական թեմատիկայի միջոցով անցում կատարել ժամանակի հասարակությանը հուզող սոցիալական խնդիրներին: Այնուամենայնիվ, Միհրիի ստեղծագործություններում այդ խնդիրների մասին խոսվում է շատ քիչ, անուղղակիորեն և միայն կրոնական քողի տակ, ինչն առանձին սոցիալական թեմատիկայի մասին խոսելու համար հիմք չի կարող հանդիսանալ:

**Բանալի բաներ** – օսմանյան պոեզիա, կրոնական թեմատիկա, սոցիալական թեմատիկա, կին գրողներ, արարչագործություն:

Իսլամի դավանաբանական հոսանքների, մասնավորապես սուֆիզմի ազդեցության հետևանքով Աստծո, մարդու և աշխարհի արարչագործության հարցերը մշտապես տեղ են ունեցել դիվանի գրականության մեջ<sup>1</sup>: Կրոնական տեսանկյունից աշխարհին նայող պոետները փորձում են գտնել դրա ստեղծման պատճառներին (*müsebbib-ül esbab<sup>2</sup>*) ու նախասկզբին (*illet-i üla<sup>3</sup>*) վերաբերող հարցերի պատասխանները:

Այս խնդրին անդրադառնալու որոշակի փորձեր են արել 15-16-րդ դարերի օսմանյան բանաստեղծուհիները: Նրանցից, մասնավորապես, Այշե Հուրբին (...-1589/90թթ.<sup>4</sup>) իր նագիրներից մեկում գոյության խնդրի վերաբերյալ

---

<sup>1</sup> **Levend A. S.** Divan Edebiyatı: Kelimeler ve Remizler, Mazmunlar ve Meffhumlar. 4. Basım. İstanbul, 1984, s. 88.

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

<sup>4</sup> **İspirli S. A.** Kadın Divan Şairleri ve Geleneğin Uzantısı. 1. Basım, Ankara, 2007, s. 49.

հակիրճ ներկայացնում է իր մտահոգությունը. *Yok varlıgun isbât içün görüp te-kellüf/Adl eylesün ol şeh ki bula Hakk'a takarrüb/Aksa n'ola dil ârizun âbın göröup ey cân/Bu nazm-i şehe nice nazîre diye Hubbbi<sup>5</sup> - Լինել չլինելն ասպացուցելը բավա-կան դժվար է,/Թո՛ղ արդարություն գործի այն շահն, ով ուզում է մոտենալ Աստծուն: /<ե՛յ սիրելի՛ս, ի վերջո ինչ էլ լինի սիրտը արգելված լույսը տեսել է,/Այս շահի իմաստությունը ի՞նչ պատասխան տա Հուրբին:*

Օսմանյան ամենահայտնի կին գրող Միհրի Հաթունը<sup>6</sup> ևս (1460-1506/09թթ.) իր ստեղծագործություններում լայնորեն անդրադարձել է արար-չագործության խնդրին և տարբեր կրոնական հարցերի: Եթե դիվանի բանաս-տեղծների մեծ մասը սահմանափակվել են միայն Աստծուն ուղղված գովաբա-նական ստեղծագործություններ գրելով, ապա Միհրին կրոնական թեմատիկա-յի շրջանակներում փորձել է որոշակի անդրադարձ կատարել Ալլահի կողմից ստեղծված սոցիալական անհավասարության խնդրին:

Թուրք պատմագիր Էվլիյա Չելեբիի «*Seyahatname*»-ից («Ճանապարհոր-դությունների գիրք») հայտնի է դառնում, որ Միհրին հետաքրքրվել է իսլա-մական իրավագիտությամբ (*fikh*- فقه), կրոնական պարտավորությունների (*fe-râiz* - فرائض) հարցերով և այդ թեմայով դիսալե է գրել<sup>7</sup>, որը, սակայն, մեզ չի հասել: Միհրիի՝ հոր քաղի Բելախի շնորհիվ ստացած իսլամագիտական որո-շակի կրթությունն<sup>8</sup> արտացոլվում է իր ստեղծագործություններում: Կրոնական թեմատիկան գերիշխում է բանաստեղծուհու դիվանում կարևոր տեղ զբաղեց-

<sup>5</sup> **Ceyhan A.**, Ahmed Muhtar Beyin «Şâir hanımlarımız» isimli eseri, s. 321, <http://www.turkiyat.selcuk.edu.tr/pdfdergi/s8/11.pdf>.

<sup>6</sup> **Tezkire-i Lâtîfî**, s. 319, **Gibb E. J.** The poets and poetry of Turkey. London, 1901, p. 216, **Koprülü M. F.** Yeni Osmanlı tarih-i edebiyati, İstanbul, Şirket mertebiyeye matbaası, 1332 (1914), s. 248, Halid M. İlk kadın şâir Mihrî, Hayat Mecmuası, c. 14, sayı 92, 30 Ağustos, 1928, ss. 277-278 // <http://isamveri.org/pdfdkm/13/DKM131344.pdf>, Михри-Хатун. Диван, Критический текст и вступительная статья Е. И. Маштаковой. Москва, 1967, стр. 1-99, **Cemici S.** XV yüzyıl kadın şairlerinden Mihrî Hatun, Toplumsal Tarih, Cilt 2., Sayı: 9, (Eylül, 1994), s. 13 // <http://isamveri.org/pdfdkm/13/DKM131344.pdf>, **esker R.** Mehri Hatun. Divan. Baki, MBM, 2011, 368 s.

<sup>7</sup> **Koprülü M. F.** Yeni Osmanlı tarih-i edebiyati. İstanbul, Şirket mertebiyeye matbaası, 1945, s. 249.

<sup>8</sup> Միհրի Հաթունի կենսագրության վերաբերյալ մանրամասն տեղեկությունների համար տե՛ս 53. Tezkire-i Lâtîfî, İstanbul, 1927, s. 318, **Koprülü M. F.** a.g.e., s. 248, **S. Sezer**, Türk Safosu Mihrî Hatun, 1. Basım, İstanbul, 1997, **Banarlı N. S.** Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, c.1, İstanbul, 2004, s. 453-455, **İspirli S. A.** a.g.e., s. 37-48, **Gibb E. J.** The poets and poetry of Turkey. London, 1901, p. 216, **Михри-Хатун.** Диван, стр. 5-100.

նող «Աղերսագիր» (Tazarru'-nāme) խրատական բնույթի մեսնեվիում<sup>9</sup>, որը ժամանակի ոգուն և գրական սկզբունքներին համապատասխան՝ բացվում է Ալլահին գովաբանող թեվհիդոլով<sup>10</sup>. Yazdı cān levḥasinda bismi 'llāh/ḫudret-i Lā-ilāhe illa 'llāh/ Gösterür toğrı yol Bi-ḥamdi 'llāh/ ḫimmet-i Lā-ilāhe illa 'llāh/ Dü-cihāna ṭolidurur lā-şek/ Şöhret-i Lā-ilāhe illa 'llāh/ Ehl-i 'aşḫ dillerin müşerref ider/ Şoḥbet-i Lā-ilāhe illa 'llāh<sup>11</sup> - *Ասրծո ուժը կյանքի կրավին քիսմիլլահ գրեց:/ Փառք Ասրծո, որ աստվածային գույթը/Ճշմարիտ ուղին է ցույց տալիս:/ Կասկած չկա որ, աստվածային գույթը/ Լցրել է երկու աշխարհները:/ Աստվածային խոսքը/Շնորհ է արել սիրող սրտերին:*

Բանաստեղծուհու դիվանում հանդիպում ենք նաև մեծ թվով գազելների և քասիդների, որտեղ հեղինակը խոսում է միաստվածության և արարչագործության մասին: Ուշագրավ են հետևյալ տողերը. Hâktan halk eyledin âdam-i â'yân/Sen yarattin ins ü cennî bî kümân/Hem ezelsin hem ebedsin hem semedsin/Ây sifâtî kil hüve illahû ahad<sup>12</sup> - *Շնորհ արեցիր երևելի մարդուն,/Դու աներկբա ստեղծեցիր մարդուն և հոգին:/Ե՛վ հավերժ ես, և՛ հավիտենական, և՛ մշտական,/Է՛յ շնորհ արա՛, նա միակ Աստվածն է:*

Ժամանակի այլ պոետների նման հետաքրքրվելով աշխարհի նախասկզբի խնդրով՝ Միհրին արտահայտում է հավատ չորս աշխարհաստեղծ տարրերի (հող, ջուր, կրակ և օդ) հանդեպ. Çünki halk etti hada çâr anasirdan seni/Hiç vucûdun şehren öyme sen ânin mimârin öy<sup>13</sup> - *Քանզի Աստված քեզ ստեղծեց չորս տարրից, Քո մարմինը բոլորովին մի՛ գովիր, գովի՛ր նրա արարչին:*

Միհրին, հետևելով դոգմատիկ կաղապարներին, գովաբանում է միակ և

---

<sup>9</sup> Մեսնեվի – դիվանի գրականության չափածո ստեղծագործության ժանրերից մեկն է, բաղկացած է երկտողերից (բեյթերից): Առանձնանում է իր ծավալուն բնույթով: Մեսնեվիները գրվել են սիրային, կրոնական, սուֆիական, պատմական, ռազմական, կատակերգական, գիտական և այլ թեմատիկաների շրջանակներում: Առավել մանրամասն տե՛ս **Pala İ.** Divan Edebiyatı, 19. Basım, İstanbul, 2017, ss. 60-62:

<sup>10</sup> Թեվհիդ – չափածո ստեղծագործություն, որը նվիրված է միաստվածության և աստվածային կատարելության գաղափարին: Գրվել է թերթիքիբենդի, մուսամմաթի, առավել հաճախ՝ քասիդի և թերջիիբենդի ժանրերում: Թեվհիդում հիմնականում խոսվում է Ալլահի միակության, մեծության, կատարելության, ուժի և հզորության մասին: Առավել մանրամասն տե՛ս **Pala İ.** a.g.e., s. 106:

<sup>11</sup> **Михри-Хатун.** Диван, стр. 3.

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 7:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 20:

բարեգութ Աստծուն, ով երբեք միայնակ չի թողնում աղքատներին և քաղցածներին. Renc-i fikrin derdine sensin ilâc/Hiç komazsin birînî bir laha âc<sup>14</sup> - Աղքատի փանջալից վշտի ապավենը դու ես,/Դու վայրկյան անգամ չես թողնի մեկին քաղցած:

Միհրիի «Աղերսագրում» երկրային կյանքի անարդարությունների և անդրաշխարհի հավերժության մասին տողերի կողքին կան սոցիալական կյանքին վերաբերող որոշակի անդրադարձներ. Eyledin her birînî bir îşe düş/Ânin ile eyedûn gönünü hoş/Kiminî kildin resûl kebriyâ/Kiminî kildin vellî evliyâ/Kimine vîrdin vilâyat bî şamâr/Kimine kildin hidayet bî karâr/Kiminî kildin muâzzam pâdişâh/Kiminî bende âttin âna yâ âla/Kiminî â'lem yirttûn ây had-dâ/Kiminî zâhid yirttûn bî riyâ/Kimine erzanî kildûn devletî/Kimine kildûn mukadder mihnetî/Kimsenin eyedûn hakimeyn-i revân/Kiminî mahkûm kildûn her zamân/Kiminin verdin münâcât eyedûn/Kimini yereyn harâbât eyedûn/Kime vîrdin hûb-i cemâl û had-i hâl/Kimsenî eyedûn âşüfte hâl/Kimsenî â'sk-i zâr eyedûn/Kiminî mâşûk cefâkâr r eyedûn/Kiminî firkatta nâlân eyedûn/Kiminî vulette şâdân eyedûn/Kimine â'c eyedûn her dem-i serîr/Kimî bûlmaz genc mihnette hasyû/Kimse tehsil eder bî cehd-i genc/Kimse genc istiyorun bûldu renc/Kimse şâgirdirir her bârda/Kimse mu'min kimi inkârda<sup>15</sup> - Ամեն մեկի համար դու մի գործ ես նախանշել,/Դրանով դու երջանկացրել ես նրա հոգին:/Մեկին դու մեծ մարգարե ես սրբեղծել,/Մյուսին դարձրել ես սրբերին հնազանդ:/Մեկին դու փվել ես անսահման իշխանություն,/Մյուսին դու ուղղորդել ես դեպի ճշմարիտ ուղին:/Մեկին դու սրբեղծել ես մեծ փառիշահ,/Մյուսին, Ալլա՛հ, դու ստրուկ ես սրբեղծել նրա համար:/Օ՛ր Աստված, մեկին դու գիտնական ես սրբեղծել,/Մյուսին դու ճշմարիտ ասկետ<sup>16</sup> ես դարձրել:/Մեկին դու սրբեղծել ես հարստության համար,/Մյուսի համար դու աշխատանքն ես նախանշել:/Մեկին սրբեղծել ես իշխելու համար,/Մյուսին՝ մշտապես հնազանդվելու:/Մեկին դու սրբեղծել ես որպես մշտապես աղոթող,/Մյուսի հյուղակը ավերակ ես դարձրել:/Մեկին դեմքի գեղեցկություն ես փվել,/Մյուսին անբարո մեկն ես դարձրել:/Մեկին սրբեղծել ես սիրո հանգրվան,/Մյուսին դարձրել ես խիստ սիրահարված:/Մեկին սրիպել ես հեռանալով փառապել,/Մյուսին փվել ես հանդիպման երջանկությունը:/Մեկի համար դու հավերժական փղոսկր ես սրբեղծել,/Մյուսն իր աշխատանքի դիմաց

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 21-22.

<sup>16</sup> Ասկետ – մուսուլման՝ հաճախ սուֆի, ճգնավոր:

*ցնցոյի չի կարողանում գրնել:/Մեկն առանց աշխատանքի հարստություն է ստանում,/Մյուսը հարստություն էր փնտրում, բայց միայն հոգս գտավ:/Մեկը միշտ երախտապարտ է,/Մեկը հավատում է, մյուսը մերժում է (Աստծուն – Մ. Մ.):*

Այս տողերը խորհրդային գրականագետ Մ. Մաշտակովային հիմք են տալիս խոսելու Միհրի Հաթունի Դիվանում սոցիալական թեմատիկայի մասին: Նա հատկապես նշում է, որ Միհրին, ի տարբերություն ժամանակի այլ պոետների, խոսում է աշխարհում տիրող անհավասարության, Աստծո կողմից հարուստ և աղքատ ստեղծելու մասին, ինչը դժվարեցնում է կյանքում գոյության պայքարը<sup>17</sup>: Հատկանշական է այն հանգամանքը, որ Միհրիի ստեղծագործությունների ուսումնասիրությամբ զբաղվող մասնագետներից քչերն են բանաստեղծուհու դիվանում առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնում այս տողերին: Թուրք հայտնի գրականագետ և բանաստեղծուհի Ս. Սեզերը, ով Միհրի Հաթունի ստեղծագործական կյանքի վերաբերյալ ծավալուն փաստագեղարվեստական մենագրության հեղինակ է, «Աղերսագրի» վերը նշված հատվածն այսպես է մեկնաբանում. «Միհրիի այս բանաստեղծության մեջ չափազանցություն չկա, այն անկեղծ է... Աստված իր ծառաներին ստեղծել է այնպես, ինչպես ինքն է ցանկացել: Մեկին դարձրել է փառաշահ, մյուսին՝ ստրուկ... Արդյոք այս ամենն Աստված մի բուռ հողից չի ստեղծե՞լ: Ռ՞վ Արարչի հետ վիճելու ուժ ունի»<sup>18</sup>: Ս. Սեզերի այս կարծիքն է կիսում մեկ այլ թուրք գրականագետ Մ. Հաքվերդիօղլուն, ով իր աշխատություններում ներկայացնում է «Աղերսագրի» ծավալուն վերլուծությունը՝ իրավացիորեն ներկայացնելով այն զուտ կրոնական երանգների ներքո<sup>19</sup>: Նման մոտեցումն արդարացվում է նաև այն հանգամանքով, որ բանաստեղծուհու այս ստեղծագործության մեջ ընդգրկված են այնպիսի ժանրեր, որոնք կիրառվել են զուտ կրոնական և սուֆիական բնույթի չափածո գործեր ստեղծելու համար: Այս ստեղծագործությունը ևս անմասն չէ սուֆիզմին բնորոշ գաղափարներից: Միհրին մասնավորապես խոսում է երկրային նյութական և անցողիկ հաճույքներից հրաժարվելու մասին և աստվածային արդարությանն ապավինելու կոչեր է հնչեցնում. *Katil et nefesini hoş fânğ ol/Kim ne der ise sen sâdik ol*<sup>20</sup> - *Սպանի՛ր քո հոգին, հրաժարվի՛ր հաճույ-*

<sup>17</sup> **Михри-Хатун.** Диван, стр. 23.

<sup>18</sup> **Sezer S.** a.g.e., s. 158-159.

<sup>19</sup> **Hakverdioğlu M.** 15. Yüzyılda bir kadin haklari savuncusu: Mihri Hatun: hayati, şahsiyeti ve divani, Amasya 2007, նույնի Mihri Hatunu anlamak, Amasya, 2011.

<sup>20</sup> **Михри-Хатун.** Диван, стр. 23.

*քից, /Թո՛ղ ինչ ուզում է խոսեն, դու հնազանդ եղի՛ր: Նա նշում է, որ մահից հետո վերանում են բոլոր անարդարությունները, քանի որ բոլոր մարդիկ հավասարվում են. Bû cihâna çûn gelen lâbüd gider/Ker emir û ker kedâyî hâk eder - Այս աշխարհ եկողը երբ պետք է՝ կգնա, /Ե՛վ էմիրին, և՛՝ մուրացկանին Աստված հող է դարձնում:*

Աստիճանաբար ի հայտ են գալիս հասարակության, մարդկանց սոցիալական դիրքի վերաբերյալ բանաստեղծուհու տեսակետները: Միհրին համամիտ է այն կարծիքի հետ, որ ճակատագիրը մարդուն տրվում է Աստծո կողմից: Մարդը ղեկավարվում է աստվածային կամքի միջոցով. Devlet ile kimse tutmaz â'lemî/Def'-i mefta care bûlmaz âdami/Tutamaz kimse cihâni mihr ile/Niçe a'nkâlar ûçurdu kahr ile/Sultanat tahtında iken nâkehân/Düşürür başlari âyâğa cihân/Çünkü hiç îmiş bu dünyâ bî bakâ/Kâmîl isen ûmma sen bundan vefâ<sup>21</sup> - *Ոչ ոք հարստության միջոցով աշխարհը չի պահի, /Մարդկությունը չի գտնի մահից ազատվելու միջոց: /Ոչ ոք չի պահի աշխարհը սիրով, /Քանի փյունիկի նա թոցրեց՝ կործանելով: /Երբ գտնվում են արքայական գահի վրա, հանկարծ, /Աշխարհը նետում է նրանց գլուխը ուրբերի տակ: /Քանզի այս աշխարհը հավերժ չէ, /Եթե խելացի ես, մի՛ հուսա, որ այն հավիտենական է:*

Միհրին խոսում է աշխարհի մեղսավորության մասին: Նա ինքն իրեն միստիցիզմին բնորոշ սկզբունքով համարում է ամենամեծ մեղսավորն ու ներողություն հայցում Արարչից. Bir siyah revim işim cürm û günah/Bencelayen yokturur bahtî siyâh/Kollarunun gerçe vardir cürmî çok/Bencelayen cürmî çok âlemde yok/Atmadim dergâhina lâyik a'mel/Daimen attum fesad û hen halel/Bir iyû a'mâlî â'det atmadim/Fürzüne bir dem idaat etmedüm/Her nefeste işledüm cürm û hadda/Her fesâdî kendûme gördüm revâ<sup>22</sup> - *Ես մեղսավոր եմ, սև են իմ գործերը, /Չկա այնպիսի սև բախտ ունեցող, ինչպես ես, /Թեև քո սպրուկները բազում մեղքեր են գործել, /Աշխարհում չկա ինձ պես բազմամեղ: /Ես չեմ արել քեզ արժանի գործեր, /Միշտ մեղանչել եմ, ապականված եմ եղել, /Քարի գործերն իմ բնույթի մեջ չեն, /Ես երբեք քեզ հնազանդ չեմ եղել: /Ամեն վայրկյան ես մեղսավոր գործեր եմ արել, /Ցանկացած մեղսագործություն ես համարել եմ ինձ հարմար:*

Նա չի փորձում պակասեցնել իր մեղքի չափը, քանզի Աստծո գթասրտությունը սահման չունի. Koldirûnun gerçe kim nakzânî çok/Rahmetûnun

<sup>21</sup> Նույն տեղում:

<sup>22</sup> Նույն տեղում, էջ 30:

haddî û pâyânî yok<sup>23</sup> - *Թեև դու ունես շար ստրուկներ ու ենթականեր, /Քո գթաստրությունն էլ չափ ու սահման չունի: Այս առումով ուշագրավ են նաև հետևյալ տողերը. Yâ Allahî anis û cenn vahş û duyur/Her ne kim â'lemde kildûn sen zuhûr/Kâmûsî bendin durûr iyû yâvûz/Siğînûp fazlûna duter sâna yüz<sup>24</sup> - O' Աստված, մարդիկ և հոգիները, կենդանիներն ու թռչունները, /Այն ամենն ինչ դու ստեղծեցիր աշխարհում: /Նրանք բոլորը քո ստրուկներն են, լավ և վատ, / Նրանք ապաստան կգտնեն քո գթության ներքո:*

Բանաստեղծուհին գտնում է, որ եթե Աստված է ստեղծել մարդկանց, ուրեմն հենց նա էլ պետք է ազատի վերջիններիս ահեղ դատաստանից, քանզի «այս աշխարհում հնարավոր չէ մեղք չգործել, և ոչ միայն մարդիկ են մեղսավոր, այլև հենց իրենց արարիչը»<sup>25</sup>. *Ker dağlarca eylersin günâh/Tövbe kilsin afu eder ânî âla<sup>26</sup> - Եթե դու շար մեղքեր ես գործել, /Եվ զղջացել ես, Ալլահը քեզ կների:*

Այսպիսով, ինչպես ցույց է տալիս Միհրի Հաթունի ստեղծագործությունների վերլուծությունը, բանաստեղծուհին, հետևելով ժամանակի գրական միտումներին, դիվանի շատ գրողների նման անդրադարձել է կրոնական թեմատիկային և Աստծո գովաբանությանը: Սակայն, եթե օսմանյան պոետների գերակշռող մասը սահմանափակվում էին միայն Աստծուն ուղղված գովաբանական գործերով, բանաստեղծուհին կարողացել է կրոնական թեմատիկայի միջոցով անցում կատարել ժամանակի հասարակությանը հուզող սոցիալական խնդիրներին: Այնուամենայնիվ Միհրիի ստեղծագործություններում այդ խնդիրների մասին խոսվում է շատ քիչ, անուղղակիորեն և միայն կրոնական քողի տակ, ինչը առանձին սոցիալական թեմատիկայի մասին խոսելու համար հիմք չի կարող հանդիսանալ:

## РЕЛИГИОЗНАЯ ТЕМАТИКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МИХРИ ХАТУН

МАРИАМ МЕЛКОНЯН

Проблема Бога, сотворения мира и человека постоянно присутствовала в придворной литературе Дивана вследствие влияния на нее догматических

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 31:

<sup>24</sup> Նույն տեղում, էջ 19:

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

<sup>26</sup> Նույն տեղում:

течений ислама, в особенности суфизма. Правители, рассматривающие мир с религиозной точки зрения, пытались найти ответы на вопросы о его возникновении и создании. В XV-XVI веках османские поэтессы, в частности Михри Хатун, некоторым образом также пытались обратиться к этой теме.

Как показывает анализ произведений поэтессы, она, как и многие придворные поэты, следуя литературным направлениям времени, обратилась к религиозной тематике и восхвалению Бога. Однако, если преобладающая часть османских стихотворцев ограничивалась произведениями, восхваляющими Бога, поэтесса смогла сквозь религиозную тематику сделать переход к социальным проблемам, которые беспокоили общественность того времени. Однако в работах Михри эти проблемы очень слабо отражены, обозначены косвенно и только под покровом религии, что не может являться основополагающим для разговора об отдельной социальной тематике.

**Ключевые слова** – османская поэзия, религиозная тематика, социальная тематика, женские писатели, творчество.

## THE REFLECTION OF RELIGIOUS THEME IN WORKS BY MIHR HATUN

MARIAM MELKONYAN

The issues about the existence of God, the creation of human beings and the world have always been discussed in Divan's literature under the influence of Islamic dogmatic movements, particularly Sufism. The poets who perceive the world from the religious point of view try to find reasons why the world was created and some answers to the questions connected with the beginning of human history. In the XV-XVI centuries even Ottoman women writers made some attempts to address these topics and one of them was Mihri Hatun. By analyzing her works one may come to the conclusion that like other Divani writers she followed the literary trends of her time and addressed religious topics and the praise of God. In contrast to many Ottoman writers who only praised God, she was able to illustrate many social issues of that time through the religious theme. However, social issues are discussed very little, indirectly and under the cover of religious theme, so one cannot speak about the existence of separate social theme in her works.

**Key words** – Ottoman poetry, religious theme, social theme, female writers, creation.



## ՀՐԱԶՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆԻ ԱՇԽԱՐՀԸՆԿԱԼՄԱՆ ՅՈՒՐԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

### ՏԱԹԵՎԻԿ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Հոդվածում փորձ է արվում բացահայտել Հրաչյա Հովհաննիսյանի աշխարհընկալման յուրահատկությունները, ցույց տալ, որ նրա աշխարհայեցողության հիմքում ընկած է մարդու նկատմամբ ունեցած սերն ու հավատը: Մասնավորապես նշվում է, որ նրա համար պոեզիան աշխարհում սիրո, հավատի, մարդկության չափաբաժինների ավելացման լավագույն միջոցներից մեկն է:

**Քանալի քաներ** – գունապատկեր, հնչերանգ, ելևէջներ, թրթիռ, ներքնազգացողություն, ներդաշնակություն, անպատմելի կարոտ, ոսկեպարս մեղուներ, դրախտի դուռ:

Յուրաքանչյուր բանաստեղծ ունի աշխարհընկալման իր յուրահատկությունները, որոնցով էլ պայմանավորվում են նրա պոեզիայի թե բովանդակային, թե ձևակառուցվածքային բնորոշ կողմերը: Հրաչյա Հովհաննիսյանն իր պոեզիայի ներքին «սիրունությունը չվերածեց քաղցր-մեղցր, անկոնֆլիկտ, սիրուն հարթագրության: Ընդհակառակը՝ իր հարուստ, շոայլ ու շքեղ հոգաբորբ ելևէջները լիարժեք հանձնում էր թրթին, և անտարբեր չէր թողնում որևէ զգայուն ընթերցողի: Միաժամանակ իր սիրառատ, փափկասիրտ ու կարեկից աշխարհազգացողությանը (մարդազգացողությանը, մարդապաշտությանը զարմանալիորեն կարողանում էր կապակցել ոգու մի հուզիչ ամրություն, մի անպաշտպան, սրտաբեկ ու խեղճ, բայց ազնիվ համոզմունքային ու անբեկանելի քաղաքացիականություն, մարդակենտրոնություն), հայապաշտություն, ապագասիրություն»<sup>1</sup>:

Նրա մարդկային ու բանաստեղծական էությունն այսպես է բնութագրում որդին՝ բանաստեղծ Դավիթ Հովհաննեսը. «... իր ողջ հակասականությամբ հանդերձ՝ Հրաչյա Հովհաննիսյանը զարմանալի կուռ, ամբողջական ու ներդաշնակ մի անհատականություն էր: Այդպիսին էր նաև նրա պոեզիան՝ հակասական ու ներդաշնակ»<sup>2</sup>:

Իր ապրած հակասական ժամանակներում բանաստեղծը փնտրում է բնության և մարդու, հասարակության և մարդու, ժամանակի ու մարդու ներդաշնակություն, և աշխարհը նրա մտապատկերներում արտածվում է որպես մի նոր մոլորակ՝ «իր սահմաններով ու օրենքներով, օրինաչափություններով»: Այդ աշխարհը բանաստեղծը բնակեցնում է հրաշալի այգեպաններով, ում հա-

<sup>1</sup> Հուշարձան, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Երևան, «Արևիկ», 2015, էջ 17:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

մար ամեն ինչ գույն է ու մեղեդի, անպատմելի կարոտ, արարումի ու վայելումի հրճվանք:

Շատ բան չի ուզում Հրաչյա Հովհաննիսյանի հրաշալի այգեպանն աշխարհից.

Ի՞նչ էր իմ տենչանքը.  
 Իմ տենչանքը ջինջ էր,  
 Լերկ սարերին՝ ծաղիկ,  
 Ամբարներին՝ բարիք,  
 Երկրին սյուն ու կամար,  
 Սեր՝ բոլորի համար:

Ի՞նչ էր իմ բերկրանքը.  
 Իմ բերկրանքը քիչ էր,  
 Մի ափ հայրենի հող,  
 Մի կենտ արևի շող,  
 Յորենի մի լույս հատիկ,  
 Յողի մի պարզ կաթիլ.-

Ահա իմ բաժինը,  
 Չարչարանքի գինը,  
 Եվ իմ արդար հացին,  
 Իմ մի պատառ հացին,  
 Իմ մի կաթիլ ցողին  
 Բաց թե գաղտագողի,  
 Թույն մի խառնեք այդպես,  
 Թախանձում եմ ես ձեզ<sup>3</sup>:

Աշխարհընկալման յուրահատկություններով են պայմանավորված Հրաչյա Հովհաննիսյանի՝ բանաստեղծության վերաբերյալ պատկերացումները, որոնք սնվում են թումանյանական ակունքներից. «Գեղարվեստի մեջ ամենից թանկն ու արժեքավորը նա է, որ գալիս է սրտի ներշնչումից, ոգևորությունից, իսկ հետո ուրիշ կողմեր էլ կան նույնպես արժեքավոր՝ արվեստը, ձևը և այլն»<sup>4</sup>:

Ժամանակն, անշուշտ, փոխում է գրողների աշխարհընկալման ձևերն ու մեթոդները, սակայն չի փոխվում բանաստեղծության վերաբերյալ ընթեր-

<sup>3</sup> Հովհաննիսյան Հրաչյա, Վայրի վարդ, Երևան, «Հայաստան», 1968, էջ 14-15:

<sup>4</sup> Թումանյան Նվարդ, Հուշեր և գրույցներ, Երևան, «Հայաստան», 1969, էջ 166:

ցողի պատկերացումները. «Իհարկե, կյանքը բանաստեղծություն է ներմուծում նոր բովանդակություն, նոր մոտիվներ, նոր հայացքներ, բանաստեղծությունը հարստանում է նոր ձևերով: Բայց բանաստեղծության հոգին, էությունը մնում է անփոփոխ: Փոխվում են կեղևները, իսկ միջուկը մնում է նույնը», - գրում է էդուարդաս Մեծելայտիսը<sup>5</sup>:

Լիտվացի անվանի բանաստեղծը կարևորում է բանաստեղծության հուզականությունն ու պատկերավորությունը, որոնց բացակայությունն անգամ վարպետորեն հանգավորված չափածոն բանաստեղծություն չեն դարձնում. «Չեք կարողանում խոսել հուզական, պատկերավոր լեզվով, հանգավորում եք վաղուց բոլորին հայտնի հրապարակախոսական ճշմարտություններ և սպասում եք... բանաստեղծական դափնիների: Իսկ ընթերցողը դա բանաստեղծություն չի համարում: Ժամանակի ընթացքում կյանքը մերկացնում է այդպիսի բանաստեղծին... Ապրում է միայն բանաստեղծությունը, իսկական բանաստեղծությունը»<sup>6</sup>:

Իսկ իսկական բանաստեղծությունը միշտ չէ, որ իր պատկերավորությամբ ակնահաճո և հուզականությամբ ընկալելի է շատերի համար:

Ասում էին՝ շեփոր ու փող է պետք,  
 Ասում էին՝ աջ ու ձախ կա լոկ,  
 Ասում էին՝ չկա շշուկ ու երգ  
 Կա հնչյուն, թմբուկ, ծնծղա ու որոտ:  
 Ինչու՞:  
 Մի՞թե արդեն կարկամեցին  
 Սոխակները:  
 Ընկա՞ն աստղերը տաք,  
 Մի՞թե ծաղիկները թառամեցին,  
 Եվ մեր սիրտը մեռավ մեր կրծքի տակ:

Իմ եղեգնյա սրինգ, օրհնություն քեզ,  
 Որ իմ մահից առաջ դու երգեցիր,  
 Երգիս խնդությունը, թախիժը քեզ,  
 Ծովսն ու բոցը իմ երգերի<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> **Межелайтис Эд.** Конбралункт. Москва, 1972, стр. 285.

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 286:

<sup>7</sup> **Հովհաննիսյան Հրաչյա**, Վայրի վարդ, էջ 166-167:

Հրայա Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում հայրենի բնաշխարհին է, նրա «հիշողությունների մեջ առավել շեշտ են ստացել բնության գունախաղերը, պես-պես ձևափոխությունների, հայրենի գյուղում թողած հարուստ բազմազան տպավորությունների «անպատմելի կարոտը»<sup>8</sup>: Նրա բանաստեղծություններում բնության գունախաղերն աչքի են ընկնում մեղեդայնությամբ, նուրբ թրթռումներով և արտահայտում են տարբեր հոգեվիճակներ.

Տոթ է, հուլիս,

Բայց ահա զով առուն է քչքչում,

Մեղուներն են ոսկեպարս կտրում այգին ծայրեծայր,

Տերևներն են շնկշնկում, իրիկվա հովն է փչում,

Եվ համերգն է սկսվում բարեգուշակ, բազմաձայն<sup>9</sup>:

Բնության գույներն ու մեղեդիներն արթնացնում են մի «անպատմելի կարոտ», տանում հիշողության արահետներով, բանաստեղծի հոգին լցնում անափ բերկրանքով, բացում դրախտի դռները: Բանաստեղծը շնչավորում է բնությունը, անմիջական զրույցի բռնվում նրա հետ, տեսնում սովորական աչքի համար անտեսանելի գույներ, սովորական լսողության համար անլսելի մեղեդիներ.

Հուշն է հավատս շոյում, ես նստում եմ ջրափին,

Ինչպես հոգնած ու վաստակած այգեպան,

Շուրջս կանաչ, շուրջս՝ ծով, շուրջս ծաղկել է այգին,

Եվ հավքերն են գեղգեղում, և երգում է ամեն բան...

Մի բարի ձեռք խաղողի վազ է տնկել մեր բակում,

Որ ինձ մոտիկ է դարձրել հեռու, հեռու մի աշխարհ.

Նա իմ փոշոտ, փայտաշեն օթևանի մեջ թաքուն

Դրախտի դուռ է բացել, դարձել դրախտ ինձ համար<sup>10</sup>:

Բանաստեղծը մի դեպքում տեսնում է աշխարհին իր մեջ, մի այլ պարագայում՝ ինքն՝ աշխարհի մեջ, և երկու դեպքում էլ փորձում է տեսնել ժամանակի շարժումը, որը դադարներ չի ենթադրում: Աշխարհը բանաստեղծի մեջ արձարձվում է մերթ պատերազմի դաժան կերպարանքով, մերթ՝ որպես դրախտային մի հովիտ, մի յուրօրինակ մոլորակ՝ կապույտով ու ոսկեգույնով երիզ-

<sup>8</sup> Աղաբաբյան Սուրեն, Հրայա Հովհաննիսյանի ստեղծագործության ընդհանուր բնութագիրը, Հուշարձան, Հրայա Հովհաննիսյան, էջ 93:

<sup>9</sup> Հովհաննիսյան Հրայա, Վայրի վարդ, էջ 17:

<sup>10</sup> Նույն տեղում:

ված: Ի՞նչ է վերջապես ուզում բանաստեղծը, ի՞նչ է փնտրում մանկության հեքիաթային հովիտներում.

Իմ լավ, իմ բարի, իմ բարեկամ  
Քեզնից չեմ ուզում ես ավելին,  
Կմնամ այնպես, ինչպես որ կամ,  
Եվ կդիմանամ իմ ցավերին<sup>11</sup>:

Կդիմանա, որպեսզի մարդը կարողանա մարդ մնալ, որպեսզի որդին չխաթարի այգու ու բնության ներդաշնակությունը, որպեսզի պատերազմներ չլինեն: Բանաստեղծն ապրում ու բանաստեղծում է «աշխարհի սերը շատացնելու համար», որովհետև նրա պատկերացմամբ «պոեզիան միայն մարդու, կնոջ, ծառի, ձիու, գիշերվա, ծիածանի, հասարակական և բնության երևույթների կրավորական, հայեցողական նկարագրությունն է: Պոեզիան մարդկային հոգու բազմերանգ ու բազմաթիվ ապրումների կենդանի, տաք ու հստակված արտահայտությունն է, հոգու վերելքի և անկման, արշալույսի ու մայրամուտի, խնդության, տխրության, ցասման ու հաշտության, բողոքի ու ներման, սիրո ևատելության, հույսի և կարոտի, ավստասանքի և երազանքի, մի խոսքով՝ այն հոգու ամբողջական աշխարհի արտացոլումն է, նրա շշուկի և ճիչի, նրա լռության ու ծայնի արտահայտությունը»<sup>12</sup>:

Բանաստեղծն աշխարհի անցուդարձին հետևում ու տազնապով է լցվում՝ հոգու խորքում ամբարելով հայրենիքի դարավոր ցավը.

Տեր իմ, մի քիչ էլ կյանք տուր աշխարհիկ,  
Որ փորձությունն մինչև վերջ կրեմ,  
Ապրեմ անդորրը հոգուս աշխարհիի,  
Եվ անդորր հոգով հավիտյան լռեմ:  
Անշուք, անկատար կյանքի մի կտոր,  
Որ տեսնեմ իմ որբ Արցախն ազատված,  
Սևերը հանած, թևերն անկոտոր,  
Եվ ոստիները՝ առհավետ պարտված<sup>13</sup>:

Բանաստեղծի աշխարհընկալման հիմքում նրա անսահման լավատեսությունն է, հավատը հայրենիքի ու Արցախի ապագայի նկատմամբ.

Իմ հայրենի երկիր, լեռների մեջ բանտված,

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 25:

<sup>12</sup> **Հովհաննիսյան Հրայա**, Մշտադալար ծառը, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 278:

<sup>13</sup> **Հովհաննիսյան Հրայա**, Դաժան դրախտավայր, Երևան, «Նաիրի», 1993, էջ 64:

Ոսոխներհոյ ոյսի ու բաց ժանիքի դեմ,  
 Քո մի վեմը կանգուն, իսկ երեքը՝ քանդված,  
 Քո մի ձայնը հեղձուկ, իսկ երեքը՝ ի զեն:  
 Եվ ազգ, հավատում եմ, նորից կանցնես փառքով,  
 Լոկ քեզ համար սաղրած այս բավիղը գայթուն,  
 Քանզի ճակատը քո պսակված է ծաղկով,  
 Ու երեսիդ օձման լույսն է ճառագայթում<sup>14</sup>:

Հ. Հովհաննիսյանը կարծես նախազգում էր, որ արդարությունը հաղթանակելու է / «Բայց հոգիս ուրախ է // Արցախում աստղերը խտացել են արդեն»/:

Բանաստեղծը կյանքից հեռացավ՝ լավատեսության ու հավատի խոսքերը շուրթին՝ «Եվ տա աստված՝ դառնաս երկիր դրախտավայր»:

## ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МИРА ГРАЧЬЯ ОГАНИСЯНА

TATEVIK POGHOSYAN

В статье раскрываются особенности мировосприятия Грачья Оганисяна, в основе которого лежат любовь и вера в человека. В частности, указывается, что для него поэзия одна из наилучших средств для увеличения любви и веры в мире.

**Ключевые слова** – цветовая панорама, интонация, гамма, трепет, интонация, гармония, неопиcуемая тоска, золотой рой пчёл, дверь рая.

## THE PECULIARITIES OF HRACHYA HOVHANNISYAN'S WORLDVIEW

TATEVIK POGHOSYAN

In this article Tatevik Poghosyan attempts to reveal Hrachya Hovhannisyan's worldview, showing that it is based on love and faith in human beings.

Particularly, it points out that, to him, poetry is one of the best ways to increase love, faith and humanism.

**Key words** – color panorama, intonation, modulation, vibration, inner feeling, harmony, inexpressible melancholy, golden cluster of bees, doors of heaven.

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 76:

---

---

# ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

## ԲԱՌ-ՄԱՍՆԻԿՆԵՐԸ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ

### ԶԱՐԻԿ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ

Լեզուներում քերականական իմաստների արտահայտման տարածված միջոցներից են բառ-մասնիկները, որոնք «ծառայում են» լեզվական տարբեր միավորների իմաստաքերականական զանազան հարաբերությունների արտահայտմանը, ինչպես նաև խոսքին անհատական-ոճական եղանակավորման զանազան երանգներ հաղորդելուն: Որպես բառաքերականական միավորներ՝ հակադրվում են լիմաստ բառերին, զուրկ են անվանողական արժեքից, չունեն իմաստային ընդհանրություն, և նրանց բառական-բառարանային նշանակությունը պայմանավորված է նախադասության մեջ կատարած գործառնությամբ: Այսպիսի՝ գործածությամբ նմանվում են բառափոխական թեքություններին, ձևայիններին, մասնիկներին և գտնվում են բառերի և մասնիկների մեջտեղում:

Բառ-մասնիկների ազատ ու անկաշկանդ, ճիշտ և տեղին գործածությունը վկայում է խոսքարվեստին կատարելապես տիրապետելու մասին:

**Բանալի բառեր** – բառ-մասնիկ, «բառիկ», թեքույթ, «դատարկ» և «լեցուն» բառեր, եղանակավորող բառ-մասնիկներ, համեմատության աստիճանի ցուցիչ, մի արգելական, սաստկացուցիչներ, մենագործառական և տարագործառական բառ-մասնիկներ, շարահյուսական կառույց:

Լեզուներում քերականական իմաստների արտահայտման տարածված միջոցներից են սպասարկու բառերը, որոնք լեզվագիտական տարբեր աղբյուրներում տարբեր եզրույթներով են անվանվում՝ «բառ-մասնիկ», «բառամասնիկ», «բառիկ», «սպասարկու բառ», «օժանդակ բառ», «ձևական բառ», «թերիմաստ բառ», «ծառայողական բառ», «կախյալ բառ», «քերականական բառ», «երկրորդական բառ», «բառ-գործիք», «դատարկ բառ» կամ՝ «իմաստաբանական առումով դատարկ, շարահյուսական առումով «լեցուն» բառ» և այլն: Այսպիսի տարանվանաձևությունները պայմանավորված են ինչպես եզրույթագործածողի անհատական մոտեցմամբ, այնպես էլ յուրաքանչյուր լեզվի քերականական ավանդությամբ: Բառապաշարում առանձնացվող սպասարկու բառերը «ծառայում են» բառերի, բառակապակցությունների, նախադասությունների իմաստաքերականական զանազան հարաբերությունների արտահայտմանը, ինչպես նաև խոսքին անհատական-ոճական եղանակավորման զանազան երանգներ հաղորդելուն:

Որպես բառաքերականական միավորներ՝ հակադրվում են նյութական կամ լիինաստ բառերին, զուրկ են անվանողական արժեքից, չունեն իմաստային ընդհանրականություն, և նրանց բառական-բառարանային նշանակությունը պայմանավորված է նախադասության մեջ կատարած գործառնությամբ: Այսինքն՝ նրանց ընդհանրությունը գործառնությամբ է, քերականական: Այսպիսի գործածությամբ նմանվում են բառափոխական թեքություններին, ձևայիններին, մասնիկներին, ծառայում են բառերի իմաստների, նախադասության մտքի լրացմանը և գտնվում են բառերի ու մասնիկների մեջտեղում: Սովորաբար այդպիսիք են համարվում հոդերը, նախդիրները, նախադրությունները, կապերը, շաղկապները և այլն: Ի տարբերություն լիակատար խոսքի մասերի՝ չունեն քերականական կարգեր և շարահյուսական կառույցներում սոսկ սպասարկու-ծառայողական գործառնությամբ են կատարում: Իսկ ի հակադրություն մասնիկների՝ բառային միավորներ են, թեպետև, որպես այդպիսին, արժևորվում են միայն շարահյուսական մակարդակում: Ուրեմն՝ բառ-մասնիկը բառ չէ, մասնիկ չէ:

Ըստ գործառնական ընդհանրության՝ առանձնացվում են սպասարկու բառերի մի քանի շարքեր, որոնց քանակը տարբեր լեզուներում տարբեր է, և որոնց իմաստաբովանդակային նշանակությունը պայմանավորված է տվյալ լեզվի առանձնահատկություններով (մասնավորապես՝ տիպաբանական): Բնականաբար, այսպիսի բառամասնիկներով հարուստ են անջատական լեզուները. սրանցում կարևոր դեր ունեն երաժշտական շեշտը, հնչերանգը, բառերի շարադասությունը, բայց և սրանցում բառերը սովորաբար քերականական փոփոխությունների չեն ենթարկվում, խոսքի մասերի ձևաբանական տարբերակում չկա, իսկ վերլուծական բառաձևերում, իբրև քերականական իմաստների կրողներ, հանդես են գալիս օժանդակ բառերը, և այդպիսի բառաձևերի բաղադրիչները ձևավորվում են առանձին: Արդյունքում սպասարկու բառերը շարահյուսագործառնական առումով ծանրաբեռնվում են: Շատ դեպքերում սպասարկու բառերի գործածությունը պայմանավորված է տվյալ լեզվի գործառնական տարբերակներով, ոճերով:

Դրանց տեսակային խմբերը տարբեր լեզուներում, նաև նույն լեզվի ներսում տարբեր են: Ռուսական ակադեմիական քերականագիտության մեջ (և ոչ միայն՝ ռուսական), Վ. Վինոգրադովի հետևողությամբ, խոսքի մասեր են միայն լիինաստ բառերի բառաքերականական խմբերը, իսկ սպասարկու բառերը համարվում են խոսքի մասնիկներ: Հայ քերականագիտության մեջ Մ. Աբեղյանն է (նրա հետևողությամբ՝ շատերը) տարբերում **խոսքի մասեր** և **խոսքի մասնիկներ**: Նրան նախորդած քերականների ուսումնասիրություններում խոսքի մասերի դասակարգման գործառնական-շարահյուսական սկզբունքն արդեն ավել կամ պակաս չափով դրսևորվում էր, բայց հետևողա-



կանորեն որոշակիանում է նրա աշխատություններում: «Խոսքի մասնիկների նշանակությունը, - գրում է լեզվաբանը,- ինչպես սովորաբար բառերի ձևական մասերի նշանակությունը, պարզ է լինում, երբ դրվում են խոսքի մեջ նյութական նշանակություն ունեցող բառերի կամ խոսքերի հետ: Դրանք իրենց նշանակությամբ լինում են՝ կապակցական բառեր կամ մասնիկներ (**թերևս, գուցե, հո, արդյոք, գոնե, գեթ, իբր թե, միթե, գրեթե, կարծես, կարծյոք, անշուշտ, հազիվ թե, հավանորեն** և այլն, որոնք որևէ կերպ եղանակավորում են խոսքը՝ դրվելով հաճախ բայերի կամ ուրիշ բառերի վրա), բացասական մասնիկները (**ոչ, չէ**), որոնցով կազմվում են բացասական խոսքեր, պատասխանական բառեր (**այո, ոչ**)<sup>1</sup>:

Գ. Զահուկյանի գծագրած խոսքիմասային համակարգում (թվով՝ 14 խոսքի մաս) առանձին խոսքի մասեր են դիտված նաև ձևաբանական բառ-մասնիկները և եղանակական բառ-մասնիկները: Լեզվի քերականական կառուցվածքում ըստ իրենց կատարած դերի սրանք սովորաբար երկու մեծ խմբի են բաժանում: Այդպիսի բաժանում կատարել է նաև Լ. Խաչատրյանը՝ մատնանշելով յուրաքանչյուր խմբի կազմիչները<sup>2</sup>:

Շատ լեզուներում էլ կամ միևնույն լեզվի այլ քերականական աղբյուրներում սպասարկու բառերը խոսքիմասային տարբերակմամբ չեն առանձնանում, բայց մի դեպքում այսպիսիք համարվում են միայն նախդիրներն ու կապերը, մյուս դեպքում՝ նախդիրները, կապերը, բառ-մասնիկները, հոդերը, այլ դեպքերում այս շարքին հարում են նաև թվականները, այսպես կոչված՝ դերանվանական մակբայները, օժանդակ բայերը, իսկ ֆրանսերենի քերականական ավանդույթին համաձայն՝ նաև դերանունները (որոնք համատեղում են բառային և բառամասնիկային արժեքները) և այլն:

Բառ-մասնիկների՝ որպես լեզվական իրողությունների, քննահետազոտական դժվարություններն ու արժեքավորման տարբերությունները պայմանավորված են նաև անցյալ դարի լեզվաբանության (թե՛ հայերենյան և թե՛ ոչ հայերենյան) նկարագրական կամ գործառական-նկարագրական ուղղորդվածությամբ: Բնականաբար, այս հարցում ևս բացակայում էր համակարգային ուսումնասիրությունը, գրեթե ուշադրություն չէր դարձվում բառ-մասնիկների պատմաիմաստաբանական աստիճանական զարգացմանը, նրանց իմաստաարժեքային անցումներին, բառերի քերականացման-մասնիկացման գործընթացին: Ավելին՝ դրանց հետ կապված իմաստային, քերականական և գործառական տարատեսակ ու տարաբնույթ հարցերն էլ ավելի էին սրվում համալեզվական այլևայլ խնդիրների դեռևս վերջնականապես լուծված չլինելու

<sup>1</sup> Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. 6, Երևան, 1974, էջ 110:

<sup>2</sup> Տե՛ս Խաչատրյան Լ., Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 2008, էջ 206:

պատճառով «**բառ, մասնիկ, բառ-մասնիկ** եռահակադրության ոչ հստակ սահմազատումը, ձևաբանության և շարահյուսության սահմանների չտարբերակումը, **խոսքի մաս** և **նախադասության անդամ** տարբեր հասկացությունների շփոթումն ու նույնացումը և այլն»:

Մերօրյա հայերենում բառ-մասնիկների տեղի և դերի արժեքավորման անհրաժեշտությունը կա, հաղորդակցության գործընթացում (խոսքի մշակույթի հետ կապված) սրանց կարևորման խնդիրը կա: Այս ճանապարհին հիմնային են դառնում հետևյալ հարցերը՝ ա) քննության առարկայի գիտական և հնարավորին ստույգ ճանաչումը. բ) դասակարգելու կամ դասդասելու տեսական չափանիշների որոշումը թե՛ լեզվական «իմաստային, ձևաբանական, շարահյուսական» և թե՛ խոսքի մշակույթային (խոսքարվեստի) առումներով. գ) առանձնացված շարքերի ներքին յուրահատկությունների մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը. դ) նրանց լեզվաոճական գործառության շրջանակների ընդգծումը:

Հայ լեզվաբանության մեջ հարցի քննության հետ կապված զգալի աշխատանք է կատարվել և կատարվում է «մասնավորապես **մի-ի** քննության առնչությամբ»: Բառ-մասնիկների խնդիրին այս կամ այն հարցի առնչությամբ անդրադարձել են Ա. Այտընյանը, Հր. Աճառյանը, Մ. Աբեղյանը, Ս. Աբրահամյանը, Հ. Պետրոսյանը, Վ. Քոսյանը, Գ. Ջահուկյանը և այլք:

Բառ-մասնիկները կամ բառամասնիկները «Հայերենագիտական բառարանում» այսպե՛ս են սահմանված. «Բառերի մի մասի բառիմաստը հասկացական, նյութական իմաստ չունի. այս դեպքում բառը բովանդակության պլանում հարաբերակցություն է ստեղծում համարժեքության մեջ գտնվող որոշ մասնիկների հետ: Դրանք մեծ մասամբ օժանդակ, սպասարկու բառերն են, որոնք հայտնի են նաև **բառ-մասնիկներ** անունով: Մասնիկները բնականաբար նյութական իմաստ ունեցող բառերին հակադրվում են բառիմաստից զուրկ լինելով և կախյալ կիրառությամբ, իսկ օժանդակ բառերից զանազանվում են հիմնականում իրենց շարակարգային դրվածքով (մասնիկը գործառում է միայն բառաձևային ոլորտում)... Նախադասության ինքնուրույն անդամ չեն դառնում նաև սպասարկու՝ օժանդակ բառերը, որոնք հիմնականում գործառում են իբրև քերականական արտահայտության միջոց»<sup>3</sup>: «Լեզվաբանական բառարանում» դրանք բնորոշվում են հետևյալ կերպ. «Ոմանք այսպես են կոչում բառային այն միավորները, որոնք ձևական-հնչյունական կողմով և գործածության որոշ ինքնուրույնությամբ նման են նյութական խոսքի մասերին, իսկ իմաստով (ֆունկցիոնալով, կիրառությամբ) նման են մասնիկներին: Լեզվաբանական գրականության մեջ այս տերմինին զուգահեռ հանդիպում են **ձևա-**

<sup>3</sup> Պետրոսյան Հ., Հայերենագիտական բառարան, Երևան, 1987, էջ 102:

**կան բառ, օժանդակ բառ, սպասարկու բառ**, չինարեն քերականության մեջ՝ **դատարկ բառ** տերմինները: Այսպիսիք են, օրինակ, անզլերենի, գերմաներենի հոդերը, ռուսերենի որոշ բառաձևեր, ընդհանրապես կապերն ու շաղկապները և այլն»<sup>4</sup>:

Այն, որ սրանք նախադասության ինքնուրույն անդամ չեն դառնում, օրինաչափ է ընդհանրապես լեզուների համար, սակայն այն տեսակետը, որ նախադասությունից դուրս են, կարծում ենք, անհետևողական է. չպետք է ժխտել տեսանելին. հենց միայն մակերեսային կառուցվածքային առումով նրանք նախադասության կազմում են, նախադասության կազմիչներ են (նախադասության ակտուալ անդամահատման տեսակետից), իսկ խորքային կառուցվածքային առումով հաղորդակցական որոշակի արժեք ունեն, սուբյեկտիվ վերաբերմունքի դրսևորման արտահայտիչներ են...

Սպասարկու բառ-մասնիկների տարատեսակությունը մի կողմ դնելով՝ կարելի է առանձնացնել նրանց բնորոշ հնչաբանական, բառակազմական, ձևաբանական և շարահյուսական-գործառական մի շարք առանձնահատկություններ: Հնչաբանական առումով, որպես կանոն, առավելապես շեշտազուրկ են (լեզվի տրամաբանությունն էլ է թելադրում, որ դրանք շեշտակիր չպիտի լինեն). կան բացառություններ՝ կոչական բառ-մասնիկները (սրանք կոչականի շեշտն են կրում), **մի՛** արգելականը, որոշ սաստկացուցիչներ... Բառակազմորեն չեն փոխվում, չեն ածանցվում: Ձևաբանական տեսակետից չունեն նյութական իմաստ, սովորաբար զուրկ են քերականական կարգերից և չեն թեքվում: Շարահյուսական մակարդակում նախադասության ինքնուրույն անդամ չեն դառնում. վերաբերում են կա՛մ առանձին բառի, կա՛մ բառակապակցության, կա՛մ ամբողջ նախադասության: Շարահյուսությամբ առավելապես կայուն են. ազատ շարահյուսություն ունի, օրինակ, հարկադրականի **պետք է (պիտի)** եղանակիչ բառ-մասնիկը: Գործառական առումով կարող են սահմանափակումներ ունենալ, բայց և՛ չունենալ: Օրինակ՝ **մի՛** արգելականը այդպիսին է միայն հրամայական եղանակի դրական ձևերի կողքին, **ավելի** ցուցիչ-բառ-մասնիկը՝ ածականի կազմում, **մի** անորոշ հոդը՝ գոյական անվան կազմում, **թող**-ը և **արի-**ն ուղեկցում են միայն բայերին. սրանք մենագործառական են: Իսկ **անգամ**, **իսկ**, **հենց**, **միայն** և այլ բառ-մասնիկները կարող են ուղեկցել բառակապակցության և նախադասության բոլոր անդամներին՝ անկախ խոսքիմասային պատկանելությունից. սրանք տարագործառական են:

Ծագումնաբանական առումով շատ սպասարկու բառեր, որ քերականական իմաստների ձևավորման արտահայտիչներ են, գտնվում են քերական-

<sup>4</sup> Պետրոսյան Հ., Գալստյան Ս., Ղարաբյուլյան Թ., Լեզվաբանական բառարան, Երևան, 1975, էջ 85:

նացման տարբեր աստիճաններում, շատերը դեռևս պահպանում են իրենց կապը սերող լիմնաստ բառերի հետ, այսինքն՝ գտնվում են բառից բառ-մասնիկի (քերականոյթի, մասնիկի) վերածման ճանապարհին: Բնականաբար այս դեպքում առկա են տարբերակային ձևեր (հայերենում, օրինակ, **թող** և **թող, ե՛կ** և **եկ** և այլն)... Ընդհանրապես լեզվաբանական աղբյուրներում օրինաչափ է համարվում բառ-մասնիկների իմաստաբանական արժեքի երկփեղկումը, սակայն չկա մայր կամ հիմք խոսքի մասի և բառ-մասնիկի հստակ սահմանազատում, չկան իմաստարժեքի ուսման ընդհանուր օրինաչափություններ:

Հաճախականության առումով հետաքրքիր իրողություն է դրսևորվում. քանակապես շատ ու շատ անգամ զիջում են լիարժեք բառերին, ըստ էության ներկայացնում են գրեթե փակ շղթա, սակայն գործառական ակտիվություն են ցուցաբերում: Օրինակ՝ վիճակագրական այսպիսի հաշվում է կատարվել. 20 000 բառից բաղկացած ֆրանսերեն տեքստում 12 սպասարկու բառեր (հողեր և նախդիրներ) հանդիպում են 8 000 անգամ և կազմում են տեքստի բառային միավորների 40 տոկոսը<sup>5</sup>: Լեզվաքննական վիճակագրական տվյալներից ելնելով են նաև ենթադրում, որ համեմատաբար երիտասարդ լեզուներում դրանք ավելի քիչ են, քան հնավանդ ու հնագիր լեզուներում:

Բառ-մասնիկները կազմի գոյաբանական կարգի սուբյեկտիվ դրսևորումներն են, չձևափոխվելով հատկանշվող սպասարկու բառերի մի շարք, որի կազմիչներից յուրաքանչյուրը գործածվում է որպես առանձին քերականական կարգերի, քերականական իմաստների արտահայտման ձև, հանդես է գալիս կամ վերլուծական բառի կազմում (**մի երկու...**), կամ կցվում է նրան (**միայն դու...**): Առաջացման նախապայմաններ են դառնում շեշտակորույս լինելը, նյութական իմաստի վերացարկումը կամ մթազնումը, եղանակավորող կամ կամաբերական իմաստի ձեռք բերումը, դիմային ընդհանրությունը, բառագործածական միջավայրը (հաղորդակցական իրավիճակը), լեզվակրի անհատական մոտեցումը, նրա սուբյեկտիվ վերաբերմունքի տարադրսևորումը և այլն:

Բառ-մասնիկները ձևաբանական տեսակետից սովորաբար լրացնում են այլ քերականական կարգերի արտահայտման միջոցների շարքը, առաջին հերթին՝ որոշյալության-անորոշության կարգը, սպասարկու բառերի մի մասը հանգույցի գործառույթ են կատարում բայերի համար, երրորդները եղանակավորման, ներգործման գործառույթ են ապահովում: Շարահյուսական մակարդակում դառնում են ատույթի իմացաբանական կողմի լրացուցիչներ, կամաբերական՝ սաստկացման, սահմանափակման, թեակվան, համաձայնության-անհամաձայնության, հաստատման-ժխտման, անհրաժեշտ լինելու կամ չլինե-

<sup>5</sup> Հայերենի համար էլ կարելի է վիճակագրական այսպիսի հաշվում կատարել, սակայն այն կապված է մի շարք դժվարությունների հետ. արդի հայերենում անգամ որոշակիացված չէ որպես բառ-մասնիկներ հանդես եկող լեզվամիավորների շարքը...

լու, ամբողջի և մասի առանձնացման և անհատական այլ դրսևորումների արտահայտիչներ:

Ըստ էության բառ-մասնիկների դասդասումը տարբեր հիմունքներով է կատարվում.

**Ա. Շարահյուսական-գործառական.** ըստ լեզվաբանական տարբեր աղբյուրների՝ իմաստաբանական-շարահյուսական հիմունքով են առանձնացվում հարցական բառերը (**արդյոք, մի՞թե, չէ՞ որ**), բացականչական բառերը (**ափսո՞ւ, վա՛յ**), նաև՝ կոչական (**ո՛վ, ա՛, հե՛յ**), հաստատական (**այո**), ժխտական (**ոչ**), թարմատար (**այնպես որ, թե որ, թե ինչ, կարծես թե...**) կապակցական բառերը: Բառ-մասնիկների բազմազանությունն ու տարածությունը հիմնականում կանոնարկվում են նրանց շարահյուսական-գործառական առանձնահատկությունների հաշվառման սկզբունքով:

**Բ. Իմաստաբանական-ձևաբանական.** այս հիմունքով են առանձնացվում եղանակիչ բառ-մասնիկները (**պիտի, պետք է...**).

**Գ. Արտասանական-շեշտադրական.** սրանք սովորաբար անշեշտ բառեր են, հնչաբառի կազմում կարող են հաջորդել շեշտված բառին ու լինել վերջնահար (**հե՛նց որ**), կարող են և նախորդել շեշտված բառին ու լինել նախահար (**մի մարդ. մի-ն** շեշտելու դեպքում այն թվականական արժեք կունենա): Հաղորդակցական նպատակադրայնությունից ելնելով՝ կարող են և շեշտակիր լինել. շեշտակիր են հատկապես սաստկացուցիչ բառ-մասնիկները: Հր. Աճառյանը գրում է. «Նախադասության մեջ ամեն մի բառ նույն կարևորությունը չունի. կան բառեր, որոնք երկրորդական արժեք ունեն և ծառայում են մյուսների այսինչ կամ այնինչ դերը որոշելու, այսպես են հոդը, նախդիրները, անորոշ դերանունները, օժանդակ բայերը և այլն: Այս կարգի բառերը արտասանվում են շատ թույլ տոնով կամ տոնն իսպառ կորցնում են: Սա հոգեբանական մի շատ հասարակ երևույթ է: Տոնի կորուստով նրանք հարադրվում և միանում են այն բառին, որի իմաստի լրացմանն են ծառայում: Այս կարգի բառերը կոչվում են վերջահար, եթե կցվում են գլխավոր բառին՝ վերջից, և կամ նախահար, եթե կցվում են նրան սկզբից: Արևմտյան հայերենով **հաղ մը, մարդ մը** ձևերի մեջ **մը** վերջահար է, իսկ գրաբարյան **ի տան, ի տանէ...** նախահար են: Վերջահար և նախահար բառիկները գլխավոր բառի հետ միասին մի գաղափար են կազմում, արտասանության մեջ երևում են իբրև մի բառ, և լեզուների մեջ ընդունված ուղղագրական քմահաճույքն է միայն, որ ստիպում է գրել այդ բառերը մերթ միասին, մերթ անջատ... Հայերեն **մը** անորոշ հոդը, իբրև վերջահար, ԺԹ դարի սկզբում միասին էր գրվում (այսպես՝ **տղամը, ցամը, քիչմը**), իսկ այժմ գրվում է **տղայ մը, ցամ մը, քիչ մը**»<sup>6</sup>:

<sup>6</sup> **Աճառյան Հ.**, Լիակատար քերականություն հայոց լեզվի..., հ. 6, Երևան, 1971, էջ 304-305:

**Դ. Հաղորդակցական (խոսքի մշակութային).** խոսքի մշակույթի, նրա հաղորդակցաներգոծողական (ազդուբանական) արժեքի նկատմամբ հետաքրքրության աշխուժացումը, գործառական շարահյուսության զարգացումը, տեքստաբանության ուսումնասիրության կարևորությունն է՛լ ավելի մեծացրին հետաքրքրությունը եղանակավորող մասնիկների (սաստկացուցիչ, սահմանափակման, հարցական և այլն) նկատմամբ: Մարդկային խոսքը, բացի անմիջական հաղորդակցական և իմացական կարիքները բավարարելուց, ձեռք է բերում գեղագիտական հաճույք պատճառելու և, սրա հետ կապված, ուժեղ ներգործելու գործառություն, որ երբեմն «իմացականը մղում է երկրորդ պլան»:  
Այսպիսի մասնիկների գործառական հիմնական առանձնահատկությունն այն է, որ հաղորդակցվողի գիտակցության մեջ տեղեկատվությանը զուգընթաց զգացմունքայնության լրացուցիչ երակներ են ներբեռնվում, որով իրականացվում է խոսողի և խոսակցի հաղորդակցումը, ապահովվում խոսքային գործունեության երկկողմանիությունը: Օրինակ՝ «**Միայն նա վերադարձավ**» (այսինքն՝ **մնացածները չեն վերադարձել**), «Նա ինձ **անգամ** տասը դրամ չի տա» (այսինքն՝ **եթե ցանկանա, այդ փոքրիկ գումարը կարող է տալ**): Բառմասնիկով ասվածը կարող է վերաբերել ողջ նախադասությանը («**Անգամ** գիրք չի կարողանում ձեռքը վերցնել»), «**Միայն** դու ես խնդիրը ճիշտ լուծել»): Հ. Պետրոսյանն արևմտահայերենի մը հողը այսպես է բնորոշում՝ նրա մեջ առկա է «ազդուբանական-էմֆատիկ, ոճաարտահայտչական ուժեղ նստվածք»...

Այսպիսով՝ լեզուներում քերականական իմաստների արտահայտման տարածված միջոցներից են բառ-մասնիկները, որոնք «ծառայում են» լեզվական տարբեր միավորների իմաստաքերականական զանազան հարաբերությունների արտահայտմանը, ինչպես նաև խոսքին անհատական-ոճական եղանակավորման զանազան երանգներ հաղորդելուն: Որպես բառաքերականական միավորներ՝ հակադրվում են լիմաստ բառերին, զուրկ են անվանողական արժեքից, չունեն իմաստային ընդհանրություն, և նրանց բառական-բառարանային նշանակությունը պայմանավորված է նախադասության մեջ կատարած գործառությամբ: Այսպիսի՝ գործածությամբ նմանվում են բառափոխական թեքայիններին, ձևայիններին, մասնիկներին և գտնվում են բառերի և մասնիկների մեջտեղում:

Բառ-մասնիկների ազատ ու անկաշկանդ, ճիշտ և տեղին գործածությունը վկայում է խոսքարվեստին կատարելապես տիրապետելու մասին:

## СЛОВА-ЧАСТИЦЫ В СОВРЕМЕННОМ АРМЯНСКОМ ЯЗЫКЕ

ЗАРИК АГАДЖАНЫАН

Частицы или слова-частицы это разряд неизменяемых служебных слов, которые участвуют в выражении форм отдельных морфологических категорий и, входя в состав слова, либо присоединяясь к нему, передают коммуникативный статус высказывания. Они противопоставлены знаменательным словам как лексические и грамматические единицы. Как лексемы они лишены номинативных значений. Их лексическое значение абстрагировано от отношений, которые они выражают в предложении. Общность слов-частиц – функциональная, грамматическая, в этом отношении они приближаются к морфемам и находятся на грани словаря и грамматики. Они не имеют морфологических категорий и выполняют только служебные синтаксические функции в синтаксических конструкциях.

**Ключевые слова** – частица, аффикс, морфема, слово-частица, модальные слова-частицы, артикль, степени сравнения, запретительная частица, застывшие формы, частица принудительного склонения, усилительные слова-частицы, синтаксические конструкции.

## PARTICLES IN MODERN ARMENIAN

ZARIK AGHAJANYAN

Particles or word-particles are a class of unchangeable service words involved in expressing the forms of separate morphological categories, entering into the part of a word or joining it, transmitting the communicative status of the utterance. They are contrasted to meaningful words as lexical and grammatical units. As lexemes, they are deprived of nominative meanings. Their lexical meaning is abstracted from the attitudes that they express in the sentence. The generality of the word-particle is functional, grammatical, in this respect they come up to the morphemes and are on the verge of a dictionary and grammar. They do not have morphological categories and perform only service syntactic functions in the syntactic constructions.

**Key words** – particle, affix, morpheme, word-particle, modal particle-words, article, degrees of comparison, prohibitive particle, analytical method, frozen forms, a particle of forced inclination, amplifying word-particles, syntactic constructions.

# CULTURE SHOCK AND INTERNATIONAL STUDENTS' ADAPTATION PROCESS

GOHAR GRIGORYAN, ANI HUNANYAN

The increasing numbers of students and scholars attending institutions of higher education abroad and the psychological, socio-cultural and educational experience quality of this large group of people is of utmost importance in the global intercultural understanding. It is no surprise that the literature has been concerned with students' adaptation problems. This article reviews the theories, factors, stages of culture shock, considers their relevance to the process of adaptation in student sojourners, and seeks to clarify and extend them in relation to this group.

**Key words** – adaptation process, culture shock, international students, challenge, disorientation, communication.

Being a student is a challenge, being an international student is an even bigger one. The student life in home country is pretty easy, but being a student by yourself in a different country can be hard.

Studying internationally is a new experience for everyone, and with new experiences come new challenges. You may occasionally feel confused, unsure and uncomfortable in an X country. People may have different values and new ways of doing things that seem strange to you. You may feel that everything has changed, including your immediate support system of family and friends.

**The first and foremost challenge** that every international student has to face is **the cultural shock** they go through while adjusting to life in a new country. The ways that things are done here are going to definitely be different from the ways you would do things in your home country. The culture, the atmosphere and the people are different.

“Culture shock” is a term used to describe the anxiety produced when a person moves from a familiar culture to an entirely different cultural or social environment. Familiar sights, sounds and smells are no longer around and small things can easily upset a person and can feel out of proportion<sup>1</sup>. Meeting lots of new people and learning the ways of a new country. It also includes the shock of being separated from the important people in your life, such as family, friends, colleagues, and teachers: people you would talk to at times of uncertainty, people who give you support.

Culture is way too complex to explain logically. Culture shock always grows out of the difficulties in adapting to a new culture. When international students are

---

<sup>1</sup> Warwick Counselling Service // [https://warwick.ac.uk/services/counselling/information/pages/culture\\_shock/](https://warwick.ac.uk/services/counselling/information/pages/culture_shock/).



trying to merge into a new culture of any other nation, most of them are shocked for the first time.

Some of the symptoms associated with culture shock include<sup>2</sup>

- Sadness, loneliness, melancholy
- Preoccupation with health
- Aches, pains, allergies
- Insomnia or excessive sleep
- Changes in mood, depression, feeling vulnerable
- Anger, irritability, resentment
- Frequent frustration
- Being easily angered
- Loss of identity
- Lack of confidence
- Obsessions over cleanliness
- Longing for family
- Feeling of being lost or overlooked

It occurs when the language, gestures, customs, signs and symbols that you are used to and previously helped you to make such of your surrounding suddenly have no meaning or have new meanings. Perhaps most upsetting is the loss of social support system (family, friends, classmates, coworkers), and the necessity of starting all over again in an unfamiliar environment.

Many international students feel disorientation when experiencing an entirely new way of life and find it difficult to adjust to the culture of their host country. Leaving home and traveling to study in a new country can be a stressful experience, even though it may be something you have planned and prepared for. Whether an individual moves to a country with the same first language or not, the process of assimilating the new culture can be a time of great emotional turbulence. Many people are surprised when they experience the impact of culture shock, and it can be helpful to realize your experience is actually quite normal.

Dr. Oberg says: "When an individual enters a strange culture, all or most of these familiar cues are removed. He or she is like a fish out of water. No matter how broad-minded or full of good will he may be, a series of props has been knocked out from under him"<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> International Student Insurance, Culture Shock for International Students // <https://www.internationalstudentinsurance.com/explained/culture-shock-for-international-students.php>.

<sup>3</sup> **Gordon A.** Horizons: How to Cope with Culture Shock // <https://static1.squarespace.com>, p. 1-4.

Here are some factors that can contribute to culture shock.

**1. Language problem.** In most cases, foreigners cannot speak as fluently as natives. And there is a certain amount of hesitation for them to speak out because of their poor language ability. Also, it is not easy for international students to fully understand the underlying meanings of some words. Hence come the communication gap and lack of understanding. Listening and speaking in a new language is tiring. In class, some international students have trouble understanding the lecture and reading materials. People speak quickly and you may feel embarrassed to ask them to repeat what they said. If English is not your first language, you may find you miss your home language. Although many international students take “Test of English as a foreign language”, also known as the TOEFL test which evaluates their listening, reading and writing skills and is required for non-native English speakers in order to be allowed to study abroad, it doesn’t help them with the real problems they have to face once they have passed it. Many students struggle with understanding lectures and interacting with professors. Basic skills such as taking notes, writing essays and coping with the quantity of reading for class can be big issues, because they are not measured and tested by TOEFL. Whether it be a language barrier, difficulty understanding an accent or being too shy to talk, communication in a new country can be difficult. Some of ISEC students studying at University of Tuscia (Italy), Paul Sabatier University (Toulouse III, France) shared their first experience and also talked about the solutions they found.

“Sometimes a professor might make an inside joke about Iowa and international students don’t understand the context, so they feel left out”.

“In some classes, I had no idea what the professor was talking about, I had to go to countless professors during office hours and ask them what they meant”.

“English skills often are like a barrier when communicating with foreign students”.

“Everything is going so fast, everyone is constantly rushing, no one really stops to engage in a conversation with friends. That’s so stressful for me”.

“Communicating with students was a little difficult at first, especially due to my pronunciation or my grammar. I was very afraid of making mistakes”.

The only solution to such a problem is to open up to people. Even if you think that you are wrong or are too shy to start a conversation, try to go out and talk to people. That’s the only way you can start to understand them. People are very good human beings and they will respect the fact that you are trying. One should not be scared of making mistakes; it’s a good way to learn things. To really learn the language, it is important to spend as much time as possible speaking it.

Many international students find it is easier at first to speak English to other international students, but one should avoid spending too much time with students from the same country. The more you speak it, the better your English will become.

“I was scared; my English level was far from amazing. But once there, I jumped right in and everything went smoothly. It did take me a couple of months to adapt to the language and culture, but the fact that I was part of the tennis team made a huge difference”.

“I am very shy and I simply can connect better with international students. They have the same challenges; they understand how I feel, because they've been through the same”.

“I had a lot of group assignments and had to communicate with native speakers on a daily basis, so I had to make friends quickly, which helped me a lot”.

“I recorded myself talking and sent it to my teachers in order to get feedback and improve my English speaking skills”.

“I recommend watching English movies with English subtitles to practice pronunciation and listening skills”.

“I got used to making mistakes over time. I learnt that I don't have to speak perfectly. People still understand the basic points I'm making”.

“Don't shy away from mistakes; learn from them, keep the conversation going, that's very important when it comes to learning any language. Perfection just prevents us from speaking fluently”.

**2. Social roles<sup>4</sup>.** Social behaviors may confuse, surprise or offend you. For example you may find people appear cold, distant or always in a hurry. Or you may be surprised to see couples holding hands and kissing in public. You may find the relationships between men and women more formal or less formal than you are used to, as well as differences in same sex social contact and relationships.

**3. Climate<sup>5</sup>.** Many students find the northwest climate can affect them a lot. You may find the grayness and dampness, especially during the winter months, difficult to get used to.

**4. 'Rules' of behavior.** As well as the obvious things that hit you immediately when you arrive, such as sights, sounds, smells and tastes, every culture has unspoken rules which affect the way people treat each other. These may be

---

<sup>4</sup> Zhou Y., Jindal-Snape D., Topping K. & Todman J. Theoretical models of culture shock and adaptation in international students in higher education. Published online: 16 May 2008, p. 63-75 // <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03075070701794833>.

<sup>5</sup> UK Council for International Student Affairs 50. Facing cultural shock // <https://www.ukcisa.org.uk/Information--Advice/Preparation-and-Arrival/Facing-culture-shock>.

less obvious, but sooner or later you will probably encounter them and once again the effect may be disorientating. For example, there will be differences in the ways people decide what is important, how tasks are allocated and how time is observed. In business and academic life, keeping to a schedule is important. You should always be on time for lectures, classes and meetings with academic and administrative staff. If you are going to be late for a meeting, do try to give advance notice.

**5. Value System.** Although you may first become aware of cultural differences in your physical environment, (e.g. food, dress, behavior) you may also come to notice that people from other cultures may have very different views of the world from yours. Cultures are built on deeply-embedded sets of values, norms, assumptions and beliefs. It can be surprising and sometimes distressing to find that people do not share some of your most deeply held ideas, as most of us take our core values and beliefs for granted and assume they are universally held. As much as possible, try to suspend judgment until you understand how parts of a culture fit together into a coherent whole. Try to see what people say or do in the context of their own culture's norms. This will help you to understand how other people see your behavior, as well as how to understand theirs. When you understand both cultures, you will probably find some aspects of each that you like and others that you don't.

**6. Relationship Stress.** If your spouse or partner has accompanied you remember that the stress of the transition may cause struggles in your relationship. The transition to a new culture may be very difficult for your partner. Your partner may feel very isolated; he/she has been transplanted from your culture and separated from family and friends. Simple tasks can be stressful due to the language barrier. Often times they do not have opportunities to engage in productive, meaningful activity such as pursuing a degree, and it may be more difficult for them to make new friends.

**7. Home-sickness.** Home-sickness is another big challenge that you might have to face when coming to a new culture, unless you already have family or friends here. When you come here alone, knowing absolutely no one, you might face this problem every day for the first month or so. This is a very natural and common feeling, but again you cannot sit at a place and wish for things to change. Make a habit of talking to your friends and family back home regularly, but try not to only talk to them. Go out and talk to people here in your new home; make friends, go hang out with some people, it's not bad.

**8. Finances.** Keeping up with your finances, be it earnings or savings, is another major thing to focus on. Even if you have heaps of money in your accounts

keep records of your wasteful expenditure and try to bring it down (that's a lesson for life). Getting a job might not be that difficult but keeping a hold of it could be. Keep looking for opportunities and never miss one. Everything that helps you earn money is important. However, if you can, it is definitely sensible to choose a job which gives you a better future over a job with better money.

To minimize the shock, you will probably want to keep in touch with family and friends back home—but it is important to also identify new sources of support. People whom you meet through your university international student office may also be a likely source of support. You could also contact relatives or friends who live in X country to ask for their advice. Because of culture shock, international students sometimes feel confused to know what is appropriate and what is not.

Here is some advice on how to cope with this situation:

- Remind yourself that everything you're feeling is perfectly normal
- Surround yourself with familiar items, such as photos or ornaments<sup>6</sup>
- Try to find familiar food if you can. Eat a healthy and balanced diet
- Maintain contact with your ethnic group as well as with local students<sup>7</sup>
- Keep in touch with your friends and family back home via email, text, or telephone
- Learn to include a regular form of physical activity into your routine
- Follow your ambitions and continue your plans for the future<sup>8</sup>
- Take the first step and find activities which will give you a common interest with other students.
- Talk to international students dealing with culture shock, and reach out to them<sup>9</sup>
- Don't overwhelm yourself and get nervous
- Get familiar with the libraries. Watch a movie outside. Do some shopping. Try a local restaurant or cafeteria
- Ask questions, and don't be afraid to try. Most people will be pleased to teach you about their country and customs

---

<sup>6</sup> **Abe J., Talbot D.M. and Geelhoed R.J.** Effects of a peer program on international student adjustment // *Journal of College Student Development* 39, 1998, p. 539-547.

<sup>7</sup> International Student Insurance, Culture Shock for International Students // <https://www.internationalstudentinsurance.com/explained/culture-shock-for-international-students.php>.

<sup>8</sup> Warwick Counselling Service // [https://warwick.ac.uk/services/counselling/informationpages/culture\\_shock/](https://warwick.ac.uk/services/counselling/informationpages/culture_shock/).

<sup>9</sup> LEARNING ABROAD Global Engagement; Orientation and Cultural Preparation; <https://learningabroad.utah.edu/handbook/orientation.php>.

- And finally, when in Rome, do as the Romans do.

There are several stages of culture shock. Some people go through the stages of this process multiple times, and some may only partially apply to you. Normally, there are **a Fascination Period or the Honeymoon Stage, a Frustration Period or the Disintegration Stage: a Gradual Adjustment Period or the Reintegration Stage: and an Acceptance Period or the Acceptance Stage.**

1. **The Honeymoon Stage**<sup>10</sup>. During this stage, everything about the new culture is exciting to you. You are optimistic and will generally focus on the positive aspects of your new home. You will study your new language with enthusiasm and make great progress. During this stage, memories of home are still recent and form a kind of protective shield.
2. **The Disintegration Stage**. This stage can be triggered without warning by a small incident or by no cause at all. You will start to view cultural differences as a source of conflict. You might feel isolated, confused, and depressed, and miss familiar supports.
3. **The Reintegration Stage**. During this stage, you may begin to compare the new culture unfavorably with your home culture. You might begin to reject the differences you encounter and experience feelings of anger, frustration, and hostility towards the new culture. You might seek out comfort food from your home country in an attempt to reconnect with what you value about yourself and your own culture.
4. **The Acceptance Stage**. During this stage, you will learn to accept both differences and similarities between your home culture and the new one. You will become more relaxed and confident while you become more familiar with new situations and more experiences become enjoyable.

Sometimes the symptoms of culture shock last just a few days, but more often they last weeks or even months. It may seem like your friends adjust easily while you are suffering. Multiple factors affect the degree to which you might be affected, such as your pre-departure expectations, coping skills, and past experience living abroad.

---

<sup>10</sup> International Student Insurance; Culture Shock for International Students // <https://www.internationalstudentinsurance.com/explained/culture-shock-for-international-students.php>. Warwick Counselling Service // [https://warwick.ac.uk/services/counselling/informationpages/culture\\_shock/](https://warwick.ac.uk/services/counselling/informationpages/culture_shock/).

## ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՇՈԿԸ ԵՎ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՈՒՍԱՆՈՂՆԵՐԻ ՀԱՐՄԱՐՎՈՂԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԳՈՐԾՆԵԹԱՅԸ

ԳՈՀԱՐ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ, ԱՆԻ ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ

Արտերկրում գտնվող բարձրագույն ուսումնական հաստատություններ հաճախող ուսանողների և գիտնականների մեծ թիվը ու այս մեծ խմբի հոգեբանական, սոցիալ-մշակութային և կրթական փորձի որակը չափազանց կարևոր է գլոբալ միջմշակութային փոխըմբռնման հարցում: Զարմանալի չէ, որ գրականության հիմնական խնդիրներից մեկն ուսանողների հարմարվողականությունն է: Հոգվածում անդրադարձ է արվում մշակութային շոկի տեսություններին, գործոններին, փուլերին, ինչպես նաև այս ամենի կարևորությանը միջազգային ուսանողների հարմարվողականության գործընթացում: Փորձ է արվում նաև պարզաբանելու և դրանք ընդլայնելու վերոնշյալ խմբի վերաբերմամբ:

**Բանալի բառեր** – հարմարվողականության գործընթաց, մշակութային շոկ, միջազգային ուսանողներ, մարտահրավեր, ապակողմնորոշում, հաղորդակցություն:

## КУЛЬТУРНЫЙ ШОК И ПРОЦЕСС АДАПТАЦИИ СТУДЕНТОВ, ОБУЧАЮЩИХСЯ ЗА РУБЕЖОМ

ГОАР ГРИГОРЯН, АНИ УНАНЯН

Большая масса студентов и ученых, функционирующих в высших учебных заведениях зарубежья, и уровень психологического, социально-культурного и образовательного ценза этой значительной группы играют весьма существенную роль в вопросе глобального межкультурного взаимопонимания. Неудивительно, что одной из основных проблем специальной литературы является адаптация студентов. В статье анализируются теории, факторы, этапы культурного шока и их значение в процессе адаптации студентов, обучающихся за рубежом. Делается также попытка приложения их к вышеупомянутой группе.

**Ключевые слова** – процесс адаптации, культурный шок, студенты, обучающиеся за рубежом, дезориентация, коммуникация.

# ՏՈՒՐԻԶՄԻ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԴԻՍԿՈՒՐՍԻ ԱՌԱՂՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

## ՍՈՆԱ ԳՈՒԼՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում են տուրիզմի մասնագիտական դիսկուրսի հատկանիշները անգլերենում, որոնք առնչվում են միջգիտակարգային մի շարք ուղղությունների և այնպիսի լեզվի հետ, որը տարբերվում է ընդհանուր անգլերենից և օժտված է իմաստաբանական, գործնական, լեզվամշակութային, տերմինաբանական և այլ գործառույթներով<sup>1</sup>: Փորձ է արվում ներկայացնելու տուրիզմի լեզվի շարահյուսական, գործառական, բառային և ժանրային հատկանիշները, որոնցով հիմնավորվում է նրա մասնագիտական բնույթը և տարանջատվում ընդհանուր անգլերենից:

**Բանալի բաներ** – տուրիզմի դիսկուրս, մասնագիտական լեզու, ժանրային, շարահյուսական և բառակազմական հատկանիշներ:

Տուրիզմի լեզվի դիտարկումը որպես մասնագիտական դիսկուրս տարաբնույթ քննարկումների առիթ է տվել. այն նման չէ ավանդաբար ձևավորված այլ *մասնագիտական անգլերեններին*, ինչպիսին տեխնիկական, գիտական կամ իրավաբանական տեքստերի լեզուն է, քանի որ տուրիստական տեքստերը հիբրիդային բնույթ ունեն, միտված՝ ոչ-մասնագետ ընթերցողին<sup>2</sup>: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ տուրիզմի դիսկուրսը չի տարանջատվում, քանի որ շատ մասնագիտական եզրեր հավասարապես գործածական են նաև ընդհանուր անգլերենում, այսուհանդերձ, տուրիզմի զարգացման, նոր տեսակների ի հայտ գալուն զուգընթաց ստեղծվում են նոր եզրեր, որոնց որոշիչ գործառույթներով հղկվում և հստակեցվում է տուրիզմի մասնագիտական լեզվի ոլորտը:

Տուրիզմի լեզվի՝ որպես մասնագիտական հատուկ լեզու համարվելու խնդիրը պայմանավորված է բառապաշարի մատչելիությամբ. սակայն մատ-

---

<sup>1</sup> Մասնագիտական դիսկուրսի ինքնավարությունն ու տարբերությունը ընդհանուր լեզվից առաջին անգամ ուսումնասիրվել է Պրահայի դպրոցի ներկայացուցիչների կողմից 20-րդ դարի 20-30-ականներին: Այսօր գիտական ուսումնասիրություններում Մասնագիտական դիսկուրսը տարբեր անուններով է հայտնի, օրինակ՝ *restricted code* – սահմանափակ կոդ, *special language* – հատուկ լեզու, *microlanguage* – միկրոլեզու, *jargon* – ժարգոն և այլն:

<sup>2</sup> **Fusari S.** Multilingual Tourist Videos as Specialized Discourse: The Case Study of Val Gardena // *Quaderni del CeSLiC. Occasional Papers, Centro di Studi Linguistico-Culturali (CeSLiC), Bologna, 2009* // <http://amsacta.cib.unibo.it/2568/> (03.05.2011).



չելի բառային միավորներն օգտագործվում են գործառական առումով որպես մասնագիտացված եզրեր, տուրիզմի դիսկուրսի տարբերակիչ միավորներ՝ կարևորելով տեղի ու տարածքի նկարագրությունների լեզվական ռազմավարությունը<sup>3</sup>: Տուրիզմի արդյունաբերության զարգացմանը զուգընթաց, անգլերենի արդյունավետ կիրառությունը միջմշակութային հաղորդակցության գործընթացում կենսական նշանակություն ունի տուրիզմի բիզնեսում հաջողության հասնելու համար. այն խթանում և կարևորում է բազմաբնույթ տեղեկատվություն ներկայացնող տեքստաստեղծ միտումներ՝ ուղղված տարբեր մշակույթների, պատմական անցյալի ու ներկայի հանրահռչակմանը, և նպաստում է գործակալությունների աշխատառճի, օդանավերի թռիչքների, հյուրերին դիմավորելու, բողոքներում առկա թերությունների ու բազում այլ հարցերի շտկմանը: Այս համատեքստում էլ ձևավորվում են տուրիստական տեքստերի ժանրերը՝ *տուրիստական տեղեկատվություն, կայքերում կամ բրոշյուրներում տեղադրված գովազդներ, ուղեցույցեր, ամսագրերային հոդվածներ, մասնագիտական նամակագրություն*,<sup>4</sup> *ճանապարհորդական բլոգեր, սոցիալական տուրիստական կայքերի վերաբերյալ ակնարկ-կարծիքներ*:

*Տուրիստական տեղեկատվությունների* կամ *ուղեցույցերի* գործառույթը տեղեկատվական է. այս ժանրի տեքստերն իրազեկում և ներկայացնում են տեսարժան վայրեր, կացարաններ, ռեստորաններ, տրանսպորտ, մշակութային իրադարձություններ, ժամանցի և տարաբնույթ միջոցառումների առաջարկներ, ինչպես նաև ամբողջական փաթեթի արժեքին վերաբերող մանրամասներ: Տուրիստական գովազդներում կամ բրոշյուրներում տեղեկացման ու համոզման գործառույթները զուգակցվում են, սակայն հարկ է նշել, որ համոզումն ու այն արտահայտող լեզվական բառամիավորներն առաջնային են, քանի որ կարևորվում է ծառայության վաճառքը:

*Ճանապարհորդական բլոգերը/վլոգերը* օրագրերի կառուցվածք ունեն, որտեղ ցանկացած զբոսաշրջիկ կարող է գրել իր այցելած վայրերի մասին, տալ խորհուրդներ, տեղադրել նկարներ և տեսահոլովակներ՝ ընկերների և այլ օգտատերերի համար: *Ճանապարհորդական բլոգերները* (travel writers/bloggers) բաժանվում են պրոֆեսիոնալների, որոնք վճարվում են իրենց դիտարկումների ու պատմությունների համար, և ոչ պրոֆեսիոնալների: Այս ժանրի

<sup>3</sup> **Cappelli G.** Travelling in Space: Spatial Representation in English and Italian Tourism Discourse, in "Textus. English Studies in Italy", 25 [1], 2012, p. 19-35.

<sup>4</sup> **Gotti M.** The Language of Tourism as Specialized Discourse, in Palusci O., Francesconi S. (eds). Translating Tourism. Linguistic/Cultural Representations. Trento, 2006, p. 31-32.

գործառույթը ավելի հուզական է և միտված է ազդելու, տպավորելու և համոզելու, քանի որ ճանապարհորդական բլոգերների լեզուն խիստ արտահայտչական, գնահատողական է և մեծ ազդեցություն ունի ընթերցողի վրա. հաճախ նաև հնարավոր է հեղինակի հետ կապ հաստատել և քննարկել նրա գրառումները: Հիմնականում բլոգը պատկանում է մեկ հեղինակի. ըստ էության տվյալ բլոգը ներկայացնում է ավանդական օրագրերի ժանրով գրված հեղինակային նոթեր (travel notes, sketches):

*Սոցիալական տուրիստական կայքերում տեղադրված ակնարկների և քննարկումների լեզվաոճաբերականական կառուցվածքը նույնական է ճանապարհորդական բլոգերին, միակ տարբերությունն այն է, որ այնպիսի կայքեր, ինչպիսիք tripadvisor-ը կամ trover-ն են, ունեն բազմաթիվ օգտատերեր:*

*Ամսագրերի հոդվածներում տեղեկատվություն տրամադրելուց բացի, համեմատվում են նպատակատեղերի վերաբերյալ տարբեր առաջարկներ՝ գին, որակ, ծառայություններ և, ի տարբերություն տուրիստական տեղեկատուների, այստեղ լեզվական ձևակերպումներն ավելի սուբյեկտիվ են:*

*Մասնագիտական նամակագրությունը գործակալությունների և հաճախորդների, ինչպես նաև գործակալությունների և տուր օպերատորների, հյուրանոցների, ավիաուղիների միջև է տեղի ունենում. հարկ է նշել, որ տուրիզմի մասնագիտական լեզվի բաղադրիչների կիրառությունն անհրաժեշտ է արդյունավետ հաղորդակցություն ապահովելու համար:*

Ըստ տեսական ուսումնասիրությունների՝ անզլերենում տարանջատվում են տուրիզմի դիսկուրսին մասնագիտական բնույթ հաղորդող հետևյալ առանձնահատկությունները՝ *միավերաբերականությունը, հակիրճությունը, ընդհանուր և այլ մասնագիտական լեզուների հետ ունեցած կապը, արտահայտչական լեզվի<sup>5</sup>, ինչպես նաև հիմնաբառերի և իրակությունների կիրառումը:*

- Միավերաբերականությունը այն երևույթն է, երբ որոշակի համատեքստում, այս դեպքում՝ տուրիզմի դիսկուրսում, տվյալ եզրն ունի միայն մեկ իմաստ/ռեֆերենտ: Օրինակ, tour operator, package holidays, green hotel, check-in date, check-out date, tour/ticket assistance, front desk, 24-hour front desk, wake-up call, porter service, room service և այլն: Վերոնշյալ բառակապակցությունների համատեքստային կիրառություններից են՝

<sup>5</sup> Ibidem, p. 22-27.

Hamiltons is *a bed & breakfast* located in Westminster, in the heart of London<sup>6</sup>.

If you are looking for *a green hotel* as well as an eco-friendly way to experience the world, you came to the right place<sup>7</sup>.

Հակիրճությունն իրականացվում է մի շարք շարահյուսական կադապարների միջոցով՝ պարզեցում, գործողությունը կատարողի զեղչում, բայի կրավորական սեռի կիրառում, գոյականի՝ որպես ածականի օգտագործում և համադրություն՝ զուգակցման և հապավումների միջոցով:

- *Պարզեցման* օրինակներ են հետևյալ բառակապակցությունները՝ *add-on* – any component of a package tour that is not included in the package price; *after-departure charge* – expenses such as telephone charges that do not appear on a guest’s account at check out; *back-to-back* – tours operating on consistent, continuing basis, usually without time between:
- *Գործողությունը կատարողի սղման և բայի կրավորական ձևի կիրառման* օրինակներ են՝ *accompanied child* – a child passenger travelling with an adult; *accompanied baggage* – baggage belonging to passenger who is travelling on the same plane:
- *Գոյականի՝ որպես ածական օգտագործուման օրինակներ են՝* tour operator, airline ticket, charter flight, travel agency, first-class fare, nature reserved:
- *Ձուգակցման օրինակներ են՝* motorcoach = motor+coach, airpass = air+pass, backpack=back+pack, bednight=bed+night:
- *Հապավման օրինակներ են՝* *O/W* = one way, *BB* = Bed and Breakfast, *FAM tour* = familiarization tour, *RO* = Room only, *HB* = Half Board (Breakfast and Dinner normally), *FB* = Full Board (Breakfast, Lunch and Dinner):

Տուրիզմի դիսկուրսի քննարկումներում հատուկ կարևորություն է տրվում *լենգուիջինգի* (linguaging –*իրականություններ/ոճալիաներ*) և *հիմնաբաների* կիրառությանը:

*Լենգուիջինգի* առկայությունը տուրիզմի լեզվաբանական և հանրալեզվաբանական ուսումնասիրություններում մեկնաբանվում է որպես անհատի՝

<sup>6</sup> London hotel // <https://booki.ng/2ntaiLc/> (02.06.2018).

<sup>7</sup> Green Hotels // <https://www.bookdifferent.com/en/page/green-hotels/> (02.06.2018).

որոշակի սոցիալական համատեքստում սեփական ինքնությունը բարձրաձայնելու միջոց: Տեղական լեզվի կամ բարբառային ձևերի ներմուծումը՝ որպես օտարաբանություն, նպատակ ունի օգնելու զբոսաշրջիկին ներգրավվելու ավանդական մշակույթի մեջ և ձեռք բերելու տվյալ երկրի լեզվամշակութային զգացողություն<sup>8</sup>:

Հայաստանը ներկայացնող կայքերից առանձնացրել ենք ազգային մշակույթի տարբեր ոլորտներում կենցաղավարող *Languaging*-ի բառամիավորներից որոշ օրինակներ. *duduk, tsiranapogh, carpet, basturma, Dolma, Qufta, Lavash, Zhengyalov Hats, Spas, Sujukh, Ghurma, Khash, Khorovats, Gata, Oghi, Vernisaj, Matenadaran, Aragats, Garni-Geghard, Tsakhkadzor, Jermuk, Tsitsernakaberd, Karahoonj* և այլն: Հայերեն բառերն ու արտահայտությունները գրվում են տառադարձմամբ, որպեսզի ընկալելի լինեն օտար ընթերցողի համար:

Անդրադառնանք նաև տուրիզմի հայերեն մասնագիտական դիսկուրսին՝ հազեցած անգլերենից փոխառված բազմաթիվ բառերով, եզրերով, հապավումներով, արտահայտություններով ու բառակապակցություններով, որոնք վերցված են վիրտուալ տիրույթից. *տուրեր, տուրօպերատոր, տուր մենեջեր, էկոտուրիզմ, գաստրոտուրիզմ, B&B հյուրատներ, զիվիլայն ատրակցիոն, էքսպրիմ, promotion, տուրիստական պոպենցյալ, բրենդ, տուր փաթեթ, ռեզիդենսալ տուր, հոսթել, check-in, check-out, բլոգ, աուդիոգիդեր, քինգ, քուին, ջունիոր սուփր, դեյլուքս սփափուս սուփր, սուպերհոր մեկտեղանոց, վիրտուալ տուրիզմ, թրենդային ուղղություններ* և այլն:

Հիմնաբառերը նույնպես տուրիզմի լեզվի առանձնահատկություններից են. տուրիստական ուղերձները ցայտուն արտահայտված, հակիրճ, ժամանակակից հնչերանգով, տպավորիչ և *հիմնաբառերով* եզրափակվող տեքստեր են: Նշված չափանիշների գործառույթն է՝ ապահովել պարզ, հասկանալի և հստակ տեղեկատվություն, խթանել երևակայությունը՝ ազդեցիկ բառերի շնորհիվ: Տուրիզմի դիսկուրսում հաճախ հանդիպող հիմնաբառերի օրինակներ են՝ *away, distance, destination, adventure, escape, dream, imagination, lust, pleasure, genuine, authentic, real thing, sanctuary, of unusual interest* և այլն<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> **Cappelli G.** Travelling words: Languaging in English tourism discourse, in S. Villani & A. Yarrington (Eds.). Travels and Translations. Amsterdam, New York: Rodopi, 2013, p. 353-364.

<sup>9</sup> **Dann G.M.S.** The Language of Tourism: A Sociolinguistic Perspective. Wallingford, 1996, p. 174-175.

Տուրիզմի լեզվի շարահյուսական, ձևաբանական, ժանրային առանձնահատկությունների, հակիրճության, բառապաշարի ընտրության, նորաստեղծ բառակապակցությունների և կառուցվածքային յուրատիպության դրսևորումների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դրանք հաճախ ոչ նորմատիվ քերականական կիրառություններ են, որոնք ստեղծվել, բնութագրական և ընկալելի են դարձել բացառապես տուրիզմի մասնագիտական ոլորտում:

Տուրիզմի լեզվի քննության արդյունքները թույլ են տալիս այն իրավամբ դասել մասնագիտական լեզուների շարքը, դիտարկել ու համեմատել այն այլ մասնագիտական լեզուների հետ, ի ցույց դնել նրա հիմնական տարբերությունները՝ որպես տեղեկատվական ուրույն արտահայտչամիջոցներով հարուստ լեզու:

## ОСОБЕННОСТИ СПЕЦИАЛИЗИРОВАННОГО ТУРИСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА

СОНА ГУЛЯН

В статье рассматриваются особенности английского туристического дискурса. Специфика специализированного дискурса определена междисциплинарной сущностью данного феномена. Изучение его семантики, синтаксических особенностей, различных жанровых проявлений, а также лексического компонента приводит к заключению, что дискурс туризма – специализированный дискурс, который по своим параметрам выделяется из общего языкового комплекса.

**Ключевые слова** – специализированный дискурс туризма, язык, жанры, синтаксические и лексические особенности.

## THE PECULIARITIES OF TOURISM SPECIALIZED DISCOURSE

SONA GULYAN

The article considers the peculiarities of English tourism discourse – its semantics, syntax, vocabulary and genre. Its results show that it varies from other traditionally established Englishes for special purposes, yet, is similar to other specialized discourses and disciplines. Theoretical approaches, investigations and authentic materials have been considered to claim that the language of tourism is a specialized discourse.

**Key words** – specialized tourism discourse, language for special purposes, genres, syntactic and lexical features.

# ՆՈՐ ԲԱՌԵՐԻ ՄԵՔԵՆԱԿԱՆ ՈՐՈՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

## ՖՐԻԴԱ ՀԱԿՈՒՅԱՆ

Վերջին տասնամյակներում հայ լեզվաբանության մեջ առավելապես կարևորվել է նորաբանությունների բառարանների ստեղծումը, ինչը պայմանավորված է հայերենի բառապաշարի արդի վիճակն արտացոլող բացատրական բառարանի բացակայությամբ: Այնուամենայնիվ, առկա նորաբանությունների բառարանները չեն արտացոլում նորաբանությունների ստեղծման ընդհանուր պատկերը, հիմնական օրինաչափությունները, քանի որ առանց տեխնիկական որևէ օժանդակության՝ անհնար է առանձնացել տեքստերում գործածված բոլոր նոր բառերը: Իբրև խնդրի լուծում՝ առաջարկվում է ստեղծել բառապաշարի համակարգչային շտեմարան և համացանցային տարբեր աղբյուրներից մեքենական եղանակով համալրվող տեքստային հենք:

**Բանալի բառեր** – բառապաշարի համակարգչային շտեմարան, մոնիտորային կորպուս, բառարան, նորաբանություն, նորաբանությունների բառարան, տեքստային հենք:

Արդի հայ բառարանագրության առջև դրված խնդիրներից հարկ է էապես կարևորել ինչպես հայերենի բառապաշարի համաժամանակյա և տարաժամանակյա ուսումնասիրությունը, բառերի իմաստային և հասկացական կողմերի բացահայտումն ու քննությունը, այնպես էլ լեզվի բառապաշարի համակարգչային շտեմարաններ, տվյալների հենքեր ստեղծելու և դրանք նորաբանություններով, նոր բառերով մեքենական եղանակով հարստացնելու հարցերը:

Ինչպես հայտնի է, նորաբանությունները բառային այն միավորներն են, այն նոր բառերը, արտահայտությունները և իմաստները, որոնք լեզվի տվյալ փուլում գիտակցվում են իբրև նոր իրողություններ, դեռևս չեն մտել գործուն բառապաշարի մեջ, չունեն ընդհանուր տարածում, լայն և հաճախական կիրառություն, իսկ առանձին դեպքերում նույնիսկ չեն արձանագրվել տվյալ լեզվի համապատասխան բառարաններում<sup>1</sup>:

Հատկապես վերջին տասնամյակներում հայ լեզվաբանության մեջ առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվել նորաբանությունների և նոր բառերի տարբերակման խնդրին, դրանց իմաստային քննությանը, բառակազմական կաղապարների վերլուծությանը: Առավելապես կարևորվել է նաև նորաբանությունների բառարանների ստեղծումը, ինչը պայմանավորված է հայե-

---

<sup>1</sup> Տե՛ս **Եզեկյան Լ.**, Հայոց լեզվի ոճագիտություն, Երևան, 2007, էջ 132:

րենի բառապաշարի արդի վիճակն արտացոլող բացատրական բառարանի բացակայությամբ, քանի որ համեմատաբար վերջին շրջանում ստեղծված բացատրական բառարաններից ԳԱԱ Հ. Աճառյանի անվան լեզվի ինստիտուտի կազմած «Ժամանակակից հայերենի բացատրական բառարանի» (1969-1980), Է. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի» (1976), Հ. Բարսեղյանի «Հայերեն ուղղագրական, ուղղախոսական, տերմինաբանական բառարանի» (1973) լույսընծայումից անցել է մի քանի տասնամյակ: Այդ ընթացքում լեզվի բառապաշարը կրել է նկատելի փոփոխություններ. մի կողմից՝ դուրս են մնացել բազմաթիվ հնաբանություններ, սակավ գործածական բառեր, մյուս կողմից՝ բառապաշարը համալրվել է հսկայական թվով նորաբանություններով, որոնցից շատերը տարիների ընթացքում լայնորեն գործածվել են և համալրել հայերենի բառապաշարի հարուստ բառազանձը:

Վերոնշյալ բացատրական բառարանները չեն ներառում լեզվում հաճախադեպ կիրառություն ունեցող բոլոր նորակազմությունները, ուստի ժամանակ առ ժամանակ հրատարակվում են նորաբանությունների բառարաններ: Մինչև օրս ստեղծված նորաբանությունների բառարաններից կարող ենք առանձնացնել Ֆ. Խլիվայանի «Բառարան-տեղեկատուն (նոր բառեր և իմաստներ)» (1982), որն ընդգրկում է 70-80-ական թթ. ժամանակակից հայերենում ստեղծված (մասամբ նաև նախորդ բառարաններից դուրս մնացած) և այդ տարիների պարբերական մամուլում գործածված բառերը: Բառարանից դուրս են մնացել նորագույն գեղարվեստական գրականության մեջ գործածված, սակայն լայն կիրառություն չունեցող հեղինակային նորակազմությունները. լեզվաբանի գլխավոր նպատակը եղել է հաճախակի գործածվող բառերը ներկայացնելը: Հաջորդը Փ. Մեյթիխանյանի «Նոր բառերի բացատրական բառարան» է, որը պարունակում է վերջին տարիներին մամուլում և գեղարվեստական գրականության մեջ գործածված շուրջ 3000 նոր բառեր ու տերմիններ<sup>2</sup>:

Նորաբանությունների բառարանների թվում առանձնանում է Ս. Էլոյանի «Արդի հայերենի նորաբանությունների բառարանը» (2002): Ունենալով շուրջ 30 տարվա ժամանակահատվածում հայ մամուլի և գեղարվեստական գրականության մեջ գործածված նորաբանությունների հարուստ բառաքանակ՝ լեզվաբանն իր բառարանում ընդգրկել է բառագիտական տեսակետից բոլոր տիպի նորաբանությունները՝ նորակազմ բառերը, տերմինները (ինչպես փոխառյալ, այնպես էլ սեփական բառակազմական կաղապարներով կազմված),

<sup>2</sup> Էլոյան Ս., Արդի հայերենի նորաբանությունների բառարան, Երևան, 2002, էջ 7:

իմաստային նորաբանությունները (արդեն եղած բառերի նոր ստացած իմաստները), նոր դարձվածքները, կայուն և ազատ բառակապակցությունները, հապավումները (ոչ զուտ տառային), առանձնահատուկ արտահայտությունները, ինչպես նաև անհատական-ոճական նորաբանություններն իրենց դիպվածական և հեղինակային տեսակներով<sup>3</sup>:

Վերոնշյալ բառարանների համեմատությամբ իրենց ընդգրկած բառապաշարի ծավալով և բազմազանությամբ, պարբերաբար հրատարակվելու շնորհիվ առավել մեծաթիվ բառաքանակ ներկայացնելու հնարավորությամբ շահեկանորեն տարբերվում են ԳԱԱ Հ. Աճառյանի լեզվի ինստիտուտում պարբերաբար հրատարակվող «Նոր բառերի» պրակները: Պրակներում ներկայացված են համացանցից, մամուլից, գիտական և գեղարվեստական գրականությունից, հետուստատեսությունից, գովազդային հոլովակներից ու ցուցանակներից քաղված մեծաթիվ բառեր, որոնք վկայված չեն եղած բացատրական և նորաբանությունների բառարաններում: Պրակների հեղինակները նպատակ ունեն հավաքված հազարավոր նորակազմություններից, որոշակի սկզբունքով բառընտրություն կատարելով, կազմել «Նոր բառերի ընդարձակ բառարան», որում կարտացոլվեն XXI դարասկզբի հայերենի բառապաշարում տեղի ունեցած տեղաշարժերը<sup>4</sup>:

Մեծապես կարևորելով այս և հետագա շրջանում նորաբանությունների ու նոր բառերի համակողմանի քննությունն ու համապատասխան բառարանների ստեղծումը, կարծում ենք՝ արդի հայ բառարանագրության առաջնային խնդիրը ոչ թե նորաբանությունների, այլ հայերենի նորագույն բացատրական բառարանի ստեղծումն է: Տրամաբանական չէ քառորդ դար առաջ ստեղծված և լայն գործածություն ունեցող բառերը նորաբանություն համարել միայն այն պատճառով, որ դրանք վկայված չեն կես դար առաջ ստեղծված բացատրական բառարաններում: Նորագույն բացատրական բառարանի նպատակը պետք է լինի բառապաշարի համաժամանակյա վիճակի արտացոլումը, հետևաբար հայերենի հիմնական բառաֆոնդին պատկանող բառերին զուգահեռ վերջին տասնամյակներում ստեղծված հազարավոր բառերը կներկայացվեն ոչ թե որպես նորաբանություն, այլ հայերենի բառապաշարի մաս: Համակարգչային բառարանագրության զարգացման այս շրջանում միայն

<sup>3</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 6:

<sup>4</sup> **Գալստյան Ա., Հովսեփյան Գ., Սահակյան Ա., Սահինյան Լ.**, Նոր բառեր. Ա պրակ, Երևան, 2015, էջ 4:



Նորագույն բացատրական տպագիր բառարանն այլևս բավական չէ. ինչպես հայտնի է, համակարգչային տեխնիկան լեզվաբան-բառարանագիրներին առաջարկում է բառապաշարի մշակման և ներկայացման առավել լայն հնարավորություններ: Ուստի պետք է կարևորել բացատրական բառարանի հիման վրա հայերենի բառապաշարի լիակատար համակարգչային շտեմարան ստեղծելու հանգամանքը: Չխոսելով համակարգչային շտեմարանի՝ տպագիր բառարանի համեմատությամբ ունեցած նկատելի տարբերությունների մասին, նշենք միայն, որ այն հնարավոր կլինի շարունակ հարստացնել-համարել նոր բառերով ու նորաբանություններով՝ առանց ժամանակային որևէ սահմանափակման: Ուստի հարկ կլինի նաև վերանայել նորաբանությունների ավանդական ըմբռնման հարցը, քանի որ նորաբանություն են համարվում բառարաններում դեռևս չընդգրկված բառերը, իսկ շտեմարանում կարելի է դրանք ավելացնել ցանկացած պահի: Ակնհայտ է, որ համակարգչային շտեմարանը կարող է լիովին արտացոլել բառապաշարի արդի վիճակը ցանկացած ժամանակահատվածի հարաբերությամբ՝ ի տարբերություն տպագիր բառարանի, որի հրատարակումից անցնում են տասնամյակներ, և առաջանում է զգալի անջրպետ տվյալ փուլում լեզվի բառապաշարի և տպագիր բառարանում ներկայացված բառապաշարի միջև: Ավելին՝ շտեմարանն առավել լիակատար կլինի, եթե ներկայացնի ոչ միայն գրական արևելահայերենի, այլև արևմտահայերենի բառապաշարը: Պետք է մեծապես կարևորել նաև արևելահայերեն-արևմտահայերեն առցանց բառարան ստեղծելու հանգամանքը՝ գրական հայերենի այս երկու ճյուղերի մերձեցման ուղիների որոնման համատեքստում:

Պակաս կարևոր չէ նաև նորաբանությունների բառարանները հարստացնելու, տեքստերում գործածված նորակազմությունների որոնման գործընթացն առավելագույն չափով մեքենայացնելու խնդիրը:

Հարկ է նկատել, որ վերջին տասնամյակներում ստեղծված նոր բառերի և նորաբանությունների իրական թիվն անհամեմատ ավելի մեծ է, եթե այն համեմատենք նորաբանությունների բոլոր բառարաններում ընդգրկված բառաքանակի հետ: Ուստի բովանդակային առումով առկա նորաբանությունների բառարանների հիմնական թերությունն այն է, որ դրանցում ներկայացված են լեզվում ստեղծված մեծաթիվ նորաբանությունների միայն փոքր մասը: Ոչ համաչափ են ընտրված նաև այն տպագիր և էլեկտրոնային աղբյուրները, որոնցից քաղվում են նորաբանությունները:

Նորաբանությունների բառարանները չեն արտացոլում նորաբանությունների ստեղծման ընդհանուր պատկերը, հիմնական օրինաչափություն-

ները, քանի որ առանց տեխնիկական որևէ օժանդակության՝ անհնար է առանձնացել տեքստերում գործածված բոլոր նորաբանությունները: Հետևաբար՝ հատկապես հիմա լեզվաբանների կողմից նորաբանությունների որոնման, քարտազրման ավանդական եղանակն այլևս չի կարող համարվել նորաբանությունների բառարանների կազմման հուսալի ճանապարհ:

Եթե նախկինում տեքստի հանրային տարածման միակ եղանակը դրա տպագրությունն էր, այժմ համացանցի ընձեռած լայն հնարավորությունների շնորհիվ նկատելիորեն հեշտացել է էլեկտրոնային տեքստերի կազմումը և դրանց հրապարակումը համացանցում: Ասվածի լավագույն ասպացույցը հարյուրավոր հայալեզու կայքերի առկայությունն է: Նույնիսկ վերջին շրջանում ստեղծված նորաբանությունների բառարանների հիմքում առավելապես տպագիր աղբյուրներն են, ընդ որում՝ նորաբանությունները քաղված են հիմնականում գեղարվեստական գրականությունից, գրականագիտական, լեզվաբանական ուսումնասիրություններից, ամսագրերից («Անդին», «Աստղիկ», «Արտասահմանյան գրականություն», «Գարուն», «Լուսբեր հասարակական գիտությունների», «Նորք», «Պատմաբանասիրական հանդես») և լրագրերից («Ագրոլրատու», «Ազգ», «Գրական թերթ», «Երևանի համալսարան» ամսաթերթ, «Իրատես», «Հայաստանի Հանրապետություն», «Հրապարակ»)<sup>5</sup>: Մինչդեռ համացանցային ամենահայտի և տարածված լրատվական ու մեդիա կայքերը բացակայում են բառարանների օգտագործված գրականության ցանկերից: Կարծում ենք՝ նորաբանությունների որոնումը պետք է սկսել հենց այդ կայքերի էլեկտրոնային տեքստերից, քանի որ դրանցում նույնիսկ օրվա կտրվածքով կարելի է գտնել լայն և հաճախակի կիրառություն ունեցող մեծաթիվ նորաբանություններ՝ ի տարբերություն գեղարվեստական գրականության մեջ սակավ գործածություն ունեցող հեղինակային նորակազմությունների:

Հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր բնագավառներում տեղի են ունենում արմատական վերափոխումներ, որոնք էլ իրենց հերթին հանգեցրել են մեծ թվով նորաբանությունների ստեղծմանը: Այնուամենայնիվ, դրանցից նույնիսկ հաճախադեպ գործածվողները բացակայում են նորաբանությունների բառարաններից: Օրինակ՝ *վերջին շրջանում էլեկտրոնային փարբեր համակարգերում լայնորեն օգտագործվում են այնպիսի վճարամիջոցներ, ինչպիսիք են կրիպտոարժույթները: 2013 թվականից բիթքոյինը դարձավ ամբողջ աշխարհում շրջանառվող ամենապարածված կրիպտոարժույթը: Կան կրիպտո-*

<sup>5</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 151-155:

**Ծառայություններ** մատուցող բազմաթիվ ընկերություններ: **Կրիպտոարժույթ** ստանալու ողջ գործընթացը կոչվում է **մայնինգ**, այն մասնագիտացված համակարգիչները, որոնք ապահովում են **բիթքոյինների** ցանցի անվտանգությունը, հաստատում են վճարումները և թողարկում թվային նոր դրամներ, անվանվում են **մայներ**: **Բիթքոյինով** կատարվող գործարքները գրանցելու եւ հաստատելու համար գործածվող թվային տեխնոլոգիան կոչվում է **բլոկչեյն** (բլոկների շղթա): **Մայներ**, **մայնինգ**, **բլոկչեյն** օտարաբանությունները հայերեն համարժեքներով փոխարինելու խնդիր կա, իսկ **կրիպտոարժույթ**, **կրիպտովալյուտա**, **կրիպտոարժույթային**, **կրիպտոծառայություն**, **կրիպտանվտանգություն**, **կրիպտովորուս** բառերը, որոնք էլեկտրոնային մամուլում ունեն լայն և հաճախադեպ կիրառություն, նորաբանությունների բառարաններում ընդգրկված չեն: Վերոնշյալ մասնավոր օրինակներն ընդգծում են էլեկտրոնային տեքստերից նորաբանությունների և նոր բառերի որոնումն առավելագույն չափով լիակատար դարձնելու և մեքենայացնելու կարևորությունը: Դրա միակ եղանակը հայերենի մոնիտորային կորպուսի ստեղծումն է: Ընդհանուր առմամբ՝ կորպուսները հսկայական նշանակություն ունեն լեզվական փաստերի քննության համար, քանի որ պարունակում են տասնյակ հազարավոր տեքստեր: Այս դեպքում մոնիտորային կորպուսը ոչ միայն հնարավոր կդարձնի կատարել արդի հայերենի լեզվական բոլոր իրողությունների համակողմանի ուսումնասիրություն տեքստային մեծաթիվ օրինակներով, այլև էապես կդյուրացնի բառարանագրական աշխատանքները: Համացանցային գանազան աղբյուրներից մեքենական եղանակով հարստացվող տեքստային հենքի առկայությունը հնարավոր կդարձնի հստակ տեսնել արդի հայերենի բառապաշարում տեղի ունեցող փոփոխությունները, քննել նորաստեղծ բառերը, դրանց իմաստային փոփոխությունները, ճշտել գործածության ոլորտները: Ավելորդ է նշել, թե որքան կմեծանա մոնիտորային կորպուսի կարևորությունը, եթե այն դառնա զուգադրական կորպուս՝ էլեկտրոնային աղբյուրներից համալրվելով ոչ միայն արևելահայերեն, այլև արևմտահայերեն տեքստերով:

Ինչ խոսք, արդի փուլում հայ բառարանագրության առջև դրված խնդիրները չեն սահմանափակվում միայն նոր բառերի մեքենական որոնմամբ և համապատասխան բառարանների ստեղծումով: Առավել լուրջ և հեռանկարային ենք համարում հայերենի պատմական էլեկտրոնային բառարանի ստեղծումը, որը կներկայացնի ոչ միայն նոր բառերը, այլև հայերենի ողջ բառապաշարը լեզվի պատմական զարգացման բոլոր փուլերում՝ մեծաթիվ և բազմազան աղբյուրներից քաղված օրինակներով: Այդ նպատակի իրականացմանը լիովին

կօժանդակի այս դեպքում արդեն ոչ թե մոնիտորային կամ զուգադրական, այլ հայերենի ընդհանրական կորպուսը: Նշենք, որ ընդհանրական կորպուսի ստեղծման փորձ արվել է. մեր կողմից ստեղծված, hamabarbar.am կայքում գործող էլեկտրոնային համաբարբառների մեծածավալ շտեմարանը կարող է համարվել ընդհանրական **կորպուս-համաբարբառ**, քանի որ այն ներկայացնում է գրաբարալեզու և ժամանակակից բոլոր խոշորագույն հեղինակների երկերի բառապաշարը բնագրային գործածության համապատասխան վկայություններով՝ տալով բառերի, բառաձևերի, արտահայտությունների և դարձվածքների որոնման հնարավորություն: Հետևաբար առկա նորաբանությունների բառարանների հարստացման մեկ այլ աղբյուր կարող է համարվել հայ նոր և նորագույն գրականության ներկայացուցիչների երկերում գործածված նորակազմություններով համալրումը:

Այսպիսով՝ բառապաշարի համակարգչային շտեմարանի և համացանցային տարբեր աղբյուրներից մեքենական եղանակով ինքնահամալրվող տեքստային հենքի ստեղծումը արմատապես կփոխի բառարանագրական աշխատանքների բնույթը, ընդգրկման ծավալը և զարգացման հեռանկարները:

## ПРОБЛЕМЫ АВТОМАТИЧЕСКОГО ПОИСКА НОВЫХ СЛОВ

ФРИДА АКОПЯН

В последние десятилетия лингвисты уделяют особое внимание созданию словарей неологизмов. Текущие словари неологизмов не отражают общую картину неологизмов, потому что без какой-либо технической помощи невозможно получить все неологизмы, используемые в текстах. В качестве решения проблемы рекомендуется создать лексическую базу данных и корпус, обогащенный различными веб-источниками.

**Ключевые слова** – база данных, мониторинг корпус, словарь, неологизм, словарь неологизмов.

## THE PROBLEMS OF THE AUTOMATIC SEARCH OF NEW WORDS

FRIDA HAKOBYAN

In the last decades linguists have paid a special attention to the creation of dictionaries of neologisms. It is conditioned by the lack of a dictionary reflecting the current state of the Armenian vocabulary. Nevertheless, the current

---

dictionaries of neologisms do not reflect the general picture of neologisms because without any technical assistance it is impossible to get all neologisms used in texts. As a solution to the problem, it is suggested to create a lexical database and a monitor corpus enriched with a variety of web sources.

**Key words** – lexical database, dictionary, neologisms, dictionary of neologisms, corpus, monitor corpus.

---

---

## ԼՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

### ՓԱՏՏԱԹՈՒՂԹԸ ՈՐՊԵՏ ԳՈՎԱԶԴԱՅԻՆ ՎԱՎԵՐԱՊԱՅՄԱՆ ԹԻՖԼԻՍԱՀԱՅ ՊԱՐԲԵՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ (1846 - 1918 թթ.)

#### ՏԱՐՈՆ ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ

Հոդվածում ներկայացվում են գովազդային տեքստերում օգտագործվող ներբովանդակային և արտաբովանդակային փաստաթղթերի տեսակներն ու դրանց հրապարակման առանձնահատկությունները:

**Բանալի բառեր** – ներբովանդակային փաստաթուղթ, արտաբովանդակային փաստաթուղթ, արտոնագիր, ապրանքային նշան, ցուցահանդես, տոնավաճառ:

Թիֆլիսահայ պարբերական մամուլի գովազդային տեքստերի կառուցվածքում կարող ենք առանձնացնել փաստաթղթերի երկու տեսակ, որոնց դասակարգումը պայմանավորված է տեքստի համակարգում նրանց կատարած գործառնությունով և հասցեատիրոջ գործոնով:

Ըստ այդմ՝ գովազդվող ապրանքի կամ ծառայության մասին լրացուցիչ տեղեկույթ հաղորդող փաստաթղթերը կարող ենք անվանել **ներբովանդակային փաստաթղթեր**, իսկ խմբագրության և պատվիրատուի գործարքային պայմանավորվածությունները ներկայացնող փաստաթղթերը՝ **արտաբովանդակային փաստաթղթեր**:

**Ներբովանդակային փաստաթղթեր.** Գովազդվող ապրանքների կամ ծառայությունների վաճառքի և առաջխաղացման հաջողությունը պայմանավորված է գովազդային հաղորդագրության բովանդակության և գովազդվող ապրանքի կամ ծառայության որակի համապատասխանությամբ: Որպես կանոն, սպառողը հստակ պատկերացում է կազմում առաջարկվող ապրանքի կամ ծառայության մասին միայն դրանցից օգտվելուց հետո, իսկ մինչ այդ նրա տեղեկացվածության մակարդակը ձևավորվում է գովազդային տեքստի բովանդակության հիման վրա: Հենց այս ժամանակ էլ գովազդային հաղորդագրության մեջ կարևոր նշանակություն է ունենում որոշ փաստաթղթերի ներկայացումը:

Ներբովանդակային փաստաթղթերը հավաստիություն և վստահություն են հաղորդում գովազդվող օբյեկտին, դառնում են երաշխիքի նախապայման

և, վերջապես, ընդգծում են համանման ապրանքների կամ ծառայությունների համեմատական տարբերությունները և առավելությունները: Ներբովանդակալին փաստաթուղթը գովազդային վավերապայմանի տարր է, սակայն նրա առկայությունը գովազդային բոլոր տեքստերում պարտադիր նախապայման չէ: Փաստաթղթի կիրառումը հատուկ է որոշակի խմբի և որոշակի նպատակով ստեղծվող ապրանքների կամ ծառայությունների գովազդային տեքստերին:

Թիֆլիսահայ պարբերական մամուլի գովազդային հաղորդագրություններում որպես գովազդային վավերապայման հիմնականում օգտագործվել են հետևյալ ներբովանդակային փաստաթղթերը.

**ա. Ապրանքի արտադրության թույլտվությունը:** Որոշ ապրանքատեսակներ արտադրելու և դրանք գովազդելու համար անհրաժեշտ էր պետական մարմինների թույլտվությունը: Այդպիսի ապրանքներից էին, օրինակ, հրատարակչական ապրանքները, որոնք լույս էին տեսնում միայն գրաքննչական կոմիտեի թույլտվությամբ: Այսպես, պարբերական մամուլի հրատարակության համար անհրաժեշտ էր գրաքննչական կոմիտեի թույլտվությունը, որի մասին տեղեկատվությունը տպագրվում էր բոլոր թերթերում և ամսագրերում, որպես կանոն, վերջին էջում: Ընդ որում, եթե մինչև 1862 թ. տպագրվող լրագրերի և ամսագրերի վերջին էջի տողատակում պարզապես նշվում էին՝ «Печатать позволяется», թույլտվության ամիս-ամսաթիվ-տարի, վայր և գրաքննիչի անվան առաջին տառ և ազգանուն, ապա հետագայում ուշադրություն դարձվեց նաև գրաքննչական կոմիտեի թույլտվության ձևակերպմանը: Մասնավորապես, 1860 թ. փետրվարին Օ. Պրժեցլավսկին առաջարկեց տվյալ ձևակերպումից հանել գրաքննիչի ազգանունը, որպեսզի որոշ գրաքննողներ ստեղծագործողների շրջանում ճանաչում չփնտրեն: 1862 թ. մայիսի 5-ին ընդունված օրենքով գրաքննչական թույլտվությունը ունեցավ հետևյալ ձևակերպումը՝ «Одобрено цензурою», ամիս, ամսաթիվ, տարի և թույլտվության վայր: Իսկ 1863 թ. մարտի 1-ից ընդունվեց հետևյալ ձևակերպումը՝ «Дозволено цензурою», ամիս, ամսաթիվ, տարի և թույլտվության վայր: Այս փոփոխությունը պատճառաբանվում էր նրանով, որ գրաքննությունը ոչ թե հավանության էր արժանացնում տվյալ տպագրական աշխատանքը, այլ պարզապես թույլատրում էր այն տպագրել և փաստում էր, որ աշխատանքը չի հակասում գրա-

քննչական կանոններին<sup>1</sup>:

**բ. Ապրանքի կամ ծառայության վաճառքի արտոնագրերը.** Առանձնահատուկ հսկողության տակ էին բժշկական ծառայությունների և, մասնավորապես, դեղորայքի գովազդային հաղորդագրությունների տեքստերը: Դրանց տպագրման համար թույլտվություն էր տրվում համապատասխան բժշկական մարմնի կողմից: Սակայն եթե բժշկական ծառայությունների համար ստացած արտոնագրերի հրապարակումը պարտադիր չէր, ապա դեղորայքի վաճառքի թույլտվության մասին տեղեկատվության հրապարակումը խիստ սահմանված էր օրենքով: Գովազդային հաղորդագրության մեջ նշվում էր, թե ո՛ր մարմնի կողմից է թույլատրված ապրանքի վաճառքը, օրինակ՝

«ՄԻԶՈՑ **ԽԱՐԲՈՒՏԻ** ԴԵՄ

Բժշկական դեպարտամենտից թույլատրված<sup>2</sup>

ՕԼՖԱԿՏՕՐԻՈՒՄ ՆՈՒԳԻԼԻՆ...»<sup>3</sup>:

1890 թ. հունիսի 18-ին ընդունված որոշմամբ դեղորայքների հայտարարությունները, ստանալով բժշկական խորհրդի հավանությունը, պետք է հրապարակվեին «Правительственный вестник» օրաթերթում և միայն դրանից հետո՝ այլ պարբերականներում առանց ձևի և բովանդակության փոփոխության: Յուրաքանչյուր հրապարակման ժամանակ վկայագրի փոխարեն նշվում էր «Правительственный вестник»-ի հերթական համարը, որում տպագրվել է հայտարարությունը: Հետագա տպագրման համար արդեն հատուկ թույլտվություն պետք չէր<sup>4</sup>:

Սակայն հայկական մամուլում վիճակն այլ էր. գովազդային հաղորդագրություններում, որպես կանոն, մշտապես շեշտվում էր, թե ո՛ր մարմնի կողմից է թույլատրված վաճառքը, բայց հետագայում նշվում էր նաև արտոնագրի համարը: Օրինակ, ատամի ցավը հանգստացնող «Ալմեզա» դեղի գովազդում նշված է. «Թույլատր. մայրաք. բժ. տեսչ. վկայակ. N3475»<sup>5</sup>:

<sup>1</sup> Տե՛ս **Патрушева Н.** Цензурное ведомство в государственной системе Российской империи во второй половине XIX – начале XX века. Том 1. Дисс. доктора ист. наук. СПб, 2014, стр. 103.

<sup>2</sup> Գովազդային տեքստերի օրինակներում դրված ընդգծումները մերն են:

<sup>3</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1895, N32:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Баранова Е.** Одна пилюля на ночь, и с утра с богом на работу. Аптечная реклама в Российской империи в конце XIX – начале XX в. Тамбов, 2015, стр. 11.

<sup>5</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1908, N 121:



**գ. Տարբեր մրցույթներում, ցուցահանդեսներում և տոնավաճառներում հասած հաջողությունները.** Ցուցահանդեսներն ու տոնավաճառները շատ մեծ դեր են ունեցել գովազդի զարգացման գործում: Գնահատականի արժանացած ապրանքի ստեղծողները առանձնանում էին որպես սոցիումի նշանավոր մարդիկ, ինչը նպաստում էր ապրանքի մասին դրական կարծիքի ձևավորմանը, ապրանքը ներկայացվում էր որպես փորձարկված, որակը երաշխավորված և սպառողի համար «ցանկալի»: Տարբերություններն ընդգծող խորհրդանշանի արժեքային նշանակության օգտագործումը հնարավորություն էր տալիս այն ուղղակի օգտագործելու գովազդային գործունեության ընթացքում<sup>6</sup>: Օրինակ՝ մկների, խլորդների և միջատների ոչնչացնելու քիմիական միջոցների գովազդում նշված է. «Այդ միջոցները արժանացան «Մոսկվայի բազմարվեստեան հանդիսում» 1872 թին մեծ արծաթեայ մեդալի և Վիենայի աշխարհահանդիսում 1873 թ. առաջադիմութեան համար մեդալի (FORTSCHRITTS-MEDAILLE)»<sup>7</sup>:

**դ. Ապրանքանշանը.** Ապրանքանշանները գովազդային հաղորդագրություններում նշվում էին ոչ միայն տվյալ ապրանքատեսակի ինքնությունը հաստատելու, այն հեշտությամբ ճանաչելու, այլև նմանատիպ այլ ապրանքներից զանազանելու համար: Հայտնի ընկերությունների արտադրանքը շատ հաճախ կեղծվում էր, ինչի պատճառով գովազդատուները ուշադրություն էին հրավիրում հենց ապրանքանշանի վրա, օրինակ՝ «Բրոկար և ընկ.»-ի գովազդը<sup>8</sup>:



<sup>6</sup> St' u Лешуков А. Социокультурная детерминация развития рекламы в России 1861-1900 гг. Дисс. канд. культурологии. Челябинск, 2015, стр. 96:

<sup>7</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1876, N2:

<sup>8</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1895, N19:

**ե. Անձնական փաստաթղթեր.** Գովազդային հաղորդագրություններում անձնական հաջողությունների մասին վկայող փաստաթղթերի առկայությունը կամ դրանց մասին տեղեկությո՞ւն հանրության շրջանում ստեղծում էր գովազդատուի մասին որոշակի պատվանիշային կերպար: Փաստաթղթի առկայությունը թույլ էր տալիս եզրակացնելու, որ հասցեագրողը համապատասխան մասնագիտական կրթություն ունեցող, իրավասու և գիտակ անձնավորություն է, իսկ երաշխավորությունների առկայությունը գործի հաջողության նախապայմաններից մեկն էր համարվում: Օրինակ՝

«Մի երիտասարդ (ատեստատ ունեցող) ցանկանում է դաստիարակի (губернер) պաշտոն վարել ընտանիքում մանուկների հետ, նոյնպես էլ հայոց լեզուի դասատուօրին է անում: Հասցեն կարելի է «Մշակի» խմբագրատանն իմանալ»<sup>9</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, ներբովանդակային փաստաթղթերը անմիջական կապ ունեն գովազդվող ապրանքի կամ ծառայության մասին տրվող տեղեկության բովանդակության հետ: Վերը նշված փաստաթղթերը լրացուցիչ տեղեկություն են հայտնում օբյեկտի մասին. փաստում են հաղորդագրության տպագրման օրինականությունը, դառնում են հավաստիության ու հեղինակության նախապայման:

Նշենք նաև, որ կային ներբովանդակային փաստաթղթերի օգտագործման որոշ արգելքներ: Օրինակ, չէր կարելի գովազդներում օգտագործել պետական զինանշանը<sup>10</sup>, թույլատրվում էր ներկայացնել արտասահմանյան մրցանակներ միայն այն ցուցահանդեսներից, որոնց Ռուսաստանը մասնակցել էր պաշտոնապես<sup>11</sup> և այլն:

**Արտաբովանդակային փաստաթղթեր.** 19-րդ դարի պարբերական մամուլի գովազդային հաղորդագրություններում որպես վավերապայմաններ ներկայացվում էին նաև գործարքային տեղեկություններ, որոնք առաջարկվող ապրանքի կամ ծառայության բովանդակության հետ կապ չունեին: Դրանք

<sup>9</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, 1875, N 50:

<sup>10</sup> Ст'я НАРТ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 2340. 1870-1881. Л. 69, цит. по Галанин С. Российская реклама во второй половине XIX века и ее правовые основы // Проблемы современной экономики, N3 (11), 2004 // <http://www.m-economy.ru/art.php?nArtId=514>:

<sup>11</sup> Ст'я Циркуляр Главного управления по делам печати от 8 апреля 1895 г. N 2194. (НАРТ. Ф. 1. Оп. 3. Д. 10059. 1895-1896. Л. 45.), цит. по Галанин С. Российская реклама во второй половине XIX века и ее правовые основы // Проблемы современной экономики, N3 (11), 2004 // <http://www.m-economy.ru/art.php?nArtId=514>:

ներկայացնում էին խմբագրության և պատվիրատուի միջև առկա երկարա-  
ժամկետ և կարճաժամկետ պայմանավորվածության տվյալները, գովազդի  
տպագրման ժամկետային պայմանները և այլն: Արտաբովանդակային փաս-  
տաթղթերը ոչ թե առնչվում են գովազդվող ապրանքի կամ ծառայության բո-  
վանդակությանը, այլ կարգավորում են գովազդատու - խմբագրություն կամ  
գովազդային գործակալություն - խմբագրություն փոխադարձ պայմանավոր-  
վածությունները և հարաբերությունները: Սրանք կարելի է համարել մեդիա-  
պլանավորման նախատեսակ:

Կարելի է առանձնացնել արտաբովանդակային փաստաթղթերի չորս  
խումբ:

Գովազդային տեքստերում նշվում էին տպագրվող հայտարարության  
կամ գովազդի ընդհանուր քանակը և հրատարակման հերթական համարը  
(օրինակ՝ 100 – 76, որտեղ առաջին թիվը ընդհանուր քանակն է, երկրորդ  
թիվը՝ տպագրվածների քանակը): Երբեմն տեքստին կից նշվում էր նաև պար-  
բերականի այն համարը, որում առաջին անգամ տպագրվել է տվյալ գովազ-  
դային հաղորդագրությունը:

Գովազդային հաղորդագրության մեջ նշվում էր տեքստի տպագրման  
պարբերականությունը (օրինակ՝ ա. օ.՝ ամեն օր, օ.մ.՝ օրումեջ, շ. 1 ան. չ.՝ շա-  
բաթական մի անգամ՝ չորեքշաբթի): Հաճախ նշվում էին գովազդի տպա-  
գրման օրերը (օրինակ՝ Ե – երեքշաբթի, Հ- Հինգշաբթի, Շ-շաբաթ), սակայն  
տեխնիկական կամ կազմակերպչական պատճառներով լրագրերը երբեմն լույս  
էին տեսնում ուշացումով, ու այդ ժամանակ հայտարարված օրը չէր  
համընկնում հրատարակման օրվա հետ: Այսպես էր լինում նաև այն հաղոր-  
դագրությունների դեպքում, որոնցում նշվում էր տպագրման կոնկրետ ամսա-  
թիվը: Երբեմն էլ ժամկետային անհամապատասխանությունը պայմանավոր-  
ված էր գովազդային գործակալության պահանջներով: Օրինակ, Սանկտ-  
Պետերբուրգի «Якѳов и Ко» գովազդային գործակալությունը, ներկայացնելով  
տպագրման օրերը, հաշիվ-ապրանքագրերի մեջ միևնույն ժամանակ նշում էր՝  
«առաջին անգամ՝ անհապաղ»<sup>12</sup>:

Գովազդային հաղորդագրություններում նշվում էր տվյալ գովազդի հա-  
մար վճարված անդորրագրի գրանցման հերթական համարը, որը հաճախակի  
էր նշվում տեքստի վերջում այլ տեսակի փաստաթղթերի հետ: Օրինակ՝  
Ազնվական բանկի թատրոնում հայ դերասանական խմբի անդամների կողմից

---

<sup>12</sup> ՀԱԱ, ֆոնդ 227, ց. 1, գ. 752, թ. 49:

ներկայացվող «Մեծապատիվ մուրացկաններ» ներկայացման գովազդի համար, որը տպագրվել էր 1895 թ. 44-րդ համարում, «Նոր-Դար»-ն ուղարկել էր N630 անդորրագիրը հետևյալ տեքստով՝ ««Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի յայտարարության «Նոր-Դար»-ի չորրորդ երեսում մեկ անգամ տպագրելու համար ստացված է 60 կոպեկ: 10 մարտի. 1895 թ.»<sup>13</sup>:

Գովազդային հաղորդագրություններում երբեմն նշվում էր, թե որ էջի վրա է տպագրվում տեքստը (Օրինակ՝ *առ.՝ առաջին էջ*): Տպագրման տեղը որոշվում էր պատվիրատուի ցանկությամբ: Օրինակ՝ Սանկտ-Պետերբուրգի հայկական եկեղեցիների գույքի կառավարման խորհուրդը 1908 թ. հունիսի 28-ին «Մշակ»-ի խմբագրությանն ուղարկած խնդրագրի մեջ գրում է. «*Խորհրդի դիւանը խնդրում է տպագրիլ Ձեր լրագրի առաջի էրիսում ներքոհիշեալ յայտարարութիւնը երկու անգամ մինչև այս հուլիսի 20-ը: <...> Բարեհաճեք ուղարկել վերոհիշեալ յայտարարութեան գինը, որը ստանալուն պես Դիվանս կհասցնե խմբագրութեանը հասանելիք գումարը*»<sup>14</sup>:

Վերլուծելով վերը նշվածը՝ կարող ենք արձանագրել, որ գովազդային վավերապայմանների մեջ օգտագործվել են փաստաթղթերի երկու տեսակ: Ներբովանդակային փաստաթղթերը ներառում են այնպիսի տեղեկույթ, որն անմիջական կապ ունի գովազդվող օբյեկտի հետ, լրացնում է նրա բովանդակությունը նոր մանրամասներով ու տպագրվում է պետության տիրույթում գործող օրենսդրական-իրավական պահանջներին համապատասխան՝ որոշակի պատվանիշ և արժեկշիռ հաղորդելով գովազդվող օբյեկտին: Արտաբովանդակային փաստաթղթերը ներկայացնում են գործարքային տեղեկույթ, և հիմնականում կարգավորում են գովազդատու – խմբագրություն, գովազդային գործակալություն – խմբագրություն գործնական հարաբերությունները: Որպես կանոն, արտաբովանդակային փաստաթղթերը ուղղված չեն գովազդակիրներին:

## ДОКУМЕНТ КАК РЕКЛАМНЫЙ РЕКВИЗИТ В АРМЯНОЯЗЫЧНОЙ ПЕРИОДИЧЕСКОЙ ПЕЧАТИ ТИФЛИСА (1846 - 1918гг.)

ТАРОН ДАНИЕЛЯН

В качестве рекламных реквизитов использовались два вида документов. Внутритекстовые документы несли в себе такую информацию, которая была

<sup>13</sup> ՀԱԱ, ֆոնդ 28, ց. 1, գ. 1063, թ. 43:

<sup>14</sup> ՀԱԱ, ֆոնդ 227, ց. 1, գ. 704, թ. 17:

напрямую связана с рекламируемым объектом, дополняла его содержание новыми подробностями, публиковалась в соответствии с законодательно-правовыми требованиями государства, и при этом акцентировалась престижность и ценность рекламируемого объекта. Внетекстовые документы представляли договорную информацию и, в основном, регулировали деловые отношения между рекламодателями и редакцией или рекламными агентствами и редакциями газет. Как правило, внетекстовые документы не предназначались адресатам рекламы.

**Ключевые слова** – внетекстовые документы, внутритекстовые документы, лицензия, товарный знак, выставка, ярмарка.

## DOCUMENT AS AN ADVERTISEMENT RATIFICATION PROVISION IN THE PERIODICALS OF ARMENIANS IN TIFLIS (1846-1918)

TARON DANIELYAN

In advertisement ratifications provisions two types of documents are used. Content documents contain information that has direct link with the advertised object, supplements its content with new details and is published in accordance with the legislative and legal requirements within the state and gives certain honour and valuable weight to the advertised object. Outsourced documents present transaction information and are mainly regulating advertiser vs editorial office, advertising agency vs editorial office business relationships. As a rule outsourced documents are not directed towards promotional products.

**Key words** – content document, outsourced document, license, trademark, fair.

---

---

## ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ՀԱՅՐԵՆԱԿԱՆ ՄԵԾ ՊԱՏԵՐԱԶՄԻ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ (1941-1945ԹԹ.) ԿԱՐՄԻՐ ԲԱՆԱԿԻ ԿԱԶՄՈՒՄ ԳՈՅՈՒԹՅՈՒՆ ՈՒՆԵՑԱԾ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԶԻՆՎՈՐԱԿԱՆ ՄԱՄՈՒԼԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԼՈՒՍԱԲԱՆՈՒՄԸ ՀԱՅ ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ԿՈՐՄԻՑ

#### ՎՈԼՈՂՅԱ ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Կարմիր բանակի կազմում գոյություն են ունեցել հայերեն լեզվով հրատարակվող 16 անուն զինվորական թերթեր (որոնցից 5-ը հանդիսացել են հայկական ազգային դիվիզիաների պաշտոնաթերթեր), որոնք կարևոր դեր են կատարել ինչպես ռազմաճակատում մարտնչող հայ զինվորի մարտական, բարոյական և ազգային ոգու բարձրացման, այնպես էլ մայր հայրենիքի հետ սերտ կապերի ամրապնդման գործում: Հայ զինվորական մամուլը հսկայական դեր է խաղացել նաև հայ ռազմիկներին մոբիլիզացնելու և նրանց գերմանաֆաշիստական զավթիչների հանդեպ ատելության ոգով դաստիարակելու և թշնամու դեմ հաղթանակ տանելու ասպարեզում: Ուստի պատահական չէր, որ Հայրենական մեծ պատերազմի հաղթական ավարտից հետո հայ պատմաբանները իրենց ուշադրության կենտրոնում պահեցին նաև այդ հիմնահարցի ուսումնասիրությունը: Հայ պատմաբաններից առաջինը այդ հիմնահարցին անդրադարձավ պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Արամայիս Մնացականյանը, որը 1947թ. հատուկ աշխատության հրատարակեց այդ թեմայով: Հիմնահարցը իրենց աշխատություններում մասնակիորեն լուսաբանել են նաև պատմական գիտությունների դոկտորներ, պրոֆեսորներ Արշավիր Մնացականյանը, Ղևոնդ Դալլաքյանը, Խիկար Բարսեղյանը, Կլիմենտ Հարությունյանը, «Կարմիր զինվոր» թերթ երկարամյա պատասխանատու խմբագիր վաստակավոր լրագրող Սիմոն Նալբանդյանը: Չնայած դրան հայ պատմագրությունը դեռևս պետք է այս կարևոր հիմնահարցը նորովի և հիմնովին լուսաբանի: Հարկավոր է եղած ուսումնասիրությունների և զաղտնազերծված արխիվային փաստերի հիման վրա ստեղծել մի ամբողջական գործ, որտեղ լուսաբանված կլինեն ինչպես ռազմաճակատների քաղվարչություններին առընթեր լույս տեսած հայերեն զինվորական թերթերի, այնպես էլ հայկական ազգային դիվիզիաների պաշտոնաթերթի գործունեությունը: Այդ ամենը կնպաստի պատմության սպիտակ էջերի վերացմանը, Հայրենական մեծ պատերազմին հայ ժողովրդի մասնակցության հիմնահարցի գիտական լուսաբանմանը:

**Բանայի բառեր** – խմբագիր, պատերազմ, պաշտոնաթերթ, լուսաբանել, «Կարմիր զինվոր» թերթ, զինվորական մամուլը, պաշտոնաթերթեր, քաղվարչություն:

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Կարմիր բանակի կազմում գոյություն են ունեցել հայերեն լեզվով հրատարակվող 16 անուն զինվորական թերթեր, որոնք կարևոր դեր են կատարել ինչպես ռազմաճակատում մարտընչող հայ զինվորի մարտական, բարոյական և ազգային ոգու բարձրացման, այնպես էլ մայր հայրենիքի հետ սերտ կապերի ամրապնդման գործում: Հայ զինվորական մամուլը հսկայական դեր խաղաց նաև հայ ռազմիկներին մոբիլիզացնելու և նրանց գերմանաֆաշիստական զավթիչների հանդեպ ատելության ոգով դաստիարակելու գործում: Ռազմաճակատային թերթերի էջերում պարբերաբար լուսաբանվում էին նաև մարտական գործողությունների ժամանակ հայ զինվորների կատարած փառապանծ սխրանքները: Ուստի պատահական չէր, որ Հայրենական մեծ պատերազմի հաղթական ավարտից հետո հայ պատմաբանները ուշադրություն դարձրեցին նաև այդ հիմնահարցի ուսումնասիրմանը:

Հայ պատմաբաններից առաջինը այդ հիմնահարցին անդրադարձավ Հայրենական մեծ պատերազմի մասնակից, պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Արամայիս Նավասարդի Մնացականյանը: 1947թ. ՀՍՍՌ ԳԱ հրատարակչությունը ՀՍՍՌ ԳԱ պատմության ինստիտուտի մակագրով լույս ընծայեց նրա «Հայ ռազմիկների հերոսական տարեգրությունները (1941-1945)» սովորաձևով (382 էջ) աշխատությունը: Գրքի պատասխանատու խմբագիրն է հայ անվանի գրող, Հայրենական մեծ պատերազմի ակտիվ մասնակից Հրաչյա Քոչարը, որը նաև «Ողջունելի փորձ» նախաբանով ըստ արժանիության է գնահատել աշխատությունը: «Այս գիրքը միաժամանակ հայ սովետական ժողովրդի հերոսության վկայությունն է, հայ զինվորի զենքի և հայ լեզվի գովքը, - նշում է Հրաչյա Քոչարը,- Սպիտակ ծովից մինչև Սև ծովի ափերը, Կովկասյան լեռներից մինչև Լենինգրադի արվարձանները թշնամու դեմ մարտնչողների շարքերում ամուր ու աներեր կանգնած էր նաև հայ զինվորը, նա եղբայրական մյուս ժողովուրդների որդիների հետ միասին Ստալինգրադից ու Մոզդոկից հասավ մինչև Բեռլին ու Բալկանները: Ու ամեն տեղ նրանց հետ էին հայերեն թերթն ու լրագրողը»<sup>1</sup>:

Գիրքը բաղկացած է նախաբանից, ռազմաճակատում հայերեն լեզվով լույս տեսած 16 թերթերի մասին պատմող հոդվածներից, ռուսերեն լեզվով հրատարակված զինվորական թերթերից հայ զորավարների, հերոսների,

---

<sup>1</sup> **Մնացականյան Ար.**, Հայ ռազմիկների հերոսական տարեգրությունները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1947, էջ 6:

նազմական ականավոր գործիչների մասին գրված նյութերից արված քաղվածքներից և եզրակակումից:

Նախաբանում Արամայիս Մնացականյանը նշում է. «Այս գիրքը մի փորձ է՝ մեր ընթերցող հասարակությանը ներկայացնելու Սովետական Միության Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ լույս տեսած հայերեն զինվորական թերթերի կատարած դերը: Հայ զինվորական թերթերը կատարում էին հատուկ պատասխանատու խնդիրներ: Նրանք անգնահատելի օգնություն էին ցույց տալիս հրամանատարությանը և քաղօրգաններին հայ մարտիկների ռազմական, քաղաքական և կուլտուրական դաստիարակության գործում: Թերթերը կազմակերպում, սովորեցնում և մոբիլիզացիայի էին ենթարկում հայ ժողովրդի ռազմիկ զավակներին, ոգեշնչելով նրանց հերոսական սխրագործությունների հանուն Հայրենիքի ազատագրության և անկախության... Հայկական թերթերը Հայրենական մեծ պատերազմում հայ ժողովրդի զավակների մարտական սխրագործությունների ճշմարտացի տարբերություններն են հանդիսանում»<sup>2</sup>:

Այնուհետև Ա.Ն. Մնացականյանը նշում է, որ պատերազմի տարիներին Կարմիր բանակում հրատարակվել են հայերեն 16 անուն թերթ, որոնցից 7-ը հանդիսանում էին ռազմաճակատային օրգաններ, որոնք ունեին յուրահատուկ կառուցվածք: Այսպես, օրինակ, Ղրիմի ռազմաճակատում հրատարակվել է "Боевая крымская" թերթը ռուսերեն, որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Մարտական գրոհ»: Հարավային ռազմաճակատի քաղվարչությունը հրատարակել է "Во славу Родины", որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Հայրենիքի փառքի համար»: Հյուսիս-Կովկասյան ռազմաճակատում լույս էր տեսնում "Вперед к Победе", որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Առաջ դեպի հաղթանակ»: Բրյանսկի ռազմաճակատում լույս է տեսել "На разгром врага" թերթը, որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Դեպի թշնամու ջախջախումը»: Անդրկովկասյան ռազմաճակատի քաղվարչությունը հրատարակում էր "Боец РККА" թերթը, որի հայերեն տարբերակը լույս էր տեսնում «Բանվորա-գյուղացիական Կարմիր բանակի մարտիկ» անունով: Անդրկովկասյան ռազմաճակատի հյուսիսային զորախումբը հրատարակում էր "Вперед за Родину", որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Առաջ հանուն Հայրենիքի»: Երկրորդ Մերձբայթյան ռազմաճակատի քաղվարչությունը հրատարակել է "Суворовец" թերթը, որի հայերեն տարբերակը կոչվում էր «Սովորովական»: Բացի վերոհիշյալ ռազմա-

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 9:



ճակատային թերթերից, հայերեն լեզվով լույս են տեսել Հայկական 89-րդ Թամանյան եռակի ջբանշանակիր հրաձգային դիվիզիայի՝ «Կարմիր զինվոր», Հայկական 261-րդ հրաձգային դիվիզիայի՝ «Մարտ հանուն Հայրենիքի», Հայկական 390-րդ հրաձգային դիվիզիայի «Հայկական սնայպեր», Հայկական 408-րդ հրաձգային դիվիզիայի «Հանուն Հայրենիքի» և Հայկական 409-րդ հրաձգային դիվիզիայի «Մարտական դրոշ» պաշտոնական թերթերը: Բացի վերոհիշյալ 12 անուն թերթերից, Ա.Ն. Մնացականյանը նշում է նաև «Կարմիր բանակի ազիտատորի բլոկնոտ» ռազմական հանդեսի մասին, որը հանդիսանում էր Կարմիր բանակի և ռազմաճովային նավատորմի քաղվարչության պաշտոնական հանդեսը և ռուսերենից բացի լույս էր տեսնում նաև հայերեն, «Մարտական կադրեր» թերթի մասին, որը հանդիսանում էր Անդրկովկասյան ռազմաճակատի թիկունքի պահեստային 28-րդ հրաձգային բրիգադի պաշտոնաթերթը: Այդ բրիգադի անձնակազմը հիմնականում համալրված էր հայերով: Աշխատության մեջ խոսվում է նաև հայերեն լեզվով լույս տեսած «Մարտական աստղ» և «Սովետական ռազմիկ» թերթերի մասին: Առաջինը հանդիսանում էր Անդրկովկասյան, իսկ երկրորդը Երկրորդ Ուկրաինական ռազմաճակատների պաշտոնաթերթը:

Իր աշխատության մեջ Ա.Ն. Մնացականյանը հանգամանորեն լուսաբանում է վերոհիշյալ պարբերականների պատմությունը, նշում նրանց յուրահատկությունները: Այսպես, թեթ դիվիզիաների թերթերը լիովին ինքնուրույն պաշտոնաթերթեր էին, ապա ռազմաճակատային թերթերը հանդիսանում էին սովյալ ռազմաճակատի ռուսերեն պաշտոնաթերթի ճյուղը: «Ազգությունների լեզվով լույս տեսնող ռազմաճակատային թերթի խմբագիրը համարվում էր ռուսական հիմնական թերթի պատասխանատու խմբագրի տեղակալը, գործում էր նրա հետ համաձայնեցված ու նրա ղեկավարությամբ, և թերթի տակ դրվում էր երկուսի ստորագրությունը», - նշում է Ա.Ն. Մնացականյանը: Սակայն պաշտոնական նյութերի թարգմանության հետ մեկտեղ, հայերեն լույս տեսնող ռազմաճակատային թերթերն իրենց էջերում տպագրում էին նաև ինքնուրույն կազմակերպված նյութեր, հայ շարքային մարտիկների, սպաների, գեներալների հոդվածները, ինչպես նաև Հայաստանի կուսակցական և սովետական աշխատողների ու գրողների ելույթները<sup>3</sup>:

Քանի որ Ա.Ն. Մնացականյանի աշխատությունը լույս է տեսել 1947թ., պատերազմի ավարտից երեք տարի անց, մի ժամանակաընթացքում, երբ

---

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 10:

զինվորական գրաքննությունը դեռևս թույլ չէր տալիս նշել ռազմական միավորումների, բանակների, դիվիզիաների ու զորամասերի անուններն ու համարները, ապա հեղինակը չի նշել, թե հիշատակված թերթերը որ զորամասերին են պատկանել: Դա ոչ թե հեղինակի մեղքն էր, այլ՝ ժամանակի գրաքննության պահանջը: Մեզ հաջողվել է շտկել այդ բացը:

Ա.Ն. Մնացականյանն իր աշխատության մեջ ոչ միայն լուսաբանում է հայ ռազմիկների հերոսական տարեգրությունները, այլև նշում հայերեն լեզվով լույս տեսած թերթերի պատասխանատու խմբագիրների անունները: Հեղինակն այդ ամենը կատարել է հարուստ և հավաստի փաստական տվյալների հիման վրա, մարտական իրավիճակների ականատեսի աչքերով: Նշենք, որ մայրը Ա.Ն. Մնացականյանը եղել է «Մարտական գրոհ» (Դրիմի ռազմաճակատ) և «ԲԳԿԲ մարտիկ» (Անդրկովկասյան ռազմաճակատ) հայերեն թերթերի պատասխանատու խմբագիրը:

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին ռազմաճակատում լույս տեսած «Հանուն Հայրենիքի» թերթի մասին իր «Հերոսական մարտերում» գրքում է խոսել պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Արշավիր Մնացականի Հակոբյանը: Մայրը Ա.Մ. Հակոբյանը թերթի հիմնադրման օրից՝ 1942թ. մարտի 15-ից մինչև նրա փակումը՝ նոյեմբերի 22-ը հանդիսացել է «Հանուն Հայրենիքի» թերթի պատասխանատու խմբագիրը: Թերթը Հայկական 408-րդ հրաձգային դիվիզիայի պաշտոնաթերթն էր: Սկզբում այն լույս էր տեսնում շաբաթը 3 անգամ, այնուհետև՝ ամեն օր: Խմբագրությունն ուներ 2 հատուկ ավտոմեքենա, որոնցից մեկում տեղավորված էին տպագրական մեքենան, տպագրիչը և 2 գրական աշխատողները, մյուսում՝ գրաշարանոցը, պատասխանատու խմբագիրն ու քարտուղարը<sup>4</sup>: Ինչպես նշում է Ա.Մ. Հակոբյանը. «Իր գոյության ամբողջ ժամանակաշրջանում, «Հանուն Հայրենիքի» թերթը ինչպես թիկունքում, այնպես էլ ռազմաճակատում, անձնակազմի մեջ պրոպագանդում էր հայրենասիրություն, ռազմիկների մարտական-քաղաքական ուսուցման առաջավոր փորձը, մարտերում նրանց հերոսական սխրանքները և վեր հանում ու քննադատում նկատվող թերությունները: Իր էջերում զետեղելով Սովետական ինֆորմբյուրոյի հաղորդագրությունները, նա ռազմիկներին մշտապես տեղյակ էր պահում ռազմաճակատի և թիկունքի իրադրությանը Կարմիր բանակի և սովետական ժողովրդի հերոսական պայքարին ու քրտնաջան աշխատանքներին... Դիվիզիայի «Հանուն հայրենիքի» կարմիրբա-

<sup>4</sup> Հակոբյան Ա., Հերոսական մարտերում, Երևան, «Հայաստան», 1975, էջ 62:

նակային թերթը լուսաբանում էր մարտական և քաղաքական ուսուցման ընթացքը, ցույց էր տալիս այդ գործի առաջավորներին, ինչպես նաև խարազանում էր ետ մնացողներին և քննադատում առանձին թերությունները»<sup>5</sup>:

Հայկական 89-րդ Թամանյան եռակի շքանշանակիր հրաձգային դիվիզիայի «Կարմիր զինվոր» պաշտոնաթերթի մասին իր «Մարտական 89» աշխատության մեջ խոսել է պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Ղևոնդ Մեխակի Դալլաքյանը, որը եղել է դիվիզիայի քաղաքաժնի աշխատակից: ««Կարմիր զինվոր» թերթը սուր զենք էր դիվիզիայի հրամանատարության ձեռքում անձնակազմի դաստիարակության, նրանց դեպի հաղթանակ ոգեշնչելու գործում,- նշել է Ղ.Մ. Դալլաքյանը,- Բանակայինները խրամատներում, պաշտպանության ժամանակ և երթի օրերին անհամբեր սպասում էին «Կարմիր զինվորի» հերթական համարին և այն փոխանցում ձեռքից ձեռք: Նրա յուրաքանչյուր համարը կրակոտ լեզվով պատմում էր դիվիզիայի անձնակազմի հերոսությունները և հաղթանակի նկատմամբ վստահություն ներշնչում: Հազարավոր մարտիկներ խնամքով պահում էին թերթի առանձին համարները և երբեմն էլ դրանք ուղարկում իրենց հարազատներին»<sup>6</sup>:

«Կարմիր զինվոր» թերթի գործունեությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին ու մինչև 1956թ. հունիսի կեսերը, մինչև դիվիզիայի կազմացումը և թերթի փակումը, հանգամանորեն լուսաբանել է թերթի երկարամյա պատասխանատու խմբագիր՝ վաստակավոր լրագրող, մայոր Սիմոն Սարգսի Նալբանդյանը իր «Մարտական «Կարմիր զինվորը»» գրքում<sup>7</sup>: Գիրքը, որի ծավալը կազմում է 164 էջ, բաղկացած է նախաբանից, 5 առանձին բաժիններից ու վերջաբանից, ամբողջական պատկերացում է տալիս Երևանում կազմավորված և Կովկասյան լեռներից մինչև Թաման, Կերչ, Ղրիմ, Լեհաստան, Գերմանիա-Բեռլին հերոսական մարտական ուղի անցած Հայկական 89-րդ Թամանյան եռակի շքանշանակիր հրաձգային դիվիզիայի պատմության և նրա «Կարմիր զինվոր» պաշտոնաթերթի գործունեության վերաբերյալ: Սիմոն Նալբանդյանը, որը 1942թ. նոյեմբերից մինչև 1956թ. հունիս եղել է «Կարմիր զինվորի» պատասխանատու խմբագիրը (մինչև այդ՝ 1942թ. հունվարի 12-ից մինչև մարտ թերթի խմբագիրը եղել է Ներսես Կագրամանովը, ապա Գրիգոր Հարությունյանը), ականատեսի աչքերով հանգամանորեն լուսաբանել և վեր-

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 12-13:

<sup>6</sup> Դալլաքյան Ղ., «Մարտական 89», Երևան, «Հայաստան», 1966, էջ 297-298:

<sup>7</sup> Նալբանդյան Ս., Մարտական «Կարմիր զինվորը», Երևան, «Հայաստան», 1981, էջ 164:

լուծել է թերթի աշխատանքը հիմնադրման օրից մինչև նրա վերջին համարի լույս ընծայման օրը: Սիմոն Նալբանդյանի աշխատությունն արժեքավոր սկզբնաղբյուր է ոչ միայն հայ զինվորական մամուլի բաղկացուցիչ մաս կազմող «Կարմիր զինվոր» թերթի պատմության ուսումնասիրության, այլև արժանահավատ փաստական նյութերի հավաքածու է Հայկական 89-րդ Թամանյան եռակի շքանշանակիր հրաձգային դիվիզիայի մարտական ուղին ուսումնասիրողների համար: Նշենք նաև, որ թերթի պատասխանատու քարտուղարն էր բանաստեղծ Արշալույս Սարոյանը, խմբագրի տեղակալը՝ Գեղամ Ղուկասյանը, գրական աշխատողը՝ Հրայր Հովակիմյանը:

«Կարմիր զինվոր» թերթի կազմավորման 1942 թ. հունվար-ապրիլ շրջանին իր «Այսպես ապրեցին» գրքում համառոտակի անդրադարձել է նաև պատմական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Խիկար Հակոբի Բարսեղյանը<sup>8</sup>, ով այդ շրջանում որպես զինվոր ծառայել է խմբագրությունում: Ըստ Խիկար Բարսեղյանի «Հայաստանի երիտասարդության ծաղիկն էր հավաքվել նորաստեղծ դիվիզիայի «Կարմիր զինվորի» թերթի խմբագրությունում, վերջինս մինչև դիվիզիայի ռազմաճակատ մեկնելը տեղավորված էր Ալ. Մյասնիկյանի անվան հանրային գրադարանի շենքում... 1942թ. մարտի սկզբներին Ներսես Կագրամանովը աշխատանքի նշանակվեց բանակի "Боевая звезда" ռուսերեն թերթում, իսկ նրա փոխարեն «Կարմիր զինվոր» թերթի խմբագիր նշանակվեց ավագ քաղղեկ Գուրգեն Հարությունյանը»<sup>9</sup>:

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Կարմիր բանակի կազմում գոյություն ունեցած հայկական զինվորական մամուլին անդրադարձել է նաև պատմական գիտությունների դոկտոր Կլիմենտ Ամասիայի Հարությունյանն իր «Հայկական ազգային զորամիավորումները 1918-1945թթ.» մենագրության մեջ<sup>10</sup>: Հեղինակը մեկ առ մեկ ներկայացնելով հայկական դիվիզիաների կազմավորման պատմությունը, առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձնում նաև այդ միավորումների հայերեն լեզվով լույս տեսնող պաշտոնաթերթերի գործունեությանը, նշում այդ թերթերի պատասխանատու խմբագիրների և խմբագրության աշխատակիցների անունները, տալիս նրանց կատարած աշխատանքի գնահատականը:

<sup>8</sup> **Բարսեղյան Խ.**, Այսպես ապրեցին, Երևան, «Հայաստան», 1985, էջ 187-191:

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 188

<sup>10</sup> **Հարությունյան Կ.**, Հայկական ազգային զորամիավորումները 1918-1945թթ., Երեվան, «Զանգակ 97», 2002, էջ 207, 212, 216, 224, 226:

Այստեղ հարկ ենք համարում հիշատակել, որ պատմական գիտությունների դոկտոր Կ.Ա. Հարությունյանը մինչ այդ հատուկ աշխատություն էր գրել 1920-1930-ական թվականների հայկական զինվորական մամուլի վերաբերյալ, որտեղ լուսաբանել էր 1920-1921 թթ. լույս տեսած «Կարմիր բանակը», որը 1921 թ. հունվարի 6-ից մինչև 1938 թ. մայիսի 12-ը լույս է տեսել «Կարմիր զինվոր» անունով: Դա Հայկական 76-րդ Կ.Ե. Վորոշիլովի անվան լեռնահրաձգային դիվիզիայի պաշտոնաթերթն էր<sup>11</sup>:

Այսպիսով, ամփոփելով Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին Կարմիր բանակի կազմում գոյություն ունեցած հայկական զինվորական թերթերի մասին մեր կատարած համառոտ ուսումնասիրության արդյունքները, գալիս ենք այն այն եզրակացության, որ պատերազմի տարիներին մարտական պայմաններում հրատարակված ռազմաճակատային թերթերը, (որոնց թիվը հասնում էր 16-ի, որից 5-ը հանդիսանում էին հայկական ազգային դիվիզիաների պաշտոնաթերթ) մեծ դեր կատարեցին հայ զինվորների մարտական, քաղաքական պատրաստակամության, հայրենասիրական դաստիարակության, ռազմաճակատի և թիկունքի միասնության ամրապնդման գործում: Ռազմաճակատային մամուլը պատերազմի տարիներին նոր ուժով դրսևորեց կոլեկտիվ պրոպագանդիստի, ագիտատորի և կազմակերպչի իր դերը և մեծ չափով նպաստեց գերմանաֆաշիստական զավթիչների դեմ տարած պատմական հաղթանակին:

## **ОБЗОР ИСТОРИИ АРМЯНСКОЙ ВОЕННОЙ ПРЕССЫ В КРАСНОЙ АРМИИ В АРМЯНСКОЙ ИСТОРИОГРАФИИ ВО ВРЕМЯ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ (1941-1945ГГ.)**

ВОЛОДЯ ГАСПАРЯН

Во время Великой Отечественной войны в Красной Армии было опубликовано 16 военных газет на армянском языке (5 из которых были официальными бюллетенями армянских национальных подразделений), которые сыграли важную роль как в поднятии боевого, морального и национального духа армянского солдата, сражающегося на фронте, так и в укреплении тесных связей с Родиной.

---

<sup>11</sup> **Հարությունյան Կ.**, Սովետահայ զինվորական մամուլը 1920-1930-ական թվականներին, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 1976, թիվ 8, էջ 25-32:

Армянская военная пресса также сыграла огромную роль в мобилизации армянских бойцов и в воспитании их в духе ненависти к немецким фашистским захватчикам и победе над врагом. Поэтому не случайно, что после победного конца Великой Отечественной войны армянские историки также сосредоточились на изучении этого вопроса. Первым из армянских историков доктор исторических наук, профессор Арамаис Мнацаканян в 1947г. затронул этот вопрос: опубликовал специальный документ по этой теме.

Суть дела была частично освещена в работах докторов исторических наук, профессоров Аршавира Мнацаканяна, Гевонда Даллакяна, Хикара Барсегяна, Климента Арутюняна, давнего редактора газеты “Красный солдат”, заслуженного журналиста Саймона Налбандяна. Несмотря на это, армянская историография должна по-прежнему освещать этот важный вопрос новым и всеобъемлющим образом. Необходимо создать целое дело, основанное на существующих исследованиях и рассекреченных архивных фактах, где будет рассмотрена деятельность армянских военных газет, находящихся под юрисдикцией фронтов, и также деятельность официальных армянских национальных отделов. Все это будет способствовать устранению белых страниц истории, научному освещению вопроса об участии армянского народа в Великой Отечественной войне.

**Ключевые слова** – редактор, война, официальная газета, иллюстрировать, газета “Красный солдат”, военная пресса, официальные газеты, отдел.

## THE COVERAGE OF THE HISTORY OF ARMENIAN MILITARY PRESS IN THE RED ARMY BY ARMENIAN HISTORIOGRAPHY DURING THE GREAT PATRIOTIC WAR (1941-1945)

VOLODYA GASPARYAN

During the Great Patriotic War, 16 military newspapers in Armenian were published in the Red Army (5 of which were official bulletins of Armenian national divisions), which played an important role both in raising the fighting, moral and national spirit of the Armenian soldier fighting at the front, as well as in strengthening close ties with the Motherland.

Armenian military press has also played a huge role in mobilizing Armenian fighters and educating them in the spirit of hatred against German fascist invaders and defeating the enemy. So it was not accidental that after the victorious end of the Great Patriotic War Armenian historians kept their focus on the issue.

Doctor of Historical Sciences, Professor Aramais Mnatsakanyan was the first person who in 1947 touched upon this issue – published a special document on this topic. The essence of the case was partially covered in the works of doctors of historical sciences, professors Arshavir Mnatsakanyan, Ghevond Dallakyan, Hikor Barseghyan, Kliment Harutyunyan, longtime editor of the newspaper "Red Guards", honored journalist Simon Nalbandyan. Despite this, the Armenian historiography should still cover this important issue in a new and comprehensive way. It is necessary to create a whole case based on existing studies and declassified archival facts, where the activities of Armenian military newspapers adjacent to the front offices, as well as the activities of official Armenian national departments will be examined. All this will contribute to the elimination of the white pages of history, to the scientific coverage of the issue of participation of Armenian people in the Great Patriotic War.

**Key words** – editor, war, official newspaper, elucidate, "Red soldier" newspaper, military press, official newspapers, department.

**ԿԱՏԱՐՄԱՆ ԱՏՈՒԳՈՒՄԸ ԵՎ ՁՈՒԳԱՀԵՌԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱՅՈՒՄԸ  
ՈՐՊԵՏ ՎԵՐԱՀՍԿՈՂԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ  
ԱՌԱՋՆԱՀԵՐԹՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

**ԳԵՎՈՐԳ ԿԵՍՈՅԱՆ**

Խորհրդային հասարակարգի հաստատումից ի վեր մեծ ուշադրություն է դարձվել կառավարման բարձրագույն մարմինների որոշումների, հրահանգների, կարգադրությունների, հանձնարարությունների կատարմանը: Հարցն ավելի կենսական է դիտվում 1920-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսած: Ձեռնարկվում են քայլեր՝ կատարման լիարժեքությունն ապահովելու ուղղությամբ: Ձեռնարկություններում և հիմնարկներում մտցվում է պատասխանատու անձի ինստիտուտ, ձևավորվում են ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ, որոնց գլխավոր նպատակը կատարման ստուգում իրականացնել էր: Նույն նպատակով էլ 1931 թ. ձևավորվում է Ժողկոմխորհին կից Կատարման հանձնաժողովը:

Մյուս կողմից՝ տեղի է ունենում վերահսկողական համակարգի ընդլայնում, ինչը հանգեցնում է վերահսկողական աշխատանքներում բազմակիության և զուգահեռականության ի հայտ գալուն: Հանգամանք, որը վատնում էր ինչպես վերահսկողական ներուժը, այնպես էլ ավելորդ ծանրաբեռնում էր վերահսկվող կազմակերպություններին: Այս իրողության վերացման ուղղությամբ կատարվում են տարբեր ձեռնարկումներ, մտցվում է աշխատանքների միասնական պլան, որոնց միջոցով հնարավոր է դառնում հաղթահարել այդ երևույթը:

**Բանալի բաներ** – պատասխանատու անձանց ինստիտուտ, ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողով, Կատարման հանձնաժողով, վերահսկողական համակարգի ընդլայնում, բազմակիության և զուգահեռականության վերացում, միասնական աշխատանքային պլան:

Վերահսկողության մարմինների առջև դրված խնդիրներից մեկը Կոմունիստական կուսակցության և պետական մարմինների ընդունած դեկրետների, որոշումների, հանձնարարությունների, կարգադրությունների կատարմանը հետևելն էր: Կատարման ստուգման հարցը քննարկման առարկա էր դարձվում բոլոր կուսակցական համագումարներում ու կոնֆերանսներում, Ժողկոմխորհի, Կենտգործկոմի, ԿՎՀ-ԲԳՏ-ի բազմաթիվ նիստերի ընթացքում: Հարցին ավելի մեծ ուշադրություն է դարձվում 1920-ական թվականների երկրորդ կեսից սկսած, երբ ձեռնարկվում են հստակ միջոցառումներ՝ կատարման վերահսկման գործի կազմակերպման արդյունավետության բարձրացման ուղղությամբ:

1926 թ. նոյեմբերի 10-ին ՀՍԽՀ Ժողկոմխորհը և Կենտգործկոմը որոշում են ընդունում ՀՍԽՀ հիմնարկների կողմից Անդրկենտգործկոմի, Անդր-



ժողկոմխորհի, Անդրգերտնտխորհի, Հայկենտգործկոմի, Հայժողկոմխորհի և Հայգերտնտխորհի հանձնարարությունների կատարման մասին: Որոշումը գերատեսչությունների ուշադրությունը հրավիրում էր հանձնարարությունների կատարման ժամկետների ճշտորեն պահպանման հարցի վրա: Հանձնարարվում էր նաև գերատեսչություններին իրենց պատասխանատու աշխատակիցներից մեկին նշանակել հանձնարարությունների կատարման վերահսկիչ և պատասխանատու: Միաժամանակ հանձնարարվում էր ԲԳՏ-ին պարբերաբար հետազոտություն կատարել՝ հիմնարկների կողմից նշված որոշման կենսագործման հանգամանքները ստուգելու նպատակով:

Հետևելով վերը նշված որոշմանը՝ ԲԳՏ հանձին տեսուչ Ն. Մամուլյանի, 1927 թ. ապրիլի 6-7-ին հետազոտություն է կատարում 6 ժողկոմատում (Առևտրի, Հողագործության, Սոցիալական ապահովության, Ներքին գործերի, Լուսավորության և Արդարադատության) ճշտելու համար, թե ինչքանով են նրանք կատարել ՀՍԽՀ ժողկոմխորհի, Գերտնտխորհի և ժողկոմխորհի կարգադրիչ նիստի որոշումներն ու հանձնարարությունները: Հետազոտության արդյունքներով գրանցվեցին վերադաս մարմինների որոշումների կատարման գործի անբավարար արդյունքներ: Մասնավորապես հետազոտող տեսուչը եզրակացնում էր, որ «հետազոտված ժողկոմատներից և վոչ մեկը, բացի հողժողկոմատից, գաղափար չունի կամ լավ դեպքում աղոտ գաղափար ունի ՀՍԽՀ Կենտգործկոմի նոյեմբերի 10-ի դեկրետի մասին, որպիսի հանգամանքը ապացուցում է, վոր ժողկոմոտաները չեն հետեվում վերադաս պետական մարմինների վորոշումներին ու հաշվառման չեն յենթարկում այդպիսիք՝ պատշաճ դեպքում գործադրելու համար»<sup>2</sup>:

Կատարման ստուգման գործի բարելավմանն են ձեռնամուխ լինում Համալիութենական կենտրոնական մարմինները: 1927 թ. հուլիսի 29-օգոստոսի 9-ը կայացած ՀամԿ(Բ)Կ Կենտկոմի և ԿՎՀ-ի միացյալ պլենումը, քննարկելով հարցը, նախ արձանագրում է, որ «կատարման վերահսկողությունն ու ստուգումը շարունակում են մնալ մեր ամբողջ պետական մեքենայի աշխատանքի ամենից ավելի թույլ օղակը», ապա հանձնարարում են ԲԳՏ-ին ուժեղացնել և զարգացնել կուսակցական ու կառավարական որոշումների կատարման ստուգման աշխատանքը<sup>3</sup>:

<sup>1</sup> Տե՛ս Խորհրդային Հայաստան, 3 դեկտեմբերի 1926թ., N 278, էջ 4:

<sup>2</sup> Հայաստանի ազգային արխիվ (այսուհետև՝ ՀԱԱ), ֆ. 1128, ց. 1, գ. 191, թ. 37:

<sup>3</sup> Տե՛ս ՍՄԿԿ-ն համագումարների, կոնֆերանսների և Կենտկոմի պլենումների բանաձևերում և որոշումներում, հ. 4, Երևան, 1989, էջ 265-266:

1929 թ. ապրիլի 23-29-ը կայացած ՀամԿ(բ)Կ 16-րդ կոնֆերանսում ընդ-գծվում է, որ «փաստական կատարման ստուգումը դառնում է պետական ապարատի բարելավման ամբողջ աշխատանքի ամենակարևոր մասը»<sup>4</sup>: Հա-մաձայն կոնֆերանսում ընդունված բանաձևի՝ «Կատարման ստուգման և հե-ղափոխական օրինականության պահպանման նկատմամբ սիստեմատիկ հսկողություն սահմանելը պետք է հանդիսանա կուսակցական, տնտեսական և սովետական բոլոր աստիճանի մարմինների կարևորագույն խնդիրը»<sup>5</sup>:

ՀամԿ(բ)Կ 16-րդ համագումարը, որը կայացել է 1930 թ. հունիսի 26-հու-լիսի 13-ը, անդրադառնալով կատարման ստուգման հարցին, որոշում է հանձ-նարարել ԿԿՀ-ԲԳՏ-ին «անկախ ծագումից, պաշտոնից և նախկին ծառայու-թյուններից, վճռականորեն պաշտոններից հանել այն աշխատողներին, ովքեր ամենայն ճշտությամբ և բարեխղճությամբ չեն կատարում կուսակցության և կառավարության դիրեկտիվները»<sup>6</sup>:

Խորհրդային Հայաստանում ակտիվ քայլեր են կատարվում ժամանա-կավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ կազմակերպելու ուղղությամբ: 1928 թ. օգոստոսի 31-ին Հայաստանի ԱՄԽ-ին ԱՍՖԽՀ ԱՄԽ-ից հաղորդվում է. «նպատակահարմար ենք համարում և շատ օգտակար ու անհրաժեշտ կազ-մակերպելու ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ»<sup>7</sup>: Ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ են ձևավորվում Սարդարապատի ոռոգման ջրանցքի աշխատանքների ստուգման համար, Ալավերդու և Զանգեզուրի պղնձի ֆաբրիկաներում, Լենինականի տեքստիլ գործարանում և մի շարք այլ ձեռնարկություններում<sup>8</sup>:

1929 թ. հունվարի 14-ին ՀԱՄԿ(բ)Կ ԿԿՀ Նախագահության և ԽՍՀՄ ԲԳՏ Կոլլեգիայի համատեղ նիստում հաստատվում է հիմնարկություններում ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ կազմակերպելու կարգը: Հա-մաձայն վերջինի՝ ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովների գլխավոր խնդիրն էր օրենքների և կուսակցական հրահանգների կատարման ստու-գումը: Ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովները կազմակերպվելու էին ԲԳՏ-ի առաջարկությամբ, ձեռնարկությունների նախաձեռնությամբ, առանձին աշխատողների կամ աշխատավորական կազմակերպությունների առաջար-

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 625:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 626:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, հ. 5, Երևան, էջ 186:

<sup>7</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 325, թ. 42:

<sup>8</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

կությանը: Բոլոր այն դեպքերում, երբ հանձնաժողովը կազմակերպվելու էր ոչ ԲԳՏ-ի առաջարկությամբ, պետք է նախապես տեղեկացվեր վերջինին՝ զուգահեռ հանձնաժողովներ կազմակերպելուց խուսափելու համար:

Հիմնարկներում ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ կազմակերպելու առնչությամբ Հայաստանի Արհմիությունների խորհրդի նախագահությունը 1929 թ. սեպտեմբերի 7-ին որոշում է իբրև փորձ ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովներ կազմակերպել Խորհրդային առևտրի ծառայողների և Գյուղանտառի հիմնարկներում<sup>9</sup>:

1929 թ. մարտի 21-ին ՀՍԽՀ ԲԳՏ ժողկոմատի Կոլլեգիան որոշում է ընդունում բարձրագույն օրենսդրական մարմինների որոշումների կատարման ստուգման կարգի մասին: Փաստաթղթի համաձայն՝ ժողկոմխորհի Գործերի կառավարչությունը միջոցներ պետք է ձեռնարկեր ապահովելու համար ժողկոմատների կողմից իրենց տրված հանձնարարությունները ժամանակին կատարելը՝ սահմանելով հստակ ժամկետներ: Եթե հանձնարարություն էր տրվում մի քանի ժողկոմատներին միաժամանակ, ապա նրանցից մեկի վրա պետք է դրվեր կատարման պատասխանատվությունը: Սահմանվում էին նաև հանձնարարությունների ստացման, գրանցման, համապատասխան մարմինն փոխանցելու, կատարման մասին հիմնարկության ղեկավարին զեկուցելու հարցերը<sup>10</sup>:

1929 թ. ապրիլի 24-ին բարձրագույն օրենսդրական մարմինների որոշումներն ու հանձնարարություններն կատարելու հարցը քննարկման առարկա է դառնում ԱՍՖԽՀ ԲԳՏ ժողկոմատի Կոլլեգիայի նիստում: Այստեղ որոշվում է, որ հանձնարարությունների տրման ժամանակ պետք է հաստատվեն կատարման հստակ ժամկետներ, փոխանցման ժամանակը կրճատելու նպատակով հանրապետական կազմակերպություններին հանձնարարությունները հանձնել ոչ թե ժողկոմխորհի միջոցով, այլ անմիջապես, առաջարկել հանրապետական բոլոր կազմակերպություններին իրենց մարմիններում մտցնել կատարմանը հետևող պատասխանատու անձի ինստիտուտ, հանձնարարել պետմարմիններին մշակել հրահանգ՝ իրենց ներքին աշխատակազմում բարձրագույն օրենսդրական մարմինների հանձնարարությունների կատարման կարգի մասին<sup>11</sup>:

<sup>9</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 358, թ. 6:

<sup>10</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 45, թթ. 13-14:

<sup>11</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ. 38:

1929 թ. մայիսի 30-ի ՀՍԽՀ ԲԳՏ Կոլլեգիայի որոշմամբ բարձրագույն օրենսդրական մարմինների հանձնարարությունների ժամանակին իրակա-նացնելու պատասխանատվությունը դրվում էր ԿՎՀ-ԲԳՏ Կազմ-հրահանգչա-կան բաժնի ղեկավարի վրա<sup>12</sup>:

Քննարկվող ժամանակահատվածում խնդիրներ կային նաև ԲԳՏ-ի կող-մից հետազոտության ենթարկված մարմիններին տրված հրահանգների և առաջարկությունների կատարման հարցում: Խնդրի կարգավորման նպատա-կով 1929 թ. մշակվում է հրահանգ՝ ուղղված արհեստակցական կազմակերպու-թյուններին և ԲԳՏ-մարմիններին: Ըստ հրահանգի՝ ԲԳՏ որոշումներն այսու-հետ պետք է ուղարկվեին ոչ միայն հիմնարկների վարչություններին, այլ նաև կուսբջիջներին, ֆաբրիկա-գործարանային կոմիտեներին և արհմիություննե-րին, որոնք պարտավորվում էին հետևել որոշումների կատարման ընթացքին: Ժամանակավոր վերահսկիչ հանձնաժողովները նույնպես պետք է հետևեին ԲԳՏ որոշումների կատարմանը, ինչպես նաև չկատարման դեպքեր հայտնա-բերելու պարագայում պարզել դրանց պատճառները<sup>13</sup>:

Կատարման ստուգման կարևորության վրա հատուկ շեշտադրություն է անում 1930 թ. մայիսի 24-28-ը կայացած ՀԿ(Բ)Կ 7-րդ համագումարը: Մասնա-վորապես համագումարի ընդունած որոշման մեջ ասվում է. «Կատարման ստուգումը դարձնել ԿՎՀ-ԲԳՏ վոլոջ աշխատանքի կենտրոն, սխտեմատիկա-բար հետևել վոչ միայն կուսակցական դիրեկտիվների և կառավարական վո-րոշումների արագ և ճշգրիտ իրագործմանը, դիրեկտիվները չիրագործելու պատճառների վերացմանը, այլ և հենց այդ դիրեկտիվների ճշտությունը պրակտիկ փորձում ստուգելուն: Կատարումը ստուգելու փորձը պետք է հիմք ծառայի սխտեմատիկաբար բարեփոխելու և բարելավելու վոլոջ պետական և տնտեսական ապարատը»<sup>14</sup>: Այսպիսով՝ այս որոշմամբ կարևորվում է ոչ միայն կատարման ստուգման անհրաժեշտությունը, այլ նաև զարգացվում է հետա-դարձ կապի սկզբունքը, այն է՝ ստուգելու որոշումների համապատասխանու-թյունը եղած պայմաններին և ժողովրդի շրջանում դրանց ընդունելությունը:

Խնդրի կարևորության մասին է վկայում 1931 թ. փետրվարի 10-ին Ժող-կոմխորհին կից Կատարման հանձնաժողովի ստեղծումը, որի ուշադրության առանցքը պետք է լիներ կատարման ստուգումը: Վերջինը, սակայն, ուներ

<sup>12</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ 15:

<sup>13</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 48, թ. 14:

<sup>14</sup> ՀԿ(Բ)Կ 7-րդ համագումարի որոշումները, Յերևան, 1930, էջ 25:

լուրջ կադրային խնդիր, որի կարգավորմանն էր միտված Կատարման հանձնաժողովի 1932 թ. օգոստոսի 25-ին ընդունած որոշումը: Արձանագրելով անհրաժեշտ քանակի և որակի աշխատողների բացակայության հանգամանքը՝ որոշվում է պարտավորեցնել բոլոր հիմնարկներին, ձեռնարկություններին, կազմակերպություններին կատարման ստուգման գծով աշխատողներին պաշտոնից հեռացնել կամ այլ աշխատանքի փոխադրել միայն ԲԳՏ ժողկոմատի հետ համաձայնեցնելուց հետո<sup>15</sup>:

1931 թ. հունիսի 23-ին ՀՍԽՀ ժողկոմխորհը որոշում է ընդունում պետական մարմիններում և տնտեսական ու կոոպերատիվ կազմակերպություններում կառավարության դիրեկտիվների կատարումն ստուգելու մասին: Այս որոշմամբ հիմնարկներին և կազմակերպություններին առաջարկվում էր իրենց կոլլեգիայի կազմից առանձնացնել մեկին, որի վրա կդրվեր կատարման վերահսկման պատասխանատվությունը: Առաջարկվում էր նաև, որ ժողկոմատները, հիմնարկներն ու կազմակերպություններն իրենց ապարատներում կազմակերպեն կատարումն ստուգող խմբակ կամ սեկտոր՝ ԲԳՏ որոշած հաստիքով<sup>16</sup>:

1933 թ. հունիսի 5-ին ՀՍԽՀ ժողկոմխորհին կից Կատարման հանձնաժողովն ընդունում է «Պետական հիմնարկներում, տնտեսական յեվ կոոպերատիվ կազմակերպություններում կատարման ստուգման վարչությունների սեկտորների յեվ խմբակների աշխատանքը կանոնավորելու մասին» նոր որոշում: Որպես առկա թերություններ մատնանշվում են որակյալ և կայուն կադրերի բացակայությունը, կատարման ստուգման օղակների նկատմամբ Կատարման հանձնաժողովի Քարտուղարության և ԲԳՏ թույլ հսկողությունը: Որպես լուծում առաջարկվում է հստակորեն կատարել կատարման ստուգման վերաբերյալ առկա բոլոր որոշումները<sup>17</sup>:

Կատարման ստուգման աշխատանքների դրության և սեկտորների հետագա անելիքների քննարկման համար 1933 թ. սեպտեմբերի 19-ին հրավիրվում է կատարման ստուգման սեկտորների վարիչների խորհրդակցություն: Սեկտորների աշխատանքների բարելավման համար առաջարկվում է աշխատողների որակավորման նպատակով կազմակերպել հատուկ կուրսեր, սեկտորներին տրամադրել հիմնարկների մյուս սեկտորների աշխատանքի ծրագ-

<sup>15</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 55, թ. 14 շրջ.:

<sup>16</sup> Տե՛ս ՀՍԽՀ «Որենքների յեվ կարգադրությունների ժողովածու», 1931 ապրիլ-հունիս, N 2, Բաժին I, էջ 319-320:

<sup>17</sup> Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 28 հունիսի 1933, N 114, էջ 4:

րերը, կազմակերպել հսկիչ պոստեր, աշխատողներին չճանաբեռնել իրենց պարտականությունների շրջանակներում չընդգրկված այլ հանձնարարություններով, հաճախակի կազմակերպել սեկտորների վարիչների խորհրդակցություններ և այլն<sup>18</sup>:

Վերոհիշյալ միջոցառումները հետզհետե նպաստում են Կատարման հանձնաժողովի ամրապնդմանը, ինչպես նաև վերահսկողության գործը վերջինիս ձեռքում կենտրոնացնելուն:

Քննարկվող ժամանակահատվածում վերահսկողության համակարգի բնութագրական մյուս երևույթն այդ համակարգի ընդլայնումն էր: Վերահսկչավերստուգման մարմիններ են ստեղծվում մի շարք ժողկոմատներին ու հիմնարկներին կից: Այս գործընթացի իրավական հիմքը դրվել էր դեռևս 1924 թ.: Նույն թվականի ապրիլի 8-ին ՀՍԽՀ կենտգործկոմը և հուլիսի 23-ին ՀՍԽՀ Ժողկոմխորհը որոշումներ են ընդունել, որոնցով սահմանվում էին պետհիմնարկներում և ձեռնարկություններում վերստուգիչ մարմիններ, ստուգիչ հանձնաժողովներ և խմբակներ կազմակերպելու եղանակները: Համաձայն այս որոշումների՝ պետհիմնարկներում և ձեռնարկություններում վերահսկիչ մարմին կազմակերպելու անհրաժեշտության դեպքում տվյալ հիմնարկը պետք է միջնորդություն ներկայացներ բարձրագույն օրենսդիր մարմնի առաջ՝ նախապես ծրագիրը ներկայացնելով ԲԳՏ քննության և ստանալով նրա եզրակացությունը<sup>19</sup>:

1927 թ. դրությամբ վերահսկչավերստուգման մարմիններ էին գործում Գերտնտխորհին, Հողժողկոմատին, Ֆինժողկոմատին, Հայառին, Հայկոոպին, Հայգյուղկոոպին, «Շինարար» ակցիոներական ընկերության և մի շարք այլ հիմնարկներին ու ձեռնարկություններին կից: Այս մարմինների գործողությունները, բնականաբար, սահմանափակվում էին միայն նրանց կազմակերպության գործունեության շրջանակով: Նրանք ունեին սահմանափակ թվով աշխատողներ: Մասնավորապես, Գերտնտխորհի վերստուգիչ հանձնաժողովի օպերատիվ աշխատողների թվաքանակը 4 էր, Հողժողկոմատինը և «Շինարար» ակցիոներական ընկերությանը՝ 2-ական, Հայառինը՝ 1: Փոքր-ինչ ավելի ընդարձակ էին Հայկոոպի (7 հոգի), Հայգյուղկոոպի (8 հոգի) և Ֆինժողկոմատի համապատասխան մարմինների օպերատիվ աշխատողների թվաքանակները:

<sup>18</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 479, թթ. 3-5:

<sup>19</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 202, թ. 4:

րը<sup>20</sup>: Հասկանալի է, որ նման սահմանափակ աշխատակազմ ունեցող մարմինները չէին կարող իրենց առջև դնել լուրջ նպատակներ:

Վերահսկչա-վերստուգման մարմինների ցանցի ընդլայնումն իր հետ բերում է վերահսկողության աշխատանքների բազմակիություն և զուգահեռականություն, երբ մեկ հիմնարկը կամ ձեռնարկությունը ստուգման էր ենթարկվում տարբեր մարմինների կողմից մի քանի անգամ: Սա մի երևույթ էր, որից բխում էր վերահսկողության ուժերի անիմաստ վատնում և կատարված անիմաստ աշխատանք, ինչպես նաև վերահսկվող մարմինների աշխատանքներին չհիմնավորված միջամտություն, նրանց աշխատանքների խոչընդոտում և ծանրաբեռնում: Բնականաբար, պետք է ձեռնարկվեին քայլեր՝ այդ բացասական երևույթի վերացման ուղղությամբ:

1928 թ. հուլիսի 20-ին և օգոստոսի 21-ին Անդրկովկասի երկրամասային վերահսկիչ հանձնաժողովը և ԲԳՏ ժողկոմատը գրություններ են ուղարկում ՀՍԽՀ ԲԳՏ-ին՝ վերահսկողական աշխատանքներում առկա բազմակիությունը և զուգահեռականությունը վերացնելու նպատակադրմամբ: Այս փաստաթղթերում առկա բացասական երևույթի վերացման գլխավոր պայման է համարվում վերահսկչա-վերստուգման աշխատանքների միասնական պլանի կազմումը: Գերատեսչությունների վերահսկողության մարմիններն իրենց ծրագրերը պետք է մշակեին համաձայն սահմանված ձևի (ինչպիսիք են պլանային քարտերը) և ներկայացնեին ԲԳՏ-ին: Վերջինների հիման վրա ԲԳՏ-ն կազմելու էր միասնական պլան: Մյուս կարևոր պայմանն այն էր, որ յուրաքանչյուր ուսումնասիրության անցկացում պետք է նախապես թույլատրվեր համապատասխան ՎՀ-ԲԳՏ-ի կողմից, որին պետք է ներկայացվեր նախատեսվող հետազոտության ծրագիրը<sup>21</sup>:

1928 թ. սեպտեմբերի 3-ին ՀՍԽՀ Ժողկոմխորից որոշում է ընդունում գերատեսչությունների և հիմնարկների վերահսկողական-վերահսկչական աշխատանքները ԲԳՏ ժողկոմատի հետ շաղկապելու մասին: Որոշմամբ սահմանվում է, որ վերահսկողա-հետազոտական բոլոր աշխատանքները պետք է նախատեսված լինեն տարեկան պլաններով, որոնցում տեղեկություններ պետք է լինեն հետազոտության նպատակի, ծավալի և առարկաների, աշխատանքների կատարման ժամկետների, վերստուգիչ հանձնաժողովների և վերահսկողական մարմինների կազմի մասին: Ինչ վերաբերում էր արտապլա-

<sup>20</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 283, թթ. 7-8:

<sup>21</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 325, թթ. 4 և 11:

նային ստուգումներին և հետազոտություններին, ապա բոլոր նման դեպքերում պետք է նախապես տեղեկություն հաղորդվեր ԲԳՏ-ին՝ նրա հետ համաձայնեցնելու համար<sup>22</sup>:

Բազմակիության և զուգահեռականության խնդրի կարգավորմանն էր ուղղված ՀՍԽՀ ԲԳՏ 1929 թ. ընդունած բացատրական որոշումը: Նախ արձանագրվում է, որ չնայած կառավարական մի շարք որոշումներին ու կարգադրություններին<sup>23</sup>, նկատվում են ուսումնասիրությունների զուգահեռականության և բազմակիության բազմաթիվ դեպքեր: Այնուհետև որոշումը սահմանազատում է վերահսկողության մարմինների կողմից միութենական և հանրապետական նշանակության ձեռնարկությունների և հիմնարկների հետազոտության եղանակները: Ըստ այդմ՝ միութենական նշանակության ձեռնարկությունները կարող են ուսումնասիրվել ՀՍԽՀ վերահսկողական-ուսումնասիրման իրավունքներ ունեցող գերատեսչությունների կողմից բացառապես ԽՍՀՄ ԲԳՏ ժողկոմատի թույլտվությամբ և ՀՍԽՀ ԲԳՏ ժողկոմատի գիտությամբ (բացառություն էր արվում հայտարարությունների և բողոքների քննարկման դեպքերը): Հանրապետական և տեղական նշանակության ձեռնարկությունները կարող էին ուսումնասիրվել միայն ՀՍԽՀ ԲԳՏ-ի թույլտվությամբ: Ձեռնարկությունները մեկ տարվա ընթացքում կարող էին ուսումնասիրվել միայն մեկ անգամ, որի տևողությունը չպետք է գերազանցեր մեկ ամիսը: Հետազոտվող մարմիններից թույլատրվում էր պահանջել միայն այնպիսի փաստաթղթերը, որոնք անմիջականորեն կվերաբերվեին ուսումնասիրության խնդիրներին ու նպատակներին<sup>24</sup>:

Միևնույն ժամանակ, բոլոր վերահսկողական մարմինները պետք է ներկայացնեին ԲԳՏ-ին եզրակացություններ և առաջարկություններ իրենց կատարած յուրաքանչյուր ուսումնասիրության մասին, որը հնարավորություն կտար ԲԳՏ-ին այդ նյութերի հիման վրա անհրաժեշտության դեպքում կազմելու վերջնական տեղեկագիր՝ տնտեսության այս կամ այն ճյուղի դրության մասին<sup>25</sup>:

<sup>22</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 332, թթ. 58-59:

<sup>23</sup> Որպես այդպիսիք նկատի է առնվում 1928 թ. ապրիլի 25-ի ԽՍՀՄ Կենտգործկոմի և Ժողկոմխորհի որոշումը, 1928 թ. մայիսի 30-ի ԽՍՀՄ ԲԳՏ ժողկոմատի հրամանը, ՀՍԽՀ Ժողկոմխորհի 1928 թ. սեպտեմբերի 3-ի որոշումը և 1929 թ. ապրիլի 16-23-ը կայացած ՀամԿ(Բ)Կ Կենտկոմի և ԿՎՀ-ի միացյալ պլենումի որոշումները:

<sup>24</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 313, թ. 79 և շրջ.:

<sup>25</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 332, թ. 35:



ՀԱՄԿ(Բ)Կ ԿՎՀ Նախագահությունը և ԽՍՀՄ ԲԳՏ Կոլլեգիան 1932 թ. հուլիսի 22-ին որոշում են ընդունում ձեռնարկությունների հետազոտման կարգի մասին, որը ևս անդրադառնում է հետազոտության իրականացման թույլտվության հարցին: Նշվում է, որ միութենական ժողկոմատների ենթակայությամբ գտնվող հիմնարկները կարող են հետազոտվել և ստուգվել միայն ՀամԿ(Բ)Կ ԿՎՀ-ի թույլտվությամբ, իսկ հանրապետական և տեղական նշանակության հիմնարկները՝ համապատասխան վերահսկիչ հանձնաժողովի թույլտվությամբ<sup>26</sup>:

1932 թ. ՀԿ(Բ)Կ ԿՎՀ նախագահ Աղասի Գալոյանի կողմից ՀԿ(Բ)Կ 8-րդ համագումարին ներկայացրած ԿՎՀ-ԲԳՏ հաշվետվությունից կարող ենք եզրակացնել, որ զուգահեռականության և բազմակիության վերացման աշխատանքները տվել են իրենց դրական արդյունքները: Բազմաքանակ վերահսկողության դեմ պայքարի մասին խոսելով՝ Գալոյանը նշում է, որ «կատարված սուուգումները ցույց են տվել, վոր այս կանխորոշված կարգի շնորհիվ (խոսքը եռամսյակը մեկ վերահսկողության և հետազոտության իրավունք ունեցող, ինչպես նաև շահագրգռված կազմակերպությունների հետ հետազոտությունների միասնական պլան կազմելու մասին Է-Գ.Կ.) վոչ մի արտադրական ձեռնարկություն չի հետազոտվել առանց ԲԳՏ թույլտվության»<sup>27</sup>:

Այսպիսով՝ համապատասխան քայլերը հնարավորություն են տալիս վերահսկողական ներուժը կիրառել արդյունավետորեն՝ վերահսկչա-վերստուգման աշխատանքներից հեռացնելով բազմակիությունն ու զուգահեռականությունը:

## ПРОВЕРКА ИСПОЛНЕНИЯ И ЛИКВИДАЦИЯ ПАРАЛЛЕЛИЗМА, КАК ПРИБОРИТЕТОВ КОНТРОЛЬНЫХ РАБОТ

ГЕВОРГ КЕСОЯН

С утверждением советской власти большое внимание было уделено выполнению решений, директив, распоряжений, поручений высших руководящих органов. Со второй половины 1920-х годов вопрос этот считался более

<sup>26</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 90, թ. 30:

<sup>27</sup> ԿՎՀ-ԲԳՏ հաշվետվությունը: Զեկուցում ՀԿ(Բ)Կ VIII համագումարում, Յեր., 1932, էջ 59:

насущным. Стали предприниматься шаги для обеспечения полноценного решения этих вопросов.

На предприятиях и учреждениях был введен институт ответственного лица, сформировались Временные контрольные комиссии, основная цель которых заключалась в проведении проверки исполнения. По той же причине, в 1931 году, при Совете народных комиссаров была сформирована Комиссия по исполнению.

С другой стороны, имело место расширение системы управления контроля, что привело к многократности и параллелизму. Обстоятельство, которое потребляло как контрольный потенциал, так и создавало чрезмерную нагрузку на контролируемые субъекты. В целях устранения этих обстоятельств, предпринимались различные действия, вводился единый план работы, с помощью которого стало возможным преодоление этого явления.

**Ключевые слова** – Институт ответственных лиц, Временная контрольная комиссия, Комиссия по исполнению, расширение контрольной системы, ликвидация многократности и параллелизма, единый рабочий план.

## PERFORMANCE CHECKING AND ELIMINATION OF PARALLELISM AS THE PRIORITY OF CONTROLLING WORKS

GEVORG KESOYAN

Since the creation of the Soviet system, great attention has been paid to the performance of decisions, directives, and orders of the governing bodies. The question becomes more important in the second half of 1920s. Steps are being taken to ensure full implementation or performance. The institution of responsible person is created in the enterprises, the Temporary Controlling committee is formed, main purpose of which is to conduct a performance checking. For the same reason, in 1931, a Performance Committee is created next to the Council of the People's Commissar.

On the other hand, the control system is expanding, which leads to the emergence of multiplicity and parallelism in controlling works. This circumstance wasted the potential of controlling and overloaded the control organizations. In order to eliminate this, various measures are being taken, a joint work plan is formed, with the help of which it is possible to overcome this phenomenon.

**Key words** – Institution of Responsible Persons, Temporary Controlling Committee, Performance Committee, expansion of control system, elimination of multiplicity and parallelism, joint working plan.

**ԱԲԴՈՒԼ ՀԱՄԻԴ ՈՒՆՆԻՆԻ ՌԻԴԴՎԱԾ ՀՈՈՄԻ ԼԵՎՈՆ XIII ՊԱՊԻ ԱՆՀԱՋՈՂ  
ՓՈՐՁԵՐԸ՝ ԴԱԴԱՐԵՑՆԵԼՈՒ ՀԱՅԵՐԻ ԿՈՏՈՐԱԾՆԵՐԸ ՕՍՄԱՆՅԱՆ  
ԿԱՅՄՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ (1894-1896)**

**ԱՆՆԱ ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ, ԱՆԴՐԵԱ ԿԱՐՏԵՆԻ**

Վերջին տարիներին բացված Վատիկանի գաղտնի արխիվային փաստաթղթերը, որոնք ներկայացնում են նամակներ, հաղորդումներ, զեկույցներ և այլն, ունեն հսկայական պատմական և դիվանագիտական արժեք ու կարևորություն՝ հայոց ցեղասպանության և հայկական հարցի պատմության համատեքստում: Արխիվային պահոցը ներառում է ինչպես Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու հոգևորականների, միսիոներների, նվիրակների, Վատիկանի պետական քարտուղարության ներկայացուցիչների, այնպես էլ՝ հայ կաթոլիկ և Գրիգորյան (Հայ Առաքելական սուրբ եկեղեցի) եկեղեցու հոգևորականների ականատեսական վկայություններն ու գրագրությունները: Արխիվային պահոցում իրենց արժեքայնությամբ կարևորվում են Հռոմի Լևոն XIII (1878-1903) և Բենեդիկտոս XV (1914-1922) պապերի միջամտություններին վերաբերող փաստաթղթերը: Վերջիններս փորձեր են ձեռնարկել միջամտելու քրիստոնյաների նկատմամբ Օսմանյան կայսրությունում իրականացվող հետապնդումներին, տեղահանություններին ու ջարդերին, սակայն դրանք պսակվել են անհաջողությամբ և ավարտվել անարդյունք: Այս համատեքստում ուշագրավ են Լևոն XIII պապի դիմում-բողոքները Աբդուլ Համիդ II-ին՝ դադարեցնելու քրիստոնյաների նկատմամբ իրականացվող վայրագությունները, որոնք անտեսվում են սուլթանի կողմից: Այսպիսով, Վատիկանի դիվանագիտական միջամտություններն ավարտվում են անհաջողությամբ:

**Բանալի բաներ** – Վատիկանի գաղտնի արխիվային փաստաթղթեր, Հռոմի Լևոն XIII պապ, Աբդուլ Համիդ II, բողոք-դիմումներ, Օսմանյան կայսրություն, քրիստոնյաներ, կաթոլիկներ, հետապնդումներ, տեղահանություններ, համիդյան ջարդեր, Վատիկանի ձախողված դիվանագիտությունը:

Վերջին տարիներին բացված Վատիկանի գաղտնի արխիվային փաստաթղթերը, որոնք ներկայացնում են նամակներ, հաղորդումներ, զեկույցներ և այլն, ունեն պատմական-դիվանագիտական մեծ արժեք ու կարևորություն՝ հայոց ցեղասպանության և հայկական հարցի պատմության համատեքստում: Արխիվային պահոցը ներառում է ինչպես Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու հոգևորականների, միսիոներների, նվիրակների, Վատիկանի պետական քարտուղարության ներկայացուցիչների, այնպես էլ՝ հայ կաթոլիկ և Գրիգորյան (Հայ Առաքելական սուրբ եկեղեցի) եկեղեցու հոգևորականների ականատեսական վկայություններն ու գրագրությունները:

Արխիվային պահոցում, ի թիվս բազում արժեքավոր նյութերի, կարևորվում են Հռոմի Լևոն XIII (1878-1903) և Բենեդիկտոս XV (1914-1922) պապերի

միջամտություններին վերաբերող վավերագրերն ինչպես Առաջին աշխարհամարտի տարիներին, այնպես էլ դրան նախորդող ու հաջորդող ժամանակաշրջաններում: Վերջիններս անձամբ, ինչպես նաև առաքելական պատվիրակների և Սուրբ Աթոռի պետական քարտուղարների միջոցով (Անջելո Մարիա Դուլչի, Մարիո Ռամպոլլա դել Տինդարո, Ավգուստո Բոնետտի, Պիետրո Գասպարի և այլք) փորձեր են ձեռնարկել միջամտելու քրիստոնյաների նկատմամբ Օսմանյան կայսրությունում իրականացվող հետապնդումներին, տեղահանություններին ու ջարդերին, սակայն ընդդեմ թուրքական իշխանությունների նրանց ջանքերն ու բողոքները պսակվել են անհաջողությամբ և ավարտվել անարդյունք:

Բազմաթիվ փաստաթղթերը, որոնք պահվում են Վատիկանի գաղտնի արխիվների պահոցներում (Պետական քարտուղարության արխիվ, Եկեղեցական առանձնահատուկ գործերի արխիվ) բացահայտում են պապական դիվանագիտության տպավորիչ հետաքրքրությունը հայերի և վերջիններիս ճակատագրի վերաբերյալ:

Նշյալ արխիվները նոր գլուխ են բացում ցեղասպանագիտության և, ընդհանրապես, հայագիտության ուսումնասիրությունների ոլորտում, ինչպես նաև լույս սփռում կաթոլիկ, ուղղափառ ու առաքելական եկեղեցիների միջև փոխհարաբերությունների վրա:

Պահպանվող փաստաթղթերը ներառում են արժեքավոր տեղեկություններ ինչպես համիդյան ջարդերի (1894-1896), երիտթուրքերի (1915-1916) կազմակերպած կոտորածների, այնպես էլ Առաջին Հանրապետության հռչակման ընթացքի և հաջորդող ժամանակաշրջանների վերաբերյալ (1918-1923): Այսպիսով, պապական դիվանի գաղտնի արխիվի շնորհիվ բացահայտվում են 1915թ., ինչպես նաև դրան նախորդած ու հաջորդած տարիների իրադարձությունների և Վատիկանի գործադրած ջանքերի՝ մինչև վերջերս բազմաթիվ անձանոթ էջերը:

Հայտնի է, որ Առաջին աշխարհամարտի ու դրան հաջորդած տարիներին հայերի բնաջնջումը, ինչպես նաև ասորիներին ու հույներինը, պատմության մեջ քրիստոնյաների հետապնդման ամենամեծ ու ամենաարյունալի օրինակներն են: Օսմանյան, հետագայում՝ հանրապետական Թուրքիայի նպատակն էր հայերի պատմական, ֆիզիկական, տնտեսական ու մշակութային ներկայության իսպառ վերացումը ողջ Հայկական լեռնաշխարհում ու դեպի հայրենիք վերապրածների վերադարձի բացարձակ բացառումը: Այս հարցերը պարզորոշ կերպով արձարձվում են Սուրբ Աթոռի փաստաթղթերում՝ բարձ-

րագույն հեղինակություն և դիրք ունեցող անձանց կողմից, որոնց թվում են հայ առաքելական ու կաթոլիկ, ինչպես նաև Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու հոգևոր ու պետական գործիչները: Հետևաբար, փաստաթղթերի հավաքածուն արժեքավոր է և ներառում է *առաջին ձեռքի* տեղեկություններ:

Այսպիսով, Վատիկանի գաղտնի արխիվի հավաքածուի կարևորագույն մասն են կազմում վերոնշյալ պապերի դիմում-նամակները թուրք սուլթաններին (Աբդուլ Համիդ II, Մեհմեդ V), որոնք բովանդակում են հորդոր-խնդրանքներ՝ դադարեցնելու քրիստոնյաների նկատմամբ գործադրվող վայրագությունները:

Մեր հոդվածի շրջանակներում ներկայացնում ենք Հռոմի Լևոն XIII պապի կողմից գործադրված միջամտության փորձերը՝ ուղղված սուլթան Աբդուլ Համիդ II-ին (1876-1909), որպեսզի վերջինս, անսալով պապի հորդորներին, դադարեցնի քրիստոնյաների նկատմամբ հետապնդումները, տեղահանություններն ու ջարդերը:

Հայտնի է, որ 1876թ. Օսմանյան կայսրությունում գահն անցնում է Սուլթան Աբդուլ Համիդին, ով Բեռլինի կոնգրեսից հետո, մեծ տերությունների ճնշման ներքո պարտավորվում էր Արևմտյան Հայաստանում և կայսրության հայաբնակ վայրերում իրականացնել բարենորոգումների ծրագիր, որն, անշուշտ, չէր իրականացվում: Ավելին, գնալով վատթարանում էր հայերի վիճակը, խստացվում էին ազգային ու տնտեսական ճնշումները, հաճախակի էին դառնում վայրագություններն ու ջարդերը: Վերոնշյալի վկայություններն են համարվում Օսմանյան կայսրությունում տեղակայված եվրոպական դիվանագետների, ինչպես նաև առաքելական ու կաթոլիկ պատրիարքարանների, Վատիկանի առաքելական պատվիրակությունների ներկայացուցիչների բողոք-նամակները, զեկուցումներն ու հաղորդումները:

Ինչպես հավաստում է պատմությունը, դեռևս 1880-ականներին Արևմտյան Հայաստանի և Օսմանյան կայսրության հայաբնակ վայրերում հայերի նկատմամբ իրականացվում էին բազմապիսի հանցագործություններ: Սուլթանը ջանք չէր խնայում հարված հասցնել Արևմտյան Հայաստանում և Կիլիկիայում ապրող հայությանը՝ անտանելի պայմաններ ստեղծելով նրանց գոյության համար, այդ թվում՝ կիրառելով հալածանքներ, իրականացնելով խաղաղ բնակչության կողոպուտ, թալան ու գործի դնելով վայրագություններ: Այսպիսով, արդեն 1890-ական թթ. թուրքական կառավարությունը վերջնականապես մշակել էր կոտորածներն իրականացնելու իր հրեշավոր ծրագիրը, որի առաջին զոհը դարձավ Սասունը, որին հաջորդեցին հայաբնակ մյուս վայրերի կո-

տորածները: Հայտնի է, որ Սասունի ապստամբության բարբարոսական ճնշումն ունեցավ որոշակի գործնական հետևանքներ՝ հարուցելով համաշխարհային առաջադեմ հասարակության գայրոթն ու բողոքը՝ մեծ տերություններից պահանջելով միջամտություն ձեռնարկել: Միաժամանակ, այն առաջ մղեց Հայկական հարցը՝ նպաստելով մեծ տերությունների դիվանագիտական ու գործնական քայլերի ձեռնարկմանը:

Անշուշտ, Աբդուլ Համիդը գիտեր, որ չլուծված Հայկական հարցը կարող է պատրվակ հանդիսանալ Ռուսաստանի և Արևմուտքի հարձակման համար, և, հետևաբար, նպատակ ուներ այդ հարցը լուծել սեփական ճանապարհով՝ հայ ժողովրդի կոտորածով, որը նա իրականացրեց 1894-1896թթ. ընթացքում՝ անտեսելով Անգլիայի, Ֆրանսիայի և Ռուսաստանի կողմից մշակված ու սուլթանական իշխանություններին հանձնված 1895թ. Մայիսյան բարենորոգումների ծրագիրը:

Իրականում խորամանկ սուլթանը գիտեր՝ ինչպես իրեն ներկայացնել Արևմուտքին. որ նա ազատական է, բարեփոխիչ և առաջադեմ, թեև այս կեղծ դիմակի տակ թաքնված էր անմարդկային ու անբարեգութ դաժանություն: Սուլթանը կարողանում էր անմեղ կեցվածքով ներկայանալ օտարերկրյա դիվանագետներին, համոզելով, թե անհրաժեշտություններից բխող բարենորոգումներն իրականացվում են, և վերոնշյալների միջամտության կարիքը պարզապես չկա: Նման կեցվածքով էլ նա ներկայանում էր Լևոն XIII պապին՝ փորձելով մոլորեցնելով իր կողմը գրավել վերջինիս և օգտագործել Օսմանյան կայսրությունում կաթոլիկ համայնքների առկայության, կայունության ու թվակազմի հանգամանքը՝ լավ իմանալով, որ այդ խնդիրը պապի մտահոգությունների շրջանակներում է: Իրականում պապն անհանգստացած էր տարածաշրջանում կաթոլիկ համայնքների մասով, որպեսզի ուղղափառ համայնքներին չանցնի թվական գերազանցությունը: Այս հանգամանքը մեծապես փորձում էր օգտագործել սուլթանը՝ կեղծավոր ու անկեղծ բարեպաշտ կեցվածք դրսևորելով, ինչպես պապի ու պապական առաքելական պատվիրակության ներկայացուցիչների, այնպես էլ՝ հայ կաթոլիկ պատրիարքության նկատմամբ:

Վերոնշյալի մասին է վկայում Վատիկանի գաղտնի արխիվներում պահվող հետևյալ փաստաթղթերի բովանդակությունը, որոնք իրենցից ներկայացնում են հաղորդում-գրագրություններ՝ Կոստանդնուպոլսի պատրիարքի և Սուրբ Աթոռի պետական քարտուղարի միջև: Եվ այսպես, մենք կարդում ենք Մեծ վեզիր Ջեվադ փաշայի դիմումի մասին, որն ուղղված է հայ կաթոլիկ

պատրիարք Ստեփանոս Պետրոս Ազարյանին (1829–1899)<sup>1</sup>. «Մոնսինյոր, մենք հայցում ենք Ձեր և Սուրբ Քահանայապետի բարեգթությունը՝ այս փոթորիկը վիժեցնելու համար: Ես Ձեզ հավաստիացնում եմ, որ Նորին Կայսերական Մեծություն Սուլթանն ու Բարձր Դուռը իրենց հերթին առավել արժեքավոր ծառայություններ կմատուցեն կաթոլիկությանը»: Այս մասին պատրիարք Ազարյանը հաղորդում է Վատիկանին և 1894 թ. դեկտեմբերի 19-ին ստանում պետական քարտուղար Կարդինալ Մարիո Ռամպոլլայի (1887-1903)<sup>2</sup> պատասխանը, թե Սրբազան Քահանայապետը «ցանկանում էր օգտագործել իր ազդեցությունը քրիստոնեական եկեղեցիների իշխանությունների վրա, որքանով որ դա հնարավոր է անել ողջամտության սահմաններում», որպեսզի «երկու կողմերի համար էլ բավարար և խաղարարար լուծում» գտնվի: «Այժմ նա կարողանում է տեսնել կաթոլիկ և գրիգորյանական հայերի տրամադրվածությունների (վերաբերմունքի) միջև ակնհայտ տարբերությունը, որքան էլ, որ խնդրահարույց է այդ տարբերակումը: Այն ընդամենը ռազմավարական է, և երկու կողմերի համար էլ...»<sup>3</sup>

Եվ այսպես, 1894-1896թթ. իրականացվում են հայերի ջարդերը Օսմանյան կայսրության հայաբնակ վայրերում. սուլթանի նպատակն էր ճնշել ազգային ազատագրական շարժումը և այսպիսով, վերացնել Հայկական հարցը: Ինչպես վկայում են բազմաթիվ դիվանագիտական վավերագրերը, համիդյան բարբարոսությունների լուրերը անմիջապես հասնում էին եվրոպական մայրաքաղաքներ՝ Օսմանյան կայսրության տարածքում գործող դեսապանությունների, հյուպատոսությունների, օտարերկրյա միսիոներների ու ականատեսների միջոցով: Այդ լուրերը հասնում են նաև Վատիկան՝ մտահոգությունների այլք բարձրացնելով պապական շրջանակներում:

Այսպիսով, 1894թ. Սասունի ինքնապաշտպանության բարբարոսական ճնշման մանրամասները առաջինն են տեղ գտել Սուրբ Աթոռի փաստաթղթերում՝ արժարժվելով ինչպես Կոստանդնուպոլսի Առաքելական պատմիչական

<sup>1</sup> **Ազարյան Ստեփանոս Պետրոս Ժ.** (1881-1899) – Պոլսի հայ կաթոլիկ եկեղեցու պատրիարք: 1877 թ. սեպտեմբերի 23-ին ձեռնադրվել է Նիկոսիայի (Կիպրոս) եպիսկոպոս: 1881 թ. օգոստոսի 4-ին ընտրվել է պատրիարք, որը Սուրբ Աթոռի կողմից հաստատվել է 1887 թ. օգոստոսի 4-ին:

<sup>2</sup> **Մարիո Ռամպոլլա դել Տինդարո** (1843-1913) – Հռոմի կաթոլիկ եկեղեցու կարդինալ: Նախ Լևոն XIII պապի, այնուհետև՝ Բենեդիկտոս XV օրոք զբաղեցրել է Վատիկանի պետական քարտուղարի պաշտոնը:

<sup>3</sup> Վատիկանի գաղտնի արխիվ (Ա.Վ.Գ.), Հայկական հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 05.12.1894, 19.12.1894:

թյան, այնպես էլ՝ Վիեննայի նվիրակության գրագրություններում, նաև՝ եվրոպական մամուլում, այդ թվում՝ Վատիկանի *L'Osservatore Romano* օրաթերթում (տպագրվել է 8.12.1894):

Այս համատեքստում ուշագրավ է ժամանակի Հռոմի պապ Լևոն XIII գործադրած միջամտության ուսումնասիրությունը, որը թեև պասկվում է անհաջողությամբ, բայց ունի պատմական ու դիվանագիտական նշանակություն: Եվ այսպես, պապական պետական քարտուղարության արխիվի զանգվածային ջարդերի վերաբերյալ առաջին իսկ փաստաթղթերից մեկում, որը թվագրված է 1894թ. դեկտեմբերի 13-ով, մենք կարդում ենք եպիսկոպոս Անտոնիո Ագլիարդիի հաղորդումը Վատիկանի պետական քարտուղար, կարդինալ Մարիո Ռամպոլլա դել Տինդարոյին. «...*Կասկածից վեր է, որ նրանք բերում էին մեծ քանակությամբ նավթի փակառներ, որոնցով հրդեհում էին ամբողջ գյուղերը, մինչդեռ կանայք ու երեխաները փախչում էին՝ եկեղեցիներում ապաստան փնտրելով: Սկզբում կանանց ներում էին բանտերն ու բռնությունների ենթարկում, սպա՝ սպանում նրանց երեխաներին: Մահվան դատապարտվածների թիվը գնահատվում է շուրջ 2000, թեև ենթադրվում է, որ այն կազմում է շուրջ 8000, եթե ոչ ավելին: Այս սարսափների հիմնական պատասխանատվությունը ընկնում է Բարձր Դռան, ոչ թե քրդերի՝ կիսավայրենի մի ժողովրդի վրա, որոնք ապրում էին Հայաստանի սահմանին, քանզի վերջիններս շարքային զինվորներ էին, ովքեր պարզապես կատարում էին իրենց դեկավարների հրամանները»<sup>4</sup>:*

Այնուհետև, 1895-ի ընթացքում, շարունակաբար լուրեր էին հասնում Վատիկան՝ Անատոլիայում հայերի դեմ վայրագությունների մասին, որոնք աստիճանաբար սկսեցին անհանգստություն պատճառել պապին: Այս մասին տեղեկանում ենք պետական քարտուղար Ռամպոլլայի՝ պատրիարք Ազարյանին ուղղված նամակի բովանդակությունից, որում նշվում է, թե Լևոն XIII պապը հետևում է իրադարձություններին և «...*հետամուտ կլինի Կոստանդինուպոլսի և Երուսաղեմի միջև ընկած լայն տարածաշրջանին, ... և հնարավոր ամեն բան կանի՝ կանխելու կոտորածների կրկնությունը և մեղմելու փոշուրը քնակչության փառապանքը»*<sup>5</sup>:

<sup>4</sup> **Վ.Գ.Ա.**, Պետական քարտուղարության արխիվ, առանձին թղթապանակ, Վիեննա, 13.12. 1894

<sup>5</sup> **Ավգուստո Բոնետտի** (1835-1904) – 1887թ. ձեռնադրվել է արքեպիսկոպոս և ուղարկվել Կոստանդնուպոլիս՝ որպես Առաքելական պատվիրակ և պատրիարքական (հայրապետական) նվիրակ:



իր հերթին Կոստանդնուպոլսի պապական Առաքելական պատվիրակ Ավգուստո Բոնետտին (1835-1904)<sup>6</sup> գրում է Սուրբ Աթոռի պետքարտուղար Ռամպոլլային. «...Սուլթանն ուզում էր հայերին հետապնդելով բավարարել իր մահմեդական մոլեռանդությունը և այդպիսով պահպանել իր գահը։... Նահանգային կառավարիչները շատ լավ գիտեին սուլթանի այս գաղտնի մտադրության մասին, ուստի նրանց թողություններ տրեղի ունեցան այդ սարսափելի ջարդերը...»<sup>7</sup>

Ջարդերի շարունակական բնույթը տարբեր հայաբնակ վայրերում շուտով քողազերծում է սուլթանի կեղծ «պրո-քրիստոնեական կեցվածքը»՝ աստիճանաբար համոզմունք առաջացնելով պապական պատվիրակի մոտ, որ նա դավադիր խաղ է խաղում Վատիկանի նկատմամբ։ «...Այժմ սա հաստատվում է փաստերով, որ Տրապիզոնի, Էրզրումի և Դիարբեքիրի զանգվածային կոտորածները, որոնք ոչ ոք չփորձեց կանխել, ոչ թե Բարձր Դռան հրամանն էր, այլ անձամբ սուլթանի»։ Նահանգապետերը ցուցվել էին անձամբ Աբդուլ Համիդ II-ի կողմից, «թույլատրել և նույնիսկ աջակցել նշված վայրերում տեղի ունեցող սարսափելի արյունահեղությանը»<sup>8</sup>։ Այս կապակցությամբ Կոստանդնուպոլսի պատրիարք Ստեփանոս Պ. Ազարյանը պետքարտուղար Ռամպոլլային ուղղված իր հաղորդման մեջ նշում է. սուլթանն այդպիսով ցանկանում էր «հայերին մի լավ դաս տալ»<sup>9</sup>։ Պատրիարքը հավելում է, որ «նահանգապետերն ու երկրի անվտանգության ուժերը» «համախոհ ու մեղավոր են դաժան կոտորածները կազմակերպելու» և սուլթանի՝ «հայերի զանգվածային սպանության ու թալանի պլանը» իրագործելու մեջ<sup>10</sup>։

Այսպիսով, «գործել», սուլթանի համար նշանակում էր բարբարոս ու վայրագ գործողություններ, զանգվածային սպանություններ ու թալան, որոնք կատարվում էին կայսրության հայաբնակ վայրերում, ինչպիսիք էին Բիթլիսը, Դիարբեքիրը, Էրզրումը, Հարպութը, Սվազը, Վանը, ինչպես նաև՝ Մալաթիան,

<sup>6</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Վատիկան, 21.11.1895:

<sup>7</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 19.11.1895:

<sup>8</sup> Նույն տեղում:

<sup>9</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 08.11.1895:

<sup>10</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 14.11.1895:

Հալեպը, Տրապիզոնը և այլն: Նախապես շրջանառվում էր այն կոչը, որ «Մուհամեդի բոլոր որդիների պարտքն է սպանել հայերին, բռնազավթել նրանց ունեցվածքն ու տները կրակի տալ: Ոչ ոք չպետք է փրկվի, և սա Սուլթանի հրամանն է...», - հայտարարվում էր մզկիթների աշտարակներից քրիստոնյաների ջարդերի վերաբերյալ:

Այսպիսով, որտեղ որ ապրում էին հայերը, ամենուր ուղեկցում էր թալանը, կոտորածը, խռշտանգումները, այրումը կամ բռնի իսլամացումը: Փաստաթղթերից մեկում մենք կարդում ենք պատրիարք Ազարյանի հաղորդումը՝ թվագրված 1896թ. հունվարով և հասցեագրված Վատիկանի պետքարտուղար Ռամպոլլային, որում նշվում է, որ շուրջ 500.000 հայեր այլևս զրկվել են ունեցվածքից և հայտնվել սովի, հիվանդությունների ու ցրտահարության ճիրաններում, իսկ որբերի թիվը հասնում է 50.000-ի<sup>11</sup>:

Այսպիսով, Աբդուլ Համիդի կեղծ բարեգթությունն ու առերես պրո-քրիստոնեական (հատկապես՝ պրո-կաթոլիկական) կեղծ վերաբերմունքն իրոք սահմաններ չունեն: 1895թ. դեկտեմբերին նա իր պալատ է հրավիրում պապական Առաքելական պատվիրակ, մոնսինյոր Ավգուստո Բոնետտիին՝ արժանացնելով շքեղ ընդունելության և թանկարժեք նվերի: Վերջինս այս մասին հաղորդում է Վատիկանին, և ինչպես հասկանում ենք պատվիրակի զեկույցի բովանդակությունից, սուլթանն իրեն հատուկ խորամանկությամբ փորձում էր շարունակել «թոզ փչել» պապի աչքերին՝ կոտորածների սանձազերծման մեջ մեղադրելով հայերին, լկտիաբար հայտարարելով, թե «անշուշտ, հայերն էին կոտորածի մեղավորները, որտեղ բազմաթիվ զոհեր եղան»: Թեև իր հաղորդման մեջ Բոնետտին նշում է, որ այս ամենի մեջ «...պարզապես տարօրինակն այն էր, որ գրեթե բոլոր սպանվածները հայեր էին»:

Բոնետտիի հետ հանդիպումից հետո սուլթանն իր պալատական գանձապահ Բեքիր Բեյին ուղարկում է պատրիարք Ազարյանին այցելության՝ ցավակցություն հայտնելու այն բոլոր հայերի համար, ովքեր զոհ էին գնացել կատարված դեպքերի ժամանակ: Այդպիսով, վերջինս կարծես թե չէր ուզում փչացնել հարաբերությունները պապի հետ: Թերևս պապին տպավորելու ժամանակները վաղուց անցել էին, և այլևս Վատիկանի համար պարզորոշ կերպով հասկանալի էին դարձել սուլթանի ստահող պատմություններն ու հայերի նկատմամբ հայտարարվող կեղծ մեղադրանքները:

<sup>11</sup> **Վ.Գ.Ա.**, Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 03.01.1896:

Արդեն 1895-ի աշնանը իրավիճակն առավել վատթարանում է: Սեպտեմբերից նոյեմբեր ընկած ժամանակահատվածում զանգվածային կոտորածներ են տեղի ունենում Տրապիզոնում, Բաբերդում, Դերջանում, Երզնկայում, Եղեսիայում, Շապին Գարահիսարում, Կարինում, Խարբերդում, Սվազում, Դիարբեքիրում և այլուր: Որոշ տեղերում, ինչպես Ջեյթունում, Մուշում և այլուր, հայերը դիմում էին ինքնապաշտպանության: 1896թ. ամռանը կոտորածների ալիքը հասնում է Կոստանդնուպոլիս ու Վան: Այսպիսով, 1894-1896թթ. կոտորածների ժամանակ զոհ է գնացել շուրջ 300.000 հայ, ոմանք բռնի մահմեդականացվել են, մյուսները՝ արտագաղթել:

Փաստաթղթերից մեկի բովանդակությունից տեղեկանում ենք, որ 1896 թ. հունիսին, Վանի վրա հարձակումից առաջ, Աբդուլ Համիդ II-ը կրկին իր պալատում հյուրընկալում է Առաքելական պատվիրակ, մոնսիյոր Ա. Բոնետտիին՝ նպատակ հետապնդելով կրկին անգամ շողջորթելու և իր կողմը տրամադրելու Լևոն XIII-ին: Այս հանդիպման վերաբերյալ փաստաթուղթը բովանդակում է պատվիրակ Բոնետտի զեկույցը՝ հասցեագրված պետքարտուղար Ռամպոլլային, որտեղ պատվիրակի և սուլթանի հանդիպման մասին նշվում է. «...*ես ցանկանում եմ շնորհակալություն հայտնել Հռոմի Պապին՝ այն ամենի համար, որ նա ցուցաբերել է կայսրության համար վերջին իրադարձությունների ժամանակ*», կեղծավորաբար արտաբերել է սուլթանը՝ հավելելով. «...*Խոստովանում եմ, որ հայերի բարձրացրած ապստամբությունների վրա եղել են կոշտ ճնշումներ, բայց դրանք պայմանավորված են եղել միայն հայերի նկատմամբ հասարակության վրդովմունքով, և կապ չունեն պետական կառավարող իշխանությունների հետ...*»: Այսպիսով, հասկանալի է դառնում, որ սուլթանը փորձում էր ստորաբար պատվիրակին հրամցնել իր ստերը: Ի պատասխան սուլթանին, պապական նվիրակը նշում է, որ «*Իրականում, Սուրբ Քահանայապետը խորը ցավով է ընդունել այդ տխուր փաստերը Հայաստանի վերաբերյալ, կոտորածներից հետո:... Դեռևս նախորդ տարվա մարտից ինձ հանձնարարվել էր տեղեկացնել Նորին Մեծություն սուլթանին, որ եթե հեղափոխություն նմանօրինակ միջադեպերը շարունակվեն, ապա Սուրբ Քահանայապետը կբարձրացնի իր բողոքի ձայնը...*»<sup>12</sup>: Այսպիսով, դատելով պատվիրակի զեկույցի բովանդակությունից, կարող ենք ենթադրել, որ բոլոր դեպքերում Հռոմի պապը շարունակում էր զգուշավորություն ցուցաբերել, որպեսզի

<sup>12</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 05.06.1896:

չվտանգեր հարաբերությունները Օսմանյան կայսրության հետ՝ հաշվի առնելով այնտեղ բնակվող բազմաթիվ կաթոլիկների առկայության հանգամանքը: Թեև փաստաթղթում հստակորեն ակնարկվում է, որ եթե կրկնվեն զանգվածային կոտորածները, պապի հրապարակային դատապարտումը կլինի անխուսափելի: Եվ, ինչպես տեսնում ենք հետագայում, պապը իրապես պահում է իր խոստումը:

Վանի վրա հարձակումից հետո, 1896թ. հունիսի 20-ին, պապն այլևս անկարող գտնվեց լռելու և չմիջամտելու, և ինքն անձամբ դիմեց Աբդուլ Համիդ II-ին: Մոնսինյոր Բոնետտիին հանձնարարվել էր անձամբ սուլթանին հանձնել պապի՝ ֆրանսերեն լեզվով գրված և կնքված ձեռագիր նամակը, որում մասնավորապես ասվում է. «Ձերդ գերազանցություն... մեր սրտերի ինքնաբերական զգացողությունն ու բարձրյալին ծառայելու պատրաստանալիության գիտակցումը, որը ժառանգել ենք աստվածային նախահանամության արդյունքում՝ ճնշում է մեզ:... Բացի այդ, մենք չենք կարող անտեսել այն ցավը, որը զգացինք՝ տեղեկանալով քրիստոնյաների նկատմամբ կիրառվող վերջին իրադարձությունների մասին, որոնք տեղի ունեցան Ձերդ գերազանցության մի շարք նահանգներում. ինչպես նաև մեծաթիվ զոհերի, դժբախտացած ընտանիքների ծանր դրության մասին, որոնց գլխին դեռևս կախված են գալիք արհավիրքների վրանգները: Մենք Ձերդ գերազանցությանն ենք թողնում գիտակցելու, թե այդ դեպքերը որքան ցավ ու վիշտ են պատճառել մեր սրտին՝ որպես քրիստոնյա աշխարհի հայր, և որոնք դարձել են ամբողջ քաղաքակիրթ աշխարհի, հատկապես՝ արևմտյան տերությունների մտահոգության և անհանգստության պատճառը: Վստահելով Ձերդ Մեծության իմաստությանն ու արդարամտությանը, մենք կոչ ենք անում Ձեզ՝ վերջ տալու այս ցավալի իրավիճակին, միջոցներ ձեռնարկելու Ձեր կայսրության քրիստոնյա բնակչության վիճակը բարելավելու համար և արդյունավետորեն օգտագործելու Ձեր իշխանությունը՝ երաշխավորելով քրիստոնեական կրոնի ազատ գոյությունը ամբողջ աշխարհում (նկատի ունի՝ կայսրությունում): Ձերդ գերազանցություն, հավատացած եղեք, որ դա կլինի Ձեր հարգանքի և բարեկամության մեծագույն նշանը, որը դուք կցուցաբերեք մեր հանդեպ, և մեր կողմից կարժանանաք բարձրագույն հարգանքի...»<sup>13</sup>:

<sup>13</sup> Վ.Գ.Ա., Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, 20.06.1896:

Առաքելական պատվիրակ, մոնսինյոր Բոնետտիի նամակագրական գեկույցներում բազմիցս նշվում են նրա ականատեսական վկայություններն առ այն, որ քրիստոնյաներն ապրում էին իրավունքներից և ազատությունից զուրկ, ծանր հարկերի տակ կքաձ, մշտապես ենթարկվելով բազմապիսի ստորացումների ու կամայականությունների, որպեսզի այդպիսով ստանան դաժանաբար չղջնչանալու հնարավորություն: Վերջինս նշում է նաև, որ եթե նույնիսկ հայերը որոշ դեպքերում հրահրում էին, դրան հաջորդած ճնշումներն անհամեմատ դաժան էին լինում՝ իրենց ողջ ծանր հետևանքներով հանդերձ: Պատվիրակը առաջ է քաշում նաև այն հարցը, որ եթե թուրքերը ցուցաբերում էին հանդուրժողականություն՝ կրոնական ազատությունների նկատմամբ, ապա այդ դեպքում ինչու էին այդքան շատ հայեր հարկադրաբար ընդունում իսլամը:

Թեև սուլթանական իշխող օղակները մշտապես փորձում էին մոլորեցնել առաքելական պատվիրակին՝ հավաստիացնելով, թե «ջարդերի ժամանակ կաթոլիկներին «մատ անգամ չի դիպչել», բայց մոնսինյորը քաջատեղյակ էր իրականությանը, և այս մասին կարդում ենք պետքարտուղար Ռամպոլլային հասցեագրված մեկ այլ փաստաթղթում, որում նա նշում է սուլթանի պալատական քարտուղարի հետ զրույցի բովանդակությունը. «...Փոքր Ասիայում տեղի ունեցած կոտորածների ժամանակ հայ և սիրիացի կաթոլիկները քիչ չեն տուժել: Սուրբ Քահանայապետի հորդորը՝ ուղղված սուլթանի բարեգթությանը, վերաբերում է ոչ միայն կաթոլիկներին, այլև Օսմանյան կայսրության բոլոր քրիստոնյաներին: Նա խոսում է ամբողջ քրիստոնյա աշխարհի, նույնիսկ մարդկության անունից: Թեև նա կաթոլիկ եկեղեցու առաջնորդն է, բայց նա բոլոր քրիստոնյաներին, նույնիսկ բոլոր մարդկանց համարում է իր զավակները, նույնիսկ երբ շարքերը նրան որպես հայր չեն ընդունում»<sup>14</sup>:

Ի դեմս պապական պատվիրակ Ավգուստո Բոնետտիի, մենք կարողանում ենք ամբողջացնել մեր պատկերացումները համիդյան ջարդերի, այդ թվում՝ մայրաքաղաք Կոստանդուպոլսի կոտորածների ահասարսուտ մանրամասների վերաբերյալ: Պետքարտուղար Ռամպոլլային հասցեագրված իր 1896թ. հոկտեմբերի 5-ի գեկույցում մոնսինյոր Բոնետտին հաղորդում է. «Ամեն օր ես ավելի ու ավելի եմ համոզվում, որ Ստամբուլի իրադարձությունները բացառապես լուրջ էին և որ այդ ամենը, ինչի մասին գրվում էր եվրոպական թերթերում, չափազանցած չէր, այլ քողազերծում էր (սարսափելի) ճշմար-

<sup>14</sup> **Վ.Գ.Ա.**, Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 16.07.1896:

*տությունը:...Ամեն օր, օրվա երկրորդ կեսին, հանրային փողոցների մաքրման սայլակները՝ զոհվածների դիակներով բեռնված, երկար շարքերով գնում էին դեպի երկու հայկական գերեզմանոցները,... հնարավոր չէ ճշգրիտ որոշել զոհերի թիվը, սակայն, ըստ ականատեսների համեստ գնահատականների, այն կլինի ավելի քան 8000»<sup>15</sup>:*

Նշելի է, որ պապական գաղտնի արխիվներում պահվող համիդյան ջարդերին վերաբերող փաստաթղթերը կրկին անգամ ապացուցում են տեղի ունեցած դեպքերի հավաստիությունը: Արխիվային փաստաթղթերը վկայում են, որ Լևոն XIII պապի բոլոր ջանքերը՝ ուղղված Օսմանյան սուլթանին՝ բարեգթություն ցուցաբերելու և դադարեցնելու հետապնդումներն ու զանգվածային կոտորածները դեռևս սկզբնական փուլում, ապա՝ ընթացքում, ավարտվում են անհաջողությամբ, քանի որ կոպտորեն և ակնհայտ կերպով անտեսվում են վերջինիս կողմից:

Այսպիսով, գիտական հարուստ կաթոլիկական արխիվները համաշխարհային հանրության և հետազոտողների առջև բացում են ուսումնասիրության արժանի հսկայածավալ պահոցներ և լրացնում հրապարակի վրա առկա պատմական-դիվանագիտական վավերագրերի շարքը՝ Օսմանյան կայսրությունում հայերի և էթնիկ մյուս ժողովուրդների նկատմամբ կիրառված ցեղասպանության համատեքստում:

## **НЕУДАЧНЫЕ ВОЗЗВАНИЯ ПАПЫ РИМСКОГО ЛЬВА XIII-ГО, ОБРАЩЕННЫЕ К АБДУЛ ГАМИДУ II-МУ, ЧТОБЫ ПРЕКРАТИТЬ МАССОВЫЕ УБИЙСТВА АРМЯН В ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ (1894-1896)**

АННА УНАНЯН, АНДРЕА КАРТЕНИ

Открытые в последние годы секретные архивы Ватикана, представляющие собой письма, отчеты, заявления и т.д., имеют огромную историческую и дипломатическую значимость и ценность в историческом контексте Геноцида армян и Армянского вопроса.

Архивное хранилище включает в себя свидетельства очевидцев и переписку как священнослужителей, миссионеров, нунциев Римской Католической церкви, представителей Государственного секретариата Ватикана, так и свя-

<sup>15</sup> **Վ.Գ.Ա.**, Պետ.քարտուղարության արխիվ, Հայկ. հարց, առանձին թղթապանակ N 174, Կոստանդնուպոլիս, 05.10.1896:

ценнослужителей Армянской Католической и Григорианской (Армянской Апостольской) церквей.

В архивных хранилищах, по их ценности, важными являются документы, касающиеся вмешательства римских пап Льва XIII-го (1878-1903) и Бенедикта XV-го (1914-1922). Последние предпринимали попытки осудить преследования, депортации и массовые убийства христиан, совершенные в Османской империи, хотя эти попытки не увенчались успехом. В этом контексте следует отметить заявления-протесты папы Льва XIII-го Абдул Гамиду II-му о прекращении зверств против христиан, которые были проигнорированы султаном. Таким образом, дипломатические вмешательства Ватикана заканчивались неудачей.

**Ключевые слова** – Ватиканские секретные архивные документы, папа Лев XIII, Абдул Гамид II, протесты, Османская империя, христиане, католики, преследования, депортации, убийства, неудачная дипломатия Ватикана.

## THE UNSUCCESSFUL APPEALS OF POPE OF ROME LEO XIII ADDRESSED TO ABDUL HAMID II TO STOP THE MASSACRES OF THE ARMENIANS IN THE OTTOMAN EMPIRE (1894-1896)

ANNA HUNANYAN, ANDREA CARTENY

Vatican secret archive documents opened in recent years, which represent letters, reports, records and etc., have enormous historical and diplomatic value and importance in the context of history of the Armenian Genocide and Armenian Question. The archival vaults include eyewitness accounts and records of bishops, nuncios, missionaries of the Roman Catholic Church, as well as the representatives of the State Secretariat of the Vatican, and the priests of the Armenian Catholic and Grigoryan (Armenian Apostolic Church) Churches. In the archival vaults the interference documents of Leo XIII (1878-1903) and Benedict XV (1914-1922) Popes are distinguished with their value. The latters have attempted to intervene in the persecutions, deportations and massacres committed against Christians in the Ottoman Empire, although they were unsuccessful and ended with no result. In this context, it is noteworthy the intervene appeals of Pope Leo XIII addressed to Abdul Hamid II to stop the atrocities committed against Christians, which remain ignored by the sultan. Thus, the Vatican diplomatic intervention ends with failure.

**Key words** – Vatican Secret Archives, Pope Leo XIII, Andul Hamid II, Ottoman Empire, Christians, catholics, persecutions, deportations, Hamidian massacres, failed diplomacy of Vatican.

## «ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՈԳՈՒ» ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ «ՄԱՅՐ ԱՐՑԱԽՈՒՄ»

### ՎԻԿՏՈՐՅԱ ՎԱՍԻԼՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվում է «Մայր Հայաստան» հուշարձանների կերտման և նրանց արմատների ծագման խնդիրը: Այսպիսով, մենք տեսնում են, թե ինչպիսի գաղափարական և պատկերագրական փոփոխություններ կրեց «Մայր Հայաստանի» թեման և ինչպես վերափոխվեց «Մայր Արցախի»: 1860-ական թվականներից Մայր Հայաստանի գաղափարը միաձուլվել է «Ոգի Հայաստանի» պատկերի հետ և լայնորեն ներթափանցել ազատասիրական գաղափարախոսության մեջ: Ապրել է բուն ժողովրդի ճակատագիրը, ստացել նորանոր տիպեր, մարմնավորվել ամեն սերնդի հետ՝ ժամանակի և ոգու հրամայականին համահունչ:

**Բանալի բաներ** – Մայր Հայաստան, Մայր Արցախ, Բերդաշեն, Աղջկաբերդ, Հայաստանի ոգի, Հաղթանակի հուշակոթող, ԼՂՀ:

Խնդրո առարկան վերաբերում է «Մայր Հայաստանի» կամ «Ոգի Հայաստանի» թեմայի գաղափարաբանության և պատկերագրության ծագմանը և նրա հետագա վերափոխումներին խորհրդային տարիներին Հայաստանում՝ «Մայր Հայաստանի» (Նկ. 1) և Արցախում՝ «Մայր Արցախի» (Նկ. 3, 4): Սույն խնդրի արդիականությունը կայանում է նրանում, որ առաջին անգամ փորձ է արվում ներկայացնել Հայաստանի և Արցախի «Մայր Հայաստան» հուշարձանների պատկերագրության և իմաստաբանության համեմատական զարգացման ուղին՝ հետազոտական հիմք ընդունելով քննարկվող հիմնահարցերի, փաստական նյութի վերլուծության, պատմական, ազգագրական և արվեստաբանական համադրման և ընդհանրացման մեթոդաբանությունը:

Ազատագրական պայքարի բովում հայ կինը ոչ միայն դարձավ այդ պայքարի խորհրդանիշ ոգին, այլև զենքը ձեռքին կանգնեց հայ զինվորի կողքին՝ հանդիսանալով նրա զինակիցն ու դրոշակակիրը: Հայ ռազմիկ կնոջ կերպարը, սկիզբ առնելով Ավարայրի հերոսամարտից, դարեր շարունակ հարըստացել է նոր կերպարներով՝ ի հավաստումն հայ կնոջ ազգային աննկուն ոգու ու աննահանջ ձգտման<sup>1</sup>:

«Մայր Հայաստանի» կերպարն առաջին անգամ ծագեց որպես ազգային-ազատագրական շարժման խորհրդանիշ<sup>2</sup>: Նրա հեղինակն էր նկարիչ,

<sup>1</sup> «Հայուհիներ», Հտ. 1, Երևան, 2011, էջ 10:

<sup>2</sup> **Ղազարյան Մ.**, «Ու՛մ ողբն է» (Մի գորգի տարօրինակ պատկանելության մասին), «Երեկոյան Երևան», 1989, մայիսի 15, էջ 3:



գրող, հրապարակախոս Ճանիկ Արամյանը<sup>3</sup>, ով այն տպագրեց 1860-ին Փարիզում՝ «Դասարան Հայկազն մանկանց»<sup>4</sup> դասագրքում<sup>5</sup>:

Նկարի տակ գրված է «Ոգի Հայաստանեայց»<sup>6</sup> և կարծես հուշում է հայերի վաղեմի երազանքը. ազատագրված տեսնել հայրենի հողերը օտարի բռնապետությունից հայի քաջության ոգով և միացյալ հայրենիքում ազատ շրջել հարազատ վայրերով: «Հայաստանի Ոգին»<sup>7</sup> միակն էր, որ կարող էր շրջել կորույալ հայրենիքի ավերակների վրա, հովանավորել իր զավակներին և հնարավորություն ուներ անտեսանելիորեն պաշտպանելու մայր հողն օտար բռնապետների ավերածություններից: Այս թեման լայնորեն տարածվեց 19-րդ դարից սկսած և դարձավ հայկական ազգային-ազատագրական պաստառների, զինանշանների, թատերական վարագույրների, փորագրանկարների, արծաթյա և փայտյա դեկորատիվ-կիրառական իրերի, ասեղնագործ և ձեռագործ կարպետների, նամականիշների, գրքերի և գորգերի նկարազարդման սիրված պատկերատիպ (Նկ. 5):

Մայր Հայաստանի կերպարի ու գաղափարաբանության հաջորդ փոփոխությունը եղավ 1918-1920թթ.<sup>8</sup>: Հայաստանի Առաջին Հանրապետության ստեղծումով վերականգնվեց շուրջ 600-ամյա կորցրած պետականությունը: Իրականացավ հայ ժողովրդի դարավոր երազանքը: Հայաստանն այլև չէր կարող լինել հոշոտված, բոկոտն, խեղճ, որդեկորույս, նստած և ձեռքը այտին դրած: Հատկանշական է, որ 1918 թ. մայիսի 28-ին առաջին հանրապետության ստեղծումով հուսահատ կնոջ կերպարը փոխարինվեց պայքարող և ռազմիկ կնոջ կերպարով՝ մի ձեռքին սուր, իսկ մյուս ձեռքով իր զավակներին կոչ էր անում զնալ պատմական հայրենիք և ազատագրել այն օտար գերությունից, նա հաստատական կանգնած էր՝ պատրաստ պաշտպանելու իր հայրենի երկիրն ու հողը: Գաղափարը մեկն էր. Ազատ-անկախ և միացյալ Հայաստանի ստեղծումը: Այսինքն Հայաստանի կերպարն ամեն ժամանակա-

<sup>3</sup> Հայկական Սովետական Հանրագիտարան, Հտ 9, Երևան, 1983, էջ 316:

<sup>4</sup> **Հակոբյան Մ.**, Մայր Հայաստանի գաղափարը հայ ազատասիրական մտքի ոլորտներում, «Էջմիածին», 1985, ապրիլ, 71-76:

<sup>5</sup> **Արամյան Ճ.**, Դասարան Հայկազն մանկանց: Առաջին եւ երկրորդ մաս, Փարիզ, 1860, էջ 94:

<sup>6</sup> **Հակոբյան Մ.**, Մայր Հայաստանի գաղափարը հայ ազատասիրական մտքի ոլորտներում, էջ 73:

<sup>7</sup> «Բազմավեպ», 1844, №17, էջ 271-272:

<sup>8</sup> **Դեմոյան Հ.**, Հայկական ազգային խորհրդանշաններ. Զինանշաններ. Դրոշներ. Պարգևներ, Երևան, 2012, էջ 286:

շրջանին բնորոշ փոփոխում էր իր էությունը՝ որպես կորուսյալ հայրենիքի մայր և պայքարող հերոս կին:

Պայքարող Մայր Հայաստանի հերոսական կերպարը նոր վերածնունդ ապրեց 1945-ից հետո խորհրդային արվեստում<sup>9</sup>: Խորհրդային երկրներում հիմնվեցին «Մայր հայրենիքը» և Հայրենական պատերազմը գովերգող Հաղթանակի հուշակոթողներ: Նույնիսկ XX դարի երկու Համաշխարհային պատերազմները չվերացրեցին կնոջ իդեալը և հզոր պաշտամունքը<sup>10</sup>: «Մայր Հայաստանի» տիպով հուշարձաններ կանգնեցվեցին ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ Արցախում:

Արցախում երկրամասի հավաքական խորհրդանիշը և ամենասիրված հուշարձանախումբը դարձավ «Մենք ենք, մեր սարերը» կարմիր տուֆից քանդակը, որը հեղինակել է Սարգիս Բաղդասարյանը (ճարտարապետ՝ Յ. Հակոբյան, 1967 թ., Նկ. 6): Ժողովուրդը ի սկզբանե այն անվանեց նաև «Տատիկ ու պապիկ»: Այս կոթողն իրապես քարացած մի երգ է, որը միանգամայն տարբեր էլեկտրոններով հնչեց իր կառուցման օրից մինչև այսօր ընկած համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում: Մինչև 1988 թվականը Տատիկի և պապիկի հայացքում խտացած էր այն լուռ ցասումը, որը կար ամեն արցախցու սրտում Արցախին պարտադրված ապագայի համար, և պատահական չէ, որ տատիկն ու պապիկը համեմատվում էին Արարատի մեծ ու փոքր գագաթների հետ, որը միաժամանակ խորհրդանշում էր թե՛ Արցախի հարատևումը մեր բիրիլական լեռան նման և թե՛ ենթագիտակցական այն վախը, որ հանկարծ գուցե մի օր էլ նա չարժանանա մեր Մայր լեռան ճակատագրին:

Մարտունու շրջանի Բերդաշեն գյուղի տարածքում է գտնվում ԼՂՀ-ում կառուցված ամենաբարձր հուշարձանը (Նկ. 3, 4): Մեծ Հայրենական պատերազմում զոհված արցախցիների հիշատակին նվիրված հուշարձանը կառուցվել է երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ավարտի քառասունամյակին և իր տիպով բավականին նմանվում է Երևանում և Գյումրիում կանգնեցված համանուն հուշարձաններին: Հուշարձանն իրենից ներկայացնում է այլումինից ձուլված և ձեռքին դափնու ճյուղ բռնած կնոջ արձան, որը ներկայացված է արցախցի պայքարող և աննկուն հերոսուհու տիպով: Դեռատի աղջիկը ներ-

<sup>9</sup> Վասիլյան Վ., «Հայաստանի»՝ կնոջ կերպարով անձնավորումը և նրա չորս պատկերագրական տիպերը, «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, Երևան, 2016, էջ 435:

<sup>10</sup> Վասիլյան Վ., Մայր Հայաստանի հնագույն նախատիպերը, «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, Ա հատոր, Երևան, 2013, էջ 209-223:

կայացված է ազգագրական տարազով, գլխաշորով և ճակատնոցով: Նրա բարձրությունը 32 մետր է: Գյուղից 3 կմ հեռավորության վրա, հյուսիսային մասում է գտնվում այն բարձրադիր սարը (լեռկ լեռնազանգվածը), որը տեղացիներն այժմ էլ անվանում են բերդ, կուսաբերդ, Աղջկաբերդ և որի հետ կապված առասպելներն ու անվանումը նմանվում են Դիլիջանում գտնվող Աղջկաբերդի առասպելներին<sup>11</sup>: Արցախի հզոր օրիորդի կերպարի հետ կապված են շատ առասպելներ. ստորև կներկայացնենք երկուսը:

Ա. Անհիշելի ժամանակներում այստեղ ապրում էր հայրենի լեռների պես հպարտ, Արցախի կուսական անտառների եղնիկի պես ջքնաղ, բայց նաև քաջ ու համարձակ մի աղջիկ: Նա սիրում էր իր հայրենակից քաջ կտրիճներից մեկին, որը նույնպես անսահմանափակ նվիրված էր աղջկան: Սակայն թշնամու դեմ մղված մարտերում զոհվում է աղջկա սիրած երիտասարդը: Աղջիկը երկար սգում, ողբում է այդ կորուստը և երգվում սրբորեն պահել տղայի նկատմամբ ունեցած սերը: Անցնում են տարիներ: Աղջկա գեղեցկության համբավը տարածվում է ամենուրեք:

Եվ ահա նրա օտար երկրպագուներից մեկը որոշում է զենքի ուժով տիրանալ նրան: Աղջիկը բարձրանում է բերդի գագաթը, այնտեղ դղյակ կառուցում և պատսպարվում: Հայ կտրիճները պաշտպանում են աղջկան: Սակայն թշնամին նոր ու մեծ ուժով է պաշարում բերդը, զրկում այն ջրից, հույս ունենալով, որ աղջիկը ծարավից կհանձնվի: Քաջարի գեղեցկուհին, հավատարիմ մնալով իր երդմանը, ժայռի կատարից եղնիկի նման ցատկում է դեպի անդնդախոր ծորը: Ասում են, որ բերդասարի ստորոտում այժմ էլ բխող աղբյուրը ժայթքել է աղջկա ընկած տեղում: Ահա այդ ժամանակվանից ժայռասարը կոչվում է «Աղջկաբերդ»<sup>12</sup>:

Բ. Մյուս լեգենդի համաձայն մոնղոլները մի հայ գեղջկուհու ցանկացել են առևանգել: Վերջինս էլ փրկություն գտնելու համար ցատկել է գյուղի «Աղջկաբերդ» կոչվող լեռան բարձունքից և ողջ մնացել, իսկ ողջ մնալու գաղտնիքը նրա լայնափեշ զգեստն էր: Այն տեղում, որտեղ աղջիկը ցատկել է, լիճ է գոյացել: Հետագայում, որպես հերոսական կնոջ մարմնացում, Աղջկաբերդի դիմացի լեռան վրա կառուցվում է հուշարձան-թանգարանը: Հուշարձանը պատկերող կնոջ մի ձեռքին թուր է, մյուս ձեռքին՝ հավերժություն խոր-

<sup>11</sup> Էլլարյան Ի., Աղստևի հովտի պատմության և կուլտուրայի հուշարձաններ, Երևան, 1980, 39-40:

<sup>12</sup> Ղանալանյան Ա., Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 208, 209, 218:

հըրդանշող դասինու տերև: Ու թեև հերոսական կինը պատկերող հուշարձանը դեռ Արցախյան մարտերի ժամանակ բազմիցս վնասվել է թշնամու գնդակից, բայց մինչ այսօր կանգուն է՝ ի նշան հայի հաղթական կերպարի ու անհողողող կամքի: Արցախ աշխարհի Մարտունու շրջանի Բերդաշեն գյուղը չորս կողմից պարուրված է լեռների մեջ, իր մեջ ամփոփում է պայքարող մարդու մի ամբողջական կերպար:

Անցնում են դարեր, բայց հայը չի կորցնում հանուն հայրենի հողի և հավատի պայքարելու հաստատակամությունը: Մեծ, ազատ, անկախ հայրենիքի լույսն է հաղթանակում հայերիս սրտում և մղում անհավասար և անվերջ գոյամարտի:

Այս գոյամարտում շուրջ հազար տարվա երկիրը իր հոգու սուրբ կանչով թողել է կյանքն ու հանուն այդ կյանքի կռվելով զոհվել, զոհվելով հառնել ու ազատ կյանքի համար օրավուր գոյամարտ մղել: Հայը ըմպել է դառնության բաժակը մինչև հատակը, վրեժի ցասումն է ապրել... Փոքրիկ լեռնային երկիրը դրախտ, որ հազար տարի չէր եղել ազատ, հիմա բռունցքված վրեժ էր երգում, ու «Ռգով» արդար ազատության կոփվն էր կրում իր քաջամարտիկ զավակների հետ: Նա մեն-մենակ կանգնած էր, օտար, թշնամի հարևաններով լոկ շրջապատված ու մեծ աշխարհի սպասողական հայացքի ներքո: Եվ հաղթանակը ամեն մտքից վեր հրաշք էր իրավ, զարմանք էր բոլոր մեծագոր տերությունների համար, այս հաղթանակը գինն էր մեր արյան, բայց նաև կամքի, ամուր հավատքի: Ինքնազոհության կենաց պարզևն էր այն անմահներին, ում հիշատակի աղոթքն ենք շնջում և պայծառ հպարտության արցունքով անվանում հայ նահատակներ:

Վերջապես տունադարձ էր ապրել Հայաստանի կորուսյալ, վտարյալ ոգին, հայրենի գիրկն էր ընկել և ազատորեն լսում էր իր հոգու աստվածային ձայնը: Վիրավորների ցավի ճիչերի և փամփուշտներից զոհված որդիների մեջ տառապող, մահու չափ հոգնած «Մայր Հայաստանը» վերստին գտել էր հոգու և մտքի անդորրը, կյանքի հավատը: Աստվածային սերը կրելով հայը իր որդուն տվեց, եղբորը, հորը, քրոջն, աղջկան պայքարի մղեց, հայն այս պայքարում հավատով հաղթեց:

Հաղթանակած «Հայաստանի ոգին» պահապան է իր սուրբ զինվորներին՝ երկիրը կեղեքող օտար հրոսակների դեմ պայքարում: Մայր հայրենիքի աննկուն ոգու և պայքարելու ուժի հավաստիքն է, որ շուրջ մեկ դար է անցել, սակայն նույն կերպ էր խորհում արվեստագետ Ա. Ֆեթվաճյանը «Մայր Հայաստանի և ազատ հայրենիքի» մասին. «Այո՛, անկարելի է Հայ լինել, մի քիչ

սիրտ ունենալ եւ չի մորմոքիլ րեսնելով մորթումած քաղաքակրթութեան, հին ազնուական արժէքների այնքա՛ն ընդարձակ աւերանքը... Այսօր այրիացած և թշուառ, կողոպտուած ու մերկացրած երբեմնի իւր շքեղ հանդերձանքից. բայց Հայաստան կայ եւ կապրի իւր բարձրավանդակում: Նա իւր կոչումին եւ արժեքին գիտակից, հասարքով է, որ ինքն մէնակ իւր ուժերով կը հասնի մի օր ցույց տալու, ում հարկն է, որ նա բարձր է ինչպէս իւր սարը եւ կուռ, ինչպէս քերծը: Նա չի թողնելու որ վարնոցը վարերեն հասնի մինչեւ վերը, թէկուզ վարնոցը ունենայ էլ սողալու փաղանդը: Նրա մոտ թառելու կը գան արծիւները միայն եւ ոչ ոք ուրերով չի արափաւորելու իւր սահմանի ձիւնի մաքրութիւնը:

Եւ երբ կը խորհիք, կը զգաք, որ այդ ամենը մերն է, թէկուզ խաթարուած՝ բայց մէրն է, Հայութեան առանձնայատուկ համով ու հոգով, թոյր ու բոյրով մերը, մեր երկնքի փակ, մեր արեւի լուսով կենդանի ու կենսալի, ձեր էութեան ներքին մտերմութիւնների մէջ մի բան կիսայտայ դուք կզգաք, որ մենք էլ դրանցն ենք... Եւ ահա սիրտդ կելլէ հագագիդ մէջ դէմ կառնէ եւ արփաստւքը կը պղպոտեն աչքերդ...»<sup>13</sup>:

Կանայք ռազմի դաշտում զենք են վերցրել և տղամարդու հետ պայքարել հանուն հայրենիքի ազատության և հավատի հաղթանակի: Իսկ երբ մայրերն են զենք վերցնում, այդ պահից արդեն թշնամին պարտվում է: Հայրենիքն էլ է մայր, և մայրն էլ հայրենիք. մորից է սկսվում հայրենիքը, դրա համար էլ սահմաններ չունի, հայրենիքը մեր սիրո սահմաններն են: Զինվորի մայրը և երկրի պահապանը նաև զինվոր է, որը հանուն որդու զենք է վերցնում և պայքարում սեփական զավակների ազատության համար<sup>14</sup>: «Մայր Հայաստան»-ի ձեռքի թուրը ոչ միայն արտաքին ատրիբուտ է, այլ ավելի շուտ կարևոր կերպարային դետալ, որը սիմվոլիկ իմաստով բացահայտում է խաղաղ հողի գաղափարը: Մարտական քաջությունն ու առաքինությունը և մայրության ուժն այստեղ միասնական են և համաձուլված<sup>15</sup>:

«Մայր Հայաստանն» ուներ որոշակի պատգամ. հավատի և հայրենիքի նկատմամբ սիրո շնորհիվ հայ ժողովուրդը դարեր շարունակ պայքարել է հանուն սեփական ազատության: Հավատի համար բազմաթիվ դարեր թափվել է

<sup>13</sup> «Հայաստանի կոչնակ», Հունվար 6, 1923, vol. XXIII, Մանուկ Հայաստան, նկ. Ա. Ֆէթվաճեանի, The Gotchnag, 287 fourth avenue, new york, n.1, 1923 թիվ, համար 39, էջ 1235:

<sup>14</sup> **Վասիլյան Վ.**, Մայր Հայաստանի հնագույն նախատիպերը, «Պատմություն և մշակույթ» հայագիտական հանդես, Ա հատոր, Երևան, 2013, էջ 209-223:

<sup>15</sup> **Зубов Б.** Ара Арутюнян. Альбом, Москва, 1986, стр. 33.

հայի արյունը: Հայրենիքի և հավատի միավորումը սրբագործվեց Սարդարապատի և Ղարաբաղյան հերոսամարտերի հաղթանակներում<sup>16</sup>:

Եվ եթե յուրաքանչյուր հոբելյան իմաստավորումն է նաև տեղի ունեցած իրադարձության, ԼՂՀ անկախության հռչակման 25-րդ տարեդարձի կարևորագույն պարտականություններից մեկը պետք է լինի հետպատերազմյան ներկա և գալիք սերունդներին հիշեցնել, թե ինչ գնով է ձեռք բերվել այսօրվա հաղթանակը և անկախությունը: Չկորցնենք այն կամքն ու հաստատակամությունը, որով պայքարել են քաջ հայորդիները՝ հանուն ազատ Արցախի և «Մայր Հայաստանի» անկախության:

### Եզրակացություններ

Այսպիսով, մենք տեսնում ենք, թե ինչպիսի գաղափարական և պատկերագրական փոփոխություններ կրեց «Մայր Հայաստանի» թեման և ինչպես վերափոխվեց պայքարող «Մայր Արցախի»: 1860-ական թվականներից Մայր Հայաստանի գաղափարը միաձուլվել է «Ոգի Հայաստանի» պատկերի հետ և լայնորեն ներթափանցել ազատասիրական գաղափարախոսության մեջ<sup>17</sup>: Ապրել է բուն ժողովրդի ճակատագիրը, ստացել նորանոր տիպեր, մարմնավորվել ամեն սերնդի հետ՝ ժամանակի և ոգու հրամայականին համահունչ:

Մայր Հայաստանի հերոսական կերպարը նոր վերածնունդ ապրեց 1945-ից հետո խորհրդային արվեստում<sup>18</sup>: Խորհրդային միության հաղթանակի հուշակոթողներ կանգնեցվեցին Հայաստանում և Արցախում:

Հետաքրքիր է, որ հիմնականում նրանք դասակարգվում էին երեք խմբի.

Ա. Մայր երկրի հաղթանակը և հովանավորությունը խորհրդանշող աստվածուհիների կերպարներ

Բ. Որդեկորույս, սգացող մոր և զինվորի հուշարձաններ

Գ. Ժողովրդի մեջ արմատացած և ազգագրական հանդերձանքով ներկայացվող, ուժեղ առասպելական կանանց կերպարներ՝ թագուհիներ, սրբուհիներ, հերոսուհիներ<sup>19</sup>:

<sup>16</sup> Վասիլյան Վ., Մայր Հայաստանի հնագույն նախատիպերը, էջ 223:

<sup>17</sup> Հակոբյան Մ., Մայր Հայաստանի գաղափարը հայ ազատասիրական մտքի ոլորտներում, էջ 75:

<sup>18</sup> Վասիլյան Վ., «Հայաստանի»՝ կնոջ կերպարով անձնավորումը եվ նրա չորս պատկերագրական տիպերը, էջ 435:

<sup>19</sup> Մարության Հ., Հայ ինքնության պատկերագրությունը, Ցեղասպանության հիշողությունը և Ղարաբաղյան շարժումը, Հտ. 1, Երևան, 2009, էջ 29-30:

## ВОЗРОЖДЕНИЕ "ДУХА АРМЕНИИ" В "МАТЬ АРЦАХЕ"

ВИКТОРИЯ ВАСИЛЯН

В статье рассматривается вопрос о создании памятников Матери Армении и об их корнях. Таким образом, мы видим какие произошли идеологические и иконографические изменения, как "Мать Армения" превратилась в "Мать Арцах". 1860-е годы идея Матери объединилась с образом Духа Армении и широко проникла в свободолюбивую идеологию нации. Она жила судьбой своего родного народа, получила новые типы, воплотилась в каждом поколении, в соответствии с императивами времени и духа.

**Ключевые слова** – Мать Армения, Мать Арцах, Бердашен, Ахчкаберд, Дух Армении, Монумент Победы, НКР.

## THE REBIRTH OF "SPIRIT OF ARMENIA" IN THE "MOTHER ARTSAKH"

VICTORYA VASILYAN

The article discusses the issue of the creation of The Monuments of Mother Armenia, and their roots. Thus, we see what ideological and iconographic changes happen with the theme of "Mother Armenia" and how it has become "Mother Artsakh". In the 1860s the idea of "Mother Armenia" has teamed up with the image of "the Spirit of Armenia", and widely penetrated into the ideology of a freedom-loving nation. She lived the fate of her own people, received new types embodied in every generation, in accordance with the imperatives of time and spirit.

**Key words** – Mother Armenia, Mother Artsakh, Berdashen, Akhchaber, Spirit of Armenia, Victory Monument, NKR.



Նկար 1



Նկար 2



Նկար 3



Նկար 4





Նկար 5



Նկար 6

---

# ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

## ՔԱՆՊԱԿԱԳՐԻ ԳԳԻԿ ԴԱԳԱՐՅԱՆԻ (Քանդակագործ Գագիկ Դազարյանի ստեղծագործական ներաշխարհը)

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

Քանդակագործ Գագիկ Դազարյանը ժամանակակից հայ կերպարվեստի ճանաչված դեմքերից է: Նրա ստեղծագործական ինքնուրույն ուղին սկիզբ է առել 1972-ին, երբ նա ավարտել է Լենինգրադի Իլյա Բեպիևի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը: Հեղինակ է բազմաթիվ քանդակների ու զծանկարների, որոնցում գեղարվեստական դասական ավանդույթները ներդաշնակորեն զուգակցվում են ազգային նկարչության և պլաստիկայի դարավոր ավանդույթների հետ: Իր ստեղծագործության մեջ նա հաճախ է անդրադառնում հին Երևանի թեմային, պատմական ու դիցաբանական մոտիվներին: Նրա աշխատանքներում առանձնահատուկ տեղ են գրավում կանացի կերպարները, որոնց վարպետը քանդակային և գրաֆիկական ամբողջական շարքեր է նվիրել:

**Քանդակագործ Գագիկ Դազարյան**, գծերի և ձևերի աշխարհի, քանդակագործություն, զծանկարչություն, Սանկտ Պետերբուրգ, Գեղարվեստի ակադեմիա, հոբելյանական ցուցահանդես:

Քանդակագործ Գագիկ Դազարյանը հայ ժամանակակից կերպարվեստի ճանաչված ու գնահատված դեմքերից է՝ տաղանդավոր ներկայացուցիչներից մեկը մեր արվեստագետների այն սերնդի, որն ասպարեզ իջավ 1970-ական թվականներին և իր ստեղծագործական հասունությունն ապրեց հաջորդ տասնամյակի ընթացքում:

Ծնվել է 1947 թվականի դեկտեմբերի 10-ին հայտնի գրականագետ Հովհաննես Դազարյանի ընտանիքում: Նույն ընտանիքում է ծնվել նաև Գագիկի ավագ եղբայրը՝ վաստակաշատ արվեստաբան, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Վիգեն Դազարյանը<sup>1</sup>:

---

<sup>1</sup> Վիգեն Դազարյանի առաջաբանով է լույս տեսել Գագիկ Դազարյանի արվեստին նվիրված առաջին և առաջմ միակ պատկերագիրը (տե՛ս Գագիկ Դազարյան. գծերի ու ձևերի աշխարհը, Երևան, 2007):

Նկարելու և կերպարներ ծեփելու բնատուր ծիրքը, սերն ու հետաքրքրությունն այն ամենի հանդեպ, ինչը կապված է արվեստի հետ, Գագիկ Ղազարյանի մոտ ի հայտ է եկել դեռ աշակերտական նստարանից: Տեսնելով քանդակի ու նկարչության մեջ նրա դրսևորած բացահայտ ունակությունները՝ ծնողները որոշում են իննամյա որդուն տանել Երևանի Ղուկաս Ղուկասյանի անվան պիոներների և դպրոցականների պալատում գործող քանդակի խմբակ, որի ղեկավարն էր «ընկեր Սոսը»՝ իր գործին անմասցորդ նվիրված հմուտ մանկավարժ, այսօրվա հայ քանդակագործներից շատերի առաջին ուսուցիչ Սոս Պետրոսյանը: Միաժամանակ Գագիկ Ղազարյանը սովորել է 1958 թվականին Երևանում բացված՝ Հակոբ Կոջոյանի անունը կրող գեղարվեստի քառամյա դպրոցում, որտեղ նկարչության դասեր է առել Ալբերտ Ծովյանից:

1961-1966 թվականներին նա իր կրթությունը շարունակել է Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանի քանդակագործության բաժնում՝ հայ անվանի արձանագործ, Երևանում կանգնեցված Գայի հուշարձանի և Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի առջև դրված քանդակներից մեկի՝ Ֆրիկի արձանի հեղինակ, ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ Սուրեն Նազարյանի ղեկավարած կուրսում: 1966 թվականի ապրիլին ուսումնարանում բացվում է Գագիկ Ղազարյանի քանդակների և գծանկարների անդրանիկ ցուցահանդեսը, որը դրական արձագանքներ է գտնում մամուլում<sup>2</sup>: Պատանի արձանագործի մասնագիտական կողմնորոշման հարցում կարևոր դեր են կատարել նաև Ալեքսանդր Թամանյանի երևանյան հուշարձանի և կոթողային այլ աշխատանքների հեղինակ, ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Արտաշես Հովսեփյանի հետ նրա հանդիպումներն ու բարեկամական զրոյցները<sup>3</sup>:

1966 թվականը բախտորոշ դարձավ Գագիկ Ղազարյանի համար: Ավարտելով Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանը՝ նա մեկնեց Լենինգրադ և ընդունվեց Իյա Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտ, որտեղ շատերն էին երազում մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստանալ: Մինչ այդ նա վարանում էր, որոշ չափով թերագնահատում սեփական ուժերը: Ամեն ինչ

<sup>2</sup> Տե՛ս, օրինակ՝ **Շողերյան Վ.**, Լավ սկիզբ // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1966, 4 հունիսի և **Սամվելյան Ս.**, Ստեղծագործական քննություն // Ավանգարդ, Երևան, 1966, 5 հուլիսի:

<sup>3</sup> Այդ տարիներին Արտաշես Հովսեփյանը Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանում վարել է գծանկարի կիսամյա դասընթաց, որին մասնակցել է նաև Գագիկ Ղազարյանը:

վճռվեց Մինաս Ավետիսյանի հետ հանդիպումից հետո, երբ շնորհաշատ գեղանկարիչը, ծանոթանալով սկսնակ քանդակագործի աշխատանքներին, նրան խորհուրդ տվեց ուսումը շարունակել Լենինգրադում: Այստեղ էլ «բախտը ժպտաց» երիտասարդին՝ նրա ուսուցիչը դարձավ ռուս հեղինակավոր արձանագործ, դասական ավանդակիր դպրոցի ներկայացուցիչ, Ալեքսանդր Պուշկինի և Անտոն Չեխովի հանրահայտ դիմաքանդակների և հուշարձանների հեղինակ Միխայիլ Անիկուշինը, ում հսկողության տակ ու անձնական ջերմ վերաբերմունքի ներքո Գագիկ Ղազարյանը տարիների ընթացքում խորացրեց իր գիտելիքները, կատարելագործեց ու հղկեց սեփական վարպետությունը:

«Հյուսիսային Վենետիկը» պարզապես գերեց հայ ուսանողին, ընդմիշտ տպավորվեց նրա հիշողության մեջ ու հոգու խորքում: «Դեռ ուսանողական տարիներից անջնջելի տպավորություն եմ ստացել Լենինգրադից, որը համարում եմ աշխարհի ամենագեղեցիկ քաղաքներից մեկը: Դա ինձ համար հարազատ օջախի նման մի բան է... Քաղաքն ուղղակի ապշեցնում է իր մշակութային առանձնահատկությամբ և կերպարանքով: Սիրահարված եմ էրմիտաժին, Ռուսական թանգարանին, շենքերին ու կամուրջներին, քաղաքի մարդկանց... Լենինգրադն իմ ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրներից է», - խոստովանում է արվեստագետը<sup>4</sup>: Դասերից ազատ ժամանակ Գագիկ Ղազարյանն այցելում էր Լենինգրադի նշանավոր թանգարանները, որտեղ ի մոտո ծանոթանում ու մասնագիտորեն ուսումնասիրում էր համաաշխարհային և ռուսական կերպարվեստի հրաշակերտ նմուշները՝ աստիճանաբար յուրացնելով հին ու նոր վարպետների ստեղծագործական հարուստ, բազմազան փորձը:

Դառնալով քանդակագործ և իր ստեղծագործական ճակատագիրը վերջնականորեն կապելով կերպարվեստի հենց այդ բնագավառի հետ՝ Գագիկ Ղազարյանը, այնուամենայնիվ, շարունակեց զբաղվել նաև նկարչությամբ, ստեղծեց մեծաթիվ գծապատկերներ, որոնցից շատերը ոչ միայն օժանդակ բնույթ են կրում, նրա ապագա քանդակների համար ծառայելով որպես «սևագիր» նախանկարներ, այլև գեղարվեստական ինքնաբավ արժեք ներկայացնող ավարտուն գործեր են: Ավելին՝ արվեստագետի նկարչական ունակու-

<sup>4</sup> Տե՛ս **Казарян Г.** Персональная выставка в Санкт-Петербурге // Эфир, Ереван, 2013, 4 июля և **Առաքելյան Վրեժ**, Գագիկ Ղազարյանի աշխարհն ու ներաշխարհը // Իրատես, Երևան, 2018, ապրիլի 10-12:

թյունն իր հետքն է թողել նրա քանդակների արտաքին տեսքի՝ ձևի ու ոճի, կոմպոզիցիոն և տարածական լուծումների, կարծր ու կակուղ նյութերի (տուֆ, մարմար, գրանիտ, բազալտ, փայտի տեսակներ, գիպս և հրակավ, տարբեր մետաղներ՝ բրոնզ, պղինձ, արույր, այլումին ևն) յուրակերպ մշակման ու երանգավորման վրա: Այդ առիթով Վիգեն Ղազարյանը նկատում է. «Գեղանկարչական ուսումնառությունը հարստացնում է ոչ միայն Գագիկ Ղազարյանի ստեղծագործական երևակայությունը, այլև կոշտ կամ փափուկ նյութի հետ վարվելու եղանակները: Դա այն դեպքն է, երբ քանդակային ծավալներն սկսում են մեղմանալ, օժտվել զանազան տեքստուրաներով..., բազմապիսի խորություններով և նույնիսկ գունային ու գրաֆիկական միջամտությամբ»<sup>5</sup>:

Գագիկ Ղազարյանի ստեղծագործական ինքնուրույն ուղին սկիզբ է առնում 1972 թվականին, երբ նա ավարտում է ուսումը Լենինգրադում և վերադառնում Երևան: Այդ օրվանից ցայսօր արվեստագետը ստեղծագործական երկարատև ու արգասավոր ճանապարհ է անցել: Նա մոնումենտալ-դեկորատիվ, հաստոցային ու փոքրածավալ ինքնատիպ քանդակների և գրաֆիկական աշխատանքների հեղինակ է, հանրապետական, միութենական (Մոսկվա, Լենինգրադ, Տաշքենդ, Ռիգա, Թբիլիսի, Փոթի) և միջազգային (Բոստոն, Ռավեննա, Ջագրեթ, Ալեյ, Աբու Դաբի) տասնյակ ցուցահանդեսների և քանդակագործության սիմպոզիումների մշտական մասնակից: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Երևանում (2007 և 2008 թթ.) և Սանկտ Պետերբուրգում (2013 և 2018 թթ.):

Տասնամյակների ընթացքում նրա ստեղծած մոնումենտալ-դեկորատիվ քանդակները, քառակող կոթողները, հարթաքանդակներն ու բարձրաքանդակները զարդարում են ոչ միայն Երևանի, Իջևանի, Գավառի, Օշականի, Արտաշատի, Ալավերդու, Ստեփանակերտի, այլև Մոսկվայի, Յալթայի, Վոլգոդոնսկի (Ռուսաստան), Կրիվոյ Ռոգի (Ուկրաինա), Փոթիի (Վրաստան), Ալեյի (Լիբանան) զբոսայգիներն ու պուրակները, հանրային և բնակելի շենքերի արտաքին ու ներքին պատերը, իսկ հաստոցային քանդակների, արձանիկների և գրաֆիկական գործերի մի մասը գտնվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Ժամանակակից արվեստի թանգարանում, Հայաստանի փայտարվեստի պետական թանգարանում (Երևան), ինչպես նաև Ռուսաստանի, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգների, Ֆինլանդիայի, Խորվաթիայի, Լիբանանի թանգարաններում ու մասնավոր հավաքածուներում:

<sup>5</sup> Տե՛ս Գագիկ Ղազարյան. գծերի ու ձևերի աշխարհը, Երևան, 2007, էջ 10:

Ստեղծագործական բեղմնավոր աշխատանքի հետ մեկտեղ Գագիկ Ղազարյանը զբաղվում է նաև հասարակական ու մանկավարժական ակտիվ գործունեությամբ: 1976 թվականից նա Հայաստանի նկարիչների միության անդամ է: Ղեկավարել է միության քանդակի բաժինը (1992-1998 թթ.), ընտրվել վարչության քարտուղար (1998-2014 թթ.): 1977-ից դասավանդում է Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում: 1990-1994 թթ. կերպարվեստի ֆակուլտետի դեկանն էր, իսկ 2006-2013 թթ.՝ գծանկարի ամբիոնի վարիչը: Ունի պրոֆեսորի կոչում (2004-ից):

Իր ստեղծագործական նվաճումների ու մանկավարժական բազմամյա գործունեության համար Գագիկ Ղազարյանը պարգևատրվել է ՀՀ նախագահի (2006 թ.) և ՀՀ վարչապետի (2011 թ.) շնորհակալագրերով:

Հանրապետական ու միութենական ցուցահանդեսների և առաջին իսկ մասնակցությամբ նա իր վրա բևեռեց ինչպես գեղարվեստական քննադատության, այնպես էլ արվեստասեր հանրության ուշադրությունը, և այսօր նրա անունը հաճախ է հիշատակվում ոչ միայն մամուլի էջերում, այլև հայկական ժամանակակից կերպարվեստին նվիրված մասնագիտական գրականության մեջ<sup>6</sup>:

Արվեստագետն իր ուժերը փորձել է քանդակագործության բոլոր ձևերի ու տեսակների մեջ: Նրա տեխնիկական անթերի վարպետության և կատարողական բարձր մակարդակի մասին են վկայում ինչպես մոնումենտալ ու դեկորատիվ խոշոր քանդակները, այնպես էլ միջին չափերի հաստոցային աշխատանքները, փոքրադիր արձաններն ու արձանիկները, բարձրաքանդակներն ու հարթաքանդակները: Գագիկ Ղազարյանի արվեստում հինարևելյան, անտիկ հունական, հայ միջնադարյան, եվրոպական դասական և նոր վարպետների մշակած գեղարվեստական սկզբունքներն ու մոտեցումները ստեղծագործաբար միախառնվում, համադրվում և դաշնավորվում են համաշխարհային արդի կերպարվեստում նկատվող միտումների հետ:

<sup>6</sup> Ժամանակին մենք ևս ադիթներ ենք ունեցել արտահայտվելու Գագիկ Ղազարյանի արվեստի մասին: Տե՛ս օրինակ՝ **Աղայան Արարատ**, Արվեստում ամենագնահատելին անկեղծությունն է (ռադիոհաղորդման համար նախատեսված մեքենագիր տեքստ) // Գագիկ Ղազարյանի անձնական արխիվ, Երևան, 1979, 17 հուլիսի, **Агасян А.** Мера искренности. Творческий портрет Гагика Казаряна // Комсомолец, Ереван, 1980, 29 июля, **Աղայան Արարատ**, Հայաստանի երիտասարդ նկարիչները, Երևան, 1987, էջ 11-12, **Աղայան Արարատ**, Քանդակագործ Գագիկ Ղազարյան. Ճանապարհ դեպի մեզ // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1990, 30 հուլիսի, **Աղայան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 219:

Վարպետի անհատական ձեռագիրը, նրա գործերի թեմատիկ ու կերպարային բովանդակությունը բավական հստակ դրսևորվեցին արդեն վաղ շրջանի աշխատանքներում («Ընդունվում են կոլխոզ», 1976, «Ինտերնացիոնալի առաջին նոտաները», 1977, «Տոնախմբություն», 1979 ևն): Եթե փորձենք վերհանել նրա ստեղծագործության կարևոր առանձնահատկությունները և համառոտ ներկայացնել գաղափարական ու կերպարային ծրագիրը, ապա ամենից առաջ հարկ է նշել արվեստագետի դիտունակ աչքի բացառիկ սրությունը, մանրամասների և դետալների նկատմամբ սևեռուն ուշադրությունը, հետաքրքրությունը կենցաղային զվարճալի տեսարանների, ինչպես նաև պատմական, առասպելական ու բանահյուսական նյութերի հանդեպ, բայց միևնույն ժամանակ՝ ստեղծագործական ազատ, անկաշկանդ երևակայությունն ու ոճավորողի անուրանալի կարողությունը:

Գագիկ Ղազարյանի վաղ շրջանի լավագույն գործերից է «Մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակ» (1975) փայտե մարդաչափ արձանը, որը կերտելիս նա ներշնչվել է Պիծակի հայտնի ինքնանկարով: Անդրադառնալով այդ աշխատանքին՝ ռուս քննադատներից մեկը նկատել է, որ երիտասարդ հայ արվեստագետը «հետաքրքիր փորձ է կատարել սրբապատկերում կիրառվող հակառակ՝ հետադարձ հեռանկարի միջնադարյան ավանդույթը պլաստիկ արվեստի մեջ տեղափոխելու համար»<sup>7</sup>: Նույն շրջանի ուշագրավ քանդակներից աչքի է ընկնում նաև 1976 թվականին ստեղծված՝ անվանի գեղանկարիչ Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի հիշատակին նվիրված բազալտե շուրջ մեկ մետրանոց ուղղաձիգ կոթողը, որն ընդհանուր առմամբ համապատասխանում է կլոր քանդակին ներկայացվող պահանջներին, բայց միևնույն ժամանակ թողնում դիմացից և թիկունքից առավել շահեկան դիտակետեր ունեցող բարձրաքանդակի տպավորություն, ինչն առհասարակ բնորոշ է այդ տարիներին արվեստագետի կերտած քանդակներից շատերին: Նույն թեման նա շարունակել ու զարգացրել է «Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը և բնորդուհիները» (1978) փայտե բազմակողմանի հարթաքանդակում:

1980-ական թվականներին Գագիկ Ղազարյանը հիմնականում աշխատել է հրակավով (շամոտ), որի ֆիզիկական հատկություններից և առավելություններից նրան գրավել են նյութի փափկությունն ու ճկունությունը: Այն առավել հարմարավետ և նախընտրելի է հատկապես զանազան մանրամաս-

<sup>7</sup> Корзухин А. В стенах Академии. Творчество молодых // Московский художник, 1976, 11 марта.

ներ պարունակող սյուժետային-իրադարձային, պատմողական-նկարագրական քանդակի համար, ինչին և հակված էր արվեստագետը տվյալ շրջանում: Կարոտայի տրամադրություններ հարուցող այդ աշխատանքները («Հիշողություններ Կոնդից», 1982, «Հյուրընկալություն քեռուս մոտ», 1982, «Նամակ ռազմաճակատից», 1982, «Ժողովրդական տոն», 1983, «Նկարչի այցը գյուղ», 1983 ևն) կլոր քանդակի և բարձրաքանդակի յուրատեսակ համակցություններ են, որոնք պահանջում են շրջանաձև, բոլորաձիր դիտարկում, բայց միաժամանակ չեն կորցնում կապը հետնախորքի հետ: Որպես կանոն, դրանք դիպաշարային բազմաֆիգուր հորինվածքներ են, որոնք, ինչպես նկատել է արվեստաբան Բորիս Զուրաբովը, «ինչ-որ տեղ թատերական միզանսցեններ են հիշեցնում»<sup>8</sup>, թեև հին երևանցիների կյանքն ու կենցաղը ներկայացնող այդ դրվագները ոչ թե բեմական մտացածին տեսարաններ են, այլ կենդանի անմոռաց հիշողություններ:

Գագիկ Ղազարյանի վերոհիշյալ քանդակների գլխավոր հերոսները հասարակ մարդիկ են՝ բնավորությամբ պարզ ու շիտակ գյուղացիներ կամ բնակիչները երևանյան հին բակերի, ուր իշխում է ավանդական նիստուկացի, ընտանեկան ջերմ ու համերաշխ հարաբերությունների հոգեթով շունչը: Կարոտի ջինջ նրբերանգներով գունավորված մանկական տպավորություններն ու ապրումներն են կանխորոշում փոքրադիր այդ աշխատանքների հուզական մթնոլորտը՝ անդիմադրելի հմայք հաղորդելով պատկերված տեսարաններին: Դրան են նպաստում լուսաստվերների մեղմ կամ շեշտակի անցումները: Մարդկանց ֆիգուրները տեղ-տեղ կտրվում են հետնախորքից՝ վերածվելով կլոր արձանիկների և նույնիսկ թանձր ստվերներ գցելով հարթ ֆոնի վրա:

Արվեստագետը հաճախ է օգտվում շամոտի մակերեսը գունավոր ջնարակով ծածկելու նկարչագեղ եղանակից: Վիզեն Ղազարյանի խոսքերով՝ «նա չի խորշում նյութը գունավորելուց, ինչպես վարվում էին հին եգիպտական կամ գոթական վարպետները...»<sup>9</sup>: Այսպես՝ բաց կապույտ երանգ է ստացել «Երկնագույն ինտերիեր (Երևանյան ինտերիեր)» (1984) բարձրաքանդակը: Դա ներկայացված գիշերային տեսարանն ավելի իրական է դարձնում՝ տպավորությունն այնպիսին է, կարծես սենյակը ողողված է պատուհանից ներս ընկնող լուսնի ընդադրոտ, կապտավուն լույսով: «Երևանի հին դարպասները»

<sup>8</sup> **Զուրաբով Բորիս**, Վեհագույն նպատակ // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1983, 2 մարտի:

<sup>9</sup> Տե՛ս Գագիկ Ղազարյան. գծերի ու ձևերի աշխարհը, Երևան, 2007, էջ 14:



(1992) քանդակաշարում ընդգրկված «Ձմեռ» բարձրաքանդակը նույնպես պատված է երկնագույն ապականերկով:

Գագիկ Ղազարյանի աշխատանքներում յուրահատուկ տեղ են գրավում պատմական ու կրոնական մոտիվները և ազգային անցյալի երևելի դեմքերը: Դեռ ուսանողական տարիներից նրան խորապես ներշնչել են Մովսես Խորենացու, Անանիա Շիրակացու, Ներսես Շնորհալու, Ոսկան Երևանցու և այլոց կերպարները: Պատմական ու կրոնական թեմաներ են արծարծում «Ծերացած հրեշտակը» (1992), «Հայերի մկրտությունը» (2001), «Սուրբ Հռիփսիմեն» (2002), «Սրբազանը» (2003), «Մոգը» (2004), «Երկիր Նաիրին» (2011) ևն:

Փայտը ևս քանդակագործի նախընտրած, բավական հաճախ բանեցվող նյութերից է: Վերն արդեն հիշատակված աշխատանքներից բացի, հայտնի են նաև նրա փայտակերտ հետևյալ գործերը՝ «Նվագող Պանը» (1979), «Ընչազուրկ կինը» (1994), «Արևելյան գեղեցկուհին» (1996) ևն: Փայտի տեսակն ու բնական ձևը երբեմն իրենք են արվեստագետին հուշում ապագա ստեղծագործության գեղարվեստական գաղափարը և կերպավորման եղանակը: Քանդակագործը նրբորեն զգում է և նախապես հաշվի առնում գործածվող նյութի արժանիքներն ու թերությունները. «Մի բան է, երբ մշակում ես փայտը, և միանգամայն այլ բան, երբ աշխատում ես քարի կամ մետաղի հետ»<sup>10</sup>:

Գագիկ Ղազարյանի աշխատանքներում մեծ ու կարևոր տեղ է հատկացված կնոջ կերպարին: Այդ առիթով իր հարցազրույցներից մեկում նա նշել է. «Կինը յուրաքանչյուր ստեղծագործողի կողմից յուրովի է ընկալվում, հաճախ դառնալով կնոջ իդեալի մարմնավորումը: Նա կարող է լինել հողեղեն, կենսատառ, գայթակղիչ ու միևնույն ժամանակ՝ փափկասուն, նազելի, քնարական... Կինը ոչ միայն արտաքին՝ մարմնական, այլև ներքին՝ հոգևոր ներշնչանքի աղբյուր է»<sup>11</sup>: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ Գագիկ Ղազարյանը մեր այն սակավաթիվ արվեստագետներից է, ով նկատելի ներդրում ունի հայկական քանդակագործության ու նկարչության մեջ «մերկության» ժանրի (ֆրանսերեն՝ *nudité*, կրճատ ձևը՝ *nu*) զարգացման գործում: Բնականից տարբեր նյութերով (հիմնականում՝ բրոնզ) նրա կատարած, տարբեր դիրքերում մեզ ներկայացող երիտասարդ ու հասուն կանանց մերկ ֆիգուրներում նկատվում է Օգյուստ Ռոդենի և, հատկապես, Արիստիդ Մայոլի

<sup>10</sup> Տե՛ս **Առաքելյան Վրեժ**, Գագիկ Ղազարյանի աշխարհն ու ներաշխարհը // Իրատես, Երևան, 2018, ապրիլի 10-12:

<sup>11</sup> Նույն տեղում:

ազդեցությունը. «Աճպարարուհի» (1990), «Գաղտնատեսություն» (1991), «Երեկոյան ցնցուղ» (1991), «Հավահմա» (1991 և 1997), «Երեք նազելիներ» (1992), «Վերջին շանսը» (1992), «Ներբող Մայրլին» (2001), «Վիկտորիա» (2006), «Կյանքի աղբյուր» (2006 և 2014) ևն: Մայրլի գիրուկ, լայնակոնք «մուսաներին» ու «եվաներին» հիշեցնող կանանց գլուխները սովորաբար պսակված են տարասովոր գլխարկներով կամ գլխանոցներով, փետրաշատ զանազան թռչուններով, թավամազ կատուներով, ծաղիկներով և պտուղներով:

Վարժ տիրապետելով ակադեմիական նորմատիվ, կանոնապահ արվեստի գաղտնիքներին, մարմնի անատոմիական կառուցվածքին, պատկերվող մարդկանց ու կենդանիների դիրքը, կեցվածքը, նրանց շարժումները հիշողության մեջ տպավորելու և այդ ամենը վերարտադրելու արվեստին, Գագիկ Ղազարյանը յուրաքանչյուր քանդակին համապատասխան՝ գտնում է առավել տիպիկ ու արտահայտիչ ձևեր, անհրաժեշտության դեպքում դիմելով նաև ակադեմիզմը մերժող նորարարական, «մոդեռն» ոճերին կամ ժողովրդական, ինքնուս արվեստի անարհեստավարժ՝ «պրիմիտիվ» լեզվին:

Իր ստեղծագործական հղացումներն ու գեղարվեստական գաղափարները, իրեն մշտապես «հետապնդող» թեմաներն ու կերպարները հանգամանորեն լուսաբանելու և լիարժեքաբար մարմնավորելու նպատակով Գագիկ Ղազարյանը հաճախ կերտում է այս կամ այն մոտիվին նվիրված քանդակային միասնական շարքեր («Հիշողություններ Կոնդից», «Երևանի հին դարպասները», «Ժողովրդական տոն», «Հավահմաներ», «Կերպափոխություն» ևն): Արձագանքելով այն հարցին, թե արդյո՞ք նա կարողանում է իր ստեղծագործությունները մեկընդմիջտ ավարտել և ժամանակի քննությանը հանձնել, նա պատասխանում է. «Հաճախ եմ անդրադառնում անզամ հաջողված աշխատանքներին, շտկում ինչ-որ բան, այլ կերպ մոտենում, կատարելագործում դրանք, քանի որ ժամանակի ընթացքում կատարելագործվում է հենց ինքը՝ ստեղծագործողը»<sup>12</sup>:

Մոնումենտալ-դեկորատիվ քանդակի ասպարեզում արվեստագետի հաջողված աշխատանքներից է «Հարսանիք» կոչված բազմակազմ ու բազմաֆիգուր հորինվածքը, որը 1987 թվականին տեղակայվել է «Հայելեկտրամոնտաժ» տրեստի ճաշարահի պատին: Դա շուրջ մեկ մետր բարձրություն և հինգ մետր երկարություն ունեցող քանդակային ֆրիզ է՝ կողակից հինգ հատվածներից բաղկացած հորիզոնաձիգ բարձրաքանդակ: Աշխատանքն արված է

<sup>12</sup> Նույն տեղում:

հրակավով, որի մակերևույթին բարակ շերտով փոշեցրված են կարմիր կավն ու մետաղական ջնարակը: Հորինվածքի կենտրոնում, կրկնակամարի սյուների միջև, գետեղված է «հանդիսության մեղավորների»՝ հարսի ու փեսայի զուգապատկերը, որի երկու կողմերում ներկայացված են կիսաշրջան կազմած պարող և խրախճացող հարսանքավորները, իսկ եզրային հատվածներում՝ երաժիշտների խմբերն ու «թամաշա անողները»: «Հարսանիքը», ինչպես և Գագիկ Ղազարյանի այդ տարիների քանդակներից շատերը, լի են բարեմիտ հումորի ու թեթև հեգնանքի ելևէջներով:

Վարպետի ստեղծագործական պրպտուն միտքը միանգամայն այլ դրսևորում է գտել նրա մոնումենտալ-դեկորատիվ առավել ինքնատիպ և մեծածավալ՝ տասնհինգ մետր լայնություն և շուրջ հինգուկես մետր բարձրություն ունեցող բազմամաս գործերից մեկում՝ «Պատմական էրեբունի» (1988) քանդակային պաննոյում, որը ժամանակին հարդարել է Երևանի «էրեբունի» հյուրանոցի նախասրահը: Իր առջև դրված ստեղծագործական խնդիրն արվեստագետը լուծել էր գեղարվեստական զուսպ ու լակոնիկ, սակայն չափազանց արտահայտիչ, ոճավոր լեզվով, պլաստիկական կուռ, ընդհանրացված, գրեթե խորհրդանշանների վերածված պայմանական ձևերով: Ինչպես և նախորդ աշխատանքը, սա ևս արված էր հրակավով, որի մակերեսը նույնպես ծածկված էր մետաղական ջնարակի շերտերով: Պատկերի ֆոնը նմանակում էր ուրարտական և միջնադարյան հայ ճարտարապետության մեջ լայնորեն կիրառվող քարի խստակարգ ու պարզ շարվածքը: Կոմպոզիցիան մեջտեղից հատված էր կամարային կիսաշրջանի լայն բացվածքով, որի կենտրոնում բարձրացող հաղթ մույթի վրա ամրացված էր խույրով պսակված արքայի՝ էրեբունիի հիմնադիր Արգիշտի Առաջինի, ավելի քան երկու մետրանոց դիմահայաց քանդակը: Կամարային բացվածքի երկու կողմերում, հարթ պատի վրա տեղադրված էին շուրջ երկու տասնյակ բարձրաքանդակներ, որոնցից առանձնանում էին մարտակառքերով իրար ընդառաջ ելնող արքայական շքեղագարդ զույգի ու զորահրամանատարների հանդիսավոր պատկերները: Նրանց ողջունում էին շինականները և զորքը: Գագիկ Ղազարյանն այստեղ փորձել էր ներկայացնել մեր նախնիների «խմբակային դիմանկարը», ժողովրդի՝ նրա ղեկավարների, պաշտպանների ու մշակների հավաքական կերպարը: Եթե Արգիշտիի պատկերը, ըստ էության, կլոր քանդակ էր, որն ասես հենած էր ճարտարապետական հարթությանը, ապա մնացած պատկերները հստակ ու հատու ուրվագծերով եզրափակված բարձրաքանդակներ էին՝ դասավորված հորիզոնական սանդղավոր գոտիներով, մեկը մյուսի վերևում, ինչ-

պես դա ընդունված էր Հին Արևելքի մոնումենտալ ռելիեֆներում ու որմնանկարներում: Դժբախտաբար, տարիներ անց՝ 2006 թվականին, հյուրանոցի վերանորոգման ընթացքում, քանդակային այդ ուշագրավ պաննոն պպամոնտաժվեց և այլևս «վտարվեց» նախասրահից<sup>13</sup>: Ասվածին հավելենք, որ 1990 թվականին նույն հյուրանոցի բակում նախատեսված էր տեղադրել Գագիկ Ղազարյանի «Թեյշեբա և Խալդի (Հայկ և Մհեր)» չորսուկես մետր բարձրության հասնող տուֆակերտ արձանը, սակայն դրա փոքրաչափ նախնական տարբերակն այդպես էլ չստացավ իր մոնումենտալ վերջնական տեսքը:

Արվեստագետը, ինչպես արդեն նշեցինք, քանդակային աշխատանքներից զատ, նաև զանազան տեխնիկաներով կատարված հարյուրավոր գծանկարների, այդ թվում՝ մինևույն խորագիրը կրող գրաֆիկական բազմաթերթ շարքերի հեղինակ է («1960-ականների տիպերը», «Բնորդուհիներ», «Լողափին», «Կենդանակերպի նշանները» ևն): Ունի նաև առանձին վիմագրություններ ու փակցանկարներ (ապլիկացիա):

Սովորաբար խոշոր պլանով տարբեր դիրքերում, տարբեր կետերից դիտված մերկ կանանց գծանկարները երբեմն հիշեցնում են եվրոպական Վերածննդի և բարոկկոյի նշանավոր վարպետների՝ Միքելանջելոյի, Տիցիանի, Ջորջոնեի, Ռուբենսի, Ֆրանսիական կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի ու իմպրեսիոնիզմի ներկայացուցիչների՝ Պուսսենի, Դելակրուայի, Ռենուարի, հայ արվեստագետներից՝ Երվանդ Քոչարի, Ռուբեն Աղասյանի և այլոց՝ նույն մոտիվով, կնոջ կենսաթով ու ցանկահարույց մարմնով ներշնչված գծապատկերները: Դրանցից շատերն աչքի են ընկնում կոմպոզիցիոն պարզ, բայց դինամիկ կառուցվածքով, կոր ու դյուրաբեկ, հստակ և ճկուն ուրվագծերով, լուսատոնային կտրուկ կամ սահուն փոխանցումներով, որոնց շնորհիվ կանանց մարմինները գրեթե քանդակային՝ ծավալային եռաչափ, շրջափելի տպավորություն են թողնում («Թիկունքով շրջված կինը», 1972, «Ծնկած բնորդուհին», 1977, «Պատկած Իվետան», 1977, «Ներբող Միքելանջելոյին», 1993, «Մերկ կինը կապույտ սավանի վրա», 1995, «Նստած Նանան», 2000, «Տարփուհի», 2013, «Բնորդուհի Աննան», 2016 ևն):

Իր գրաֆիկական աշխատանքներում քանդակագործը հաճախ է դիմում դիցաբանական հանրահայտ թեմաներին ու կերպարներին՝ «Լեդայի գայթա-

<sup>13</sup> Այսօր, մասնատված ու կազմալուծված վիճակում, այդ ստեղծագործությունը պահվում է Գագիկ Ղազարյանի արվեստանոցում: Ամբողջապես վերականգնված է միայն Արգիշտիի քանդակը:

կղումը» (1993), «Դիցաբանական մոտիվ» (1994), «Պատկած Դանայան» (2010), «Կոտոշավոր կենտավոսներ» (2015) ևն: Անտիկ հունական կերպարավետի շորշուփը կրող, երբեմն գրոտեսկային գծերով օժտված այդ նկարների մի մասը հիմք է ծառայել Գագիկ Ղազարյանի քանդակային համանուն գործերի համար՝ «Սատիրը և նիմփը» (1976), «Նվագող Պանը» (1979), «Մեդուզա Գորգոնա» (2002) ևն:

Արվեստագետի գրաֆիկական ուշագրավ աշխատանքներից են հիմնականում ածուխով ու սանգինայով կատարված, խոշոր պլանով տրված, խարակտերային սուր, առանձին դեպքերում՝ ճշարտանման, գրեթե նատուրալիստական մանրամասներով «համեմված» դիմանկարները, առաջին հերթին՝ տղամարդկանց դիմահայաց ու կիսադեմ գլխանկարները, որոնցից մի քանիսը Գագիկ Ղազարյանն ստեղծել է դեռ պատանի հասակում («Կաթվածահարը», 1962, «Փափախով տղամարդը», 1963, «Կոմայգում հանգստացող թռչակառուն», 1964 ևն), իսկ մյուսները՝ տասնամյակներ անց, առավելապես վերջին տարիների ընթացքում («Բուլվարային պերսոնաժներ», 1993, «Կոլխոզուկայի բեռնակիրը», 1993, «Պատերազմի վետերանը», 2011, «Խուլիգան Անդրեն», 2012, «Հին երևանցին», 2013, «Հայրենական պատերազմի հաշմանդամը», 2015, «Սեբաստացի Մուրադը», 2015, «Սև շուկայի համալ Կարապետը», 2016, «Քեռի Սեդրակը քաղաքային զբոսայգուց», 2016 ևն):

Դառնալով բնականից և հիշողությամբ արված այդ պատկերներին, Վիգեն Ղազարյանը գրում է. «Դրանք ներկայացնում են այն ժամանակվա «ավելորդ» կամ «փոքրիկ» մարդկանց՝ գործազուրկների, ծեր թռչակառուների, նախկին պաշտոնյաների, պորտաբույծների... մի սերունդ, որն իր օրն անցկացնում էր Երևանի բուլվարներում ու զբոսայգիներում... Դժվար է նույնիսկ հասկանալ, թե գորշ նախատիպերից ինչպես են դուրս բերվել այդ անկրկնելի բազմախարակտեր տիպաժները... Դրանք Մեծ եղեռնը, առաջին ու երկրորդ աշխարհամարտերը, կոլեկտիվացման և աքսորի շրջաններն ապրած մարդիկ էին՝ չափազանց արտահայտիչ, անցած ստորացման ու վերելքի քառուղիներով: Դա հայ ժողովուրդն էր առանց ավելորդ դյուրագայնության կամ խղճահարության»<sup>14</sup>: Հուզական և հոգեբանական խոր լիցք ու ներքին լարվածություն ունեցող դիմանկարների մի ամբողջ շարք էլ արվեստագետը նվիրել է «նոր աղքատներին» մերօրյա անտուն, անաշխատ, միայնակ մարդկանց («Աղքատ ծերունին կատվի հետ», 2013, «Մտազբաղ տնազուրկն ու շնիկը»,

<sup>14</sup> Տե՛ս Գագիկ Ղազարյան. գծերի ու ձևերի աշխարհը, Երևան, 2007, էջ 9:

2013, «Հարբաժ տնագուրկը», 2015, «Կյանքի բեռան տակ», 2016 ևն):

Գագիկ Ղազարյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ նշանակալից իրադարձություններ էին վերջին տարիներին Սանկտ Պետերբուրգում կայացած նրա հորեյանական հետահայաց ցուցահանդեսները: Դրանցից առաջինը Ռուսաստանի Դաշնության նկարիչների միության Սանկտ Պետերբուրգի բաժանմունքի «Երկնագույն հյուրասրահում» 2013 թվականի մայիսի 17-ին բացված «Գագիկ Ղազարյանի գծերի ու ձևերի աշխարհը» խորագիրը կրող անհատական ցուցահանդեսն էր, որը տևեց երկու շաբաթ՝ մինչև մայիսի 31-ը: Նկատենք, որ արվեստագետն այդ պատկերասրահում ցուցադրվելու պատվին արժանացած առաջին հայ քանդակագործն էր:

Ռուսաստանի Դաշնության և Հայաստանի Հանրապետության մշակույթի նախարարությունների օժանդակությամբ կազմակերպված ցուցահանդեսի նախաձեռնողն ու վերահսկողը ճանաչված արվեստաբան Ելենա Լիսակն էր: Բացման արարողությանը ներկա էին Ռուսաստանի Դաշնության նկարիչների միության Սանկտ Պետերբուրգի բաժանմունքի վարչության նախագահ, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի ակադեմիկոս և նախագահության անդամ, Սանկտ Պետերբուրգի Ի.Ե. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության պետական ակադեմիական ինստիտուտի նախկին ռեկտոր, ՌԴ ժողովրդական նկարիչ, քանդակագործ Ալբերտ Չարկինը, «Իսակիկյան տաճար» թանգարան-կոթողի տնօրեն, արվեստաբան Յուրի Մուդրովը, անվանի արվեստագետներ ու մշակույթի գործիչներ:

Ցուցահանդեսը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց և պսակվեց հաջողությամբ: Սրահը լի էր հանդիսատեսներով: Ցուցադրված աշխատանքներից (16 քանդակ և 45 գծանկար) մասնագետներն ու արվեստասերները հատկապես բարձր գնահատեցին Գագիկ Ղազարյանի «Բեհեղգեբուղի անիվը (Դանթեն և Վերգիլիոսը դժոխքում)» (1994), «Հայերի մկրտությունը» (2001), «Սրբազանը» (2003), «Վիկտորիա» (2006), «Կերպափոխություն» (2013) բրոնզե արձանիկները, իսկ գրաֆիկական գործերից՝ «Աքլորի կանչը» (1994), «Նստած Նանան» (2000), «Պառկած Դանայան» (2010), «Ինքնանկարը» (2012) և «Ծեր նկարիչը (Լևոն Կոշոյան)» (2013):

Ցուցահանդեսն այցելած և այն լուսաբանած լրագրողներից մեկը ոգևորությամբ արձանագրել է. «Գագիկ Ղազարյանի քանդակները թափանցված են հզոր, եռանդուն ուժով, նախաստեղծ բնության շնչով, բնական զգացմունքներով: Ակամայից մտաբերում էիր անցյալի մեծ վարպետներին: Հենց իր՝ հեղինակի խոստովանությամբ, նրա ստեղծագործության վրա խոր և տևական

ազդեցություն են թողել Միքելանջելոն, Ռոդենը, Մայոլը, Բուրդելլը և Հենրի Մուրը, իսկ ռուսներից՝ Կոնյոնկովը, Մատվենը, Տրուբեցկոյը և իր ուսուցիչ Միխայիլ Անիկուշինը...

Գագիկ Ղազարյանը փայլուն կերպով միահյուսում է առասպելական ու ֆուլկլորային մոտիվները, սակայն նրա ստեղծագործության առանցքը «կյանքի աղբյուրը» հանդիսացող կնոջ անհուն սերն է և անդիմադրելի գեղեցկությունը...

Պետերբուրգցիները բարձր գնահատեցին արվեստագետի ոչ միայն պլաստիկական, այլև գրաֆիկական վարպետությունը... Հատկապես ուժեղ տպավորություն են թողնում 1960-ական թվականների մարդկանց և «նոր աղքատների» դիմանկարները<sup>15</sup>: Եզրափակելով իր հոդվածը՝ լրագրողն այն միտքն է հայտնում է, որ Գագիկ Ղազարյանի ստեղծագործություններից մի քանիսն է՛լ ավելի կշահեին, եթե խոշորացվեին ու ստանաին մոնումենտալ մասշտաբներ<sup>16</sup>:

Անցավ հինգ տարի, և Սանկտ Պետերբուրգում՝ Ռուսաստանյան գեղարվեստի ակադեմիայի գիտահետազոտական թանգարանում, 2018 թվականի մայիսի 25-ին մեկնարկեց և հունիսի 12-ին փակվեց արվեստագետի երկրորդ՝ նրա ծննդյան 70-ամյա հոբելյանին նվիրված անհատական ցուցահանդեսը, որը նույնպես աննախադեպ էր, քանի որ նախկինում հայաստանցի որևէ նկարչի կամ քանդակագործի բախտ չի վիճակվել անհատական ցուցահանդեսով ներկայանալու Ռուսաստանի այդ հնագույն և անչափ հեղինակավոր թանգարանի դահլիճներում: Ցուցադրության մեջ ընդգրկված էր շուրջ վեց տասնյակ նմուշ՝ 10 քանդակ և 46 գծանկար: Այս անգամ, նախորդ ցուցահանդեսից պետերբուրգցիներին ծանոթ գործերից բացի, ներկայացված էին նաև արվեստագետի նորաստեղծ աշխատանքները՝ մի քանի բրոնզե արձանիկներ («Կյանքի աղբյուրը», 2014, «Միքելանջելոյի հիշատակին», 2014, «Արևելյան մոտիվ», 2017) և բազմաթիվ գրաֆիկական թերթեր («Կշռապան Սուրոն», 2014, «Թղթախաղաց կինը», 2015, «Կենցաղային վեճ հոգևոր աշխարհում», 2016, «Ակնոցավորը», 2017, «Ծխող հաշմանդամը», 2018 ևն):

Սանկտ Պետերբուրգում Գագիկ Ղազարյանի կազմակերպած անհատական ցուցահանդեսների հուշամատյաններում գրանցված են ինչպես պրո-

<sup>15</sup> **Воронежский И.** Мир линий и форм Гагика Казаряна // Богемный Петербург, Санкт-Петербург, 2013, № 2, стр. 6.

<sup>16</sup> Նույն տեղում:

Ֆեսիոնալ նկարիչների ու քանդակագործների, այնպես էլ արվեստասեր մարդկանց հետևյալ կարծիքները. «Գազիկ Ղազարյանի քանդակներում և գրաֆիկական գործերում մեզ ներկայացող տղամարդիկ, կանայք, կենդանիները կենսահաստատ հզոր, երբեմն՝ դրամատիկ, նույնիսկ ողբերգական, խորապես դյուրազգաց ու հուզահակ կերպարներ են, որոնք ոչ այնքան մարմնական, բնախոսական, որքան հոգևոր բնույթ են կրում»..., «Քանդակագործի գծանկարները թափանցված են բարեսիրտ հումորով: Նույնիսկ 1960-ական թվականների ազգային տիպերին նվիրված պատկերաշարքում, որտեղ, կարծես թե, պատկերված են միայն խոշոր գլխանկարներ, ժամանակակիցների մասին լուրջ և անշտապ խոսակցությունից բացի, կարելի է նկատել նաև մարդկանց տարիքի, բնավորության և ինքնագնահատման հանդեպ արվեստագետի արտահայտած թեթև ժպիտն ու կատակամիտ ջերմ վերաբերմունքը»..., «Հատկապես հաջողված և տպավորիչ են Գազիկ Ղազարյանի ածխանկարները»..., «Արվեստագետի «Ինքնանկարը» խորամիտ, իմաստուն և բարի մարդու գծապատկեր է»..., «Հոյակապ գործեր են «Նստած Նանան» և «Աքլորի կանչը», որոնք աչքի են ընկնում առողջ զգայականությամբ»..., «Գազիկ Ղազարյանն անչափ էքսպրեսիվ, արտահայտիչ և նրբազգաց արվեստագետ է, և դրա հետ մեկտեղ՝ իմաստուն»..., «Պոզիտիվ, կրակոտ աշխատանքներ են: Ցուցահանդեսը ոգեշնչում է»..., «Արվեստագետի ստեղծագործությունները սեփական բնավորությունն ունեն»..., «Ցուցադրված արձանիկներից մեկը՝ բրոնզաձուլ «Սրբազանը», պարզապես գլուխգործոց է»: Շատերն էին նշում նաև Գազիկ Ղազարյանի քանդակային ու գրաֆիկական առանձին գործերում առկա առողջ, կենսաբույր լավատեսությունը:

Չնայած իր արդեն առաջացած տարիքին՝ վաստակաշատ քանդակագործը շարունակում է ապրել ստեղծագործական հագեցած կյանքով: «Ինչ խոսք, - անկեղծանում է արվեստագետը, - այսօր ձեռքս այն ուժն ու ամրությունը չունի, սակայն ներդաշնակությունը պահպանվում է հմտության հաշվին... Ավագ տարիքում համբերությունը տեղի է տալիս, քանի որ շտապում է մարդը, քաջ գիտենալով, որ իր ժամանակը նախկինի նման անսահման չէ, աչքի լույսն է նվազում, բայց չէ՞ որ մնում է հավերժականը՝ ոգին»<sup>17</sup>:

Գազիկ Ղազարյանի այս ճշմարտացի խոսքերին ավելացնելու ոչինչ չունենք: Մնում է միայն վարպետին մաղթել կենսական անսպառ եռանդ ու

<sup>17</sup> Տե՛ս **Առաքելյան Վրեժ**, Գազիկ Ղազարյանի աշխարհն ու ներաշխարհը // Իրատես, Երևան, 2018, ապրիլի 10-12:



կորով, ոգու ամրությունն ու տոկունությունն և ստեղծագործական նոր հաջողություններ:

**СЛУЖИТЕЛЬ ДОБРА И ПРЕКРАСНОГО  
(мир творчества скульптора Гагика Казаряна)**

ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՏՅԱՆ

Скульптор Гагик Казарян – один из признанных мастеров современного изобразительного искусства Армении. Свой творческий путь он начал в 1972 году, когда завершил учебу в ленинградском Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина. Он автор многочисленных скульптур и рисунков, в которых классические художественные традиции гармонично сочетаются с вековыми традициями национальной живописи и пластики. В своем творчестве он часто обращается к теме старого, уходящего Еревана, к историческим и мифологическим мотивам. Особое место в его работах занимают женские образы, которым посвящены целые циклы как скульптурных, так и графических произведений мастера.

**Ключевые слова** – Гагик Казарян, мир линий и форм, скульптура, графика, Санкт-Петербург, Академия художеств, юбилейная выставка.

**VOTARY OF THE GOOD AND THE BEAUTIFUL  
(Gagik Ghazaryan's world of creative work)**

ARARAT AGHASYAN

The sculptor Gagik Ghazaryan is one of the acknowledged masters of modern fine arts in Armenia. He has begun his creative path since 1972, when he finished his studies at the Leningrad Institute of Painting, Sculpture and Architecture after I.E. Repin. He is the author of many sculptures and drawings, in which classical artistic traditions are harmoniously interwoven with age-old traditions of national painting and plastic art. In his work he often refers to the theme of old, evaporating Yerevan, to historic and mythological motifs. In his works a unique place is given to women's images, to which are dedicated whole series of master's sculptural and graphic works.

**Key words** – Gagik Ghazaryan, the world of lines and forms, sculpture, graphic painting, Saint-Petersburg, the Academy of Fine Arts, a jubilee exhibition.



Ոսկան Երևանցի, 1973, գիպս, 45x27 սմ



Հարդարվող կինը, 1975,  
շամոտ, 52x22x27 սմ



Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանը և  
բնորդուհիները, 1978, կարմիր փայտ,  
60x42x12 սմ



Ժողովրդական տուն, 1983, շամոտ,  
90x69x20 սմ



Շնչագորկ կինը, 1994, փայտ, 41x35x11 սմ



1993-ի ցուրտ ձմեռը, 1997, բրոնզ, արույր, 58x13x13 սմ



Աղջիկն ու դելփինը, 2011, բրոնզ, 63x45x18 սմ



Պարմական Էրեբունի, 1988, շամուր, ջնարակ, 5,5x15 մ (հատված)



Պատմական էրեբունի, 1988, շամոպ, ջնարակ, 5,5x15 մ (հատված)



Լողալին, 1999, սանգինա, ածուխ, մապիտ, թուղթ, 50x70 սմ



Թեյնիկով պատավը, 2012, ածուխ, սանգինա, սրվարաթուղթ, 100x70 սմ



Մրազբաղ փնագուրկն ու շնիկը, 2013, ածուխ, թուղթ, 60x42 սմ



Կայարանում սպասողները, 2016,  
ածուխ, սկրիլ, փակցանկար,  
թուղթ, 62x93 սմ



Կենցաղային վեճ հոգևոր աշխարհում,  
2016, ածուխ, սանգինա, պասսերել,  
թուղթ, 105x70 սմ



Կյանքի բեռան տակ, 2016, սկրիլ,  
պասսերել, ածուխ, թուղթ, 59x42 սմ



Ծխող հաշմանդամը, 2018,  
ածուխ, թուղթ, 59x42 սմ

## ԿՈՆՍԱՆՏԻՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ. ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆՐԲԱԳԾԵՐ

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ, ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

*«Կոնստանտինը Պետրոսյանը պատկանում է հայ կոմպոզիտորների այն սերնդին, ովքեր իրենց վառ անհատականությամբ և վարպետությամբ բնորոշում են հայ ժամանակակից երաժշտությունը:*

*Նրա «Հայրենի ղողանջներ» ժողովրդական երգերի շարքը, որոնց գողպրիկ մշակումներն իրականացված են կոմիտասյան ավանդույթներով, սակայն ժամանակակից սպեղծագործական մոտեցումով, անկասկած, ունի գեղարվեստական բարձր արժեք և զգալի երևույթ է մեր երգչախմբային արվեստում»:*

**Էդվարդ ՄԻՐՁՈՅԱՆ**

Հոգվածը նվիրված է ԱՄՆ-ի Ռոդ Այլենդ նահանգում գործող «Հայկական երաժշտական փառատուն» հայկական մշակութային կազմակերպության ղեկավար, Փրովիդենսի (ԱՄՆ) Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ հայկական առաքելական եկեղեցու մշակութային և երաժշտական տնօրեն, Ռոդ Այլենդի հայկական երգչախմբի և Մասսաչուսեթս նահանգի Մեծ Կուստերի հայկական երգչախմբի հիմնադիր և ղեկավար, Բոստոնի հանրահայտ «Երևան» երգչախմբի և նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, Ամերիկայի հայկական թանգարանի (Բոստոն) հոգևոր երաժշտության խորհրդի անդամ և երաժշտական ծրագրերի համակարգող, կոմպոզիտոր Կոնստանտին Պետրոսյանի ստեղծագործական բազմակողմանի գործունեությանը:

**Բանալի բաներ** – Կոնստանտին Պետրոսյան, կոմպոզիտոր, «Հայաստան» երգը մենակատարի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար, Կոնցերտ ծայնի և ջազ-նվագախմբի համար, «Հայկական երաժշտական փառատուն»:

2003-ին Երևանում, Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում տեղի ունեցած հեղինակային համերգի ընթացքում, «Կոմիտաս» երգչախմբի կատարմամբ, Հովհաննես Միրզոյանի ղեկավարությամբ տեղի ունեցավ պրեմիերան կոմպոզիտոր Կոնստանտին Պետրոսյանի ստեղծագործության երգչախմբային ժանրը ներկայացնող «Հայրենի ղողանջների», որն a cappella կանանց երգչախմբի համար ստեղծվել էր հենց 2003-ին: Հենց Երևանում 2006-ին «Հայրենի ղողանջները» ծայնագրվեց ծայնասկավառակի վրա, իսկ 2016-ին «Կոմիտաս» հրատարակչությունը հրատարակեց «Հայրենի ղողանջների» նոտաները:

Բազմաժանր է Կ. Պետրոսյանի ստեղծագործությունը. նա ոչ միայն երգչախմբային, այլև սիմֆոնիկ, կամերային, գործիքային և վոկալ բարձրարժեք ստեղծագործությունների (դրանցից շատերը ծայնագրվել են ու հրատարակվել աշխարհի տարբեր երկրներում), կինոերաժշտության և թատե-

րական ներկայացումների համար գրված երաժշտության հեղինակ է<sup>1</sup>:

Ու դժվար թե Հայաստանում գտնվի գեթ մեկը, ում ծանոթ չլինի Կոնստանտին Պետրոսյանի՝ մենակատարի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Հայաստան» երգը, որն ստեղծվել է 1984 թվականին՝ Նանսեն Միքայելյանի տեքստով: «Հայաստանի» պրեմիերան կայացավ 1984թ. հունիսի 21-ին, կոմպոզիտորի և Ռուսլան Գալստյանի՝ Հայֆիլհարմոնիայի մեծ համերգասրահում տեղի ունեցած հեղինակային համերգի ընթացքում, Ռուբեն Մաթևոսյանի ու Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ՝ Մելիք Մավիսակալյանի ղեկավարությամբ: Ընդ որում, ինչպես պատմում է հեղինակը, այս երգի ստեղծման գաղափարն իրեն հուշել էր իր հին բարեկամ, հայկական ռադիոյի հայ երաժշտության խմբագիր Կարինե Հալաջյանը:

«Հայաստանը» հնչեց նաև 1984 թ. դեկտեմբերի 11-17-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության կազմակերպած Սովետահայ երաժշտության փառատոնի բացման համերգին՝ Հայաստանի հեռուստառադիոպետկոմի սիմֆոնիկ նվագախմբի (դիրիժոր՝ Ռաֆայել Մանգասարյան), Հայաստանի երգչախմբային ընկերության երգչախմբի (խմբավար՝ Էմմա Ծատուրյան) և Ռուբեն Մաթևոսյանի կատարմամբ: «Հայաստանն» իր հաստատուն տեղը գրավեց Ռուբեն Մաթևոսյանի երգացանկում, իսկ 1985-ին արժանացավ տարվա լավագույն երգի համար Հանրապետական մրցանակին:

Եվ իսկապես՝ շոալլ մեղեդայնությամբ ու հայրենասիրական բարձր շնչով գրված «Հայաստանը» կոմպոզիտորի Ձոնն է առ Հայրենիք: Երգը տարածվեց շատ արագ և մեր օրերում էլ, չնայած իր պատկառելի տարիքին, ապրում է և թևածում ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ՝ Հայաստանի սահմաններից դուրս: Այն այսօր էլ սիրով են կատարում հայ երգիչներն ինչպես Հայաստանում, այնպես էլ՝ արտասահմանում. թե՛ մեծ, թե՛ փոքր: Վստահ եմ, որ բոլորս հաստա՛տ գիտենք այդ երգը: Սակայն վստահ եմ նաև, որ շատ քչերը գիտեն, թե ո՛վ է երգի հեղինակը:

Մեր երաժշտության պատմության մեջ քիչ չեն ստեղծագործությունները, որոնք այնքան են սիրվել ժողովրդի կողմից, որ այդ սիրո ճանապարհին «կորցրել են» իրենց հեղինակներին: Որպես ասվածի ապացույց վկայակոչեն «Ձեյթունցիների քայլերգը», որը գիտե յուրաքանչյուր հայ մարդ: «Ձեյթունցիներ-

<sup>1</sup> Կ. Պետրոսյանի նվագախմբային, կամերային և երգչախմբային ստեղծագործությունների ցանկը տե՛ս հոդվածի վերջում:



րի քայլերգը», որպես հայ ժողովրդական երգ, արժանացել է հայ և օտարազգի կոմպոզիտորների ուշադրությանը: Մ. Եկմայանը քայլերգի հիման վրա արական երգչախմբի համար ստեղծել է a cappella խրոխտ խմբերգը՝ «Կեցցե Ձեյթուն» վերնագրով<sup>2</sup>, իսկ 1974թ. Ալեքսանդր Հարությունյանը դաշնամուրի, լարային նվագախմբի և հարվածայինների համար գրված «Մեր հին երգերը» ռասսոդիայում, ի թիվս այլ երգերի («Բլբուլն Ավարայրի», «Արաքսի արտասուքը»), օգտագործել է քայլերգը՝ ստեղծելով սիմֆոնիզացված վարիացիաների նմուշ: Գրիգորի Կազաչենկոն «Ձեյթունցիների քայլերգի» մեղեդին օգտագործել է մեներգչի, երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված առաջին «Հայկական սյուիտում», իսկ Միխայիլ Իպոլիտով-Իվանովը երգի մեղեդին 1894թ. օգտագործել է օր. 10 «Կովկասյան էսքիզներ» N 1 նվագախմբային սյուիտի առաջին շարքում՝ որպես «Սարդարի երթի» գլխավոր թեմա: Բոլորը գիտեն «Ձեյթունցիների քայլերգը», բայց հաստատ քչերը գիտեն, որ երգի մեղեդին հեղինակ ունի: Երգի մեղեդու հեղինակը Տիգրան Չուխաճյանն է. «Ձեյթունցիների քայլերգը» կյանքի կոչվեց 1862-ի Ձեյթունի դյուցազնամարտի կապակցությամբ կոմպոզիտորի և զեյթունցի հերոս բանաստեղծ Հարություն Չաքրյանի համագործակցությամբ:

Նման ճակատագիր ունեցավ նաև «Որսկան ախպերը»: Շատերին է հայտնի այս ժողովրդական երգը, բայց բոլորը չէ, որ գիտեն, թե ո՞վ է բանաստեղծական տեքստի հեղինակը: Իսկ բանաստեղծության հեղինակն Ավետիք Իսահակյանն է...

Ինչևէ... Նույն ճակատագրին արժանացավ նաև «Հայաստան» երգը, որի երաժշտության հեղինակն է երևանցի, սակայն հանգամանքների բերումով՝ այսօր փրովիդենսցի կոմպոզիտոր, դաշնակահար, դիրիժոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Կոնստանտին Պետրոսյանը:

Ինչ իմանար Կ.Պետրոսյանը, որ «Հայաստանի» ստեղծումից ընդամենը մի քանի տարի անց՝ 1995-ին, պիտի աշխատանքի հրավիրվեր հեռավոր ԱՄՆ, անդամակցեր ԱՄՆ կոմպոզիտորների լիգային: Սակայն Հայաստանից հեռու էլ պիտի շարունակեր գործել հանուն **ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ** ու ի շահ հայ երաժշտության: Պիտի համերգներ ունենար Նյու-Յորքի Կարնեգի հոլլում, Լինքոլն կենտրոնում, իսկ 1991-ին ՄԱԿ-ի Նյու-Յորքի կենտրոնական գրասեն-

<sup>2</sup> Որպես վերնագիր կոմպոզիտորն ընտրել է քայլերգի բանաստեղծական տեքստի վերջին քառյակի առաջին երկու բառերը, որն, իրականում, երգի իսկական ապոֆեոզն է, տրամաբանական շեշտը:



յակի սրահում ղեկավարեր Հայաստանի անկախության հռչակմանը նվիրված առաջին պատվո համերգը...

Ի՞նչ իմանար սրանից ճիշտ 72 տարի առաջ՝ 1946թ. օգոստոսի 12-ին, լույս աշխարհ եկած Կոնստանտին Պետրոսյանը, որ 1986-ին գրելու է աշխարհում առաջին ու դեռևս միակ Կոնցերտը ծայնի և ջազ-նվագախմբի համար, որը պիտի նվիրեր Խորհրդային Միությունում ջազի լավագույն կատարող Տաթևիկ Հովհաննիսյանին և որի պրեմիերան պիտի տեղի ունենար հենց նույն թվականին Վիլնյուսում՝ Տաթևիկ Հովհաննիսյանի և Վիլնյուսի կոնսերվատորիայի բիզ-բենդի կատարմամբ՝ հայտնի ջազային երաժիշտ, դիրիժոր, տարբեր ժանրերի ստեղծագործությունների հեղինակ, սաքսոֆոնահար և կլառնետահար Վլադիմիր Չեկասինի ղեկավարությամբ: Կոնցերտն ունեցավ մեծ հաջողություն Վիլնյուսում, Կաունասում, Ռիգայում և Թբիլիսիում, հաջողությամբ հնչեց 1986թ. ապրիլի 1-5-ը Մոսկվայում կայացած կոմպոզիտորների համամիութենական համագումարի ապրիլի 3-ի համերգին<sup>3</sup>:

1986-ին “Мелодия” ֆիրմայի թողարկած ձայնասկավառակի կազմի վրա կարդում ենք երաժշտագետ Լյուդաս Շալտյանիսի հետևյալ կարծիքը. «Ձայնի և ջազ-նվագախմբի Կոնցերտի ժանրը դեռևս չէր հանդիպել խորհրդային երաժշտական գրականության մեջ, այդ ստեղծագործությունը նմանօրինակը չունի նաև համաշխարհային ջազային պրակտիկայում: Կոմպոզիտոր Կոնստանտին Պետրոսյանին գյուտարարի ստեղծագործական դժվարություններն օգնեցին հաղթահարել մի քանի գործոններ: Առաջինը՝ հայ հնագույն ֆոլկլորի նրա խոր ընկալումն ու սերը դրա, շարականի արվեստի հանդեպ, ինչը դարձավ Կոնցերտի հիմքը: Երկրորդ՝ բիզ-բենդի հետ աշխատանքի մեծ փորձը, ինչը կոմպոզիտորի գիտելիքները հարստացրել էր ժամանակակից վերադաշնակման բնագավառում, օգնեց գտնել տեմբրային վառ գույներ, նվագախմբային կատարման նոր հնարներ: Եվ երրորդ գործոնը՝ համագործակցությունը տաղանդավորագույն երգչուհի Տաթևիկ Հովհաննիսյանի հետ: Տաթևիկի երգեցողության մեջ լսվում են շարականների հայ միջնադարյան երգեցողության արձագանքները, նա, ասես, իր հնագույն երկրին և նրա մարդկանց է փոխանցում իր քնքշությունը, սերը, իսկ նրա ձայնի մաքրությունն ու ինքնատիպությունը կարելի է համեմատել լեռնային Հայաստանի օդի մաքրության

<sup>3</sup> Տե՛ս Вестник Союза композиторов Армении, 1986, 1, Ереван, 1986, стр. 3. Հայաստանի կոմպոզիտորների միություն, X համագումար: Համագումարից համագումար. 1984-1990, Երևան, 1990, էջ 4:

հետ»<sup>4</sup>.

Ինձ մնում է Լյուդաս Շալտյանիսի թվարկած երեք գործոններին ավելացնել նաև չորրորդը՝ միգրացիոն ամենագլխավորը: Կոնցերտի հաջողության հիմքում ընկած էր Կ.Պետրոսյանի գեներտիկան՝ չէ՞ որ նրա հայրը՝ Հրանտ Պետրոսյանը, կանգնած էր Հայաստանում ջազի ակունքներում, և ջազը երիտասարդ կոմպոզիտորը գիտեր ծննդյան օրվանից...

Ինչևէ: Կոնցերտի հաջող դեբյուտից մեկ տարի անց՝ 1987-ին այն հասավ հեռավոր Կուբա՝ հնչեց Հավանայում: Եվ մեկ տարի անց՝ 1988-ին, Կոնցերտի նոտաները Մոսկվայում հրատարակում է «Советский композитор»-ը, իսկ քսան տարի անց՝ 2008-ին, արդեն վերածայնագրվում ձայնասկավառակի վրա հեռավոր ԱՄՆ-ում:

Այդ ամենը՝ հետո:

Իսկ մինչ այդ...

Մինչ այդ Կոնստանտին Պետրոսյանը Երևանում ստանում է փայլուն կրթություն՝ Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում աշակերտում Էդուարդ Բաղդասարյանին, իսկ կոնսերվատորիայում՝ Գրիգոր Եղիազարյանին: Ի դեպ՝ Էդուարդ Բաղդասարյանը Գրիգոր Եղիազարյանի սանն էր, իսկ վերջինս էլ ավարտել էր Մոսկվայի կոնսերվատորիան՝ Ն.Յա. Մյասկովսկու դասարանը:

Կոնստանտին Պետրոսյանն իր համերգային գործունեությունը սկսում է տակավին 19 տարեկանում: 1965-1970 թթ. նա Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի նվագախմբի ղեկավարն էր, իսկ 1976-1980 թթ.՝ Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի դիրիժորը, ինչպես նաև՝ Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության գեղարվեստական խորհրդի անդամ: Կատարողական համերգային գործունեությանը զուգընթաց զբաղվում է մանկավարժությամբ՝ 1976-1985 թթ. դասավանդում է իր հարազատ՝ Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում:

Վաղ է ի հայտ գալիս Կ. Պետրոսյանի վարչական – կազմակերպական ձիրքը: 1973-1976 թթ. նա ՀԽՍՀ կուլտուրայի մինիստրության ժողովրդական ստեղծագործության տան գեղարվեստական ղեկավարն էր ու տնօրենի տեղակալը, իսկ 1985-1990 թթ. ղեկավարում է Հայաստանի կոմպոզիտորների

<sup>4</sup> **Петросян К.** Концерт для голоса и оркестра, Татевик Оганесян и биг бенд Владимира Чекакина // “Мелодия”, 1986. **Гомцян Н.** Мы недостаточно используем свой потенциал // “Голос Армении”, 29 марта, 2017.

միության երաժշտական լրատվության և պրոպագանդայի կենտրոնը, որի գլխավոր նպատակն էր հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների պրոպագանդումը տարբեր միջոցառումների՝ երաժշտական փառատոների, շաբաթների, օրերի, համերգների, հեղինակային համերգների, հոբելյանական երեկոների, ստուգատեսների, սեմինարների միջոցով, ինչպես նաև ազդագրային, լրատվական կատալոգների, բուկլետների և անոտացիաների ստեղծումը, հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների ձայնագրությունը “Мелодия” ֆիրմայում են:

1990–1993 թվականներին Կ. Պետրոսյանը Հայաստանի Խաղաղության ֆոնդի փոխնախագահն էր (նախագահն էր Էդվարդ Միրզոյանը). նրա անմիջական ջանքերով կազմակերպվում էր արտասահմանյան նյութական աջակցություն հայ մշակույթի գործիչներին, երիտասարդ երաժիշտներին հատկացվում էին խաղաղության ֆոնդի կրթաթոշակներ: Կազմակերպվեց անկախ Հայաստանում առաջին կինո-փառատոնը (Հարություն Խաչատրյանի հետ)...

Կ. Պետրոսյանի գործունեության բոլոր ոլորտները սերտորեն միահյուսված են ու դրանք դժվար է իրարից բաժանել: Նա միաժամանակ և՛ տաղանդավոր բազմաժանր կոմպոզիտոր է, և՛ շնորհալի դաշնակահար, և փայլուն դիրիժոր, և՛ անխոնջ երաժշտական-հասարակական գործիչ, և՛ հմուտ մանկավարժ:

20-րդ դարավերջից Կ. Պետրոսյանն իր բազմակողմանի երաժշտական գործունեությունը շարունակում է ԱՄՆ-ի Ռոդ Այլենդ նահանգում, մասնավորաբար՝ նահանգի մայրաքաղաք Փրովիդենսում: Այստեղ նա հիմնում է «Հայկական երաժշտական փառատոն» հայկական մշակութային կազմակերպությունը, որի ղեկավարն է մինչ օրս. իր կազմակերպած բազմաթիվ համերգներով նա ԱՄՆ-ում իրականացնում է ժամանակակից հայ երաժշտության պրոպագանդման շատ կարևոր ու շնորհակալ գործը: Նա Փրովիդենսի Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ հայկական առաքելական եկեղեցու մշակութային և երաժշտական բաժինների տնօրենն է: Ի դեպ՝ Փրովիդենսի Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ եկեղեցին Ռոդ Այլենդ նահանգի ամենահին հայկական եկեղեցին է, հնագույներից մեկը՝ ողջ ԱՄՆ-ում:

Ն.Ս.Օ.Տ.Տ. Գարեգին Բ Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի սրբատառ կոնդակով, «Ի գնահատանք հայ մշակույթի, երաժշտության ասպարեզում, ինչպես նաև Ամերիկայի հայ համայնքի ազգային, եկեղեցական կյանքում երկար տարիների նվիրյալ ծառայությունների և վաստակի համար» Կ. Պետրոսյանը

պարզևատրվեց Հայ Առաքելական Եկեղեցու բարձրագույն պարզևով՝ «Սուրբ Սահակ – Սուրբ Մեսրոպ» շքանշանով, որը Փրովիդենսի Սուրբ Սահակ-Մեսրոպ եկեղեցու 100-ամյակին նվիրված հանդիսավոր համերգի օրը կոմպոզիտորին հանձնեց Հայ Առաքելական Եկեղեցու Ամերիկայի Արևելյան թեմի առաջնորդ, Գերաշնորհ Տ. Խաժակ արքեպիսկոպոս Պարսամյանը:

Կոմիտասի մրցանակի դափնեկիր Կ. Պետրոսյանը Ռոդ Ալլենդի հայկական երգչախմբի և Մասսաչուսեթս նահանգի Մեծ Վուստերի հայկական երգչախմբի հիմնադիրը և ղեկավարն է (պարզևատրվել է քաղաքի պատվավոր բանալիով), ինչպես նաև Բոստոնի հանրահայտ «Երևան» երգչախմբի և նվագախմբի երաժշտական ղեկավարը, Բոստոնում գտնվող Ամերիկայի հայկական թանգարանի երաժշտական ծրագրերի համակարգողը...

Միևնույն ժամանակ՝ նրա երաժշտությունը չի դադարում հնչել Հայաստանում: Բավական է նշել, որ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության կազմակերպած «Հայ ժամանակակից երաժշտության փառատոնի» շրջանակներում 2014 թ. հոկտեմբերին Հայաստանում առաջին անգամ հնչեց Կ. Պետրոսյանի «Վոկալիզը» թավջութակի և նվագախմբի համար՝ Արամ Թալալյանի և Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի կատարմամբ՝ Սերգեյ Սմբատյանի ղեկավարությամբ:

Հայաստանի կոմպոզիտորների միության կազմակերպած «Պրեմիերա» փառատոնի շրջանակներում 2016 թ. ապրիլին Երևանում Արտաշես Գրիգորյանի կատարմամբ տեղի ունեցավ պրեմիերան Կ. Պետրոսյանի՝ մենանվագ ֆլեյտայի համար գրված Սոնատի, որը գրվել էր 2014-ին, ինչպես նաև հնչեցին «Հայրենի դղանջներ» շարքից երեք՝ «Թամզարա», «Սոնա յար» և «Էսօր ուրբաթ պիտեր» a cappella խմբերգերը (2003):

ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի բարձր հովանու ներքո Երևանում 2018 թ. մարտի 5-9-ը կայացավ Հայ կոմպոզիտորական արվեստի IX փառատոնը, որը նվիրված էր Գրիգոր Եղիազարյանի ծննդյան 110-ամյակին: Բնականաբար՝ իր սիրելի Ուսուցչին նվիրված փառատոնի համերգներից մեկում հնչեց Կ. Պետրոսյանի փայտյափողային կվինտետը:

Հայրենիքը բարձր է գնահատել իր զավակի վաստակը. ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հրամանագրով 2013-ի մայիսին Կ. Պետրոսյանը պարզևատրվել է «Մովսես Խորենացի» մեդալով:

Վերջին տարիներին նկատելիորեն աշխուժացել է Հայաստանի կոմպոզիտորների միության և Կ. Պետրոսյանի՝ ՀԿՄ արտասահմանյան հանձնախմբի համանախագահի, համագործակցությունը: Դա պայմանավորված է նաև

այն հանգամանքով, որ 2013-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների միության ղեկավարությունը ստանձնեց նրա համակուրսեցին, ընկերն ու համախոհը՝ տաղանդավոր կոմպոզիտոր Արամ Սաթյանը: Նրանց բարեկամությունը սկիզբ է առնում հեռավոր 1961 թվականից, երբ միասին կոմպոզիցիայի կախարհական աշխարհում առաջին, բայց խոստումնալից ու հեռանկարային քայլերն էին կատարում Երևանի Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանում՝ ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր ու հմուտ մանկավարժ Էդուարդ Բաղդասարյանի դասարանում: Նրանց մարդկային ու ստեղծագործական բարեկամությունն անցավ տասնամյակների միջով, և այսօր էլ նպաստում է հայ ժամանակակից երաժշտության պրոպագանդային, որին ծառայում են երկուսն էլ՝ ինքնամոռաց ու սիրով: Եվ ինչպես խոստովանում է Ա. Սաթյանը. «Կ. Պետրոսյանը շատ մեծ գործ է կատարում ԱՄՆ-ում ժամանակակից հայ երաժշտության պրոպագանդան գործում: Լինելով ՀՀ քաղաքացի՝ նա ԱՄՆ-ում ներկայացնում է Հայաստանի կոմպոզիտորների միությունը, կազմակերպում է հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին նվիրված համերգներ՝ հանդես գալով որպես դիրիժոր»<sup>5</sup>:

Կ. Պետրոսյանը Հայաստանում և ԱՄՆ-ում ծավալել է ստեղծագործական, կատարողական, համերգային և երաժշտական-հասարակական բազմակողմանի ու բազմարդյուն գործունեություն, դարձել հայ երաժշտության դեսպանն ու պրոպագանդիստն Ամերիկյան մայրցամաքում, նրա մասին հոդվածներ են տպագրվել հայաստանյան և ամերիկյան տարբեր թերթերում և պարբերականներում (“The New York Times”, «Առավոտ», “Новое время”, “Голос Армении”, “The Armenian Mirror-Spectator”, “KNAR Cultural News”, “Observer”, “The Armenian Reporter Int'l”, “Apaga”, “The Providence Journal” ևն):

Այսօր էլ Կ. Պետրոսյանը նույն եռանդով շարունակում է իր ստեղծագործական բազմաժանր գործունեությունը: Վերջերս ավարտել է դաշնամուրային մի քանի գործեր, իսկ այժմ աշխատում է Ֆլեյտայի, կլառնետի և դաշնամուրի համար Տրիոյի վրա: Հուսանք, որ Տրիոն շուտով կլսենք Երևանում:

<sup>5</sup> Արամ Սաթյանի հետ անձնական զրույցից:

**КОНСТАНТИН ПЕТРОСЯН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ**

АННА АСАТРЯН, ЛИЛИТ АРТЕМЯН

Статья посвящена многогранной творческой деятельности основателя и бессменного руководителя армянской культурной организации “Армянский музыкальный фестиваль Род-Айленда”, директора культурного и музыкального департаментов церкви Святых Саака и Месропа Провиденса (США), основателя и дирижера армянских хоров штата Род-Айленд и города Вустер, штат Массачусетс, музыкального руководителя известного хора и оркестра “Ереван” в Бостоне, члена совета духовной музыки и координатора музыкальных программ Армянского музея в Бостоне, композитора Константина Петросяна.

**Ключевые слова** – Константин Петросян, композитор, песня “Айастан” (“Армения”) для солиста, хора и симфонического оркестра, концерт для голоса и джаз-оркестра, “Армянский музыкальный фестиваль Род-Айленда”.

**KONSTANTIN PETROSSIAN: PORTRAIT OUTLINES**

ANNA ASATRYAN, LILIT ARTEMYAN

The article covers multifaceted creative activity of the founder and permanent leader of “Armenian Music Festival” Armenian cultural organization (Rhode Island, USA), the director of the departments of culture and music at the Sts. Sahag and Mesrob Armenian Apostolic Church in Providence, the founder and director of the Armenian choirs in Rhode Island and the Worcester, Massachusetts, the musical director of Boston’s well-known “Erevan” Chorale and Orchestra, and the coordinator of Armenian musical programs at the Armenian Museum of America (Boston), composer Konstantin Petrossian.

**Key words** – Konstantin Petrossian, composer, song “Hayastan” (“Armenia”) for soloist, choir, and symphony orchestra, concerto for voice and big band, “Armenian Music Festival”.

**ՑԱՆԿ**  
**ԿՈՆՍՏԱՆՏԻՆ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ ՆՎԱԳԱՆՄԱՐԱՅԻՆ, ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՎ**  
**ԵՐԳՉԱՆՄԱՐԱՅԻՆ ԱՏԵՂՇԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ<sup>6</sup>**

**Նվագախմբային ստեղծագործություններ**

Ստեղծագործության անվանումը, նվիրում	Ստեղծման տարեթիվը	Առաջին կատարման տարեթիվը, վայրը և առաջին կատարողի(ների) անունը	Հրատարակություն
«Մտորումներ» սաքսոֆոնի և բիզբենդի համար	1964	1964, Մոսկվա, Կենտրոնական հեռուստատեսության և Համամիութենական ռադիոյի էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Թովմաս Գևորգյան (սաքսոֆոն), Յուրի Սիլանտև (դիրիժոր)	Ձեռագիր
«Գարնանային էսքիզ» շեփորի և նվագախմբի համար	1967	1967, Երևան, «Մոսկվա» կինոթատրոնի էստրադային նվագախումբ, Արմեն Աճեմյան (շեփոր), Կոնստանտին Պետրոսյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
Սիմֆոնիկ պոեմ նվագախմբի համար	1971	-	Ձեռագիր
«Ռեչիտատիվ» սիմֆոնիկ նվագախմբի համար	1972	-	Ձեռագիր
Կոնցերտ լարային նվագախմբի համար	1973	-	Ձեռագիր
«Գառնի» պիես բիզբենդի համար	1976	1976, Երևան, Հայաստանի ռադիոյի և հեռուստատեսության (այսուհետ՝ ՀՌՀ) էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր

<sup>6</sup> Կոնստանտին Պետրոսյանի ստեղծագործությունների ցանկը, որը կազմել է արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը, գիտական շրջանառության մեջ է դրվում առաջին անգամ:

«Թերթիկ ալբոմից» պիես նվագախմբի համար	1977	1977, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (ղիրիժոր)	Ձեռագիր
«Ձարթոնք» պիես նվագախմբի համար	1978	1978, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (ղիրիժոր)	Ձեռագիր
«Տոթ կեսօր» պիես նվագախմբի համար	1978	1978, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Մելիք Մավիսակալյան (ղիրիժոր)	Молодежная эстрада, репертуарный сборник для художественной самодетель- ности, N6 (228), Москва, изд. «Молодая гвардия», 1981, стр. 89-98
«Գարուն է կրկին» պիես տրոմբոնի և նվագախմբի համար	1978	1978, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Խոսրով Վարդանյան (տրոմբոն), Կոնստանտին Պետրոսյան (ղիրիժոր)	Ձեռագիր
Վարիացիաներ ֆյուլգելհոռնի և նվագախմբի համար	1979	1979, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Հովհաննես Ազիզյան (ֆյուլգելհոռն), Կոնստանտին Պետրոսյան (ղիրիժոր)	Ձեռագիր
Բալլադ կիթառի և նվագախմբի համար	1980	1981, Երևան, ՀՌՀ էստրադային- սիմֆոնիկ նվագախումբ, Գրիգոր Մեքինյան (կիթառ), Կոնստանտին Պետրոսյան (ղիրիժոր)	Ձեռագիր



Պրեյլոդ դաշնամուրի և նվագախմբի համար	1983	1983, Երևան, ՀՌՀ էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր), Մելիք Մամիսակալյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
Կոնցերտ ձայնի և բիգ-բենդի համար	1986	1986, Վիլնուս (Լիտվա), Վիլնյուսի կոնսերվատորիայի բիգ-բենդ, Տաթևիկ Հովհաննիսյան (մենակատար), Վլադիմիր Չեկասին (դիրիժոր)	Джазовые концертные композиции для биг-бэнда, Концерт для голоса и биг-бэнда Выпуск 5, партитура, Москва, изд. “Советский композитор”, 1988, стр. 3-138
Սոնետ դաշնամուրի և նվագախմբի համար, նվիրվել է «սիրելի տիկնոջը՝ Ժաննային»	1987	1987, Երևան, ՀՌՀ էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր), Երվանդ Երզնկյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
«Երեք պիես» դաշնամուրի և նվագախմբի համար	1990	1990, Երևան, ՀՌՀ էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր), Երվանդ Երզնկյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
«Մտորումներ» դաշնամուրի և նվագախմբի համար	1992	1992, Երևան, ՀՌՀ էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր), Երվանդ Երզնկյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
«Էլեգիա» դաշնամուրի և նվագախմբի համար	1992	1992, Երևան, ՀՌՀ էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ,	Ձեռագիր

		Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր), Երվանդ Երզնկյան (դիրիժոր)	
Ռապսոդիա լարային նվագախմբի համար	1999	-	Ձեռագիր
Ֆանտազիա կիթառի և լարային նվագախմբի համար	2012	-	Ձեռագիր
«Վոկալիզ» թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար	2014	2014, Երևան, Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախումբ, Արամ Թալալյան (թավջութակ), Սերգեյ Սմբատյան (դիրիժոր)	Հայ կոմպոզիտորների ստեղծագոր- ծություններ թավ- ջութակի և դաշնամուրի համար, Վոկալիզ թավջութակի և դաշնամուրի համար, Երևան, «Արմյուզիք» հրատ., 2016, էջ 30-35: Պետրոսյան Կ., Վոկալիզ սոպրանոյի և դաշնամուրի, թավջութակի և դաշնամուրի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018, էջ 8-13 (2 էջ ներդիր):
«Գյուրի» պիես ջազ նվագախմբի համար, նվիրվել է Հովհաննես Ավետիսյանին	2018	2018, Երևան, Հայաստանի ոպերային և հեռուստատեսության էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախումբ, Երվանդ Երզնկյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր

**Կամերային ստեղծագործություններ**

Ստեղծագործության անվանումը, տեքստի հեղինակը, նվիրում	Ստեղծման տարեթիվը	Առաջին կատարման տարեթիվը, վայրը և առաջին կատարողի(ների) անունը	Հրատարակություն
Տրիո Ֆլեյտայի, ֆագոտի և դաշնամուրի համար	1964	1965, Երևան, Արմեն Ղասաբյան (ֆլեյտա), Կառլեն Մովսիսյան (ֆագոտ), Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր)	Ձեռագիր
Սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար	1965	1965, Երևան, Ալլա Բերբերյան (ջութակ), Սվետլանա Նավասարդյան (դաշնամուր)	Ձեռագիր
Լարային կվարտետ	1967	-	Ձեռագիր
Փայտյա-փողային կվինտետ N1	1971	1974, Երևան, Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնի փայտյա-փողային կվինտետ	Պետրոսյան Կ., Փողային կվինտետ, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018, 36 էջ (5 ձայն, 12 էջ ներդիր)
«Բնության լեզվով» վոկալ շարք՝ բարիտոնի և դաշնամուրի համար, խոսք՝ Գարիկ Բանդուրյանի	1974	1974, Երևան, Արտաշես Հայրյան (բարիտոն), Մինյոնա Տեր-Սիմոնյան (դաշնամուր)	Ձեռագիր
«Կարոտի կանչ» վոկալ շարք՝ սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, խոսք՝ Սիլվա Կապուտիկյանի	1976	1977, Երևան, Ալիսա Հեքիմբաշյան (սոպրանո), Մինյոնա Տեր-Սիմոնյան (դաշնամուր)	Հայկական ողմանսներ, Կարոտի կանչ վոկալ շարք, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1984, էջ 129-137
Սոնատ մենանվագ ալտի	1978	1978, Երևան, Յուրի Մանուկյան	Пьесы для альты соло, Соната для

համար, նվիրվել է Յուրի Մանուկյանին		(ալտ)	альта соло, выпуск 2, Москва, изд. “Советский композитор”, 1981, стр. 25-31. Պետրոսյան Կ., Սոնատ մենանվագ ալտի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018, 8 էջ:
Սյուիտ դաշնամուրի համար	1979	1979, Երևան, Սվետլանա Նավասարդյան (դաշնամուր)	Պիեսներ և սոնատներ, դաշնակահարի համերգային ծրագիր, Սյուիտ, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1984, էջ 169-179: Պետրոսյան Կ., Սյուիտ դաշնամուրի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018, 12 էջ:
Սոնատ տրոմբոնի և դաշնամուրի համար	1984	-	Ձեռագիր
«Տաղեր» վոկալ շարք՝ բարիտոնի, թավջութակի, դաշնամուրի և հարվածայինների համար, խոսք՝ Պետրոս Դուրյանի	1984	1985, Երևան, Արտաշես Հայրյան (բարիտոն), Ջավեն Վարդանյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր
«Մենախոսություն» վոկալ շարք՝ սոպրանոյի և դաշնամուրի համար, խոսք՝ Ռազմիկ Դավրյանի	1985	1985, Երևան, Էլլադա Չախոյան (սոպրանո), Գրիգոր Շահվերդյան (դաշնամուր)	Ձեռագիր
Սոնատ շեփորի և դաշնամուրի համար	1985	1986, Մոսկվա, Յուրի Բայան (շեփոր),	Պետրոսյան Կ., Սոնատ, Սկերցո շեփորի և դաշնա-

		Իզոր Յավրյան (դաշնամուր)	մուրի համար, Երևան, «Կոմի- տաս» հրատ., 2018:
Սոնատ մենանվագ ջութակի համար, նվիրվել է Վիկտոր Խաչատրյանին	1985	1985, Երևան, Վիկտոր Խաչատրյան (ջութակ)	Ձեռագիր
Սոնատ ֆագոտի և դաշնամուրի համար	1986	1986, Երևան, Կառլեն Մովսիսյան (ֆագոտ), Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր)	Պետրոսյան Կ., Սոնատ ֆագոտի և դաշնամուրի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018, 28 էջ (8 էջ ներդիր):
Փայտյա-փողային կվինտետ N2	1987	-	Ձեռագիր
«Երկխոսություններ» ջութակի և թավջութակի համար	1987	1987, Օդեսա (Ուկրաինա), Նատալյա Լիտվինովա (ջութակ), Սերգեյ Շոլց (թավջութակ)	Պետրոսյան Կ., Երկխոսություններ ջութակի և թավջու- թակի համար, Երևան, «Կոմի- տաս» հրատ., 2016, 28 էջ:
Սոնատ կլառնետի և դաշնամուրի համար	1988	1988, Երևան, Աբգար Մուրադյան (կլառնետ), Կոնստանտին Պետրոսյան (դաշնամուր)	Ձեռագիր
Սոնատ ալտի և դաշնամուրի համար	1988	-	Ձեռագիր
Սյուիտ ֆլեյտայի և կլառնետի համար	1989	1989, Երևան, Կոմպոզիտորների միության պլենում, Արմեն Ղասաբյան (ֆլեյտա), Աբգար Մուրադյան (կլառնետ)	Ձեռագիր

«Չորս մանրանվագ» լարային կվարտետի համար	1990	1990, Պրահա (Չեխոսլովակիա), «Գյուլբենկյան» լարային քառյակ (Պորտուգալիա)	Ձեռագիր
Սյուիտ Կամերային անսամբլի համար	1996	-	Ձեռագիր
Սոնատ գալարափողի և դաշնամուրի համար	1997	-	Ձեռագիր
«Դուետներ» կիթառի և ֆլեյտայի համար	2000	-	Ձեռագիր
Տրիո ֆլեյտայի, կլառնետի և դաշնամուրի համար	2002	-	Ձեռագիր
Սոնատ ֆլեյտայի և դաշնամուրի համար	2004	-	Պետրոսյան Կ., Սոնատ ֆլեյտայի և դաշնամուրի հա- մար, Երևան, «Կո- միտաս» հրատ., 2018, 28 էջ (8 էջ ներդիր):
Սոնատ հորոյի և դաշնամուրի համար	2006	-	Պետրոսյան Կ., Սոնատ, Վոկալիզ հորոյի և դաշնա- մուրի համար, Երևան, «Կոմի- տաս» հրատ., 2018, էջ 2-19 (2-5 էջ ներդիր):
Սոնատ մենանվագ ֆլեյտայի համար, նվիրվել է Արտաշես Գրիգորյանին	2014	2016, Երևան, Արտաշես Գրիգորյան (ֆլեյտա)	Պետրոսյան Կ., Սոնատ Մենանվագ ֆլեյ- տայի համար, Երևան, «Կոմի- տաս» հրատ., 2018, 12 էջ:

Նոկտյուրն ջութակի և դաշնամուրի համար, նվիրվել է Էդուարդ Բաղդասարյանի հիշատակին	2014	2014, Բոստոն (ԱՄՆ), Նունե Մելիք (ջութակ)	Ձեռագիր
«Թամզարա» մարիմբայի համար	2016	-	Ձեռագիր
«Վոկալիզ» հորջի և դաշնամուրի համար	2016		Պետրոսյան Կ., Սոնատ, Վոկալիզ հորջի և դաշնամուրի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018 էջ 20-25 (6-7 էջ ներդիր):
Սերենադ թավջութակի և դաշնամուրի համար	2016	2017, Բոստոն (ԱՄՆ), Քեյթ Կայայան (թավջութակ), Սթիվեն Փորթեր (դաշնամուր)	Ձեռագիր
Օկտետ տրոմբոնների համար	2017	2017, Չիկագո (ԱՄՆ), Հյուսիսարևմտյան համալսարանի տրոմբոնների համույթ	Ձեռագիր
«Լիլիթի համար» դաշնամուրի համար, նվիրվել է Լիլիթ Արտեմյանին	2017	-	Ձեռագիր
Սկերցո շեփորի և դաշնամուրի համար	2018	-	Պետրոսյան Կ., Սոնատ, Սկերցո շեփորի և դաշնամուրի համար, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2018:

## Երգչախմբային ստեղծագործություններ

Ստեղծագործության անվանումը, տեքստի հեղինակը, նվիրում	Ստեղծման տարեթիվը	Առաջին կատարման տարեթիվը, վայրը և առաջին կատարողի(ների) անունը	Հրատարակություն
Չորս ժողովրդական երգ a cappella երգչախմբի համար	1987	1987, Երևան, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտի կանանց երգչախումբ, Արթուր Վերանյան (խմբավար)	Ձեռագիր
«Հայրենի դղանջներ» ժողովրդական երգերի շար կանանց երգչախմբի համար, a cappella	2003	2003, Երևան, «Կոմիտաս» երգչախումբ, Հովհաննես Միրզոյան (խմբավար)	Պետրոսյան Կ., «Հայրենի դղանջներ» ժողովրդական երգերի շար կանանց երգչախմբի համար, a cappella, Երևան, «Կոմիտաս» հրատ., 2016, 100 էջ:
«Մեր նոր Հայաստան» երգչախմբի և նվագախմբի համար, խոսք՝ Արամայիս Սահակյանի	2011	2011, Երևան, Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախումբ, Հովհաննես Չեքիջյան (խմբավար) և Հայաստանի պետական ֆիլիարմոնիկ նվագախումբ, Էդուարդ Թովչյան (դիրիժոր)	Ձեռագիր



## ՍՐԲԱՎԱՅՐԵՐԸ ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՄԱՇՀԱԴԻ ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐՈՒՄ. ԻՄԱՄ ՌԵՋԱՅԻ ԴԱՄԲԱՐԱՆԱՅԻՆ ՀԱՄԱԼԻՐԸ

### ԱՆԱ ԱՐԻԱԲՈԴ (ԻՐԱՆ)

Մաշհադը հայտնի է ուխտատեղի դարձած շիաների ութերորդ Իմամի՝ Ռեզայի գեղեցիկ սրբավայրով, ով մահացել է 9-րդ դարի սկզբներին: Վայրը, որտեղ թաղվել է Իմամ Ռեզան, կոչվել է Մաշհադ-Ալ-Ռեզա («Ռեզայի նահատակության վայրը»): Ավելի ուշ դամբարանի շրջակայքում հիմնվում է բնակավայր, որը հետագայում կառուցապատվելով վերածվում է Մաշհադ քաղաքի: Տարբեր թագավորական դինաստիաների կառավարման օրոք բնակավայրն ընդլայնվել է, կառուցապատվել և ներկայումս թևակոխել արդիականացման փուլ: Քաղաքային միջավայրում գտնվող Իմամ Ռեզայի դամբարանային համալիրի մասն են կազմում ոսկյա գմբեթով Գոհարշադ մզկիթը՝ սալիկապատ մինարեթներով, ընդարձակ բակերը, թանգարանն ու գրադարանը, կրոնական համալսարանը, դպրոցները և այլ շինություններ:

**Քանայի բաներ** – Մաշհադ, իրանական քաղաք, քաղաքային միջավայր, դամբարանային համալիր, Իմամ Ռեզա:

Իրանական Մաշհադ քաղաքը, որը տեղակայված է Թեհրանից դեպի արևելք՝ 850 կմ հեռավորության վրա, Իրանի Իսլամական Հանրապետության խիտ բնակեցված երկրորդ քաղաքն է: Այն հանդիսանում է Խորասան նահանգի մայրաքաղաքը և փռված է երկրի հյուսիս-արևելքում՝ Թուրքմենստանի և Աֆղանստանի սահմանների մոտ: Մաշհադը եղել է մի մեծ օազիս, որը Մետաքսյա ճանապարհը կապում էր արևելքում ընկած Մարվ քաղաքի հետ: Ներկայումս այն արդյունաբերական, առևտրական ու կրթական խոշոր կենտրոն է: Քաղաքային միջավայրը զարդարում են ինչպես հնագույն, այնպես էլ արդիական բազմաթիվ ճարտարապետական շինություններ:

Պատմության ընթացքում Մաշհադում կառավարության գլուխ են կանգնել տարբեր էթնիկ ծագում ունեցող արքայական դինաստիաներ, որոնց գահակալության օրոք քաղաքային միջավայրը ենթարկվել է տարաբնույթ փոփոխությունների, ձևագոյացել են բազում բնակավայրեր ու կառուցապատվել:

Մաշհադը համարվում է նահատակների քաղաք, հատկապես Իմամ Ռեզայի դամբարանային համալիրի շնորհիվ<sup>1</sup>: Ընդհանրապես, Մաշհադի քաղաքային միջավայրում իրենց ինքնատիպությամբ ու շքեղությամբ առանձնանում են դամբարանային կառույցները, որոնք հատուկ կերպարայնություն են հաղորդում ներկայումս արդիականացման փուլ թևակոխած հնագույն քաղաքին:

<sup>1</sup> Saadat B. The Holy Shrine of Imam Reza in Mashhad. Shiraz, 1976, p. 38.

Նշյալ դամբարանային շինությունների թվում են Խաջե Ռաբիի սրբավայրը քաղաքի հյուսիսում, Խորասանում ապրող սունիների հովանավոր սրբի սրբավայրը Նեյշափուրից 28 կմ հեռավորության վրա՝ Մահմուդաբադ գյուղում, Ղադանգահի սրբավայրը Մաշադից 18 կմ հեռավորության վրա, որը, ըստ հավատացյալների, կրում է իմամ Ռեզայի ոտնահետքերը, Հարսամե իբն Այինի սրբավայրն ու լեռնային աղբյուրը, որ տեղացիներն անվանում են Խաջե Մուրադ՝ «Երդումների ի կատար ածող», որը գտնվում է Մաշհադից 22 կմ հեռավորության վրա, Հարսամե իբն Այինի սրբավայրի երկայնքով ձգվող Քվաջա Աբբասայթ Հարավի սրբավայրը և այլն: Վերջիններս ինքնատիպ իրանական ճարտարապետական ոճերով կառուցված հոյակերտ սրբավայրեր են, որոնք տարեկան ընդունում են մի քանի միլիոն այցելուներ:

Այսպիսով, Մաշհադը լավագույնս հայտնի է ուխտատեղի դարձած Իմամ Ռեզայի գեղեցիկ սրբավայրով, որը կառուցվել է Սանաբանդ գյուղի մոտ, ուր 9-րդ դարի սկզբներին իր մահկանացուն է կնքել իմամ Ռեզան՝ շիաների ութերորդ իմամը, ով լայնորեն հայտնի էր որպես արտառոց գիտական և կրոնական ունակությունների տեր անձնավորություն<sup>2</sup>: Վայրը, որտեղ թաղվել է Իմամ Ռեզան, կոչվել է Մաշհադ-Ալ-Ռեզա («Ռեզայի նահատակության վայրը»): Ավելի ուշ դամբարանի շրջակայքում հիմնվել է բնակավայր, որը հետագայում կառուցապատվելով վերածվել է Մաշհադ քաղաքի<sup>3</sup>:

Այս դամբարանային համալիրը ողջ Իրանի ամենակրոնական ու ամենաշքեղ սրբավայրն է, ուր ամեն տարի միլիոնավոր ուխտավորներ են այցելում: Ներկայումս սրբավայրը, բացի Իմամ Ռեզայի դամբարանից, ներառում է նաև քանի այլ իմամների դամբարաններ: Այն համարվում է աշխարհի ամենաընդարձակ տարածություն ունեցող սրբավայրը:

Ներկայումս սրբավայրի հարավում տեղակայված է հսկայածավալ Գոհարշադ մզկիթի կառույցը՝ վեր խոյացող հոյակերտ ոսկյա գմբեթով (գմբեթը երկշերտ է), թանգարանը, գրադարանը, չորս սեմինարիումները (ուսումնական վայր), գերեզմանատունը, Իսլամական գիտությունների Ռազավի համալսարանի շինությունը, ուխտավորների համար նախատեսված սրահը, հսկայական աղոթատեղիները: Շինությունները պարուրում են յոթը լայն բակերը, համալիրի հարավ-արևելքում տեղակայված է շեյխ Բահայի դամբարանը,

<sup>2</sup> Ուրայթեր, Ս., Ակնարկ Իմամ Ռեզայի գերեզմանոցի պատմության, 2012, էջ 49-50 (պարսկերեն):

<sup>3</sup> Dungersi M. R. A Brief Biography of Imam Ali bin Musa (A.S.). (2nd ed.) Tanzania, 2012, p. 42.

արևմտյան մասում գտնվում են Փարիզադ և Բալասար դպրոցները և այլ կառույցներ<sup>4</sup>:

Եվ այսպես, դեռևս վաղ միջնադարում՝ մինչ 13-րդ դարն ընկած ժամանակահատվածը, Մաշհադը նահատակված սրբի դամբարանը շրջապատող մի փոքրիկ քաղաք էր: Ինչպես հավաստում են պատմահնագիտական աղբյուրները, ի սկզբանե այդ դամբարանն էլ մի փոքր կառույց էր, որը ժամանակի ընթացքում ընդլայնվեց թե՛ չափերով և թե՛ ճոխությամբ, ու փաստորեն, նրան շրջապատող շրջանը վերածվեց ավանի: Մոնղոլների տիրապետության օրոք ավերեցին թե՛ ավանը և թե՛ սրբավայրը, սակայն հարուստ ուխտավորների առատածեռն նվիրատվությունների շնորհիվ դրանք կրկին վերակառուցվեցին:

Իր ճամփորդական հուշանոթերում հետաքրքրական տեղեկություն է հաղորդում ազգությամբ արաբ, հայտնի ճանապարհորդ Իբն Բաթութեն առ այն, որ 1333 թ., երբ վերջինս այցելել է Մաշհադ, արձանագրել է, որ այն «մեծ քաղաք է՝ հարուստ պտղատու ծառերով, վտակներով և ջրաղացներով: Վեհ դամբարանային կառույցը պսակված է մեծ նրբագեղ գմբեթով, իսկ պատերը զարդարված են գունավոր սալիկներով»<sup>5</sup>:

Այսպիսով, Մաշհադ քաղաքի զարգացման փառահեղ պատմությունը սկսվում է Թեյմուրյան շահ Ռոխ Միրզայի (1405-1447) իշխանության օրոք և իր գագաթնակետին հասնում Սեֆյանների թագավորության ժամանակ (1501-1722):

15-րդ դարում շահ Ռոխ Միրզայի կինը՝ Գոհարշադը (1418 թ.) Մաշհադում կառուցում է մի հիանալի մզկիթ: Այն այժմ Իմամ Ռեզայի դամբարանի մի մասն է: Կառուցված է սամարղանդյան ոճով: Երկու աշտարակաձև մինարեթներ են վեր խոյանում գմբեթին հարող արտաքին անկյուններում, որոնք մարմարե հիմքի հետ միասին ստեղծում են համակողմանի տպավորություն: Մզկիթի ճակատամասը ձևավորված է արձնապատ աղյուսով և բարձրորակ խճանկարապատ հախճապակիով: Այն ունի չորս այվաններ՝ կամարաքաղանքներ, բակ (50 մ × 55 մ) և յոթ ընդարձակ աղոթասրահներ<sup>6</sup>: Այն իրավամբ համարվում է իրանական ճարտարապետության գագաթնակետերից մեկը: Գույների ողջ պնակը ներառում է գերիշխող կապույտի և փիրուզագույնի, սպիտակի,

<sup>4</sup> **Pope A. U., Ackerman P., Besterman T.** A survey of Persian art from prehistoric times to the present. Oxford, 1964, p. 1201–1202.

<sup>5</sup> **Իբն Բաթութեն**, Իբն Բաթութեի ճամփորդական հուշանոթեր, Թեհրան, 2015, էջ 127 (պարսկերեն)

<sup>6</sup> **Pope A.U.** Persian Architecture: The Triumph of Form and Color. New York, 1965, p. 218.

թափանցիկ կանաչի, դեղինի և մուգ թանաքագույնի մի շարք երանգներ: Ձևավորման մեջ մեծ դեր են կատարում ծաղիկներն ու երկրաչափական պատկերները, կամարային շեշտադրումները, բաց սրահներն ու խորքային հանգույցները, ինչպես նաև այվանները:

Առջևում տեղակայված այվանի վրա առկա է խոշոր արձանագրություն՝ 1418 թ. «Շահիրդի Բահադոր»: Արձանագրության մի մասն արված է Թեյմուրյան արքայազն Բայսոնդոր Միրզայի կողմից և չափազանց հատկանշական է՝ որպես կալիոգրաֆիկայի ձեռքբերում: Գոհարշադի կառույցները գլխավործոցներ են համարվում՝ հնագիտական ուսումնասիրությունների և հախճաասալիկների հարդարանքների տեսանկյունից:

Հետագայում, 16-րդ դարում Սեֆյան դինաստիայի կառավարման օրոք Իմամ Ռեզայի սրբավայրը վերակառուցվել է ու ընդարձակվել. կառուցվել են ոսկե գմբեթը, հախճաասալիկապատ մինարեթները, տարածքը շրջապատող ընդարձակ բակերն ու հարակից այլ շինությունները<sup>7</sup>:

Դամբարանային համալիրն առավել ընդարձակվել ու զարդարվել է Սեֆյաններին հաջորդած Աֆշարների (1736-1796) ու Քաջարական (1789-1925) դինաստիաների կառավարման օրոք, թեպետ այս նույն ժամանակաշրջանին բաժին են ընկնում ռազմատենչ թուրքերի, ուզբեկների և աֆղանների հաճախադեպ արշավանքները: Այս ժամանակներից ի վեր սրբավայրը ենթարկվել է շարունակական վերափոխումների և ընդարձակման:

Հետագայում Մաշհադի ժամանակից զարգացումն արագանում Փահլավիների դինաստիայի՝ Ռեզա շահի վարչակարգի օրոք (1925-1941): Փոփոխության է ենթարկվում նաև Իմամ Ռեզայի դամբարանային համալիրը: 1928-ին համալիրի մերձակայքում կատարվում են որոշակի էական փոփոխություններ, երբ հիմնադրվում է *Ֆալազահը* (կլոր բաց տարածքը, հիմնվեց գմբեթի գագաթից 180 մ հեռավորության վրա)<sup>8</sup>: Այնուհետև՝ Փահլավիների օրոք, կառուցվում են ներկայիս հարուստ թանգարանը, գրադարանը և արարողությունների սրահը:

Մինչ Իսլամական հեղափոխության հաղթանակը հին ֆալազահն ընդլայնվում է մինչև 620 մ, և սուրբ դամբարանային համալիրի շինությունների պատմական կառուցվածքը քանդվում է՝ առանց հաշվի առնելու դրա հնամենիությունն ու նրբագեղությունը:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 283:

<sup>8</sup> **Dungersi M. R.** A Brief Biography of Imam Ali bin Musa (A.S.). (2nd ed.) Tanzania, 2012, p. 101.

Այսպիսով, իրավամբ, Իմամ Ռեզայի սրբավայրը կազմող շինությունների համալիրն անգամ արտաքնապես Իրանի պարծանքներից է: Այն պատմական, ճարտարապետական ու գեղարվեստական մեծագույն արժեք ունեցող համալիր է, որը ներկայիս Մաշհադի քաղաքային միջավայրի գոհարն է:

### **СВЯЩЕННЫЕ МЕСТА В ИРАНСКОМ ГОРОДЕ МЕШХЕД: КОМПЛЕКС МАВЗОЛЕЯ ИМАМА РЕЗЫ**

АНА АРИАБОД (ИРАН)

Мешхед известен как место паломничества, красивое святилище восьмого Имама шиитов Резы, умершего в начале IX века. Место, где похоронен имам Реза, было названо Машад-аль-Реза (“Место Мученичества Резы”). Позже в окрестностях мавзолея было основано поселение, которое впоследствии, перестраиваясь, превратилось в город Мешхед. В дни правления различных королевских династий поселение было расширено, перестроено и сейчас перешло в этап модернизации. Частью комплекса мавзолея Имама Резы, находящегося в городе, составляет Мечеть Гохаршад с золотым куполом, черепичными минаретами, просторными дворами, музеем и библиотекой, религиозным университетом, школами и другими зданиями.

**Ключевые слова** – Мешхед, иранский город, город, комплекс мавзолея, Имам Реза.

### **SACRED PLACES IN IRANIAN MASHHAD’S URBAN ENVIRONMENT: THE SHIRINE COMPLEX OF IMAM REZA**

ANA ARYABOD (IRAN)

The city Mashhad is famous for its pilgrimage site, with the 8th Shiite Imam Reza's beautiful shrine, who died in the early 9th century. The place where Imam Reza was buried was called Mashhad-al-Reza (“The Martyrdom Place of Reza”). Later, a settlement was founded around the mausoleum, which built up and became the city of Mashhad in the future. During the reign of various royal dynasties, the settlement has been expanded and built; now it is in the stage of modernization. The Goharshad mosque with its golden dome, as well as the spacious yards, museum and library, religious University, schools and other buildings are considered to be the part of the Imam Reza shrine complex in the urban environment of the city.

**Key words** – Mashhad, Iranian city, urban environment, shrine complex, Imam Reza.

# ԽՃԱՆԿԱՐԸ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

## ԱՅՈՒՋԱՆՆԱ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Խորհրդային կարգերի հաստատումից ի վեր հայ արվեստում սկսվեց նոր փուլ, որը տևեց յոթ տասնամյակ: Այդ տարիներին վերագարթոնք ապրեց խոր արմատներ ունեցող խճանկարչությունը: Ստեղծվեցին մի շարք աշխատանքներ, որոնք զարդարում էին Երևանն ու Հայաստանի մյուս քաղաքները: Հոյակերտ խճանկարներ հեղինակեցին Վան Խաչատուրը, Հովհաննես Մինասյանը, Միհրան Սոսոյանը, Գարրի (Գարիկ) Սմբատյանը, Հարություն (Հատիկ) Պողոսյանը, Ռուդոլֆ Գարգալոյանը, Կարապետ Եղիազարյանը, Կարեն Աղամյանը, Զոհրաբ Միրզոյանը և այլք: Խորհրդահայ արվեստում խճանկարը կոչված էր կատարել, բացի ճարտարապետական - տարածականից, նաև իր սեփական գեղարվեստական խնդիրները:

**Բանայի բառեր** – արվեստ, խճանկարչություն, խորհրդային, հոյակերտ արվեստ, ֆլորենտական խճանկար, դեկորատիվ հարդարանք

Հայ արվեստի զարգացման կարևորագույն փուլերից մեկը 1920 թվականից հետո էր, երբ Հայաստանում հաստատվեցին խորհրդային կարգեր, և երկիրը սերտորեն կապվեց Խորհրդային Ռուսաստանին: Դրան հաջորդած շուրջ յոթանասուն տարիների ընթացքում երկրի մշակութային նկարագիրը մեծապես փոխվեց: Հասարակության մեջ աստիճանաբար փոխվում էին արվեստի դերի մասին առկա պատկերացումները, և մշակութային կյանքն ընդհանրապես առաջնորդվում էր ժամանակի գաղափարախոսական-գեղարվեստական պահանջներով:

XX դարի կեսերից երկրի տնտեսական վիճակի բարելավումը հանգեցնում է քաղաքաշինության, կառուցապատման և ճարտարապետության ընդհանուր վերելքին, որին զուգահեռ աճում է հետաքրքրությունը մոնումենտալ և դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործությունների հանդեպ: Սահմանելով ժամանակաշրջանի արվեստի ընկալման բնութագումը, Աարարտ Աղասյանը «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX - XX դարերում» աշխատություն մեջ նշում է. «1950-ականների կեսերին առաջ է գալիս ճարտարապետության և կերպարվեստի ներդաշնակ համադրման, սինթեզի հարցը: Սակայն եթե 1920-ականների վերջերից ի վեր այդ խնդիրն իր կոնկրետ լուծումներն էր գտնում գրեթե բացառապես ճարտարապետության և քանդակագործության մոնումենտալ դեկորատիվ ձևերի՝ հարթաքանդակների կամ բարձրաքանդակների շնորհիվ, ապա այժմ ճարտարապետական ծավալների և հարթությունների ու դրանց հաշվին ստեղծվող տարածության գեղարվեստա-

կան հարդարման, դեկորատիվ-դիթմիկ, արխիտեկտոնիկ շեշտավորման գործում, քանդակի հետ մեկտեղ սկսում են ակտիվորեն ներքաշվել գեղանկարչության մոնումենտալ-դեկորատիվ զանազան ձևերն ու սպեցիֆիկ տեսակները՝ որմնանկարը, խճանկարը...»<sup>1</sup>:

Հայաստանում, ինչպես նաև խորհրդային մի շարք հանրապետություններում, այդ տարիներին ժողովրդական լայն շերտերի համար ընկալելի էին կերպարվեստի ավելի իրապաշտական, պարզ պատմողական ձևերը: Քաղաքաշինությունը զուգորդվում էր հոյակերտ արվեստի բուռն զարգացումով: Այն ընթացում էր իր կոնկրետ դրսևորումներով՝ ճարտարապետական կառույցներում, քանդակագործական կոթողներում, բարձրաքանդակներում, խճանկարում և այլն:

Խորհրդային կարգերի հաստատումից ի վեր հայ արվեստում սկսվեց նոր փուլ, որը տևեց յոթ տասնամյակ և ավարտվեց Հայաստանի Հանրապետության անկախության հռչակումով (1991 թ. սեպտեմբերի 21): Մշակույթն ընդգծված կերպով կրում էր ժամանակաշրջանի գաղափարախոսության ազդեցությունը: Դա դրսևորվեց նաև խճանկարի արվեստում: Մեր արվեստագետներն իրենց արվեստում մասամբ ներմուծեցին դարերից եկած ավանդույթները և որոշակի ազգային տարրեր: Մեծ մասամբ այն երևում էր թե՛ թեմատիկայի առումով և թե՛ բովանդակությանը համապատասխանող զարդերով:

Մինչ մոնումենտալ խճանկարչական աշխատանքներին անդրադառնալու, նշենք նաև, որ հայ կերպարվեստագետներից շատերը ստեղծեցին հաստոցային չափերի գործեր, դրանցից են **Հովհաննես Թորոսյանի** (1895-?) «Ստեփան Աղաջանյանի դիմապատկերը» (1968, 50x40,2 սմ, ՀԱՊ), **Վալենտին Պողոսյանի** (1924-1998) և **Հարություն (Հարիկ) Պողոսյանի** (1916-1995) «Ավետիք Իսահակյան» (մարմար, 70x50 սմ, ԳԱԹ) և «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1958, մարմար, 75x51սմ, ԳԱԹ) խճապատկերները<sup>2</sup> և այլն:

Ժամանակի ընթացքում խճանկարները հաստոցային չափսերից դառնում էին ավելի մոնումենտալ ու ծավալուն: ՀԽՍՀ-ում տարածական արվեստների համադրման խնդիրները ծրագրային բնույթ էին ստանում: Քաղաքաշինության ծավալման և հասարակական հոյակերտ շինությունների ստեղծ-

<sup>1</sup> **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 155:

<sup>2</sup> ԳԱԹ, գրական հուշային ենթաբաժին, մ.մ. 1156 և մ.մ. 1140:

մանը զուգընթաց առանձին շինությունների հարդարանքը ստեղծելիս համագործակցում էին ճարտարապետները, քանդակագործները և գեղանկարիչները:

Խորհրդահայ արվեստում խճանկարչության նոր մասսայականացումը սկսվել է ֆլորենտական խճանկարներով: Վառ օրինակ է 1965 թվականից Երևանի «Անի» հյուրանոցին կից բնակելի շենքի կողմնապատը գրաֆիկական ոճով հարդարող, սև և սպիտակ տուֆից կազմված խոշոր նախշը (15x15-225մ<sup>2</sup>), նաև 1970 թվականի Ա. Սպենդարյանի անվան երաժշտական դպրոցի ճակատային հատվածը զարդարող խճապատկերը (150 մ<sup>2</sup>): Սև և սպիտակ տուֆով, երկրաչափական լուծումներով այդ հորինվածքների հեղինակն է **Վան Խաչատրյանը (Խաչատրյան Վանիկ, 1926)**: Նկարիչը հեղինակել է նաև Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ճեմարանի «Ավարայրի ճակատամարտը» («Վարդանանք» 7x3,5-54,5 մ) խճանկարը: Էքսպրեսիվ պոռթկումով կատարված, դեկորատիվ հատկանիշներով ստեղծագործությունը եզրագարդված է ճարտարապետական մեծ ու փոքր կամարներով: Նկարիչն օգտագործել է նարնջագույն, սև, կարմիր, դեղին սմալտայի գուներանգներ, որոնք պատկերն ավելի արտահայտիչ են դարձնում

Ֆլորենտական խճանկարների հեղինակ է նաև **Հովհաննես Մինասյանը** (1928-1972): Նկարիչը 1966 թվականին Երևանի «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճի նախամուտքի համար կատարել է Հայաստանի բնական քարերից հավաքված «Ռիթմեր» խճանկարը: Հ. Մինասյանը 1967–1970 թվականների Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի ընդարձակ դահլիճներից մեկի հակադիր երկու պատերը ծածկել է բնական տարաբնույթ գույներ ու երանգներ, տարբեր չափեր ու ձևեր ունեցող տուֆե սալիկներից կազմված «Ներփակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն»<sup>3</sup> կոչվող ֆլորենտական խճանկարներով<sup>4</sup>:

Մի ամբողջ ֆլորենտական խճանկարների շարքի հեղինակ է **Միհրան Սոսոյանը** (1928-1992): 1985 թվականին, Գրքի մոսկովյան ցուցահանդեսի ժամանակ, նկարիչն զբաղվել է հայկական տաղավարի ձևավորմամբ և ստեղծել խճանկարների շարք. «Հայկական տուֆով արել էր մեր մշակույթի նշանավոր գործիչների հարթաքանդակները (ֆլորենտական խճանկարներ– Ս. Գ)<sup>5</sup> Մաշ-

<sup>3</sup> Այվազյան Մ., Հովհաննես Մինասյան (պատկերագիրք), Երևան, 1974, էջ 7:

<sup>4</sup> Այս աշխատանքների մասին տե՛ս նաև Այվազյան Մ., Մեծ օժտվածությամբ ու սիրով, «Գրական թերթ», Երևան, 1974, հ. 44:



տոց, Խորենացի, Շիրակացի, Ռուսին, Հերացի, Կոմիտաս, Թումանյան, Չարենց և ուրիշներ..... ցուցահանդեսից հետո աշխատանքները սիրով նվիրում է համալսարանին (ԵՊՀ)»<sup>5</sup>:

Մոնումենտալ խճանկարչության լավագույն վարպետներից է XX դարի խորհրդային և հետխորհրդային շրջանի հայ գեղանկարիչ **Գարրի (Գարիկ) Սմբատյանը** (1929-2003): Նրա մոնումենտալ խճանկարները, որմնանկարները, ինչպես նաև բազմաթիվ յուղանկարներ հավաստում են, որ վերջինս բազմաժանր նկարիչ է և վարպետորեն ստեղծագործել է տարբեր ոճերում: Սմբատյանի աշխատանքները նշանակալի դեր են ունեցել հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության և խճանկարի զարգացման գործում: Նկարիչը 1967 թվականից Մարտիրոս Սարյանի տուն-թանգարանի ճակատը զարդարող՝ սարյանական բնապատկերի պատկերգրական մոտիվներով «Հայաստան» խճանկարի<sup>6</sup> (համահեղինակներ **Հարություն (Հասրիկ) Պողոսյան, Չարզանդ Հարությունյան (1929-1993)**), ինչպես նաև Ստեփանավանում՝ «Արգիշտին որսի ժամանակ», Գյումրիում՝ «Գյումրվա հարսանիք» (ավերվել է 1988 թվականի երկրաշարժից), Սևանում՝ «Աստղիկի ծնունդը» խճանկարների հեղինակն է: Աշխատանքների մոնումենտալությունը, տաք և սառը գույների զուգորդումը յուրահատուկ դինամիկություն և թեթևություն են հաղորդում:

Այս շրջանում խճանկարի նշանակությունը հաստատորեն աճում էր: Որպես ճարտարապետության և քաղաքաշինության անքակտելի մաս՝ այն մեծապես կիրառվում էր քաղաքային կենտրոնների, բնակելի, քաղաքացիական և արդյունաբերական շինությունների ձևավորման մեջ, և, այդպիսով, դառնում հարդարման տարրերից մեկը:

Հարթաքանդակի և խճանկարի համադրման ինքնատիպ օրինակներ են **Ռուդոլֆ Գարգալյանի** (1930–1981)՝ Երևանի Մեսրոպ Մաշտոցի պողոտայի վրա, Դերասանի տան հարևանությամբ գտնվող խանութի ճակատը հարդարող «Ցուլն ու առյուծը» (1969) գունավոր ռելիեֆը, **Կարապետ Եղիազարյանի** (1932-2006)<sup>7</sup> «Խաչատուր Աբովյան» (1972) խճանկարը, որում զուգակցված է քարի ու մետաղի գույնն ու ֆակտուրան: Հետաքրքրական է Կ. Եղիազարյանի և համահեղինակներ **Մկրտիչ Քամայանի** (1915-1971) և **Յուլակ Ազիզյանի**

<sup>5</sup> **Սոսոյան Տ.**, Միհրան Սոսոյան (պատկերագիրք), Երևան, 2003, էջ 11:

<sup>6</sup> Թեև Մ. Սարյանի թանգարանի պաշտոնական կայքէջում գրված է, որ խճանկարը կատարված է Մ. Սարյանի էքզիզով, բայց համահեղինակների մասին ոչինչ չի ասվում <http://sarian.am/index.html>:

<sup>7</sup> **Եղիազարյան Ա.**, Կարապետ Եղիազարյան, Երևան, 2010, էջ 8:

(1912-1990) հետ ստեղծած հայկական բազմագույն տուֆով դեպի արևը ձգվող ծաղիկ պատկերող «Ծիլն ու արևը» (1970) մեծադիր խճանկարը:

Խորհրդային շրջանում պահանջ առաջացավ գտնելու տեսանելի մարմնավորում մի շարք «չպատկերվող» գաղափարների, ինչպիսիք են Խաղաղությունը, Գիտությունը, Տիեզերքը: Նմանատիպ աշխատանքների թվին է դասվում նկարչի «Կապի պատմություն» (8x10 մ), «Գիտություն» (8x10 մ) և «Կոսմոս» (8x25 մ) եռապատկեր խճանկարը (1977), որը գտնվում է «ԱրմենՏել» ընկերության (նախկինում՝ Երևանի Կապի համամիութենական նախագծային ինստիտուտ) կենտրոնական կառույցի ճակատային և կողային հատվածներում: 400 մ<sup>2</sup> ընդհանուր տարածք ընդգրկող աշխատանքում արտացոլված է կապի, գիտության և տիեզերագնացության փոխկապակցված զարգացման պատմությունը:

Ճարտարապետության և քաղաքաշինության մեջ խճանկարչության գործառույթը երկկողմանի է: Մի կողմից, ճարտարապետության հետ փոխազդեցության մեջ մտնելով, խճանկարչական ստեղծագործությունները պետք է լուծեն խնդիրների ամբողջություն, որոնք կապված են արվեստների համադրության, տվյալ ներքին հարդարման տարածության կամ ճարտարապետական կառույցի մեջ դրանց համահունչ ներգրավման հետ, մյուս կողմից՝ հոյակերտ գեղանկարչությունը չի կարող սահմանափակվել միայն երկրորդական ճարտարապետական դեկորի դերով: Այն կոչված է կատարել, բացի ճարտարապետական - տարածականից, նաև իր սեփական գեղարվեստական խնդիրները:

Ժամանակի ընթացքում խճանկարը սկսեց կիրառվել նաև ճարտարապետական հորինվածքների ներքին հարդարման մեջ: Կառուցի ներքին տարածքը՝ ինտերիերը խճանկարներով ձևավորելու օրինակ է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ **Կարեն Աղամյանի**՝ (1946) 1983 թվականին կատարած «Առաջընթաց» եռապատկերը (3,5x20 մ, «Ձանգակ» հրատարակչության գրախանութ, Երևան):

Հոյակերտ խճանկարի վարպետ է Երևանում ծնված, նկարիչ մոնումենտալիստ **Ջոհրաբ Միրզոյանը** (1947), ով նկարիչներ **Բաբկեն Քոլոզյանի** (1909-1994) և **Կարեն Աղամյանի** հետ համատեղ ստեղծել է «Արև» խճանկարչական պաննոն, ինչպես նաև 1977 թվականին Ազգային տնտեսության ձեռքբերումների ցուցահանդեսի (ВДНХ СССР) հայկական տաղավարի համար՝ «Հայրենիք» ընդհանուր անվանումով խճանկարների շարքը («Երկիր», «Սարեր», «Արև», «Ջուր»), որի համար արժանանացել է բրոնզե մեդալի: Պետք

է նշել, որ «Հայրենիք» աշխատանքում արվեստագետն օգտագործել է բնական քարի մշակման նոր տեխնոլոգիա (տուֆ, մարմար, բազալտ, գրանիտ) և նոր կպչուն մածուկ, որը հետագայում կիրառեցին նաև այլ նկարիչներ: Այդ նույն տարում իրագործվում է նկարչի վաղեմի երազանքը՝ նա ստեղծում է «Նավակ» կոմպոզիցիան, որտեղ սինթեզում է ֆորման, գույնը, ֆակտուրան և տարածությունը (< 3 Մանկական հիվանդանոց, Երևան, քանդակագործ՝ Յ. Մինասյան): Նույն կառույցի համար 1984-1986 թթ. է. Կարսայանի հետ միասին պատրաստում են «Թռիչք» և բնական քարերից «Ծնունդ», «Մկրտություն» ֆլորենտական խճանկարները (<3 մանկական հիվանդանոցի հանդիսությունների սրահ): Վերջիններս դասվում են 1985 թվականի ՍՍՀՄ լավագույն մոնումենտալ աշխատանքների շարքին: 1978 թվականին Առաջին մոնումենտալ արվեստի հանրապետական ցուցահանդեսին նա ներկայացնում է «Նավակը» և «Արև» գործերը, կատարում է էսքիզներ և սկսում աշխատանքը «Կենաց ծառը» և «Կյանք» մեծածավալ խճանկարների վրա (Միքայելյան վիրաբուժության ինստիտուտ):

Բացի վերը թվարկած հեղինակների խճանկարչական աշխատանքներից, Խորհրդային Հայաստանի քաղաքներն ու կառույցները զարդարող մի շարք գործերի հեղինակների անունները մինչ մեր օրերը չեն պահպանվել, մի շարք խճանկարներ էլ պարզապես ոչնչացվել են: Դրանց թվին է դասվում նաև Կասկադի շատրվան (արհեստական ջրվեժ) խճանկար աշխատանքը: Նկարիչ **Դերենիկ Դանիելյանի** (1912-1994) «Հին Կասկադի» շատրվանի խճանկարը պատրաստվել է ձեռագործ սալիկներից: Յուրաքանչյուր սալիկը ձեռքով պատվել է գլազուրով՝ մակետին համապատասխան: Այդ խճանկարի պատմության մասին շատ բան հայտնի չէ: Կասկադի շինարարության ընթացքում, ըստ էության, փորձ չի արվել խճանկարով շատրվանը որևէ կերպ ինտեգրել նոր կառույցին և այն պարզապես ապամոնտաժվել է: Ըստ պահպանված լուսանկարների և էսքիզի՝ հեղինակն արևոտակտ արվեստի միջոցով ներկայացրել է ջրային միջավայրի իր մոտեցումը. կապույտ ֆոնի վրա պատկերված ձկները, ջրային խաղը պատկերող ալիքները ներդաշնակորեն միաձուլվում էին ջրվեժի ու շատրվանի, միջավայրի հետ:

Կասկադի շատրվանների նման գեղարվեստական լուծում է օգտագործել նաև **Նիկողայոս (Նիկոլայ) Քոթանջյանը**՝ (1928-2013) 1960-ական թթ. առաջին կեսին մայրաքաղաքի «Սասուն» ռեստորանի ինտերիերը զարդարող ջրավազանի նախագծման ժամանակ: Դատելով պահպանված էսքիզից, ավագանի հատակն ու պատերը ծածկված էին դեղին, կարմրավուն, կապույտ ու

կանաչ գունաքարերից կազմված վիշապակերպ և ձկնակերպ ոճավորված պատկերներով (չի պահպանվել)<sup>8</sup>:

Կարելի է վստահ նշել, որ խորհրդային շրջանում արվեստի տարբեր ասպարեզներում արձանագրվեց աննախադեպ վերելք, մշակութային կյանքում բացառիկ առաջընթաց, որի դրական արդյունքները ցայսօր զգալի են արդի հայ արվեստում: Այդ ժամանակաշրջանն արդյունավետ էր նաև Հայաստանում հնագույն արմատներ ունեցող խճանկարչական արվեստի վերազարթնքի համար:

Եզրափակելով մեր խոսքը՝ վերստին փաստենք, որ հայ կերպարվեստը խորհրդային շրջանում, նույնն է թե՛ սոցետալիզմի տարիներին անցավ ստեղծագործական նշանակալի ձեռքբերումների շրջան:

## МОЗАИКА В СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ

СЮЗАННА ГРИГОРЯН

После вступления в Советский Союз в армянском искусстве начался новый этап, который длился семь десятилетий. Армянская мозаичная живопись снова стала популярной в те годы. Был создан ряд работ, которые украсили Ереван и другие города Армении. Многие художники создали монументальные мозаики: Ван Хачатур, Ованнес Минасян, Мигран Сососян, Гарри Смбатян, Арутюн Погосян, Рудольф Герголоян, Карапет Егиазарян, Карен Агамян, Зохран Мирзоян и другие. В советском армянском искусстве мозаика выполняет не только архитектурно-пространственную, но и художественную функции.

**Ключевые слова** – искусство, мозаика, советский, монументальное искусство, флорентийская мозаика, декоративный орнамент.

## MOSAIC IN SOVIET ARMENIA

SYUZANNA GRIGORYAN

After the entrance into the Soviet Union a new stage began in Armenian art, which lasted seven decades. Armenian mosaic painting became popular those

---

<sup>8</sup> Տե՛ս Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 440:

years. A number of works were created which adorned Yerevan and other cities of Armenia. Many artists created monumental mosaics: Van Khachatur, Hovhannes Minasyan, Mihran Sosoyan, Garry Smbatyan, Harutyun Poghosyan, Rudolf Gergoloyan, Karapet Yeghiazaryan, Karen Aghamyan, Zohrab Mirzoyan and others. In Soviet Armenian art, the mosaic performs not only architectural-spatial, but also artistic functions.

**Key words** – arts, mosaics, soviet, monumental art, florentine mosaic, decorative ornament.

# ОТРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО СТИЛЯ ГЕГУНИ ЧИТЧЯН В СОНАТЕ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО<sup>1</sup>

АННА ТАМИРОГЛЯН

Статья посвящена анализу Сонаты для альты и фортепиано Гегуни Читчян. Актуальность темы заключается в том, что она менее изучена. В ней впервые рассмотрены музыкально-стилевые и формообразующие особенности, отражающие творческий стиль композитора.

**Ключевые слова** – Гегуни Читчян, соло, ансамбль, синкопа, стиль, анализ композиционных особенностей.

Народный артист Армении, композитор Гегуни Читчян сочиняет в различных жанрах музыкального искусства, в том числе камерно-инструментальных. В этом аспекте особое место занимают сонаты в сочетании различных инструментов с фортепиано, в частности, Соната для альты и фортепиано.

В армянской камерно-инструментальной музыке II половины XX века сонат для альты и фортепиано немного<sup>2</sup>, однако они по своим художественным и композиционным качествам представляют собой срез данного жанра. Одной из ярких и выразительных сочинений этого жанра является Соната для альты и фортепиано (1986 г.) Гегуни Читчян, построенная вне традиционной трехчастной формы: первая часть - **Andante rubato**, вторая часть - **Presto 1/4 =190**, третья часть- $2/4 =1/4$ , **Adagio-1/4=56**.

В этой сонате рациональное уступает эмоциональному, а письмо более свежее, чем Соната для виолончели и фортепиано. Здесь структура построения меньше напоминает традиционную, в ней видится новая идея сонатной формы, где конфликт разнохарактерных образов в трех неординарно–построенных частях выражен через стилистический контраст. Начинается соната с **solo-cadenza** альты в темпе *Andante rubato*, которую

---

<sup>1</sup> **Читчян Г.** Соната для альты и фортепиано. Сб.: Сонаты советских композиторов для альты. Москва, вып. 1, 1992, стр. 62-87. Первое исполнение: Я. Папян (альт), В. Агаронян (фортепиано). Ереван, 1987.

<sup>2</sup> Сонаты для альты и ф-п: Мансурян Т. (1963), Меликян Г. (1968), Айрапетян Э. (1979), Еркян Е. (1981), Арутюнян А. (Соната-Ретро, 1983), Кокжаев М. (Ричеркар-альт, орган или ф-п, 1985), Бабян В. (1985), Аристакесян Э. (1989, 1992), Кокжаев А. (1995).

можно отнести к типу *монодии*<sup>3</sup> – это уже признак музыки XX столетия. Построение ее темы-модуса интонационно можно подразделить на два мотива<sup>4</sup>, где, с одной стороны, каждый ее звук находит отражение в восходящих и нисходящих синкопированных секундовых мотивах, а с другой – строится на интонациях «вздоха» опеванием тона d' в вукоряде б.2-1 тона и скачков 4/5 триольных мотивов, лежащих в ее основе. Это связывает стиль композитора с семантикой воплощения объективного и гармоничного, которая обладает кристальной ясностью формулы. Тема-модус проходит три раза в вариантных повторах, где в третий раз – в темпе *rosso piu mosso*, а затем возвращается в круги своя *rosso a rosso a tempo*. Она, подобно тагам и шараканам, врывается в сознание, символизируя авторское самобытное мышление, связанное сходством с некоторыми принципами ладов монодийной музыки. Музыковед Христофор Кушнарев в своем исследовании характеризует монодию следующим образом: «В монодии отображаются переживания двоякого рода: с одной стороны, это переживания глубокой скорби, носящие замкнутый, пассивно-созерцательный характер; с другой – это переживания страданий, заключающие в себе моменты активных волевых побуждений и страстных порывов. Темп монодии очень медленный, форма – трехчастная»<sup>5</sup>. Принимая во внимание это описание Кушнарева, касающееся характерных особенностей монодии, манера изложения монодийной музыки Гегуни Читчян, на наш взгляд, полностью соответствует построению *solo-cadenza* альты, однако в более свободной трактовке.

Звучание темы-модуса отличается необычайной экспрессией, с явно просвечивающей тональной природой d', где композитор использует неравномерное членение музыки в синкопировано – разнообразном проявлении, придавая ей с одной стороны распевно-песенный, а с другой – речитативно-

---

<sup>3</sup> Монодия – муз. произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодовлеющего. **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, госмузиздат. Ленинград, 1958, стр. 3.

<sup>4</sup> «Мотив, группы мотивов, периоды прежде чем стать конструктивно-схематическими отложениями о объектами (нормами) обучения формам, образовались и образуются в живом интонационном становлении и стилевом отборе, как выражения образного мышления». **Глебов И (Б. Асафьев).** Музыкальная форма как процесс. Интонация. Книга 2. Москва-Ленинград, 1947, стр. 13.

<sup>5</sup> **Кушнарев Х.** Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки, стр. 586 (627).

## Пример 1

импровизационный характер. В этом аспекте автор богато и разнообразно применяет синкопированные ритмы во всех своих произведениях, в том числе и в Сонате для альты и фортепиано. Так широкое применение синкопированного ритма в соло-каденции проявляется следующим образом: Г. Читчян применяет синкопированный ритм как в начале, середине, так и в конце одного такта (внутритактовое), вместе с тем, подчеркивая богатство трансформаций и дифференциаций метро-ритмической структуры, характерной для армянского народно-крестьянского творчества. Гегуни Читчян, основываясь на традициях армянской народно-песенной интонационности, использует их «в пределах разумного», при этом, создавая ритмически-асимметричную многоплановость. Примечательно высказывание доктора искусствоведения, профессора Карине Джагацпанян о разных организациях звуков в связи с широким применением синкопированных ритмов: «Итак, сильными назовем синкопы, ритмическое ударение которых возникает в результате соединения слабой и сильной долей (межтактовая синкопа) или слабой и относительно сильной долей (внутритактовая синкопа). Слабыми же назовем синкопы, возникшие в результате соединения двух слабых долей... Нередки и случаи соединения слабой синкопы с сильной, перерастания слабой в сильную синкопу»<sup>6</sup>. Гегуни Читчян искусно использует все разновидности синкопических рисунков – это ее излюбленный прием, который является одной из главных отличительных черт «читчяновско» манеры изложения. Звуковое пространство solo-

<sup>6</sup> Джагацпанян К. По следам ритмов национальной музыки (историко – теоретическое исследование). Ереван, 1999, стр. 33.



cadenza (соло-каденции) альты доходит до высоких регистров, в данном случае, в скрипичной тесситуре первой октавы и способствует более выразительному и напряженному звучанию альты, чем скрипки. Звучание соло альты подчеркивает интимность и нежность настроения – венец произведения, его подлинная тихая (духовная) кульминация: *mf-<->-pp-<-mf-cresc.-mp->-p*. Solo альты заканчивается пятитактовой декламацией–репетитивным повтором тона *d<sup>1</sup>*.

Схема темповой динамики *solo-cadenza* выглядит следующим образом:

Схема 1. *Andante rubato* – *poco piu mosso* – *poco a poco a tempo*.

**Первая часть** написана в трехчастной форме, где композитору удается создать впечатляющие образы беспокойного, драматического характера, и продолжается в том же темпе *Andante rubato*, как в монологе альты. Соната начинается с *solo* фортепиано динамическим фоном *pp* вертикально-горизонтальным разложенным аккордом, состоящим из 6 неповторных тонов серийного ряда *e-h-a-d-g-f*, то есть уже в начале используется одно из направлений XX века – додекафония, серийная техника (пример 1). Этот признак скрытой фактурной особенности также является одной из отражений творческого стиля, характерной “читчяновской” манере письма на протяжении всей сонаты. Примечательно, что к остигнутым 4/4 по длительностям квинтовым тяжелым интервалам басов в левой руке партии фортепиано сопоставляются 4/5, секундовые интервальные сопряжения в правой руке, составляющие выразительную *тему*. Она, развиваясь гаммообразными параллельными квартовыми сопряжениями в темпе *Piu mosso*, выкриками вертикально разложенных трехзвучных и параллельных кластерных аккордов на *F* через *cresc.* доходит к *a tempo*, а далее – к двум *sff-sff solo* фортепиано, которая прерывается 4/4 тактовой *паузой* /пример 2/. С ц. 2 начинается переключки партий альты и фортепиано, где инструменты интонационно соприкасаются вначале отстраненно, затем постепенно складываются из контрастных взаимоотношений и образных разногласий (ц. 6-9). В конце эти же интонационные обороты вновь предстают перед нами в квартовых флажолетах как у альты, так и у фортепиано. Тут альт поднимается к тесситуре скрипки до *h<sup>2</sup>*, а фортепиано возвращается к вертикально-встроенным кластерам третьей октавы в правой и контроктавы в левой руках. Так автор, расширяя регистровый диапазон, используя диссонантные аккорды, тем самым создает остро напряженный фон – *кульминацию*, доходящую до предела, катарсиса. И вновь, как

в начале, всплеск эмоций успокаивается в пространстве *целой паузой* на фермате (1т.). Практически, построение первой части связано с идеей пластического развития мелодии в сочетании с фортепиано, которая в конце доводится до кульминации. Затем мотивный элемент монолога альты опять появляется приемом репетитивности в синкопированном ритме. Далее развитие продолжается постепенным развитием интонационных мотивов, родственных тематическим отрезкам из монолога альты. Однако в разработке этих отрезков использованы разные фактурные приемы, отражающие творческий стиль Г. Читчян: синкопированный ритм, обыгрывание разложенных аккордов в басу, а также отклонение в родственные тональности, регистровые скачки, акценты *sff*, переключки октавных интервалов между фортепиано и альтом, остродиссонантные аккорды, динамические подъемы и спады. Здесь уместно добавить высказывание доктора искусствоведения, профессора Жанны Зурабян: “Широкое применение синкопированного ритма, метрическое варьирование мотивных оборотов, акцентация, придают особую остроту, угловатость и в то же время гибкость”<sup>7</sup>.

Обобщая первую часть Сонаты для альты и фортепиано, отметим некоторые особенности построения: если говорить о трехчастности первой части, то она уже была заложена в монологе альты, тем более, что она начинается монологом альты и кончается тем же.

### **Схема 2 solo cadenza – Andante rubato – Piu mosso-a tempo-solo-cadenza.**

В данном случае, трехчастность, проявляемая в таком виде, не тематическая, а связанная с приемами композиционного построения: начинается с монолога, потом этот монолог перерастает в солирующий голос, которому помогает фортепиано. В конце все завершается монологом, а монолог – послесловие, где уже предопределен признак драматического начала. Отметим, что фортепиано почти везде исполняет функцию фактурной поддержки альты, а альт выступает лидером.

Таким образом, в первой части Сонаты между альтом и фортепиано, скорее всего возникает диалог, который постепенно сводится к взаимодействию.

---

<sup>7</sup> Зурабян Ж. П. Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма (армянской симфонической музыке 1950-1960гг.). Ереван, 2002, стр. 56.

**Вторая часть - Presto  $\frac{1}{4} = 190$ -  $\frac{4}{4}$**  по своей природе нетрадиционная, хотя тоже построена в трехчастной форме, которая начинается с фортепиано и выступает в роли стержневой опоры. Все три части начинаются, а в конце заканчиваются кластерным акцентированным, задержанным на долгой педали  $\frac{4}{4}$ - $\frac{12}{4}$  в правой h-cis-g и  $\frac{1}{8}$  fis-gis-левой руках аккордом на ff, который уже в начале подвергается внутритактовым, ритмически синкопированным разным передвижениям в партии фортепиано. Так ритмический пласт в партии фортепиано создает звучание ударных инструментов (дафа, дхола) как бы призывающих к единению людей и, вместе с тем, служит остинатным прикладным фоном. Здесь создается стремительный, острый, экспрессивный, возбужденный характер этой части в динамически напряженном поле на FF /пример 3/.

### Пример 2



### Пример 3



Темперамент, обостренный синкопами и энергичными акцентами с капризной сменой ритмических фигур, изложенных в фортепианной партии, создает ощущение безудержности, эффект остро выстукиваемых ритмоинтонационных комбинаций. И на этом фоне безостановочного остинато, наполненного импровизационностью, дикой энергией, выражающей неразрешимый вопрос, поиск его решений, вступает альтовая партия. Альт также активно включается в общий ритм с фортепиано, где вступает интонационно-тематический модус с признаком наличия типично армянской ладовой интонационности (признаком локрийского лада d-es-f-g-as м. 2-б. 2-б. 2-м. 2), который в первоначальном изложении проходит три раза в разных вариантных повторах, а затем разрабатывается как исходный материал (ц. 12). Развитие темы идет путем постепенного сгущения, уплотнения гармонических красок, с охватом широкого диапазона фортепиано и ведет к насыщению звучания, к выявлению новых темброво-гармонических красок, к общему нарастанию динамики. Для исполнения альта во второй части используются разные приемы:

репетитивная техника (звук Н), тремоло, 1/4, 4/4 длительности звуков, исполнение 3-4хзвучных аккордов, которые обычно играют, как бы слагая из двух входящих в состав каждого аккорда интервалов ум. 5, ум. 7, б.м. 2/3, то есть восходящие и нисходящие 4/5, 5/4, 3/7 сопряжения интервалов. Фортепиано, наоборот, берет на себя в самом начале ответственность за художественный образ. Поясним: в экспозиции фортепиано старается войти в контакт с тематическим модусом – приемом переключек-имитаций, а в разработке – насыщенной подголосочной фактурой, все время обогащающейся разными приемами фортепианной техники, и все это воспринимается как энергетический накал действия. Отметим некоторые модели фактурных приемов фортепианной техники во второй части, из них:

а) **первая модель** - это экспрессивные приемы в фактуре – вертикально-горизонтальные кластеры в ритмически разно разработанных моделях, которые являются смысловой опорой образного содержания II части (начальная версия вступления, ц. 12, 21-23, 32-35).

б) **вторая модель** - остинатные 1/4, вертикально и горизонтально разложенные, акцентированные септимы, секстовые, децимовые скачки на *staccato*, звучания акцентированных синкопированных, вертикально-выстроенных кластеров, остро диссонантных шестизвучных аккордов, гаммообразных пассажей и т.д.

в) **третья модель** - это прием репетитивного повтора, он присутствует почти везде и особенно активно проявляет себя в разработочной части (ц. 25-28, 30-32).

Интересна интерпретация трелей, где на трелевом остинато левой руки в басу F\*-Ges в нанизывается трелевая игра  $dis^3-e^3$  правой руки, то есть широкий регистровый диапазон трелей группируется автором иначе. Каким образом? Вместо измельченной трели (которую можно было написать так: предположим звуки f/dis, а сверху знак tr..., исполняемые мелкими длительностями – вибрацией) Г. Читчян использует трелевые соотношения амплитудами  $dis/e$  и  $f/ges$  1/8 длительностями звуков репетитивным повтором /протяженность 39 тактов/. Учитывая темп Presto - это все равно прозвучало бы как трель (пример 4 а). Подобный прием, однако иначе, используется и в ц. 25-27; в этом случае после единичного 2/4 аккорда длительностью 1/8 происходит разрешение в м. 2, которая далее звучит в обеих руках фортепианной партии репетитивным повтором в контр\*\* и большой\* октавах. В этом случае груп-

пировка фортепианной партии происходит в порядке, где меняется акцентировка с разделением 4/4 через 1/8 длительности в интервальном сопряжении ч. 4 и разрешением в б.3/м. 2 в пределах одного такта на 1 /сильной/ и, 1 и 3 /относительно сильной/ долей тактов;

**Схема 3** пр. р. G/C-H-H-H \* H-H-H-H лев. р. F\*-E-E-E \* E-E-E-E

G/C-H-H-H \* G/C-H-H-H F\*-E-E-E \* F\*-E-E-E

G/C-H-G/C-H \* G/C-H-G/C-H F\*-E- F\*-E \* F\*-E- F\*-E

**Пример 4**

**Пример 5**

a)



b)




Тем временем альт восходящими и нисходящими ритмо-интонационными оборотами продолжает линию развития длительностями от 2/4+1/4 до 4/4 (пример 4 б).

Отметим также, что Гегуни Читчан ведущую роль в этой части придает фортепиано и отводит ей некоторые отдельные микро-соло отрезки для разного отображения идейного замысла произведения, а в репризном фрагменте, где происходит возврат к самому началу - повтору кластеров, есть некоторый признак зеркальности, который возникает и во время, и после всплеска, что подтверждает экспрессивность музыки.

**Третья часть** - 2/4=1/4 **Adagio** ¼=56 - сдержанная, трагическая, построена на чередовании длительностей 1/4-2/4 и очень похожа на траурное шествие; скорее всего на трагическую музыку, связанную с настроением монолога альты. Композитор своеобразно использует специфическую ритмику *Adagio* третьей части: характерную трехдольность с остановкой на вторых долях такта (синкопированный ритм), обычно подчеркивающую скорбную сосредоточенность, затрудненность движения и особую начальную ритмическую формулу, мерное движение которой как бы изображает шествие. Статичная аккордовая вертикаль, изложенная квинтквартовыми структурными сопряжениями у фортепиано создает органичный эффект в звучании, что подчеркивает возвышенность образного строя. Третья часть Сонаты начинается 4-такт-

товым вступлением партии фортепиано, вертикально расположенными параллельными аккордами, где первый аккорд прерывается резким *sf* длительностью  $1/8$ , с  $1/8$  паузой на *sub. p* в метре  $3/4$  (целая нота с точкой в первой и  $1/4 + 2/4$  с точкой – второй тактах на  $4/4$ ; а дальше меняется темп на  $3/4$ ). Почему в первых двух тактах проходит шествие на  $4/4$ ? Видимо, еще остались «осколки» от метро-ритмической картины первой и второй частях, где длительность  $4/4$  в третьей части предстает как реминисценция-воспоминание. Имея в виду то, что уже через два такта длительность меняется на  $3/4$ , Г. Читчян могла бы написать  $1/8$  ноту- $1/8$  паузу –  $2/4$  ноту и держать ее на фермате, однако она два раза группирует ее иначе, как продолжение начала /пример 5/. Пульсация оstinato аккордов начинается сразу с трех или шестизвучных аккордов  $F^*-C-F$  в левой руке и  $a-e^1-a^1$  – в правой руке фортепианной партии, то есть здесь явно присутствует политональность – признак полигармонических наслоений в тональностях  $F-dur/a-moll$ . Хотя интерес представляется в том, что здесь нет терцового тона, то есть тональный признак мажоро-минорности отсутствует. На ритмическом монотонном фоне оstinato фортепиано разворачивается альтовая партия  $e^1$  приемом *sul G*, которая разворачивается, главным образом, в двух плоскостях: тембровой (использование тесситуры скрипки, регистровые перемещения) и интонационной<sup>8</sup> (восходящие и нисходящие секундовые,  $4/5$ , септимовые интонации), в которой преобладают интонационные мотивы, похожие на монолог альты в начале сдержанные, затем доходящие от *p* до всплесков *f* (*Ges*) и *ff*, то есть тончайшим выражением чувств личности. Пласты создаются через пространственные структуры оstinатных вертикалей фортепиано 7-звучным кластером  $ges^2-des-ges/x-b^2-f-b/x-a$  серийного ряда (где *x* – повтор тонов, то есть приемом лисанс-licence<sup>9</sup>) динамическим фоном *ff* и многоплановым развитием альтовой

<sup>8</sup> “С интонационной точки зрения каждый интервал достигается (осознается) слухом, и мелодия, в сущности, есть выявление интервалов... Однако из первичных выразительных единств-обобщенной интонацией-является интервал, интервал, как система. Управляемый (организованный) ритмом интервал образует простейшую, кратчайшую и навсегда неизбежно выразительную ритмо-интонационную форму (стопа) либо ямбическую, либо трохеическую, в зависимости от расположения длительностей (квантитативный ритм) или акцентов (тонический ритм)”. **Глебов И.** (Б. Асафьев) Музыкальная форма как процесс. Интонация. Книга 2, стр. 12.

<sup>9</sup> **Licence** – (от франц.) – лисанс, вольное обращение // Французско – Русский словарь. Москва, 1971, стр. 496.

партии, доходящим от 6 до 8, 9 тонов скрытных серийных рядов. На этот фон накладывается звуковой пласт альты, где музыкальный образ – драматический, благородный, духовный – это хорал на интонациях песенной темы-модуса монолога альты (*solo-cadenza*) из первой части, но совсем в ином тембровом и динамическом облике, в контрастном сопоставлении (*в средней части*) с кластерными кляксами, как всплеском смятения чувств. В первой и третьей частях *Adagio* динамические контрасты незначительны, тематизм у альты в процессе развития преобразуется в более взволнованный, напряженный характер, как кульминация все того же безостановочного остинато у фортепиано. И все это, не успев стать тематически более оформленным, восходящими и нисходящими м. 2, звучащими у альты, приводит к высочайшему «пику». Все время партия фортепиано служит фоном органного звучания, что создает фоновый (сонорный) эффект, кстати ее можно держать на педали, как каждые два такта, так и четыре такта *ges-des-ges /b-f-b/ ц. 37*. Все последующее музыкально-образное развитие вырастает гаммообразными аккордами из секундовых нарастаний как у фортепиано, так и в партии альты, энергетика которой заключает в себе мощные импульсы для развития музыкальных идей. Музыка создает дополнительный эмоционально-смысловой ряд, где раздвигаются рамки повествования. В мотивах альты среднего раздела третьей части появляются такие активные моменты как септимовые восходящие интервальные сопряжения, которые затем вместе с фортепиано оборачиваются исступленным срывом, отчаянием, поднимаясь до динамики *ff*. Звук альты поднимается до *fis<sup>2</sup>*, однако это состояние совершенно неожиданно угасает, проваливается в пустоту пауз и фермат. Здесь диалог альты и фортепиано принимает облик единовременного контраста: с одной стороны характерна сдержанность выражения, с другой – на звучание кластеров из 5 тонов серийного ряда *f-c-a-e-d* у фортепиано, встроенная на остинато трехзвучных аккордов, последовательно нанизывается сумрачная лирика остродиссонантных звучаний альты параллельными секстами (ц. 40-41). В конце третьей части – репризе *a tempo*, такому резкому повороту концовки средней части противопоставляется монолог альты из первой части под хоральными аккордами на *P* в ясных тональных звучаниях, символизирующих иной мир надежды, веры в максимальную искренность и человечность. Первое проведение модуса монолога альты (*solo-cadenza*) из первой части сопровождается остинатным повтором аккордово-вертикальных сопряжений третьей части, где “подчеркнутая слабая доля такта

заставляет слух все время “вносить” равновесие в звучание воображаемым утверждением сильной доли”<sup>10</sup>. Аккомпанементу неполных повторяющихся звуков параллельных аккордов у фортепиано (опять же в синкопированном ритме 1/4-2/4 в той же тональной сфере, что и в начале), вторит альт первоначальными интонациями модуса монолога первой части  $c^1-d^1-c^1$  с незначительным ритмическим отклонением. Далее, разложенное тоническое трезвучие, длительно замирая и, повторяясь “эхом” издали, при помощи педали с жалобными, секундовыми стопами альты пытается усмирить строгость фортепианных, безостановочно продолжающихся назиданий аккордов. Соната для альты и фортепиано Г. Читчян кончается тем же вертикально-встроенным кластерным аккордом из 7 тонов серийного ряда  $F^*-C-F/x-a-e^1-a^1/x-/es^1/$  на задержанном звуке  $es^1$  альты.

В конце долгое продление «истаивания» звука  $es^1$  у альты /погружение как бы в состояние близкое к медитации/ создается строгостью и собранностью монотонных аккордовых шагов у фортепиано. Партия альты постепенно сокращается и затухает, а фортепиано служит остинатным фоном и все это заканчивается на замирании *morendo*. Обратим внимание на использование композитором затяжных *пауз* (цельми) в течение всей сонаты, тем самым придавая молчанию, тишине возможность “дыхания”: “Пауза прерывает звучание (но не движение)”<sup>11</sup>.

Обобщая отметим, что с самого начала и до конца выдержан один и тот же прием, в котором ритмическая опора всегда связана со второй ритмической долей /признак слабых синкоп/, даже там, где меняется фактура. Вторая доля, на наш взгляд, определяется как знак стилистической направленности природы ее синкоп. Подчеркнем, что в раннем творчестве Гегуни Читчян - романтизм как некая стилевая константа занимает чрезвычайно важное место: в той или иной форме он присутствует и в произведениях самых разных периодов. Однако в более позднем творчестве музыкальный язык становится более обобщенно-индивидуальным, прошедшим сквозь призму восприятия: “В большей степени, чем в других сочинениях 80-х годов, в Сонате отражены черты стилистической эволюции автора как в образно-композиционном плане, так и в сфере музыкального языка. Это новое связано с обращением композитора к интонациям тагов и

---

<sup>10</sup> Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Москва, 1939, стр. 50.

<sup>11</sup> Там же, стр. 47.



шараканов, которые в Сонате явственно выступают в сочетании с новейшими закономерностями музыкального письма XX века<sup>12</sup>. Эта сущностная особенность характеризует многие произведения композитора, в частности, Альтовую сонату.

## ԳԵԴՈՒՆԻ ՉԹՉՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՃԻ ԱՐՏԱՅՈՒՆՈՒՄԸ ԱՆՏԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՍՈՆԱՏՈՒՄ

ԱՆՆԱ ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Գեղունի Չթչյանի՝ Ալտի և դաշնամուրի սոնատի վերլուծությանը: Թեմայի արդիականությունը կայանում է նրանում, որ այն սակավ հետազոտված է: Առաջին անգամ քննության են առնվում երաժշտական-ոճական և ձևակառուցողական առանձնահատկությունները, որոնք արտացոլում են կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճը:

**Բանալի բառեր** – Գեղունի Չթչյան, սոլո (մենանվագ), անսամբլ, սինկոպա, ոճ, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն:

## REFLECTION ON THE CREATIVE STYLE OF GEGHUNI CHITCHYAN'S «SONATA FOR VIOLA AND PIANO»

ANNA TAMIROGHLYAN

This scientific article is devoted to the analysis of «Sonata for the Viola and Piano» by Geghuni Chitchyan.

The relevance of the topic of this article is due to the fact that it is little explored. The musical style and form-shaping features, which reflect the composer's creative style are considered for the first time.

**Key words** - Geghuni Chitchyan, solo, ensemble, syncopa, style, compositional peculiarities analysis.

---

<sup>12</sup> **Аматуни С.** Жизнь и творчество Гегуни Читчян. Ереван, 2003, стр. 71.

**ՊԱՏՎՈԺԱՊԱՎԵՆՆԵՐԻ ԾԱԳՈՒՄԸ, ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹԸ ՈՒ  
ԽՈՐՀՐԴԱՔԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԻ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ  
ՀԱՄԱԼԻՐՈՒՄ**

**ՍՈՖԻ ԻԱԶՄԱՆՅԱՆ (ԱՄՆ)**

Հոդվածում քննարկվում են Հայ Առաքելական Եկեղեցու սպասավորի ծիսական հանդերձանքի համալիրում գործածվող պատվոերիզների՝ ուրարի, փորուրարի և եմփիրոնի պատմական զարգացումը, գործառույթն ու խորհրդաբանությունը պարզաբանող մի քանի հարցեր: Պարզվում է, որ ուրարի և փորուրարի համանման սկզբնատեսակներն առկա են հայոց մշակույթում, չնայած, որ դրանք զանազան ուսումնասիրողների կողմից համարվել են լատինական ծագմամբ ծիսական տարրեր: Եմփիրոնի գործառույթի խորհրդաբանական նախատիպերն էլ են առկա հայոց և մերձավոր արևելյան մշակույթներում, սակայն կառուցվածքային առումով եմփիրոնի հելլենիստական կամ լատինական ծագումն անժխտելի է:

**Քանայի քաներ** – պատվոժապավեն, երիզաշերտ, պատվոերիզ, ժապավենփաթեթոցներ, ծիսական ուսնոց-թիկնաշոր, պատվորոշիչ արժեք, պատվորոշիչ խորհրդաբանություն, ծոպազարդեր, տարբերակիչ տարրեր:

Պատվոժապավենները, կամ՝ պատվոերիզները Հայ Եկեղեցու սպասավորների հանդերձանքի համալիրում օժտված են պատվորոշիչ արժեքով և խորհրդաբանությամբ, որ ընդհանուր է նաև Հայ Հոգևոր Արքայի՝ կաթողիկոսի հանդերձանքում կիրառվող պատվո ժապավենների գործառույթում, և դրանք երկուսն են՝ փորուրարը (նկ.1) և եմփիրոնը (նկ.2):



Նկ. 1, Փորուրար, XVIII դար, Կամրադ, Հայ եկեղեցու գանձերը, 1997



Նկ. 2, Եմփիրոն, XIX դար, Իստանբուլ, Splendor & Pageantry, R. Marchese, fig. 96, pg. 148.

Փորուրարը (Epitrachelion) ընդհանուր է Արևելյան Եկեղեցու բարձրաստիճան եկեղեցականների համար, որ համապատասխանում է Արևմտյան Եկեղեցուն գործածվող stole-ին: Ուրարը, հունահռոմեական ազդեցությամբ, ծագելով orarium բառից, սկսեց կոչվել ուրար<sup>1</sup>: Քահանայի փորուրարը, ըստ Մ. Օրմանյանի, առաջացել է սարկավագի ուրարից<sup>2</sup> և կոչվում է փորուրար, քանի որ այն մեկ կտորով կախվում է միայն առջևում՝ փորի վրա: Դրանք, սովորաբար, զարդարվում են խաչերով և սրբապատկերներով, իսկ ներքին եզրը սովորաբար զարդարվում է ծոպազարդերով<sup>3</sup>:

Սկզբնական շրջանում, արևելյան մյուս եկեղեցիներում գործածվող ուրարների նման, սարկավագի ուրարը կախվում էր ձախ ուն ի վար: Քահանայի նմանատիպ և ավելի երկար ուրարը պտտվում էր նրա վզի շուրջը, որի երկու ծայրերը զուգահեռաբար կախվում էին առջևում<sup>4</sup> և կոչվում էր «վակաս լանջաց»<sup>5</sup>: Հետագայում այս երկու երիզաշերտերը միացվեցին իրար, որպես մեկ կտոր, և վերևում էլ վզի համար բացվեց երկու կողմերով կլոր բացվածք, որոնք ետ գնալով կոճկվում էին վզի ետնամասում<sup>6</sup>: Վ. Հացունին փորուրարը ներկայացնում է վարդապետների, եպիսկոպոսների և կաթողիկոսների հանդերձի զարգացման սկզբնական շրջանում, որտեղ այն հանդես է գալիս առանձին կամ՝ միակտոր, որոնց ծայրերը սովորաբար ծոպավոր են<sup>7</sup>: Այս տարրի զարգացման գործընթացը, կառուցվածքը, զարդարման եղանակները համահունչ են արևելյան մյուս եկեղեցիներում գործածվածների հետ, և կարծեք թե պատճառ էլ չկա քննարկելու ուրարի հռոմեական ծագումը: Սակայն, եթե փորձենք գտնել և քննարկել փորուրարի նախնական տարբերակը՝ ուրարը, կամ լատիներեն stole-ը, ապա պատկերը կփոխվի<sup>8</sup>:

Օտար ուսումնասիրողները նույնպես հաստատում են ուրարի հռոմեական ծագման վարկածը, հիմնվելով անվան վրա՝ այն ծագեցնելով sudarium-orarium-stola բառերից, որտեղ orarium-ը նշանակում էր թաշկինակ, որ հիմ-

<sup>1</sup> Հացունի Վ., Պատմություն Հին Հայ Տարագին, Վենետիկ-Սբ. Ղազար, 1924, էջ 349:

<sup>2</sup> Սարկավագներն այն կրում են իրենց ձախ ուսին:

<sup>3</sup> Houston G. M. Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume. New York, 2003, p. 164.

<sup>4</sup> Հռոմի Պապը հատուկ արարողությունների ժամանակ նման ունեց է կրում:

<sup>5</sup> Հացունի, Վ., նշվ. աշխ., էջ 360:

<sup>6</sup> Մ. արք Օրմանեան, Ծիսական բառարան, Երևան, 1991, էջ 109-110:

<sup>7</sup> Հացունի, Վ. նշվ. աշխ., էջ 338, 379, 396:

<sup>8</sup> Մ. արք. Օրմանյանը orarion-հունական և orarium-հռոմեական բառերը ստուգաբանում է որպես «զգեստի բերան կամ եզերք» նշանակությամբ, նշվ. աշխ., էջ 109:

նականում պատրաստվում էր վուշից և երբեմն ասեղնագործվում էր<sup>9</sup>: Իսկ *Sudarium* կոչվող ուղղանկյուն քառանկյուն թաշկինակը, որ քիչ ավելի մեծ էր սովորական թաշկինակից, կրում էին վզի շուրջը, ձեռքին կամ տոզայի ծայքի մեջ: Այս երկու անուններն էլ համանման նշանակությունն ունեին և հայտնի էին արևելյան մշակույթներում: Նորրիսը նշում է, որ այս երկու բառ-լրապիտույքներն էլ կարող էին փոխառված լինել եգիպտական մշակույթից, որ նորից նշանակում էր վուշե կտոր, երեսը կամ քիթը մաքրելու համար: 4-րդ դ., Արևելյան Եկեղեցու Լադոկիայի ժողովի (363 թ.) որոշմամբ, *orarium*-ը «հայտնվում» է Արևելյան Եկեղեցում, որտեղ այն բավական երկար և լայն, վուշից պատրաստված կտոր էր, որ ծավելելով կախվում էր սարկավագի ձախ ուսին: Այս կտորի օգտագործման հիմնական նպատակը եկեղեցական սրբազան իրերը մաքրելն էր: Հետագայում, 5-րդ դ., այն նեղանալով ու ավելի երկարելով կորցրեց իր գործնական նշանակությունը՝ դառնալով դեկորատիվ կտոր, նաև՝ սարկավագի պաշտոն-աստիճանի խորհրդաբանական ցուցիչ<sup>10</sup>: 9-րդ դ. *orarium*-ը փոխվեց *stole*-ի և մինչև հիմա գործածվում է նաև Հռոմի Պապի հանդերձանքի համալիրում՝ պաշտոնական արարողությունների ժամանակ<sup>11</sup>:

Ուրարանման կտոր հայկական մշակույթում պարզորեն երևում է Ա. - Պատրիկի «Հայկական տարագ»-ում ներկայացված ներքինու հանդերձի համալիրում (նկ. 3): Այն նեղ և երկար երիզ է, կախված նրա ձախ ուսից, որ իջնում է մինչև ծունկը: Այս երիզը ծայրին ուղղանկյուն քառանկյուն զարդանախշ ունի, որը, հավանաբար, ներքինու զբաղեցրած աստիճանի խորհրդաբանությունը կամ պաշտոնի ցուցիչն է, որովհետև նա ձախ ձեռքով, հաստատուն շարժումով բռնել է այն<sup>12</sup>: Ժամանակակից սարկավագի ուրարը, որն իր

<sup>9</sup> Այս լրապիտույքը գործառության մեջ մտավ մ.թ.ա. 1-ին դ. և ընդհանրացավ միայն Հռոմի կայսերական շրջանում, **Norris H.** *Curch Vestments, their origins & development.* New York, 2002, p. 88.

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 89:

<sup>11</sup> 7-րդ դ. *orarium*-ը կաթոլիկ եկեղեցում անվանվում էր *stole* և գործածվում էր ոչ միայն որպես սարկավագների հանդերձի կարևոր մաս, այլ այն կրում էին եպիսկոպոսները, արքեպիսկոպոսները և Հռոմի Պապը, որպես լանջախաչի խորհրդանիշ, միայն այն տարբերությամբ, որ սարկավագներն այն կրում էին աջ ուսին և կապում էին ձախ կոնքի վրա, իսկ բարձր պաշտոնյաները՝ կրծքի վրա ազատ կախված վիճակում: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 88-91:

<sup>12</sup> Ներքինին աջ ձեռքով բռնել է հովհարանման մի առարկա, որը հավանաբար մյուս կարևոր խորհրդաբանական առարկան է նրա համար: **Պատրիկ Ա.**, *Հայկական Տարագ*, Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը, երկրորդ հրատարակություն, Երևան, 1983, տախտակ 3, նկ. 3:

աստիճանի միակ տարբերակիչ տարրն է և աստիճանի ցուցիչը, քիչ ավելի երկար է և ուղղանկյուն քառանկյուն զարդի փոխարեն զարդարված է խաչերով:



Նկ. 3. Ներքինի արձանիկ, Բեռլինի թանգարան, Պատրիկ Ա., Հայկական տարագ., 1983, տախտակ 3, նկ. 3:

Ցավոք, հայտնի չէ այս կտորի ստույգ անվանումը և նշանակությունը ներքինու հանդերձանքում մ.թ.ա. I հազարամյակի սկզբում, կամ՝ գուցե դրանից էլ առաջ: Սակայն նրա գոյությունը փաստում է, որ ուրարի կամ փորուրարի սկզբնաղբյուրը լատինական չէր կարող լինել, այլ այն որդեգրվել էր արեվելյան մշակույթներից, որովհետև այս պատվո ժապավենը գործածվել էր նման համատեքստում և նման ձևով հելլենիստական մշակույթի ծաղկման ժամանակներից էլ առաջ:

Մյուս պատվոերիզ եմիփորոնը Հայոց եկեղեցի ներմուծվեց միջին դարերում, երբ Հռոմի պապերը նվիրատվություններ էին կատարում կիլիկյան հայրապետներին: Նվիրատվության բազմաթիվ դեպքեր են հայտնի, ինչպես օրինակ՝ Գրիգոր Տղա Կաթողիկոսին՝ Ղուկիոս Գ պապից կամ՝ Գրիգոր Ա պիրատին և Հովհաննես կաթողիկոսներին նույն պապից և այլն<sup>13</sup>: Սակայն խաչազարդ եմիփորոն, սակայն ավելի նեղ երիզ հայտնի է դեռևս 10-րդ դ., որ կրում է Գր. Լուսավորիչը, Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու արևելյան պատին գտնվող պատկերում<sup>14</sup>:

Եմիփորոնը (ուղիղ հնչմամբ՝ Ոմփորոն) բացառիկ զգեստ-լրապիտույք է, որ եպիսկոպոսին տրվում է ձեռնադրությամբ: Այն խաչազարդ ուննոց է, որ վերապահված է միայն եպիսկոպոսների ու կաթողիկոսների համար՝ կրելու ի-

<sup>13</sup> Չափազանց մեծ պատիվ էր համարվում որևէ եկեղեցու կամ հայրապետի համար նման նվիրատվություն ընդունել Հռոմի պապից, որ հղվում էր «եղբայր կաթողիկոսին»: Երբեմն էլ կիլիկյան կաթողիկոսները պարզապես խնդրում էին նման պատիվ Հռոմի պապից և ստանում էին: Եմիփորոնը հռոմեական pallium-ն է, որը համազոր է արևելյան եմիփորոնին, **Տառնիկ Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 406-407:

<sup>14</sup> Այս պատկերում Գր. Լուսավորիչը եմիփորոնի առջևի ծայրը կրում է իր ձախ թևի վրա կախված: Ս. Խաչ եկեղեցուն կից գերեզմանատանը գտնվող 19-րդ դ. պատկանող կաթողիկոսի գերեզմանանքարի վրա գտնվող պատկերում եմիփորոնը, 900 տարի հետո, նման է Գր. Լուսավորչի եմիփորոնին: **Ter Nersessian S.** Aghtamar. Church of the Holy Cross. Cambridge, 1965, fig. 32, 35.

րենց բոլոր զգեստների վրայից: 25 սմ լայնությամբ, 2 մետր երկարությամբ այս երիզը սկզբնական շրջանում փաթաթվում էր ուսերի շուրջը՝ աջ կողմի ծայրը ծավելելով առջևում գնում և կախվում էր ետևում, իսկ ձախ ծայրը մնում էր առջևում կախված: Հետագայում այն երկու կտորներից է կազմվել: Երիզների երկու ծայրերը ուսերից դեպի առաջ կախվելով ճարմանդով ամրացվել են իրար՝ զուգահեռաբար: Աջակողմյան մասը բարձրացվել է ձախ ուսին ու տարվել դեպի թիկունքը, ամրացվել է այնտեղ, իսկ երիզի երկարության մնացած մասը կախվել է թիկունքն ի վար, որպեսզի առջևի և ետևի կախված մասերը շիտակ ու հավասարակշռված մնան: Ծավլող մասերն անկյուններում համապատասխանորեն ծավլել ու կոճակներով կամ հագույցներով ամրացվել են<sup>15</sup>: Եմփորոնների ծայրերը, փորուրարի նման, մեծ մասամբ, նույնպես զարդարվում են ծոպազարդերով<sup>16</sup>:

Մ. Օրմանյանն այս տարրը նույնացնելով հույների և հռոմեացիների pallium-ի հետ<sup>17</sup> նշում է, որ դրանք նույնպես եմփորոններ են և միակ տարբերությունն այն է, որ հայկական եմփորոնը համեմատաբար ավելի մեծ ու շքեղ է: Խաչերի թիվը, հների հետ համեմատած նույնն է՝ «հինգ խաչ կրճքի, երկուսը ուսերի, և երկուսն էլ կախված մասերի վրա են»<sup>18</sup>: Եմփորոնի ծագման ու կա-

<sup>15</sup> Մ. արք. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 73-74: Հացունի Վ., նշվ. աշխ., էջ 397:

<sup>16</sup> Հին Շումերում և Աքքադում քրմերը, տաճարների ծառայողները և հասարակ մարդիկ կրում էին այծի մորթուց պատրաստված հանդերձանք՝ որպես Enki աստծո խորհրդանիշ, որովհետև այժը Enki-ի հիմնական ատրիբուտներից մեկն էր: Նման հանդերձանքը հունարեն կոչվում էր kaunakes: Հետագայում Բաբելոնում և Ասորեստանում մորթե հանդերձանքը փոխարինվեց կտորով, սակայն շապիկների, փեշերի եզրերին մորթու կախվող մագերիի հեռավոր արձագանքը մնաց ծոպազարդերի ձևով և հասավ մինչև մեր օրերը, **Bowcher F.** 20.000 Years of Fashion. New York, 1987: Այս ավանդույթը պահպանվեց հայկական եկեղեցական հանդերձանքի և եկեղեցում գործածվող այլ կտորեղենի՝ վարագույրների, դրոշների, ծածկոցների վրա, որովհետև այժի խորհրդանիշն անցավ քրիստոնեություն, մշակույթ և իր տեղը գրավեց աստվածաշնչյան որոշ պատմություններում:

<sup>17</sup> Արևելյան եկեղեցիներում օգտագործվող եմփորոնը մոտ 3 մետր երկարությամբ և 20 սմ լայնությամբ կտոր էր՝ նման հռոմեական pallium-ին և այն կրում էին հունական ոճով՝ մի ծայրը կախվում էր առջևում, որտեղից այն գնում և ետևի կողմից պտտվելով աջ ուսի վրայով գալիս էր առաջ և ձախ ուսի վրայով գնում էր ետ և կախվում ուսն ի վար: **Norris H.** Curch Vestments, their origins & development, p. 27: Հեղինակը նշում է, որ արևմուտքում գործածվող pallium-ը փոխառվեց Արևելյան եկեղեցու կողմից: 9-րդ դարում այն սկսեց ծավելվել պտտվել մարմնի շուրջը, ծայրերը կախվեցին առջևի և ետևի կողմերից՝ նմանվելով ժամանակակից եմփորոնին. 10-րդ դարում էլ եմփորոնը զարդարվեց խաչերով: Տե՛ս նույն տեղում, էջ 31, 33:

<sup>18</sup> Մ. արք. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 73-74:

ռուցվածքի վերաբերյալ անցյալ և ներկա ուսումնասիրողները տարակարծիք են: Վ. Հացունին բերում է կարծիքների մի խումբ, որտեղ ոմանք գտնում են, որ այն հունական ծագում ունի, մյուս մասն էլ պնդում է, որ այն առաջացել է հռոմեական «pallium»-ից<sup>19</sup>: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է, որ որոշ քրմուհիներ նույնպես կրել են եմփիորոններ, նման Մակսիմիանոսի եմփիորոնին<sup>20</sup>, և որ «կ'երևի Իսիսի քրմուհեաց քանդակներու վրայ Բ դարեն...<sup>21</sup>: Դ դարուն կ'երևի նոյնը նաև Ս. Պետրոնիլլայի որմնասկարին վրայ, ձգված իսիրիսեան քրմուհույ կերպով»<sup>22</sup>, որը նշանակում է, որ թերևս այս կամ նման լրապիտույքներ գործածել են նաև եգիպտացիները:

Կաթողիկոսական եմփիորոնը, որ վզի շուրջը փաթաթվող մի նեղ ու երկար կտորի երիզ էր, 10-րդ դ. «տակավին թոյլ ձգում է հին ոճով»<sup>23</sup>: Այս շրջանում և քիչ ուշ այն չորս խաչեր ուներ և ըստ այնմ էլ կոչվում էր «եմփիորոն չորեքկին»<sup>24</sup>: Սակայն Հացունին կարծում է, որ խաչերի թիվն ավելին էր, քանի որ Լուսավորչի եմփիորոնի միայն առջևում արդեն չորս խաչերը կային և եզրակացնում է, որ խաչերը պետք է, որ շարունակվեին նաև ետևում: Սկզբում եմփիորոնները ճերմակ էին, հետագայում սակայն գործածվում էին գունավոր և զարդանախշված տեսակները:

Առկա է կարծիք, որ տարբեր «կրկնություն» ունեցող եմփիորոնների հիմնական տարբերությունը նրանց ծավալածքների քանակի մեջ է՝ մեկնաբանությամբ, որ «կրկինը» նշանակում է «կրկնաձալ», կամ «երեքկրկին» եմփիորոնը հաջորդաբար՝ եռաձալ է, և այդպես շարունակ<sup>25</sup>: Նման մեկնաբանությամբ

<sup>19</sup> Մ. արք. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 22:

<sup>20</sup> Բյուզանդիայի կայսրուհիներն էլ էին արժանանում այդ պատվավոր լրապիտույքը կրելուն, Tortora P. and Eubank K. Survey of Historic Costume, A History of Western Dress. Fifth edition. New York, 2010, p. 112:

<sup>21</sup> Հացունի Վ., նշվ. աշխ., էջ 382:

<sup>22</sup> Նույն տեղում, էջ 382-383:

<sup>23</sup> Հացունին օրինակ է բերում Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը Ախթամարի որմնաքանդակներից, որտեղ եմփիորոնի առջևում տեղադրված չորս խաչերը պարզ երևում են: Տե՛ս Հացունի, նշվ. աշխ., էջ 395:

<sup>24</sup> Լամբրոնացին եպիսկոպոսական-կաթողիկոսական եմփիորոնը նկարագրում է չորս խաչերով զարդարված: Տե՛ս Լամբրոնացի Ն., Քաղաքային օրենք, զինվորական օրենք, հավատամքի մեկնություն, «Հայր մեր»ի մեկնություն, Սողոմոնի իմաստության մեկնություն, Երևան, 2009, էջ 406:

<sup>25</sup> Գ. սրկ. Ղազարյան, Հայոց եկեղեցական զգեստները, (Պատմություն և խորհրդաբանություն), Ս. էջմիածին, 2007, էջ 72:

յունն էլ է ընդունելի<sup>26</sup>, սակայն այդ դեպքում ինչու՞ մեր միջնադարյան պատմիչները «կրկին»-ը երբևէ «կրկնաձալ» չեն կոչել՝ այլ մեկնաբանել կամ անվանել են խաչերի քանակությամբ:

Այս առումով՝ ևս մի դիտողություն. եմփիորոնը կրողի մարմնի շուրջը պտտվելիս փաթաթվում է և ծալվում: Հայկական միջավայրում ավելի հավանական է, որ Քրիստոսի խորհրդանիշը՝ խաչը կամ խաչերի թիվը համարվեր ավելի կարևոր, քան թե քանի անգամ է կտորը փաթաթվում կամ ծալվում մարմնի շուրջը: Մխիթար Գոշը հատկապես նշում է, որ «հայրապետներն ունեն առաքելական զգեստ եւ եմփիորոն ուսնոց, որ զարդարված է հինգկրկին խաչերով»: Արքեպիսկոպոսների պարագայում նա այս լրապիտույքն անվանում է «չորեքկրկին խաչերով զարդարված եմփիորոն», իսկ մետրոպոլիտներին՝ մայրաքաղաքի եպիսկոպոսներին նա «հանդերձավորում» է եմփիորոնով, որ «զարդարված է երեքկրկին խաչերով»<sup>27</sup>: Մ. Օրմանյանը նշում է, որ իր համար էլ պարզ չեն «եմփիորոնի տարբերության կրկնությունները», և որ «չկա մի նշան, որն այդքան անգամներ փաթաթելու իմաստը բացատրի»<sup>28</sup>: Հետևաբար, ավելի հավանական է, որ եմփիորոնների անվանումները հետևում էին խաչերի քանակին, քան՝ ծալվելու կամ փաթաթվելու թվին: Ամեն դեպքում, այդքան էլ պարզ կամ էական չեն եմփիորոնի կրկնության տարբերություններն այս ուսումնասիրության համար<sup>29</sup>: Մեր խնդիրն է պարզել այս տարրի օգտագործման պատմությունն ու սկզբնաղբյուրը, նրա անցած ճանապարհն ու խորհրդաբանությունը:

Որոշ օտար ուսումնասիրողներ կարծում են, որ եմփիորոնն առաջացել է հունական «Himation» կոչված փաթեցից և կոչվել է «μοφοριου»: Նորրիսը նույնպես կարծում է, որ եմփիորոնը ծագում է հունական Himation-ից, հաստատելով, որ այս փաթեցն առնչվում էր հույն փիլիսոփաների, հռետորների և ուսումնական անձանց կոչման հետ: Այնուհետև հեղինակը շարունակում է, որ

<sup>26</sup> Այս տեսակետն էլ է համոզիչ, որովհետև «կրկին» բառը գրաբարում նշանակել է ծալել կամ ոլորել, **Ղազարեան Ռ.**, Գրաբարի հոմանիշների բառարան, Երևան, 2006, էջ 394:

<sup>27</sup> Նմանատիպ հանդերձն ընդունված էր 12-րդ դարում՝ Մխիթար Գոշի ապրած ժամանակաշրջանում: Տե՛ս **Գոշ Մ.**, Դատաստանագիրք, փոխադրության հեղինակ և խմբագիր՝ Մաքսիմ Ոսկանյան, Երևան, 2008, էջ 158:

<sup>28</sup> **Մ. արք. Օրմանյան**, նշվ. աշխ., էջ 74:

<sup>29</sup> Հռոմեացիների կամ հետագայում բյուզանդացիների համար, *lorum* կամ *pallium*-ի փաթաթելու, ծալելու քանակն ու ձևը շատ կարևոր են եղել և որոշակի խորհրդաբանական նշանակություն են ունեցել իրենց համար: **Tortora P. & Eubank K.** Survey of Historic Costume, A History of Western Dress, p. 6-7:



Հիսուսը և իր առաքյալները նույնպես կրում էին այն, որովհետև նրանք ուսուցիչներ էին, հետևաբար է Himation-ը քրիստոնեական մշակույթում նույնպես ուներ արժանապատվության խորհրդանիշ<sup>30</sup>:

Ուսումնասիրողների մի խումբ էլ պնդում է, որ եմփոռոնը ծագում է հռոմեական «Pallium»-ից: Նրանք նաև բերում են այն վարկածը, որ Pallium-ն առաջացել է էթրուսկյան «Tebenna» կոչված կիսակլոր կտրվածք ունեցող ծածկոցից, որից էլ առաջացել է նույնպիսի կտրվածք ունեցող հռոմեական «Toga»-ն: Հաճախ այն զարդարվում էր գծազարդով, որպես պատվո նշան: 3-րդ դ. արդեն այն օգտագործվում էր ծալված վիճակում, երիզի տեսքով և կոչվում էր Toga-umbo, իսկ 4-րդ դարում օգտագործվում էր միայն եկեղեցականների կողմից և նույն ձևով փաթաթված: Հետագայում կրելու մի քանի ձևափոխություններից հետո այն վերածվեց Pallium-եմփոռոնի<sup>31</sup>: Հացունին նշում է, որ վաղ միջնադարում եմփոռոն կրում էին հույն և հայ հոգևորականները, իսկ Եվրոպայում «Հռովմայ հայրապետին միայն սեպհական էր այն, և ուրիշ եպիսկոպոսներ անորմէ նուէր ընդունելով՝ կրնային կրել»<sup>32</sup>:

Օտար և հայ ուսումնասիրողների մեծամասնությունը համամիտ է եմփոռոնի հռոմեական ծագում ունենալու հանգամանքի հետ, որովհետև այն չափազանց նման է հռոմեական ծալվող տոգային, որը փաթաթվող լայն երիզ է հիշեցնում: Սրան նախորդող տոգայի տեսակներից մեկն էլ կոչվել է «գոսի», որ հռոմեացիները կրել են 2-րդ դ.: Այս երկուսն էլ երիզաձև են և շատ ավելի թեթև, քան բուն տոգան, որը չափերով շատ մեծ էր և կրելու համար անհարմար: Ծալվող տոգան, փաստորեն համարյա նույն տոգան էր, սակայն նրա ուսի վրայով անցնող մասը մի քանի անգամ ետ ու առաջ ծալվելով երիզի էր վերածվում: Այն կրում էին ձախ ուսի վրա, որ անցնում էր աջ թևի տակով և ամրացվում տեղում՝ նմանվելով պատվոերիզ-ժապավենի<sup>33</sup>:

Ուսը ծածկող ուսնոցներ կրել են ասորա-բաբելական թագավոր-աստվածները: Նրանց ծածկոցը ուղղանկյուն, երկար, լայն թիկնաշոր էր, որ ծած-

<sup>30</sup> Norris H. Curch Vestments, their origins & development, p. 22-25.

<sup>31</sup> Ծալված երիզով տոգան հռոմեացիները կրել են մեր թվարկության 2-րդ դ., իսկ Pallium-ն օգտագործվել է 3-րդ դարում: Tortora P. & Eubank K. Survey of Historic Costume, A History of Western Dress, p. 86-87:

<sup>32</sup> Հացունի Վ., նշվ. աշխ., էջ 383:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, էջ 86-87:



Նկ. 4. Թեյշեբայի արձանիկը, (Կարմիր Բլուր), մ.թ.ա. VIII դ., Պատրիկ Ա., Հայկական տարագր., 1983, էջ 22, ՀՊՊԹ:



Նկ. 5. Ուրարտական աստված Թեյշեբան, «Կարմիր Բլուր» (Հովհաննիսյան Կ. Էրեբունիի որմնանկարները, 1973, էջ 28):

կելով ձախ ուռը, կախվում էր կուրծքն ու թիկունքն ի վար, գոտիով ամրացվում գոտկատեղին: Այս ավանդույթն ընդունված էր նաև Վանի թագավորության մշակույթում (նկ. 5): Կարմիր Բլուրից գտնված Թեյշեբայի, ինչպես նաև ներքինու արձանիկները, իրենց պճղնավորների վրայից կրում են ձախ ուսի վրայից անցնող զարդարուն ոչ թե թիկնաշորեր, այլ՝ երիզներ<sup>34</sup> (նկ. 4), որ անպայմանորեն նրանց պատկանելության և կրած պաշտոնի ցուցիչներն են<sup>35</sup>: Հացունին

<sup>34</sup> Հայկական ժողովրդական ավանդության մեջ թագվոր-փեսայի կուրծքն ու թիկունքը պատվում են խաչաձև կապվող կարմիր-կանաչ գլխաշորերով կամ ժապավեններով: Միջնադարյան մանրանկարչության մեջ, Խիզանի ավետարանի (ձեռագիր 5511) «Կանայի հարսանիք»-ում փեսայի կուրծքը զարդարված է ճիշտ նման խաչաձև ժապավեններով, **Հակոբյան Հ.**, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, Գիրք Բ, Երևան, 1982, նկ. 67:

<sup>35</sup> **Մ. Արք. Օրմանյանը**, «Ծիսական Բառարանում» նկարագրում է սարկավազների ուրարների կրելու բազմազան ձևեր և այդ ձևերից մեկը ճիշտ համընկնում է ներքինու ուսնոց-փաթթոցի ձևին, իսկ նկարագրություններից մեկն էլ համապատասխանում է Թեյշեբայի փաթթոցի ձևին (նշվ աշխ., էջ 110), որ հավանաբար ասորական ազդեցությամբ՝ ձախ ուռը ծածկող ուսնոց է: Կնչանակի, որ հոգևոր աստիճանը բնորոշող ժապավեն-փաթթոցների կիրառումը հազարամյակների պատմություն ունի միջագետքյան և հայ մշակույթներում: Մինչդեռ, հունահռոմեական մշակույթներում նման փաթթոցները որդեգրվել են արևելյան մշակույթներից, իրենց զարգացումն են գտել նոր հյուրընկալող

նշում է, որ «Տարագի այս մասը չկարողացա գտնել ասորեստանեան ձևերուն մեջ. և Ուրարտացոց կամ այդ աստիճանի անձանց յատուկ զարդ մը կը թուի»<sup>36</sup>: Երիզ-ժապավենները զարդարված են քառակուսի երկրաչափական զարդանախշերով, իսկ ժապավեններից կախվում են ծոպաերիզներ, որ ծածկում են նրանց ուները, կուրծքն ու թիկունքը:

Յավրք, պատմական գտածոների պակասի պատճառով հանարավոր չէ տեսնել այս ավանդության շարունակականությունը հայկական մշակույթում, սակայն նորափեսայի կոսպանդ կապելու ավանդույթը կարելի է համարել ուրարտական թագավոր-աստվածների պատվո ժապավենների գոյության և կարևորության հեռավոր արձագանքը: Սխալ չի լինի ենթադրել, որ ուները պատվո ժապավեն-երիզով կամ քառանկյուն թիկնաշորով զարդարելու ավանդույթը, Մերձավոր Արևելքից անցնելով Հին Հունաստան, փոխակերպվել է Himation-ի: Սակայն էթրուսկների կիսակլոր «Tebenna»-ն է հռոմեական կիսակլոր տոգայի նախատիպը, որն էլ իր հերթին վերածվել է «Pallium»-ին ու լատին եկեղեցու կողմից, նվիրատվությունների միջոցով, փոխանցվել Հայոց Եկեղեցու հովվապետերի հանդերձանքի համալիր՝ որպես նրանց աստիճանի կարևոր ցուցիչներից մեկը: Իսկ ծոպազարդը՝ որպես հին հեթանոսական այժ աստծո խորհրդանշանի հեռավոր արձագանքը, իր նշանակությունը կորցրած, սակայն, որպես պատվո զարդ, մինչև հիմա էլ գոյատևում է՝ զարդարելով Հայ Եկեղեցու գլխավորների փորուրարներն ու եմիփորոնները:

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ ПОЧЕТНЫХ ЛЕНТ, ИХ ФУНКЦИИ И СИМВОЛИКА В АНСАМБЛЕ ОБЛАЧЕНИЯ КАТОЛИКОСА

СОФИ ХАЧМАНЯН (США)

В статье обсуждаются некоторые вопросы исторического развития, функции и семиотики почетных лент: ораря и омофора (наплечник), которые являются частью ритуального одеяния служителя Армянской Апостольской Церкви, в частности католикоса. Выясняется, что похожие первоначальные варианты ораря и омофора существуют и в армянской культуре, несмотря на то, что некоторые исследователи считают, что это деталь ритуального одеяния латинского происхождения. Хотя прототипы функции омофора (наплечника)

մշակույթներում և փոքր-ինչ ձևափոխություններով ու զարգացումներով վերադարձել են սկզբնաղբյուրին:

<sup>36</sup> Հացունի Վ., նշվ. աշխ., էջ 25:

существуют в армянской и ближневосточной культурах, в структуральном значении неопровержимо латинское происхождение омофора.

**Ключевые слова** – семиотика, почетная лента, орарь, омофор, ритуальное одеяние, структуральное значение.

## THE ORIGIN OF HONORARY RIBBONS, THEIR USAGE AND SYMBOLISM IN THE ENSEMBLE OF CATHOLICOS' CLOTHES

SOPHI KHACHMANYAN (USA)

This article discusses the historical development, usage and symbolism of ritual honorary ribbons. The ribbons are called the stole, epitrachelion and pallium, and are included in the clergy's and catholicos' vestments' complex of the Armenian Apostolic Church. Although they all were considered to have been ritual elements of Latin origin by various researchers, it was found that the original types of the stole and epitrachelion are extant in the cultural past of Armenia. Prototypes with similar symbolic meaning and usage of the pallium are also extant in the Armenian and Near Eastern cultures, however, in terms of its structure, Hellenistic or Latin origin is undeniable.

**Key words** – honorary ribbon, layering strip, honorary strip, wrapping strips, ritual shoulder cover, honor identifying value, honor identifying symbolism, fringes, identifying elements.

## ԵՐԿՈՒ ԱՇԽԱՐՀՆԵՐԻ ԲԱԽՈՒՄԸ «ՍԱՐՈՅԱՆ ԵՂՔԱՅՐՆԵՐԸ» ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՖԻԼՄՈՒՄ

### ԱՐՍԵՆ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ

Հոդվածում խոսվում է «Սարոյան եղբայրները» ֆիլմի մասին: Զուգահեռ է անցկացվում նախորդ դարի սկզբին հանրապետությունում տիրող քաղաքական իրավիճակի և երկու եղբայրներ՝ դաշնակ Գևորգի և կոմունիստ Հայկի փոխհարաբերությունների միջև: Դիտարկվում է ներքին կոնֆլիկտ, որն էլ կանխորոշում է ֆիլմի սյուժետային զարգացումը:

**Բանալի բաներ** – Հայաստան, Գևորգ, Հայկ, տեսարան, կոնֆլիկտ, բախում:

Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատումը հայ ժողովրդի պատմության մեջ դարձավ մի երևույթ և անկրկնելի իրադարձություն: Այս պատմական ժամանակաշրջանը մեզ համար առ այսօր նույնպես նշանակալի է: Մենք օգտվում ենք այն տարիների նվաճումներից՝ փորձելով դրանք հարստացնել և բազմապատկել:

Այսօր շատ հաճախ ստիպված ենք լսել, որ այն սովետական ժամանակաշրջանում մենք ապրում էինք կոմունիզմի օրոք: Իսկ այդ մարդկանց գրույցներում և խոսակցություններում կարոտ է զգացվում անցած-գնացած ժամանակի նկատմամբ: Բայց դրանով հանդերձ ընտրությունների ժամանակ Հայաստանի կոմունիստական կուսակցությունը ընդամենը մի քանի տոկոս է հավաքում, իսկ այդ մարդկանցից ոմանք, ովքեր այսօր խոսում են սովետական անցյալի մասին և զովերգում են այն, այնուամենայնիվ, մասնակցում էին հանրահավաքներին և երթերին՝ հակակոմունիստական լոզունգներ բղավելով:

Անկասկած, սովետական իշխանության 70 տարին խորհրդանշում է մեր ազգային վերածնունդը: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ հանրապետությունում կառուցվեցին հիվանդանոցներ, դպրոցներ, գործարաններ, ֆաբրիկաներ և ոչ միայն: Մարդիկ անվճար կրթություն էին ստանում և պարզապես հանգիստ ապրում էին: Բայց սովետական ռեժիմն իր նկատմամբ առաջացնում է երկակի վերաբերմունք և ոչ միշտ միայն դրական: Օրինակ՝ կրթությունը համալսարանում այդքան էլ անվճար չէր, ինչպես և այդքան էլ անվճար չէր բուժումը լավ բժշկի մոտ: Առանձին, բայց ոչ պակաս կարևոր թեմա է իշխանության, կուսակցության, կառավարության վերաբերմունքը քրիստոնեական հավատքի և Աստծո հանդեպ: Քրիստոնեության բարոյական սկզբունքներն ու հիմունքները հերքվել էին: Պրոլետարիատի առաջնորդները փոխարի-

նեցին այդ սկզբունքները իրենց սկզբունքներով՝ քաղաքացիների մտքերում և զգացմունքներում աստիճանաբար վերածվելով կուռքերի:

Հսկայական կայսրությունը կառավարելու չիմացությունը, լճացման ժամանակաշրջանը, չլուծված ազգային հարցը, կյանքի որակից քաղաքացիների դժգոհությունը հանգեցրեցին ԽՍՀՄ փլուզմանը 1991 թ.:

Բայց ամեն ինչ այլ կերպ էր անցյալ դարի երկրորդ տասնամյակում: Հայաստանը գտնվում էր ծանր կացության մեջ՝ որոշակի ժամանակահատվածում հաղթահարելով սովը և վարելով աղքատ գոյություն: Չէր լուծվել նաև Թուրքիայի կողմից գրավված հայկական տարածքներին վերաբերող հարցը: Երկրի ղեկավարությունը ստանձնեցին դաշնակները: Դաշնակների կուսակցությունը ամենահներից էր: Ավելին, ծավալվող իրադարձությունների ֆոնի վրա այն մարմնավորում էր կատարյալ գաղափարախոսություն ունեցող կուսակցություն և, այս կամ այն կերպ, նրա գաղափարախոսությունը ըմբռնելի էր երկրի շատ քաղաքացիների համար:

Ընդ որում, Հայաստանի կոմունիստական կուսակցությունը իր գործունեության սկզբից զիջում էր դաշնակների կուսակցությանը, քանզի ցանկացած նորույթ ի սկզբանե դժվարությամբ է ընկալվում:

Կոմունիստական գաղափարախոսությունը տարբերվում էր իր նորամուծությամբ, և նրա կենսահաստատ սկզբունքներն արագորեն գրավում էին մարդկանց մտքերն ու զգացմունքները: Ավելին, կոմունիստական կուսակցությունն ուներ ազդեցիկ առաջնորդներ: Իսկ 1917 թ. հեղափոխությունն էլ ավելի ամրապնդեց բոլշևիկների դիրքերը՝ սոցիալիստական ճամբար բերելով այն մարդկանց, ովքեր չէին ցանկանում ապրել առաջվա պես:

Պատմության մեջ դեռևս երբեք աշխատավոր ուժն ու գյուղացիները չէին ստանձնել իշխանությունը: Դեռևս երբեք հասարակ մարդուն իշխանությունը չէր խոստացել և չէր շնորհել այդքան առավելություններ, ինչպես դա ցանկանում էին անել և արեցին կոմունիստական շարժման առաջնորդները: Կենցաղի հիմնարար խնդիրների նկատմամբ տարբերվող վերաբերմունքը հանգեցրեց դաշնակների և կոմունիստների բախմանը, որը վերածվեց երկու գաղափարախոսությունների կամ էլ երկու աշխարհների միջև կոնֆլիկտի:

«Սարոյան եղբայրները» (1968) ֆիլմը նվիրված է Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատմանը: Նրա հիմքում ընկած է երկու եղբայրներ՝ դաշնակ Գևորգի (Խ. Աբրահամյան) և կոմունիստ Հայկի (Ֆ. Դովլաթյան) միջև կոնֆլիկտը: Այս ստեղծագործության ռեժիսորների կողմից շեշտադրում է կատարվել դաշնակների գաղափարախոսության նկատմամբ կոմունիստական

գաղափարախոսության առավելությունը ցույց տալու և բնորոշելու վրա: Ընդ որում, կարելի է փաստել, որ ֆիլմում մենք չենք տեսնի վեճ արտացոլող մեծաքանակ տեսարաններ: Կենցաղային դրդապատճառները և մեկնաբանությունները զիջում են գաղափարախոսականներին՝ վերածվելով պետության ղեկավարման մեջ երկու գաղափարների կոնֆլիկտի: Ներքին կոնֆլիկտը ֆիլմի շարժիչ օղակն է, նա էլ հենց սահմանում է իր հերոսների արարքներն ու պահվածքը:

Արդեն առաջին իսկ կադրերից հանդիպում ենք պորուչիկ Հայկ Սարոյանի հետ: Նա ժամանում է Սուրմեյանի մոտ (Բ. Ներսիսյան) նամակ փոխանցելու համար: Այնուհետև Հայկն ուղևորվում է տուն, որտեղ նրան սպասվում է հանդիպում մոր և եղբոր հետ: Այս հանդիպմանը նվիրված է մի ամբողջ տեսարան: Այն շատ հուզիչ է: Ֆիլմի ռեժիսորներն այստեղ նախ և առաջ բնութագրում են իրենց հերոսներին՝ առավել հանգիստ Հայկին և փոքր-ինչ էմոցիոնալ Գևորգին: Եղբոր գալուստն անսպասելի էր: Նրա կերպարից բխում է հանգըստություն և հակառակորդի ճամբար ուղարկված մարդու ազնվաբարո պարզություն, բայց ոչ լրտեսի և սադրիչի, այլ հեղափոխականի և կոմունիստի: Այս հանգստությունը և կոմունիստական կատարելատիպերի նկատմամբ հավատքը Հայկը կպահպանի մինչև իր կյանքի վերջ: Բայց դեռևս եղբայրներին սպասվում են կատակներ, խինդ և տոնական ընթրիք: Հաջորդ օրն իսկ նրանք ուղևորվում են Սուրմեյանի մոտ: Հետաքրքիր կերպով է ցուցադրված դեպի շտաբ տանող ճանապարհը, որտեղ նրանք հանդիպում են ծանոթների և ընկերների: Ոմանց Հայկը ողջունում է, մյուսներին հիշում դժվարությամբ: Կարծես, Հայկի կյանքում ամեն բան առաջվա պես է: Բայց Հայկը փոխվել է ու դարձել այլ մտքերի և համոզմունքների տեր մարդ: Հայկը չի կարող բացեիբաց իր դժգոհությունն արտահայտել դաշնակների իշխանության նկատմամբ: Այդ իսկ պատճառով կարող է թվալ, որ նրա կերպարը ինչ-որ չափով պասսիվ է գործողությունների ծավալման որոշակի կտրվածքում: Սակայն իրականում դա այդպես չէ: Լինելով հեղափոխական՝ նա ունի հստակ նպատակ, այն է՝ բոլոր միջոցներով կյանքի բերել իր ժամանման գաղափարը: Գործողությունների նմանատիպ զարգացումը առաջինը՝ սյուժեի մեջ սահմանում է մեկ այլ գիծ, երբ ներքին համոզմունքները դառնում են հիմնարար բաղադրիչ ինչպես սպա դաշնակների, այնպես էլ իր զինակից հեղափոխականների միջև փոխհարաբերություններում: Երկրորդը՝ առաջին պլան է մղում Գևորգի կերպարը, ինչն էլ իր կողմից դաշնակների գաղափարախոսության չկայացվածության գիտակցումը և իր իսկ մահը դարձնում է էլ ավելի ողբերգական:

Դաշնակների և ժողովրդի միջև առաջին կոնֆլիկտը ծագում է բնակչության զորահավաքի ժամանակ: Այն ունի շարունակություն և արտահայտված է նաև ունևոր քաղաքացիների ձեռքից պարենամթերք վերցնելու մեջ: Տեսարանի կուլմինացիան քահանայի մահն է: Նա հայտնվում է ամենուր, որտեղ մենք կարող ենք տեսնել Գևորգին, և վերջում զոհվում է սպայի ձեռքից: Բայց այս դրվագի կոնֆլիկտային իրավիճակը շարունակելի է հաջորդ տեսարանում, երբ խաղաղ բնակիչները հավաքվում են Սարոյանների տան մոտ և սկսում ծեծել Հայկին: Օգնության հասած Գևորգը փրկում է եղբորը, այստեղ մենք լսում ենք նաև նրա մենախոսությունը: Վերջինիս բովանդակությունն արտահայտում է կառավարության վերաբերմունքն իր ժողովրդի, նրա ակնկալիքների և խնդիրների նկատմամբ:

Կարելի է արձանագրել, որ ռեժիսորն օգտագործում է կոնտրաստը ոչ միայն երկու գաղափարախոսությունների և դրանց կրողների՝ Հայկի և Գևորգի ներկայացման մեջ, այլև կիրառում է այդ մեթոդը տեսարանների համադրման մեջ՝ ելնելով, նախ և առաջ, դրանց իմաստային համատեքստից: Այսպես, եթե տեսարաններից մեկում մենք տեսնում ենք, թե ինչպես են դաշնակները պետական կարիքների համար մթերք հավաքում բնակչությունից, ապա փոքր-ինչ ուշ գործողությունը կծավալվի գինետանը, ուր գալիս են դաշնակները՝ Վռամի գլխավորությամբ: Նրանք զվարճանում են, սնունդ և խմիչք պատվիրում, մսխում փողերը: Այսպես, ռեժիսորը միավորում է տեսարանները մեկ ամբողջության մեջ՝ հետևելով ֆիլմի հիմնական գաղափարին՝ դաշնակների գաղափարախոսության բացահայտմանը:

Հայկ Սարոյանը միայնակ չի գործում: Նա ունի կողմնակիցներ՝ ի դեմս պապի և մի քանի հեղափոխական բանվորների: Նրանք բոլորը պետք է հավաքվեն ջրաղացում՝ իրենց գործողությունների պլանը քննարկելու նպատակով: Ջրաղացում ծավալվող տեսարանը, պատկերավորման տեսանկյունից, ամենաարտահայտիչներից է: Այն բանից հետո, երբ Գևորգը տեղեկանում է հեղափոխականների հավաքից, նա անմիջապես ուղևորվում է ջրաղաց՝ պապի մոտ: Կռահելով դրա մասին՝ հեղափոխական խմբի բոլոր անդամներն անցնում են իրենց առօրյա աշխատանքին: Այստեղ հետաքրքիր կերպով օգտագործված են պլանները, ավելի հստակ՝ Գևորգի դեմքի խոշոր պլանի և ընդհանուր պլանի համադրությունը, որտեղ ցուցադրվում են բանվորները: Ընդ որում, ամբողջ տարածքը զբաղեցված է բանվորների կողմից և, հետևաբար, մասնատված է՝ հաշվի առնելով նրանց ֆիզիկական աշխատանքի առանձնահատկությունը: Այս տեսարանի ավարտը ողբերգական է՝ կրակոցների



Ժամանակ զոհվում է պապը: Գաղափարապես ջրաղացում տեղի ունեցող տեսարանն ավարտվում է պապի գերեզմանի մոտ, որտեղ մենք տեսնում ենք երկրի և նրա ապագայի մասին զրուցող երկու եղբայրներին: Այստեղ առաջին անգամ Հայկը խոսում է կոմունիստական հասարակարգի առավելության մասին՝ ստիպելով Գևորգին ընկնել մտածմունքի մեջ: Ֆիլմում այս տեսարանը բեկումնային է:

Որոշ ժամանակ անց հանդիսատեսը տեղեկանում է, որ Հայկին բացահայտել են և կալանավորել: Ներքին կոնֆլիկտը վերածվում է դաշնակների՝ ի դեմս Սուրմեյանի, և կոմունիստ Հայկի միջև դիմակայության: Հանդիսատեսը գիտակցում է, որ Հայկ Սարոյանին կգնդակահարեն: Բայց այս ֆիլմի ռեժիսորները հեռու են այս տեսարանի կանխորոշման միօրինակ մեթոդներից: Հայկի մահը ցուցադրված է որպես մի պողոթյուն, վառ կրակ, որը, նախ և առաջ, մարմնավորում է բարոյական, գաղափարախոսական հաղթանակ: Բայց սրանով ֆիլմը չի ավարտվում: Այս ստեղծագործության նպատակներից մեկն է ցույց տալ, որ դաշնակների գաղափարախոսության կարկառուն ներկայացուցիչներից մեկը՝ Գևորգ Սարոյանը, փոխվել է և սկսել այլ կերպ մտածել:

Եթե ֆիլմը սկսվում էր Հայկի կերպարով, ապա նրա ավարտը կենտրոնացված է Գևորգի կերպարի վրա, ով սպանվեց իր իսկ զինակիցների կողմից:

Անշուշտ, «Սարոյան եղբայրները» դերասանական ֆիլմ է: Դերասանների խաղը, նրանց պահելաձևը կադրի մեջ արտացոլում է նրանց գաղափարական և քաղաքական համոզմունքները: Գևորգը հավատում է իր գաղափարին, դերասանը փոխանցում է իր հերոսի կերպարը մեծ համոզմունքով և ճշմարտացիությամբ: «Այս դերակատարումը Խ. Աբրահամյանի խոշորագույն նվաճումներից է կինոյում: Դերասանը կերտել է մտքով նշանակալից, հոգեբանական և հուզական տեսանկյունից խորը կերպար», - կարդում ենք Կ. Քալանթարի «Очерки истории армянского кино» գրքում<sup>1</sup>:

Հայկ Սարոյանը Ֆ. Դովլաթյանի կատարմամբ ավելի հանգիստ է, նա զուսպ է և նպատակասլաց, քանզի համոզված է ինքն իր մեջ և այն գաղափարի մեջ, որը կրում է:

«Հերոսների կերպարները նշանակալի են վառ արտահայտված անհատականությամբ: Դրանում է նրանց գեղարվեստական ուժը», - գրում է Հ. Չա-

---

<sup>1</sup> Калантар К. Очерки истории армянского кино. Том второй. Ереван, 2007, стр. 133.

խիրյանը «Большой экран Армении» գրքում<sup>2</sup>:

«Սարոյան եղբայրներից» մեկ տարի անց՝ 1969 թ., Լ. Վիսկոնտին նկարահանեց իր «Աստվածների մահը» ստեղծագործությունը: Ընտանեկան նորմերի և արժեքների միջոցով քաղաքական համոզմունքների բեկումը դարձավ այս ֆիլմի կենտրոնական թեման:

Մարդկանց հարաբերությունները, ովքեր մտերմություն են զգում միմյանց հանդեպ և, դրանով հանդերձ, դեմ են դուրս եկել քաղաքական հասարակարգին և զրկվել, դարձան Լ. Կովանիի մեկ այլ՝ «Գիշերային դռնապան» (1974) անվանումով իտալական ֆիլմի թեմա:

Հարկ է խոստովանել, որ «Սարոյան եղբայրները» ֆիլմը նույնպես ունի բազմաթիվ առավելություններ: Բայց ֆիլմը միայն կշահեր, եթե նրանում ցուցադրվեր առավել խորը կապը ռուս և հայ բոլշևիկների միջև: Սա վերաբերում է նաև ռուս և հայ ժողովուրդների բարեկամությանը, որը մշտապես իր դերն է խաղացել և օգուտ բերել երկու պետություններին: Այդ ժամանակ «Սարոյան եղբայրները» ֆիլմը կգբաղեցներ իր տեղը ոչ միայն հայ և սովետական կինեմատոգրաֆի պատմության մեջ, այլև կդառնար միջազգային մասշտաբի երևույթ:

Հոդվածի վերջում մենք հանգում ենք հետևյալ եզրակացության.

Գևորգ և Հայկ Սարոյանների անձնական համոզմունքները ֆիլմում դառնում են կոնֆլիկտային իրավիճակների ծագման հիմք, իսկ ֆիլմի վերջում գլխավոր հերոսների մահվան պատճառ:

## СТОЛКНОВЕНИЕ ДВУХ МИРОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ФИЛЬМЕ “БРАТЬЯ САРОЯНЫ”

АРСЕН АМБАРЦУМОВ

В статье говорится о фильме “Братья Сарояны”. Проводится параллель между политической обстановкой царившей в республике в начале прошлого века и взаимоотношениями двух братьев: дашнака Геворка и коммуниста Гайка. Рассматривается внутренний конфликт, который и определяет сюжетное развитие фильма.

<sup>2</sup> **Чахирьян Гр.** Большой экран Армении. Москва, 1971, стр. 78.

**Ключевые слова** – Армения, Геворг, Гайк, сцена, конфликт, столкновение.

## CLASH OF TWO WORLDS IN “SAROYAN BROTHERS” FEATURE FILM

ARSEN HAMBARDZUMOV

The article speaks about “Saroyan Brothers” film. A parallel is drawn between political situation prevailing in the republic by the beginning of previous century and the relationship between two brothers – dashnak Gevorg and communist Hayk. Internal conflict is observed, which defines the movie plot development.

**Key words** – Armenia, Gevorg, Hayk, scene, conflict, clash.

# ԵՐԵՎԱՆԻ ՓՈՂՈՑՆԵՐԻ ԿԱՀԱՎՈՐՄԱՆ ԴԵՏԱԼՆԵՐԻ ՆԵՐԿԱ ՎԻՃԱԿՆ ՈՒ ԲԱՐԵԼԱՎՄԱՆ ՀՆԱՐԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ<sup>1</sup>

## ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Հոդվածը պարունակում է Երևան քաղաքի փողոցների կահավորման դետալների (նստարաններ, կանգառներ/տաղավարներ, հասարակական տրանսպորտի ինֆորմացիոն վահանակներ, գովազդային վահանակներ և ինֆորմացիոն ցուցանակներ) ներկա վիճակի և դրանց բարելավման հնարավորությունների վերաբերյալ հակիրճ հետազոտություն:

**Բանալի բառեր** – Երևան, փողոց, ճարտարապետություն, դիզայն, կոմպոզիցիա, բարելավում:

Փողոցների նախագծային ու ճարտարապետական խնդիրներ, արտաքին դիզայներական լուծումներ, փողոցների կահավորման դետալներ. թեման բազմաշերտ քննարկումների առիթ է. ո՞րն է առաջնայինը՝ շինարարությունը, տեխնոլոգիան, տրանսպորտը, մարդիկ: Փողոցների ճարտարապետությունն ու դրանց նախագծերի էվոլյուցիան ընդգրկում է մի շարք ասպեկտներ՝ մարդկային ենթագիտակցությունից մինչև հոգեբանություն, պատմությունից մինչև նորագույն տեխնոլոգիաներ, մշակույթից մինչև ազգային առանձնահատկություն, մենթալիտետ, հարմոնիա, էսթետիկա և այլն:

Կան բազմաթիվ փաստեր, ինչպես նաև գիտական և մասնագիտական վերլուծություններ քաղաքային միջավայրի նախապատմության, փողոցների ու շենքերի ճարտարապետության էվոլյուցիայի վերաբերյալ, սակայն սույն հոդվածում կփորձենք դիտարկել փողոցների ճարտարապետությունը էսթետիկայի միջավայրում՝ ընդգրկելով փողոցների կահավորման դետալները, որոնք փողոցների ընդհանուր կոմպոզիցիայի անբաժանելի մաս են կազմում: Արդյո՞ք անհրաժեշտ են պահպանել փողոցների արտաքին կահավորման դետալների նախագծման կամ տեղադրման կանոններն ու գունային, ծավալային կամ կառուցվածքային դասական ընդունելի ու ժամանակակից տեխնոլոգիաների կիրառումները փողոցների ճարտարապետության մեջ: Արդյո՞ք դրանք ազդել կամ ազդում են մարդկանց ենթագիտակցության վրա:

«Երևանի փողոցների ու դրանց հարակից կառույցների նախագծման, կոմպոզիցիայի, դիզայնի ու արտաքին ձևավորման խնդիրներն ու բարելավ-

---

<sup>1</sup> Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 16YR-2A010 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

ման հնարավորությունները» գիտական հետազոտության շրջանակներում մինչ այժմ ճարտարապետության ու ճարտարապետական դիզայնի տեսության ոլորտներում կատարել ենք մի շարք ուսումնասիրություններ, ինչպես նաև իրականացրել տեղային դիտարկումներ՝ Երևանի, Թբիլիսիի, Բուդապեշտի ու Բարսելոնայի փողոցներում:

Քննարկման նյութ ենք վերցրել Երևանի մի շարք փողոցներում տեղադրված, կառուցված կամ առկա հին ու նոր դետալները, որոնք նույն փողոցների ճարտարապետության, ճարտարապետական դիզայնի ու հարմոնիայի անբաժանելի մաս են կազմում: Ուսումնասիրելով դրանց ներկա վիճակը՝ կփորձենք տալ լուծման հնարավոր ուղիներն ու տարբերակները:

Սույն ուսումնասիրությունը ներառում է այն բոլոր դետալներն ու տարրերը, որոնք օգտագործված են Երևան քաղաքի փողոցների հարդարման մեջ: Դրանք են՝ նստարաններ, կանգառներ/տաղավարներ, հասարակական տրանսպորտի ինֆորմացիոն վահանակներ, գովազդային վահանակներ, ինչպես նաև ինֆորմացիոն ցուցանակներ փողոցների, հասարակական և պետական նշանակություն ունեցող շենք-շինությունների վայրերի գտնվելու վերաբերյալ:

**Նստարաններ:** Երևանն իր ճարտարապետական և մշակութային զարգացմանը զուգահեռ միշտ աչքի է ընկել բնակիչների, ինչպես նաև անցորդների համար նախատեսված կարճաժամկետ հանգստի փոքրիկ հատվածներով՝ նստարաններ, տաղավարներ, շատրվաններ, ցայտաղբյուրներ: Ուսումնասիրելով մի շարք արխիվային և համացանցային նյութեր/վերատպություններ կարող ենք փաստել, որ Երևանն իր զարգացման և կառուցապատման տարբեր փուլերում չի ունեցել նստարանների և հանգստի համար նախատեսված փողոցային փոքրիկ անկյունների այնպիսի քանակ, որքան առկա է հիմա: Հատկանշական է, որ վերջին հնգամյակում տեղադրվող նստարաններն ունեն միևնույն ոճը, որը ցանկալի տարր է քաղաքային բրենդի կամ ոճի պահպանման համար: Նստարանները, որոնք պատրաստված են երկաթից և փայտից, պարունակում են հայկական զարդանախշեր, ինչպես նաև «Երևան» գրությունն ու երբեմն նաև Երևանի զինանշանը (նկ. 1): Նոր տեղադրված նստարաններն, ինչ խոսք, ցանկալի և տեղին էին Հայաստանի անկախացումից հետո, երբ փողոցային մի շարք դետալներ և կահավորման մասնիկներ, այդ թվում նստարաններն անխնա թալանվեցին և ոչնչացվեցին 1990-ական թվականների սկզբին:

Փողոցների կահավորման դետալների համալրումն, իհարկե, դրական և

ողջունելի փաստ է, բայց դրականի հետ մեկտեղ հարկ ենք համարում փաստել, որ տեղադրված նստարաններն ունեն դիզայնի վերանայման և մասնագիտական միջամտության կարիք: Ցանկալի կլիներ, որ դրանք նախագծվեին արդյունաբերական դիզայնով զբաղվող մասնագետների՝ դիզայներ-նկարիչների հետ համագործակցելով, քանի որ դրանց ներկա գունային համադրությունն ու հարմոնիան չի արտահայտում Երևանի ճարտարապետական ոճը կամ դեմքը: Դրանցում օգտագործված սև և մուգ շագանակագույն երանգները, ցանկալի կլիներ վերախմբագրել հայկական տուֆի կամ վարդագույնի պասսիվ/պաստելային որևէ երանգով, որը միևնույն ժամանակ կպահպաներ «վարդագույն Երևանի» գունային հարմոնիան և պատմականությունը: Դրանք երբեմն չեն համադրվում ընդհանուր միջավայրում իրենց կոպտության և գունային տխուր երանգների պաճառով:

**Կանգառներ:** Վերջին տասնամյակում Երևանում արագորեն աշխուժացավ կանգառների կառուցումը/տեղադրումը, որոնք գրեթե բացակայում էին Հայաստանի անկախացումից ի վեր: Ուսումնասիրության ընթացքում Երևանի կանգառները բաժանեցինք 3 խմբի՝ ըստ տեսակների և կանգառային կահավորումների: Առաջինը՝ դրանք առանց նստատեղերի և տաղավարների կանգառներն են, որոնք նախատեսված են ոչ բանուկ փողոցների, ինչպես նաև ոչ մարդաշատ վայրերի համար (նկ. 2): Նման կանգառները հիմնականում սպասարկում են 2-3 երթուղիներ կամ տեղակայված են երկու մեծ կանգառների միջև ընկած հատվածներում: Առաջին խմբին պատկանող կանգառներում առկա են ճանապարհային երթևեկության նշանը (հասարակական տրանսպորտի կանգառի վերաբերյալ)՝ երթուղիների համարներով, ինչպես նաև կանգառների համար նախատեսված գունային բաժանարար գծեր: Կանգառների երկրորդ խումբը, որը քանակով ամենաշատն ու տարածվածն է Երևան քաղաքում, կարող ենք համարել կանգառի տիպային նախագիծ, որոնք կահավորված են նստատեղերով, առկա են երթուղիների համարներով փեղկեր և ունեն տաղավարի տեսք, որոնք հանդիսանում են նաև քաղաքացիներին արևից և անձրևից պաշտպանելու հիանալի փոքրիկ կղզյակներ (նկ. 3): Տեղադրման առաջին տարիներին այս տիպային կանգառներն ունեին միատեսակ, միանման նախագծեր՝ մոխրագույն, սպիտակ գունավորմամբ, սակայն ժամանակի ընթացքում և ժամանակի թելադրանքով դրանք սկսեցին օգտագործվել ոչ միայն իրենց բուն նպատակի համար, այլև գովազդի տեղադրման և տարածման նպատակներով: Այս երևույթն ունի իր թե՛ դրական, և թե՛ բացասական կողմը:

Դրականներից, իհարկե, ֆինանսական միջոցներն են, որոնք վճարվում են քաղաքային բյուջե ընկերությունների կողմից, իսկ միջոցներն, իհարկե, հետագայում ուղղորդվում են քաղաքի բարելավմանը, սակայն ճարտարապետադիզայներական տեսանկյունից դրանք երբեմն ունեն հակազեղագիտական տեսք: Ցանկալի չէ տեսնել պատված կամ մաշված վահանակներ կամ թերի աշխատող լուսավորվող տառեր: Գունային լուծումների առումով ցանկալի չէ նաև կանգառների ամբողջական պաստառապատումն ու գունային ձևափոխությունները: Ինչ խոսք, այսօրինակ ձևավորված կանգառներ առկա են մի շարք փողոցներում, որոնցից մեկի հեղինակը նաև ես եմ, իհարկե, միայն պատվեր կատարողի կարգավիճակով, այլ ոչ թե պրոյեկտի հեղինակ (նկ. 4): Այսպիսի գունազեղությունից և երբեմն նաև հակազեղագիտական ձևավորումներից խուսափելու համար առաջարկում ենք կիրառել մի շարք եվրոպական քաղաքներում ներդրված փորձը, որտեղ կանգառներում տեղադրվում են գովազդային վահանակներ, սակայն տիպային նախագծերով, այսինքն առանց խեղաթյուրելու կանգառի գունային լուծումները, կանգառի որոշակի հատվածներում հատկացնելով գովազդային լուսային կամ ոչ լուսային վահանակի համար նախատեսված տարածքներ, որտեղ պարբերաբար հնարավոր է լինում տեղադրել զանազան գովազդներ, պաստառներ և տպագրական այլ նյութեր: Կանգառների երրորդ խումբը, որոնք թվով շատ քիչ են և տեղադրված են Երևանի միայն մի քանի բանուկ հատվածներում, դիզայնով և կոմպոզիցիոն լուծումներով նման են վերոնշյալ քննարկված նստարաններին: Դրանք չափից մեծ տարածք են զբաղեցնում Երևանի բանուկ հատվածներում: Հատկապես Կենտրոն համայնքում կա տարածքի նպատակային օգտագործման խնդիր, և այս տեսակի նախագծերով մեծ կանգառները ամենևին տեղին չեն կիրառելու Երևանում, հատկապես, որ գունային և կոմպոզիցիոն լուծումներով չեն համընկնում Երևանի ընդհանուր ոճին (նկ. 5): Դրանց վրա առկա են միայն հայկական զարդանախշեր, որոնք համարժեք և տրամաբանական օգտագործված չեն: Ցանկալի կլիներ, որ այսօրինակ կանգառները փոխարինվեին երկրորդ խմբին պատկանող տիպային կանգառների նախագծերով: Դրանց արժեքը մի քանի անգամ ավելի մատչելի է՝ կանգառների երրորդ խմբի տեսակների համեմատ:

**Հասարակական տրանսպորտի ինֆորմացիոն վահանակներ:** Մի քանի տարի է, ինչ Երևանի կենտրոնական փողոցների կանգառներում տեղադրված են էլեկտրոնային չվացուցակներ: Իհարկե, երևույթը ողջունելի է, այն Երևանը դարձնում է ժամանակակից քաղաք: Դրանք առկա են աշխարհի գրե-

թե բոլոր զարգացած և ժամանակակից քաղաքներում, սակայն Երևանում դրանք չեն աշխատում: Հասանելի են միայն դրանց վրա տեղադրված գովազդային նյութերը, սակայն բուն գործառույթը, երթուղիների համարներն ու ժամանման վերաբերյալ ինֆորմացիան չի նշվում, որը մեծ թերություն կարելի է համարել փողոցների կահավորման հարցում: Կահավորման այս դետալների վերաբերյալ ավելացնելու ոչինչ չունենք, քանի որ դրանք արդիական են, պիտանի և ցանկալի: Անհրաժեշտ է միայն դրանք լիարժեք շահագործել (նկ. 6):

**Գովազդային վահանակներ, ինֆորմացիոն ցուցանակներ:** Սույն հետազոտության շրջանակներում արդեն անդադարձել ենք Երևան քաղաքի գովազդային վահանակներին, դրանց ներկա վիճակին, նախագծային, կոմպոզիցիոն ու էսթետիկ խնդիրներին<sup>2</sup>: Անհրաժեշտ ենք համարում կրկին անգամ ընդգծել, որ Երևան քաղաքի կենտրոնական փողոցներում անթույլատրելի է օգտագործել/տեղադրել 3-4 քառ. մետր չափերից մեծ գովազդային վահանակներ, այնինչ, մինչդեռ բազմաթիվ կենտրոնական փողոցներում տեղադրված են 15-18 քառ. մետր և նույնիսկ ավելի չափերի գովազդային վահանակներ (նկ. 7): Երևան քաղաքում չափից շատ են նաև ինֆորմացիոն ցուցանակներ, որոնք հիմնականում պարունակում են հյուրանոցների, պետական հաստատությունների, դեսպանատների կամ այլ շինությունների գտնվելու վայրի վերաբերյալ ինֆորմացիա: Դրանք երբեմն խեղաթյուրում են տվյալ փողոցի կամ դրան հարակից շենքերի ճարտարապետական կոմպոզիցիան, ինչպես նաև շեղում ուշադրությունը ճանապարհային երթևեկության նշաններից: Ժամանակակից աշխարհում, երբ հասանելի է ինտերնետի կամ սմարթֆոնների միջոցով արագ կողմնորոշվելու, ինչպես նաև տեղանքը հեշտ գտնելու այլ ժամանակակից միջոցներ կիրառելու հնարքները, ամենևին պարտադիր չեն ահեղի ինֆորմացիոն ցուցափեղկերի տեղադրումը:

Ուսումնասիրությունների ընթացքում համոզվեցինք, որ Երևանի փողոցների ու դրանց հարակից կառույցների արտաքին ձևավորումների նախագծերը, կոմպոզիցիոն խնդիրների վերանայման կարիքից բացի, ունեն նաև փողոցների կահավորման դետալները որոշակի փոփոխությունների ու ադապտացիայի ենթարկելու կարիք:

---

<sup>2</sup> Տե՛ս **Հարությունյան Մ.**, Երևանի Մաշտոցի պողոտայի և դրա հարակից շինությունների ձևավորումներն ու խնդիրները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական 10-րդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2015, էջ 38-49:



## НЫНЕШНЕЕ СОСТОЯНИЕ И ВОЗМОЖНОСТИ УЛУЧШЕНИЯ УЛИЧНОГО ОБУСТРОЙСТВА ЕРЕВАНА

МАРТИН АРУТЮНЯН

В статье содержится краткий обзор уличного обустройства Еревана (скамейки, остановки/кабинки, информационные таблички общественного транспорта, рекламные щиты), нынешнего статуса и возможности его улучшения.

**Ключевые слова** – Ереван, улица, архитектура, дизайн, композиция, улучшение.

## THE CURRENT STATUS AND IMPROVEMENT OPPORTUNITIES OF YEREVAN STREET FACILITIES

MARTIN HARUTYUNYAN

The article contains a brief review of Yerevan's street facilities (benches, stops/booths, public transport information boards, billboards and information boards), their current status and improvement possibilities.

**Key words** – Yerevan, street, architecture, design, composition, improvements.



նկ. 1



նկ.. 2



նկ. 3



նկ. 4



նկ. 5



նկ. 6



նկ. 7

## ՔԱՂԱՔԱՅԻՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼԻՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԹԵՎՐԱՆՈՒՄ

ՍԱՌԱ ՄԱԼԵՔՄՈՂԱՄՄԱԴԻ (ԻՐԱՆ)

Թեհրանի Քաղաքային թատրոնի շենքը ճարտարապետական գլուխգործոցներից է և Իրանում ներկայումս առկա ամենակարևոր թատերական համալիրը: Այն համարվում է ամենապերճաշուք թատրոնի շենքը և Թեհրանի ամենից հայտնի ուղենիշը: Թեհրանի Քաղաքային թատրոնը կամ "Teatr-e Shahr"-ը կիրառական արվեստի համալիր է Իրանում: Ճարտարապետ Ալի Սարդար Աֆխամին 1960-ականներին նախագծել է գլխավոր շենքը, իսկ հետագայում այն ընդարձակել է: Համալիրը ներառում է կիրառական մի քանի տարածքներ, այդ թվում՝ Չահարսու դահլիճը (կառուցված 1975-ին), Քաշքայի դահլիճը (կառուցված 1980-ին), Սայեհ դահլիճը (կառուցված 1998-ին) և Գլխավոր դահլիճը:

**Քանայի բառեր** – թատրոնի շենք, թատերական համալիր, գլանաձև, փիրուզ, բեմ:

Թատերական համալիրն Իրանում ունի գործունեության 30 տարվա պատմություն: 1967թ. Սարդար Աֆխամիի ընկերությունն սկսեց թատրոնի շենքի կառուցումը, որն ավարտվեց 1972-ին: Թատրոնի շենքն ունի գլանաձև տեսք՝ շրջապատված պերճաշուք մի քանի սյուներով: Այս գլանաձև կառույցը 34 մ անկյունագծով, 15 մ բարձրությամբ շինություն է՝ արտաքինից պատված փիրուզագույն սալիկներով: Ճակատամուտքն ունի Y-ի տեսք, որը շրջապատում է գլանաձև կառույցը. վերջինիս վերևամասում կամարաձև ճառագայթները վերածվում են ելուստների, որոնք պահում են տանիքը:

Թատրոնի այս շենքի եզակիությունն ու յուրահատկությունը պայմանավորված են վերջինիս գլանաձև կառուցվածքով, որի ոգեշնչման աղբյուրն իրանյան ավանդական զարդաքանդակն է: Վերջինս նպաստել է ճարտարապետական նոր ոճի առաջացմանը: Թատրոնի այս շենքն արտացոլված է իրանյան բոլոր շինություններում, որոնք ունեն շրջանաձև հատակագիծ: Դրսի պատը հիշեցնում է Իլխանի ժամանակաշրջանի ուղենիշները, որի վրա մի գեղեցիկ արստրակտ կոմպոզիցիա է՝ արված փիրուզյա կանաչ հախճաասալիկներով և ընդգծված աղյուսակերպ կտորներով (Նկ. 1, 2 ,3)

Թատրոնի շենքն իր կարևորությունն ստացել և պետականորեն վերածվել է թատրոնի շենքի իր գործունեության 4-րդ տասնամյակում: Թատրոնի այս շենքն սկզբնապես ուներ մեկ դահլիճ և կայանատեղի՝ հատուկ հյուրերի և աշխատակիցների համար: Հետագայում աշխատակիցների համար նախա-

տեսված ավտոկայանատեղին և հարդարասենյակները փոփոխվեցին ու վերածվեցին դահլիճների, ինչպես, օրինակ, Քաշգային, Սայեհը, Չահարսուն, Նոն և Խանե խորշիղը<sup>1</sup>:

Ուշարժան է քաղաքային թատրոնի գլխավոր դահլիճ, որը կառուցված է անմիջապես հողի վրա, առաջինն էր, որ նախատեսված էր բազմամարդ տեսարանների համար: Թատրոնի շենքը չորսհարկանի է: Առաջին հարկում տեղակայված են նախասրահը և գլխավոր դահլիճը, որտեղ կարող է տեղավորվել 571 մարդ:

Առաջին հարկի ներքևում տեղակայված են թեյարանը, հանդիսատեսների համար նախատեսված ծառայողական կետերը և քեմը պահպանող տարածքները, ինչպես նաև օթյակը, որին կարելի է մոտենալ այս հարկում գտնվող աստիճանավանդակից: Երկրորդ հարկում տեղակայված են աշխատասենյակները, գրադարանն ու մի փոքրիկ դահլիճ, ուր անցկացվում են ներկայացումների փորձերը, իսկ երրորդ հարկում տեղակայված է տանիքը, ուր գտնվում են տեղադրման սարքերը: Վերջիններս ներառում են ամեն ինչ՝ սկսած մեխանիկական միջոցներից, դեկորային վերելակից, դեկորների բարձրացման համար նախատեսված համակարգերից, էկրաններից և կինոթատրոնի համար նախատեսված միջոցներից ու կառավարման այլ բաղկացուցիչներից:

Սրահն ունի մուտքի ակուստիկ ծածկույթով երկու դռներ, որոնք թույլ չեն տալիս, որպեսզի սպասասրահի աղմուկը ներթափանցի գլխավոր դահլիճ: Դահլիճն ունի նաև հանդիսատեսների համար նախատեսված՝ ներքևում գտնվող երկու նստատեղեր ու օթյակ: Դահլիճն ունի երկու մուտք և ելք, որտեղից հնարավոր է իջնել ներքևի հարկում հանդիսատեսների համար տեղակայված սրճարան ու գրախանույթ: Հանդերձարաններ կարելի է հասնել քեմի հետևամասի երկու կողմերում գտնվող աստիճանների և վերելակների միջոցով: Դահլիճի պատերի մեծ մասը ծածկված է 10 սմ քառակուսի ձև ունեցող ակուստիկ փրփուրների կտորներով: Այս դահլիճի լավագույն հատվածը միջին շարքն է, ինչպես նաև դահլիճի վերջնամասում գտնվող երկու հանդիսատեսի համար նախատեսված տեղերը: Դահլիճի մուտքն ունի փայտյա զարդաքանդակներով երեք դռներ, որոնք տանում են դեպի սպասասրահ: Սպասասրահը լիովին սիմետրիկ կառուցվածքի է, մինչդեռ կառույցի մնացած

<sup>1</sup> **Habibian N., Aghahosseini M.** Theaters of Tehran from 1868 to 2010. Tehran, 2010, p. 557 (in Persian).

մասերը սիմետրիայի օրինակներ չեն: Թատերասրահը տեղակայված է կառույցի կենտրոնում: Դահլիճի հարավային կողմում կան երկու դռներ, որոնք միջանցքը կապում են թատերասրահի հետ: Դռները բացվում են հանդիսատեսի համար նախատեսված նստատեղերի հետևից: Նստատեղերը բաժանված են երեք մասերի, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր անցուղին: Կա նաև կամարածև բեմ, որը կարող է ընդարձակվել ու միանալ հետնաբեմին, որն ավելի մեծ է և ունի պտտվող կլոր բեմ: Բեմահարթակին հասնելու համար նախատեսված են երկու սենյակներ, որոնք գտնվում են վերջինիս երկու կողմերում. այս սենյակները միացած են դիմահարդարման սենյակին, նախապատրաստվելու սենյակին, հանդերձարանին և այլն:

Այուս հարկ տանող աստիճանները միացած են միջանցքին: Կառուցվածքային առումով այս միջանցքը սիմետրիկ է: Միջանցքի ծայրում կան երկու դռներ, որոնցից մեկը բացվում է դեպի բեմահարթակին նայող նստատեղին կից օթյակ, իսկ մյուսը՝ դեպի ծառայությունների սենյակ:

Բեմը նախաբեմային է, նստատեղերը՝ առանց միջանցքների, և տեղակայված են կառույցի կենտրոնում, իսկ կառույցի մնացած մասը գտնվում է դրանց շրջակայքում: Այդ իսկ պատճառով գլանի ձևը շատ ներդաշնակ է վերոնշյալ կառույցի համար:

Ճակատային մասում զարդարանքի նպատակով օգտագործված երկրաչափական ձևերը վերստին կիրառվել են ներքին տարածության հարդարանքի համար: Ներսում և դրսում օգտագործված տարրերն ընդհանուր առմամբ նման են միմյանց, թեև դրանց ձևերն ու օգտագործված նյութերը միանգամայն տարբեր են: Ներսում և դրսում օգտագործված գույները (շագանակագույն, սպիտակ ևն) նույնն են: Կառույցն ունի սիմետրիկ առանցք, որն անցնում է գլխավոր մուտքով: Գործառույթային հիմնական տարածքներն այնպես են կառուցված, որպեսզի այս առանցքն անցնի դրանց միջով: Այն տարածքները, որոնք չեն ընկնում այս առանցքի մեջ, երկրորդական են, և դրանց նախագծերը դուրս են սիմետրիկ օրինակներից<sup>2</sup>:

Շեռաքրքական է Չահարսուի դահլիճը, որն առաջին անգամ բացվեց 1975թ. դեռասանուի Լորեստայի հիսնամյա հոբելյանի առիթով: Դահլիճը կոչվեց Չահարսու, որովհետև ներկայացումները հնարավոր էր իրականացնել բոլոր չորս կողմերից կամ երկու կողմերից կամ էլ դեմ հանդիման: Եվ, անշուշտ,

<sup>2</sup> **Vahid Vahdat Zad.** Spatial Discrimination in Tehran's Modern Urban Planning 1906-1979 // Journal of Planning History, Tehran, 2011 (vol. 12), no. 1, p. 49-62.

դահլիճը նախատեսված էր փորձարարական ներկայացումների համար: Չահարսուն տեղակայված է սրճարանի մուտքի մոտ: Դահլիճն ունի երկու մուտք, որոնցից մեկը տանում է դեպի փոքրիկ օթյակ: Դահլիճն ընդունակ է տեղավորել 115 մարդու, իսկ բեմը Սև արկղի տեսակի է:

Հանդիսատեսների համար նախատեսված նստատեղերն ունեն մի փոքր թեքություն, այդ պատճառով հնարավոր չէ վերահսկողության սենյակից ուղիղ բեմին նայել, ուստի վերևի և ներքևի հատվածներում հայելիներ տեղադրելու միջոցով վերահսկողության սենյակը նմանվել է շրջադիտակի:

Չահարսուի դահլիճը Քաղաքային թատրոնի ներքևամասում տեղակայված դահլիճների թվում լավագույնն է: Ձախ կողմում այս դահլիճն ունի նաև փոքրիկ օթյակ: Անհրաժեշտության դեպքում լուսավորությունը, ձայնն ու տեսագրություններն օգտագործվում են մյուս դահլիճների հետ համատեղ: Այս դահլիճում շարժական նստատեղեր գրեթե չկան<sup>3</sup>:

Ուշագրավ է նաև Ղաշղայի դահլիճը, որը 1980-ին կոչվում էր «Քաշգայի»: Բայց տարիներ շարունակ այն օգտագործվել է որպես մարզադահլիճ: Այս դահլիճում թատերական ներկայացումներն սկսվել են 1998թ. մարտից հետո, և ասում են, որ այն առավելապես օգտագործվում էր ավանդական ծիսակարգային պիեսների ցուցադրման համար: 2002թ. բեմը վերակառուցվել է՝ ավելի լավ ներկայացումներ ցուցադրելու համար: Բեմը Սև արկղի տեսակի է: Վերակառուցումից հետո նստատեղերի դիրքը տեղաշարժված է դեպի բեմ, իսկ բեմի խորությունը փոքր-ինչ նվազեցված է: Վերակառուցումից առաջ հանդիսասրահն ուներ երկու մուտք, որոնց դռները տեղակայված էին նստատեղերի հետևում, իսկ վերակառուցումից հետո սյուների արանքում կառուցվել են միջնորմներ: Նստատեղերի և բեմի դիրքերը հակառակ փոփոխություն են կրել, և այդ պատճառով բեմահարթակի տարածքն ընդլայնվել է: Դահլիճի հատակը փայտից է, նստատեղերն ամրացված են, իսկ պատի մակերեսը ծածկված է սև գորգով<sup>4</sup>:

Մեկ այլ հետաքրքրական դահլիճ է Սայեհի դահլիճը, որը 1998-ին օգտագործվել է Ֆաջրի միջազգային թատերական փառատոնի անցկացման համար, իսկ դրանից հետո՝ 2007-ին, ամբողջովին վերակառուցվել: Դրանից հետո նստատեղերի և բեմի տեղերը փոխվեցին. նստատեղերի մոտ կառուցվեց

<sup>3</sup> **Yahya Z.** The history of Imperial citadel buildings in Tehran and Golestan palace guide. Tehran, 1970, p. 411 (in Persian).

<sup>4</sup> **Rubin D.** (editor) The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. London, 1998, p. 186.

զարդաքանդակներով պատված մեծ դուռ, իսկ հանդիսատեսների ելք ու մուտքի համար նախատեսված մեկ այլ դուռ կառուցվեց դահլիճի աջ կողմից: Վերակառուցումից առաջ հանդիսասրահը փոքր էր և ուներ դեպի միջանցք բացվող մեկ մուտքի դուռ, իսկ միջանցքը միմյանց հետ միացնում էր սպասասրահը, հանդիսասրահին ու հետնաբեմի սենյակն ու մուտքը: Վերակառուցումից հետո այս բոլոր միջնորմները վերացվեցին, որի հետևանքով հանդիսասրահի տարածքը մեծացավ, և այն մեկ մուտքի փոխարեն ունեցավ չորս մուտք: Բեմը միակողմանի նախաբեմային տեսակի է: Դահլիճի հատակը փայտից է, նստատեղերն ամրացված են, իսկ պատը ծածկված է սև գորգով:

Շրջանաձև հատակագծման շնորհիվ բոլոր համալիրի ճակատները գրեթե նման են միմյանց: Մուտքն առանձնացված է փայտյա զարդաքանդակների տարրերով, որն այս հատվածը բաժանում է ճակատի ընդհանուր մասից: Ճակատի համար օգտագործված հիմնական նյութերը քարերն են, փայտն ու ապակին: Համալիրի ճակատային հատվածն առաջին հարկից մինչև վերջ կարելի է բաժանել չորս մասերի: Առաջին հարկի հիմնական հատվածը կառուցված է ամբողջական քարից, որի շնորհիվ ընդհանուր շինությունն առանձնանում է գետնից: Երկրորդ հարկը պատված է իրանյան ավանդական մոտիվներ ներկայացնող պերճաշուք սալիկներով, որը շինության ամբողջ արտաքին հատվածը ծածկող նյութն է: Երրորդ հարկում կան շարունակվող ապակե բաց տարածքներ, որոնք շրջապատում են ամբողջ շինությունը, իսկ չորրորդ հարկում Y-ի տեսք ունեցող սյուներ են, որոնք միահյուսված են միմյանց հետ և կապում են տանիքն ու գետինը: Այս ընդգրկումն ստեղծում է մի հյուսվածք, որը շարունակվում է ամբողջ շինությունով մեկ: Շինության ֆասադը հիշեցնում է իրանյան ավանդական ճարտարապետությունը, ինչպիսին են, օրինակ, «Ռավադ»-ը և «Մողրնա»-ն:

Շինությունն ունի պարզ գլանի ձև, բայց սյուների օգտագործման շնորհիվ այն դարձել է գրավիչ, որը պայմանավորում է թե՛ կառուցվածքային և թե՛ հորինվածքային գործառնությունը: Ճակատային հատվածում օգտագործված զարդաքանդակները տարբերվում են մեկը մյուսից, որոնք կրկնվում են ներքին տարածքների կառուցման ժամանակ: Զարդաքանդակները տեսանելի են գլխավոր մուտքից: Դեպի նկուղային հարկ տանող աստիճանը մի կողմում ունի փայտից և երկաթից պատրաստված վեցանկյուն զարդաքանդակ: Այս վեցանկյունը բազմիցս կրկնվում է շինության կառուցվածքում: Աստիճանի

մյուս կողմում կան ցուցասրահներ, քանի որ նկատելի են նկարների և լուսանկարների ամրացման համար նախատեսված հատվածներ<sup>5</sup>:

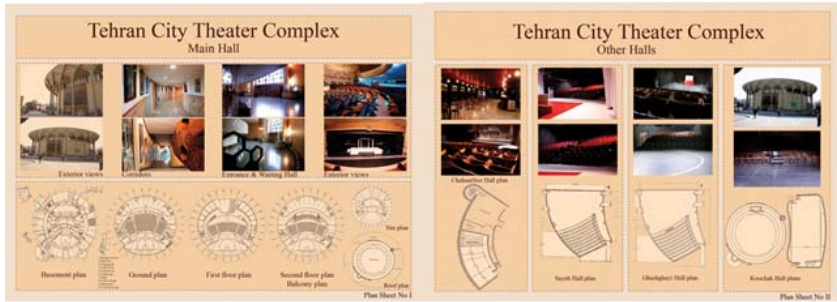
Այսպիսով, ամփոփելով կարող ենք նշել, որ շինությունը տեղակայված է պուրակում, և վերջինիս շրջակայքը նախագծված է պարտեզին համապատասխան: Համալիրում առկա են նախաբեմային և Սև արկղի տեսակի բեմեր: Գլխավոր դահլիճը նախաբեմային տեսակի է: Բացառությամբ գլխավոր դահլիճի՝ ներքին հարկերում տեղակայված մնացած բոլոր դահլիճները ճակատային հատված ընդհանրապես չունեն: Շինության աստիճանակարգումն սկսվում է մուտքից, ապա հետևում են բեմն ու մնացած դահլիճները: Շինության հիմնական առանցքն սկսվում է մուտքից, անցնում է հանդիսասրահով և բեմահարթակով: Համալիրում առկա են պտտվող բեմահարթակ, վերելակներ, բեմական վարագույր, կամրջվող լույսեր և այլն: Օգտագործված զարդաքանդակներն ու նախշերը սկիզբ են առել իրանական ավանդական ճարտարապետությունից, որը շինությանը տալիս է յուրահատուկ տեսք, մինչդեռ թատրոնի հայեցակարգն ու վերջինիս տարբեր տարածությունները փոխառվել են Եվրոպայից: Նման զարդաքանդակների օգտագործումը, սակայն, շինությանը հաղորդել է իրանյան ինքնատիպություն:



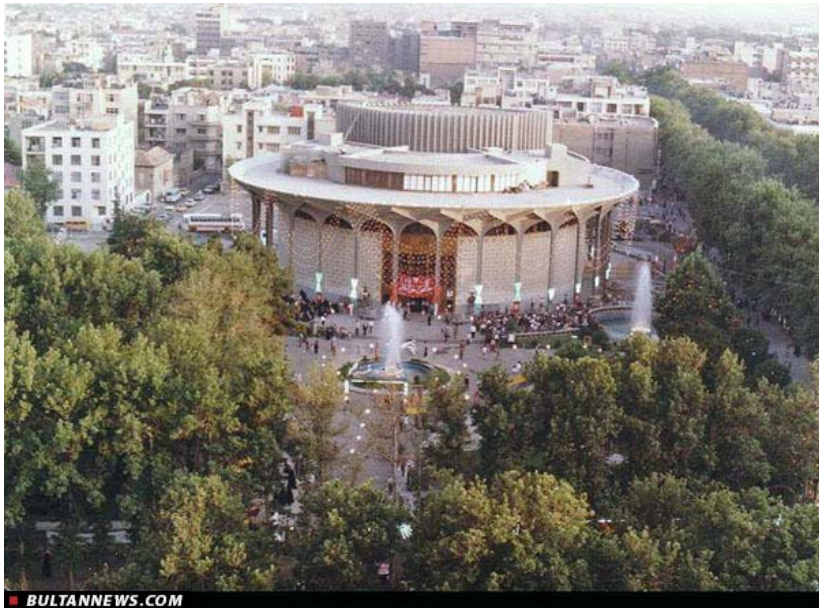
1.Քաղաքային թատերական սրահի ներքին հարդարանքը

<sup>5</sup> Rubin D. (et al.) (editor) World Encyclopedia of Contemporary Theatre // Asia/Pacific, (Vol. 5), Routledge, 2001, p. 235.





## 2. Համալիրի հատակագծերը, ներքին և արտաքին տեսք



## 3. Քաղաքային թատերական համալիրի համայնապատկերը

## АРХИТЕКТУРА ГОРОДСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КОМПЛЕКСА В ТЕГЕРАНЕ

САРА МАЛКЕКМОХАММАДИ (ИРАН)

Здание Тегеранского театра является архитектурным шедевром и одним из самых важных театральных комплексов в Иране на сегодняшний день. Среди театров Тегерана он является самой роскошной и самой известной достопримечательностью. Тегеранский городской театр или «Teatr-e Shahr» является комплексом зрелищного искусства в Иране. Архитектор Али Сардар Афхами в 1960-ых годах спроектировал главное здание, а затем его расширили. Комплекс включает в себя ряд прикладных частей, в том числе Зал Чахарсу (построен в 1975 году), Зал Кашкай (построен в 1980 году), Зал Сайех (построен в 1998 году) и Главный зал.

**Ключевые слова** – здание театра, театральный комплекс, цилиндр, бирюза, сцена.

## THE ARCHITECTURE OF THE CITY THEATRE COMPLEX IN TEHRAN

SARAH MALEKMOHAMMADI (IRAN)

The City theater complex in Tehran is one of the architectural masterpieces and it's currently the most important theater complex in Iran. It is one of the most elegant theater buildings and the most famous landmarks in Tehran. Tehran City Theater or Teatr-e Shahr is a performing arts complex in Tehran, Iran. Architect Ali Sardar Afkhami designed the main building in the 1960s, later expanded. The complex contains several performance spaces including Chaharsou Hall (built 1975), Qashqai Hall (built 1980), Sayeh Hall (built 1998), and the Main Hall.

**Key words** – theater building, theater complex, cylinder, turquoise, stage.

# ԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԴԱՍԸՆԹԱՑՆԵՐԻ ԱՐԴՅՈՒՆԱՎԵՏՈՒԹՅԱՆ ԲԱՐՁՐԱՑՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՇՈՒՐՋ

## ՍԱԹԵՆԻԿ ՄԵԼԻՔՅԱՆ

*Արվեստի պատմության առարկան նպաստում է  
տեսողական հիշողության զարգացմանը և գեղե-  
ցիկը տեսնելու ունակության ամրապնդմանը:*

*Վարդգես Սուրենյանց՝*

Արվեստի պատմության դասավանդման շրջանակներում տեղ գտած գործնական առաջադրանքները (կոմպոզիցիայի տեսություն և գործնական հանձնարարականներ) կամրապնդեն ուսանողների կողմից տեսական դրույթների իմացությունն ու կիսանեն նրանց ստեղծագործական երևակայությունը:

**Բանալի բաներ** – կոմպոզիցիա, տեսություն, գործնական հանձնարարականներ, դասավանդում, մեթոդ, ճեպանկար, էսքիզ, էտյուդ:

Արվեստն ու գիտությունը, բնությունն ու հասարակությունը կարող են դիտարկվել որպես առանձին համակարգեր, յուրաքանչյուրն իր ներքին և արտաքին փոխկապակցվածության օրենքներով: Արվեստի պատմության ամբողջական դասընթացը մենք ընդունել ենք որպես համակարգ և դրա հիման վրա կառուցել մեր գլխավոր մեթոդաբանական սկզբունքը:

«Արվեստի պատմություն» տեսական առարկայի դասավանդման ժամանակակից փուլում, չնայած ամբողջական ծրագրերի և մշակված մեթոդական ցուցումների, յուրաքանչյուր դասախոս, այնուամենայնիվ, հնարավոր է, որ գտնի նյութի մատուցման առավել արդյունավետ եղանակը:

Մեր տարբերակում ուսուցիչը հանդես է գալիս և՛ տեսական գիտելիքների փոխանցող, և՛ դրանց հիման վրա գործնական ցուցադրական աշխատանքների-կոմպոզիցիոն կառուցվածքների ստեղծման ակտիվ մասնակից, և՛ առաջադրանքի անձնապես կատարող՝ դրան մասնակից դարձնելով ամբողջ լսարանը:

Դեռևս Հին աշխարհի մասնագետները հատուկ ուշադրություն են դարձրել «նորելու» նկարչության առարկայի դասավանդման խնդիրներին: Հին Եգիպտոսի դպրոցներում սովորեցնում էին զծանկար, որը հիմնվում էր հաստատված կանոնների, օրինակների ընդօրինակման վրա: Առաջին անգամ որպես հանրակրթական առարկա կերպարվեստի ուսուցումը հիշատակվում է

---

<sup>1</sup> Хачикян Я., Казарян М. Армянские художники об искусстве. Ереван, 2004, стр. 13.

Հին Հունաստանում: Հույները գիտակցում էին, որ նկարելը անհատին զինում է ոչ միայն շրջապատող աշխարհի պատկերման օրենքների իմացությամբ, այլ նաև որպես մշակույթի բնագավառ նպաստում է անձի ձևավորմանը<sup>2</sup>:

Հեթանոսական աստվածների կաճառում Տիրը համարվել է արվեստի և դպրության աստված, ինչը նշանակում է, որ հայերի համար մշակույթի այս երկու ոլորտները միշտ առաջնային նշանակություն են ունեցել:

«Անտիկ աշխարհում նկարչության իմացությունը նույնքան սովորական երևույթ է եղել, որքան գրագիտությունը: Հորինող ու ճարտար մտքի հրաշալիքները, որ շողում են ոչ միայն մեզ հասած քանդակներում, այլև նրանց կերտած անոթների, կահույքի, նրանց կիրառած բոլոր կարգի առարկաների մեջ, հաստատում են, որ նկարչության իմացությունը նույնքան համատարած է եղել, որքան գրաճանաչությունը», - իր արվեստագիտական քննադատական հոդվածներում գրել է ֆրանսացի մեծանուն նկարիչ Էժեն Դելակրուան<sup>3</sup>:

Նշելով հայ դպրության հնագույն ավանդույթները և դրանց բարձր մակարդակը X-XI-րդ դարերում՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արա Հակոբյանը գրում է. «Էջմիածնի վանքում կար դպրոց, որը IV դ. սկզբերին հիմնադրվել էր Գրիգոր Լուսավորչի կողմից»: Նույն աշխատության մեջ հեղինակը հակիրճ ներկայացնում է նաև հայ կրթահամակարգի կայունացման գործընթացը. «Հայ դպրության զարգացման առաջին կայուն շրջանը Բագրատունիների հարստության օրոք էր (X-XI դդ.): Դրանից հետո Պողոսյանների և Օրբելյանների հովանավորության ներքո գործում է Գլաձորի համալսարանը XII-XIV դդ., որի փակվելուց հետո՝ մեծահամբավ Տաթևը (XIV-XV դդ.): Ամենաերկարատև գործունեություն ունեցած համալսարանը մեզ մոտ Բաղեշի Ամիրդոլուն էր XIV դ. վերջից մինչև 1704թ.. բացառիկ երևույթ հայ իրականության մեջ: Իրոք,- շարունակում է հեղինակը,- ընդհանուր դրվածքի, դասավանդվող առարկաների, դրանց բովանդակության և մեկնաբանության նկատառումով եվրոպական և հայկական XI-XII դդ. համալսարաններում ընդհանուր շատ բան կար»<sup>4</sup>:

<sup>2</sup> Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка. Учебное пособие. Москва, 1983, стр. 35.

<sup>3</sup> Էժեն Դելակրուա, Երկեր արվեստի մասին, ֆրանս. թարգմանեց Հ. Բախչինյանը, Երևան, 2006, էջ 18:

<sup>4</sup> Հակոբյան Ա., Բաղեշի Ամիրդոլու համալսարանը և կերպարվեստը այդ կրթարանում XVII դ., Երևան, 2012, էջ 5, 49:

Արվեստի և կրթության խնդիրները եղել են միջնադարյան մանկավարժական մտքի մեծություն Գրիգոր Տաթևացու (1346-1409), արվեստի տեսաբան Ներսես Շնորհալու (1100-1173) և այլոց ուշադրության կենտրոնում:

Փիլիսոփա, սոցիոլոգ, տնտեսագետ Գրիգոր Տաթևացին իր ողջ կյանքը նվիրել է մանկավարժությանը՝ դասավանդելով բարձրագույն դպրոցներում: «Դաստիարակը, - գրում է Տաթևացին, - պետք է լուսավոր մտքի և անարատ վարքի տեր լինի: Նա պետք է հեռու պահի աշակերտներին շրջապատի վատ ազդեցությունից, նրա մեջ սեր արթնացնի գիտության հանդեպ և զգալիորեն լրացնի նրա հոգու «անգիր տախտակը»<sup>5</sup>:

Ներսես Շնորհալու հայ խորանների մեկնությունները քրիստոնեական աշխարհի այն եզակի քննախոսություններն են, որոնք ամբողջովին նվիրված են արվեստի տեսությանը: Բացի խորանների խորհրդաբանությունից, մեկնություններում կան նաև էսթետիկային, գունային հոգեբանությանը և թվային խորհրդաբանությանը վերաբերող եզակի խորհրդածություններ: Գույների տեսությանն ու հոգեբանությանն ևս տեղ է տրվում մեկնություններում<sup>6</sup>:

Հայ մանկավարժական մտքի զարգացման նոր շրջանը սկսվում է 19-րդ դարից: Բավական է հիշել եվրոպական համալսարաններում կրթություն ստացած Մաթևոս Մամուրյանին, Սեդրակ Մանդինյանին, Գուրգեն Էդիլյանին, Փիլիպոս Վարդանյանին, «Գեղարվեստ» պատկերազարդ հանդեսի խմբագիր Գարեգին Լևոնյանին և այլոց, որոնց երախտիքը մանկավարժության և գեղագիտական դաստիարակության մեջ ակնառու է:

Ամեն մի շրջան, պահպանելով նախորդի լավագույն կողմերը, առաջադրել է նոր մոտեցումներ ու պահանջներ՝ պայմանավորված սովորողների նախասիրության ու մտածողության աստիճանով:

Վերածննդի շրջանում կայացած նկարիչ համարվելու համար անհրաժեշտ էր անցնել ուսման երեք նախապատրաստական շրջան: XV դարի արվեստի տեսաբան Չեննինո Չեննինին (1372-1440) հիմնավորել է երկարատև ուսուցումը, նշելով. «Սկսի՛ր ուսումնասիրությունն ուսուցչի ղեկավարությամբ որքան հնարավոր է ավելի վաղ և բաժանվի՛ր նրանից որքան հնարավոր է՝ ուշ»<sup>7</sup>: Լեոնարդո դա Վինչին գտնում էր, որ միայն չորրորդ փուլում կարելի էր

<sup>5</sup> **Аревшатян С.** Философские взгляды Григора Татеваци. Ереван, 1957, стр. 81.

<sup>6</sup> **Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ.,** Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, 2009, էջ 131,133:

<sup>7</sup> **Չեննինո Չեննինի,** Գիրք արվեստի մասին (թարգմ.՝ Գրիգոր Գրիգորյանի), Երևան, 2013, էջ 21:

ազատ և ինքնուրույն ստեղծագործել:

*Ուսման առաջին փուլում* ապագա նկարիչը պետք է պատճեններ՝ նախօրոք որոշված հեղինակների ընտրված գծանկարներից, փորագրանկարներից, գեղանկարներից և որմնանկարներից: (Միքելանջելլոյի՝ Սիքստինյան աղոթարանի առաստաղը, Մազաչչոյի՝ Բրանկաչչի աղոթարանի, Օրվետոյի՝ Սինեորելլի որմնանկարները, և այլն): XVIII դարում համարվեց, որ հարկավոր է ընդօրինակել միայն բնությունը, ինչը մեծ հեղաշրջում առաջացրեց գեղարվեստական դաստիարակության հաստատված դրույթներում:

*Ուսման երկրորդ փուլում* հարկավոր էր գծանկարել անտիկ քանդակները՝ ձեփակերտման տեխնիկային տիրապետելու նպատակով:

Միայն *երրորդ՝ կարևորագույն փուլում* էին անցնում նատուրայից նկարչությանը:

Արվեստի տեսաբան Լեոն Բատիստա Ալբերտին (1404-1472) համարել է, որ մարդուն հարկավոր է պատկերել իր բնական չափերով: «Փոքր թղթի վրա հեշտ է թաքցնել սխալը, մինչդեռ մեծի վրա այն միանգամից աչքի կգարնի», - եզրակացրել է Ալբերտին<sup>8</sup>: Համաձայն Լեոնարդոյի, այս փուլում հարկավոր էր վարժվել նաև բնանկարի, ծալազարդի (դրապիրովկա) և մարդու դեմքի տարբեր միմիկաները վերարտադրելու հմտության մեջ:

Ինքնուրույն հորինվածք ստեղծելուց առաջ, գծանկարի օգնությամբ արվում էին երեք տեսակի նախապատրաստական աշխատանքներ<sup>9</sup>: Գեղարվեստական տեխնիկաներից միայն գծանկարը կարող է արագ ու ինտենսիվ պատկերավորել անցողիկ տպավորությունն ու նոր ծնված մտահղացումը: Էնգրը ասել է, որ նույնիսկ ծուխը հնարավոր է գծանկարել:

*Առաջինը՝ ճեպանկարն է* (իտալ.-croquis), որը կարող է հանդիսանալ հետագա կոմպոզիցիայի նախապատրաստական գծանկար ու նաև դիտվել որպես առանձին ստեղծագործություն: Ճեպանկարում նկատելի է հեղինակի ուրույն ձեռագիրը:

*Երկրորդը՝ էսքիզն է*, որը հետագա կոմպոզիցիայի թանձրուկն է ու հնարավոր է, որ մանրամասն մշակված լինի: Մինչև XV դարը որմնանկարների համար ընդունված էր անել միայն մեկ վերջնական էսքիզ (կարտոն)՝ պատի վրա տեղադրելու նպատակով: Հաստոցային-զոհասեղանային նկարի դեպքում ևս էսքիզը ստեղծվում էր նման եղանակով: Թեպետ Ալբերտին համարում

<sup>8</sup> **Альберти Л. Б.** Сборник статей. Москва, 1977, стр. 155.

<sup>9</sup> **Виппер Б. Р.** Из введения в историческое изучение искусства. Москва, 1986, стр. 234.

էր, որ հարկավոր է գծանկարել մի քանի էքզիզ, յուրաքանչյուր վարպետ ընտրում էր իր ճանապարհը: Լեոնարդոն իր արած մի քանի տարբերակներից ընտրում էր լավագույնը, Ռաֆայելն աշխատում էր մեկ էքզիզի վրա:

*Երրորդը՝ Էյուդոն է:* Էյուդոնի նպատակը ոչ թե հորինվածքի բացահայտումն է, այլ դրա բաղադրիչ մասերի, առանձին հատվածների բազմազան մշակումների ստեղծումը, որոնք, իրենց հերթին, հնարավոր է դառնան հետագա կոմպոզիցիայի կազմավորման հիմքը:

Հորինվածքը պատկերավորելու ճանապարհին յուրաքանչյուր վարպետ ընտրում է իրեն ավելի հոգեհարազատ եղանակը: Ռեմբրանդը նախընտրում էր խնդիրները լուծել ճեպանկարների և էքզիզների միջոցով, մինչդեռ Մենցելի հարուստ ժառանգության մեջ կան մի քանի հազար էյուդոններ: Էնգրը գերադասում էր բազմաթիվ էյուդոնների և մշակումների միջոցով գտնել հետագա կառուցվածքի լավագույն տարբերակը, իսկ Վելասկեզը և Հալսը գրեթե չէին օգտվում նախնական մշակումներից և միանգամից անցնում էին նկարի ստեղծմանը: Լեոնարդո դա Վինչին և Վատտոն մշտապես գծանշումներ էին անում իրենց պլքումներում, ապա, անհրաժեշտության դեպքում՝ օգտվում դրանցից:

«Գրքույկի էքզիզ-ճեպանկարները մենք նորից կգծագրենք՝ միմյանց զուգահեռ: Օգտվելով այդ հավաքածուից կտեղադրենք դրանք նորաստեղծ կոմպոզիցիայի հարթության վրա՝ նախօրոք առանձնացված հատվածներում», - իր մեթոդն է նկարագրել հանճարեղ Լեոնարդոն<sup>10</sup>:

Տարբեր են նաև կոմպոզիցիա կազմելու մեխանիզմները: Լեոնարդոն և Ռաֆայելը առաջին հերթին նշում էին մերկ ֆիգուրների տեղն ու դիրքը, ապա նոր դրանց «հագցնում»: Բազմաթիվ ռակուրսները և լուսային էֆեկտներն ուսումնասիրելու նպատակով Տինտորետտոն ստեղծում էր սենյակների մանրակերտեր, որտեղ առաստաղից կախում էր մոմե փոքրիկ ֆիգուրները և լուսավորում դրանք պատուհաններում դրված մոմերով: Հռլանդական կլասիկայի վարպետ Հերարդ Լերեսն աշակերտներին խորհուրդ էր տալիս բնորդի փոխարեն օգտվել հայելիում երևացող սեփական արտացոլանքից<sup>11</sup>:

«Լավ խորհուրդ ընդունել՝ նշանակում է մեծացնել սեփական հնարավորությունները», - եզրակացրել է մեծանուն Գյոթեն<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> **Леонардо да Винчи** (Состав. А.К. Дживелегов). Избранное. Суждения об искусстве. Москва, 1952, стр. 233.

<sup>11</sup> **Виппер Б. Р.** Из введения в историческое изучение искусства, стр. 239.

<sup>12</sup> **Գյոթե Վ.**, Աֆորիզմներ և իմաստություններ, Երևան, Մաշտոց, 2008, էջ 16:

Այսպիսով, հենվելով արվեստի պատմության ու կերպարվեստի դասավանդման, մանկավարժության, հոգեբանության տեսական դրույթների և գործնական փորձի, ինչպես նաև կերպարվեստի ֆակուլտետներում կազմակերպված գիտափորձի արդյունքների վրա մշակել և գործնական կիրառության ենթ ներկայացնում տեսական և գործնական աշխատանքների միասնական համակարգ, որը կակտիվացնի սովորողների ստեղծագործական երևակայությունը՝ կոմպոզիցիոն կառուցվածքներ ստեղծելիս և կնպաստի ուսանողների տեսողական հիշողության զարգացմանն ու տեսական գիտելիքների ամրապնդմանը:

*Դասընթացների առաջին (տեսական) մասի նպատակն է.* նպաստել ուսանողների կողմից կոմպոզիցիայի տեսական հիմունքների յուրացմանն ու դրանց կիրառմանը՝ գործնական առաջադրանքներ կատարելիս: Տեսական նյութի յուրացման արդյունքում ուսանողների մոտ ձևավորվում է հորինվածքային վերլուծություն կատարելու ունակություն, համակարգված պատկերացում կառուցվածքների ընդհանուր խնդիրների մասին, ինչպես նաև հիմնավորվում է նոր համակարգերի ստեղծումը՝ կոմպոզիցիայի դրույթների իմացությամբ:

*Երկրորդ (գործնական) մասի խնդիրն է՝* ստեղծելով միջառարկայական կապեր և օգտագործելով տարբեր մեթոդական հնարներ՝ զարգացնել ուսանողների ստեղծագործական մտածելակերպը. արվեստի պատմության ուսուցման նյութից քաղած նկարների խմբավորումներից կազմել նոր հորինվածքներ՝ գեղարվեստական միջոցների արտահայտիչ հնարավորությունների օգտագործմամբ:

Տեսողական հիշողության զարգացման նպատակով մեթոդական ցուցումներում մեծ տեղ է հատկացված ճեպանկարներին, էսքիզներին և էտյուդներին:

Ստեղծագործական պրոցեսում առաջնայինը համարելով երևակայությունը՝ եվրոպական մշակույթի խոշորագույն դեմքերից մեկը, արվեստի քննադատ Շառլ Բոդլերը (1821-1867) որպես երկրորդ անհրաժեշտ պայման դրել է հմտության, կատարման վարպետության հարցը: «Առանց երևակայության հմտությունն անմտություն է, ինչպես հմտությունը շրջանցել կամեցող երևակայությունը խենթություն է»․ – եզրակացրել է Բոդլերը<sup>13</sup>:

Տարբեր դիտակետերից, չափերի խախտումներով և այլ փոփոխություններով վերատպությունների ճեպանկարները, ապա ընտրված օրինակ-

<sup>13</sup> **Շառլ Բոդլեր**, Կազմեց, ֆրանս. թարգմանեց Հ. Բախչինյանը, Երևան, 1999, էջ 14



ների համակցումներից կազմված կոմպոզիցիաների էսքիզներն ու դրանց առանձին հանգույցների բազմաթիվ էտյուդները հիմնավոր պատկերացում են տալիս առարկայի ձևի, տարածության մեջ նրա դիրքի, գույնի և ծավալի մասին:

Այստեղ տեղին է հիշել իմպրեսիոնիզմի ոճով ստեղծագործող հանրաճանաչ հայ վարպետ Վահրամ Գայֆեճյանի (1879-1960) խոսքը. «Երբ ցանկանում ես նկարը դիտել բոլոր կողմերից՝ ծնվում է կոմպոզիցիայի գաղափարը: Չբավարարվելով առանձին առարկաների պատկերավորմամբ՝ նկարիչը սկսում է դրանք խմբավորել: Արդյունքում ծնվում է նոր գաղափար»<sup>14</sup>:

Հորինվածքները կազմող բաղկացուցիչ էլեմենտների (վերատպությունների պատճենները) համախմբման և միմյանց վրա փոխազդեցության միջոցով բացահայտվում են կոմպոզիցիոն կապերը (կոնտրաստ, սիմետրիա, ռիթմ, դինամիկա, նյուանս, մասշտաբ և այլն) և կառուցվածքը բնորոշող հատկանիշները:

Մինչև գործնական առաջադրանքներին անցնելը մեթոդական ցուցումներում առաջարկվում են կոմպոզիցիոն կառուցվածքների տեսությունը յուրացնելու երկու կարգի հանձնարարություններ.

1. Կոմպոզիցիայի հիմնական հատկանիշները. սիմետրիա, ասիմետրիա, կոնտրաստ, նյուանս, ռիթմ, համաչափություն, նույնություն, մասշտաբ, դոմինանտ, միասնություն, ամբողջականություն, ներդաշնակություն:

2. Արվեստի պատմության կոնկրետ ժամանակաշրջանը բնորոշող կոմպոզիցիոն կառուցվածքները: Տեսական նյութի մատուցման ընթացքում դիդակտիկ նյութեր ներկայացնելու ժամանակ (պաստառներ, լուսանկարներ, կիրառական արվեստի նմուշներ և այլն) շեշտը դրվում է արվեստի պատմության կոնկրետ ժամանակաշրջանին բնորոշ կոմպոզիցիոն կառուցվածքների առանձնահատկությունների վրա, որոնք արտացոլվել են ճարտարապետության և կերպարվեստի ստեղծագործություններում:

Տեսական մասից հետո ներկայացվում են երեք տեսակի գործնական առաջադրանքներ.

1. Ընտրված վերատպություններից կատարել ճեպանկարներ:

2. Խմբավորելով լուսանկարներից արված ճեպանկարները՝ ստեղծել նոր կոմպոզիցիաների էսքիզներ: Ընտրված վերատպությունները, որոնք ճեպանկարելու ժամանակ լիովին չեն արժեքավորվել և դասակարգվել՝ երկրորդ

---

<sup>14</sup> Хачикян Я., Казарян М. Армянские художники об искусстве. стр. 33.

տիպի առաջադրանքներում վերանայվում և վերագնահատվում են ուսանողների հիշողության ապարատի ակտիվ աշխատանքի շնորհիվ: Կատարելով մտադրված նկարի մի քանի էքզիզներ և էտյուդներ՝ ըստ հիշողության և ըստ պատկերացման, անհրաժեշտ է ընտրել դրանցից լավագույնը, որտեղ համեմատաբար ճիշտ է գտնված կոմպոզիցիոն կառուցվածքի ձևը:

Լուսանկարների խմբավորումը, այն է՝ կոմպոզիցիոն հորինվածքների ստեղծումը, իրականացվում է հաջորդական կամ զուգահեռ մեթոդների օգնությամբ:

3. Առաջադրանքների երրորդ խումբը կազմում են ստեղծագործական երևակայությամբ ծնված հորինվածքները (էքզիզների վերամշակում), որոնք նույնպես կատարվում են հաջորդական և զուգահեռ մեթոդներով: Այստեղ փոփոխություններ են կատարվում կոմպոզիցիան կազմող էլեմենտների ծավալների, եզրագծերի, տարածության մեջ դրանք տեղադրելու, միմյանց և ընդհանուրի հետ փոխհարաբերելու մեջ: Լրիվ ազատություն տալով ուսանողների ստեղծագործական երևակայությանը, աշխատանքում պահպանվում է ամենակարևորը՝ ընդհանուր գաղափարը:

Հաջորդական մեթոդով աշխատելիս ուսանողները հիմնական առաջադրանքին՝ կոմպոզիցիոն կառուցվածքների ստեղծմանը (երկրորդ և երրորդ կետերին համապատասխանող առաջադրանքներ) անցնում են արվեստի պատմության նյութը լուսաբանող վերատպությունները մանրագնին ուսումնասիրելուն, դրանք ճեպանկարելուց և հիշողության մեջ ամրապնդելուց հետո, իսկ զուգահեռ մեթոդի դեպքում՝ ընդհանուր ժամանակը բաժանվում է փուլերի, որոնց ընթացքում աշխատանքը կատարվում է զուգահեռաբար մի քանի թղթերի վրա. արվեստի պատմության նյութը լուսաբանող վերատպությունից ճեպանկարներ են արվում՝ առաջին, նույնը՝ հիշողությամբ՝ երկրորդ, դրանց խմբավորմամբ ստացված էքզիզը՝ երրորդ, իսկ բուն հորինվածքը՝ չորրորդ թղթի վրա:

Աշխատանքն սկսելուց առաջ շատ կարևոր է թղթի ֆորմատի ընտրությունը: Թեպետ Լեոն Բատիստա Ալբերտին քննադատում է փոքր չափի թղթի օգտագործումը, մեր խնդրի համար կբավարարվենք A4 ֆորմատի հաստ թղթերով:

Կոմպոզիցիոն կառուցումների ճիշտ և գրագետ տեղադրման համար անհրաժեշտ է նաև որոշել թղթի դիրքը՝ հորիզոնական, թե ուղղահայաց:

Ե՛վ տեսական, և՛ գործնական առաջադրանքները կատարվում են հեշտից՝ դժվար, պարզից՝ բարդ սկզբունքով:

Պետական ուսումնական ծրագրերը չխախտելու նպատակով ներկայացված աշխատանքների հիմնական մասն անհրաժեշտ է կատարել տանը:

Ստանալով լիակատար ազատություն կոմպոզիցիոն կառուցվածքի, կոլորիտի, էլեմենտների ընտրության մեջ, ավելի լայնորեն օգտագործելով բազմազան նյութեր և տեխնիկական միջոցներ՝ ուսանողները կարողանում են հասնել առավելագույն արտահայտչականության:

Ստեղծագործական երևակայության զարգացման համար բարենպաստ դաշտ է հանդիսանում նաև դեկորատիվ կիրառական արվեստների ողջ ցիկլը, որոնցից յուրաքանչյուրի մեջ ի սկզբանե առկա են ոճավորման և ստեղծագործական մտածողությունը խթանող տարրեր և որտեղ առավել չափով են արտահայտված զգային ավանդույթներն ու ոգին:

Այս կապակցությամբ աշխարհահռչակ ամերիկահայ նկարիչ Արշիլ Գորկին (1904-1948թթ.) գրել է. «Արվեստի համար չափազանց կարևոր են ավանդույթները, այն, ինչը կապում է անցյալը ներկայի հետ: Մենակատար դառնում ես միայն երգչախմբում երգելուց հետո»<sup>15</sup>:

Կերպարվեստի ուսուցչի մասնագիտական ունակությունների և կարողությունների ձևավորման համակարգում իր ուրույն տեղն ունի ստեղծագործական երևակայության ձևավորումը և զարգացումը, առանց որի դժվար է պատկերացնել մանկավարժի աշխատանքը: Նկարչի ստեղծագործական երևակայությունը սերտորեն կապված է նրա տեսողական հիշողության և պատկերացումների զարգացման հետ:

Պատկերացումների միջոցով աշխատանքների ստեղծումը յուրաքանչյուր նկարչի մասնագիտական վարպետության ցուցանիշն է: Այս խնդրի լուծմանը բազմիցս անդրադարձել են շատ նկարիչ մանկավարժներ մեզ մոտ և արտասահմանում: Նրանք հետազոտել և պարզաբանել են գեղարվեստական կերպարի ստեղծման բազմաթիվ միջոցներ և ճանապարհներ, որտեղ առաջնային են տեսողական հիշողության և երևակայության զարգացումը:

Ուսուցչի խնդիրն է խոսքի, բազմազան մեթոդական հնարքների, ցուցադրվող օրինակների և իր կողմից տեղում գծանկարված հետաքրքիր հորինվածքների միջոցով ստեղծել երևակայությունը խթանող այնպիսի մթնոլորտ, որտեղ կծնվեն կոմպոզիցիոն կառուցվածքների նոր սխեմաներ՝ որպես մտքի ազատ թռիչքի, հուզումնալից զգացումների անբռնազբոս արտահայտություններ: Այս պարագայում մանկավարժ նկարիչը դառնում է ստեղծա-

<sup>15</sup> Хачикян Я., Казарян М. Армянские художники об искусстве. Ереван, 2004, стр. 65.

գործական պրոցեսի, փոխազդեցության և համագործակցության մասնակից ու գործընկեր՝ միշտ պահպանելով իրեն վերապահված ուղղորդողի դերը: Այս դերը կհանդիսանա լծակ, որպեսզի ուսանողի երևակայությունը պահպանվի որոշակի սահմաններում: Այդ սահմանները կարող են տատանվել՝ փոքրից մինչև անսահմանություն՝ կախված համագործակցության ընթացքում ստեղծված փոխըմբռնման և վստահության աստիճանից: Ուսուցիչը պետք է զգա այն սահմանը, երբ աշակերտը կարող է դառնալ ուղղորդող, ու հետևի նրա երևակայության թռիչքին՝ խրախուսելով, ոգևորելով նրան, բայց երբեք չկորցնելով ղեկավար-ռեժիսորի իր առաջնային դերը:

Հարստացնելով դասախոսական դասընթացը ստեղծագործական գործունեությամբ, է՛լ ավելի կամրապնդվի ուսանողների կողմից տեսական դրույթների իմացությունը, համեմվելով վերլուծահետազոտական պատկերավոր նյութերով: Արվեստի պատմության դասավանդման շրջանակներում տեղ գտած գործնական առաջադրանքները (կոմպոզիցիայի տեսություն և գործնական հանձնարարականներ) գալիս են լրացնելու ուսումնական ծրագրերով նախատեսված դասախոսական դասընթացների համալիրը: Մեր նպատակն է ոչ թե խախտել այն, այլ դարձնել ավելի արդյունավետ և ծառայեցնել ուսանողների մոտ ստեղծագործական երևակայության զարգացման գործընթացին:

## О ВОПРОСАХ ПОВЫШЕНИЯ ЭФФЕКТИВНОСТИ ПРЕПОДАВАНИЯ ИСТОРИИ ИСКУССТВА

САТЕНИК МЕЛИКЯН

Лекции по истории искусства и параллельно с ними проводимые практические занятия, во время которых учащиеся, пользуясь иллюстративным материалом, создают композиционные построения, развивают их художественное воображение и способствуют более глубокому освоению теоретического материала.

**Ключевые слова** – композиция, теория, практические навыки, преподавание, метод, набросок, эскиз, этюд.

## ON ISSUES OF INCREASING PRODUCTIVITY OF TEACHING THE HISTORY OF ART

The lectures on the history of art along with practical tasks (composition theory and practical assignments) will boost students' creative imagination and assist in more thorough mastering of theoretical material.

**Key words** – composition, practical assignments, teaching, method, sketch, etude.

# ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԱՐԻՍ ՇԱՀԴԱՐՅԱՆ (ԻՐԱՆ)

Հայերը Նոր Զուղայում բնակություն են հաստատել XVII դարի սկզբին: 1640 թվականից Զուղան վայելում էր մշակութային կենտրոնի համբավ: Կառուցվում են հարուստ ճարտարապետությամբ շենքեր և հոյակերտ եկեղեցիներ, որոնցից տասներեքը կանգուն են մինչ օրս: Ճարտարապետական կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների կողքին՝ եկեղեցիների ներքին հարդարանքը գրավում է իր շքեղ որմնանկարներով և ծաղկազարդումներով: Իր ճարտարապետական ոճով և հիանալի որմնանկարներով Նոր Զուղայում առանձնահատուկ տեղ է գրավում Սուրբ Փրկչի տաճարը, որը կառուցվել է 1655 թվականին:

**Բանալի բաներ** – Նոր Զուղա, եկեղեցի, ճարտարապետություն, որմնանկարչություն:

Հայտնի է, որ Նոր Զուղայի հայկական գաղթօջախը Իրանում ձևավորվել է դեռևս չորս դար առաջ, 1604–1605թթ. ի վեր, պարսից Շահ Աբասի կազմակերպած մեծ բռնագաղթի հետևանքով: Ինչպես հայտնի է, վերջինս ավելի քան 300 հազար հայերի Հայաստանից բռնի կերպով տեղափոխել է Պարսկաստան<sup>1</sup>: Դժբախտաբար, նրանց մեծ մասը ճանապարհների սովից, ցրտից և համաճարակներից մահանում է, իսկ ողջ մնացածները հաստատվում են Մազանդարանում, Սպահանի շրջակայքում և այլուր:

Այսպիսով, Սպահանի մերձակայքում բնակություն են հաստատում Հայաստանի տարբեր շրջաններից, այդ թվում նաև՝ Հին Զուղայից գաղթածները, և այս նոր պատմական բնակավայրն անվանում են Նոր Զուղա: Ինչպես որ Հին Զուղայում էր, հայերն այստեղ նույնպես լծվում են հայկական մշակույթի պահպանման ու զարգացման գործին: Նոր Զուղան ժամանակին Արևելքի ու աշխարհի ամենածաղկուն ու բարգավաճ քաղաքներից մեկն էր համարվում:

Նոր Զուղայի հիմնադրումից ի վեր այստեղ հիմնվում են վեցը մեծ ու փոքր հայաբնակ թաղամասեր, այդ թվում՝ մեծ ու փոքր հրապարակները (մեյդան), Չարսու, Հակոբջան, Վերին և Ներքին Ղարազել, որոնք կառուցապատված են եղել պալատակերպ մենատներով: 17-րդ դարի երկրորդ կեսից ի վեր այս թաղամասերը համալրում են այն հայերը, ովքեր տեղափոխվելով

---

<sup>1</sup> **Տէր Յովհաննեսնց Յ.Թ.**, Պատմութիւն Նոր Զուղայու, որ յԱսպահան, հատոր 1-ին, Նոր Զուղա, 1880, էջ 20:

Ջուղայի արևմտյան կողմը, հիմնադրում են նոր բնակատեղիներ, այդ թվում՝ Թավրիզի, Երևանի թաղամասերը և այլն:

Ներկայիս Ջուղան, ինչպես իր աշխատության մեջ նշում է Լ. Մինասյանը, ունի շուրջ ութը թաղամասեր, որոնք շատ մասերում խառնված են իրանական բնակչության հետ<sup>2</sup>:

Նոր Ջուղայեցիները ջերմեռանդ, աշխատասեր, հավատավոր ու աստվածավախ էին, որի արդյունքը այն հոյակերտ ու գեղեցկաշեն եկեղեցիներն են, որոնք կառուցվել են Սպահանում ու Ջուղայում: Նոր Ջուղայի եկեղեցիներն իրենց հատակագծային հորինվածքով նման են ներկայիս Նախիջևանի եկեղեցիներին՝ քառամույթ բազիլիկայի հորինվածքով ու գմբեթավոր դահլիճով: Որպես առանձնահատկություն, հարկ է նշել, որ Ջուղայի բոլոր եկեղեցիներն ունեն վանքանման համալիրներ՝ շրջապատված պարսպային բարձր պատով, որոնք իրենց մեջ ներառում են խուցեր, խոհանոց, սրահ, պահեստ, երբեմն՝ դպրոց:

Պատմագիտական ուսումնասիրությունները հավաստում են, որ ջուղայեցիները բնակություն հաստատելով նոր բնակատեղիում, եկեղեցիներից զատ, կառուցում են իրենց շքեղ բնակելի շինությունները՝ տուն-ապարանքները, որոնք բարձրակառույց, լայնանիստ, կամարակապ ու զարդանախշված էին: Այս վերելքը տեղի է ունենում կարճ ժամանակամիջոցում, երբ Նոր Ջուղան բարգավաճում է նաև Արևելքի ու Արևմուտքի միջև վաճառականության շնորհիվ:

1660-1670-ականների ընթացքում ջուղայեցիները կառուցում են հոյակերտ եկեղեցիներ, որոնց մասին հիշատակություններ են պահպանվել մի շարք պատմիչների աշխատություններում ու եկեղեցական վավերագրերում: Դրանցից սկզբնապես հիշատակվում է 24-ը, որոնցից 6-ը բոլորովին անհետացել են, մյուսներից մնացել են միայն ավերակները, իսկ 13-ը կանգուն են, որոնցում կատարվում է եկեղեցական ժամասացություն<sup>3</sup>:

Նոր Ջուղայի եկեղեցիները հայկական մյուս գաղթօջախների թվում լավագույններից են, ինչպես ճարտարապետական կերպարի ու ոճային առանձնահատկությունների, այնպես էլ՝ արվեստի ու նկարչության տեսանկյունից, որոնք հիրավի, կազմում են մեր ազգային գեղարվեստական ժառանգության անքակտելի մասը:

<sup>2</sup> Մինասյան Լ., Նոր Ջուղայի եկեղեցիները, Նոր Ջուղա, 1992, էջ 10:

<sup>3</sup> Ավագյան Լ., Նոր Ջուղայի հայկական եկեղեցիները, Էջմիածին, 2000, էջ 93:

17-18-րդ դարերն ընդունված է համարել Նոր Ջուղայի ոսկեդարը, զարգացման ու բարգավաճման նոր վերելքը, երբ Ջուղան վերածվեց հայ մշակույթի կարևորագույն օջախի: Բարձր զարգացման հասան ճարտարապետությունը, մանրանկարչությունը, որմնանկարչությունը:

Պատմական նշյալ ժամանակաշրջանում էր, որ Մեծ մեյդան թաղամասում կառուցվում է առաջին փոքր եկեղեցին՝ Սբ. Հակոբ Մծնբա (1606-1607թթ.) Հայրապետի անունով, որով և հետագայում հիմք է դրվում Ս. Ամենափրկիչ վանական համալիրի կառուցմանը (1955-1964թթ.):<sup>4</sup>

Վերջինս Ջուղայի ամենանշանակալից ճարտարապետական հուշարձանն է համարվում, կառուցվել է 1655-ին: Ներկայումս այն Իրանի գլխավոր հայկական եկեղեցին է համարվում:

Եկեղեցուն կից կառուցվել է նաև միաբանության շենքը: Եկեղեցին պարսպապատված է, ունի բարձրաշեն գմբեթ և երկու դուռ՝ արևմտյան ու հարավային կողմերում: Պարսպի արևմտյան դռան առջև տեղակայված է միջին բարձրություն ունեցող զանգակատունը՝ չորս զանգերով, որը կառուցվել է 1702թ.<sup>5</sup>:

Առկա է մի խորան, ուր պատարագ է մատուցվում: Խորանում ամփոփված են երկու երախտավորների՝ Դավիթ Առաջինի (վերջինիս օրոք վերանորոգվել է վանքի մայր տաճարը) և Խաչատուր Կեսարացու (հիմնադրել է տպարանը, որն առաջինն է Իրանում և Մերձավոր Արևելքում) շիրմները:

Միաբանների խցերը հյուսիսային կողմում են դասավորված, իսկ հարավայինում գտնվում են սեղանատունն ու տպագրատունը: Գավթի արևելյան կողմում առկա է մի ուղղաձիգ սալահատակ շինություն: Արևելյան կողմում տեղակայված է Մովսես առաջնորդի կառուցած երկհարկանի արևկող սենյակը: Առաջնորդարանի հարավային կողմում է գտնվում վանքի գրադարանը կամ գրատունը: Սուրբ սեղանը կամարաշեն է և ունի ներքնահարկ: Սեղանի շուրթերը պատրաստված են հախճապակուց: Վանքի պատերին 1710-1716 թթ. տեղադրվել են հախճասալեր:

Եկեղեցու ներսույթն ամբողջապես նկարազարդված է Հին ու Նոր կտակարանների թեմաներով որմնանկարներով ու ծաղկազարդերով. պատկերված են դրվագներ Սբ. Գրիգոր Լուսավորչի կյանքից, Ադամի ու Եվայի պատմու-

<sup>4</sup> Սբ. Հակոբ եկեղեցին՝ Նոր Ջուղայի առաջին եկեղեցին, իր փոքրության պատճառով երբեմն անվանվել է մատուռ, թեև իրականում կանոնավոր կառուցվածքով եկեղեցի էր:

<sup>5</sup> Մինասյան Լ., Դիվան Սուրբ Ամենափրկիչ վանքի (1609-1960), Նոր Ջուղա, 1983, էջ 98:



թյունը, առկա են պատկերներ Հիսուս Քրիստոսի խաչելությունից և այլն: Պատկերազարդումները կատարվել են ժամանակի այնպիսի հայտնի նկարիչների կողմից, ինչպիսիք էին Հովհաննես Մրթուզը, Հայր Ստեփանոսն ու վարպետ Մինասը<sup>6</sup>:

Ամենափրկիչ եկեղեցու շինությունից հետո ոչ մի տեղեկություն չկա նրա ամբողջական վերանորոգման մասին: Հիշատակություն կա, որ Թորոս Սրբազան եպիսկոպոսի ժամանակ տեղի են ունեցել մեծամեծ նորոգություններ<sup>7</sup>: 1854թ. նորոգվել է վանքի պարիսպը:

Եկեղեցու մուտքի դռան մոտ, խորանարդաձև բարձր շինության վրա, չորս կողմից տեղադրված է ժամացույց, որը 1930թ. նվիրաբերվել է եկեղեցուն: 1971 թ., Սպահանի թեմի առաջնորդարանի ջանքերով, կառուցվել է Նոր Ջուղայի թանգարանը: Իսկ գրադարանը, որը ծառայել է նաև իբրև թանգարան, հիմնվել է դեռևս 1905-ին: Այս ուշարժան վայրն այսօր Սպահան այցելող զբոսաշրջիկների համար ցանկալի վայրերի թվում է:

Նոր Ջուղայի ճարտարապետական միջավայրում առանձնանում են նաև մի շարք այլ եկեղեցիներ, այդ թվում՝ Սբ. Նազարեթ և Սբ. Գևորգ եկեղեցիները (1611թ.), Սբ. Աստվածածին ու Սբ. Ստեփանոս եկեղեցիները (1614թ.): Բացի Սբ. Նազարեթ եկեղեցուց, մնացյալները կանգուն ու հաստատուն են առայսօր: Հետագայում կառուցվում են նաև Սբ. Հովհաննու եկեղեցին, Սբ. Կատարիների վանք-մենաստանը, Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչը և մյուսները:

Ջուղայում իր շքեղագույն ճարտարապետական կերպարով և ուրույն ոճով ու հսկա գմբեթով առանձնանում է Սբ. Բեթլեհեմ եկեղեցին (1627-1628թթ.), որի ներսույթն ամբողջովին նկարազարդված ու ծաղկազարդված է: 1659թ. կառուցվում է Սբ. Մինաս (նախկինում կոչվել է Սբ. Աստվածածին) եկեղեցին: Կառույցը կամարակապ է, պատերի վրա ակնհայտ են որմնախորշերի ու սյունազարդերի բազմերանգ նկարազարդումներ: Վերջինիս խորանն ամբողջությամբ պատկերազարդված է:

Նոր Ջուղայում, բացի եկեղեցական շինություններից, 1623թ. կառուցվել է նաև Սբ. Կատարիների մենաստանը (Կուսանաց Անապատ): Շինությունն ունեցել է խուցեր և աղոթատուն-եկեղեցի: Վերջինս ունի պարզ ճարտարապետական ոճ, փոքր գմբեթ՝ ութը փոքր պատուհաններով, ինչպես նաև՝ առկա է

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 101:

<sup>7</sup> **Մովսես Ջուղայեցի**. Ծաղկանց բուրաստան, Սարգսյան Լ.Ա. և Սահակյան Ա.Ա. խմբագրությամբ, Երևան, 2010, էջ 8:

եղել մկրտության ավագան: Կառույցն ունեցել է նկարագարդումներ: Հետագայում, 1907թ. քանդվել են խցերը, որոնց տեղում կառուցվել է երկհարկանի որբանոց-արհեստանոց: Հետագայում կրկին քանդվել են նշալները, կառույցը գործառնությանին առումով ծառայել է որպես մանկատուն, հետո՝ ծերանոց և այլն<sup>8</sup>: Մենաստանն ունեցել է հետաքրքրական պատմություն:

Հարկ է նշել, որ վերը թվարկված եկեղեցիները զանգ չեն ունեցել, այլ՝ զանգի փոխարեն տախտակե կոչնակ, որի նմուշը դեռևս պահպանվում է Աբ. Կատարինների վանքում: Առաջին անգամ զանգ բերվել է Աբ. Թովմա եկեղեցու համար, որը ներկայումս դժբախտաբար ավերված է<sup>9</sup>:

Հատկանշական է, որ 17-րդ դարի սկզբներից Նոր Ջուղայում գործել է կերպարվեստի դպրոց, որտեղ գործունեություն են ծավալել Մինասն ու Հովհաննես Մրքուզը, որոնց հետ կամ նրանց անմիջական ղեկավարությամբ գործել են նկարիչներ Դավիթը, Ավետը, Տեր Ստեփանոսը, Մարտիրոսն ու այլք, ովքեր իտալական ու հոլանդական դասական արվեստի ավանդույթները զուգակցել են տեղական ոճական բազմազանության հետ: Վերջինների աշխատանքներում ակնհայտ են արտաքին շքեղությունն ու կերպարների ազգային տիպականացումը:

Նոր Ջուղան հայտնի է եղել գրչագրերով, ինչպես նաև՝ մագաղաթ պատրաստողների ու գրքերի նկարագարդման արվեստներով: Դպրոցներում կրոնից գատ ուսուցանվել է գրագրություն, գեղագրություն և մանրանկարչության արվեստ: Անշուշտ, իր ուրույն տեղն ունեն որմնանկարչությունը, որն այստեղ 17-րդ դարում աննախադեպ վերելք ապրեց:

Այսպիսով՝ Նոր Ջուղան, իր հրաշալի նկարագարդված եկեղեցիներով ու հոյակերտ գմբեթներով, ինչպես նաև շքեղ որմնանկարներով, որոնք արվել են հայ վարպետների ու արվեստագետների ձեռքերով, իր ուրույն տեղն ունի սփյուռքի այլ գաղթօջախների շարքում:

<sup>8</sup> Ավագյան Լ., Նոր Ջուղայի հայկական եկեղեցիները, էջ 98:

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 99:

## ЦЕРКОВНАЯ АРХИТЕКТУРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ

АРИС ШАХДАРЯН (ИРАН)

Армяне поселились в Новой Джульфе в начале XVII века. С 1640 года Джульфа пользовалась репутацией культурного центра. Строились здания и прекрасные церкви с богатой архитектурой, тринадцать из которых стоят до сих пор. Помимо архитектурных композиционных особенностей, внутреннее убранство церкви привлекает взор роскошными фресками и цветочными узорами. Своим архитектурным стилем и великолепными фресками особое место в Новой Джульфе занимает храм Св. Спасителя, построенного в 1655 году.

**Ключевые слова** – Новая Джульфа, церковь, архитектура.

## CHURCH ARCHITECTURE AND THE ARTISTIC HERITAGE OF THE NEW JULFA

ARIS SHADARYAN (IRAN)

Armenians settled in New Julfa from the beginning of the XVII century. In 1640 Julfa turned into a cultural center with high reputation. Here were built a number of buildings representing rich architecture, such as dwellings and wonderful churches – thirteen of them are standing today. Apart from the architectural compositional features, the interiors of the churches are full of luxurious frescoes and flower-shaped ornaments. In Julfa, the Holy Savior Cathedral built in 1655 is distinguished with its special role, with its architectural style and magnificent frescoes.

**Key words** – New Julfa, church, architecture.

# ԱՇՏԱՐԱԿ ՔԱՂԱՔԻ ԳՐ. ՂԱՓԱՆՑՅԱՆ ՓՈՂՈՑԻ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԲՆԱԿԵԼԻ ՏՆԵՐՆ ՈՒ ԴՐԱՆՑ ՄԻՋԱՎԱՅՐԻ ԿԱԶՄԱԿԵՐՊՈՒՄԸ

## ՌՈՒԲԵՆ ՈՍԿԱՆՅԱՆ

Աշտարակը, որպես Հայաստանում այգեգործական ամենազարգացած քաղաք, հանդես է գալիս իբրև մի ամբողջական պատմական միջավայր: Հատկապես 19-20-րդ դարերի ընթացքում ձևավորված այդ քաղաքային միջավայրի պահպանման համար խիստ անհրաժեշտություն կա վերհանել դրա ուրույն ճարտարապետական կերպար հանդիսացող ժողովրդական տների մի մասը և Գր.Ղափանցյան փողոցի օրինակով տալ այդ արժեքավորող միջավայրի ձևաստեղծման ու արտահայտման նոր եղանակներ:

**Քանալի բառեր** – Աշտարակի ժողովրդական բնակելի տներ, միջավայրի կազմակերպում, դիզայն, հորինվածք, ազդանշանային միջոցներ, առարկայական միջավայր:

Հայաստանում բնակելի տների բազմազանությունն ու ինքնատիպությունը հիմնականում կապված են եղել դրանց աշխարհագրական վայրի և այդ տարածքների բնակլիմայական առանձնահատկությունների հետ: Մասնավորապես, Աշտարակ քաղաքի համար դրանք ձևավորվել են դեռևս վաղ ժամանակներից և հարմարեցվել այդ տարածքի բնական ռելիեֆին և կլիմայական պայմաններին:

Աշտարակի տարածքը հիմնականում ունի նախալեռնային և լեռնային շրջաններին բնորոշ ռելիեֆ: Քասաղ գետի գեղատեսիլ հովտում տարածվող քաղաքն ունի բնակլիմայական շատ բարենպաստ պայմաններ ու միջավայր՝ բնակության և գյուղատնտեսության զարգացման համար: Սրանով են պայմանավորված քաղաքի բնակելի տների հատակագծային և կառուցապատման առանձնահատկությունները, որոնց գեղարվեստական բարձր արժեքներն այժմ ունեն վեր հանելու և հանրությանը ներկայացնելու անհրաժեշտություն: Այդ պատճառով էլ քաղաքային բնակելի տներն իրենց մեջ ներառում են նաև տնամերձ հողամասեր, որոնց հատակագծային և տարածական լուծումներով պայմանավորված են նաև դրանց՝ սույն հոդվածում ուսումնասիրվող ժողովրդական բնակելի տների ընկալման, բարեկարգման ու գեղարվեստական առանձնահատկությունները:

Աշտարակի տարածքի նյութական արժեքների ուսումնասիրությունը վկայում է, որ տարածքը բնակեցված է եղել դեռևս հնագույն ժամանակներից, իսկ Քասաղ գետի հովտում, դրա ամբողջ երկայնքով, հայտնաբերվել են ինչպես բնական, այնպես էլ արհեստական քարանձավներ, որոնք վկայում են

այդ տարածքում մարդկանց վաղեմի բնակության մասին: Մեզայիջան կառուցվածքների թվին են պատկանում խոշոր քարերից իրականացված կառուցվածքները, որոնք ծառայում էին որպես բնակարան<sup>1</sup>: Սրանք կարող են համարվել քաղաքի տարածքում հայտնաբերված ամենավաղ բնակելի տների օրինակներ, որոնց հետագայում լրացրել է բնակարանի հնագույն տիպի այլ շինությունը, այսպես կոչված՝ գլխատունը: Աշտարակում դրանք անվանել են հացատուն, որոնց մասին վկայել են տեղում կատարած հետազոտություններն ու տեղացիների գրավոր տեղեկությունները<sup>2</sup>:

Հետազոտությունների շրջանակներում պահպանվել են տարբեր ուսումնասիրողների կողմից կատարված տասնյակից ավելի տների նկարագրություններ ու չափագրություններ: Այդ տվյալների հիման վրա կփորձենք ստանալ քաղաքի 19-20-րդ դդ. ժողովրդական տների ընդհանրական և հավաքական կերպարը, որը հնարավորություն կտա պարզելու Աշտարակի բնակելի տների և հատկապես Գր.Ղափանցյան փողոցում արդեն ձևավորված տարածքի պահպանման, քաղաքային կառուցապատման մեջ դրանց պատմական ու գեղարվեստական միջավայրի ստեղծման ու օգտագործման հնարավորությունները:

Մինչև 19-րդ դարի վերջը քաղաքային բնակելի տան հիմնական կառույցը հացատունն է եղել, որը մի շարք այլ շինությունների հետ միասին (սրահ-նախասենյակ, դալան-միջանցք, խոհանոց, ամբար, չարդախ, օդա, նկուղ-չիրախանա, խոտանոց, մառան, նկուղ, գոմ, պատշգամբ) ձևավորել է ժողովրդական տան հիմնական կերպարը: Նախախորհրդային շրջանի բնակելի տների համար ավանդական շինարարական այս կառուցապատումը պահպանվել է մինչև մեր օրերը և իրենից ներկայացնում է քաղաքի պատմաճարտարապետական ժառանգության հիմնական մասը:

Որպես այգեգործական շրջանի կառույց՝ ի տարբերություն անասնապահական և հացահատիկային շրջանների տների, Աշտարակում բնակելի տան որոշ մասերը՝ հացատունը, մարագը, մառանը, գոմը, ցախատունն ու հնձանը, գտնվել են տարբեր կտուրների տակ, սակայն այդ դեպքում էլ պարտադիր էր դարձել ընդհանուր ցանկապատը, որը պարփակում էր ամբողջ

<sup>1</sup> Հակոբյան Է., Աշտարակի շրջանի ժողովրդական բնակարանի ճարտարապետությունը, Երևան, 1964, էջ 12:

<sup>2</sup> Երվանդ Շահագիզ, Աշտարակի պատմությունը, ձեռագիր (գտնվում է ՀՀ ԳԱԱ Մ.Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտում), էջ 168:

տունը, բակը և տնամերձ այգին<sup>3</sup>: Նման ձևով բնակելի տունը ստացել է ամբողջական կառուցվածք՝ իր մեջ ներառելով աշխատանքի և կենցաղային պայմանները:

Աշտարակի տների կառուցման հիմնական տիպը միահարկ կամ երկհարկանի շինությունն է, որը բաղկացած է բուն բնակելի տնից, տնամերձ հողամասից և պտղատու կամ խաղողի այգով հողամասից: Միաշարք բնակելի տան տեղադրումը փողոցին զուգահեռ՝ հնարավորություն է տվել տնամերձ հողամասն ու այգին հնարավորին չափ անջատել փողոցից: Եթե նույնիսկ այգիները դուրս են եղել այս տարածքներից, ապա տան ետնամասում անպայման եղել են տնամերձ հողամասեր, որոնց մակերեսները զբաղեցնում էին բուն տնից ավելի մեծ տարածք: Առօրյայում դրանց խիստ անհրաժեշտությամբ են պայմանավորվել այդ տնամերձ տարածք-բակերի առկայությունն ու դրանց անջատումը փողոցից:

Այդ տների նախամուտքերը կամ դարպասները դարձել են կապի միջոցներ, իսկ փողոցներին ուղղված շքամուտքերն ու, հատկապես, երկրորդ հարկերի պահուսակավոր պատշգամբների առկայությունը ավելի հանդիսավոր են դարձրել տներն՝ իրենց արտահայտիչ փայտե ցանցկեն հարդարանքներով և առավել կապել փողոցին: Դրանց երկայնքով ձգվող քարե պատերի ետևում թաքնված ու ստվերում պահպանված բակերը շոգ օրվա իրիկնամուտի արևից հետո տան համար մեղմ ու զով միջավայր են ապահովել:

19-րդ դարի կեսերին հայտնի վարպետների ձեռքերով կառուցված Հայկանուշ Ձալոյի, Մ. Փարվանյանի, Ս. Թումանյանի, Վ. Ազատյանի, Ա. Արամյանի տները մանրամասն ուսումնասիրվել են և չափագրվել, իսկ Գր. Ղափանցյան (14, 18, 20), Սաժումյան (1, 12, 34) փողոցների, ինչպես նաև Աբովյան 22, Ալազանի 19-23 փողոցների համապատասխան տները և, հատկապես, հայ անվանի գրող Պերճ Պռոշյանի տունը (ներկայումս վեր է ածվել թանգարանի) ունեն հիմնականում նման հատակագծային լուծումներ և աչքի են ընկնում իրենց ինքնատիպ հորինվածքային հատկանիշներով և դեկորատիվ հարդարանքներով<sup>4</sup>:

Աշտարակի բնակելի տների միջավայրը կազմակերպվել է հատկապես դրանց քաղաքային կառուցապատման առանձնահատկություններով: Դրա

<sup>3</sup> Տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Հայկական ժողովրդական բնակելի տների ճարտարապետություն, Երևան, 1959, էջ 76:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Հակոբյան Է.**, Աշտարակի շրջանի ժողովրդական բնակարանի ճարտարապետությունը, Երևան, 1964, էջ 43, 52, 55:

ձևավորման համար, բացի բուն շինությունից ու նրա մերձակա հողամասից, հիմք են հանդիսացել նաև այդ շինությունների տեղադրման վայրը՝ փողոցը, փակուղին, նրբանցքը<sup>5</sup>: Հատկապես սրանց նկատմամբ ունեցած դիրքերով են պայմանավորվել այդ տների կազմավորած քաղաքաշինական միջավայրերը:

Փողոցի նկատմամբ բնակելի տների դասավորությունն իրականացվել է 3 եղանակով՝ փողոցին զուգահեռ, դրան ուղղահայաց և անկյունային: Բոլոր դեպքերում դրանք ունեցել են երկկողմանի դիրքորոշում՝ դեպի փողոց նայող շինությունների շքամուտքերով, որոնք ունեն դեկորատիվ էլեմենտներով ու քիվերով մշակված ճակատներ, փայտե ցանցկեն և ճաղաշարքեր ունեցող պատշգամբներ: Բակի կողմից նույնպես պատշգամբներ են եղել, որոնք դեպի փողոց նայող պատշգամբների հետ միասին օդափոխություն են ապահովել տանը և կամարակապ նախասրահների հետ ձևավորել բակերի ներքին տարածական հորինվածքը:

Կառույցների հիմնական շինանյութը եղել են տուֆն ու բազալտը՝ կավի շաղախով: Այդ տների ճակատային հիմնական հատվածները, որոնք ուղղված են դեպի փողոցները, իրականացվել են կոպտատաշ և անկանոն ձևերով քարերից, և միայն պատուհանների ու դռների շրջանակներն ու բարավորներն են եղել սրբատաշ քարերից:

Եթե փողոցի կողմից հատկապես մեծ ուշադրության արժանացած կառույցների շքամուտքերը տանում էին դեպի բակ՝ բաց կամարակապ սրահներով, ապա վերջիններս դիտվում էին միայն ներսի կողմից: Բայց այս կողմից էլ այդպիսի լուծումը ստեղծում էր հարմար և հաճելի միջավայր ինչպես աշխատանքի, այնպես էլ հանգստի ու ժամանցների համար:

Բնակելի տների միջավայրի կազմակերպման համար անհրաժեշտ է հաշվի առնել նաև Աշտարակի տեղադրման հատակագիծը, որտեղ այդ տների դասավորմամբ է ձևավորվել այն պատմական միջավայրը, որ ներկայումս հանդիսանում է այս ուսումնասիրման գլխավոր առանցքը: Առավել ևս անհրաժեշտ է ուշադրություն դարձնել այդ տներով կազմավորված ու հեռանկարային օգտագործման հնարավորություններ ունեցող շինությունների հետազոտմանն ու դրանց վերակառուցմանը՝ ներգրավելով դրանց հիմնական պահպանման շրջանակներում:

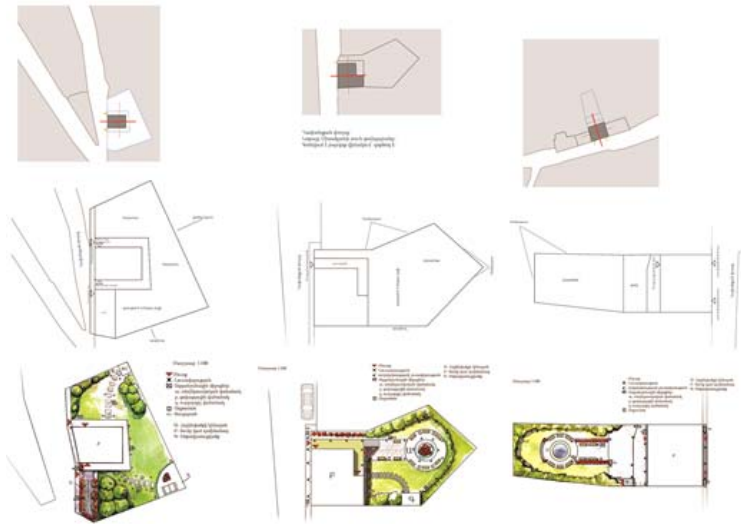
Ժողովրդական բնակելի տների հիմնական կերպարից այժմ առանձնացնենք Գր. Ղափանցյան փողոցի 3 տուն, որոնք իրենց ընդհանուր գծերով

---

<sup>5</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 15:

կարող են ստեղծել մեր նախընտրած միջավայրը: Այստեղ իրենց գեղարվեստական արժեքով և նշանակությամբ առանձնանում են Գր. Ղափանցյանի (ներկայումս՝ Կիրակոսյանի) և ակադեմիկոս Նորայր Սիսակյանի տները, ինչպես նաև վերջինիս դիմաց տեղադրված մի քանի կիսավեր տներ: Դրանցով ձևավորված փողոցի, դրա կլիմայական պայմաններին և ռելիեֆին հարմարեցված բնակելի տներով միջավայրի ստեղծման նպատակով առաջարկում ենք կազմակերպել անհրաժեշտ միջոցառումներ, հաշվի առնել ու պահպանել վերը նշվածների հիման վրա առաջացած հանգամանքները:

Պատմական աղբյուրներում տեղեկություններ չեն պահպանվել այդ տների կառուցողների և դրանց սկզբնական պատվիրատուների մասին: Սակայն դրանց շինարարական ու հատակագծային հատկանիշները լիովին համապատասխանում են մեր հետազոտած տների տեղական ավանդական ձևերին և սկզբունքներին:



Գծ. 1 Ղափանցյանի և Նորայր Սիսակյանի տների սխեմատիկ հատակագծերը (1, 2, 3)

Տներից առաջինը՝ շրջապատված իր բակով, գտնվում է ճանապարհների հատման տեղում, որը փողոցի նկատմամբ անկյունային դիրքորոշում է տալիս դրան (գծ. 1,1): Տան գլխավոր ճակատն ուղղված է դեպի փողոց, իսկ



դրա երկու կողմերով կառուցվել են պարիսպները՝ տան բակն ու այգին առանձնացնելով փողոցից: Այսպիսով, ձևավորվել է միջավայր, որտեղ կենտրոնացվել են կենսագործունեության համար ամենահարմար պայմանները:

Նույնն է ստացվել նաև Նորայր Սիսակյանի տան համար, որն իր գլխավոր ճակատով նայում է դեպի փողոց, այս անգամ միայն մի ուղղությամբ: Սակայն սրա բակն արդեն ամբողջովին տեղադրված է տան ետնամասում, և չկան փողոցից բաժանող պարիսպներ: Տան գլխավոր ճակատից բացվող գլխավոր մուտքն իր գեղեցիկ պատշգամբով տանում է դեպի բակն ու այգին:



Նկ 1. Նորայր Սիսակյանի տան մուտքը Գր.Ղափանցյան փողոցից

Երկու դեպքում էլ հողամասերը գտնվում են տան հարևանությամբ և իրենց տեղադրությամբ նպաստել են այգի-տուն սերտ կապին, իսկ դրանց միջակայքում տեղակայված սրահ-դալանները ծառայել են տնտեսական նպատակներով: Վերջիններս իրենց գեղարվեստական կերպարներով (թաղակապ

սրահ, կամարներ, սյուներ, պատշգամբներ) տան ներքին կենցաղն ու առօրյան կազմակերպելիս, ստեղծել են գողտրիկ և մտերմիկ միջավայր:

Ն. Սիսակյանի տան դիմաց, փողոցի մյուս կողմում, գտնվում է ևս մի հիշարժան տուն (տերն անհայտ է), որը կիսավթարային վիճակում է: Դրա պահպանված ճակատային հատվածն իրենից ներկայացնում է քաղաքի ժողովրդական տների ամենատարածված տիպն՝ իր գեղեցիկ փայտե պատըզգամբներով, դեպի տան խորքն ուղղված ու սահմանափակված բակով:



Նկ. 2 Գր.Ղափանցյան փողոցի մի հատված

Գր.Ղափանցյան փողոցի պատմական տարածք ստեղծող պահպանված այս մի քանի տների առկայությամբ՝ միջավայրի նախագծման հայեցակարգային տեսանկյունից փորձենք ներկայացնել հետևյալ գործառույթները.

Նախագծման նախնական փուլում առաջարկում ենք.

ա/ կազմակերպել բնակելի տան տեղադրումը և որոշել տարածքի մուտքի ուղղությունը,

բ/ գուտեվորել բնակելի հողամասի իրավիճակը և սահմանել օգտագործվող տարածքները,

գ/կազմակերպել բնակելի հողամասի հայեցակարգը, որն ընդգրկում է՝

- հորինվածքային համակարգի ստեղծումը, առարկայական միջավայրի հավելումը, ազդանշանային միջոցառումները,
- դ/ ընկալման արտահայտչամիջոցների մշակումը, որն ընդգրկում է՝
- ֆակտուրայ, գունային և լույս ու ստվերի միջոցները:

Լինելով Երևան-Էջմիածին մայրուղու վրա միջանկյալ առևտրային օղակ՝ Աշտարակը դարձել է նաև մշակութային ներթափանցման ու զարգացման հիմնական կենտրոն:

Ներկայումս այն Հայաստանի ժողովրդական ճարտարապետության ժառանգության արժանի կրողն ու պահպանողն է: Այս նկատառումներով՝ վերը նշված նորարարական գործառույթները կարող են պատմական և գեղարվեստական այդ միջավայրը ներկայացնել նոր տեսանկյունով, իսկ դրա զարգացման համար օգտագործել հեռանկարային նոր արտահայտչամիջոցներ:

## НАРОДНЫЕ ЖИЛЫЕ ДОМА И ОРГАНИЗАЦИЯ ИХ ОКРУЖАЮЩЕЙ СРЕДЫ НА УЛИЦЕ ГРИГОРА КАПАНЦЯНА В АШТАРАКЕ

РУБЕН ВОСКАНЯН

Аштарак, как самый развитый садоводческий город в Армении, с уникальной архитектурой жилых домов в художественном пространстве, представляется как совершенная историческая среда. Для сохранения сформированной еще в XIX-XX веках архитектуры городской среды, необходимо выявить часть ее народных построек, уникальных по характеру архитектуры, и на примере улицы Григора Капанцяна представить новые решения по осмыслению среды.

**Ключевые слова** – народные жилые дома в Аштараке, организация окружающей среды, дизайн, средства связи, предметная среда.

## DWELLING HOUSES AND ORGANIZATION OF THEIR ENVIRONMENT ON GR.GHAPANTSYAN STREET IN ASHTARAK

RUBEN VOSKANYAN

Ashtarak, as the most developed horticultural city in Armenia, with a unique architecture of its own dwelling (residential) houses and its unique artistic space, is represented as a perfect historical environment. To preserve its architectural character, created mainly in the XIX-XX centuries, it is necessary to find and organize new methods and means for expressing its historical environment by the example of Gr. Ghapantsyan Street.

**Key words** – folk houses in Ashtarak, organization of the environment, design, communication tools, subject area.

# ԹԵՅՇԵՐԱԽՆԻԻ ՁԿՆԱԿԵՐՊ ԿԱՎԵ ԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐԻ ԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒ ԾԻՍԱԿԱՆ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

## ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է ձկնակերպ արարածներ պատկերող յուրօրինակ կավե արձանիկների ուսումնասիրությանը, որոնց գեղարվեստական կերպարում՝ իրականի ու երևակայականի գերազանց համադրմամբ, արտացոլված է Վանի թագավորությունում գոյություն ունեցած հինարևելյան կրոնական հավատալիքների և պաշտամունքային պատկերացումների սինթեզը:

**Բանալի բառեր** - էա, ձկնակերպ արարած, արձանիկ, Թեյշեբաինի, ծիսակատարություն:

Վանի թագավորության արվեստում ավանդական ուրարտական պատկերաձևերից իրենց գեղարվեստական լուծումներով էապես տարբերվում են Թեյշեբաինի միջնաբերդի (Կարմիր-բլուր) կարասային սենյակում 1949 թվականի պեղումների արդյունքում հայտնաբերված ձկնակերպ աստվածությունների կավե քանդակները: Փոքրաչափ, մոտ 15 սմ բարձրությամբ միատիպ այդ արձանիկները պատրաստված են կարմրագույն կավից և ներկայացնում են կանգնած մորուքավոր կերպարներ՝ դիմագծերի և մարմնի մասերի պայմանական կառուցմամբ (նկ. 1): Արձանիկների մեկնված ձեռքում հավանաբար ժամանակին դրված է եղել ինչ-որ առարկա՝ հարմարեցված պատվանդանի փորվածքում<sup>1</sup>: Բ. Պիտրովսկու ենթադրությամբ՝ այնտեղ կարող էր դրված լինել նիզակ կամ ծառի ոստ՝ հաշվի առնելով ուրարտական տարբեր պատկերամոտիվներում աստվածությունների ձեռքում առկա ոստերը<sup>2</sup>: Արձանիկների գլուխը և մարմինը հարդարված է ելուստավոր, ձկնագլուխ գլխասոց-ծածկոցով: Բավական ճշգրիտ ու իրատեսական են մշակված երկու արձանիկների դիմագծերը, չնայած վնասվածությանը՝ նկատելի են հոնքերը, աչքերն ու ընդգծված շրթունքները: Երրորդի գլուխը կոտրված է, սակայն պահպանվել է կրծքին հասնող խնամված մորուքը: Ձկնաթեփուկային հարդարանքի վրա պահպանված ներկի հետքերը վկայում են ժամանակին դրանց կապույտ գունավորումը, որը թերևս խորհրդանշել է ձկան ու ծովի գույնը, միգուցե նաև

<sup>1</sup> **Питровский Б.** Кармир-Блур II, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМ. ССР и Государственного Эрмитажа 1949-1950 гг. Ереван, 1952, стр. 24.

<sup>2</sup> **Питровский Б.** Ванское царство (Урарту), Москва, 1959, стр. 230.

երկնային օվկիանոսը: Ենթադրելի է, որ այս արձանիկները միասին կազմել են ծիսական նշանակության խմբաքանդակ: Քառանկյուն պատվանդանը ավարտուն տեսք է հաղորդում քանդակներին, ինչպես նաև հինարևելյան պատկերագրական սկզբունքների համաձայն կրում է աստվածությանը ավելի բարձր և այս աշխարհից վեր բարձրացման խորհուրդը: Ձկնակերպ մորուքավոր արարածների կավե նմանօրինակ քանդակներ հայտնաբերվել են նաև միջագետքյան Աշուր և Նինվե քաղաքների պեղումներում (նկ. 2): Աշուրի քանդակների երկչափ մարմնավորումը ներկայացված է Սարգոն II արքայի Դուր-Շարուկինի (Խորասաբադ) պալատի հարթաքանդակներից մեկում՝ մորուքավոր և ձկնամարմին արարածի պատկերում, որում նմանատիպ են թե՛ դիմագծային հատկանիշները և թե՛ ձկնաթեփուկի ռոմբաձև վերարտադրությամբ հարդարումը (նկ. 3): Միջագետքյան և ուրարտական քանդակներին միավորում է մարդակերպ դիմագծերի իրատեսական մշակումը, ձեռքերի դիրքն ու խոնարհված կեցվածքն, ինչպես նաև պատրաստման նյութը: Այս արձանիկներն ամենայն հավանականությամբ մարմնավորում են միջագետքյան գրավոր աղբյուրներում ծիսակատարությունների ժամանակ կրոնական կառույցներին նվիրաբերված «**Apkallu**»՝ յոթ իմաստուններ կոչվող արարածներին<sup>3</sup>: Ձկնակերպ արարածներն ինչ-որ կերպ առնչվել են նաև կենաց ծառի ու արևի պաշտամունքին, որի վառ վկայությունն է թերևս ասուրական մի կնիքի դրոշմահետքում՝ ծիսական դոյլերով ձկնակերպ աստվածությունների պատկերումը կենաց ծառի բեղմնավորման արարողակարգում<sup>4</sup> (նկ. 4): Վանի թագավորությունում ևս կրոնական նշանակության այս պատկերամոտիվի լայն տարածվածությունն է վկայում Բ. Պիտրովսկու կողմից հիշատակվող Թոփրաք-Կալեից հայտնաբերված մի կնիքի դրոշմահետքի զոհաբերության տեսարանում առկա ձկնակերպ աստվածության պատկերը<sup>5</sup>: Նման մի պատկերագրական մոտիվ հայտնի է նաև Իրանի հարավ-արևմտյան հատվածում գտնվող Սուսա հնավայրից հայտնաբերված բաբելոնյան «**Kuduru**» կոչված քարաբեկորի վրա<sup>6</sup>: Դատելով միջագետքյան արվեստում ձկնակերպ աստվածությունների

<sup>3</sup> **Black J. and Green A.** Gods, demons and symbols of Ancient Mesopotamia. An illustrated dictionary. London, 1992, p. 83.

<sup>4</sup> **Campbell J.** The Masks of God: Creative Mythology. New York, 1968, Reprinted 1976, p. 15, fig. 7.

<sup>5</sup> **Пиотровский Б.** Ванское царство (Урарту), стр. 230; **Пиотровский Б.** История и культура Урарту. Ереван, 1944, стр. 282.

<sup>6</sup> **Black J. and Green A.** Ibidem, p. 16, fig. 7.

կերպարային լուծումների նմանությունից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Թեյշեբախինի արձանիկների ձկան գլխաձևով մշակված խոյրը ևս միզուցե հարդարված է եղել աստվածայնության խորհրդանիշ հանդիսացող ցլաեղջյուրներով, որոնք հավանաբար անհետացել են մաշվածության հետևանքով: Այս արձանիկների սրբազան էության վկայությունն է զոհաբերված կենդանիների մոխրի հետքերով զոհարանի կողքին դրանց հայտնաբերումը<sup>7</sup>, ինչը փաստում է, որ դրանք ժամանակին օգտագործվել են ծիսական արարողություններում: Թեյշեբախինի վերոհիշյալ սրահում իրականացված ծիսական արարողակարգերը միզուցե ուղեկցվել են գինու հեղմամբ՝ որպես աստվածային արյան խորհրդանիշ: Դրա վկայությունն են թերևս սրահի կարասներից մեկում գտնված ուրարտական արքաների արձանագրություններով բրոնզյա թասերը<sup>8</sup>, որոնք պատկերագրական աղբյուրներում ևս ներկայացված են ծիսական սյուժեներում: Ասվածի առիթով հետաքրքրական է նաև, որ թասերից մի քանիսի վրա հայտնաբերվել է սխեմատիկ ձկան պատկեր<sup>9</sup>:

Առանձին ուշադրության է արժանի այն փաստը, որ Հայկական լեռնաշխարհում ձկնակերպ քանդակները և դրանց հետ կապված բազմաթիվ առասպելները տարածված են եղել դեռևս նախաուրարտական ժամանակներում: Արձանիկների թիկունքի ձկնամարմին հարդարումը շատ նման է Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր շրջաններից հայտնաբերված վիշապաքարերի վրա կենդանական մորթու պատկերման երևույթին, որը մեծ կարևորություն է ունեցել զոհաբերությունների ժամանակ<sup>10</sup>: Ասվածից հետևում է, որ Կարմիր-բլուրի կավե արձանիկները միզուցե հնագույն վիշապաձև քարակոթող-աստվածությունների վերապրուկն են: Հին հեթիաթների համաձայն՝ վիշապները ոչ միայն աղբյուրների և գանձերի պահապաններն են եղել, այլև առնչվել են ջրերի և պտղաբերության աստվածությունների հետ: Ջուրն է ամենի սկիզբը, և միզուցե այդ պատճառով են ջրի պաշտամունքի հետքերը պահպանվել միջագետքյան հրաշագործ ձկների վերաբերյալ առասպելներում, Հայկական լեռնաշխարհում աղբյուրների կամ գետերի մոտ կանգնեցված ձկնակերպ վիշապ-քարակոթող-

<sup>7</sup> **Пиотровский Б.** Кармир-Блур II, стр. 23.

<sup>8</sup> **Пиотровский Б.**, Кармир-Блур, I, Результаты работ археологической экспедиции института истории академии наук АРМ. ССР и Государственного Эрмитажа 1939-1949 гг. Ереван, 1950, стр. 60.

<sup>9</sup> **Пиотровский Б.** Кармир-Блур, II, стр. 20.

<sup>10</sup> **Пиотровский Б.** Вишапы. Каменные статуи в горах Армении. Ленинград, 1939, стр. 4-10.

ների, ինչպես նաև որպես վերապրուկ՝ հայոց մեջ պահպանված լուսադրյուր կամ կաթնադրյուր կոչված բուժիչ սրբազան աղբյուրներին մատուցվող զոհաբերությունների և պաշտամունքային արարողություններում<sup>11</sup>: Միգուցե Թեյշեբահինի կարասային սենյակում դրված ձկնակերպ աստվածներն այնտեղ պահվող գինու (կյանքի ջուր) բարեբերության պահպաններն են հանդիսացել: Թեյշեբահինի գինու մառանը հավանաբար նվիրված է եղել ջրային տարերքը խորհրդանշող միջագետքյան ձկնակերպ Էա աստվածությանը՝ իրենից ներկայացնելով Էայի կողմից պահպանվող ստորգետնյա սրբազան տարածք: Էան դիցարանում ուներ յուրահատուկ դիրք, սկզբնական շրջանում այն համարվում էր Էրիդու քաղաքի (քաղաք Միջագետքի հարավ-արևելյան ծայրամասում, Էնկի-Էայի պաշտամունքի կենտրոն, շումերների հավատալիքներում առաջին ստեղծված քաղաքը) աստվածություն և շումերական դիցարանի գլխավոր՝ Անու ու Էնլիլ աստվածությունների հետ տնօրինում էր տիեզերքը, նրան էր պատկանում ստորգետնյա և ջրային տարածությունների տնօրինումը, հանդես էր գալիս կիսամարդ-կիսակենդանու կերպարանքով<sup>12</sup>: Էան՝ բաբելոնացի պատմաբան Բերոսեսի (մ.թ.ա. 350-270թթ.) «Babylonika» աշխատության մեջ հիշատակվող աշխարհաստեղծման առասպելում ձկնակերպ Օաննեսի նախատիպն է<sup>13</sup>, որն իր հետևորդների հետ ցերեկը դուրս էր գալիս ծովից ու մարդկանց սովորեցնում գիր, արվեստ, գիտություն, հողագործություն, տաճարաշինություն, օրենսդրություն և այլն<sup>14</sup>: Ձկնակերպ այդ կերպարի նկարագրությունը որոշ առումով համեմատելի է նաև Աստվածաշնչյան Յովնանի մարգարեության հետ<sup>15</sup>: Այսպիսով, վիշապ քարակոթողների, կարմիրբլուրյան ձկնակերպ արձանիկների և միջագետքյան առասպելների միջև գաղափարական կապը թերևս անհերքելի է: Սրբազան արձանիկների և մոզական նշանակությամբ կուռքերի ստեղծումը Վանի թագավորությունում, ամենայն հավանականությամբ, ունեցել է իր հատուկ օրինաչափություններն ու պատկերաստեղծման կանոնները: Դրանում համոզվելու համար կարելի է անդրադարձ կատարել բաբելոնյան տեքստերից մեկում՝ «**Akitu**» կոչված տոնակատարության համար մոզական կուռքեր ստեղծելու կարգի վերաբերյալ

<sup>11</sup> **Հարությունյան Ս.**, Հին հայոց հավատալիքները, կրոնը, պաշտամունքն ու դիցարանը, Երևան, 2001, էջ 9:

<sup>12</sup> **Соколова З.** Культ животных в религиях. Москва, 1972, стр. 162.

<sup>13</sup> **Black J. and Green A.** Ibidem, p. 41.

<sup>14</sup> **Турев Б.** История Древнего Востока. Ленинград, 1935, т. 1, стр. 119.

<sup>15</sup> Աստվածաշունչ, Մարգարեություն Յովնանի, ԳԼԲ:



բաբելոնյան մանրամասներին, որտեղ նկարագրվում են կիրառվող նյութեր, չափսեր և պատրաստման մանրամասնություններ<sup>16</sup>: Հետաքրքրական են նաև միջագետքյան պատկերների համար գործածվող լեզվաբանական գործառույթները, որոնց համաձայն Միջագետքում կուրքի պատկերը նույնանում էր աստվածության հետ և մարդկային պատկերացումներում հանդես գալիս իր պատկերում<sup>17</sup>: Ձկնակերպ արձանիկների դիցաբանական ակունքը Վանի թագավորությունում ամենայն հավանականությամբ թաքնված է Միերի դռան արձանագրության՝ «**Pz[i-q]u-u-ni-i-e**»-Ձիուկունի աստծուն կենդանիներ զոհաբերելու վերաբերյալ<sup>18</sup> հիշատակության մեջ: Հետևելով Գ. Ջահուկյանի կողմից վերոհիշյալ արտահայտության՝ հայերեն ձուկն, հոգնակի ձկունք<sup>19</sup> ստուգաբանությանը, որտեղ ձուկուն-ը բառի հիմքային ձևն է<sup>20</sup>, ստացվում է, որ ձկնակերպ արձանիկներն, ամենայն հավանականությամբ, Միերի դռան արձանագրության մեջ հիշատակված ձուկ-աստվածություններն են: Գ. Մելիքիշվիլին «**Pz[i-q]u-u-ni-i-e**» աստվածությունների պաշտամունքի կենտրոնը համադրել է Ձիուկունի երկրանվան հետ<sup>21</sup>, որը տեղադրվում է Վանա լճի հյուսիսային ափերի մոտ<sup>22</sup>: Լճի տարածքում դրանց տեղայնացումը կարող է դարձյալ բացատրվել ջրերի պաշտամունքով: Չի բացառվում, որ այս ձկնակերպերը կարող էին հանդես գալ նաև որպես ձուկ կենդանակերպի (ախտառք զճկանե<sup>23</sup>) խորհրդանշան-կուրքեր: Ձկնակերպ արարածները Վանի թագավորությունում հայտնի են ոչ միայն վերոհիշյալ քանդակների տեսքով, այլև մի շարք բրոնզե գոտիներում և թիթեղներում ձկան պոչով թևավոր մարդակերպ և կենդանակերպ արարածների կերպարանքով:

<sup>16</sup> Ringgren H. The symbolism of Mesopotamian cult images // Scripta Instituti Donneriani Aboensis, vol. 10, Stockholm, 1979, p. 105.

<sup>17</sup> Ringgren H. Ibidem, p. 106.

<sup>18</sup> Меликишвили Г. Урартские клинообразные надписи. Москва, 1960, №27, стр. 146-147.

<sup>19</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Վենետիկ, 1837, էջ 161:

<sup>20</sup> Ջահուկյան Գ., Հայկական շերտը ուրարտական դիցարանում, Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 1986, հ. 1, էջ 52:

<sup>21</sup> Հմայակյան Ս., Վանի թագավորության պետական կրոնը, Երևան, 1990, էջ 18:

<sup>22</sup> Նույն տեղում, էջ 100, ծանոթ.106:

<sup>23</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, էջ 161:

## ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ И РИТУАЛЬНОЕ ЗНАЧЕНИЕ РЫБООБРАЗНЫХ ГЛИНЯНЫХ СТАТУЭТОК ТЕЙШЕБАИНИ

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

В искусстве Ванского царства от традиционных урартийских изобразительных форм резко отличаются три глиняные рыбообразные статуэтки из Тейшебаини. Эти статуэтки малых форм изготовлены из рыжеватой глины, высотой около 15 см. Статуэтки однообразны, представляют стоящие бородастые фигуры антропоморфных божеств, со схематически изображенными чертами лиц, условными частями тела и остатками синей краски на спинах. Скорее всего они имели культовое значение, так как их изобразительный образ схож с аналогичными месопотамскими мифическими существами «Apkallu», а также с художественными образами шумеро-аккадского бога Эа или библейского Оаннеса. В результате изучения можно предположить, что эти рыбообразные божества представляют человекоподобные воплощения древних вишапов Армянского нагорья и символизируют синтез древних религиозных верований Ванского царства.

**Ключевые слова** – Эа, рыба-человек, статуэтка, Тейшебаини, ритуал.

## ARTISTIC IMAGE AND RITUAL SIGNIFICANCE OF FISH-LIKE CLAY STATUETTES OF TEYSHEBAINI

GAYANE POGHOSYAN

In the art of the Van Kingdom, three clay fish-like statuettes from Teyshebaini are different from the traditional Urartian artistic forms. These small figurines are made of reddish clay, about 15 cm high. The statuettes are monotonous, representing standing bearded figures of anthropomorphic deities, with schematically illustrated facial features, conventional body parts and the remnants of blue paint on their backs. Most likely they had a cult significance, since their image is similar to the Mesopotamian mythical creatures «Apkallu» and also coincide with the artistic images of the Sumerian-Akkadian god Ea or Biblical Oannes. As a result of the study we can assume, that these fish-like deities represent human-like incarnations of the ancient dragon-stones of the Armenian highlands and symbolize the synthesis of the ancient religious beliefs of the Van kingdom.

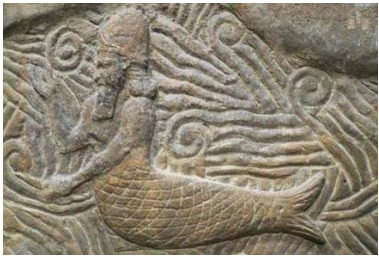
**Key words** – Ea, fish-like figure, statuette, Teyshebaini, ritual.



Նկ. 1 Կարմիր-բլուրի ձկնակերպ արձանիկները:



Նկ. 2 Նինվե քաղաքի ձկնակերպ արձանիկները:



Նկ. 3 Դուր-Շարուկինի (Խորսաբաղ) պալատի պատկերաքանդակը:



Նկ. 4 Ասուրական կնիքի դրոշմահետք:

## ԲԵԳԼԱՐ ԱՄԻՐՋԱՆԸ՝ ՕՊԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ

### ԳՈՌ ՍԱԼՆԱԶԱՐՅԱՆ

Սույն հոդվածը հայ առաջին բարիտոն, «Bell canto» ոճի փայլուն ներկայացուցիչ Բեգլար Ամիրջանի (1868-1937) օպերային գործունեության մասին է: Իր երկացանկում Բ. Ամիրջանն ունեցել է ավելի քան 50 օպերա և ելույթներ է ունեցել Իտալիայում (1894-1895), Ռուսաստանի մի շարք խոշոր քաղաքներում (1895-1903, 1904-1916), Թիֆլիսում (1903-1904):

**Քանայի բաներ** – «Bell canto», Բեգլար Ամիրջան, հայ առաջին բարիտոն, օպերային արվեստ:

Հայ առաջին բարիտոն Բեգլար Ամիրջանի (1868-1937) օպերային գործունեությունը սկսվում է Միլանի կոնսերվատորիան գերազանցությամբ ավարտելուց անմիջապես հետո՝ 1894 թվականին:

Միլանի կոնսերվատորիայի ավարտական քննությունները միշտն էլ եղել են երաժշտասեր հասարակության ուշադրության կենտրոնում: Դրանց ներկա էին գտնվում նաև իմպրեսարիոներ, ովքեր տաղանդավոր ուսանողներին անմիջապես հրավիրում էին այս կամ այն թատրոնում երգելու:

Բ. Ամիրջանի պես տաղանդավոր երիտասարդը չէր կարող վրիպել փորձառու մասնագետների աչքից, և կոնսերվատորիան ավարտելուց անմիջապես հետո նրան առաջարկում են Իտալիայի տարբեր քաղաքներում շրջապայելու և երգելու պայմանագիր:

Բ. Ամիրջանի դեբյուտը՝ Շառլ Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում, տեղի է ունեցել սեպտեմբերի 1-ին Կիոջայում (Վենետիկի նահանգ, ներկայումս՝ Chioggia, VE, Italia, Կիոջա): Ամիրջանը հանդես է եկել Վալենտինի դերերգով: Իր ինքնակենսագրության մեջ Բ. Ամիրջանը մանրամասն ներկայացնում է, թե ինչպես է անցել իր դեբյուտային ներկայացումը: «Երեկոյան ժամը 6-ից ես արդեն գտնվում էի թատրոնում ու հագնում Վալենտինի շորերը ու պատրաստվում էի: Թե՛ Ֆաուստը և թե՛ Մեֆիստոֆելը իտալացի հայտնի արտիստներ էին և շատ լավ էին ելույթ ունենում: Սկսվեց երկրորդ գործողությունը, խումբը կատարեց իր մասը, ահա լսվեցին Վալենտինի դուրս գալու ակորդները: Ես կանգնած եմ կուլիսների առաջ, ձեռքս առած Մարգարիտի պատկերով մեդալիոն, ու առաջ եմ գալիս: Սիրտս անհանգիստ էր, ու ձեռքերս դողդողում էին: Հետևիցս թե՛ անտրեպրենյորը և թե՛ ռեժիսորը բավականին բարձր ձայնով քաջալերում էին ինձ: Հենց բերանս բացեցի և առաջին նախադասությունը երգեցի, այնպիսի ձայն հնչեց, մանավանդ աղոթքի տեսարանի ժամանակ, որ

ամբողջ հասարակությունը ոտքի բարձրացավ և ծափահարելով ու «բրավո» կանչելով՝ ստիպեցին կրկնել աղոթքը: Ինչ ասել կուզե, որ ես, հափշտակված իմ հաջողությանս վերա, ավելի ազատ և վստահ տվի ձայնիս ազատություն, բարձր նոտան պահեցի այնքան, որ հասարակությունը սկսեց ծափահարել»<sup>1</sup>:

Ներկայացումից առաջ դեբյուտանտի լարվածությունը, արտիստական հուզմունքից բացի, բացատրվում էր նաև այն հանգամանքով, որ Կիոջայում փորձերի ժամանակ Ամիրջանին էին մոտեցել երաժշտական տարբեր թերթերի ներկայացուցիչներ և պահանջել օպերային երգչից, որպեսզի նա անպայման բաժանորդագրվի, հակառակ դեպքում՝ մամուլում ոչ մի բառ չեն գրի իր մասին: Ամիրջանը բաժանորդագրվել է, քանի որ այդքան էլ թանկ չէր բաժանորդագրությունը: Իսկ դրանից հետո առանց այդ էլ արդեն բավական լարված վիճակում գտնվող երգչին էին մոտեցել Վենետիկի կլակետրները<sup>2</sup> և պահանջել 300 լիրա, իսկ Մարգարիտի դերը կատարող Ջուսո ազգանունով լեռուհույ՝ 500 լիրա, որպեսզի ծափահարեն և հաջողություն բերեն: Ո՛չ Ամիրջանը և ո՛չ էլ Ջուսոն կլակետրներին վճարելու փող չունեին, և վերջիններս հեռանում են սպառնալիքներով, թե անպատճառ կսուլեն երկուսին էլ, հենց որ նրանք երևան բեմում: Իհարկե, այս փաստը չէր կարող դրական ազդել օպերային արվեստում դեռևս իր առաջին քայլերն անող հայ երգչի վրա: Նա վախեցած պատմել էր թատրոնի տնօրենին, բայց վերջինս հանգստացրել էր նրան՝ խոստանալով միջոցներ ձեռնարկել սպառնալիքները չեզոքացնելու ուղղությամբ և ավելացրել, որ նա անհանգստանալու պատճառ չունի, քանի որ նման բան կարող է պատահել վատ պատրաստված արտիստների հետ, իսկ ինքը հրաշալի կլինի Վալենտինի դերում և մեծ հաջողություն կունենա:

Ներկայացումն անցնում է շատ մեծ հաջողությամբ, և Ամիրջանն ինքն էլ հենց գրում է. «Ու՛ր կորան ինձ վախեցնող կլակետրները՝ մնաց ինձ համար անհայտ»<sup>3</sup>:

Թեև Բ. Ամիրջանը վռնդել էր իր մոտ եկած տարբեր լրագրողների, ովքեր գովասանական ռեցենզիաներ գրելու համար դարձյալ գումար էին պահանջել, այնուամենայնիվ, իտալական մամուլը նոր երգչի հասցեին արտա-

<sup>1</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., «Իմ կենսագրությունս», N 1 (ա, բ, գ):

<sup>2</sup> Ծափահարողներ, ովքեր փող էին վերցնում երգիչների և, առհասարակ, բեմ դուրս եկողների համար արհեստական կերպով հաջողություն ստեղծելու նպատակով:

<sup>3</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., «Իմ կենսագրությունս», N 1 (ա, բ, գ):

հայտվում է թեև համեստ, բայց շատ դրական: Միլանի «Rivista Teatrale Melodrammatico» լրագիրն արձանագրում է, որ «Ֆաուստի» առաջին և երկրորդ ներկայացումներն անցել են կատարյալ հաջողությամբ: Բարիտոն Ամիրջանը շնորհալի երգիչ է և «Бог всецильный»<sup>4</sup> ռոմանսը բուռն ծափահարություններով է ընդունվել: Նրան ծափահարեցին ամբողջ ներկայացման ժամանակ, մանավանդ՝ մահվան տեսարանում<sup>5</sup>:

Իսկ Վենետիկի «Il Gazzettino» լրագիրը գրում է. «Կիոջայում երբեք չինչաձ «Ֆաուստը» մեծ հաջողություն ունեցավ: Բեզլար Ամիրջանը, որ իր նորամուտն էր նշում, շատ հմուտ էր Վալենտինի դերում իր ուժեղ ու լայնածավալ ձայնով, երգեցողության ազատ հնչողությամբ և փորձառու արտիստին հատուկ խաղով: Ի սրտե շնորհավորում ենք»<sup>6</sup>:

Մի քանի ամսում Ամիրջանն այնքան է ընտելանում բեմին ու այնպիսի վստահությամբ է կատարում իր դերերգերը, որ հանդիսատեսը նրան տեսնելուն պես սկսում էր ծափահարել:

Կիոջայում Ամիրջանը հանդես է գալիս Շ. Գունոյի «Ֆաուստ»-ում Վալենտինի և Վ. Բելինիի «Պուրիտաններ» օպերայում՝ Ռիկարդոյի դերերգերով: Կիոջայից հետո թատերախումբը մեկնում են Ջենովա, որտեղ ներկայացնում են արդեն մեծ հաջողության ունեցած «Ֆաուստն» ու Գաետանո Դոնիցետիի «Ֆավորիտուհի» օպերան, որտեղ Ամիրջանը կատարել է Կաստիլիայի թագավոր Ալֆոնս IX-ի դերերգը:

Ջենովայից հետո Ամիրջանը երգում է Թուրին քաղաքում և Միլանի հոչակավոր «Լա Սկալա» օպերայի թատրոնում:

Ուսումնասիրելով «Բազմավեպի» 1895թ. հուլիս ամսվա համարը պարզեցինք, որ Ջենովայում տեղի ունեցած Դոնիցետիի «Լուչիա դի Լամերմուր» և «Ֆավորիտուհի» օպերաներում Բ. Ամիրջանի խաղընկերն է եղել հայ նշանավոր օպերային երգիչ, տենոր Արշակ Կոստանյանը: Տեղի «Suplemento al Caffaro» լրագիրը գրում է, որ 1895թ. հունիսի 1-ի և 16-ի Ջենովայում տեղի ունեցած օպերային ներկայացումներն անցել են լեի-լեցուն դահլիճներում: Հանդիսատեսը շատ բարձր է գնահատել հայ տաղանդավոր օպերային երգիչների ելույթները և անվերջանալի ծափահարություններով ստիպել է մի քանի անգամ կրկնել օպերաներից լավագույն հատվածները<sup>7</sup>:

<sup>4</sup> Խոսքը Վալենտինի «Avant de quitter» («Նախքան հեռանալը») արիայի մասին է:

<sup>5</sup> Տե՛ս «Արձագանք», Գիտություն և արվեստ, Թիֆլիս, հոկտեմբերի 5, N 115, 1894:

<sup>6</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>7</sup> Տե՛ս Հայ թատերգակը յիտալիա, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1895, N 7, էջ 334-335:

Այսպիսի հաջողություններից հետո միանգամայն տրամաբանական է, որ հենց իր առաջին պայմանագրի ավարտից հետո Բ. Ամիրջանն անմիջապես ուրիշ առաջարկներ է ստանում: Երգիչը կանգնում է ընտրության առջև՝ գնալ Իսպանիա և Բարսելոնից շարունակել իր հաղթարշավը Եվրոպայում, թե՛ կնքել պայմանագիր ու մեկնել հեռավոր Հարավային Ամերիկա՝ երգելու համաշխարհային օպերային հայտնի աստղերի հետ: Ամիրջանը որոշում է իտալական խմբի կազմում մեկնել Մոսկվա ու երգել «Էրմիտաժ» թատրոնում:

Մոսկվայի հանդիսատեսին Բ. Ամիրջանն առաջին անգամ ներկայանում է իր համար արդեն փառքի ուղի բացած Վալենտինի դերերգով: «Ֆաուստը» շատ մեծ տպավորություն է թողնում թե՛ հայ, թե՛ ռուս և թե՛ այլազգի հանդիսատեսի վրա:

«Էրմիտաժ» թատրոնի ընդհանուր դահլիճներից մեկում ի ցույց էին դրված Ամիրջանի՝ իտալական բեմերում ստացած պարգևներն ու, հատկապես, Միլանի կոնսերվատորիան ավարտելիս ստացած առաջին աստիճանի մեդալը: Այս ամենը չէր կարող չգրավել մոսկովյան հանդիսատեսի ուշադրությունը:

Բ.Ամիրջանի մոսկովյան գործունեությունը մեծ հռչակ և համբավ բերեց նրան: Ներկայացումից ներկայացում է՛լ ավելի էր ամրապնդվում տաղանդավոր երգչի՝ որպես փայլուն օպերային արտիստի, հեղինակությունը: Հանդիսատեսն այնքան էր ընդունում ու սիրում Ամիրջանին, որ վերջինս նրա պահանջով ստիպված էր լինում կրկնել այս կամ այն հերոսի արիաները կամ կավատինաները: Այսպես, Մոսկվայի «Էրմիտաժ» թատրոնում Բ. Ամիրջանի երկրորդ ներկայացումը Զ.Վերդիի անմահ «Տրավիատան» էր: Նա մարմնավորում էր արիստոկրատ Ժորժ Ժերմոնի կերպարը: Մոսկովյան «Русский листок» օրաթերթի 1885թ. դեկտեմբերի 2-ի համարում այս մասին նշվում է, որ Ամիրջանը շատ ճաշակով երգեց 2-րդ գործողության մեջ Ժորժ Ժերմոնի արիան և այդ իսկ պատճառով հասարակության պահանջով ստիպված եղավ այն կրկնել<sup>8</sup>:

1895-1896 թթ. Մոսկվայի «Էրմիտաժ» թատրոնում Բ. Ամիրջանը հաջողությամբ հանդես է գալիս Գունոյի «Ֆաուստ» (Վալենտին), Վերդիի «Տրավիատա» (Ժորժ Ժերմոն), «Ռիգոլետտո» (Ռիգոլետտո), «Տրուբադուր» (Կոմս դի Լունա) և «Աիդա» (Ամոնասարո) օպերաներում, որի արդյունքում Մոսկվայի

<sup>8</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., Մ. Թումանյանի հուշերը Ամիրջանի մասին, N 27:

կայսերական թատրոնն Ամիրջանին առաջարկում է փորձնական 2 ներկայացման մեջ հաջող հանդես գալու դեպքում կնքել 3 տարվա պայմանագիր՝ որպես թատրոնի առաջատար մեներգիչ:

Ամիրջանը պետք է հանդես գար Վերդիի «Աիդա» օպերայում Ամոնասրոյի և Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում՝ Վալենտինի դերերգերով: Ներկայացումներն անցնում են շատ հաջող, և Բ. Ամիրջանը դառնում է Մոսկվայի Մեծ թատրոնի մեներգիչ:

Պայմանագրի ժամկետը լրանալուց հետո Ամիրջանի հետ Կայսերական թատրոնը վերստին պայմանագիր է կնքում 3 տարով, բայց այս անգամ՝ կրկնակի աշխատավարձով:

Մոսկվայի կայսերական Մեծ թատրոնում երգելուց բացի Ամիրջանը բազմաթիվ հյուրախաղերով հանդես է գալիս Ռուսաստանի այլ խոշոր քաղաքների օպերային թատրոններում և՛ Պերմում (1899-1900, 1902), Իրկուտսկում (1900-1901), Դոնի Ռոստովում (1901): 1901-ին Նիժնի Նովգորոդում Ալ. Բորոդինի «Իշխան Իգոր» օպերայում երգել է դեռ Մեծ թատրոնից իր խաղընկեր Ֆ. Շալյապինի հետ: Երգել է Կազանում, Սարատովում (Ն.Ի. Սոբոլշիկովի թատերախմբում), Աստրախանում (1901-1902), Վորոնեժում (1903), 1903-ին հանդես եկել Սիմֆերոպոլում, Կիևում, Խարկովում, Բաքվում:

Մոսկվայի Կայսերական մեծ թատրոնում ծառայելու յոթերորդ տարում՝ 1903-1904 թթ. սեզոնին ռուս հայտնի երգիչ, վոկալի դասատու և անտրեպրենյոր (իմպրեսարիո) Ն.Ն. Ֆիգները, ով վարձել էր Թիֆլիսի արքունական թատրոնը մի ամբողջ տարով, մի շարք այլ երգիչ-երգչուհիների հետ մեկտեղ, որպես առաջատար բարիտոնի, հրավիրում է Ամիրջանին: Ամիրջանը մեծ ուրախությամբ է ընդունում հրավերը, քանի որ կյանքում առաջին անգամ պիտի երգեր հայրենի քաղաքում: Ֆիգներն Ամիրջանին հրավիրել էր՝ հուսալով, որ հայ օպերային երգչի անունը թատրոնի հանդես կգրավի Թիֆլիսի բնակչության մեծ մասը կազմող հայ հասարակության ուշադրությունը: Եվ Ֆիգները չսխալվեց. հայ հանդիսատեսը մեծ ոգևորությամբ ընդունեց Ամիրջանին:

1904թ. հունվարի 10-ին է տեղի ունեցել Բ.Ամիրջանի բենեֆիսային ներկայացումը Թիֆլիսի արքունական թատրոնում: Բենեֆիսի համար Ամիրջանը ընտրել էր Ջ. Մեյերբերի «Աֆրիկուհին» օպերան, որտեղ մարմնավորում էր կոմպոզիտորի հորինած հնդկական հպարտ ցեղին պատկանող գերի Նելուսկոյի դերը: Այս դերը կատարողից պահանջում է ուժ և մեծ դիպպազոն և շատ հարմար էր Ամիրջանին: Նա Նելուսկոյի մեջ բացահայտեց ձայնի պատ-



շաճ շարժունակություն, որը և պահանջվում էր «Домосторе, царь морской непогоды»<sup>9</sup>-ին երգելու համար:

Ամիրջանը շատ աշխատասեր էր և շատ մանրակրկիտ էր ուսումնասիրում իր դերերը: Թերևս վերը նշվածի ապացույցը «Тифлиссский листок» օրաթերթում տպված հետևյալ տողերն են. «Ինչ վերաբերում է Նելուսկոյի դերի մեկնաբանմանը, մենք մեզ ոչ կոմպետենտ ենք համարում այն հարցում, թե ինչպես պետք է մեկնաբանել անհայտ ցեղին պատկանող մարդու կերպարը: Կարող ենք միայն ասել, որ քայլքի ժամանակ նոտան նոտայի հետևից այդպես շարտելը, ինչպես անում էր Ամիրջանը և այդպես բառացիորեն «վայրի» ծիծաղելը, ինչպես Ամիրջանն էր ծիծաղում, կարող էին անել միայն մարդիկ, որոնք պատկանում էին «Աֆրիկուիու» մեջ բնակվող վայրի ցեղին»<sup>10</sup>:

Ավելին, Նելուսկոյին մարմնավորելու համար նա կրել է երկու մորուք: Բոլոր նրանց, ովքեր դեմ կլինեին այդպիսի մեկնաբանմանը Ամիրջանը կարող էր հարցնել. «Իսկ, ո՞ր երկիրն էր հայտնագործել Մայերբերյան Վասկո-դա-Գամանն<sup>11</sup>, ո՞ր ռասային էին պատկանում այդ երկրում բնակվող ժողովուրդները և ո՞ւմ է հայտնի, որ նրանք ունեին մեկ մորուք, այլ ոչ թե երկու կամ երեք»<sup>12</sup>:

Թիֆլիսի արքունական թատրոնում 1903-1904 թթ. Բ. Ամիրջանը կերտել է նաև Դև («Դև», Ռուբինշտեյն), Տոնիոյի («Պայացներ», Լենկավալլո), Էսկամիլիոյի («Կարմեն», Բիզե), Տոմսկու («Պիկովայա դամա», Չայկովսկի), Գրյազնոյի («Թագավորի հարսնացուն», Ռիմսկի-Կորսակով), Ռիգոլետտոյի («Ռիգոլետտո», Վերդի), Ամոնսարոյի («Աիդա», Վերդի), Վալենտինի («Ֆաուստ», Գունո), Տրոեկուրևի («Դուբրովսկի», Նապրավնիկ), Ռենատոյի («Պարահանդես-դիմակահանդես», Վերդի) օպերային կերպարները:

Մեր ուսումնասիրության ընթացքում պարզեցինք, որ Թիֆլիսի արքունական թատրոնում և այլ համերգներում հանդես գալուց բացի, Բ. Ամիրջանը 1903-ին Թիֆլիսում «Գրամֆոն» ընկերության ձայնապնակների վրա ձայնագրել է 5 ստեղծագործություն՝

1. Պ. Չայկովսկի՝ «Եվգենի Օնեգին», Օնեգինի "Увы, сомнения нет"

<sup>9</sup> Խոսքը, հավանաբար, «Adamastor, roi des vagues profondes» («Адамастор, грозный царь океана») բալլադի մասին է:

<sup>10</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, Երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., N 276:

<sup>11</sup> Ամիրջանի բենեֆիսային «Աֆրիկուիի» ներկայացման մեջ Վասկո-դա-Գամայի դերը կատարում էր կայսերական թատրոնների արտիստ, Թիֆլիսյան արքունական թատրոնի 1903-1904 թթ. անտրեպրենյոր, տենոր Ն.Ն. Ֆիզները:

<sup>12</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, Երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., N 276:

- («Ավաղ, կասկած չկա») արիոզոն, 3-րդ գործողություն:
2. Ա. Վերստովսկիի՝ «Ասկոլդի գերեզմանը», Անհայտի "В старину живали деды" («Հնում ապրում էին պապերը») արիան, 1-ին գործողություն:
  3. Պ. Չայկովսկիի՝ «Իռլանտա», Արևելյան մեղեդի (հավանաբար խոսքը էրն-հսակիայի «Два мира» («Երկու աշխարհ») մենախոսություն-արիայի մասին է):
  4. Լ. Դելիբ՝ «Լակմե», Նիլականտի «Lakmé ton doux regard se voile» («Լակմե, քո քաղցր հայացքը կարծես առագաստ է») արիան, 2-րդ գործողություն:
  5. Ալ. Բորոդին՝ «Իշխան Իգոր», Իգորի «Ни сна, ни отдыха...» («Ո՛չ քուն, ո՛չ հանգիստ...») արիան, 2-րդ գործողություն<sup>13</sup>:

1904-ին, Թիֆլիսից վերադառնալով, Ամիրջանը տեղեկանում է, որ ինքն այլևս Մոսկվայի կայսերական թատրոնի մեներգիչ չէ: Նա տեղափոխվում է Պետերբուրգ և դառնում Պետերբուրգի ժողովրդական տան օպերայի մեներգիչ: Այստեղ ռուս, հայ և վրաց հասարակությանն արդեն քաջ հայտնի օպերային երգիչն աշխատում է 1904-1916 թթ.: Բ. Ամիրջանն այս տարիներին ոչ միայն փայլուն հանդես է եկել Պետերբուրգի ժողովրդական տան օպերայի բեմում, այլև երգել ռուսական խոշոր քաղաքների օպերային թատրոններում և բազմաթիվ, այդ թվում՝ բարեգործական, համերգներում<sup>14</sup>:

1916-ին Ամիրջանը իր մոր ծանր առողջական դրության մասին հեռագիր է ստանում: Անմիջապես ուղևորվում է Թիֆլիս և այնտեղ է մնում մինչև իր կյանքի վերջը: Հենց այս՝ 1916 թվականն էլ վերջինն էր Ամիրջանի օպերային պրոֆեսիոնալ գործունեության մեջ: 1916-ից Ամիրջանն իրեն լիովին նվիրել է մանկավարժական աշխատանքին:

Ամփոփելով Բ. Ամիրջանի օպերային գործունեության հետազոտումը՝ կարող ենք կատարել հետևյալ եզրահանգումները:

1. Բ. Ամիրջանի օպերային գործունեությունը սկսվել է 1894-ին՝ Միլանի կոնսերվատորիան գերազանցությամբ ավարտելուց անմիջապես հետո:
2. Բ. Ամիրջանի օպերային գործունեությունը պայմանականորեն կարելի

<sup>13</sup> Տե՛ս CAT2, The Russian Catalogue Amour, Allan Kelly, 10 February, 2007:

<sup>14</sup> Բարեգործական համերգներ հոգուտ տարբեր ուսումնական հաստատություններում սովորող կարիքավոր աշակերտների և ուսանողների, Անդրկովկասի աղքատ աղքեջանցիների, Պետերբուրգի հայ ուսանողների, ռուս-թուրքական պատերազմից տուժած հայ գաղթականների, կանանց առողջության պահպանման, առևտրային վարժարանի գրադարանի միջոցների ավելացման համար և այլն:

է բաժանել 4 շրջանի. իտալական (1894-1895), մոսկովյան (1895-1902), թիֆլիսյան (1903-1904) և պետերբուրգյան (1904-1916):

3. Արտիստական գործունեության ընթացքում Բ.Ամիրջանն իր խաղացանկում ունեցել է ավելի քան 50 օպերա, այդ թվում՝ Ջ. Վերդիի «Ռիգոլետտո» (Ռիգոլետտո), «Տրավիատա» (Ժորժ Ժերմոն), «Տրուբադուր» (Կոմս դի Լունա), «Աիդա» (Ամոնասրո), «Պարահանդես-դիմակահանդես» (Ռենատո), «Օթելլո» (Յագո), «Էրնանի» (Դոն Կարլոս), Վ. Բելլինիի «Պուրիտաններ» (Ռիկարդո), Գ. Դենիցետիի «Ֆավորիտուհի» (Ալֆոնս), Ռ. Լենկավալլոյի «Պայացներ» (Կանիո), Ջ. Մայերբերի «Հուզենտներ» (Կոմս Նեվերս) և «Աֆրիկուհի» (Նելուսկո), Շ. Գունոյի «Ֆաուստ» (Վալենտին), Ժ. Բիզեի «Կարմեն» (Էսկամիլիո), Լ. Դելիբի «Լակմե» (Նիլականտ), Ա. Վերստովսկու «Ասկոլադի գերեզմանը» (Անհայտ), Անտ. Ռուբինշտեյնի «Դևը» (Դև), Ալ. Բորոդինի «Իշխան Իգոր» (Իգոր), Պ. Չայկովսկու «Պիկովայա Դամա» (Տոմսկի), «Եվգենի Օնեգին» (Օնեգին) և «Իդլանտա» (Էրեն Խակիա), հանդես եկել ռուս և եվրոպական օպերային դասական երաժշտության բարիտոնային լավագույն դերերգերի կատարմամբ:

### БЕГЛАР АМИРДЖАН – ОПЕРНЫЙ ПЕВЕЦ

ГОР САЛНАЗАРЯН

Данная статья посвящена оперному творчеству первого армянского баритона, яркого представителя “Bell Canto” Беглара Амирджана (1868-1937). Репертуар Б. Амирджана включал более 50 опер. Он выступал в Италии (1894-1895), в крупных городах России (1895-1903, 1904-1916), в Тифлисе.

**Ключевые слова** – “Bell canto”, Беглар Амирджан, первый армянский баритон, оперное творчество.

### BEGLAR AMIRJAN – OPERA SINGER

GOR SALNAZARYAN

This article is about first Armenian baritone Beglar Amirdjan (1868-1937), who was one of the finest artist of “Bell Canto”. In his repertoire he had more than 50 operas. He performed on the stages of Italy (1894-1895), in the large cities of Russia (1895-1903, 1904-1916) and in Tbilisi (1903-1904).

**Key words** – “Bell canto”, Beglar Amirdjan, first Armenian baritone, opera arts.

**ԵՍ ԵՄ ՀԱՅՆ ԿԵՆԴԱՆԻ.  
ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԴԻՄԱԴՊԱՏԿԵՐԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ԼԱՎԱՇԻ ՎՐԱ**

**ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Հոգվածը ներկայացնում է ժողովրդական արվեստի բացառիկ նմուշները. Քրիստոսի դիմապատկերով հայկական ավանդական լավաշներն ու նրանց հայտնության պատմությունը:

**Բանալի բառեր** – Քրիստոս, Քրիստոնեություն, դիմապատկեր, հայկական ավանդական լավաշ:

Համաշխարհային արվեստում բազմաթիվ են Տիրոջը՝ Քրիստոսին նվիրված ստեղծագործությունները, սրբապատկերները, որոնցից յուրաքանչյուրում մարդը որոնում է իրեն հուզող հարցերի պատասխանները... Որոնում, գտնում, անկեղծանում, զրուցում ինքն իր հետ, ազատվում իր մեջ ամբոխված խռովություններից: Տիրոջ դիմապատկերի առջև այլ կերպ գուցե հնարավոր էլ չէ: Մարդկային երևակայությունը, հավանաբար, անկարող է կերտել առավել կատարյալ ու անեղծ որևէ ստեղծագործություն, որը կկարողանա նմանության ենթաշերտեր ունենալ Աստծո Անձեռակերտ պատկերի հետ:

Աստվածային հայտնության աննախադեպ երևույթ են հայկական ավանդական թոնրում թխված՝ ցայսօր նմանը չունեցող Քրիստոսի դիմապատկերով լավաշները, որոնք անկարող են անհաղորդ թողնել և որևէ մեկին: Լավաշներից յուրաքանչյուրը դիտելիս, ասես, միահյուսվում են առաջին քրիստոնյա ժողովրդի՝ հավատն իր մեջ կրող հայի կերտած, ամբարած սեփական պատմությունը, Տիրոջ չարչարանաց ուղին և հայ ազգային քրիստոնեական հավատքը յուրաքանչյուրիս հոգում իբրև անմար կանթեղ պահելու գաղափարը: Քրիստոսի դիմապատկերով լավաշներից յուրաքանչյուրն իր մեջ, ասես, կրում է քրիստոնեության հիմնաքար հանդիսացող մշտանորոգ սերը: Սրբապատկերներ, ուր դրոշմված է ոչ թե երկրային մարդու, այլ երկնակյացի՝ Աստծո անսահման պատկերը: Սուրբը ներկայանում է փոխակերպված, երկրային չարչարանքներից օտարված, ամենափայլ ճառագայթի միջով արդեն մեզ է նայում անստվեր ծագում ունեցող երկնավորը:

Ժողովրդական արվեստի նմուշ ինքնատիպ սրբապատկերներից յուրաքանչյուրը Հիսուսի դիմապատկերով մեկ ամբողջական լավաշ է՝ հեռահար աղերսներ ունենալով Թուրիսյան պատանքի հետ: Ի տարբերություն Թուրիսյան պատանքի, սա կտավե սավան չէ, այլ, ինչպես արդեն նշվեց, լավաշ

(մաքուր և զուտ ցորենի այլուրից պատրաստված թարմ բաղարջ՝ անթթխմոր): Փրկչի դիմապատկերը ստացվում է ոչ թե գծա կամ գեղանկարչության միջոցով, այլ առկա է այլ տեխնիկա. Հիսուսի դեմքը պատկերվում է եփման, այրման շնորհիվ (տարբեր փուլերով):

Կարծում ենք պատահական չէ ու նաև ի վերուստ է տրված, որ սրբապատկերների համար իբրև խորհրդանիշ է հանդիսանում հայկական ավանդական թոնրի լավաշը (լավաշն ընդգրկված է ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի մարդկության ոչ նյութական մշակութային ժառանգության ներկայացուցչական ցանկում): Հայ ժողովուրդն առանձնահատուկ պաշտամունք է տաձել թոնրի նկատմամբ, այն անվանել են Աստծո տաճար կամ եկեղեցի, թոնրով երդվել են, հացն աստվածացրել: Տերունական աղոթքում ևս Ձիաց մեր հանապազորդ տո՛ւր մեզ այսօր» արտահայտությամբ հաստատագրվում է հացի կենսական անհրաժեշտությունը: Սրբապատկերները կրկնակի լուսակիր են, քանի որ Տիրոջ դեմքն արտացոլված է կենսական կարևորություն ունեցող հացի՝ լավաշի վրա: Սրբապատկերի գեղարվեստական լեզուն իր ենթաշերտերում պահում, ամբարում է ոչ միայն քրիստոնեության, այլև՝ հայ ժողովրդի պատմության էջերը: Այստեղ Աստված ու մարդ արարածը հանդիպում են դեմհանդիման: Տիրոջ կերպարի խորքայնությունն առավելագույնս մոտ է իր երկնային նախատիպին, այն այլևս անբաժան է պահում երկրայինն ու երկնայինը:

Հետաքրքիր է Լավաշ-Սրբապատկերների հայտնությունը. սցենարիստ, գրող, ռեժիսոր, բազմաթիվ հեռուստանախագծերի հեղինակ և պրոդյուսեր Արթուր Վարդանյանը վավերագրական ֆիլմ էր նկարահանում հայկական ավանդական հացի ստեղծման ու պատմության մասին: Հերթական լավաշը թոնրից դուրս բերելիս, հանկարծ նկատեց, որ լավաշի վրա արտատպված են բոլորիս ծանոթ դիմագծերը: Այս ամենն այնքան անսպասելի էր, որ Արթուր Վարդանյանը կրկին ու կրկին ստուգում էր՝ համոզվելու համար, արդյո՞ք լավաշների վրա Տիրոջ դիմապատկերն է: Այսպես հղացավ միտք. կազմակերպել Հիսուսի տարիքը խորհրդանշող 33 Լավաշ-Սրբապատկերներից բաղկացած՝ «ԵՍ ԵՄ ՀԱՅՆ ԿԵՆԴԱՆԻ» խորագրով ցուցահանդես, որն իր մեջ կրում է Սուրբ Հաղորդության խորհուրդը:

Ինչպես արդեն նշվեց, լավաշի վրա արված դիմապատկերները զուգորդումներ ունեն Քրիստոսի անձեռակերտ պատկերների հետ: Այսինքն՝ այնտեղ չկա նկարչական տեխնիկայի և որևէ միջամտություն: Լավաշներն, ասես, Փրկչի դեմքից արտատպված պատկերներ լինեն: Առհասարակ, Քրիստոսի պատկերման ավանդույթը երկար ճանապարհ է անցել. II-IV դդ. հռոմեական

անձամբերում պահպանվել են սիմվոլիկ կամ պատմողական բնույթ կրող քրիստոնեական արվեստի որմնանկարներ: Վաղ քրիստոնեական գրողները չեն նկարագրել Նրա արտաքինը և հիմնականում առաջնորդվել են Հովհաննես առաքյալի խոսքի մեջբերմամբ. «Ուստի, թոթափեցե՛ք ձեզնից ամեն կեղտոտ սովորություն ու չար ցանկություն և հեզությամբ ընդունեցեք ձեր մեջ սերմանված Աստծու խոսքը, որ կարող է փրկել ձեր հոգիները»<sup>1</sup>: Հետագայում արդեն Փրկչի կերպարը եղել է նախ ըստ Ավետարանի դեպքերի ականատեսների ներկայացման, իսկ ավելի ուշ՝ նրանց գրվածքների հիման վրա: Նոր Կտակարանում, ինչպես և վաղ քրիստոնյաների մոտ, Քրիստոսը հիմնականում ընկալվել է իբրև սովորական մարդ, նրան պատկերել են նաև նշանների և այլաբանության միջոցով: Հիսուսի արտաքինի ամենավաղ նկարագրությանը հանդիպում ենք հրեական պրոկոնսուլ Պուբլեոս Կորնելիոս Լենտուլոֆ Սպինտերի՝ Հռոմի սենատին ուղղած նամակում. «Այս մարդը բարձրահասակ է, վեհանձն և ունի արժանապատիվ արտաքին, այնպես որ դիմացինի մոտ առաջացնում է միաժամանակ և՛ վախ, և՛ սեր»: Նամակի հեղինակը նաև նշում է, որ Նա ուներ ուղիղ, մուգ, ուսերից ներքև, և, ինչպես նազովրեցիների մոտ էր ընդունված, մեջտեղից երկու մասի բաժանված մազեր, լայն ճակատ, շեկ, խիտ, ոչ երկար, բայց երկատված մորուս, աչքերը երկնագույն են ու անասելի փայլուն: Նրա խոսքը մտածված է, ճշգրիտ և զուսպ: Նա երկրաձիններից լավագույնն է<sup>2</sup>:

Տիրոջ Անձեռակերտ պատկերի ծագման պատմությունը, որի մասին հիշատակում է նաև Մովսես Խորենացին իր «Հայոց պատմության մեջ»<sup>3</sup>, կապված է VI դ. ասորական Եդեսիա քաղաքի թագավոր Աբգար V-ի ապաքինման հետ: Երբ արքայի ուղարկած նկարչին որևէ կերպ չի հաջողվում պատկերել Տիրոջը, Քրիստոսը լվացվում է, դեմքը սրբում վարշամակով ու տալիս այն՝ փոխանցելու արքային, որպեսզի նա բժշկվի:

Քրիստոսի մեկ այլ անձեռակերտ պատկեր, որը գտնվում է Հռոմի Սուրբ Պետրոս տաճարում, կապված է Կաթոլիկ եկեղեցու սրբերից մեկի՝ Վերոնիկայի անվան հետ: Պահպանվել են սրբություններ, որոնց իսկությունը եկեղեցին հնարավոր է համարում: Վերոնիկան՝ ազդվելով Հիսուսի տանջանքներից,

<sup>1</sup> Նոր Կտակարան, Հակոբոս տյառնեղոբը ընդհանրական նամակը, Երևան, 2001, էջ 588:

<sup>2</sup> **Голубцов А. П.** Из чтений по церковной археологии и литургике. Санкт-Петербург, 1919, стр. 190.

<sup>3</sup> **Խորենացի Մ.**, Պատմություն Հայոց, Հայաստան, 1968, էջ 162-166:

երբ Տերն իր խաչն էր տանում Գողգոթայի ճամփով անդառնալի, Նրան է մեկնում իր թաշկինակը՝ հոնքերի քրտինքը մաքրելու համար: Քրիստոսը վերադարձնում է այն՝ վրան երեսի պատկերը դրոշմված: Տիրոջ անձեռակերտ պատկերի հետ կապված մեկ այլ սրբություն՝ Թաշկինակը Մանուպելոյից, պահվում է իտալական Աբրուցո գավառում: Ոչ մեծ, գրեթե թափանցիկ քողի վրա մորուսավոր տղամարդու դեմք է, չկա ներկի և ոչ մի հետք: Պատկերը երկկողմանի է: Հաջորդ սրբությունը իսպանական Ալիկանտե քաղաքում պահվող բատիստե կտավի ուղղանկյուն կտորն է, որի վրա արյան հետքեր են և Քրիստոսի դիմագծերը:

Տիրոջ ոչ միայն դեմքը, այլև մարմինն է, ըստ հավատավորների, դրոշմված Իտալիայի Թուրին քաղաքում պահվող Թուրինյան պատանքին: Ըստ ավանդության, Հիսուսի խաչակրաց չարչարանքներից և մահից հետո հենց այդ պատանքի մեջ է փաթաթվել է Նրա մարմինը:

Քրիստոսի դիմապատկերով հայկական լավաշներում նկատելի են աղերսները վերոնշյալ անձեռակերտ սրբապատկերների դիմագծերի ու պատկերման հետ: Լավաշներից յուրաքանչյուրն ինքնատիպ է ու չկրկնվող, ինչպես և ինքնին երևոյթը: Այնտեղ արտահայտված են Տիրոջ տարբեր հոգեվիճակները, նրա զգացմունքերը, ապրումները: Հետաքրքիր է Հիսուսի հոգու աչքերի նայվածքը, անկախ նրանից՝ Փրկչի աչքերը բաց են, թե՛ փակ, միևնույն է, դիտողը զգում է Քրիստոսի ամենատես հայացքը: Հենց աչքերն են մեկնաբանում դիմապատկերը, ցույց տալիս կերպարի սրբությունը, նրա լուսակիր լինելը: Սրբապատկերներին նայելիս տպավորություն է ստեղծվում, որ ոչ թե մենք, այլ Տերն է նայում մեզ իր կենդանարար կամքով:

Անգամ արվեստաբանի համար է դժվար վերլուծել այս սրբապատկերները, քանի որ երևոյթը որքան նոր է, նույնքան էլ մարդկության պես հին, այն նոր խոսք է արվեստում և միաժամանակ՝ կրողն է բազմադարյան պատմության: Լավաշ-էքսպոնատները կամրջում են ժամանակաշրջանները՝ միախառնելով հինն ու նորը, անցյալն ու ներկան ու վեր հանում մարդկության կարևորագույն ձեռքբերումը՝ անսկիզբ ու անժամանակ հավատն առ Աստված:

Ինչպես նշում է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Արարատ Աղայանը, երևոյթն ինքնին բացառիկ է ու տպավորիչ նորույթ: Ըստ նրա, այս սրբապատկերներն իրենց սկիզբն են առնում մեր ազգային ակունքներից: «Իրոք աննախադեպ է, մինչ այս չհանդիպած, և, իհարկե, զարմանք է առաջացնում այն, որ պատկերն ստացվում է հայկական ավանդական թոնրում, այսինքն

առանց որևէ նկարչական տեխնիկայի միջամտության: Այստեղ վեր են հանվում ազգային ավանդույթները և հայ ազգային քրիստոնեությունը», - նշում է արվեստաբանը:

Լավաշները հնարավորություն են ընձեռում ևս մեկ անգամ հաղորդակից լինելու հայ ազգային քրիստոնեությանը, Հայ Եկեղեցուն, մեր քրիստոնեական վարդապետության կարևորագույն՝ Սուրբ Հաղորդության խորհրդին՝ Քրիստոսի մարմնին ու արյանը ճաշակելու, հաղորդ դառնալու խորն իմաստին. առանց Սուրբ Հաղորդության որևէ քրիստոնյայի փրկություն չի կարող լինել, որովհետեւ Քրիստոս ինքն իր խոսքերում ասում է. «Ես եմ կենդանի հացը, որ երկնքից է իջած» (ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ Զ:39-71): 33 դիմապատկերներից յուրաքանչյուրն արտահայտում է Քրիստոսի ներկայությամբ Վերջին ընթրիքի՝ Պասեքի ժամանակ նրա ասած խոսքը. «Ես եմ կենդանի հացը, որ երկնքից է իջած. թե՛ մէկն այս հացից ուտի, յափտենապէս կ'ապրի. եւ այն հացը, որ ես կը տամ, իմ մարմինն է, որը ես կը տամ, որպէսզի աշխարհը կեանք ունենայ» (ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ Զ:39-71):

Առհասարակ ողջ այս երևույթն ունի կարևորագույն նպատակ. ելնելով մեր ակունքներից՝ պահել ու պահպանել մեր ազգային արժեքները, որի հիմնավոր կամուրջը հայ ազգային քրիստոնեությունն է:

**Я ЕСМЬ ХЛЕБ ЖИЗНИ  
ПОРТРЕТ ХРИСТА НА АРМЯНСКОМ ТРАДИЦИОННОМ ЛАВАШЕ  
РИПСИМЕ ВАРДАНЯН**

Статья представляет эксклюзивные образцы народного искусства и повествует об истории возникновения экспонатов (армянские традиционные лаваша с ликом Христа).

**Ключевые слова** – Христос, христианство, портрет, армянский традиционный лаваш.

**I AM THE BREAD OF LIFE  
CHRIST'S PORTRAIT ON TRADITIONAL ARMENIAN LAVASH**

HRIPSIME VARDANYAN

The article presents exclusive examples of folk art and tells the story of the appearance of exhibits (Armenian traditional lavash with the face of Christ).

**Key words** – Christ, Christianity, portrait, Armenian traditional lavash.





---

---

## ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

### ԲԱԶՄԱՎԱՍՏԱԿ ԱՐՎԵՏՏԱԲԱՆՆ ՈՒ ԲԱԶՄԱՀՄՈՒՑ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺԸ

#### (Վիգեն Ղազարյանի ծննդյան 75-ամյա հոբելյանի առթիվ)



Լրացան ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Հովհաննեսի Ղազարյանի ծննդյան 75-ամյա և գիտաստեղծագործական գործունեության կենդարյա հոբելյանները:

Այդ կապակցությամբ հոբելյարը պարգևատրվեց ՀՀ ԳԱԱ Վաստակագրով, որը 2018 թ. մարտի 16-ին նրան հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս քարտուղար, ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը:

Իսկ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ օրերս ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչությունը լույս ընծայեց վաստակաշատ արվեստաբանի կենսամատենագիտությունը<sup>1</sup> տողերիս հեղինակի առաջաբանով, որը կազմել էին արվեստագիտության թեկնածուներ Մերի Կիրակոսյանն ու Մարգարիտա Քամայանը:

Վ. Ղազարյանը ծնվել է 1943թ. մարտի 16-ին Երևանում, ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, հայ նոր և նորագույն գրականության պատմության և տեսության մասնագետ Հովհաննես Ղազարյանի և Հայաստանի հեռուստառադիոպետկոմի կադրերի բաժնի վարիչ Ամայա Ղազարյանի ընտանիքում:

---

<sup>1</sup> Հայ արվեստաբանների կենսամատենագիտություն N 6, **Վիգեն Ղազարյան**, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2018, 40 էջ:

1960-ին ավարտելով Երևանի հնագույն դպրոցներից մեկը՝ Աղասի Խանջյանի անվան միջնակարգ դպրոցը, Վ. Ղազարյանն ընդունվում է Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտի նկարչության և տարրական կրթության մեթոդիկայի բաժինը, որի լրիվ դասընթացն ավարտում է 1965-ին՝ ստանալով «միջնակարգ դպրոցի տարրական դասարանների և նկարչության ուսուցչի» որակավորում:

1965-66թթ. Վ. Ղազարյանն աշխատում է պարբերական մամուլի և ռադիոյի լուրերի թարգմանիչ Արմտագի (Արմենպրեսի) թարգմանչական բաժնում, իսկ 1967-68 թվականներին՝ Հայկական սովետական հանրագիտարանում որպես կրտսեր գիտաշխատող, կազմում մի շարք բառացանկեր (հայոց լեզվի քերականության, կերպարվեստի, բալետի և այլն):

1968-69թթ. Վ. Ղազարյանն աշխատում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում որպես էքսկուրսավար:

1969թ. Վ. Ղազարյանն ընդունվում է ՀՍՍՀ Գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտուրա, արվեստագիտության թեկնածու Լևոն Ազարյանի ղեկավարությամբ ՀՍՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի դիսերտացիոն խորհրդի 1975թ. մայիսի 23-ի նիստում պաշտպանում թեկնածուական ատենախոսություն «Սարգիս Պիծակ» թեմայով, ԽՍՀՄ ԲՈՒՀ 1975թ. հոկտեմբերի 15-ի որոշմամբ ստանում արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան և աշխատանքի անցնում ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում նախ որպես կրտսեր գիտաշխատող, հետագայում որակավորվում որպես ավագ, առաջատար և գլխավոր գիտական աշխատող:

1988 թվականից առ այսօր նա ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի վարիչն է: Վ. Ղազարյանը բազմիցս ընտրվել է Արվեստի ինստիտուտի արհմիության տեղկոմի նախագահ:

Վ. Ղազարյանը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ է, իր ստեղծման օրից՝ 1996 թվականից ի վեր, Ինստիտուտի գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի անդամ (1996-2008-ին՝ նախագահի տեղակալ):

2014-ից «ԿԱՆԹԵՂ» գիտական պարբերականի խմբագրական խորհրդի անդամ է:

Ռուսաստանի Դաշնության մշակույթի նախարարության Արվեստագիտության ինստիտուտում (Մոսկվա) 1992թ. Վ. Ղազարյանը պաշտպանում է

դոկտորական ատենախոսություն՝ «Խորանների մեկնությունները» թեմայով, և նրան շնորհվում է արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճան:

2000 թ. Վ. Ղազարյանը ստանում է պրոֆեսորի գիտական կոչում:

2010 թ. ընտրվում է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ:

Զուգահեռաբար ընդհատումներով որպես թարգմանիչ Վ. Ղազարյանն աշխատել է Հայաստանի հեռուստառադիոպետկոմի Սփյուռքի բաժնում, դասախոսել Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում, 1990-2000-ական թթ. եղել ՀՀ կառավարությանն առընթեր գիտական թեմաների հաստատման հանձնաժողովի անդամ:

Լայն ու ընդգրկուն են հետազոտողի գիտական հետաքրքրությունների շրջանակները: Նրան հավասարապես զբաղեցրել է թե՛ հայ միջնադարյան կերպարվեստի, թե՛ արդի հայ նկարիչների և քանդակագործների (այդ թվում՝ Արշիլ Գորկի, Մարտիրոս Սարյան, Էդուարդ Իսաբեկյան, Արամ Իսաբեկյան, Գագիկ Ղազարյան, Վաղարշակ Արամյան, Կարեն Սմբատյան, Անդրանիկ Կիլիկյան) ստեղծագործության հետազոտությունը:

Վ. Ղազարյանը Երևանում և Մոսկվայում հայերեն և ռուսերեն լեզուներով հրատարակված տասնյակ արվեստագիտական գրքերի և պրոմների, այդ թվում՝ 1981-ին Մոսկվայում լույս տեսած «Մատենադարան» պատկերագրքի (համահեղինակ՝ Սեյրանուշ Մանուկյան)<sup>2</sup>, ինչպես նաև Երևանում, Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Իտալիայի տարբեր քաղաքներում, Նյու Յորքում և այլուր հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն լեզուներով տպագրված շուրջ 150 գիտական, քննադատական, հանրագիտարանային (այդ թվում՝ Հայկական սովետական հանրագիտարանի, «Քրիստոնյա Հայաստան» հանրագիտարանի և «Հայաստան» հանրագիտարանի) հոդվածների հեղինակ է:

Խոստումնալից էր երիտասարդ հետազոտողի մուտքն արվեստաբանություն: Նա ուսումնասիրում է առանձին մանրանկարիչների կյանքն ու ստեղծագործությունը, առաջին անգամ գիտական շրջանառության մեջ դնում և պատմականորեն արժեքավորում սակավ հայտնի պատկերագար ձեռագրեր, որոշակի պատմաշրջանում դիտարկում գեղարվեստական որոշ երևույթների (օրինակ՝ սյուժետային մանրանկարի) էվոլյուցիան՝ իր բոլոր ասպեկտներով ևն:

<sup>2</sup> Казарян В.О., Манукян С.С., Матенадаран, Том 1, Армянская рукописная книга, Москва, “Книга”, 1981, 282 с., 402 илл.

1980-ին ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակվում է Վիգեն Ղազարյանի անդրանիկ մենագրությունը՝ «Սարգիս Պիծակ» աշխատությունը<sup>3</sup>, որը նվիրված էր կիլիկյան մանրանկարչության կարևորագույն դեմքերից մեկի՝ XIV դարի առաջին կեսի մանրանկարիչ Սարգիս Պիծակի ստեղծագործության ուսումնասիրությանը: Մատենադարանի ձեռագրերի հիման վրա հետազոտողը ներկայացնում է պիծակյան ձեռագրերում Մեծ Հայքի և կիլիկյան մանրանկարչական արվեստի սինթեզը պայմանավորող պատմական, գաղափարական-գեղարվեստական նախադրյալները, հետազոտում մանրանկարների պատկերագրությունը, բացահայտում Պիծակի արվեստի ոճական-կառուցվածքային առանձնահատկությունները, մատնանշում նրա տեղն ու դերը հայ միջնադարյան մանրանկարչության հարուստ պատմության մեջ: Վ.Ղազարյանի գիտական ուսումնասիրության մեջ Կիլիկյան Հայաստանի վերջին մեծանուն մանրանկարիչը ներկայացված է նորովի, որպես ոչ թե անկումային նկարիչ, այլ՝ նորարար, որը դիմում է պատկերային և պատկերագրական նոր համակարգի, բերում է գունագծային նոր հետևողական մոտեցում, Թորոս Ռոսլինի և կիլիկյան արվեստի ծաղկման շրջանի դինամիկ կոմպոզիցիաների փոխարեն ստեղծում երկրաչափորեն ներդաշնակ հորինվածքներ և հավասարակշռված դարձնում նույնիսկ միմյանց վրա պատկերված կոմպոզիցիաները: Մանրանկարիչը գործածում է սառը՝ սառի և տաքը՝ տաքի հետ մաքուր, զրեթե անխառն գունաշար, ստեղծագործաբար օգտվում կապադոկիական որմնանկարների արվեստի ոճական, գծային օրինակներից, ստեղծում գլխավոր և երկրորդական պերսոնաժների բնորոշ կերպարներ, որոնք փոխադրվում են ձեռագրից ձեռագիր, պարզեցնում է զարդամոտիվները, ինչպես և գրչության արվեստը, հետևելով հոր՝ Գրիգոր Պիծակի օրինակին:

Բոլորովին այլ խնդիրներ են առաջադրված և մշակված 1984-ին հրատարակված «Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (XIII դարի վերջ - XIV դարի սկիզբ)» մենագրության մեջ<sup>4</sup>, որտեղ ներկայացվում են ավետարանական սյուժեների պատկերային անմիջական վերարտադրության եղանակները, դրանց անտիկ և քրիստոնեական ակունքները, վերարտադրության պատկե-

<sup>3</sup> Ղազարյան Վ., Սարգիս Պիծակ /Պատ. խմբ.՝ Լ.Ռ.Ազարյան/, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980, 152 էջ, 39թ. նկ.:

<sup>4</sup> Ղազարյան Վ., Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում (XIII դարի վերջ-XIV դարի սկիզբ) /Պատ. խմբ.՝ Վ.Հ.Մաթևոսյան/, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1984, 190 էջ, 32թ. նկ.:

րագրական-սիմվոլիկ կողմը: Տարբեր ձեռագրերի համեմատական վերլուծությամբ արվեստաբանը ցույց է տալիս ավետարանիչների պատկերների պատկերագրական էվոլյուցիան, ներկայացնում ամենահարուստ՝ «Ութ մանրանկարիչների ավետարանի» (Մատ. N 7651) մանրանկարների նկարագրական ցանկը: Հեղինակը փորձել է ճշտորեն առանձնացնել այն պատկերները, որոնք ուղղակի գրեթե նույնությամբ արտանկարված են հունական X-XI դդ. մի նշանավոր ձեռագրից (Ֆլորենցիա), ուսումնասիրել ոչ միայն հիմնական, այլև երկրորդական թեմաների պատկերագրությունը:

Դոկտորական ատենախոսության հիմնական արդյունքների հիման վրա 1995-ին հրատարակվում է Վ. Ղազարյանի «Խորանների մեկնություններ» ուսումնասիրությունը՝ (աշխարհաբար թարգմանությունը, առաջաբանը և ծանոթագրությունները՝ Վ. Ղազարյանի)<sup>5</sup>, իսկ 2004-ին՝ «Մեկնութիւնք խորանաց: (Արվեստի տեսության միջնադարյան հայկական բնագրեր)» աշխատությունը<sup>6</sup> տասներկու տեքստերի մանրամասն տարընթերցումներով:

2009-ին հրատարակվում է Արարատ Աղասյանի, Մուրադ Հասրաթյանի, Հրավարդ Հակոբյանի և Վիգեն Ղազարյանի «Հայ արվեստի պատմություն» կոլեկտիվ հիմնարար աշխատությունը<sup>7</sup>, որն ամփոփում է հայ արվեստի գլխավոր ճյուղերի, այսպես կոչված «պլաստիկ արվեստների»՝ ճարտարապետության և կերպարվեստի զարգացման պատմությունը՝ հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը: Աշխատության հեղինակներն արժանանում են 2009 թվականի ՀՀ Պետական մրցանակին՝ կերպարվեստի ոլորտում:

Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմական ուղին է լուսաբանվել Վիգեն Ղազարյանի և Հրավարդ Հակոբյանի «Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն» աշխատության մեջ<sup>8</sup> (2012), որտեղ առանձնացված են ճարտարապետական քանդակազարդումը, վաղ միջնադարյան կոթողները,

<sup>5</sup> Խորանների մեկնություններ /Աշխ.-սիրություն՝ Վ.Ղազարյան: Իմբ. խորհ.՝ Ա.Ջարյան և ուրիշներ: Իմբ.՝ Գ.Տեր-Վարդանյան/, Երևան, «Սարգիս Խաչենց Այբբենգիմ» հրատ., 1995, 191 էջ, 4թ. նկ.:

<sup>6</sup> Մեկնութիւնք խորանաց: (Արվեստի տեսության միջնադարյան հայկական բնագրեր): Աշխ.՝ Վ.Ղազարյանի, մասնագիտ. խմբ.՝ Հ.Հովհաննիսյան, Գ.Տեր-Վարդանյան, Ս.Էջմիածին: Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 2004, 480 էջ, 28թ. նկ.:

<sup>7</sup> Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ-97» հրատ., 2009, 575 էջ, նկ.:

<sup>8</sup> Ղազարյան Վ., Հակոբյան Հ., Հայ միջնադարյան կերպարվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ», 2012, 260 էջ:

խաչքարերը, որմնանկարչությունը, մանրանկարչությունը, դեկորատիվ-կիրառական արվեստը և սրբապատկերը:

Վ. Ղազարյանը մասնակցել է տասնյակ միջազգային գիտաժողովների Հայաստանում (նաև՝ Արցախում), Վրաստանում, Ռուսաստանում, Իտալիայում, ԱՄՆ-ում, դասախոսություններ կարդացել Մոսկվայի պետական համալսարանի և Գերմանիայի Վարբուրգի համալսարանի սաների համար (Երևանում և Դիլիջանում), ամառային դասընթացներ վարել Վենետիկի Ֆոսկարիի համալսարանում: Ուշագրավ է, մասնավորապես, նրա ակտիվ մասնակցությունը Հայ արվեստին նվիրված երկրորդ, երրորդ և չորրորդ սիմպոզիումների կազմակերպմանը՝ ընդգրկվել է աշխատանքային խմբում, Արվեստի ինստիտուտի կողմից հայ մշակույթին և արվեստին նվիրված բոլոր հանրապետական կոնֆերանսների կազմակերպման գործին՝ լինելով հրապարակվող զեկուցումների թեզերի ժողովածուների խմբագիրը:

Վ. Ղազարյանը խմբագիր է մի շարք գիտական աշխատությունների, թարգմանությունների՝ ռուսերենից, անգլերենից, գերմաներենից և գրաբարից:

Արդյունաշատ է Վ. Ղազարյանի մանկավարժական գործունեությունը: Տասնամյակներ շարունակ դասավանդելով Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում, նա իր փորձն ու գիտելիքներն է փոխանցում ապագա արվեստաբաններին: Վաստակաշատ մանկավարժը 1999-2013 թվականներին ղեկավարել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի կերպարվեստի պատմության և տեսության ամբիոնը, իսկ 2013-2018թթ.՝ արվեստագիտության և հումանիտար գիտությունների ամբիոնը: Նա Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի (ներկայումս՝ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա) գիտական խորհրդի անդամ է, ՀԳՊԱ «Տարեգրքի» խմբագրական խորհրդի անդամ:

Անուրանալի է Վ. Ղազարյանի ներդրումը երիտասարդ գիտական կադրերի պատրաստման գործում. նրա գիտական ղեկավարությամբ պաշտպանվել է թեկնածուական 29 ատենախոսություն: Նրա սաներն այսօր աշխատում են ինչպես ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում, այնպես էլ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում, Երևանի պետական համալսարանում, Մատենադարանում, Հայաստանի պատմության թանգարանում, Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում և այլուր:

Նա ղեկավարել է ուսանողների ամփոփիչ ատեստավորման աշխատանքների հանձնաժողովները Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանում:

Գիտական և մանկավարժական աշխատանքներին զուգընթաց Վ. Ղազարյանը զբաղվել և զբաղվում է նկարչությամբ. նա Հայաստանի նկարիչների միության անդամ է 2002 թվականից: Չնայած մշտական զբաղվածությանը՝ նա շարունակել է նկարել տարբեր տեխնիկաներով, որի արդյունքը եղավ 2002թ. Հայաստանի նկարիչների միության սրահում արվեստաբանի նկարների ցուցահանդեսը և 2008թ. Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի տեր և տիկին Բոյաջանների ցուցասրահում կազմակերպված նկարների անհատական ցուցահանդեսը: Իսկ 2015թ. նրա նկարների անհատական ցուցահանդեսը կազմակերպվեց Հայաստանի նկարիչների միության սրահում: Ծննդյան հոբեյանին ընդառաջ հրատարակվեց Վ. Ղազարյանի նկարների պատկերագիրքը:

1997-ից Հայաստանի գրողների միության անդամ միջնադարագետ արվեստաբանի ստեղծագործական գործունեության մեջ կարևոր տեղ է զբաղում պոեզիան: 2016-ին ՀՀ մշակույթի նախարարության աջակցությամբ «Նաիրի» հրատարակչությունը լույս ընծայեց Վ. Ղազարյանի բանաստեղծությունների և ռուսերենից, անգլերենից ու գերմաներենից նրա կատարած բանաստեղծական թարգմանությունների (Մայակովսկի, Գյոթե, Շեքսպիր, Օսկար Ուայլդ, 20-րդ դարի անգլո-ամերիկյան պոեզիա) ժողովածուն<sup>9</sup>, որը հեղինակը նվիրեց «նրբագույն բանաստեղծ և Նարեկավանքի դպրոցը լուսաբանող սիրելի Հրաչյա Թամրազյանի հիշատակին»:

Գիտական ու գիտակազմակերպական վաստակի համար Վիգեն Ղազարյանն արժանացել է ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման (2006), պարգևատրվել ՀՀ կրթության և գիտության նախարարության «Հուշամեդալով» (2008), ՀՀ ԳԱԱ Պատվոգրով (2003) և Վաստակագրով (2018):

Եվ այդուհանդերձ՝ բազմավաստակ արվեստաբանի ու բազմահմուտ մանկավարժի լավագույն ստեղծագործությունն իր դուստրերն են՝ տնտեսագիտության թեկնածուներ Աստղիկ և Ամելիա Ղազարյանները: Հավելեմ, որ հոբեյարի բոլոր նվաճումներում կարևոր նշանակություն ունի նրա կենաց զուգ-

<sup>9</sup> **Ղազարյան Վ.**, Պատուհաններ, Բանաստեղծություններ, Երևան, «Նաիրի», 2016, 304 էջ:



երգը տեխնիկական գիտությունների դոկտոր, պրոֆեսոր Սիլվա Սահրադյանի հետ, որը շարունակվում է արդեն շուրջ չորս տասնամյակ:

Վերստին ջերմորեն շնորհավորելով մեր գործընկերոջը հոբեյանի կապակցությամբ՝ մաղթում ենք արևշատություն և գիտաստեղծագործական նորանոր նվաճումներ:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Հ.Գ.

Շնորհավորանքներին և բարեմաղթանքներին միանում է ԿԱՆԹԵՂ-ի խմբագրական խորհուրդը:

---

---

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱՐՐԱՀԱՄՅԱՆ Արուսյակ</b> – Ազգային-ազատագրական պայքարի անդրադարձը Արամ Չարըզի բանաստեղծություններում (1902-1907թթ. «Դրօշակ») .....	3
<b>ԱՐՉՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ</b> – Վահագն Դավթյանի «Անխորագիր» հուշագրությունը .....	13
<b>ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Մարիամ</b> – Կրոնական թեմատիկայի արտացոլումը Միհրի Հաթունի ստեղծագործություններում .....	17
<b>ՊՈՂՈՍՅԱՆ Տաթևիկ</b> – Հրաչյա Հովհաննիսյանի աշխարհընկալման յուրահատկությունները .....	25

### ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱՂԱՋԱՆՅԱՆ Զարիկ</b> – Բառ-մասնիկները ժամանակակից հայերենում .....	31
<b>ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Գոհար, ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ Անի</b> – Մշակութային շոկը և միջազգային ուսանողների հարմարվողականության գործընթացը .....	40
<b>ԳՈՒԼՅԱՆ Սոնա</b> – Տուրիզմի մասնագիտական դիսկուրսի առանձնահատկությունները .....	48
<b>ՀԱԿՈՐՅԱՆ Ֆրիդա</b> – Նոր բառերի մեքենական որոնման խնդիրները .....	54

### ԼՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ Տարոն</b> – Փաստաթուղթը որպես գովազդային վավերապայման թիֆլիսահայ պարբերական մամուլում (1846 - 1918 թթ.) .....	62
--	----

### ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԳԱՄՊԱՐՅԱՆ Վոլոդյա</b> – Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին (1941-1945 թթ.) Կարմիր բանակի կազմում գոյություն ունեցած հայկական զինվորական մամուլի պատմության լուսաբանումը հայ պատմագրության կողմից .....	70
<b>ԿԵՍՈՅԱՆ Գևորգ</b> – Կատարման ստուգումը և զուգահեռականության վերացումը որպես վերահսկողական աշխատանքների առաջնահերթություններ <b>ՀՈՒՆԱՆՅԱՆ Աննա, ԿԱՐՏԵՆԻ Անդրեա</b> – Աբդուլ Համիդ II-ին ուղղված Հոռմի Լևոն XIII պապի անհաջող փորձերը՝ դադարեցնելու հայերի կոտորածները օսմանյան կայսրությունում (1894-1896).....	80
<b>ՎԱՍԻԼՅԱՆ Վիկտորյա</b> – «Հայաստանի ոգու» վերածնունդը «Մայր Արցախում» .....	91
104	

### ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ</b> – Բարու և գեղեցկության սպասավորը (քանդակագործ Գագիկ Ղազարյանի ստեղծագործական ներաշխարհը).....	114
<b>ԱՍՏՏՐՅԱՆ Աննա, ԱՐՏԵՄՅԱՆ Լիլիթ</b> – Կոնստանտին Պետրոսյան. դիմանկարի նրբագծեր .....	134

<b>ԱՐԻԱՔՈՂ Անա</b> – Սրբավայրերը իրանական Մաշհադի քաղաքային միջավայրում. Իմամ Ռեզայի դամբարանային համալիրը .....	153
<b>ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Սյուզաննա</b> – Խճանկարը Խորհրդային Հայաստանում .....	158
<b>ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ Աննա</b> – Գեղունի Չթյանի ստեղծագործական ոճի արտացոլումը Ալտի և դաշնամուրի սոնատում .....	166
<b>ԽԱՉՄԱՆՅԱՆ Սոֆի</b> – Պատվոժապավենների ծագումը, գործառույթն ու խորհրդաբանությունը կաթողիկոսի հանդերձանքի համալիրում .....	178
<b>ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ Արսեն</b> – Երկու աշխարհների բախումը «Սարոյան եղբայրները» գեղարվեստական ֆիլմում .....	189
<b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին</b> – Երևանի փողոցների կահավորման դետալների ներկա վիճակն ու բարելավման հնարավորությունները .....	196
<b>ՄԱԼԵՔՄՈՀԱՄՄԱԴԻ Սառա</b> – Քաղաքային թատերական համալիրի ճարտարապետությունը Թեհրանում .....	203
<b>ՄԵԼԻՔՅԱՆ Սաթենիկ</b> – Արվեստի պատմության դասընթացների արդյունավետության բարձրացման խնդիրների շուրջ .....	211
<b>ՇԱՀՂԱՐՅԱՆ Արիս</b> – Նոր Ջուղայի եկեղեցական ճարտարապետությունն ու գեղարվեստական ժառանգությունը .....	222
<b>ՈՍԿԱՆՅԱՆ Ռուբեն</b> – Աշտարակ քաղաքի Գր. Ղափանցյան փողոցի ժողովրդական բնակելի տներն ու դրանց միջավայրի կազմակերպումը .....	228
<b>ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե</b> – Թեյշեբաինի ձկնակերպ կավե արձանիկների կերպարային լուծումներն ու ծիսական նշանակությունը .....	237
<b>ՍԱԼԵԱՋԱՐՅԱՆ Գոռ</b> – Բեզլար Ամիրջանը՝ օպերային երգիչ .....	244
<b>ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե</b> – Ես եմ հացն կենդանի. Քրիստոսի դիմապատկերը հայկական ավանդական լավաշի վրա .....	252
<b>ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ</b>	
<b>ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա</b> – Բազմավաստակ արվեստաբանն ու բազմահմուտ մանկավարժը (Վիզեն Ղազարյանի ծննդյան 75-ամյա հոբելյանի առթիվ)...	258

## СОДЕРЖАНИЕ

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>АБРААМЯН Арусяк</b> – Национально-освободительная борьба в поэзии Арама Чарга (1902-1907гг. “Дрошак”) .....	3
<b>АРЗУМАНЯН Лилит</b> – Мемуары “Без названия” Ваагна Давтяна .....	13
<b>МЕЛКОНЯН Мариам</b> – Религиозная тематика в произведениях Михри Хатун .....	17
<b>ПОГОСЯН Татевик</b> – Особенности восприятия мира Грачья Оганисяна .....	25

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<b>АГАДЖАНЯН Зарик</b> – Слова-частицы в современном армянском языке .....	31
<b>ГРИГОРЯН Гоар, Унанян Ани</b> – Культурный шок и процесс адаптации студентов, обучающихся за рубежом .....	40
<b>ГУЛЯН Сона</b> – Особенности специализированного туристического дискурса ..	48
<b>АКОПЯН Фрида</b> – Проблемы автоматического поиска новых слов .....	54

## ЖУРНАЛИСТИКА

<b>ДАНИЕЛЯН Тарон</b> – Документ как рекламный реквизит в армяноязычной периодической печати тифлиса (1846 - 1918гг.) .....	62
---	----

## ИСТОРИОГРАФИЯ

<b>ГАСПАРЯН Володя</b> – Обзор истории армянской военной прессы в Красной армии в армянской историографии во время Великой отечественной войны (1941-1945гг.) .....	70
<b>КЕСОЯН Геворг</b> – Проверка исполнения и ликвидация параллелизма, как приоритетов контрольных работ .....	80
<b>УНАНЯН Анна, КАРТЕНИ Андреа</b> – Неудачные воззвания папы римского Льва XIII-го, обращенные к Абдул Гамиду II-му, чтобы прекратить массовые убийства армян в Османской империи (1894-1896) .....	91
<b>ВАСИЛЯН Виктория</b> – Возрождение "Духа Армении" в "Мать Арцахе" .....	104

## ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ И АРХИТЕКТУРА

<b>АГАСЯН Арарат</b> – Служитель добра и прекрасного (мир творчества скульптора Гагика Казаряна).....	114
<b>АСАТРЯН Анна, АРТЕМЯН Лилит</b> – Константин Петросян: штрихи к портрету .....	134
<b>АРИАБОД Ана</b> – Священные места в иранском городе Мешхед: комплекс мавзолея имама Резы .....	153
<b>ГРИГОРЯН СЮЗАННА</b> – Мозаика в Советской Армении .....	158
<b>ТАМИРОГЛАН АННА</b> – Отражение творческого стиля Гегуни Читчян в сонате для альта и фортепиано .....	166
<b>ХАЧМАНЯН Софи</b> – Происхождение почетных лент, их функции и символика в ансамбле облачения католикоса .....	178

<b>АМБАРЦУМОВ Арсен</b> – Столкновение двух миров в художественном фильме “Братья Сарояны” .....	189
<b>АРУТЮНЯН Мартин</b> – Нынешнее состояние и возможности улучшения уличного обустройства Еревана .....	196
<b>МАЛКЕКМОХАММАДИ Сара</b> – Архитектура городского театрального комплекса в Тегеране .....	203
<b>МЕЛИКЯН Сатеник</b> – О вопросах повышения эффективности преподавания истории искусства .....	211
<b>ШАХДАРЯН Арис</b> – Церковная архитектура и художественное наследие Новой Джульфы .....	222
<b>ВОСКАНЯН Рубен</b> – Народные жилые дома и организация их окружающей среды на улице Григора Капанцяна в Аштараке .....	228
<b>ПОГОСЯН Гаяне</b> – Художественный образ и ритуальное значение рыбообразных глиняных статуэток Тейшебаини .....	237
<b>САЛНАЗАРЯН Гор</b> – Беглар Амирджан – оперный певец .....	244
<b>ВАРДАНЯН Рипсима</b> – Я емь хлеб жизни: портрет Христа на армянском традиционном лаваше .....	252

#### НАШИ ЮБИЛЯРЫ

<b>АСАТРЯН Анна</b> – Заслуженный искусствовед и опытный педагог (к 75-летию Вигена Казаряна) .....	258
---	-----

**ԿԱՆԹԵՂ**  
Գիտական հոդվածներ  
КАНТЕХ  
Научные труды  
KANTEGH  
Articles

Ռուսերեն և անգլերեն տեքստերի խմբագիր՝ Մարգարիտա Քամայան  
Շապիկի ձևավորումը՝ Վարդան Գաբրիելյանի  
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,  
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09

Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,  
тел. 58-18-51, факс 58-11-09

Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,  
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ instart@sci.am  
Эл. почта: instart@sci.am  
E-mail: instart@sci.am

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://Kantegh.am>  
Официальный сайт: <http://Kantegh.am>  
<http://Kantegh.am>



Տպագրված է «ԱՍՈՂԻԿ» հրատարակչության տպարանում  
Ֆորմատ՝ 60x84 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ, տպաքանակ՝ 130:  
Երևան, Սայաթ-Նովա 24 (գրասենյակ)  
Ավան, Դավիթ Մալյան 45 (տպարան)  
Հեռ. (374 1) 54.49.82, (374 10) 54 62 60, 54 49 82, 62.38.63 (տպարան)  
Էլ. Փոստ՝ info@asoghik.am