

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

---

# ԿԱՆԹԵԴ

ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ

КАНТЕХ  
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

KANTEGH  
ARTICLES

4 (77)



«ԱՍՈՂԻԿ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 2018

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72  
Կ 203

Կ 203 Կանթեղ: Գիտական հոդվածներ /Գլխ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: Ասողիկ,  
302 էջ:

**Գլխավոր խմբագիր՝ Աննա Գ. ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

**Խմբագրական խորհուրդ**  
ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ,  
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱՔԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԽԱՌԱՏՅԱՆ Ալբերտ,  
ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ, ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ, ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն,  
ՄԵԼԲՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (գլխավոր խմբագրի տեղակալ),  
ՅՈՒՐԵՎԱ Տատյանա, ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՊՈԿՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա,  
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լևոն, ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա  
(պատասխանատու քարտուղար), ՕՀԱՆՅԱՆ Քաջիկ

**Главный редактор Анна Г. АСАТРЯН**

**Редакционная коллегия**  
ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՍՊԱՐՅԱՆ Մուրադ,  
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԿԱՅԱՐՅԱՆ Վիգեն, ԿԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա (տեղ.  
սեկրետար), ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (заместитель главного редактора),  
ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ Գենրիկ, ՕԳԱՆՅԱՆ Կադժիկ, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նադեժդա,  
ՏԱԿՅԱՆ Արմեն, ՏԱՐԳՅԱՆ Լևոն, ԽԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ, ԵՐԵՎԱՆԻ Տատյանա

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

**International Editorial Council**  
ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա,  
ԿԱՅԱՐՅԱՆ Վիգեն, ԿԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա (responsible secretary), ԿԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ, ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ,  
ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (Deputy Editor-in-Chief), ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՕԳԱՆՅԱՆ Կադժիկ,  
ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նադեժդա, ՏԱԿՅԱՆ Արմեն, ՏԱՐԳՍՅԱՆ Լևոն, ԵՐԵՎԱՆԻ Տատյանա,  
ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72

ISBN 978-9939-50-348-6

© ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2018

---

---

# ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

## ՌՈՒԲԵՆ ԶԱՐԴԱՐՅԱՆԸ՝ ՀՅՂ ՄԱՄՈՒԼՈՒՄ

### ԱՐՈՒՍՅԱԿ ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ

Արևմտահայ գրող, հրապարակագիր Ռուբեն Զարդարյանը խմբագրում է ՀՅՂ «Ռեզոլյուցիոն» (1905-1908թթ.) և «Ազատամարտ» (1909-1915թթ.) թերթերը: «Դրոշակում» 1901թ. տպագրվել է Ռ. Զարդարյանի (Ասլան) «Խեղդեցէ՛ք զայն» պատմվածքը: Այն թուրքի հարեմից փախած հայուհու՝ Հռիփսիմեի (Ֆաթմա) մասին է, ով լույս աշխարհ էր բերելու «օձի զավակին»՝ տաճիկ մանուկին, որին դիպչել անգամ չէր ցանկանում: Հռիփսիմեի տառապանքներում հեղինակը պատկերում է հայ ժողովրդի ողբերգության ողջ ահավորությունը և վրեժխնդրությամբ պայքարի է մղում հանուն ազատության:

**Քանալի բառեր** – գրող-հրապարակագիր, օսմանյան բռնատիրություն, ջարդ, արյունոտ օրեր, անմեղ նահատակներ, առևանգում, թուրքական հարեմ, վրեժխնդրություն:

Արևմտահայ գրականության երախտավոր Ռուբեն Զարդարյանն առանձնանում է իր քաղաքացիական դիմագծով, շրջահայաց ու խորագետ մտավորականի ինքնատիպ ձեռագրով և գրական գործի նկատմամբ ունեցած իր վերաբերմունքով: Խորհրդապաշտ քերթողն ստեղծագործելու իր բնատուր շնորհը բացառապես դրսևորում է արձակ ժանրերում (վիպակ, նորավեպ, պատմվածք, հեքիաթ) և հրապարակագրության մեջ: Նրա ակնկալիքներն ու սպասելիքները հայ գրողներից և գրականությունից ավելին էին, քան կար օսմանյան բռնատիրության պայմաններում գոյատևող գրական կյանքում: Թե՛ մամուլում, թե՛ գրականության մեջ Զարդարյանը հանդես եկավ որպես իր ժողովրդի արդար դատի պաշտպան՝ համոզված, որ հումանիստական գաղափարներով առաջնորդվող հասարակությունը, ինչպես նաև ազգերն ու պետությունները կարող են կանխել չարիքն ու ժողովուրդներին ահաբեկող ոճիրները: Նրա համար «...հարցերուն հարցը... կը մնար կայացումը ժողովրդավարական պետութեան մը, ուր կայսրութեան բաղկացուցիչ տարրերը, ազգութիւնները հաասար պիտի ըլլան օրէնքին առջև»<sup>1</sup>: Այս խնդիրը շարունակաբար արձարծվում է հատկապես Զարդարյանի հրապարակախոսական հոդվածներում: Իսկ նրա գրիչը՝ ներշնչված հայրենիքի հանդեպ ունեցած սիրով, ուղղակի իր ապրած ժամանակի հասարակական կյանքի, ազգային խնդիրների և համամարդկային արժեքների արտահայտիչը եղավ:

---

<sup>1</sup> Զարդարյան Ռուբեն, Յօդուածներ, Իստանպուլ, 2015, էջ 8:

1905-1908թթ. արդեն որպես Օսմանյան կայսրությունից արքայալ՝ Բուլղարիայի Պլովդիվ /Ֆելիպե/Փլովտիվ/ քաղաքում խմբագրում է Հ.Յ. Դաշնակցության «Ռեզոլյուցիոն» եռօրյան: Հ. Օշականի գնահատմամբ Ջարդարյանը, ունենալով «կորով ու քաղաքական կեցվածք», հաջողությամբ է իրականացնում թերթի գործունեությունը՝ շոշափելով շատ հարցեր, «կարգ մը գաղափարներ», որոնք հասարակական լայն խավերին հասանելի դարձնելու անհրաժեշտությունը կար. «Ու խօսիլ մեր երագին վրայ: Ու խօսիլ թուրք կայսրութեան ու անոր արինոտ պետին վրայ»<sup>2</sup>: Այնուհետև Պոլսում Դաշնակցությունը հիմնում է «Ազատամարտը». Ջարդարյանը դառնում է «իր պատկանած կուսակցութեան պաշտօնաթերթին խմբագրապետը» և պաշտոնավարում է մինչև 1915թ. ապրիլի 24-ը<sup>3</sup>: Ճիշտ է, «Ազատամարտում» Ջարդարյանի ստորագրությամբ հողվածները սակավաթիվ են, սակայն «իրն են կարեւոր մասով անստորագիր խմբագրականները»<sup>4</sup>: Օշականի կարծիքով թերթն ամբողջությամբ կլանում էր նրա ստեղծագործական կարողությունները, իսկ հրապարակագրի աշխատանքը համարում էր «անոր վնասին կողմը»՝ ասելով. «Ան մէկն է անիմաստ ու դժբախտ զոհերէն, զոր ըրաւ գրականութիւնը մեր հանրային կեանքին: Հոն ըլլալու չէր իր տեղը»<sup>5</sup>: Այնուամենայնիվ, բարձր գնահատականի են արժանացել Ջարդարյանի լրագրողական տաղանդն ու գործունեությունը: Նրա աշխատության շնորհիվ հայ լրագրությունը ձեռք բերեց նոր որակներ, համենայն դեպս այդպես են գնահատում ժամանակակիցները՝ ասելով. «...իսկական լրագրող մըն՝ էր բարձրագոյն որակի: Ջարդարեան եւ իրեն ժամանակակից գործընկերներու հոյլ մը յաջողեցան հայկական լրագրութիւնը եւ այս պարագային անոր արեւմտահայ ճիւղը հասցնել ոճային, բովանդակային, լեզուական, որակական գագաթնակէտի մը, որմէ ետք- աւելի ճիշդը այս սերունդին ողջակիզումէն ետք սոյն երկնային բարձունքը երբեք ալ կարելի չեղաւ նուաճել»<sup>6</sup>:

Սակայն Ռուբեն Ջարդարյանի տարերքը գրականությունն էր, հատկապես արձակը: Ըստ նրա՝ «գրականությունը ուրիշ բան չէ, եթե ոչ հայելի մը, ուր կցուլանան զինքն արտադրող ազգին կենսագործ ուժն ու կարողությունը, անոր քաղաքակրթական ընդունակություններն ու աստիճանը»<sup>7</sup>, իսկ գրողի պար-

<sup>2</sup> Օշական Յ., Համապատկեր արեւմտահայ գրականութեան, եօթներորդ հատոր, Անթալիաս, 1979, էջ 325:

<sup>3</sup> Ջարդարեան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 6:

<sup>4</sup> Օշական Յ., նշվ. աշխ., էջ 326:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 332:

<sup>6</sup> Ջարդարեան Ռ., նշվ. աշխ., էջ 5:

<sup>7</sup> Ջարդարյան Ռ., Յայգալույս, Երևան, «Հայպետհրատ», 1959, էջ 461:

տականությունն է հավուր պատշաճի իրականացնել այն. «Արձակագիրը իր երևակայության քմահաճույքին համաձայն ձևափոխման չենթարկեր այն տարրերը, զորս կառնե իրականութենեն, այլ կդասավորե, լույսի տակ կդնե, կգործածե զանոնք կանխորոշ նպատակի մը համար»<sup>8</sup>: Այս սկզբունքով էլ առաջնորդվեց գրողն իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում:

Ստորև կանդրադառնանք Ռուբեն Զարդարյանի (Ասլան) «Խեղդեցէ՛ք զայն»<sup>9</sup> պատմվածքին: Այն տպագրվել է ՀՅԴ «Դրօշակ» պաշտոնաթերթում՝ «Ջարդի օրերէն» ենթավերնագրով, որն էլ հուշում է ներկայացվող նյութի բովանդակությունը: Թուրք բարբարոսների կողմից երկրում իրականացվող զազանությունները վերացնում էին աշխարհիս երեսից լավն ու բարին, խոշտանգում մարդկանց հոգիները, նրանց ներաշխարհում սպանում ամենանուրբ ու թաքուն զգացումներն անգամ: Այս մասին է հերոսուհուն՝ Հռիփսիմի պատմությունը:

Հեղինակը գրվածքը սկսում է «Մահուան օրերն են» նախադասությամբ, ապա հետզհետե պարզում է այդ օրերի նկարագիրը: Գեղարվեստական խոսքի պատկերավորման վարպետությամբ ստեղծում է զգալիորեն տպավորիչ մի պատմություն, որն, իհարկե, եզակի չէ: Ամենուր ջարդի օրերը նույնն են՝ արյունոտ, վշտահալած, ողբակոծ. համատարած սփռված դիակներ, կիսամեռ, խոշտանգված մարմիններ, երբեմնի շեն աշխարհն ավերակ դարձած, իսկ կյանքի մասին պատմողներն առավել քան մեռած. «...միակ կեանքը, որ կը տևէ տակաւին, կիսակործան պատերու ածխացած ուրականն է, որ նոյնպէս չարագուշակ՝ երկին ի վեր սաղմոս մը կը հեծծէ՛ ու երկնքի խլացած արդարութեան՝ գետնի վրայ կատարած եղեռնագործութեանց վրէժխնդրութիւնը կ'յիշեցնէ»: Այս մի փոքր հատվածից արդեն իսկ երևում է, որ այն, ինչ կատարվել է, չունի «մոռացումի հաճույքը». ընդհակառակը, դատապարտված է նորոգվելու, բորբոքելու վշտից ու տառապանքից ծնված ցասումը:

Արդարության՝ այդպես էլ չհագեցող ծարավ կա, ու մինչև ե՞րբ: Պատմվածքում գրողն ըմբոստության ձայնն է բարձրացնում, նզովում «խալամին յաղթական օրհներգը» հնչեցնողներին, որոնց չի հանդուրժում բնությունն անգամ. «Կը դողան, քարերն անգամ լեզու ելլալու ջանք կ'ընեն խլացած բնութեան ու գիտակից մարդկութեան մէջ փոխանցող այս կեղծաւորութեան հրէշային երևոյթին դէմ հայիոյելու...»: Տրտասարսուռ գիշերը շարունակվում է,

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 490:

<sup>9</sup> «Դրօշակ», 1901, թիվ 9, էջ 164:

և միայն «արեան հոտը կը գոլորշիանայ», իսկ այս համասփյուռ մեռելության, գերեզմանային լուսության մեջ «կոյսի մը հեծեծանքը կը լսի՝ խորունկ, կաղկողի՛չ...»: Այդ առևանգված հայ աղջիկը՝ Հռիփսիմեն է ողբածայն հեծկլում «թիրքի հարէմէն, որուն դրան առջև իր եղբայրակիցներուն դիակները կը պառկին անխօս ու համակերպած...»: Գրողը միատիկական խորհրդավորություն է հաղորդում այդ առեղծվածային էակին՝ «գթութեան հրեշտակ» անվանելով նրան, «որ երկրատուր դժոխքին վրայ նստած շուրջի ահաւոր եղելութիւնները կը վայէ»: Իսկ անպատկառ իրականությունը լուռ է կատարված ոճիրի հանդեպ, և կործանումը կատարյալ է թվում. «...քըստմնեցուցիչ անցքերը ենթադրել կուտան, թէ հայ անունը սրբած է աշխարհէն»: Սա դեռ ամենազարհուրելիին չէ. «Հռիփսիմէն իր գերութեան ամրոցին մէջ տաճկական հարէմի լաթեր կը հագնի, գլուխը չիթ կը քաշէ և նոր աղօթքով իսլամի պիղծ նամազը օրհներգել կը սովորի»: Նրա չքնաղ գեղեցկությունը կրում է տանջանքի ու չարչարանքի դրոշմը. իսլամական մկրտությունը Ֆաթմա էր դրել նրա անունը և կտրել իր էությունից: Հոգեկան կացությունը, որում հայտնվել էր հայուհին, բացահայտում, առավել ընդգծված է դարձնում նրա բնավորության և վարքագծի դրսևորումները, որի արմատներն, անշուշտ, խորապես ազգային էին: Սակայն կար մի բան, որ չէին կարող հափշտակել, խլել նրանից. այն «...իր հայրերուն կարօտովը լեցած և անոնց վըրէժխնդրութեամբը թունատրած հոգին էր» ու հիշողությունը: Նա իր օրերը լցրեց հիշատակներով, հայրենի տան մասին երազներով. «...այո՛, անիկա պիտի հիշէ իր սուրբ հողն ու անմոռաց մեռելները, որ հայունն ու հայ ըլլալուն համար կործանեցան, մեռան»: Եվ ահա, տարին դեռ չքոլորած, փախչում է Հռիփսիմեն՝ գտնելու իր ավերակներն ու որբացած ազգակիցները: Ազատ է հիմա (ոչինչ չարժեցող ազատություն). Նա, ծնկած փլատակների վրա, համբուրում է քարերն ու սևացած հողը, և հորդում են կարոտի, գորովի արցունքները, զոջման և քավության արցունքները, սակայն նա ազատության մեջ նույնքան դժբախտ է, ինչպես և գերության: Նրա ողբերգությունն ավելի խորն է, վիշտն ավելի ծանր, քան կարելի էր պատկերացնել. «...սակայն անոր զաւակը կը հալածէ զինքը տակաւին, որովհետև... արգանդին մէջ կըզգայ տաճիկ մանուկը, որ կը խաղայ... իր անիծեալ երկունքին մէջ գազանի ծագը աշխարհ կուգար. խեղդեցէ՛ք, խեղդեցէ՛ք զայն, կ'աղաղակեր՝ մօռցած իր երակներէն քաղուղ բոլոր ցաւերը, տղաբերքի պրկող տանջանքները, անհուն ատելութեամբ մը համակած վրէժ-խնդրութեան միակ կրակով մը բռնկած»: Նրա երեխան «օձի զաւակն» է, հոր, եղբայրների «զլխուն գնովը գնած», նա չի կարող անգամ ձեռքերը դիպցնել

նորածին երեխային, և «խեղդեցէ՛ք զայն»-ը միակ մխիթարիչ որոշումն էր: Գուցե նա այդ պահին չէր էլ հասկանում՝ Ֆաթմա՞ն է ինքը, թե՞ Հռիփսիմեն, միևնույնն է. «Քավությունը կատարեալ էր»: Զարդարյանը սրբացնում է հերոսուհուն՝ նրա արարքը գնահատելով որպես նահատակների հիշատակի տուրք. «սրբուհի մըն է անիկայ, որովհետև նահատակ գերեզմաններուն անթառամ յիշատակը իր վրէժխնդրութեամբ կը նորոգէ»: Հասկանալի է՝ հեղինակն ինքն էլ, ինչպես ցանկացած հայ մարդ, թշնամու հանդեպ լցված էր վրեժի ու ատելության զգացումներով, ոճրագործին պատժելու անհագուրդ մոլուցքով: Ինչպես տեսնում ենք, վրեժխնդրության գաղափարը դառնում է նահատակների հիշատակն ապրեցնող և նրանց իդեալներին կյանք տվող ամենազորեղ ուժը, որի մեջ ապրողները երբեմն իրենց մխիթարությունն են գտնում:

Յավովք, Օսմանյան կայսրությունում սահմանադրության հաստատումից հետո հիասթափությունն ավելի ծանր եղավ: Զարդարյանն այն հրապարակագիրն ու քաղաքական գործիչն էր, որ խորապես գիտակցում էր հայությանը սպասվող նոր սպառնալիքներն ու վտանգները և չվարանեց ասել. «Սահմանադրութիւնը միայն ձեւերը փոխեց, ոչ էութիւնները»<sup>10</sup>: Դեռ «Ժամանակ»-ի հրապարակագրութեան մէջ Զարդարեան արդէն իսկ երեսան կու գայ իբրեւ զգօն լրագրող մը, որ առաջին իսկ պահէն լաւապես ըմբռնած է իշխող իթթի-հատական կուսակցութեան մէջ աճող եւ զարգացող բռնապետական հակումները: Ան բազմիցս կը գրէ այս նիւթին մասին եւ վեր կ'առնէ այս վտանգը»<sup>11</sup>: Ավա՛ղ, ջանքերն ապարդյուն էին. հումանիստ գրողի համար վերոբերյալ նշված կարևորագույն հարցն այդպես էլ մնաց չլուծված: Որպես «յեղափոխական մտաւորականի ցայտուն տիպար», «կրակ եւ ըմբոստութիւն ժայթքող կարմիր հրապարակագիր»<sup>12</sup> Զարդարյանն իր ժողովրդի հետ ապրեց և կրեց նրա դառը ճակատագիրը: Պատմվածքում նա գրում է, որ հայը «չի կրնար մոռնալ՝ որքան ալ տանջւած, հալածական ու վտարանդի ըլլայ, այո՛, անիկա պիտի յիշէ իր սուրբ հողն ու անմոռաց մեռելները, որ հայունն ու հայ ըլլալուն համար կործանեցան, մեռան»: Իսկ որպեսզի մարդկությունն իր գոյության ընթացքում խուսափի նման ոճիրներից, Զարդարյանի համոզմամբ «Զարիքը պետք է չորացնել իր աղբիւրին մէջ»<sup>13</sup>:

Այսպիսով, «խեղդեցէ՛ք զայն» պատմվածքն ամբողջովին արտահայ-

<sup>10</sup> **Զարդարեան Ռուբէն**, Յօդուածներ, Իստանպոլու, 2015, էջ 120:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 15:

<sup>12</sup> **Պոյաճեան Եղուարդ**, Դէմքեր, Ա հատոր, Պէյրուք, Ատլաս, 1966, էջ 209:

<sup>13</sup> **Զարդարեան Ռուբէն**, նշվ. աշխ., էջ 28:

տում է օսմանյան բռնատիրության հայահալած քաղաքականության վայրենաբարո բնույթը: Հեղինակն ընդամենը մի քանի էջում պատկերում է հայոց ողբերգության անասելի ահավորությունը՝ հերոսուհու ցավի մեջ խտացնելով ազգային վիշտը: Անգամ Հիսուսի տանջանքներն էին նսեմանում. «ով ըսաւ թէ Քրիստոսի խաչը ավելի ծանր էր, երբ անիկայ շալկած Գողգոթայէն կը մագլցէր», - գրում է Ջարդարյանը՝ իր ժողովրդին ևս համարելով հանուն հավատքի, հանուն իր տեսակի անմեղ նահատակվող:

### РУБЕН ЗАРДАРЯН В ГАЗЕТАХ АРФД

АРУСЯК АБРААМЯН

Писатель и публицист Рубен Зардарян редактировал газеты АРФД «Размик» (1905-1908) и «Азатамарт» (1909-1915). В 1901 в газете «Дрошак» был опубликован рассказ Зардаряна (Аслан) «Задушите его». Рассказ об истории армянки Рипсиме (Фатима) бежавшей из турецкого гарема. Она рождает ребенка турка, к которому даже прикоснуться не желает. В страданиях Рипсиме автор описывает весь ужас трагедии армянского народа и с мстостью призывает к борьбе во имя свободы.

**Ключевые слова** – писатель, публицист, Османская империя, резня, кровавые дни, невинные мученики, похищение, турецкий гарем, мстительность.

### THE WORKS OF RUBEN ZARDARYAN IN ARF NEWSPAPERS

ARUSYAK ABRAHAMYAN

Western-Armenian writer, publicist Ruben Zardaryan edited the ARF newspapers "Razmik" in 1905-1908 and "Azatamart" in 1909-1915. In 1901 Zardaryan's (Aslan) "Strangle him" story was published in "Droshak" newspaper. The story is about Armenian woman Hripsime (Fatima), who ran away from Turkish Harem, carrying a baby of a Turk who she didn't even want to touch. In Hripsime's sufferings, the author describes the horror and tragedy of Armenian people and calls with vengeance to struggle for the freedom.

**Key words** – writer, publicist, Ottoman Empire, massacre, bloody days, innocent victims, kidnapping, Turkish harem, vengeance.



## ԼԵՎՈՆ ԽԵՇՅՈՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ ԹԱՔՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՇԵՐՏԵՐԸ

### ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Լևոն Խեշյոյանի արձակի նշանային համակարգի քննությունը կատարվում է նորագույն նշանագիտական հետազոտությունների տեսական-մեթոդաբանական ձեռքբերումների հենքի վրա: Լուսինը և լուսնային օրացույցը Խեշյոյանի արձակում կիրառվում են որպես նշանաստեղծ համակարգ՝ գեղարվեստական տեքստի նշանագիտական կառուցվածքների վերլուծության գիտական հիմքեր ստեղծելով գրականագետի համար:

**Քանալի բառեր** – նշանագիտություն, նշան, կառուցվածք, Լուսին, օրացույց, լուսնային օր:

Նշանագիտության կուտակած ծավալուն գիտելիքը մերօրյա գրականագետին հնարավորություն է տալիս կատարելու գեղարվեստական տեքստի արդյունավետ քննություն, մանավանդ որ առաջադրված խնդիրը բացառապես նշանագիտական է: Գեղարվեստական տեքստի վերլուծությունը նախ և առաջ պահանջում է հեղինակի պատկերակերտման յուրահատկությունների համակարգային ուսումնասիրություն: Համաշխարհային գրականության պատմությունը վաղուց արդեն հիմնավորել է այն թեզը, ըստ որի՝ աշխարհի և տիեզերքի մոդելավորումը բառի միջոցով ունի մետաֆորիկ, միջնորդավորված, անուղղակի բնույթ: Գրողն այն պատկերագրում և գեղակերպում է այն չափով, ինչ չափով ինքն իր մեջ արարել է մարդուն և տիեզերքը: Ներքին տեսողության սահմանների ընդարձակությունը պայմանավորում է տեքստի, պատկերների և դրանք կազմավորող նշանների ընկալման խորությունը: Գրողի աշխարհաճանաչողության բարդությունը տեքստի բարդության նախապայմանն է, իսկ տեքստի բարդությունը պայմանավորված է նշանային համակարգի, նշան-պատկերների կառուցվածքով: Այս առիթով նշանագետ Յու. Լոտմանը գրում է. «Դիտարկելով նշանագիտական կառուցվածքների բնույթը՝ կարելի է կատարել մեկ հետևություն. կառուցվածքի բարդությունը ուղիղ համեմատական է փոխանցվող տեղեկության բարդությանը: Տեղեկության բնույթի բարդացումն անխուսափելիորեն հանգեցնում է այն փոխանցելու համար կիրառվող նշանային համակարգի բարդացմանը»<sup>1</sup>: Գեղարվեստական տեքստը դիտարկելով որպես երկու անհատների միջև հաղորդակցություն՝ Լոտմանն անհատներից մեկին կոչում է տեղեկություն ընդունող՝ հասցեատեր, իսկ

<sup>1</sup> **Лотман Ю.** Структура художественного текста. Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург, 2015, стр. 18.

մյուսին՝ ուղարկող՝ հասցեագիր: Եթե քննության հիմք ընդունենք այս պարզագույն կառույցը, ապա հետազոտվող հեղինակը՝ Լևոն Խեչոյանը՝ որպես հասցեագիր, իր տեքստերով և նրանցում ձևավորված նշաններով ընթերցողին՝ իր գրի հասցեատիրոջը, հղում է գաղափարներ, մտքեր, որոնք ապակողավորման կարիք ունեն: Ըստ Լուսմանի՝ սա հաղորդակցության Ա-Բ՝ մարդ-մարդ մակարդակն է, երբ մի անհատը մյուսին տեղեկություն է փոխանցում. այո՛, գրականությունն ունի այս գործառույթը: Երկրորդ մակարդակում՝ Ա-Ա, մարդն ինքն իրեն է տեղեկություն հաղորդում, բայց ժամանակային տարբեր հատույթներում սա էլ կարող է գրականություն դառնալ, ինչպես օրագրային գրառումները, ճամփորդական նոթերը: Երրորդ մակարդակում՝ Ա-Բ, Ա-ի ներքո դիտարկվում է մարդկությունն ամբողջությամբ, և հաղորդակցությանը տրվում է պատմական փորձի և իմացության փոխանցման բնույթ: Եթե «մարդկություն» եզրով չդիմագրվենք ազգային մշակույթն ու պատմությունը և ճշգրիտ պատմական ընթացքի ու համազգային ճանաչողության դիրքերից քննենք գրական հաղորդակցության համակարգը, ապա առանձին հեղինակի գրականության նշանագիտական քննությունը կբացորոշի նախ՝ հեղինակի՝ տեքստից ներս և տեքստից դուրս պատմական ժամանակի ընկալման սահմանները, ապա մարդու՝ անպայմանորեն էթնիկ միավորի և տիեզերակարգի էներգափոխանակության, նույնն է թե՛ հաղորդակցության իրական-բնական և դրանք մոդելավորող բառային-շարակարգային կառույցները:

Այսպիսի քննության համար դարձյալ օգտվենք նշանագիտության արդեն փորձարկված համակարգերից և առկա կաղապարները ծառայեցնենք հետազոտվող խնդիրներից առաջինի՝ Լևոն Խեչոյանի արձակում նշանագիտական արժեք ներկայացնող Լուսնի և նրա փուլերի նշանային կառուցվածքների մեկնաբանությանը:

Լ.Խեչոյանի արձակի վիպական առաջին հայտնությունը՝ «Խնկի ծառեր» վիպակը (1991թ.), ժանրի դասական հատկանիշներով ստեղծված գործ է՝ պատումային շարադրանքով: Իր տոհմի կենսագրությունն է՝ էպոսային-կրոնահավատամքային ծննդաբանությամբ: Տոհմի հիմնադիրը կին է՝ Շուշան նախամայրը, որը հայտնվում է հրեղեն սպիտակ ձիով՝ գրկին բարուրած Խեչոն: Մեծ ջանք չի պահանջվում նրան հայոց էպոսի Ծովինարին կամ քրիստոնեական տիրամորը նմանեցնելը, երկուսի դեպքում էլ հղիացումը ոգեղեն ընթացք էր, ոգուց էր արարվել Աստվածամարդը: Շուշան նախատատն էլ Ծովինար գծի շարունակությունն էր, որ փրկել էր Աստծո պարգև պտուղը՝ իր տոհմը պահպանելու և սերմը շարունակելու ջանքով: Ումի՞ց և ինչի՞ց էր փրկել,

տեքստը դեռ անհաղորդ է, միայն գիտենք, որ ինչքան խորհրդավոր էր հայտնությունը, նույնքան առեղծվածային էր Շուշանի հեռացումը: Նախամոր ցեղափոկիչ ծրագիրն իրականացել էր. Խեչոն հինգ որդով սեղան նստող հսկա էր՝ գետի ջրերին իրեն ցանկալի ընթացք տվող, հողերի ու իր իսկ ձեռքերով կառուցած տների տեր, որ իր տոհմի առաքինության բանաձևը դաջել էր տան ճակատին և հսկաների պարը՝ քոչարին պարելուց հետո քնել հավիտյան: Բայց տոհմի ճակատագրի մեջ ողբերգականություն կար, անեծք ու կործանում: Նշանը դեռ բանաձևված չէ, և Խեչոյի որդիների՝ Արարատի, Տարիելի, Մարգարի և Գիգոլի կործանումը մեկնաբանվում է անձի հոգեմտավոր յուրահատկությունների կամ տվյալ պատմաշրջանի սոցիալ-քաղաքական զարգացումների շրջագծում:

Վիպակի խորագիրն ինքնին մահվան նշան է՝ խնկի ծառեր, որը հակված է կողավորելու ամբողջ տեքստը: Բնագրում այն հայտնվում է Արարատի մահվան առիթով՝ առանց այլաբանության. «Մարգարից փոքրը Արարատն էր: Խեչոն մեր հանդերից մինչև ջրաղացը՝ գետի երկու ափերին, խնկի ծառեր էր տնկել: Ասել էր. «Հացն ու ջուրը կա, թող քոչարին էլ լինի, թող թև թևի լինեն ու հանդերն էլ դռավից կպահեն»: Գարնան սկզբին Արարատը բարձրացել է խնկի ծառը, որ կատարի չոր ճյուղերը կտրի, ընկել է, ու ձեռքի կացինը խրվել է կոկորդը: Ինքն իր արյունը կուլ տալով՝ խեղդվել է՝ ողբալի ցավի սահման գծելով իր ոգու և ապրողների միջև: Պապս կտրել է ծառը ու բնի վրա կրակ է վառել, որ էլ չկանաչի: Ու ծառը չի հանգել, մինչև մեր տոհմի վերջին մարդը ծխացել է: Տարվա բոլոր եղանակներին ամբողջ գյուղում միայն մեր տների վրա է տարածված եղել խնկի բույրը՝ ամեն վայրկյան հիշեցնելով իր արյան մեջ խեղդված Արարատին»<sup>2</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, պարբերության ավարտին խնկի ծառն արդեն մետաֆոր է՝ տոհմի հանգուցյալների հոգու համար անվերջ ծխացող, նույնն է թե՛ սպասվող անբնական մահվան նշան: Թվում է՝ այս ցավոտ մահը Մարգարի ոճրի պատիժն է. նա սպանել էր ուփալո-Լոմոյին ու թեև դատապարտվել էր քսանհինգ տարվա բանտարկության, բայց անեծք ուներ՝ իր և տոհմի հոգուն ծանրացած: Այս ժամանակային հատույթում Արարատի կործանումը կապվում էր անեծքին: Բայց վիպակն ունի ոչ միայն անհատի ժամանակ, ոչ միայն տոհմի ժամանակ, այլև տիեզերքի պարբերական ռիթմով պայմանավորված էթնիկ ժամանակ, որի նվազագույն միավորն էլ մի փոքր

<sup>2</sup> **Խեչոյան Լևոն**, Փուշը, հայր, փուշը, Երևան, 2011, «Նահապետ», էջ 256: Այս գրքից բերված քաղվածքների էջերը կնշենք տեղում՝ ՓՀՓ հապավումով:

«ուշացումով» հայտնվում է տեքստում՝ որպես առանցքային նշան: Առաջին անգամ այն հայտնվում է Հայկուշ տատի՝ սրբի առաջ մոմ վառելուց առաջացած հրդեհի օրը ճշգրտելիս. «Օրը շաբաթ էր, լուսինը՝ մեկ օրական»: Նշանը կազմավորվել է որպես բարդ շարակարգ և տեքստի հաջորդ հատվածներում հայտնվելու է որպես արդեն կայացած դժբախտության նախապայման: Որպեսզի մեկնաբանությունը ճիշտ ուղիով ընթանա, փորձենք ճանաչել նշանակյալը կամ մեկնաբանելին:

Ըստ նշանագետ Չ.Պիրսի՝ լեզվական նշանը եռանկյունի է՝ բաղկացած մեկնաբանելի-նշան-առարկա կողմերից, որոնք լիարժեքորեն ներկայացնում են նշանի հարաբերակցությունը մյուս մակարդակներին: Ըստ այս կաղապարի՝ մեկնաբանվող երևույթը Լուսինն է, նշանը՝ մեկ օրական Լուսինը, իսկ առարկան՝ յաթաղանը: Ինչպիսի՞ կապի մեջ են նշանի այս երեք բաղադրիչները: Լավագույնս հասկանալու համար, թե ինչ է մեկ օրական Լուսինը, պետք է ծանոթանանք Լուսնի փուլերին և իմանանք դրանց խորհուրդն ու նշանակությունը մարդկային կեցության համար:

Լուսնային օրացույցը երկրային ժամանակը և ռիթմը ներկայացնող ամենահին համակարգերից է: Լինելով Երկիր մոլորակին ամենամոտ տարածության վրա՝ Լուսինն ամենաանմիջական ազդեցությունն ունի նյութի աշխարհի բոլոր զարգացումների վրա: Մասնավորապես նրա փուլերը՝ աճող և նվազող, նորալուսինը և լիալուսինը, ահռելի մտավոր և զգացական տեղաշարժեր են առաջացնում Երկիր մոլորակի ողջ կազմի վրա: Հազարամյակներ շարունակ մարդիկ հետևել են այս ընթացքին, համակարգել այն և հասկանալով նրա՝ իրենց կյանքի վրա ունեցած ամենօրյա ազդեցությունը՝ իրենց կյանքը կարգավորել են՝ ըստ լուսնային օրերի բնույթի և իմաստի:

Լուսնային ամիսը կազմված է քսանինը կամ երեսուն օրից (ոչ բոլոր ամիսներն ունեն երեսուներորդ օր): Լուսնային յուրաքանչյուր օր ունի իր էներգիան, տիեզերական մարմինների հետ իր հարաբերակցության չափն ու էներգափոխանակության աստիճանը: Հազարամյակներ առաջ մեր նախնիները տիրապետել են այս գիտելիքին: Երբ քրմերից խլվեց աստվածային գիտելիքը և հեռացվեց մարդկության մի զգալի հատվածից որպես գաղտնիք՝ հենց գաղտնագիտություն կամ թաքնագիտություն անունով, մարդկությունը, մասնավորապես թաքնագիտության կրողները՝ հայերս, կորցրինք ինքնաճանաչ և տիեզերաճանաչ համակարգերի իմացությունը՝ ընկղմվելով տևական խավարի և քաոսի մեջ: Այնինչ լուսնային օրացույցն առ այսօր կիրառվում է հրեաների երկրում՝ որպես տիեզերական ռիթմերը ներկայացնող ամենա-

ճշգրիտ համակարգ: Հետագայում այս համակարգի արդյունավետությունը հասկացան ու վերցրին մուսուլմանություն դավանող շատ ժողովուրդներ: Նորալուսնի փուլերից մեկը՝ յաթաղանին շատ նման, դարձավ մուսուլմանական խորհրդանիշ և հանգրվանեց թուրքական պետական դրոշների վրա: Նշանակում է՝ Խեչոյանի կիրառած նշանը՝ մեկ օրական Լուսինը, և նրա նշանակիչը, ի սկզբանե բնական-իրական տիեզերական իրողություններ են և չունեն այլաբանական շերտ: Այս մասին կարևոր դիտարկում ունի Յու.Լուսմանը. «Մենք շրջապատված ենք ի սկզբանե ոչ նշանագիտական աշխարհով, որը հենված է նշանագիտական լճի վրա: Մենք իսկապես շրջապատված ենք ոչ նշանագիտական աշխարհով, բայց մենք այն չենք տեսնում: Մենք տեսնում ենք այն աշխարհը, որը ստեղծում ենք՝ ոչ նշանագիտական աշխարհի նշանագիտական աշխարհը»<sup>3</sup>: Այս դիտարկումը լավագույնս առնչվում է քննվող թեմային, միայն մի փոքրիկ վերապահում. ոչ թե մենք չենք տեսնում ոչ նշանագիտական իրականությունը, այլ տեսնում ու չենք հասկանում, որովհետև աստղաբանական իրողությունները որպես գիտելիք չեն ուսուցանվում և դառնում կեցության ձև, ճիշտ կենսակերպի հիմք, ընդհակառակը՝ դրանք հաճախ ընկալվում են որպես սնուտի, միֆական, անհավատալի տեղեկություններ, մինչդեռ օտարը կամ թշնամին օգտագործում է համատիեզերական էներգահնֆորմացիոն դաշտերը՝ իր հոգեմտավոր և նյութական աշխարհը հարստացնելու համար և կիրառում հայության դեմ որպես տեսակը ոչնչացնող զենք:

Լուսինն իրականում մոլորակ է, որի աճն ու նվազումը շատ կարևոր խորհուրդ ունեն մարդկանց համար: Ի՞նչ նշանակություն ունի լուսնային առաջին օրը կամ մեկ օրական Լուսինը: Սա թաքնագիտական գիտելիք է, և միայն աստղաբանների օգնությամբ կարելի է ստույգ տեղեկություն ստանալ: Լուսնային օրացույցի առաջին օրվա մասին կարդում ենք. «Լուսնային առաջին օր: Խորհրդանիշը՝ Լապտեր: Լուսնի առաջին փուլն է: Ծրագրեր կազմելու օր է: Մտքերը՝ ինչպես վատ, այնպես և լավ, դատապարտված են իրականանալու ձեր կամքով, քանի որ դուք ինքներդ եք մտքի աղբյուրը:

Բացի ապագայի մասին մտքերից, ցանկալի է վերադառնալ արմատներին, պեղել անցյալը, քննել սեփական արարքները, կատարել անցած ուղու վերլուծություն: Գերլարվածությունը կարող է առաջացնել սաստիկ գլխացավեր, որոնք կարող են կրկնվել պարբերաբար՝ մինչև լուսնային ամսվա վերջը,

<sup>3</sup> **Лотман Ю.** Воспитания души. Санкт- Петербург, 2005, стр. 146.

պետք է ապահովել նաև էներգիայի արտահոսք օրգանիզմից»<sup>4</sup>: Ուրեմն լուսնային առաջին օրը մտապատկերներ ստեղծելու, ծրագրեր կազմելու, երազելու օր է, և մարդու՝ առաջիկա ամսվա կյանքի որակը կախված է նրանից, թե նա ինչ մտքեր և նպատակներ ունի: Այս երևույթի բանաձևումն է «Ինչ մտանես, այն գտանես» ասացվածքը, որը մտքով նոր սկիզբ արարելու, սեփական ուղին նախագծելու իմացություն է:

Լ.Խեչոյանի վիպակում «Օրը շաբաթ էր, լուսինը՝ մեկ օրական» տեղեկությունը ոչ միայն դժբախտության, աղետի, մահվան նշան է, այլև հերոսների՝ տիեզերական ուղիներից դուրս գոյելու, անհատի, մեծ իմաստով՝ ազգի գոյատևման խորհրդի իմաստազրկման նշան: Այս նշան-շարակարգն ընկալելու համար ընթերցողին ապակողմորման գործիքներ են պետք, ոչ միայն ընթերցողին, վիպակի հերոսներին նույնպես պետք է այդ ճանաչողությունը: Այս տեսանկյունից ավելի քան կարևորվում է Լոտմանի դիտարկումը. «...Որպեսզի արվեստի միջոցով փոխանցվող տեղեկությունը ընդունես, պետք է տիրապետես նրա լեզվին»<sup>5</sup>:

Ցավոք, նրանցից ոչ մեկը զինված չէ իմացությամբ: Լուսնային առաջին օրը, երբ տիեզերքն անսահմանորեն բաց տարածք է՝ գաղափարներ, մտքեր, տեսիլներ ու երազանքներ երկինք հղելու, և համարժեքորեն նույնական՝ կենսաուժով հագեցած պատասխան ստանալու համար, անտեղյակ մարդը կարող է կորցնել իր ապագան լավագույնս ծրագրելու հնարավորությունը, ավելին՝ սխալ կամ նեգատիվ հղացքների պարագայում կարող է աղետի ենթարկվել, կորցնել տիեզերքից իրեն հատկացված էներգիաների կառավարման դեկը: Եթե մուսուլմանների և սեմական ժողովուրդների մոտ նորալուսինն իր հզոր էներգետիկ փուլերով զարգացման, հզորացման միջոց և նշան է, անհատի և հանրության աճի խթան, ապա հայության չիմացության պատճառով դարձել է յաթաղանի խորհրդանիշ: Իսկ թուրքերին հավանաբար յաթաղանի պաշտամունքն է մղել ընտրելու հատկապես այս լուսնաձևը: Արդյոք յաթաղանի կենսունակությունը թաքնագիտությունից հայությանն օտարելու մեջ չէ՞: Նորալուսնից էներգիա քաղելու փոխարեն հերոսները սարսափում ու խենթանում են. «...Մի օր տատս հանդ գնաց ու էլ չեկավ: Նրան պատահողոված, ձեռքերի վրա առած տուն բերեց Խուրջականենց Օրեստիի տղան: Կոլտնտեսության

<sup>4</sup> **Кош И., Кош М.** Астрологический календарь. Москва, 2008, стр. 76.

<sup>5</sup> **Лотман Ю.** Структура художественного текста. Анализ поэтического текста, 2015, стр. 23.

շները կատաղած թափառում էին սար ու ձոր: Շան ամիս էր: Տասիս թվացել էր, թե թափառող, կրքերից իրար հոշոտող ոհմակը զորք է: Ոսկեծոպ մետաքսով զարդարված բերում են Լուսինն, որ նա բռնաբարի կորեկի արտում հունձ անող մորը, խոտերի մեջ գատիկների հետ խաղացող վեց տարեկան քրոջը... Քանի որ Լուսինը կերպարանափոխվել, յաթաղան դառնալ գիտեր, քսել են տատիս ստինքներին ու կտրել պտուկները՝ տերողորմյա սարքելու համար: Օհ, Տե՛ր, ողորմյա՛...» (էջ 311): Լուսինն առարկայացել էր հայոց ճակատագրում այնքան, որ «մորթում էր» ազգին՝ առաջացնելով մտքի և հոգու հիվանդություն: Նույնիսկ Գիգոլի կին Նիզարը, որ գյուղի ամենագիտունն էր, նյութականացնում է Լուսինը շոշափելիության աստիճան. «Երեկոյան մեր տանը ճաշի սեղանի շուրջ նստածներին գիմնագիայի տված գիտելիքների ողջ իմաստնությունն այքերի մեջ՝ Նիզարը հայտարարեց. «Նրանց տոհմի հետ այդ դեպքերը կատարվում են, երբ Լուսինը մեկ օրական է դառնում, դա այն ժամանակն է, երբ Լուսինը ձևով յաթաղանի է նմանվում: Մի լա՛վ հիշեք՝ էն փոքր տղայի վիզը ծովեց էլի Լուսինի այդ օրերին...Նրանց տոհմի արյան ու սերմի մեջ շրջապտույտ է տալիս Լուսինը՝ յաթաղանի տեսքով: Նրանց դեռ չծնված պտուղն իր մեջ ունի Էրզրի պատմությունը և գիտե, որ երկնքում կա մեկ օրական Լուսին, ու նրա փայլը շեղբի տեսք ունի: Փրկությունը Լուսինը ջարդելու մեջ է: Վաղոն պետք է Լուսինը իջեցնի ու փշրի: Նրանցը լուսնային հիվանդություն է, որ ոչ մի ազգ նման հիվանդությամբ չի վարակվում, բուժման համար դարեր են պետք» (էջ 284-285): Եվ որքան էլ Նիզարի բացատրությունը հիացմունք է պատճառում պապ Օնանին, մեկնության արքայությունը կամ, ինչպես Խեչոյանն է վիպակում խելացի թվացող մտքերի առիթով ասում, ծաղրն ավելի շատ է, որովհետև Լուսինը ցած բերել ու ջարդել չէր հաջողվի ո՛չ Սատանա Վաղոյի տոհմին, ո՛չ Շուշան նախամոր Խեչոյի գերդաստանին, ավելի իրական ու օգտակար կլիներ ճանաչել ու օգտագործել Լուսինի զորությունը: Իրականում մեկ օրական Լուսինը երկնակամարում չի երևում՝ երազանքների դաշտ ստեղծելով մարդկության համար: Լուսնային երրորդ օրվանից երկնակամարում հայտնվում է բարակ մահիկը, որ չորրորդ և հինգերորդ օրերին միայն կարող է յաթաղանի նմանվել: Յաթաղանի հետ զուգորդելու հիմք տվել է թուրքական դրոշի լուսնաձևը, որը մեկ օրական Լուսինը չէ, բայց դարձյալ նորալուսին է, որի աճին զուգընթաց աճում է երկրային բանական և ոչ բանական տարրերի էներգիան, Աստծուն առաքված նպատակները կենսագործունեության դաշտ են ունենում և սկսում իրականանալ:

Աշխարհը շոշափելով ճանաչողների ահռելի բանակը գուցե այս ամենն

անհեթեթություն համարի: Փարատելու համար հատկապես նրանց կասկածը, ովքեր հիացած են հրեական հնարամտությամբ և հզորությամբ, ծանուցենք, որ այսօր էլ նրանք ապրում են ոչ միայն արեգակնային, այլև լուսնային օրացույցով, ընդ որում՝ պետական մակարդակում. «Այսպիսի օրացույցը (լուսնային) կիրառվել է Բաբելոնում, Հրեաստանում, Հին Հռոմում, իսկ այժմ գործածվում է Իսրայելում: Այսպիսի օրացույցում սովորական տասներկուամսյա տարիներն ունեն 353, 354 և 355 օր, իսկ նահանջ տարիները՝ 383, 384 և 385 օր, ինչը պայմանավորում է յուրաքանչյուր ամսվա առաջին օրվա գրեթե ճշգրիտ համընկնումը նորալուսնի հետ»<sup>6</sup>: Այսինքն՝ բացի այն, որ հրեական դպրոցներում ուսուցանվում է այս ամենը, նաև պետականորեն կազմակերպվում է անհատի և ժողովրդի կենսաոճի համապատասխանությունը համատիեզերական հաճախականություններին, ինչն էլ ապահովում է հոգու, մտքի և նյութի իդեալական շրջապտույտ:

Իսկ ի՞նչ խորհուրդ ունի բարդ շարակարգի առաջին միտքը՝ «Օրը շաբաթ էր...»: Սա էլ նշա՞ն է, ո՞րն է նրա իմաստը: Մեզ համար այն շաբաթվա վեցերորդ օրն է, հիմնականում՝ հանգստյան օր: Պարզվում է, որ այն նույնպես սկիզբ է և որպես սկիզբ պետք է իմաստավոր լինի. «Լուսնի փուլերի հետ է կապված և յոթօրյա շաբաթվա ծագումը, որը համարվում է օրերի և ամսվա միջև ընկած ժամանակի չափման միավոր և մոտավորապես համապատասխանում է մեկ քառորդ լուսնային ամսվան: Աստղագիտության զարգացման հետ շաբաթվա օրերին, որն այն ժամանակ սկսվում էր շաբաթ օրվանից, տրվեցին յոթ երկնային «թափառող» լուսատուների անունները...»<sup>7</sup>: Ուրեմն շաբաթ օրը նույնպես սկիզբ է: Այս երկու հզոր էներգաինֆորմացիոն սկիզբ ունեցող օրերը հայության համար դարձել են չարիքի ակունք: Խեչոյի գերդաստանի տաղանդավոր խենթերը չեն տիրապետում Լուսնից օգտվելու թաքուն գիտությանը և կործանվում են մեկը մյուսի հետևից՝ անկատար թողնելով իրենց երազանքները, սերմից չկարողանալով օտարել յաթաղանի տեսիլը: Իրենց մտքի ահռելի էներգիան նրանք հաճախ սխալ են օգտագործում: Մարգարն անիմաստ սպանության պատճառով կորցնում է իր կյանքի լավագույն քսանհինգ տարիները, մինչդեռ ակնհայտ էր, որ նրա միտքն արարման մեծ ուժ ուներ. երազում էր գրել «Դոն Կիխոտի» շարունակությունը և սավառնակ սարքել: Տարիելը նույնպես ստեղծագործական հզոր ջիղ ուներ. բանաս-

<sup>6</sup> Энциклопедия символов. Москва, Санкт-Петербург, 2005, стр. 645.

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 642:



տեղծ էր, բայց կործանվում է անարժեք քաղաքական հայացքների պատճառով: Գիզուլը տոհմի վայրիվերո ճակատագրի բեռան ծանրությունից կորցնում է իր ես-ն ու կյանքի իմաստը: Ժամանակը թակարդ էր լարել բոլորի համար. հրեա-թուրքական յաթաղանից մի կերպ փրկվել, ընկել էին հրեաստալիսյան յաթաղանի տակ: Արարող, ուժեղ այս մարդիկ մոլորվել էին, որովհետև ազնիվ տքնանքով ապրելու նրանց կամքը կոտրում էին կեղծ գաղափարներով, հայկական բնականոն կեցության հետ կապ չունեցող կարգախոսներով: Հետևանքը կործանումն էր, իրականությունն ու թշնամուն չճանաչելը ինքնուրացում ու մեկմեկու հանդեպ մեղքի էր մղում՝ սեփական արմատների, արյան հանդեպ ծաղր առաջացնելով. «Գիզուլն ասել է (Օնանին՝ Ս.Ա.). «Գիտե՞ս՝ Սերոբն ինչի ետ չեկավ, չգիտես, դե ուրեմն իմացի՛ր: Նա դռան ետևից լսել էր, երբ ես մատնում էի... Դեռ այն ժամանակ նրա աչքերից զգացի, որ էլ ետ չի գա, որովհետև նա այդ պահից էլ չէր հավատում, որ լուսնային այրոցքների գիշերներին լեռները քայլում են... Դու գիտես, չէ՞, մեր արքայական հպարտությունը՝ հա՛, հա՛, հա՛... Արքայական խեղճությունը՝ հա՛, հա՛, հա՛... Մարգարի արքայական վախը. նա այնքա՜ն հպարտ էր, որ վախից սպանեց ուփալո-Լումոյին... Իսկ դու քայլող լեռների մասին հորինած հեքիաթներով իմ միջոցով ընդհատեցիր Սերոբի կյանքը...»: Հետո ծունկ է իջել պապիս առաջ, նրա զույգ ձեռները սեղմել է դեմքին ու հարցրել. «Մի՞թե ճիշտ է այդ մղձավանջային լուսնային հիվանդությունը, ու որ այդ օրերին լեռները քայլում են ... Եթե նրանք քայլում են, ինձ չեն ների: Դա ես զգում եմ լուսնյակ գիշերներին» (էջ 306-307): Լուսնային հիվանդությունը մեծ սուտ էր, համատիեզերական կեղծիք, կենաց ծառի ճանաչողությունից օտարվելու և աստվածային գիտելիքը կորցնելու հետևանք: Պապ Օնանը չէր սխալվում մի բանում. երկնքի հետ ճիշտ հաղորդակցության դեպքում լեռները կարող են նաև քայլել, իսկ էներգիայի սխալ տեղաբաշխումից հիվանդություն և մահ կարող է լինել: Երբ Գիզուլն ինքնասպան եղավ, դարձյալ «Օրը շաբաթ էր, լուսինը՝ մեկ օրական»:

Յուրաքանչյուր լուսնային օր մարդու մարմնի որևէ մասի կենսագործունեության պատասխանատուն է: Առաջին օրվա տիրույթում գլխի առողջությունն է պայմանով, որ չպետք է խախտվեն աստղաբանական ցուցումները: Լուսնային առաջին օրվա բնութագրում հատկապես շեշտվում էր, որ ծանրաբեռնել միտքը պետք չէ, գլխացավեր կառաջանան: Պապ Օնանը թող Օնանին սովորեցնում է ականջ դնել բնության լռությանը և լսել գայլերի սիմֆոնիան. «Զրնգացող լռությանը խելառ Օնանն էլ չի դիմացել ու գոռացել է. «Լուսինն այրում է ուղեղս... Այրում է Լուսինը... Վաղոն հիմա ամբողջ տոհմով կուչ է

եկել, առավոտյան նրանցից մեկը էլի կխեղաթյուրվի, հարկավոր է Լուսինն իջեցնել ու գցել գայլերի առջև, թող ջարդեն, փշրեն, պատառ-պատառ անեն» (էջ 289): Պապն ինչ-որ բան գիտեր մեկ օրական Լուսնի մասին, բայց ոչ լիարժեք և համակարգված, հետևանքը՝ թոռան գլխացավերն ու տոհմի արու զավակների խեղված ճակատագրերը: Սերոբը մեռավ բանտում, և վարժապետ Նիզարը հասկացավ, որ ամեն գնով պետք է փրկել տոհմի վերջին սերմացուին՝ խելառ Օնանին, որ դարձյալ արարչական գեների կրող էր. քանդակագործ էր: Նյութի աշխարհում մոլորված այս որբին նուրբ էներգիաներն արվեստագետի հոչակ էին կանխորոշել, բայց նա, ներդաշնակության չգնալով իրեն ուղղված հոգեմտավոր զորություններին, վառում է իր՝ ցուցահանդեսի համար քաղաք տարվող քանդակները, տաքացնում ավտոբուսի մրսած ուղևորներին և դատարկված ապրելու իմաստից՝ վերադառնում գյուղ՝ «Օրը շաբաթ էր, Լուսինը՝ մեկ օրական»:

Իսկ որքանո՞վ էր լուսնային գործընթացներին ծանոթ Լևոն Խեչոյանը: Խեչոյանի արձակի ամբողջական ընթերցումը հիմնավորում է այն ենթադրությունը, որ նա ուսումնասիրել է լուսնային օրացույցը և տեղյակ է Լուսնի փուլերի հետ կապված երկրային տեղաշարժերին: Եթե «Խնկի ծառեր» վիպակում Լուսինը նշանաստեղծ կառույց է, և մեկ օրական Լուսինը մետաֆորային կիրառություն ունի, ապա Խեչոյանի արձակի մյուս շերտերում հանդիպում է Լուսնի փուլերի ոչ նշանագիտական կիրառություն: «Կորեացին» պատմվածքում անձրևային եղանակը հեղինակը բացատրում է Լուսնի փուլերով. «Լիալուսնի ամբողջ առաջին քառորդը անձրևելու է» (էջ 36) կամ՝ «Լիալուսնի երրորդ քառորդն էլ այսպես անձրևելով կանցնի» (էջ 39): Որպես մետալեզու կիրառելով աստղաբանական լեզուն՝ ճանաչենք տիեզերքը. «Ամսվա ընթացքում չորս անգամ Լուսինը «թափ է տալիս» մեր հոգեկանը՝ մի փուլից անցնելով մյուսը: Ահա թե ինչու Լուսնի փուլերը՝ նորալուսինը, երկրորդ քառորդը, լիալուսինը և երրորդ քառորդը (համապատասխանաբար 9,15,23,29 օրերը) հնուց համարվում են զգացմունքային հարաբերությունների համար ամենադժվարը»<sup>8</sup>: Ըստ այս տեղեկության՝ լիալուսինն առաջին քառորդ ունենալ չէր կարող, հավանաբար պետք է լիներ Լուսնի առաջին քառորդը, որ նորալուսինն է, և հեղինակը պատմվածքի շարունակության մեջ կարծես ճշգրտում է եղանակային իր կանխատեսումները. «Լուսնի առաջին քառորդից սկսած անձրևում է քաղաքի վրա» (էջ 39): Լուսնի փուլերի բնույթին ծանոթ մարդիկ

<sup>8</sup> **Կոш И., Кош М.** Астрологический календарь, стр. 76.

գիտեն, որ նորալուսնի, այսինքն՝ առաջին քառորդի եղանակն անկայուն է և տեղումնառատ, այդպիսին է նաև երրորդ քառորդի՝ «մեռնող» Լուսնի եղանակը: Առաջին պատկերի փոքրիկ վրիպումը հետագա շարադրանքում ուղղվել է: «Կարմիր գետի ափին աղոթելիս» պատմվածքում տեղի ունեցած արտառոց դեպքը կապվում է լուսնային օրացույցի ամենադժվար ու բացասական էներգիայով հարուստ տասնհինգերորդ օրվա հետ. «Դատավորի մեռնելու երրորդ օրվա լիալուսին գիշերը թաղի թափառական ամենախոշոր Ստեփան անունով կատուն պատուհանից ներս մտավ ու բոլորի աչքի առաջ խփեց մեռելին:

Երկու ամսվա ընթացքում դա արդեն երրորդ հանգուցյալն էր, որոնց դագաղի վրա լիալուսին գիշերներին հարձակվել էր» (էջ 165): Ժողովրդական հավատալիքներում լուսնային այս օրվա հետ կապվում են ոչ միայն լուսնահաչը, վամպիրների ակտիվացումը, սև մոգության կիրառությունը և այլ նեգատիվ երևույթներ, այլև արու զավակով հղիանալու և առհասարակ մայրանալու իրողությունը: «Իսնկի ծառեր» վիպակի գեղագիտորեն կատարյալ հատվածներից մեկը հենց այս երևույթի պատկերագրումն է. «Օրվա վերջում սայլերի քարավանները երգելով դեպի գյուղերն էին ձգվում: Իսկ խաչքարի շուրջը փոված վրանների մեջ մնում էին հասակավոր կանայք իրենց ամոթխած չբեր հարսների հետ: Սպասում էին գիշերվա այն պահին, երբ Լուսնի կաթնագույն լույսը լցվում էր ափիբերան խոտերի բողբոջների մեջ, նորելուկ սնձի տերևների տակ, փոսերի խորության մեջ, քարերի ճեղքը: Երբ ծաղիկները սկսում էին խոսել իրար հետ, նրանց մերկ հարսները դուրս էին գալիս վրաններից, քայլում էին ձնծաղիկների վրայով, որպեսզի գարնան առաջին օրը հողին ու իրենց պտուղ պարզևի:

Իսկ մոլորյալ գիշերաբզեզները բոլոր կողմերից գալիս ու բախվում էին նրանց տաք մարմիններին... Առավոտյան երջանկություն ճառագող դեմքերով մեղրամուներ էին վառում Սուրբ Հովհաննեսի առաջ, իսկ երկար, արձակ վարսերից դեռ ծորում էր Լուսնի կաթնագույն լույսը, լցվում պատի երկայնքով շարված մեռած խոյերի բաց աչքերի մեջ...» (էջ 265): Կուրացած ծերունի թագավորահայր Տիրանի դեռատի Վարսենիկ հարճի հոգեմարմնավոր տառապանքները, կանացի սկզբի կարոտներն ու պահանջմունքներն արտահայտվում են Լուսնի զորությունների միջնորդությամբ. «Վարսենիկը աղավնիներին թողել է գրկից և երկնքին նայելով՝ հարցրել է. «Թագաժառանգ, ասում են՝ կանայք լիալուսնի ժամանակ են հղիանում, դա ճիշտ է: Կհավատա՞ս, ես որ լիալուսին ու նարինջ եմ տեսնում, փշաքաղվում եմ ամբողջ մարմնով: Կամ դու

գիտե՞ս, որ լիալուսինն է հղիացնում հողագունդը»<sup>9</sup>:

Այս իմացությունը Լ.Խեչոյանին հաստատապես չի տրվել որևէ կրթական հաստատությունում: Տիեզերաճանաչ գիտելիքի երկու աղբյուր կարող էր լինել. առաջինն իր գյուղի իրականությունն էր՝ լեցուն միֆով, հեքիաթով և հատկապես երկնքի՝ չգրված օրենքների իմացությամբ, որ հազարամյակներով բերանացի փոխանցվել էր, փորձառությամբ ստուգվել ու հաստատվել ու իբրև վերին ճշմարտություն ավանդվել սերունդներին: Մյուս աղբյուրը կարող էր լինել համակարգված աստղաբանական գիտելիքը, որի հանդեպ հետաքրքրությունն ակնհայտ է հատկապես հետագա վիպական գործերում:

«Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» պատմական հենք ունեցող վեպում (1995) Խեչոյանն ակնհայտորեն խորացրել է թաքնագիտության իր պաշարը: Այս գիտելիքին անտեղյակ ընթերցողը կամ հետազոտողը վեպի թաքնագիտական շերտերին կտա «միֆական» կամ «մետաֆիզիկական» ընդհանրական, երբեմն ոչինչ չասող բնորոշումը և խնդիրը կհամարի լուծված, մինչդեռ այս գործն այնքան հագեցած է նախաքրիստոնեական հավատամքային գիտելիքով, որ դժվարացնում է նույնիսկ սովորական ընթերցումը՝ հուշելով, որ ինքդ էլ պետք է տեղեկանաս այդ շերտերին, որպեսզի լիովին տիրապետես տեքստին: «Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի» վեպը հնագույն տիեզերական գիտելիքի մի քանի շերտեր ունի: Փորձենք ամբողջացնել լուսնային ամսվա հետ կապված խեչոյանական ճանաչողությունը: Վեպում Արշակունի Արշակ Երկրորդ արքայի գահակալության ժամանակաշրջանն է, այսինքն՝ քրիստոնեության մուտքից տասնամյակներ հետո, սակայն հայությունը դեռ չի կորցրել էթնիկ դավանանքի պաշտամունքը, դեռ գործում է քրմական դասը՝ երկնքի օրենքներին և տիեզերակարգին հաղորդակից դարձնելով իր հետևորդներին: Ավելին՝ հայոց արքային ընծայաբերված փոքրիկ Դրաստամատը պիտի ենթարկվի որոշակի ծիսակարգի, մասնավորապես ամորձատվի՝ արքային անձնուրաց ծառայելու և միայն վերանձնային զգացողություններ ունենալու նպատակով: Ես-ի սկիզբը՝ սեռային պատվանդանը վերացնելը, անհրաժեշտ, բայց ոչ բավարար պայման է՝ արքային նվիրվելու

<sup>9</sup> **Խեչոյան Լևոն**, Արշակ արքա, Դրաստամատ ներքինի, Երևան, «Անտարես», 2013, էջ 60: Այս գրքից բերված քաղվածքների էջերը կնշենք տեղում այսպիսի հապավումով Ա.Ա.:

համար: Հաջորդ քայլը հնագույն գիտական համակարգի ուսուցումն է, որպեսզի նա առավելագույնս ճանաչի արքայի մարմինն ու հոգին, նրա տիեզերական կողը և պաշտպանի նրան տեսանելի և աներևույթ վտանգներից: Վեպի առաջին էջերի գերխիտ պատկերները՝ հազեցած մերօրյա ընթերցողին անձանոթ տեղեկություններով հմայիլ-հուռույթների, հնագույն տոմարի, գույնի էության, վիուկների և այլ մոգական կրևայթների մասին, ստեղծում են մի ուրիշ՝ գայթակղիչ ու նաև անըմբռնելի աշխարհի շարժ, որում գերագույն իմացություններով զինված Ֆարուխը՝ Դրաստամատի գաղափարակիցը, փորձում է մոգի իր զորություններով մոլորեցնել Անհուշ բերդի կառավարչին՝ Արշակ արքային ազատելու համար. «Կառավարիչը կասկածանքով նայել է եկվորին, հետո՝ թե. «Մո՛գ, արածո՞ ի՞նչ է, ի՞նչ կարող ես անել»: Ֆարուխը, թե. «Կարող եմ ամենագորեղ ուժերին կանչել ու երկինք, գետին խավարեցնել»: Բերդի կառավարիչը երկմտեց, վերևից նայեց անապատի բոլոր կողմերը, տեսավ՝ եկվորները երկուսով են, այնքան էլ չվախեցավ, սակայն կասկածեց: Ֆարուխը բացեց ափն ու ցույց տվեց քրտնած, գինեգույն Սարդիոնը, ասաց. «Կառավարի՛չ, ով կհասկանա այս հմայիլ-հուռույթի վրա գրված բառը, կստանա բարձրագույն ազատություն, կդառնա անմահ, կիմանա, թե ինչպես է ծնվածը կապված լուսնային օրերի հետ, և երբ երակ թողնի՝ ճաշակելով մեղքի բոլոր քաղցրությունները, կմնա անմեղ» (ԱԱ, էջ 8-9): Բազմաշերտ կողեր ունի այս փոքրիկ հատվածը, նախ՝ պետք է իմանալ Սարդիոն քարի զորությունները, կարծում ենք՝ նրա վրա գրված բառը հենց քարը ճանաչելու խորհուրդ ունի, իսկ քարի կենսահոսքերն ազատություն և տիեզերական իմացություններ են շնորհում անձին: Այդ իմացությունների մեջ կարևորվում է այն, «թե ինչպես է ծնվածը կապված լուսնային օրերի հետ»: Ըստ թաքնագիտության՝ անձի ամբողջական՝ հոգեմտավոր և մարմնավոր կառույցը ճիշտ ճանաչելու համար կենդանակերպի նշանին պետք է ավելացնել նաև լուսնային այն օրը, երբ նա ծնվել է: Պարզվում է՝ մարդու բնութագիրը մեծապես կախված է նաև այս օրից, որը, համապատասխան իր էներգահինֆորմացիոն դաշտերի, օժտում է նրան այս կամ այն որակով, պայմանավորում նրա խառնվածքը: Քրմական դասը այս գիտելիքն օգտագործում էր հավատավորների ճակատագիրը որոշարկելու, նրանց երկրային առաքելությունն ուղղորդելու նպատակով: Դրաստամատին արքային զոհաբերելու օրը տաճարի առաջին մարգարեն հայտարարում է. «ժամը պատեհ է և հաճո երկնային ուժերին, ընտրյալը գալիս է առ Աստված և դեպի քեզ, թագավո՛ր, որպես հավատարիմ ծառա՝ երկնային ուժերից առաքված, նրա ծնունդը լուսնի տասնութերորդ օրն է, առողջությունը

կատարյալ կլինի, նախանշված է՝ երկարակյաց լինի, հիվանդանալու դեպքում մահ չկա...» (ԱԱ, էջ 14): Իսկ ի՞նչ են ասում աստղաբաններն այս օրը ծնվածների մասին. «Սա դարմանողի, պահապանի, արդարության և օգնության օր է: Հնարավոր է՝ դուք կստանաք օգնություն և ինքներդ կսատարեք շրջապատին: Դիմեք հոգևոր փորձին, և այդ օրը կբացվի երրորդ աչքը»<sup>10</sup>: Այսինքն՝ բոլորովին էլ պատահական չէր հայր Գարջույլը լուսնային տասնութերորդ օրը ծնված որդուն՝ Դրաստամատին, ընծայել հայոց արքայապետությանը. չէ՞ որ երկինքը նրան օժտել էր բժշկելու, կանխագգալու, երկրային գործընթացները մոլորակների շարժով կարդալու, աներևույթը տեսնելու կարողությամբ: Դրաստամատի տիեզերաճանաչողությունը կազմակերպում է քրմական դասը, մասնավորապես Արծան քուրմը, որի թաքնագիտական իմացությունները կերտում են մեկին, ով, ստանալով առավելագույն գիտելիքներ, անընդհատ պահանջում է. «Ավելին ուսուցանի՛ր ինձ, տե՛ր իմ Արծան քուրմ» (ԱԱ, էջ 17): Շերտ-շերտ բացվում է Յու.Լոտմանի բանաձևած ոչ նշանագիտական աշխարհը, ավելին՝ պարզապես ճշգրիտ տիեզերքը՝ Արեգակնային համակարգի մոլորակներով, որը թաքնագիտության մեջ կոդավորված է Կենաց ծառ անվանումով: Այս հատվածներում Խեչոյանի գեղագիտությունը կատարելության է միտվում՝ հենվելով տիեզերաճանաչ գորեղ աշխարհայացքի պատվանդանին և հիմնավորվում այն թեզը, որ տիեզերքի և մարդու մասին ճշգրիտ հայեցակարգ ունեցող գրողները նաև բարձրակարգ բանարվեստ ունեն:

## ЭЗОТЕРИЧЕСКИЕ СЛОИ ПРОЗЫ ЛЕВОНА ХЕЧОЯНА

САТЕНИК АВЕТИСЯН

Изучение прозы Левона Хечояна осуществляется на основе теоретико-методологических достижений последних научных исследований. Луна и лунный календарь используются как семиотическая система в прозе Хечояна, для литературного критика создавая научную основу для анализа семиотических структур художественного текста.

**Ключевые слова** – семиотика, знак, структура, Луна, календарь, лунный день.

<sup>10</sup> **Кош И. и М.** Астрологический календарь, стр. 83.

---

**THE ESOTERIC LAYERS OF LEVON KHECHOYAN'S PROSE**

SATENIK AVETISYAN

The study of Levon Khechoyan's prose is carried out on the basis of the theoretical and methodological achievements of the latest scientific research. The Moon and the lunar calendar are used as a semiotic system in Khechoyan's prose, creating a scientific basis for the analysis of the semiotic structures of a literary text.

**Key words** – semiotics, sign, structure, the Moon, calendar, lunar day.

## ԱՆՁՆԱՎՈՐՎԱԾ ԲՆՈՒԹՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԱՆՈՒՉ» ՊՈԵՄՈՒՄ

### ԼՈՒՍԻՆԵ ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ

Հոգվածում անդրադարձել եմ «Անուշ» պոեմում բնությանը վերապահված անփոխարինելի դերի բացահայտմանը: Այնտեղ չքնաղ պատկերներով ու վառ գույներով կենդանացել է Լոռվա հեքիաթային աշխարհը: Բայց դա ինքնանպատակ չէ. բնությունը պոեմի գործող անձերից մեկն է, որն իր կարևորությամբ չի զիջում գլխավոր հերոսներին: Բնապատկերները նպաստում են հերոսների հոգեբանական ապրումների ուժեղացմանը:

**Բանալի բառեր** – բնություն, անզուգական բնապատկերներ, անձնավորված բնության, մակդիրներ, գեղեցիկ համեմատություններ, չափազանցություններ, մարդու և բնության անխզելի կապ:

Բնության նկատմամբ պաշտամունքի հասնող մեծ սերը բանաստեղծի հոգում բույն է դրել դեռ մանկուց. «...Իմ մերը թռչող կին էր. արծվի թռիչք ուներ: Ամենաբարձր սարերում, ծաղկոտ տեղերում է պահել ինձ, կանաչներում, աղբյուրների մոտ... Շատ բան է տվել ինձ մայրս, շատ էր սիրում ինձ, շատ: Ինչ – որ սարի բան կա իմ մեջ - նանիցն է... »<sup>1</sup>:

Բնության նկատմամբ մանկուց տարերայնորեն դրսևորված սերը մշտապես ուղեկցել է բանաստեղծին նաև գիտակից շրջանում՝ դառնալով նրա գեղագիտական սկզբունքների էական կողմերից մեկը:

Մենք կբավարարվենք միայն «Անուշ» պոեմում բնությանը վերապահված դերի բացահայտմամբ, իհարկե, մյուս պոեմների հետ ունեցած աղերսներով ու զուգադրական քննությամբ:

Թումանյանի պոեմներից միայն չորսն են սկսվում բնության նկարագրությամբ («Լոռեցի Սաքոն », «Ալեք», «Հառաչանք», «Անուշ»), իսկ մյուսների սկզբնամասում պարզապես մեկ – երկու տողի շրջանակներում է պատկերվում բնությունը («Մարոն», «Դեպի անհունը», «Մերժած օրենք»):

Մ. Մկրյանը կյանքի հանգամանքներով է բացատրում մարդու՝ իր նմանի նկատմամբ չարանալու երևույթը: Սակայն մարդը ոչ թե չի հանդուրժում իր նմանի երջանկությունը, այլ պարզապես հետևում է դարերով ամրագրված

---

<sup>1</sup> Թումանյան Ն., Թումանյանի մանկությունը և պատանեկությունը (1869-1883), Երևան, 1938, էջ 15:



և իրենց կյանքը կարգավորող նահապետական բարքերին: Անուշը, Սարոն ու Մարոն ոչ այնքան մարդկանց չարության, որքան նահապետական միջավայրի անմեղ զոհերն են: Մարդիկ չեն կարողանում շրջանցել իրենց վրա խոր կնիք դրած նահապետական օրենքները:

Երբ համեմատում ես «Անուշ» պոեմի առաջին և երկրորդ տարբերակները, ուշագրավ մի իրողության ես հանդիպում: Պոեմի առաջին տարբերակի մոտ կեսը կազմող սկզբի երկար հատվածի փոխարեն գրված երկրորդ տարբերակի նախերգանքը, հարսանիքի տեսարանին նախորդող առաջին և երկրորդ երգերը սերտորեն առնչվում են բնությանը: Ավելին, բնությունն անձնավորված է.

*Դեպ էն սարերը, որ վես, վիթխարի,  
Հարբած շարքերով բըռնած շուրջպարի,  
Հըսկա՜ շուրջպարի բըռնած երկընքում,  
Հըրճվում են, ասես, էն մեծ հարսանքում  
Պերճ Արագածի նազելի դըստեր,  
Որ Դև - Ալ, Դև -Բեթ և այլ հըսկաներ,  
Խոլ - խոլ հըսկաներ հընոց աշխարհի,  
Փախցըրին բերին անառիկ Լոռի<sup>2</sup>:*

Գրականագետները բազմիցս անդրադարձել են այն հարցին, որ առաջին տարբերակի թերություններից են հեղինակի քնարական շեղումները, որոնք տարբեր բնույթի են: Պատկերվում է Լոռվա չքնաղ բնությունը, սակայն դա ինքնանպատակ է, սոսկ գեղեցիկ պատկեր, որը միահյուսված չէ հերոսների ներաշխարհին: Բնությունն առաջին «Անուշ» - ում անձնավորված չէ, չունի ակտիվ դեր: Այն հայրենի երկրի զարմանահրաշ ու գերող բնության գեղարվեստական արտահայտությունն է միայն: Ամբողջովին այլ է պատկերը «Անուշ» - ի երկրորդ տարբերակում. չքնաղ պատկերներով ու վառ գույներով կենդանացել է Լոռվա հեքիաթային բնաշխարհը իր մայր գետով, կանաչ սար ու ձորով, պես - պես ծաղկունքով, մութ այրերով ու թավուտ ծմակով: Տեսանելի, գեղեցիկ ու անզուգական են հեղինակի կերտած բնապատկերները.

<sup>2</sup> Հ. Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1989, էջ 83: Հ. Թումանյանի պոեմներից մեջբերումները կատարված են ըստ նրա երկերի լիակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակության (հ. 1 - 10, 1988 - 1999): Այսուհետև նույն հրատարակությունից քաղվածքների աղբյուրը կնշվի շարադրանքում. փակագծում հոռմեական թվանշանով կնշվի համապատասխան հատորը, իսկ արաբականով՝ էջը:

*Անպերը դանդաղ ուղտերի նըման՝  
Նոր են ջուր խըմած ձորից բարձրանում.  
Քարոտ թիկունքից Չաթինդաղ լեռան  
Նոր է արևը պըռունգը հանում:(III, 98)*

Բազմաթիվ են գեղեցիկ նկարագրությունները և ընտրության դեպքում կանգնում են դժվարության առաջ:

Պոեմի նախերգանքից մինչև վերջերգը բնությունը մասնակցում է դիպաշարի գործողությունների զարգացմանը: Այն մեծ տեղ է գրավում պոեմում, բայց դա ինքնանպատակ չէ. բնությունը պոեմի գործող հերոսներից մեկն է, որն իր կարևորությամբ չի զիջում գլխավոր հերոսներին: Վերջինս նախ նպաստում է միջավայրի պատկերների ստեղծմանը: Սակայն բնության տեսարանները սոսկ գեղեցիկ պատկերներ չեն: Դրանք ունեն կարևոր գործառույթ. նպաստում են հերոսների հոգեբանական ապրումների ուժեղացմանը: Մարդն ու բնությունը մի անքակտելի ամբողջություն են կազմում, լրացնում են իրար: Բնապատկերները ներառում են հեղինակի կյանքի ու նրա սիրելի դեմքերի հետ կապված մի ողջ պատմություն, որն, ավաղ, անցյալ է դարձել.

*Է՛յ հին ծանոթներ, է՛յ կանաչ սարեր,  
Ահա ձեզ տեսա ու միտըս ընկան,  
Առաջըս եկան երջանիկ օրեր,  
Սիրելի դեմքեր, որ հիմի չըկան:  
Անցել են, ոնց որ ծաղկունքը պես-պես,  
Որ անցած գարնան կային ձեր լանջում.  
Անցե՛լ ձեր գըլխի հերվան ձյունի պես,  
Բայց եկել եմ ես՝ նրանց եմ կանչում: (III, 83)*

Պոեմի առաջին երգի երրորդ հատվածում էլ է բնությունը նույն նպատակին ծառայում.

*Եվ մութ այրերից մամռոտ ժայռերի,  
Թավուպ ծմակի լըռին խորքերից,  
Մանուկ հասակիս հընչուն ծիծաղի  
Արձագանքն ահա լըսում եմ նորից:  
Թընդում է զըվարթ աղմուկը բինի,  
Բարձրանում է ծուխն իմ ծանոթ ուրթից,  
Ու բոլորն, ահա, նորից կենդանի  
Ելնում են աշխույժ վաղորդյան մութից,  
Ու թարմ, ցողապատ լեռների լանջում...*

*Սու՛ս... ակա՛նջ արա,- հովիվն է կանչում... (III, 84)*

Բնապատկերները ոչ միայն համադրվում ու միահյուսվում, այլև երբեմն հակադրվում են հերոսների ապրումներին ու ներաշխարհին: Պոեմի վեցերորդ երգն սկսվում է զարնան նկարագրությամբ, որին բանաստեղծը հակադրել է Անուշի հոգեվիճակը: Ավարտվել էր Անուշի կյանքի զարունը, բնության զարթոնքը նրան ոչ մի բան չի ավետում ու խոստանում: Հերոսուհին հաշտվել է իր դառը ճակատագրի հետ: Պոեմի հերոսները բնության հարազատ զավակներն են՝ յուրաքանչյուր նյարդով ամուր կապված նրա սար ու ձորի հետ: Հովիվ է Սարոն, բնության որդին, որն իր երիտասարդ կյանքի տարիներն անցկացնում է բնության գրկում, «ընկեր սարերի» հետ ցնծում ու թախծում: Հովիվներ են Թումանյանի մյուս պոեմների հերոսները՝ Կարոն («Մարոն»), Ալեքը («Ալեքը»), Սաքոն ու նրա ընկերները («Լոռեցի Սաքոն»):

*Չորան Կարոն սարերի*

*Մի հովիվ էր վիթխարի... (III, 13)*

*Հովիվ Ալեքն այն սարերում*

*է մեծացել, միշտ ոչխարում: (III, 30)*

*Հովիվ է Սաքոն, ունի մի ընկեր... (III, 18)*

«Անուշ» պոեմի մյուս հերոսներն էլ են բնության անբաժանելի մասը. ապրում, արարում ու աշխատում են բնության գրկում:

Պոեմում Թումանյանը ներկայացրել է մարդ-բնություն զուգահեռը, որն անմիջականորեն առնչվում է նրա կենսահայեցողության հետ: Ժողովրդական խաղիկների ոգով զրված «ջանգյուլում»-ներում ու խմբերգերում մարդը և բնությունն անբաժանելի ու ներդաշնակ մի ամբողջություն են կազմում.

*Մեռնեմ գարունքիդ*

*Ծաղկած գարուն ես*

*Սարի պես մեջքիդ*

*Կանգնած յար ունես: (III, 92)*

Հեղինակն այնպիսի խոսուն մակդիրներով է բնորոշում իր հերոսներին, որոնք բնությանն են հատուկ.

*Նա սիրուն էր, անուշահոտ,*

*Աչքերը լի ծիծաղով,*

*Նա գալիս էր ցողոպ, շաղոպ*

*Հանաքներով ու խաղով .... (III, 108)*

Հանդիպում ենք նաև հակառակ երևույթին, երբ հեղինակն անձնավորում է բնությունը.

*Ու նըրանց հետը՝ ցող – արցունքով  
Լըցված սըրտերն ու աչեր՝  
Սարի ծաղկունք տըխտը սյուքով  
Հատաչեցին էն գիշեր: (III, 82)*

Բնությունը պոեմի հերոսների հարազատ տարերքն է, նրանց մայրը, վշտերի կարեկիցը: Սիրուց էրված հովիվը «խաղեր էր ասում» ու «շըհու էր փչում» ցողապատ լեռների լանջերին, որովհետև բնությունն ավելի բարի էր ու գթառատ, քան մարդկանց՝ զգացմունքներն արհամարհող ու քարացած օրենքներով առաջնորդվող աշխարհը: Իր ուրախ, անհոգ ու երազ օրերն այնտեղ էր անցկացրել Սարոն: Բնությունը նաև երկու սիրահարների հանդիպման վայրն էր, նրանց սիրո միակ վկան, հավատարիմ բարեկամը: Վշտի ու հուսահատության պահին նա չի մոռանում իր զավակներին, ամուր ու աներեր կանգնում է նրանց կողքին: Գյուղից ու ընկերոջից հալածված Սարոն «ընկեր սարերին» էր գանգատվում:

Ամբոխը չի թողնում, որ Սարոյի դին ամփոփեն գյուղի գերեզմանատանը: Եվ նորից իր հալածական զավակին պատսպարում է բնությունը ( մեկ անգամ էլ էր գյուղից փախած սիրահար զույգն ապաստանել բնության գրկում):

Այն, ինչ զլանում են անել մարդիկ, բնությունն է անում: Իր սիրասուն զավակին ճանապարհ է դնում և միաժամանակ դիմավորում է ընդունված կարգով: Ձորում՝ մայր գետի եզերքին էլ ամփոփում են սարերի զավակի՝ հովվի դին.

*Ծառ ու ծաղիկ սըվսըվալով  
Բոյր խընկեցին դյուրեկան,  
Ծեր Դև - Բեդն էլ ահեղ ձենով  
Երգեց վսեմ շարական: (III, 105)*

«Անուշ» պոեմում մարդկանցից հալածված դժբախտ հովվի հավերժական հանգրվանը դարձավ բնությունը: Նույն իրողությունն առկա է նաև Թուրմանյանի առաջին պոեմում: Անուշի ու Սարոյի նման Մարոն էլ, հալածված անգամ հարազատ ծնողներից, ապավինում է մայր բնությանը: Երկու պոեմներում էլ մայրերն ու մայր բնությունն են սգում իրենց սիրելի զավակների վաղաժամ ու ծանր կորուստը՝ «սըզվոր ուռենին» («Մարոն») ու «սըզվոր գետը» («Անուշ»): Անհուն վշտից հոգեկան հավասարակշռությունը կորցրած Անուշը հեռանում է մարդկանց անսիրտ միջավայրից, որը միայն աղետ է բերում, մարդկային

ճակատագրեր խորտակում: Նա ողջ օրը մոլոր շրջում է ձորերում, երգում է ու լալիս՝ հիշելով իր երջանիկ օրերը: Իր անդարմանելի ցավը պատմում է Դեբեդին ու անվերջ հոսող արցունքը խառնում նրա ջրերին: Սարոյի թաղմանը վսեմ շարական երգող գետն է միայն մտահոգվում դժբախտ աղջկա ճակատագրով, փորձում է դարմանել նրա անհուն ցավը: Ի հեճուկս մարդկային դաժան միջավայրի՝ նա ցանկանում է միացնել երկու դժբախտ սիրահարներին.

*Վըշվըշում է գետը – վու՛շ, վու՛շ,*

*Ու հորձանք է պալիս հորդ,*

*Ու կանչում է՝ «Արի՛, Անու՛շ,*

*Արի՛ քանեմ յարիդ մուր... »: (III, 109)*

Պոեմում բնությանը համազոր է նաև Դեբեդի «կերպարը»: Հեղինակի վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել Դեբեդն իր ծորով ու վշտոցով: Իր կենսագրական նյութերի մեջ Թումանյանը գրել է. «Իմ մեծ ուսուցիչն է եղել Դեբեդի վշտոցը՝ գիշերները լուռության մեջ միշտ ականջ էի դնում Դեբեդի ձենին, երբեմն խուլ ու խոր, երբեմն պարզ ու ահավոր և կարծես խոսում էր հոգուս հետ»<sup>3</sup>:

Բանաստեղծի հոգու հետ խոսող գետը խոսում է նաև նրա հերոսների հետ ոչ միայն «Անուշ», այլև «Լոռեցի Սաքոն» և «Հառաչանք» պոեմներում: Սակայն «Անուշ» պոեմում Դեբեդը գլխավոր հերոսներից մեկն է: Դեբեդն առաջին անգամ հիշատակվում է 23 – րդ հատվածում, երբ արդեն հայտնի էր Սարոյի սպանության բոթը.

*Նայում են ներքև ... ձեն չի գալիս դեռ.*

*Դեբեդն է մենակ անդրնդում հուզված՝*

*Խըլածայն ողբով սողում դեպի ցած: ( III, 102)*

Մայր գետը մորից էլ շուտ է արձագանքում կատարված ոճիրին, քանի որ նա այդ ամենի տխուր վկան էր եղել:

Երբ Սարոյի նանն ուժասպառ է լինում ու նվաղում, այլևս չի կարողանում շարունակել իր ողբը, այդ դերը ստանձնում է Դեբեդը: Վիշտը գետի միջոցով փոխանցվում է մայր բնությանը: Բնությունն անսահման վշտի տեր էր, որովհետև հարազատ զավակն էր սպանվել, սարերը մնացել էին «որբ ու անչորան».

*Գիշերը իջավ, թանձրացավ մուրթը,*

*Եվ նըվաղեցին ձեները փրրփում,*

<sup>3</sup> Ն. Թումանյան, Թումանյանի մանկությունը և պատանեկությունը (1869 - 1883), էջ35:

*Հոգնեցի՛ն հանգա՛ն... Ծերուկ Դեբեդը*

*Սրգում էր մենակ խավար անդրնդում... ( III, 104)*

Բնության նման Դեբեդն էլ է անձնավորված պոեմում: Ողբալուց ու հեծեծալուց հետո նրան մնում էր միայն շարական երգել հովվի հոգու հանգստության համար: Մարդիկ սիրող սրտերին բաժանեցին ու դժբախտացրին, իսկ Դեբեդն անօգնական Անուշին ցանկանում է տանել «յարի մոտ»: Կյանքում բնության դժբախտ զավակները, հեռանալով այս աշխարհից, շարունակում են ապրել բնության մեջ, ձուլվում են նրա տարերքին:

«Անուշ» պոեմն աչքի է ընկնում արտահայտչամիջոցների ու տաղաչափության ձևերի բազմազանությամբ: Գեղեցիկ ու խոսուն են մակդիրները, համեմատություններն ու չափազանցությունները: Պոեմը հարուստ է հատկապես այնպիսի համեմատություններով, որոնց մի եզրը պարտադիր բնությունն է: Ստորև ներկայացնում ենք դրանցից մի քանիսը.

*Դուրս եկավ թեթև ամպերի տակից*

*Անուշը՝ փախած եղնիկի նրման: ( III, 89)*

*Ամպերը դանդաղ ուղտերի նրման՝*

*Նոր են ջուր խրմած ձորից բարձրանում... ( III, 98)*

*Ինչպես մի հեղեղ վեր կենար հանկարծ,*

*Երկընթի մըթնած ամպերից իջներ,*

*Ինչպես փոթորիկ սաստիկ – սրնթաց,*

*Գյուղից սլացան մի խումբ կտրիճներ: ( III, 99)*

*...Վախենում եմ ես ...դամեդ տեղը դիր...*

*Սիրտըս դողում է տերևի նրման... ( III, 99)*

Պոեմի հերոսներն էլ են իրենց համեմատում բնության տարրերի հետ: Անուշը նմանություն է տեսնում մերթ ուռենու, մերթ էլ ծաղիկների ու իր միջև: Նա էլ է մի ներքին տեսողությամբ տեսնում ու զգում մարդու և բնության անխզելի կապը.

*Ասում են ուռին*

*Աղջիկ էր ինձ պես*

*Մնում էր յարին,*

*Ու չեկավ նա տես... ( III 88)*

Այս ավանդության մեջ խոր կենսափիլիսոփայություն կա: Սերը՝ անաղարտ ու զորեղ այդ զգացմունքը, չի մեռնում, այլ վերափոխվելով բնության մի մասնիկի՝ հավերժ ապրում ու հարատևում է: Նույն գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորումն է Դանիել Վարուժանի «Հարճը» պոեմը:

Ծաղիկ հասակում կյանքից ամենամեծ հարվածն ստանալով՝ Անուշն այլ հայացքով է սկսում նայել աշխարհին ու երևույթներին: Նա նմանություն է տեսնում իր և զուր տրորվող ծաղիկների միջև. նրանց սիրտն էլ է սև ու տխուր, ինչպես իրենը: Անուշն էլ մի գեղեցիկ ու դեռափոթի ծաղիկ է, որ վաղաժամ թռչնում է անսահման վշտից.

*Դուք էլ, սարի սիրուն ծաղկունք,*

*Թաքուն մի ցավ ունիք լուռ,*

*Աչիկներըդ լիքն է արցունք*

*Սիրտներըդ սև ու տրիտուր: ( III, 93)*

Ուռենին առկա է նաև «Մարո» պոեմում: Այն կարծես պատասպարում է հասարակությունից հալածված մանկահասակ աղքատ մարմինը, դրա համար էլ հեղինակը կիրառել է «սըզվոր» մակդիրը՝ անձնավորելով բնությունը (նույն մակդիրով հեղինակը բնութագրել էր նաև մայր գետին «Սըզվոր գետը՝ ծեր Դեբեդը...»):

Վերլուծության հետևյալ փորձից պարզ դարձավ, որ Թումանյանի պոեմների գերակշիռ մասում այս կամ այն չափով պատկերված է բնությունը, կան գեղեցիկ բնապատկերներ: Բայց միայն «Անուշ» պոեմում է հեղինակը մարդկայնացրել բնությունը՝ վերջինիս դարձնելով պոեմի գլխավոր հերոսներից մեկը:

## ОБРАЗ ПЕРСОНИФИЦИРОВАННОЙ ПРИРОДЫ В ПОЭМЕ “АНУШ” ОВАНЕСА ТУМАНЯНА

ЛУСИНЕ ГАБРИЕЛЯН

В статье рассматривается определяющая роль природы в поэме “Ануш”. В чудесных образах и яркими красками оживает сказочная природа Лори. Но это не самоцель. Природа - это действующее лицо поэмы, которое своей значимостью не уступает главным героям поэмы. Пейзажные зарисовки способствуют усилению восприятия эмоциональных переживаний героев и гармонируют с их внутренним миром.

**Ключевые слова** - природа, неповторимые пейзажи, персонифицированная природа, эпитеты, красивые сравнения, гиперболы, неразрывная связь человека и природы.

**THE IMAGE OF PERSONIFIED NATURE IN THE POEM “ANUSH” BY  
HOVHANNES TUMANYAN**

LUSINE GABRIELIAN

The article reveals the unique role of nature in the poem “Anush”. The fabulous world of Lori with its magnificent views and bright colours is revived here. But it is not an end in itself: the nature is one of the characters of the poem, which is not less essential than the main ones. Represented landscapes contribute to the intensification of characters’ psychological state.

**Key words** - nature, fabulous landscape, personified nature, epithet, beautiful comparisons, exaggerations, inseparable connection between nature and human.



## ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԳՐԻՉ-ԾԱՂԿՈՂՆԵՐԸ Գ. ԴԵՎՐԻԿՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

### ԵՐԿԱՆՅԱՆ ԱՆՆԱ

Գևորգ Դևրիկյանն իր ստեղծագործություններում կարևորեց ազգային ոգուն հավատարիմ գրիչ-ծաղկողների կերպարները: Հայրենի երկրին և գալիք սերունդներին օգտակար լինելու վեհ մտածումն էր առաջնորդում գրիչ-ծաղկողներին: Նրանք հայրենի դպրությանը ծառայելու մեջ էին տեսնում իրենց կյանքի իմաստը՝ դառնալով այն քաջամարտիկները, ովքեր երբեք չընկրկեցին կյանքի դժվարությունների առջև և մի կում ջրով ու մի նշխար հացով իրենց ողջ կյանքում ձեռագիր ընդօրինակեցին:

Իր գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում պատկերելով միջնադարյան գրիչ-ծաղկողներին՝ Գ.Դևրիկյանը պատկերեց, թե ինչ պայմաններում են ընդօրինակվել ու ստեղծվել միջնադարյան գիրն ու մագաղաթը, տաղն ու անտունին:

**Բանալի բաներ** – գրիչ-ծաղկող, ձեռագիր մատյան, գրչության արվեստ, ազգի նվիրյալ, մագաղաթ, ընդօրինակել:

Գևորգ Դևրիկյանն իր ստեղծագործություններում՝ և՛ վեպերում, և՛ պատմական պատմվածքներում, և՛ հրապարակախոսական հոդվածներում, կարևորեց ազգային ոգուն հավատարիմ գրիչ-ծաղկողների կերպարները՝ նշելով. «Գրիչ-ծաղկողներն էլ ազգի նույն զինվորներն են, որ ի մարտ են ընթացել մեսրոպյան զենքով: Եվ թե նրանց զենքը գիր-մագաղաթն էր, իսկ հաղթանակը ոչ միայն մատյան արարելը, այլև լեզու պահել-պահպանելը: Ասել է թե՛ ինքնությունն ու ոգին պահպանելը: Ասել է թե՛ ազգն ապրեցնելը»<sup>1</sup>:

Գրիչ բառը հին ժամանակներում ուներ այլ իմաստ: Գրիչն այն անձն էր, ով ընդօրինակում էր ձեռագրերը՝ ընդօրինակվող բնագրի վերջում ազդարարելով ձեռագրի ավարտի մասին: Գրչի կողմից ավանդված տեղեկություններն անվանվում էին հիշատակարան: Այդ տեղեկությունները վերաբերում էին ոչ միայն ձեռագրի գրության հետ կապված հանգամանքներին, այլև գրիչները ներկայացնում էին իրենց ապրած ժամանակը և գրում պատմական այն իրադարձությունների և տեղային նշանակության դեպքերի մասին, որոնց ականատեսն են եղել իրենք: Շնորհիվ այս հանգամանքի՝ հիշատակարանները հաղորդում են պատմականորեն վավերական տեղեկություններ:

Հայրենի երկրին և գալիք սերունդներին օգտակար լինելու վեհ մտածումն էր առաջնորդում գրիչ-ծաղկողներին: Միջնադարյան գրիչների կատա-

---

<sup>1</sup> Դևրիկյան Գ., Տրդատ ճարտարապետ, Երևան, 1983, էջ 92:

րած գործի խորհուրդն այսպես է բնորոշել Գ.Դևրիկյանը. «Ու ասես միայն այժմ այնքան շոշափելիորեն զգաց այն ճշմարտությունը, թե երանելի գրիչ-ծաղկողները, որ նեղ ժամանակներում մատյաններ են օրինակել և այժմ էլ շարունակում են այդ սրբազան գործն անձանձիր տքնությամբ, ազգի նույն կորովաբազուկ ռազմիկներն են, միայն թե գրերով զինված: Եվ այդպես խիզախորեն մարտնչել ու մարտնչելու են, որ գիրն ապրի ու ազգն ապրեցնի: Նվիրյալներն են գրի հարատևման: Ու բնավ էլ պակաս կարևոր չի նրանց մարտն ու անաղմուկ հաղթանակը, քանզի գիրն ու լեզուն պահելն է նրանց մեծ նպատակը և դրանով իսկ՝ ազգ ու ժողովուրդ, ոգի ու ինքնություն»<sup>2</sup>:

Երախտավոր գրիչները ծանր պայմաններում են ընդօրինակել ձեռագրերը. եղել է պատերազմ, գաղթ, սով, սակայն ազգի նվիրյալներն աշխատել են օրնիբուն՝ գրի հավերժությամբ հաստատելու ապրելու իրավունքը. «Տպագրության բացակայության պայմաններում գրիչներն այնչափ շնորհակալ գործ են կատարել ինչպես նոր երկեր ստեղծելու, այնպես էլ բնագրեր արտագրելու և դրանք կորստից փրկելու գործում: Հաստատապես կարելի է ասել, որ եթե չլինեին միջնադարյան գրիչները, ապա հայոց հին մատենագրությունից փշրանքներ կհասնեին մեզ»<sup>3</sup>, «Հայոց գիր և գրչություն» գրքում ուսումնասիրելով գրչական ավանդույթներն ու գրչության արվեստի հետ կապված հարցերը՝ նշում է Ա. Գ. Աբրահամյանը: Պատմությունը բարեբախտաբար պահել է տեղեկություններ ոչ միայն գրչության արվեստի, ձեռագրերի գրության և նկարազարդման մասին, այլև ձեռագրերի հիշատակարաններում, որոնք ի մի են հավաքված 5-17-րդ դարերի հայկական ձեռագրերի հիշատակարաններն ամփոփող 11 մեծադիր հատորներում, գծագրվում է գրչի հավաքական կերպարը:

Իր ստեղծագործության գլխավոր հերոս դարձնելով գրիչ-ծաղկողներին՝ Գ.Դևրիկյանը շարունակում էր այն ավանդույթը, որը սկսվել էր Դ.Դեմիրճյանից, ապա իր արտացոլումը գտել Վ.Խեչումյանի ստեղծագործություններում: Վերջիններիս կողմից ստեղծված խորհրդանշական կերպարները հասարակ գրիչ-ծաղկողներ չեն: Նրանք շարունակում են հայոց ուսուցչապետ Մեսրոպ Մաշտոցի՝ դարերից եկող սխրանքը և հայոց գիրն ու ոգին փոխանցում սերունդներին՝ «սրի դեմ՝ գրիչ» կարգախոսով. «Առանց այդ ինքնաճանաչման և ինքնավստահության, առանց այդ հույսի և հավատի, առանց այն նոր զենքի,

<sup>2</sup> Դևրիկյան Գ., Գոյամարտ, Երևան, 1986, էջ 694:

<sup>3</sup> Աբրահամյան Ա., Հայոց գիր և գրչություն, Երևան, 1973, էջ 302:

որ կոչվում էր գրիչ, չէր կարող լինել ո՛չ Ավարայրը, ո՛չ էլ Քաղկեդոնը, ինչպես որ անհնարին է կովել՝ դեռ չարթնացած, և պատասխան տալ՝ չմտածած»<sup>4</sup>:

Դ. Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանց» (1935) պատմական վիպակից սկսած՝ վերածնվեց միջնադարյան գրչի կերպարը, ով հայ գրականության մեջ դարձավ հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի պահպանողի, գրի հարատևության քարոզողի, վերածնության արժեքները տարածողի կերպար: «Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանցը», - գրում է գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը, -ի հայտ է բերում այդ թեման՝ նյութ քաղելով հայկական Վերածնության ժամանակաշրջանից»<sup>5</sup>:

Գրականագետները Դ. Դեմիրճյանի մասին աշխատություններում նշում են, որ «Գիրք ծաղկանցը» բացառիկ հնարավորություն է միջնադարի հմայքը գեղարվեստորեն վերարտադրելու և դրանով հետագա ստեղծագործությունների համար նոր հնարավորություններ ստեղծելու առումով<sup>6</sup>:

Եթե Դ. Դեմիրճյանը «Գիրք ծաղկանց» պատմական վիպակում շեշտադրեց միջնադարում մարդու և միջավայրի բախումը, ապա Գ. Դևրիկյանը, ստեղծելով գրիչների, տպագրիչների, կառուցողների կերպարներ, պատկերեց նրանց ստեղծագործական ոգու արարման ուժը: Գնահատություններից մեկում նշվում է. «Գևորգ Դևրիկյանը մեր այն սակավաթիվ գրողներից է (Դերենիկ Դեմիրճյան՝ «Գիրք ծաղկանց», Վիգեն Խեչումյան և ուրիշներ), ով գեղարվեստական ինքնատիպ գույներանգներով կերտել է հայոց հին ու միջնադարյան գրիչների, ծաղկողների, Գրի ու Մշակույթի այլ նվիրյալների հետաքրքիր կերպարներ՝ յուրովի իմաստավորելով մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրի, նրա մաքառման-գոյատևման-արարման ասքի հրաշապատում-գաղտնիքի ներհուն շերտերը»<sup>7</sup>:

Գ. Դևրիկյանն իր գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում մշտապես պատկերել է գրիչ-ծաղկողներին, ովքեր անասելի ծանր պայմաններում ապագա սերունդներին էին հասցնում մայրենի գրով մատյանները: Հրապարակախոսական հոդվածներից մեկում Գ. Դևրիկյանը գրում է. «Իմաստության ջահը փոխանցել գալիք սերունդներին. ահա այս վեհ նպատակն էր առաջնորդում մեր հայտնի և անանուն գրիչ-ծաղկողներին, որոնք հաճախ մեծ Վարպետի

<sup>4</sup> Պարույր Սևակ, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1983, էջ 44:

<sup>5</sup> Աղաբաբյան Ս., Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1986, էջ 371:

<sup>6</sup> Տե՛ս Թամրազյան Հր., Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, 1977, էջ 145: Մադոյան Գ., Դերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, 1986:

<sup>7</sup> «Հայաստան», հոկտեմբերի 5, 2007, էջ 5:

ասած «մի նշխարով, մի կում ջրով», հաճախ էլ մրսած ու քաղցած, դողդոջ մատներով ու աչքերի նվազած լույսով մատյաններն են օրինակել: Եվ այդ անշահ գործունեությունը վեհ ու ազնիվ նպատակ էր»<sup>8</sup>:

Հասկանալու համար, թե ինչ անմնացորդ սիրով ու նվիրումով են իրենց աշխատանքի հետ կապված եղել գրիչ-ծաղկողները, որոնց մեջ կային նաև կանայք, հարկ ենք համարում վերլուծել վերջիններիս կերպարները Գ.Դևրիկյանի ստեղծագործություններում:

«Հայոց մեծերը» աշխատության «Նվիրում» էսսեում պատմվում է մի գրչի մասին, ով գիտնական-մանկավարժ Թովմա Մեծոփեցու նշանավոր աշակերտ Հովհաննես Մանգասարենցն էր: Վերջինս տասնչորս տարեկանից նվիրվել էր գրչի ծանր աշխատանքին՝ ընդօրինակելով 132 ձեռագիր: Գրիչները պարտադիր պետք է լավ կրթություն ստանային: Նա էլ նրանց նման սովորել էր Արճեշում, ապա՝ Մեծոփա վանքում: Վերադառնալով Արճեշ՝ բացել էր գրչության դպրոց և մինչև կյանքի վերջը նվիրվել գրչության արվեստին. «Այդ նրանք էին, որ դառն ու նեղ ժամանակներում, համաճարակների, անասելի ծանր հարկահանության, ավերների, հրդեհների, կողոպուտների ու սպանությունների միջով ապագա սերունդներին էին տանում մայրենի գրերով մատյանները՝ քաջաբար կրելով բաժին ընկած ճակատագրի ծանրությունը, բայց և քաջ գիտակցելով իրենց գործի կարևորությունը»<sup>9</sup>,-հավաստում է հեղինակը:

Գ. Դևրիկյանի «Տրդատ ճարտարապետ» և «Գոյամարտ» պատմական թեմայով գրված վեպերում պատկերվում են անհաղթ ոգով գրիչ-ծաղկողներ՝ որպես արարման և ստեղծումի ջահակիրներ, ովքեր երկարատև, դժվարին և ծանր աշխատանքը մեծ սիրով են կատարում: Նրանք հիմնականում տարեց մարդիկ են, սակայն շատ հաճախ հանդիպում են երիտասարդներ, որոնց անվանում են «գրոց աշակերտներ»:

«Տրդատ ճարտարապետ» վեպում հեղինակը պատկերում է կիսակույր, քաղցած ու բոկոտն գրիչների, ովքեր պահ իսկ չեն երկմտել, անիմանալի սիրով օրնիբուն աշխատել են:

Այդ գրիչները վերջին էջի հիշատակի գրում նգովում էին չար սովորույթը, որի համաձայն ջնջում էին օրինակողի անունը և փոխարենը գրում իրենցը: 13-րդ դարի բանաստեղծ Ֆրիկը նման գրագողության մասին է խո-

<sup>8</sup> Դևրիկյան Գ., Հարգանք, Երևան, 1987, էջ 24:

<sup>9</sup> Դևրիկյան Գ., Հայոց մեծերը, էջ 319:

սում «Վասն երիտասարդի շնուօթեան եւ արբեցողաց» բանքում՝ խստորեն զգուշացնելով.

«Ով զիմ անունըս խափանէ՝ զիրըն գըրէ պարծենալոյ,  
Յաստէնս չառնէ ինք թողութիւն, անդէն՝ զըրկի ինքն ի բարոյ»<sup>10</sup>:

Հատիճա վանքի մեկ այլ գրիչ՝ Գրիգորը<sup>11</sup>, ջրի մեջ թրջելով, վայելում էր մի կտոր հացը և անչափ գոհ էր կյանքից, բայց երբ վերջանում էր մելանը, տխրում էր սաստիկ:

Անիի վարդապետարանում սկսվում է Տրդատի՝ գրչից ճարտարապետ դառնալու ընթացքը: Ստեփանոս Ասողիկի վկայությամբ Տրդատ ճարտարապետը հմուտ էր գրչության արվեստի մեջ: Վերջինիս մշտապես ուղեկցում է Ոստան քաղաքում գնված գրչագիր մատյանը, ինչպես «Վիրավոր կռունկ» վեպի գլխավոր հերոսին՝ Արթինին՝ «Տաղարանը»: Այս կերպ Գ. Դևրիկյանը ցանկանում է շեշտադրել զիրը հոգում հավերժ կրելու վեհ գաղափարը:

Արվեստագիտության մեջ նշվել է, որ գրիչներն իրենց հոգու թրթիռը ներկայացրել են ձեռագրերի էջերի նկարազարդումներում: Այսպիսի մի վառ օրինակ է մագաղաթի էջին ծաղկած անվարժ գրիչ-պատանու սիրած աղջկա ծաղկած նկարը<sup>12</sup>: Տրդատի համար ևս գրչության արվեստն անձնական ապրումի է վերածվում, երբ ձեռագրի լուսանցքազարդի հրեշտակի տեղն ակամա սիրած աղջկան է պատկերում:

Հայ մանրանկարչությամբ երկար տարիներ զբաղվել է նաև ֆրանսիացի նշանավոր հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերը՝ հայ զարդարվեստին նվիրելով երկու մեծարժեք հետազոտություններ<sup>13</sup>:

«Գոյամարտ» վեպում Անանիա գրիչը, օրինակելով Մովսես Խորենացու «Ողբը», տեսնում է, որ 5-րդ դարի այս իրադարձություններն արդիական են մնում 10-րդ դարի համար, իսկ հեղինակը ցավով նշում է, որ այն արդիական է նաև մեր օրերի համար. «Վրդովվեց խաղաղությունը, արմատացավ անկարգությունը, խախտվեց ուղղափառությունը, հիմնավորվեց տգիտությամբ չարախոսությունը...Կրոնավորները՝ կեղծավոր, ցուցամոլ, սնափառ, պատվասեր, քան աստվածասեր: Իշխանները՝ ապստամբ, գողերին գողակից, կաշառակեր,

<sup>10</sup> Ֆրիկ, Տաղեր, Երևան, 1982, էջ 38:

<sup>11</sup> Դևրիկյան Գ., Տրդատ ճարտարապետ, էջ 304:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 132, 133:

<sup>13</sup> Տե՛ս 1. **Macler F.** Miniatures Arme'niennes (x<sup>e</sup>-xvii<sup>e</sup> siècle). Paris, 1913, p. 2. **Macler F.** Document's d'Art Arme'niens, L'enluminure Arme'nienne profane. Paris, 1924.

կծծի, ժլատ, ագահ, հափշտակող, աշխարհ ավերող, աղտեղասեր, ծառաներին համամիտ...»<sup>14</sup>:

Յուրօրինակ է կերտված Արիստակես գրչի կերպարը, ով նույնանում է Արիստակես Լաստիվերցու հետ: «Գոյամարտ» վեպում վեպի հերոսը կոչ է անում Արիստակես գրչին. «Գրի՛ր, Արիստակես պատմիչ, և սթափեցրո՛ւ ժամանակակիցներիդ, քանզի դա պարտքն է մեր, պարտքը նրա, ով գրիչ է վերցնում հորդորելու մարդկանց հեռու կենալ մոլորություններից չար ու ազգակործան: Քանզի նրանց այդ խոտոր ընթացքից շատ են տուժելու հետևորդները գալոց ժամանակներում»<sup>15</sup>:

«Մոմիկ վարպետը հիշեցեք» պատմվածքում Մոմիկ վարպետը կարևորում է գրչության արվեստը՝ պարզորոշ բացատրելով, որ քարգործներն ու կառուցողները նաև պետք է հմուտ գրիչ ու ծաղկող լինեն. «Լավ քարգործը հարկ է, որ նաև լավ գրիչ ու ծաղկող լինի: Մեկ է՝ գրում ու ծաղկում ես մագաղաթի թերթին՝ թե քարին, -ճանապարհին բացատրում էր Մոմիկ վարպետը»<sup>16</sup>:

Ասվածը վերաբերում էր նաև իրեն՝ Մոմիկ վարպետին, քարգործ ու կառուցող լինելուց բացի նաև հմուտ գրիչ ու ծաղկող էր: Պատմվածքում պատկերված է նաև Հակոբ գրիչը՝ սակավախոս ու սակավապետ մի այր, ով սիրում էր մատյանի վերջում հիշատակի գիր թողնել.

*Այս անցաւոր կյանքս անցանի,  
Համբերողացն է երանի,  
Ձծեզ աղաչեմ արտասուելի,  
Յիշման առնել զիս արժանի,  
Որ ինձ և ձեզ րէրն ողորմի  
Եվ մեր մեղաց գիրն ջնջի*<sup>17</sup>:

Նա գրչության արվեստը համարում է մեծ առաքելություն. «Իսկ գրիչներն են սակավապետ, քանզի մեծ մասամբ լինելով սիրելիներից ու մերձավորներից հեռու, իրենց վշտալի անձի սփոփանքն են գտնում ու մխիթարություն են փնտրում այս գործում: Ուրեմն գրչությունն ավելի հոգու սփոփանքի, քան հաց ձեռք բերելու գործ է»<sup>18</sup>: Ազգի նվիրյալները՝ գրիչները, անմոռաց նվի-

<sup>14</sup> **Մովսես Խորենացի**, Հայոց պատմություն, Աշխարհաբար թարգմանությունը, ներածությունը և ծանոթագրությունները Ստ. Մախսատյանի, Երևան, 1990, էջ 235-238:

<sup>15</sup> **Դևրիկյան Գ.**, Գոյամարտ, էջ 581:

<sup>16</sup> **Դևրիկյան Գ.**, Մաքառում, Երևան, 1980, էջ 57:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

րումով իրենց աշակերտներին են փոխանցում գրչության արվեստը:

«Մադյանը հույսի» պատմվածքում պատմվում է գրիչների հոգնած և ցավող աչքերի մասին: Նրանք աշխատում են այնքան ժամանակ, քանի դեռ լույս է, և մատները դեռ գրիչ են բռնում: Գրիչները հաճախ են անհանգստանում խոշոր գրված տառերի համար և մատյանի վերջում գիր թողնում. «ՌՎ եղբայրք, մեղադիր մի եղեք ինձ՝ մեղավորիս և գրիս սխալանացն, քանզի միտքս շմոր է և խելքս՝ ցնոր, և դառնացել է սիրտս թե իմ կողմանե և թե աշխարհի»<sup>19</sup>: Այնքան քաջատեղյակ է Գ. Դևրիկյանը միջնադարի հայ գրչության պատմությանը, որ ընթերցողը տեղափոխվում է միջնադար: Բերենք ժԷ դարի հայերեն ձեռագրերից մի հիշատակարանի օրինակ. «Արդ գրեցաւ սբ. Աստուածաշունչ տառս ի մայրաքաղաքն Տիգրանակերտ, որ այժմ ասի Համիթ...: Այլ և ի թագաւորութեան մահմետական ազգին, օսմանցի Տաճկաց, սուլթան Իպրահիմի, որ յաւուրս սորա միահաղուն բարձաւ դատաստան սուգին և բազմացաւ անիրաւութիւն մանաւանդ գրկանք և խիստ հարկապահանջութիւնքն, զի ամենայն երկիրս, որ ընդ իշխանութեամբ սոցա էր՝ աւերեցաւ»<sup>20</sup>:

Հայ ձեռագրային ընդունված ավանդույթով հաճախ գրիչ-ծաղկողները խուսափում էին հիշատակի գիր թողնելուց՝ մտածելով, որ գործն է մարդուն սրբացնում և ոչ թե անունը: Պատմվածքներում այդպիսի վառ օրինակ է Սարգիս քարգործը, ով Մոմիկ վարպետի հրամանով Նորավանքի արևմտոց կողմի որմին ուռուցիկ բուրբաղով թողնում է միայն եկեղեցու կառուցման թվականը՝ «Թվականին 22Ը»<sup>21</sup>:

Գրիչ-ծաղկողներն անգամ իրենց աշխատանքը շարունակել են պանդխտության մեջ գտնվելիս՝ մեծ սիրով ու անհատակ նվիրումով օրինակելով բազմաթիվ մատյաններ մայրենի լեզվով: Այդպիսի գրիչ է Նատեր գրիչը («Բազմերախտ Նատեր գրիչ» պատմվածքից), ով կարևորում է պատանի գրիչներ պատրաստելը և որդիների հետ միասին օտար երկրներում նվիրումով կատարում է այդ դժվարին աշխատանքը. «Եվ հետո նրանց որդիներն ու թոռներն էին շարունակելու և ապրելու էր գրչության արվեստն ազնիվ ու անարձաթ, և մայրենին էր հարատևելու...»<sup>22</sup>:

Անհրաժեշտ է հավելել, որ միջնադարյան գրիչ-ծաղկողների սրբազան

<sup>19</sup> Դևրիկյան Գ., Պատմվածքներ, Ս. Էջմիածին, 1997, էջ 59:

<sup>20</sup> Տե՛ս Հայերեն ձեռագրերի ժԷ դարի հիշատակարաններ (1641-1660թթ.), հ. Գ, Երևան, 1984, էջ 238, 239:

<sup>21</sup> 1339 = 22Ը:

<sup>22</sup> Դևրիկյան Գ., Մանկության տունը, Երևան, 1989, էջ 58:

գործն արդեն ավելի ուշ իր ուսերին է վերցնում Գ.Դևրիկյանի «Վիրավոր կռունկ» վեպի գլխավոր հերոսը՝ Արթինը, ով իր «Տաղարանում» անվերջ դեգերումների ճանապարհին գրի է առնում հայրեններ ու անտունիներ՝ սերունդներին փոխանցելու մտահոգությամբ:

«Վիրավոր կռունկ» վեպում յուրահատուկ է կերտված հատկապես Խաչերես գրչի կերպարը, նա էլ Արթինի նման մեծ հույսով գրի է առնում հայ գիրը՝ հավատալով նրա անմահությանն ու հավերժությանը: Արթինն անհատուց օգնում է Խաչերեսին ավարտել պանդուխտներին մխիթարող «Տաղարանը» և հանձնել մատենատուն:

Խորհրդանշական է, որ Արթինի Տաղարանն ամբողջանում է նրա դեգերումների ընթացքում, որը խորհրդանշում է, որ միջնադարյան գրիչը պարզ ընդօրինակող չի եղել, ձեռագրերի էջերում դրոշմվել են նաև նրա հույզերը, նրա կյանքի էջերն են արտացոլվել այդ էջերում: Ուսից կախված մախաղում գտնվող տաղարանը դարձել է ոչ միայն նրա կյանքի գիրքը, այլև կյանքի մասը:

«Վիրավոր կռունկ» վեպում գրիչ-ճաղկողների առաքելությունն իրենց ուսերին են վերցնում տպագրիչները՝ լավ հասկանալով հայ գրքի խիստ կարևորությունը. «Հիմա մեզ այսպիսի գրքեր են հարկավոր, որ զորացնեն հոգին, վառ պահեն հեռվում գտնվողների սերն ու կարոտը հայրենի հողի հանդեպ, հեռու պահեն ուժացումից ու օտարացումից: Թող ընթերցեն հայրերն իրենց որդիների համար և որդիներն էլ հետո թող ընթերցեն իրենց զավակաց համար: Եվ ով ընթերցի՝ միտքը վառի քաջության հրով և հետևող լինի նախնյաց սուրբ գործերին: Թող հոգևոր զենք լինի ու մտավոր կերակուր բոլորիս համար»<sup>23</sup>:

Իր գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում պատկերելով միջնադարյան գրիչ-ճաղկողներին՝ Գ.Դևրիկյանը պատկերեց, թե ինչ պայմաններում են ընդօրինակվել ու ստեղծվել միջնադարյան գիրն ու մագաղաթը, տաղն ու անտունին: Միջնադարյան գրիչ-ճաղկողների մասին այս ստեղծագործություններն ասես գրական-գեղարվեստական պատասխանը լինեն այն հարցի, թե մեր ժողովուրդը նման դժվարին պայմաններում ինչու է այդքան մեծ թվով ձեռագրեր ընդօրինակել:

---

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 248:



**СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ПИСЦЫ-МИНИАТЮРИСТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
Г. ДЕВРИКЯНА**

АННА ЕРКАНЯН

Геворг Деврикан в своих произведениях, и в романах, и в исторических рассказах, и в публицистических статьях, придает особое значение образу верных национальному духу писцов-миниатюристов, которыми двигало великое стремление быть полезными родной стране и грядущим поколениям. Они видели смысл своей жизни в служении родной культуре, становясь теми передовыми бойцами, которые никогда не отступали перед трудностями жизни и, довольствуясь глотком воды и куском хлеба, всю жизнь посвящали переписыванию рукописей. Изображая средневековых писцов-миниатюристов почти во всех своих произведениях, Г. Деврикан описал в каких условиях переписывались средневековые книги, создавались пергамент и песнопения.

**Ключевые слова** – писец-миниатюрист, рукописная книга, искусство каллиграфии, преданный нации, пергамент, переписывать.

**THE MEDIEVAL SCRIBES-MINIATURISTS IN THE WORKS  
BY G. DEVRIKYAN**

ANNA YERKANYAN

Gevorg Devrikyan in his works, either in novels or historical stories and publicistic articles, attaches particular importance to the personages of the scribes-miniaturists, who were faithful to the national spirit and driven by a great desire to be useful to their native country and to future generations. They saw the meaning of their life in serving their native culture, becoming those fighters who never stepped back before the difficulties of life and, content with a sip of water and a piece of bread, devoted their entire lives to copying manuscripts. By depicting medieval scribes-miniaturists in almost all his works, G. Devrikyan described the conditions in which medieval manuscripts were copied; parchment, canticles and songs were created.

**Key words** – scribe-miniaturist, manuscript, art of calligraphy, nation devotee, parchment, copy.

**ԱՍՏԾՈՒ ԵՎ ՄԱՐԴԿԱՅԻՆԻ ՓՈԽՀԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՆ  
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԵՎ ՎԱՀԱՆ ԹԵՔԵՅԱՆԻ  
ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

**ՀԱՅԱՐՓԻ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ**

Առերևույթ քիչ են Հովհաննես Թումանյանի և Վահան Թեքեյանի ստեղծագործական «շփման» կետերը: Իրականում խորն են ստեղծագործական աղերսները երկու արվեստագետների միջև՝ Մարդու և Աստվածայինի, երկրի քաղաքական ճակատագրի, արվեստագետի և միջավայրի, սիրո փիլիսոփայության և գրական այլ «փոխհարաբերությունների» անդուլ որոնումներ:

Կյանքը սիրող բանաստեղծի պատասխանատվության փրկարար ցուցիչն է Աստծու հետ նրա հաղորդակցության ներքին խոհը, որն ի հայտ է բերում աշխարհի ու արվեստագետի հարաբերությունը: Կյանքն իր աշխարհիկ վայելքներով հաճախ խլում է բանաստեղծի ստեղծագործական գերագույն պահերից գուցեև ամենաթանկագինը:

Մարդկային ոգին և հայոց հոգին երկու բանաստեղծների համար «ազգակցական» սրտակցության աղբյուր են: Երկու երգիչներն էլ առանձնանում են հայ գրականության մեջ ոգու և հոգու իրենց տարընթաց և բազմերես մեկնություններով:

Ոգու փնտրտույթը գալիս է դեռ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան ողբերգութեան» պոեմից:

**Բանալի բառեր** - Հովհաննես Թումանյան, Վահան Թեքեյան, ստեղծագործական աղերսներ, Մարդ, Աստվածային, երկրի քաղաքական ճակատագիր, բանաստեղծ, հայ գրականություն, Գրիգոր Նարեկացի, հոգի, ոգի:

Առերևույթ քիչ են եղել Հովհաննես Թումանյանի և Վահան Թեքեյանի ստեղծագործական «շփման» կետերը: Իրականում խորն են ստեղծագործական աղերսները երկու արվեստագետների միջև՝ Մարդու և Աստվածայինի, երկրի քաղաքական ճակատագրի, արվեստագետի և միջավայրի, սիրո փիլիսոփայության և գրական այլ «փոխհարաբերությունների» անդուլ որոնումներ: Հիրավի. *«...այնպիսի հարսություն, ինչպիսին Յովհաննէս Թումանեանի և Վահան Թէքէեանի գեղագիտական համակարգերի համադրումի պարմութիւնն է, հազուադէպ իրողութիւն է հայ գրականութեան համաբնագրում: Այսօրեղ մենք գործ ունենք ազդեցութիւնների հարուստ աւանդոյթի հետ, որտեղ, ընդունենք, շատ են դեռ ամբողջապէս չբացուած ծալքերը: Բաց մրցակցութեան առարկայական հովերի դիմաց առաւել գրաւիչ է ստեղծագործական ներքին շերտերի ճշգրտման ճանապարհը»<sup>1</sup>:*

<sup>1</sup> **Դանիէլեան Սուրէն**, Միջուկի տրոհումը / Սփիռքահայ գրականութեան պատմութիւն, գիրք 1, Ներածութիւն, Երևան, «Չանգակ 97» հրատ., 2011, էջ 70:

Արևմտահայ և արևելահայ գրական ընթացքներում 20-րդ դարի սկզբին մարդկային հոգու բարձր տեսանողին վերաբերում էին իբրև Տեր, Բարձրյալ, կամ պարզապես Աստված, որին հարկ էր անընդհատ ու անընդմեջ բացահայտել հոգու և ոգու սահմանագծերում: Այն անառարկելի մեծություն էր, այն հաճախ բանաստեղծական ներքին եսն էր, այն խղճմտանքի խտացումն էր:

Աստված ինքը սերն էր:

Վահան Թեքեյանի երթը դեպի աստվածային էություն բխում էր ներքին զգացումների շաղախից. նա ապրել էր մեծ քաղաքներում՝ Ստամբուլ, Երուսաղեմ, Լոնդոն, Փարիզ, Համբուրգ, Կահիրե, սակայն միշտ էլ ձգտել էր ներքին մենության՝ վայելելու աստվածային տխրությունը:

Վ. Թեքեյանն աշխարհին ու մարդկանց սիրելու, անմնացորդ նվիրումի հետ մեկտեղ ուներ ինքնամփոփ ու վիրավոր սիրտ, մեկուսացումը աշխարհից ու միջավայրից նրա փրկության հանգրվանն էր, երգերը՝ զուսպ, մեղմ ու ազնվական: Ինքը խոսում էր այդ «լռության» մեջ ներքին հասունացումի մասին, որն ուղիղ ճանապարհով տանում է դեպի ինքնամաքրում, տանում է դեպի կատարսիս, դեպի աստվածային կերպ: Հիշենք իր խոսքը. «*Լաւագոյն սէրը ա՛ն է, որ լռութեան մէջ կ'անցնի*»<sup>2</sup>:

Բնականաբար, զտարյուն հոգևոր վեհ իղձերն են գերիշխում Վ. Թեքեյանի երգերում: Այդ մասին խոսելիս Հ. Օշականը գրում է. «*Մարդ չի կրնար առանց մեղմ արցունքի հեղուիլ այս չըսուած, այսինքն՝ այնքան զգուշաւոր շեշտերով մըմնջուած ողբին, որ ճակատագիրն է բանաստեղծին: Մինչ ուրիշներ այդ զգայնութիւնները պիտի պոռան, մեր ջիղերը թունդ հանելու կամ բռնի մեր արցունքը կորզելու մտածումով, ազնուական այս բանաստեղծը կարելին պիտի ընէ, որ մարդիկ քիչ փեսնեն խարոյկը իր հոգիին*»<sup>3</sup>:

Նրա արևելահայ գրչեղբայրը հոգու և աստվածայինի մասին խոսելիս այսպես է արտահայտվում. դեռևս 1899 թ. իր ծննդավայրից ուղարկված մի նամակում գրում է. «*Մեր կյանքին պակասում են մարդուն աստվածային տիպ պարզևող, ոգի ու ձգտում ներշնչող վսեմ բաները, նրանց հետ և պոեզիան*»<sup>4</sup>:

Անշուշտ, շատ ստորջրյա խութեր կային Հովհ. Թումանյանի անձնական ու ստեղծագործական կյանքում, բայց այդ ամենով հանդերձ՝ Թումանյանի գեղարվեստական երկերի մեծությունն ամենից առաջ հատկանշվում է նրա

<sup>2</sup> Վահան Թեքեյան, Հրաշալի յարութիւն, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 19:

<sup>3</sup> Օշական Յակոբ, Վահան Թեքեյան, Պէյրուֆ, 1985, էջ 51:

<sup>4</sup> Թումանյան Հովհաննես, Երկեր 6 հատորով, հ. V, Եր., 1959, էջ 149:

բովանդակության մեջ սիրո և հավերժականի խորարժարժ մշակումներով («Անուշ», «Փարվանա», «Հազարան բլբուլ», «Դեպի Անհունը», քառյակներ և ուրիշ երկեր), այսինքն՝ «մարդուն աստվածային տիպ պարզեւող, ոգի ու ձգտում ներշնչող, վսեմ բաներով»<sup>5</sup>:

Հովհ. Թումանյանը գրական գործունեության սկզբնական տարիներից իսկ ձևակերպել էր իր գեղագիտական չափանիշը, կյանքից ցուած գեղեցիկի պաշտամունքը: Այստեղից էլ սկիզբ է առնում բանաստեղծի խորունկ մարդասիրությունը.

*Երազեցի շարունակ  
Իմ կյանքի մեջ ես մանկուց  
Ու մընացի միշտ մենակ  
Պատրանքի մեջ՝ ես մանկուց:*

*Ես չըզտա ոչ մեկին  
Երազներից իմ շքեղ,  
Եվ ոչ մի մարդ, ոչ մի կին՝  
Հերոսներից իմ շքեղ»<sup>6</sup>:*

Լեոն իր «Ռուսահայոց գրականությունը» գրքում գտնում է, որ մինչ Հովհ. Թումանյանն ու նրան ժամանակակից երգիչները «սենեկային» բանաստեղծներ էին: Հովհ. Թումանյանը բերում է բնության ու ժողովրդի մարդուն, նրան կարելի է «լեռան երգիչ» անունը տալ<sup>7</sup>:

Լեոն ճիշտ է նկատել, որ Հովհ. Թումանյանի երգը նոր ու թարմ շունչ ունի, «նորությունը», ինչը, սակայն, նա տեսնում է միայն բնության, լեռնային տարերքի գորության մեջ. «Բայց մարդը, մարդը - ահա ինչը չէ յաջողում պ. Թումանեանին»<sup>8</sup>: Այստեղ էլ իր արմատական սխալն է: Չէ՞ որ Հովհ. Թումանյանը մարդուն հասնում է կատարելության ըմբռնումի ճանապարհով, ինչը չէր կարող Լեոյին հասանելի լինել:

<sup>5</sup> Մկրյան Մկրտիչ, Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1981, էջ 12:

<sup>6</sup> Թումանյան Հովհաննես, Երկերի լիակատար ժողովածու 10 հատորով, հ. I, էջ 89:

<sup>7</sup> Լէօ, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1904, էջ 82:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 83:

\* \* \*

Վերադառնալով երկու մեծանուն բանաստեղծների՝ Հովհաննես Թումանյանի, Վահան Թեքեյանի գրական, ստեղծագործական աշխարհին՝ այժմ փորձենք լուծել գործնական առաջադրանք՝ զուգակից քննությամբ բացահայտել նրանց սիրո և աստվածայինի ըմբռնումի շփման կետերը:

Կյանքը սիրող բանաստեղծի պատասխանատվության փրկարար ցուցիչն է Աստծու հետ նրա հաղորդակցության ներքին խոհը, որն ի հայտ է բերում աշխարհի ու արվեստագետի հարաբերությունը: Կյանքն աշխարհիկ իր վայելքներով հաճախ խլում է բանաստեղծի ստեղծագործական գերագույն պահերից զուցեն ամենաթանկագինը: Հովհ. Թումանյանի մտորումը իր ազնվության պոռթկումն էր.

*Կյանքըս արի հըրապարակ, ուրքի կոխան ամենքի.  
Խսափան, խոպան ու անպտուղ, անցավ առանց արդյունքի:  
Ինչքա՛ն ծաղիկ պիտի բուսներ, որ չըբուսավ էս հողին...  
Ի ն՛չ պատասխան պիտի ես տամ հող ու ծաղիկ տըվողին...<sup>9</sup>*

Նա դժգոհ էր, որ ականա շռայլում էր իր կյանքը և Աստծու քարտուղարի դերում անհամեմատ քիչ էր լինում: Առօրյան և ազգային-քաղաքական բացառիկ հեքը խլում էին թանկագին պահեր աստվածայինի հետ «հանդիպումներից»: Այդ իսկ պատճառով Հովհ. Թումանյանին կարելի է մեղմ վերաբերվել: Բայց ինքը «մեղմ» չէ. շա՛տ բան ուներ գրելու, բայց ...ժամանակ չունեի:

Վահան Թեքեյանի համար ներքին համանման դժգոհությունը համազոր է ամլության, և իր հանդեպ վերաբերմունքը նկատելիորեն խստակյաց է, սակայն, որքան էլ զարմանալի է՝ թումանյանական պատկերային ենթախորքերում.

*Եւ զի շապոնց չբուսաւ ծաղիկ մը եզրն իր ճամբուն  
Եւ ուղետոր մը շապոնց չըհակեցաւ իր վրան...<sup>10</sup>*

1933 թ. Փարիզում լույս տեսած Վ. Թեքեյանի «Սերը» լավագույն ժողովածուն բացվում է թումանյանական գրական ավազանում թրծված հիմնա-

<sup>9</sup> Թումանյան Հովհաննես, ԵԼԺ 10 հատորով, հ.2, էջ 57:

<sup>10</sup> Թեքեյան Վահան, Հրաշալի յարութին, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 76:

հարցեր ընդգրկող երեք նշանավոր ծոներով՝ «Աստուծո», «Հայ ազգին» և «Ընթերցողին»:

Ինչո՞ւ «Թումանյանական», որովհետև «Երեք ծոներ» շարքում ազգայինի և գեղագիտականի հակադրական ելազձերի համադրությունը Վ. Թեքեյանը լուծում է թումանյանական «բարձրից» եկող սկզբունքով:

Շարքը բացվում է «Աստուծո» ծոնով, որ գրվել է 1926-ին: Արվեստագետը գնում է «հաշվեհարդարի»՝ երկրային կյանքում իր տվածի-կորցրածի, անփութորեն շռայլածի մասին Աստուծու հետ ճշմարիտ երկխոսության: Հաղորդակցության այս «բարձրից» խոսելու եղանակը Հովհ. Թումանյանի և Վ. Թեքեյանի ակնառու ստեղծագործական շփումն է: Աստված նրանց երկուսի համար էլ «նախասկիզբ է, Աստուած նաեւ այն իջման սեղանն է, որի առջեւ գալիս է ստեղծագործական պարտքի հաշուետուութեան սուրբ պահը երկու երգիչների համար»<sup>11</sup>:

Թեքեյանի «գրույցը» անբռնազբոս է. ներանձնականից ձգվում է դեպի համամարդկային խոհերի խտացումները: Դրանք կազմում են գեղեցիկի անհունը: Մենության խորխորատներից բացվում են մարդու և մարդկայինի ավազանները, որոնցից անցումը դեպի գութն ու կարեկցությունը «կես քայլ է»: Ահա՛ բանաստեղծության «էստարրերը»: Եվ երիցս ճիշտ է երգիչը, երբ գտնում է իր գեղագիտության ավազանի ակունքը՝ հոգու տառապանքի և մխիթարության դաշտը.

*Ամենաչափ Քու նրժարիդ կշոհն դէմ՝  
Բայց միայն ցաւ ու ափսոսանք ու արցունք...<sup>12</sup>*

Սա է կազմում Թեքեյանի բանաստեղծության հիմնական բովանդակությունը՝ մեծ սիրո պտուղների փշրանքը, որ վեհացնում ու քնքշացնում է ընթերցողին, որ բարության և կարեկցանքի հունդն է: Նույն գաղափարն է զարգացնում Հովհ. Թումանյանը «Անուշ»-ի վերջին երգում:

Ուշադրություն է գրավում գեղագիտական մի մանրուք: Եթե ռուսական բանաստեղծության ներքին հյուսվածքը կազմում են «и слезы, и радость, и любовь», ապա Վ. Թեքեյանը մեր երգի ձևակերպումը փոխում է՝ ըստ ազգային ողբերգական ընկալումի՝ «Բայց միայն ցաւ ու ափսոսանք ու արցունք...»:

<sup>11</sup> Դանիէլեան Սուրեն, Միջուկի տրոհումը, գիրք 1, էջ 72:

<sup>12</sup> Թեքեյան Վահան, Գաղտնի պարտեզ, էջ 93:

Եվ անում է դա ափսոսանքով: Բանն այն է, որ աններելիորեն Հովհ. Թումանյանի «պարտադրած» կենսախնդությունը նահանջում է:

Վ. Թեքեյանի համար եկել է ստեղծագործական «պատասխանի» ժամանակը՝ ի՛ր հունձքն է, որ գուցե «փոշի» կարող է թվալ շատերի աչքին: Խստապահանջ բանաստեղծը գրում է.

*Շապերն երբեք չծաղկեցան՝ բայց ոմանք  
Այդ հունիներէն գարնան առօրու մը ծըլան,  
Եղան ոսրեր ու կապեցին դըրասանգ  
Տունիս ճակտին, ու խամրեցա՛ն այս աշնան...  
Յանցանքն իմս է, միմիայն ի՛մըս,գիտե՛մ,  
Եթէ ես չեմ դընէր հիմա ուրիշ հունձք  
Ամենաչափ Քու նըժարիդ կշռին դէմ՝  
Բայց միայն ցաւ ու ափսոսանք ու արցունք...*

*Ամբողջն այս է, ու զայն քեզ սիրո՛ւ կ'ընծայեմ...<sup>13</sup>*

Նկատենք, որ գարունը պայմանական ժամանակ է. բանաստեղծի երիտասարդությունն է դա, իսկ հիմա կյանքի ճանաչողությամբ է լցված ինքը, ցավով, բայց իմաստնությամբ:

Վ. Թեքեյանի «Հայ ազգին» ծոն - բանաստեղծությունը քննելիս նորից մեր առջև Հովհ. Թումանյանի զգայաչափն է ու քաղաքական սթափությունը: Երկուսի ծրագրային քերթվածներում արվեստագետի անկեղծությունն ու ազնվությունը հակադրվում են անիրատես ու երազկոտ հայրենասիրության օրինակներին, որոնցով խճողված է մեր հայրենասիրական բանաստեղծությունը: Եվ առհասարակ, ի՞նչ է բանաստեղծությունը վերամբարձ հարցին նա պատասխանում է անպաճույճ պարզությամբ, հեզնանքի շաղախով.

*... Տողեր քաշել ու յանգեր գամել ետեւ ետեւէ  
Ու կախել վար անոնցմէ մութ կանթեղներ իր սրտին...<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Նույն տեղում:

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

Սիրելի հայրենիքը, հպարտանալ անցյալով, չի նշանակում, թե գրականությունը պիտի զոհաբերես պատմությանն ու քաղաքական ոգորումների փառաբանությանը: Երբ բանաստեղծությունն «ամուսնանում է» ժողովրդի պատմության հետ, այն էլ՝ «ասիական» գունեղությամբ, հայրենիքի խորհուրդը նույնանում է մարդակերի հետ: Անսպասելի զուգահեռ է, բայց բնորոշիչ: Թեքեյանն ահազանգում է, որ հայրենիքին նվիրված յուրաքանչյուր բանաստեղծություն վաղը մոռացության «վիհն» է ընկնելու, և ճշմարիտ է նրա խոսքի սլացքը.

*Ո՛չ, գիտեմ, չե՛ս ըսպասեր, չսպասեցի՛ր դուն երբեք  
Ուրիշ բանի բայց եթէ զաակներուդ քեզ համար  
Տառապանքին, հեծութեան, գալարումին վշտաբեկ...*

*Ա՛ն եւ նեպէ՛, մարդակե՛ր, մոռացումի վիհն ի վար վար  
Այս մասնիկներն ալ սրտի մ՞որ ամէն օր հիւծեցաւ  
Քեզ եւ ինքզինքն իր վըրայ ծանրակրելու՛ն պատճառաւ...<sup>15</sup>:*

Վ. Թեքեյանը, որ Շ. Շահնուրի գնահատությամբ՝ «ամէն մէկ բառին եւ վանկին վրայ սիրտ հաւոցուց»<sup>16</sup>, տարակուսանք է հայտնում, թե իր հայրենաշունչ երգը լսելի կլինի ապագա սերունդներին, որ դրանով կարողանա սփոփի ուրիշ հոգիներ, սրտեր՝ իր սրտի պես կարեվեր:

«Հայրենիքիս հետ» բանաստեղծության սկիզբը նույնպես երևութական հակադրության մղում ունի. Հովի. Թումանյանը տարված է վեհի ու ամենայն բանաստեղծականի շնչով, անհունի ու հավերժի փիլիսոփայությամբ, երբ վրա է հասնում չարագուշակ աղետը: Նրա մոտ հայրենիքին դարձը կարոտի տարրերով է հարստացել, կողմնորոշիչ են «վաղուց» ու «թեև» երկրորդական կարծես նշանակության բառերը բանաստեղծի հայացքը և դարձը ճշտելու ճանապարհին:

Երրորդ ձոնում՝ «Ընթերցողին» քերթվածում, Վ. Թեքեյանն ուրիշ կերպ է մոտենում այն հարցին, թե արդյո՞ք ընթերցողը հասու է իր գրական հայացքի խորությանը: Նա, սակայն, վստահ է, որ իրեն հասկացող լսարանը կամ

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 94:

<sup>16</sup> Շահնուր Շահան, Երկեր երկու գրքով, գիրք երկրորդ, Երևան, 1985, էջ 199:



ընթերցողը դեռ գալու է: Իրեն միջավայրը ժամանակի մեջ կարող է և առայժմ չճանաչել. պեղել են միայն «հանքը վերին»:

Սա ազնիվ կասկածանք է. երևի իր վաստակի նկատմամբ՝ ժամանակի բանաստեղծների համեմատությամբ: Աստծո հետ երկխոսությունն ավելի ընդունայն է, իսկ ընթերցողին դիմելը, իր ընթերցողին ճանաչելն ավելի բարդ խնդիր է դառնում:

Ընթերցողին նա կոչում է «անցորդներ»: Պատկերն աղոտ հիշեցնում է «Տաղ հայերեն լեզվին»<sup>17</sup> բանաստեղծությունը, որտեղ մեր անցյալի ու ներկայի քերթությունն ուրվագծվում է իբրև «մրգաստան», «դալարագեղ պուրակ», որով անցնողները մեր մշակութային Հայաստանը ճանաչող ու հարստացնող ուժն են՝ բանաստեղծներին քաջ ճանաչող ընթերցողները:

Վ. Թեքեյանը վստահ չէ իր ժամանակի ընթերցողների ընկալչության խորքին.

*Հոգիս իմն է, եւ որքան թրւիմ յանձնել զայն այստեղ  
Անցորդներուն անձանօթ, իւրաքանչիւր էջի վրայ,  
Հոգիս ի՛մն է, եւ ոչ ոք պիտի ամբողջ զայն ճանչնայ  
Իր լոյսերովը պայծառ, իր մըթութեամբը ահեղ...<sup>18</sup>:*

Հենց առաջին տողից պիտի հասկանանք, որ Վ. Թեքեյանը ոչ թե արհամարհում է իր ընթերցողի գեղարվեստական ճաշակը կամ ըմբռնումը, այլ տեսնում է բանաստեղծական իր «ահեղ մթությունը», որի մասին միշտ տարբեր առիթներով ակնարկում է, որից ինքն էլ է երբեմն ընկրկում:

Հոգին, բանաստեղծի ներքին ես-ը և ստեղծագործական նպատակա-կետը նույնացած են.

*Հոգիս հանքի մ'է նման – ոսկի՞, ածու՞խ թէ կապար –  
Որուն հազիւ հեղեղներ քրքրեցին խաւը վերին,  
Մերթ հրճուանքի ու յաճախ սեւ հեղեղները ցաւին,  
Մինչ հըրաբուլիս մը խորունկ անոր ներքեւ կը գոռար...<sup>19</sup>:*

<sup>17</sup> Թեքեյան Վահան, Գաղտնի պարտեզ, էջ 141:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 95:

<sup>19</sup> Նույն տեղում:

«Հանքը» բանաստեղծի ներաշխարհին է՝ ցայսօր աննվաճ, «*չհասկցված*», բայց մեր մրգաստանին վերուստ ընծայված, ինչպես բնորոշել է գրականագետ Սուրեն Դանիելյանը, որ կազմել է բանաստեղծի ծննդյան 125-ամյակի հոբելյանական շքեղ ժողովածուն<sup>20</sup>:

Չարմանալի է՝ Աստծու հետ Վ. Թեքեյանը խոնարհված է խոսում ծնկած, մինչդեռ ընթերցողի հետ՝ կարծես «բարձրից»։ Այստեղ պետք է տեսնել ուղղակի աղերսներն իր մյուս գրչեղբոր՝ Հովի. Թումանյանի հետ։ Ներաշխարհի հեղեղները շատ քրքրեցին նրանց ընթերցողները, բայց նրան, իսկ հոգին իրենն է, չհասան առարկայի խորքը, նշանակում է՝ մենք Վ. Թեքեյանին լավ չենք ճանաչում, ինչպես, ի դեպ, և Հովի. Թումանյանին, որի համար «*բանաստեղծության մեջ կյանքն ավելի է կյանք, քան իրականության մեջ*», իսկ արվեստագետի իր ըմբռնությունը ձևակերպել մի կարճ, բայց հանճարեղ բնութագրումով՝ «*Աչքի նման պարզ ու բարդ*»:

Վ. Թեքեյանն էլ է ճանաչում իր գրական ավազանի «անսովորությունը», իր և ընթերցողի միջև ձգված խորխորատը.

*Հոգիս ի՛մս է, եւ այսօր կը մըրտածեմ թէ հա՛րկ էր  
Ձայն ա՛յս չափով ալ միայն՝ անցորդներուն ճանչցընել,  
Մինչ կ՛ուզէի քիչերու՛ն ամբողջովի՛ն զայն յանձնել...<sup>21</sup>:*

Ընթերցողների բազմությունը, համաժողովրդական բանաստեղծի պատրանքը արևմտահայ երգչին քիչ են խանդավառում։ Նրան ընտրյալներն են ոգեշնչում:

«Բարձրից» բանաստեղծության մեջ Հովի. Թումանյանի քնարական հերոսն ուզում է կտրվել առօրյա աղմուկից, խորասուզվել տիեզերական անհունության մեջ։ Այստեղ էլ թևածում է բանաստեղծի հզոր հոգին, անկախ այն բանից, իրեն հասցնո՞ւմ է հետևել «ընթերցողը».

*Ու պայծառ ցոլաց դեպ վերին այեր՝  
Մարդկային ամեն հընարքներից վեր,  
Վե՛ր ամեն շուքից և շամանդաղից  
Մինչև լուսեղեն ոլորտն անթախիծ...<sup>22</sup>:*

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 12:

<sup>21</sup> Նույն տեղում, էջ 95:

<sup>22</sup> Թումանյան Հովհաննես, ԵԼԺ 10 հատորով, հ. 1, էջ 281:

Հովհ. Թումանյանի քնարական հերոսը վերևից է դիտում իր ընթերցողին՝ փորձելով հասկանալ նրան ու իրեն բաժանող և միավորող տարրերը: Քառյակներից մեկում այն միտքն է զարգացնում, թե ինքն իբր «անհայտ» բանաստեղծ է՝ բնագիրը կարդալը դյուրին է, սակայն դժվար է ենթախորքը բացելը: Այն առավելապես ընթերցողի հմտությունից է կախված.

*Դու մի անհայտ Բանաստեղծ ես, չըրեսներված մինչ էսօր,  
Առանց խոսքի երգ ես թափում հայացքներով լուսավոր:  
Ես էլ, ասենք, զարմանալի Ընթերցող եմ բախտավոր,  
Որ կարդում եմ էդ երգերը՝ էսքան հեշտ ու էսքան խոր»<sup>23</sup>:*

Ընթերցողի հետ կապի ուղղակի արժեքը տազնապ է հարուցում Վ. Թեքեյանի երգերում: Լեզուն է «հոգիի» արտացոլանքը՝ «Տէ՛ր, ցաւ մըն ալ ա՛յս է հիմա, ցաւերէն ետք անհամար»<sup>24</sup>.

*Լեզուն, որով գրեցի՝ երկրի երեսը քիչեր  
Կը կարդային զայն արդէն ու պակսեցա՛ն անոնք ալ...<sup>25</sup>:*

Հովհ. Թումանյանը նման տազնապներ չի ապրում: Նա շարունակում է ձգտել բնության ներդաշնակության, ծովվել բնությանը, ծավալվել էության խորքերը.

*Ո՞վ է ձեռքով անում, ո՞վ,  
Հեռվից անթիվ ձեռքերով.  
Ջա՛ն, հայրենի՛ անտառներ,  
Դուք եք կանչում ինձ ձեր քով»<sup>26</sup>:*

Ներաշխարհի ինքնատիպ փոխկանչի համանման պահ ապրում է նաև Վ. Թեքեյանը.

<sup>23</sup> Թումանյան Հովհաննես, ԵԼԺ 10 հատորով, հ. 2, էջ 37:

<sup>24</sup> Թէքէեան Վահան, Գաղտնի պարտէզ, էջ 194:

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

<sup>26</sup> Թումանյան Հովհաննես, ԵԼԺ 10 հատորով, հ. 2, էջ 31:

*Ամէ՛ն անո՛նց, որոնք երբեք չըզիտցան  
Իրենց համար իմ սրտիս մէջ բարձրացած  
Սեղանին վրայ ծխուող խունկը սրբազան...<sup>27</sup>:*

Այս երկու ստեղծագործությունների տարբերությունն այն է, որ այստեղ ողջունողը (ծեռքով անողը) ինքը՝ բանաստեղծն է: Նա կանչում, ողջունում է նրանց, ում մտքով անգամ չի անցնում, թե նրանց համար այրվում, փոթորկվում, տառապում է մի սիրտ, մաշվում է մի կյանք: Այստեղ այնքան էլ էական չէ՝ Հովի. Թումանյանին կանչող «հայրենի անտառները» խորհրդանշակա՞ն են, թե՞ ուղղակի իմաստով են տրված:

Նման պահերին է հառնում իմաստնացած ոգին, և ձևակերպվում է խոհը՝ հաճախ հնչելով որպես պատգամ, որ գամվում է կեցությանդ խորքերում: Այս պարագայում այն խորունկ հարազատություն է գտնում գրչեղբոր երգում.

*Գանձեր ունեմ անտակ անծիր,  
Ես հարուստ եմ, ջա՛ն, ես հարուստ,  
Ծով, բարություն, շնորհք ու սեր,  
Ճոխ պարզև եմ առել վերուստ:*

Այստեղ Վ. Թեքեյանի «Հաշվեհարդար»-ը բավական է հասկանալու, թե քո ամփոփած կյանքից ինչ մնաց.

*Ինչ որ գընաց ուրիշին՝ վերադարձաւ անուշցած  
Ու զօրացած՝ հոգիիս մէջ մնալու յաւիտեան.  
Ինչ որ տարաւ Սէրն ինձմէ՝ չըկորսնցուց զայն Աստուած  
Տըւաւ ինձ ետ ու ըրաւ կեանքըս անով մի՛շտ բուրեան...<sup>28</sup>:*

Ճիշտ այդպես է խորհում նաև Թումանյանը. «Ինչքա՛ն շատ եմ դեռ քեզ տալու, որ միանանք մենք նորից»:

Կյանքի և մահվան մասին խորհրդածությունները բնական երևույթ են և ամենևին էլ ոչ բանաստեղծական մենաշնորհ: Մնում է մխիթարանքը, և, իհարկե, «տվածը», որի մասին խոսում են՝ առանց ավստասանքի, խորհում են

<sup>27</sup> Թեքեյան Վահան, Գաղտնի պարտեզ, էջ 35:

<sup>28</sup> Նույն տեղում, էջ 122:

հպարտորեն ու բավականությամբ: Իմաստավորման միայն մեկ օրինակ. «Ինչ որ գրնաց ուրիշին՝ վերադարձաւ անուշցած» (Վահան Թեքեյան) և կողքին դնենք թումանյանական զուգակիցը. «Զարմանում եմ, թե, ո՛վ Շոայլ, ինչքա՛ն շատ ես տվել ինձ...»:

Իսկ դա գերագույն ճշմարտությունն է երկու բանաստեղծների մասին:

\* \* \*

Մարդկային ոգին և հայոց հոգին երկու բանաստեղծների համար «ազգակցական» սրտակցության աղբյուր են: Երկու երգիչներն էլ առանձնանում են հայ գրականության մեջ ոգու և հոգու իրենց տարընթաց և բազմերես մեկնություններով:

Ոգու փնտրտուքը գալիս է դեռ Գրիգոր Նարեկացու «Մատենան...»ից: Նվարդ Թումանյանը հիշում է, որ երբ հայրը կարդում էր Նարեկացու «Ձա՛յն հառաչանաց, հեծուօթեան սրտի, ողբոց աղաղակի քեզ վերընձայեմ, Տեսող գաղտնեա՛ց...» տողերը, դեմքը պայծառանում էր, ապա սկսում էր խոսել Նարեկացուց:

Իսկ 1910 թ. ապրիլին «Հայի ոգին» հոդվածում Հովի. Թումանյանը փորձել է բնութագրել ազգային կյանքի ու բնավորության յուրահատուկ գծերն ու նրանց պատմական աղբյուրները: Այդ կապակցությամբ հիշատակվում են նաև հոգևոր և նյութական ոլորտի այնպիսի երևույթներ, որոնք ուղղակի գծով կապվում են Գր. Նարեկացու անձի և խոսքի հետ:

Այն միտքը, թե որտեղ պետք է որոնել հայ ազգային ոգու ամենից բնորոշ դրսևորումները, նա շարունակում է այսպիսի հարցերով, որոնք ենթադրում են նաև փիլիսոփայական շեշտադրությամբ պատասխաններ: Բայց որտե՛ղ. արդյոք «ի խորոց սրտի խօսք ընդ Աստուծոյ» տողերի հեղինակի երկնաչու պաղատանքների մեջ, թե՞ «Վերք Հայաստանի» հայրենասիրական ողբի հառաչանքների ու մորմոռքների մեջ: Այսինքն՝ ազգայինի՞, թե՞ համամարդկայինի սահմաններում:

Անշո՛ւշտ, Գր. Նարեկացու «Մատենան»ի ու Խ. Աբովյանի «Վերք»ի զուգադրությունը պատահական չէր: Հովի. Թումանյանն այդ երկու գրքերը համարում էր հայ ժողովրդի ազգային տառապանքի և ձգտումների բարձրագույն արտահայտություններ՝ մեկը հոգևոր մղումների անհաս բարձունքներում, իսկ մյուսը՝ ազգային-ազատագրական մաքառումների մեջ:

Ճիշտ ժամանակն է, որ ուշադրություն դարձնենք ամենից առաջ Հովի. Թումանյանի այն գործերին, որոնց հիմքում դրված է, պայմանականորեն

ասենք, նարեկացիական բնութագրիչ «իրադրություն»՝ բանաստեղծի խորաքնին իմացական գրույցը Աստծու հետ:

Դեռևս 1891 թ. Հովհ. Թումանյանը գրում է «Կանչ» բանաստեղծությունը, որի մեջ արդիականացրել է հինավուրց նարեկացիական ձևը և Աստծո հետ նորոգյա գրույցի մեջ արծարծել է ժամանակակից մարդու բողոքն ու հույսերը.

*Թե՞ դու չգիտես,  
Որ այսպեղ, երկրում  
Մարդը ժպտերես  
Մարդ է գիշարում.-  
Դե արի՛ ու տե՛ս.  
Ջարկի՛ր ու շանթի՛ր,  
Եթե աստված ես  
Դու վրեժխնդիր<sup>29</sup>:*

Վ. Թեքեյանը ևս լավագույն գիտակն էր Գր. Նարեկացու, տիրապետում էր մասնավորապես «Մատյանը»: Ահա ևս մի կարևոր փաստ, որ խթան է Թումանյան - Թեքեյան ստեղծագործական թեմատիկ նոր «մերձեցման» համար:

Գր. Նարեկացու ստեղծագործությանը նա դիմում է «տիրոջ իրավունքով»՝ օգնության «հրավիրելով» իր այս կամ այն խոհը իմացական լայն կարկինով բացելու և բացահայտելու համար, ինչպես հուշում էր X դարի փիլիսոփա բանաստեղծը: Այս իրողությունը մենք շատ լավ տեսնում ենք Վ. Թեքեյանի «Աստվածերգություն» շարքում:

Կարծես պատասխանելով Հովհ. Թումանյանի «Կանչ» բանաստեղծության մտահոգություններին՝ Վ. Թեքեյանը նույն նարեկացիական ձևով արտահայտում է 1929 թ. գրած «Շվարում» բանաստեղծության Ա հատվածի մեջ.

*Բայց չըրի՛ր այդպես... Կըլլան ոտնակոխ  
Ուժովէն՝ նուազ ուժովներն ամէն,  
Ու կը զարնուի՛ եղբայրն եղբորմէն...*

<sup>29</sup> Թումանյան Հովհաննես, ԵԼԺ 10 հատորով, հ. 1, էջ 86:

*Ի՛նչ խորհուրդ այս. մարդ մարդու ոտիս,  
Եւ Դուն յափտեան տկարին ընդդէմ...  
Աստուա՛ծ իմ, ի՛նչպէս ըզՔեզ ըմբռնեմ...<sup>30</sup>:*

Այս առումով գրականագետ Վազգեն Գաբրիելյանը ցավով ու ավստասնքով է նշում, որ Թեքեյանը «...մտորում է աշխարհի անարդարության, մարդկային չարության մասին, զարմանում է ու զայրանում, որ մարդը մարդուն, անգամ եղբայրը եղբորը, ոտնակոխ է անում, թալանում, սպանում: Ասես կասկածի առնելով Աստծո ճշմարտությունը՝ Թեքեյանը հաճախ է հարցումներ ուղղում Նրան՝ մարդկանց սրտերը լցնել բարությանը, գոնե թույլ չտար, որ տկարը, խեղճը տառապի ուժեղների ձեռքին: Շվարում, բողոքում, ընդվզում է բանաստեղծը»<sup>31</sup>:

Ամբողջ շարքը սոգորված է նարեկացիական ոգով, ինչ-որ տեղ պետք է համամիտ լինել այն մտքին, որ Գր. Նարեկացու բազմաթիվ պատկերների հիմքը Աստվածաշունչն է, իսկ Վ. Թեքեյանի պատկերներինը՝ Գր. Նարեկացին:

## ТЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ БОЖЕСТВЕННОГО И ЧЕЛОВЕЧЕСКОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ОВАНЕСА ТУМАНЯНА И ВААНА ТЕКЕЯНА

АЙАРПИ ХАЧАТРЯН

На первый взгляд мало точек соприкосновения в произведениях Ованеса Туманяна и Ваана Текеяна. В действительности глубока взаимосвязь между произведениями двух художников: человек и божественное, политическая судьба страны, творец и среда, философия любви и литературные другие поиски беспрестанных «взаимоотношений». Спасательным показателем ответственности любящего жизнь поэта является его внутренний диалог с Богом, который выявляет связь мира с художником. Обыденная жизнь своими усладами часто отнимает у поэта возможно самое драгоценное из абсолютных мгновений. Дух человека и армянская душа для двух поэтов – практически «родственные» сердечные источники. Два воспевателя выделяются в

<sup>30</sup> Թեքեյան Վահան, Գաղտնի պարտէզ, էջ 197:

<sup>31</sup> Գաբրիելյան Վազգեն, Սփյուռքահայ գրականություն /3-րդ լրամշակված հրատարակություն/, Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2008, էջ 43:

армянской литературе несогласованными и многообразными толкованиями духа и души. Поиски духа исходят еще из «Песен скорбных песнопений» Нарекаци.

**Ключевые слова** - Ованес Туманян, Ваан Текеян, соприкосновения, произведениях, взаимосвязь, человек, божественное, политическая судьба страны, философия любви, поэт, армянская литература, дух и душа, Нарекаци.

## THE THEME OF THE INTERACTION OF DIVINE AND HUMAN IN THE WORKS OF HOVHANNES TUMANYAN AND VAHAN TEKEYAN

HAYARPI KHACHATRYAN

First of all, it looks like there were few points of contact in the works of Hovhannes Tumanyan and Vahan Tekeyan. In fact, there is a deep relationship between the works of two artists: Human and Divine, the political destiny of the country, the creator and environment, the philosophy of love and other literary searches of incessant "relationships".

A salutary indicator of life loving poet's responsibility is his dialogue with God, which reveals the connection of the world with the artist. Ordinary life with its delights often takes away perhaps the most precious moments of creative highlights from the poet. The human spirit and the Armenian soul of these two poets are practically "related" cardiac sources. Two singers are distinguished in Armenian literature by uncoordinated and diverse interpretations of the spirit and soul. The quest for the spirit comes from Narekatsi's "The book of lamentations".

**Key words** – Hovhannes Tumanyan, Vahan Tekeyan, relationship, human, divine, political destiny of the country, poet, Armenian literature, spirit, soul, Narekatsi.



**ԱՆՀԱՏԻ ԴՐԱՄԱՆ ԼԻԼԻԱՆ ՀԵԼԼՄԱՆԻ «ՊԵՆՏԻՄԵՆՏՈ՝  
«ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԳԻՐՔԸ» ՀՈՒՇԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՈՒՄ**

**ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱՅԹՅԱՆ**

Լիլիան Հելլմանի «Պենտիմենտո»-ն հեղինակի վերհուշերն են այն մարդկանց մասին, որոնք ազդեցություն են ունեցել նրա կյանքի վրա և մնայուն հետք թողել վերջինիս հիշողություններում: Թատերագիր Լիլիան Հելլմանի հիշողությունների երկրորդ գրքի խորագիրը գրված է գեղանկարչական ոճով: Այս նրբագեղ սահմանումը՝ «Դիմանկարների գիրք», գրքի ենթախորագրի հետ զուգընթաց, ավելի քան բացատրում է Հելլմանի ոճային մեթոդն ու կենտրոնացումը պենտիմենտոյի վրա: Գիրքը, անշուշտ, դիմանկարների հավաքածու է՝ նվիրված պատմողի սրտին սիրելի մարդկանց ու վայրերին: «Պենտիմենտո»-ն շեշտադրում է հիշողությունը, ժամանակը ու պատասխանատու է սեփական գործողությունների համար, և, որպես այդպիսին, այն ինքնադիմանկար է:

**Քանալի բառեր** – Լիլիան Հելլման, թատերագիր, «Պենտիմենտո», «Դիմանկարների գիրք», հուշագրություն, անհատի դրամա:

Վերջին տարիներին միտում կա վերստին ուսումնասիրելու և վերարժևորելու Լիլիան Հելլմանի գրական ժառանգությունը: Թե՛ նրա հայրենիքում, և թե՛ ԱՄՆ-ի սահմաններից դուրս Հելլմանը մնում է ինքնատիպ ու հետաքրքիր հեղինակ, ում ստեղծագործությունները համաշխարհային գրականության իսկական գլուխգործոցներ են: Լ.Հելլմանի կերտած կերպարներն իրական են ու ապրող ոչ միայն իրենց երկրում ու տվյալ պատմական ժամանակահատվածում, այլև ամենուր ու մեր օրերում:

Ինչպես ցույց է տալիս Հելլմանի ստեղծագործական ժառանգության ուսումնասիրությունը, 1960-ականներին, Հելլման դրամատուրգը հեռանում է դրամայի ժանրից և կենտրոնանում հուշագրություններ գրելու վրա:

Եվ այսպես, «Պենտիմենտո»-ն հեղինակի վերհուշերն են այն մարդկանց մասին, որոնք ազդեցություն են ունեցել նրա կյանքի վրա և մնայուն հետք թողել վերջինիս հիշողություններում: Գրված լինելով «Անավարտ կինը» (1969) ինքնակենսագրական հուշագրությունից հետո և մինչև Մըք Քարթիի դարաշրջանը դատապարտող հուշագրությունը՝ «Սրիկայի ժամանակը» (1976)՝ «Պենտիմենտո»-ն (1973) համապատասխանում է իր խորագրին: Սա վերհուշ է, որը բաղկացած է Հելլմանի զարմուհի Բերթի Բրունո Քոշլանդին, հորեղբայր Վիլլիին, մանկության ընկերուհի Ջուլիային, իր ընկեր Վ. Ա. Քովանին, երկարատև ուղեկից Դաշիել Համմեթին և մեկ անկենդան «կերպարին»՝ կրիային

նվիրված գլուխներից: Այստեղ առկա է նաև մեկ գլուխ, որը կրում է «Թատրոն» խորագիրը և վերաբերում է Հելլմանի հիշողություններին այն մարդկանց վերաբերյալ, որոնց հետ նա առնչվել է իր թատերագրության տարիներին: Կա նաև մեկ վերջին և կարճ գլուխ՝ վերնագրված «Պենտիմենտո», ուր հեղինակը խոսում է մի փորձության մասին, որ բաժին էր ընկել իրեն՝ Համմեթի մահից հետո Հարվարդի համալսարանում դասավանդելու ժամանակ:

Գրքի խորագրի բացատրության համաձայն՝ Հելլմանը թե՛ բնագիր «նկարներին» և թե՛ միևնույն մարդկանց ու միջադեպերին նայում է տարիներ անց: Այս միջոցը տեղիք է տալիս քննադատության, համաձայն որի՝ այս պատմությունները կարող են գեղարվեստականի վերածվելու աստիճան փոխված լինել: Մինչդեռ նրա շփումն այս հմայիչ կերպարների (ներառյալ կրիայի) հետ ծնունդ է տալիս հրապուրիչ և ընթերցելի գրքին: Այն նաև ներկայացնում է մի կնոջ դիմանկար, որը հստակորեն ընկալում է ինքն իրեն՝ իր բոլոր թերություններով հանդերձ, և ամբողջ կյանքում մնում է հավատարիմ իր ֆեմինիստական գաղափարներին<sup>1</sup>:

Անցյալը քրքրելուց առաջ Հելլմանը բացատրում է, թե ինքն ինչ էր փորձում ամբողջացնել իր այս գրքի հրատարակումով, և թե ինչու այն անվանեց «Պենտիմենտո»: Հեղինակը պատկերում է այն մեթոդը, որը հայտնի է «պենտիմենտո» անունով: Գեղանկարիչը կարող է որոշել, որ իրեն դուր չի գալիս այն նկարը, որի վրա ինքն աշխատում է և վերջինիս վրա նորն է նկարում<sup>2</sup>: Այս «վրայից արվածն» էլ հենց հայտնի է իբրև «պենտիմենտո»: Հելլմանն այս երևույթի գաղափարը հասցնում է մեկ այլ մակարդակի, երբ պատկերում է, թե ինչպես կարող են արևի լույսն ու շրջապատը ներազդել յուզաներկի վրա: Տարիների ընթացքում, հնանալուն զուգընթաց, նկարի վերևի շերտը կարող է խունանալ, բարձրանալ և շերտավորվել: Երբ սա տեղի է ունենում, դիտողները նկարի վերին շերտի տակից կարող են տեսնել բնագիրն այն դեպքում, եթե կիրառվել է պենտիմենտոյի մեթոդը: Հետադարձ հայացք ձգելով իր երկար կյանքին՝ Հելլմանը կիրառեց «պենտիմենտո» եզրույթը՝ իր գրքի ստեղծման նպատակը բացատրելու համար: Նա ցանկանում էր հետադարձ հայացք նետել իր կյանքին և այն տեսնել արտաքին փայլից զերծ, լիարժեք կյանքի ու մասնագիտական գործունեության ընթացքում իմաստնացած և փորձառու

<sup>1</sup> Rollyson C. Lillian Hellman: Her Life and Legend. New York, 2008, p. 301-302.

<sup>2</sup> Welch R. When Women Wrote Hollywood: Essays on Female Screenwriters in the Early Film Production. North Carolina, 2018, p. 154-156.

հասուն կնոջ աչքերով:

Նա հետևյալ կերպ է ներկայացնում գրքի խորագիրը. «Հնանայիս կտավի վրա հին ներկը երբեմն դառնում է թափանցիկ: Երբ դա տեղի է ունենում, որոշ նկարներում հնարավոր է դառնում տեսնել բնագիր գծերը. կնոջ զգեստի միջով տեսանելի է ծառը, երեխան շան համար ճանապարհ է բացում, մեծ նավակն այլևս ծովի վրա չէ: Սա կոչվում է պենտիմենտո, քանի որ նկարիչը «զղջացել է» և փոխել միտքը: Գուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ հին հասկացությունը հետագայում նորով փոխարինելը տեսնելու, նորից ու նորից տեսնելու միջոց է»<sup>3</sup>: Այս նրբագեղ սահմանումը՝ «Դիմանկարների գիրք», երկի ենթախորագրի հետ զուգընթաց, առավել քան բացատրում է Հելլմանի ոճային մեթոդն ու կենտրոնացումը պենտիմենտոյի վրա: Գիրքը, անշուշտ, դիմանկարների հավաքածու է՝ նվիրված պատմողի սրտին սիրելի մարդկանց ու վայրերին: Թերևս կարելի է կիրառել «գեղանկարչական» բառն իբրև փոխաբերություն՝ նկարագրելու համար գրքում առկա յոթ էսսեները՝ որպես առանձնացված մանրանկարներ, որոնցից յուրաքանչյուրն ավելի շատ առնչվում է մանրամասներին, քան ծավալին:

Այսպիսով, հենվելով իր վաղեմի հիշողությունների, հարազատներից լսած զավեշտական պատմությունների կամ հին, մոռացված նամակների վրա՝ Լիլիանն ամենից առաջ պատմում է Բեթի պատմությունը, որը նրա հեռավոր զարմուհին էր և ներգաղթել էր Գերմանիայից: Վերջինս պատկերված է որպես ամրակազմ ու գեղեցիկ կին, որին ընտանիքը բերել էր Ամերիկա մեկ այլ հեռավոր զարմիկի հետ նախապես որոշված ամուսնության նպատակով: Ամուսնանալուց հետո Բեթն ու Սթայրը Նյու Յորքից տեղափոխվում են Նոր Օռլեան: Ամուսնությունը կարճատև էր, և Սթայրն անհետանում է: Բեթը ներգրավվում է ինչ-որ մաֆիայի մեջ, և երբ Սթայրը կրկին հայտնվում է, չարագործները ծեծում են նրան ու անդամահատում ձեռքերից մեկը: Երբ Բեթի հանցագործ սիրեկանի մասնատված դիակը գտնում են իր սեփական հետնաբակում, Բեթը կրկին անհետանում է: Ոստիկանությունը Բեթի անունը երբեք չի կապում սպանության հետ, թեև նրա ներգրավվածության վերաբերյալ շատ կասկածներ կային:

Իբրև տպավորվող դեռահաս՝ Լիլիանը հրապուրվում է իր հորեղբայր Վիլլիով: Նա գեղեցկադեմ էր, հմայիչ և բավական արկածախնդիր: Լիլիանը նրա մեծագույն երկրպագուն էր և գրեթե նույնացել էր վերջինիս հետ: Բա-

<sup>3</sup> Hellman L. Penitento. Boston, 2000, p. 4.

րեբախտաբար, աղջկա կյանքն ընթանում է այլ ուղով: Երբ նա ավելի մեծ տարիքում հանդիպում է Վիլլիին, վերջինս ուզում էր, որ իրենք միասին գնային Հարավային Ամերիկա: Հելլմանը գայթակղվում և ցանկանում է գնալ խարդախ արկածախնդրի հետ, բայց վերջին պահին մերժում է առաջարկը: Դա Լիլիանի կողմից խելացի քայլ էր, քանի որ հորեղբոր կյանքն ի վերջո ունենում է որոշիչ ու ողբերգական շրջադարձ:

«Ջուլիա»-ն մանկության ընկերուհու մասին է, որը երկրորդ համաշխարհային պատերազմի նախօրեին Եվրոպայում դառնում է սոցիալիստ և ակտիվիստ: «Ջուլիա»-ի հատվածը միակ բաժինն է, ուր իրական մարդիկ կրում են մտացածին անուններ: Երբ Լիլիանը գրում է այդ գիրքը, աղջկա հարազատները դեռ ողջ էին, և Հելլմանը ցանկանում է պահպանել նրանց գաղտնիքը: Ջուլիան ուժեղ անձնավորություն էր, և Լիլիանը միշտ հիանում էր նրանով: Նրա կյանքը ողբերգական ավարտ է ունենում, իսկ Լիլիանն արժանին է հատուցում նրա խիզախ կյանքին:

Հետաքրքրական է, որ «Պենտիմենտո»-ում հայտնված բոլոր մարդիկ ուրվագծված են «Անավարտ կնոջ»-ում. Հելլմանը երկու գրքերում էլ հիշատակված մարդկանց կերտել է իր դրամաներում հայտնված ընկերների և ընտանիքի անդամների կերպարներից: Սա հատուկ է բոլոր ժանրերով ստեղծագործող գրողներին, սակայն շատերը տարակուսում էին, թե արդյոք այնպիսի կերպար, ինչպիսին Ջուլիան է, որին Հելլմանը «Պենտիմենտո»-ում ներկայացնում է որպես «իրական» անձ, իրականում գոյություն է ունեցել, թե՞ լիակատար հորինվածք է, ինչպես որ հայտարարեց գրող Մերի Մըք Քարթին Դիք Քավեթի շոուի ժամանակ: Մըք Քարթինի կողմից ներկայացված այս մեղադրանքի և այլ ստորագուցիչ դիտողությունների պատճառով Հելլմանը զրպարտության հայց է ներկայացնում: Նա և իր փաստաբան Իբրահիմ Լոնդոնը վստահ էին հաջողությանը, բայց Հելլմանի մահվան պատճառով հայցը երբեք չի հասնում դատարան<sup>4</sup>:

Քննվող հուշագրության էջերում Լիլիանը գրում է իր մասնագիտական գործունեության, իր հաջողությունների ու ձախողումների մասին, ինչպես նաև, թե ինչ էր սովորել ինքն այդ ամենից: Նա նկարագրում է մասնագիտության բերումով իր ունեցած հանդիպումները գունեղ և հայտնի մի շարք մարդկանց հետ, որոնց թվում էին նախագահ Ռուզվելտը, դերասանուհի Թալլուլահ

<sup>4</sup> **Martinson D.** Lillian Hellman: A Life with Foxes and Scoundrels. Counterpoint, 2005, p. 354-356.

Բանքիեղը, ստուդիայի տնօրեն Սամուել Գոլդվինը և այլք: Նա գրում է իր կյանքի և մասնագիտական գործունեության ավարտին երախաբաց կրիայի հետ հանդիպման մասին, որը բառացիորեն մահաբեր էր: Նա վերջինիս դիմացկունությունը համեմատում է իր ուղեկից և գործընկեր, գրող Դաշիել Համմեթի հետ:

Այսպիսով, 20-րդ դարի ամերիկացի ամենակարևոր կին թատերագիրը «Պենտիմենտո»-ում ներկայանում է որպես վերոնշյալ զոջացող նկարիչը, և նրա ծայնի, յուրահատուկ տեսիլքի շնորհիվ է, որ գրքի չհամադրվող մասերը միավորվում են: «Պենտիմենտո»-ն շեշտադրում է հիշողությունը, ժամանակը ու պատասխանատու է սեփական գործողությունների համար, և, որպես այդպիսին, այն ինքնադիմանկար է: «Պենտիմենտո»-ն բնավ մեծամտացած հայտնի անձի վերհուշ չէ. այն չափազանց անձնական է:

Ինչպես հավանաբար կխոստովաներ Հելլմանը, նրա ազդեցությունը կին գրողների վրա պայմանավորված էր ոչ թե «Պենտիմենտո»-ով կամ անգամ վերջինում առկա ինքնակենսագրական տարրերով, այլ պիեսներով: Սակայն «Պենտիմենտո»-ն ամրապնդեց նրա տեղը երկրորդ ժանրում իբրև գեղարվեստական կերպար, և սա, անկասկած, գոհացրեց Հելլմանին: Նրա անկեղծությունը սեփական կյանքի հանդեպ նույնիսկ, եթե դա դիտարկվում է հիշողությունների քողի ներքո (և գեղազարդված է, ինչպես պնդում են նրան ամբաստանողները), պատկերում է ուժեղ, ինչ-որ առումով զայրացկոտ անհատականության, որը, սակայն, ընդունակ է մեծ սիրո: Նա, անկասկած, ինքնավստահ էր, և նրան չհամակրողները Հելլմանին համարում էին ինքնասիրահարված, իսկ ամենից առավել նա սիրում էր փորձել այն ամենը, ինչ կյանքը կարող էր առաջարկել: Ուստի ամենևին էլ զարմանալի չէ, որ Հելլմանի մասին գրված բոլոր գրքերում կարդում ենք, թե ինչպես կյանքի վերջին ամիսներին, երբ նա գրեթե կուրացել էր և շատ հիվանդ էր, դեռ շարունակում էր տենդագին աշխատել: Ինչպես և կրիան, նա ևս ողջ էր մնացել:

Այսպիսով, եթե Հելլմանի պիեսներն աննահանջ ընդվզումներ էին կյանքի անարդարությունների դեմ, ապա նրա հուշագրությունները վերջինիս փոթորկալից ու հետաքրքրաշարժ անձնական կյանքի վերաբերյալ պատմություններ են, որոնք խնամքով թաքցվում էին արվեստի քողի տակ:

**ДРАМА ЛИЧНОСТИ В МЕМУАРАХ ЛИЛИАН ХЕЛЛМАН «ПЕНТИМЕНТО» -  
«КНИГА ПОРТРЕТОВ»**

ЛУСИНЕ АЙТЯН

«Пентименто» Лилиан Хеллман – это воспоминания автора о тех людях, которые повлияли на ее жизнь и оставили неизгладимый след в ее памяти. Заголовок второй книги воспоминаний драматурга Лиллиан Хеллман написан в художественном стиле. Данное элегантное определение как «Книга портретов», наряду с подзаголовком книги, более чем объясняет стилистический метод и сосредоточенность Хеллман по отношению к пентименто. Книга, конечно же, представляет собой сборник портретов, посвященных любимым людям и местам рассказчика. «Пентименто» делает акцент на память, время и несет ответственность за собственные поступки, и, как таковой, он является автопортретом.

**Ключевые слова** – Лилиан Хеллман, драматург, «Пентименто», «Книга портретов», мемуары, драма личности.

**THE DRAMA OF INDIVIDUAL IN LILLIAN HELLMAN'S MEMOIRS  
“PENTIMENTO”- “A BOOK OF PORTRAITS”**

LUSINE HAYTYAN

Lillian Hellman's "Pentimento" is considered to be the memoirs of the author about the people who had an impact on her life and left an indelible trace on her memory. The title of Lillian Hellman's second book of memoirs is written in an artistic style. This elegant definition - "A Book of Portraits" explains Hellman's stylistic method and concentration on pentimento. Of course, the book is a collection of portraits dedicated to the favourite people and places of the author. "Pentimento" emphasizes the memory, time and takes responsibility for her own activities, and, as such, it is a self-portrait.

**Key words** – Lillian Hellman, dramatist, "Pentimento", "A book of Portraits", memoirs, drama of an individual.

## ԱՐՄԵՆ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆԻ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾԱԿԱՆ ԱՇԽԱՐՀ

### ՆԻՆԵԼ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

Հոդվածում փորձ է արվում համառոտ ներկայացնելու Ա. Մարտիրոսյանի պոեզիան՝ որպես ամբողջական համակարգ, ցույց տալու նրա բանաստեղծական մոդելի յուրահատկությունները, որոնցով նա տարբերվում է 1960-ականների սերնդի գրողներից:

**Բանալի բաներ** – թռչուններ, ներաշխարհ, ավանդույթ, նորարարական, ոսկեգույն, կապույտ վերարկու, բանաստեղծական մոդել, մագաղաթյա սրբություն:

1960-ականները նորագույն շրջանի հայ գրականության մեջ մնացին որպես գեղարվեստական համարձակ դրոնումների, մտածողության թարմացման, թեմատիկ շրջանակների ընդլայնման, անհատի ներաշխարհի խորքային ներթափանցումների, դրամատիկ ապրումների բացահայտման տարիներ:

Այդ տարիներին գրականություն եկավ տաղանդավոր բանաստեղծների, արձակագիրների մի սերունդ (Հր. Մաթևոսյան, Ա. Այվազյան, Մ. Գալշոյան, Ռ. Հովսեփյան, Ն. Ադալյան, Մ. Մնացականյան, Ռ. Դավոյան, Հ. Էդոյան, Ա. Հարությունյան, Հ. Սարուխան և այլք), որն իր հետ բերեց աշխարհընկալման նոր եղանակներ ու ձևեր՝ համադրելով հայ միջնադարյան ու նոր, ռուս և եվրոպական գրականությունների ավանդույթները, ընդլայնեց գրական ժանրերի վերաբերյալ մեր պատկերացումները: Այդ սերնդի համար այլևս խորթ էին նախորդ տասնամյակների գաղափարախոսական պարտադրանքներն ու կապանքները, ձոներն ու փառաբանությունները: Սերնդի ուշադրության կենտրոնում 20-րդ դարակեսի մարդն էր՝ անհատականության իր ապրումներով, հոգսերով ու մտահոգություններով:

Սերնդի տաղանդավոր ներկայացուցիչներից էր Արմեն Մարտիրոսյանը, ինքնատիպ մի բանաստեղծ, ով, ճիշտ է, գրական հարուստ ժառանգություն չթողեց, շատերի պես հաստափոր ժողովածուներ չիրապարակեց, բայց ունեցավ բանաստեղծական իր տարածքը, հաստատուն տեղ նվաճեց դարակեսի պոեզիայի ասպարեզում:

Ա. Մարտիրոսյանը գրական նոր սերնդի այսպես կոչված «ավանդական» թևի ներկայացուցիչն է: Բնորոշումը, անտարակույս, խիստ պայմանական է, որովհետև իր ուսուցիչների շարքում նշելով Նարեկացուն, միջնադարյան տաղերգուներին, Հովհ. Թումանյանին, Վ. Տերյանին, Ե. Չարենցին, հիշատակում է նաև Ու. Ուիթմենին, Գ. Լորկային, Բասիդյին, Վ. Մայակով-

սկուն, Ս. Եսենինին, որոնցից յուրաքանչյուրը մի գույն, մի նրբերանգ ավելացրին նրա պոեզիային, հղկեցին վարպետությունը:

Ա. Մարտիրոսյանի առաջին բանաստեղծությունները տպագրվեցին «Գարուն» ամսագրում, ինչպես նաև սերնդակից «գարունականների» առանձին գործերը, դարձան հարձակումների թիրախ: Երիտասարդ բանաստեղծներին մեղադրում էին օտարամոլության, ազգային ավանդույթներից կտրվելու, պոեզիան «փորձադաշտի» վերածելու մեղադրանքներով:

Առաջին ժողովածուն՝ «Խոնավ հեքիաթներ են իմ աչքերը» խորագրով, «հրատարակչական քաջքուկից մազապուրծ փրկվելով՝ շարվեց տպարանում, բայց այնպես էլ լույս աշխարհ չեկավ»<sup>1</sup>:

Առաջին ժողովածուն լույս տեսավ տարիներ հետո՝ 1973-ին, «Բանաստեղծություններ» խորագրով: Այնուհետև լույս տեսան «Մեր սիրո երկիրը» (1982), «Շարակնոց» (1997), «Մազե կամուրջ» վեպը, իսկ հետմահու՝ «Ներկայում հանգրվանող անցյալ» (2010) գրական – գիտական, հրապարակախոսական հոդվածների, դիմանկար – հուշապատումների, հարցազրույցների ժողովածուն, որը հետաքրքիր է բանաստեղծին ճանաչելու, նրա դիմանկարն ամբողջացնելու առումով:

Իր ժողովածուներում Ա. Մարտիրոսյանը «սեղանի վրա է դնում անցյալը, ներկան և ապագան»․ «մի քիչ օտարացնում եմ ինձնից ու նայում եմ կողքից, որ նրանց հետ ու նրանց միջոցով ճշգրտեմ իմ գոյությունը»<sup>2</sup>:

Անցյալում նրան գերում է Նարեկացին, ում «բառերն այլևս բառեր չեն, խտացված գույներ են ու նրբահյուս մեղեդի և այնքան տեղին են օգտագործված, որ գրեթե յուրաքանչյուր քայլին ու ճոճքին համընթաց շարժվում են, և թվում է՝ մեր աչքի առաջ Ռաֆայելի նկարած Աստվածածինն է»<sup>3</sup>, Նարեկացին սրում է բանաստեղծի գույնի զգացողությունը: Նրա պատկերացումներում «գույները (կարմիր, դեղին, կապույտ) // նախապես նման են արցունքների», «Կապույտ երկնքում շեփորահարում են կապույտ երգերը», և բանաստեղծը «ապակիների կապույտ անգունության մեջ» տեսնում է «հայտնության հրաշքը»:

Առաջին ժողովածուների պատկերները մետաֆորներ են: Ժ. Քալանթարյանը 1960-ականների պոեզիայի կարևոր հատկանիշը համարում է «ուր-

<sup>1</sup> **Մարտիրոսյան Ա.**, Միջնակ պահի խոստովանություն, Ներկայում հանդիսացող անցյալ, Երևան, 2010, էջ 83:

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 7:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 13:



բանիզմը և ինտելեկտուալականությունը», որոնք պատահականորեն չեն զուգադրվում»<sup>4</sup>:

«Ուրբանիզմն ու ինտելեկտուալականությունն» անկասկած նաև Ա. Մարտիրոսյանի բանաստեղծական մտածողության հիմնասյուններից են, մի տարբերությամբ (որով նա տարբերվում է սերնդի մի շարք բանաստեղծներից), որ շաղախված են քնարական շնչով: Նրա քնարական հերոսը նույնպես քաղաքաբնակ մտավորական էր, ով, ինտելեկտուալ լինելուց բացի, նաև ոռոմանտիկ է: Մաքուր ու անապակ սերը նրան երևում է ջրի ալիքների վրա փռված «ջրահարսերի կապույտ վերարկուի» խորհրդանշական պատկերով:

Բանաստեղծը մերկ լինելու աստիճան անմիջական է ու պարզ, թռչունի պես անկաշկանդ, և նրա խոսքը հեռու է պաճուճանքներից.

*Իմ և քո կյանքի խորհուրդների մեջ  
Աղավնու երկու թևեր են ճախրում,  
Թևերը կապույտ ծովերին բախված  
Եվ մերկանում են փեղուր առ փեղուր  
Եվ մերկանում են թևերը մեծ մեծ,  
Ճերմակ աղավնին գնում է, կորչում  
Տրամոսյան պահի օրերի հերկում,  
-Իմ կարոտների սրվերների մեջ  
Փոփր, սիրելիս  
Հեզդրեն փոփր  
Ջրահարսերի կապույտ վերարկուն»<sup>5</sup>:*

Եթե «Բանաստեղծություններ» և «Թռչուններ» ժողովածուներում մենք Արմեն Մարտիրոսյանին տեսնում ենք որոնումների ճանապարհին, որի յուրաքանչյուր հանգրվանում նա ինքնահաստատվելու, ինքն իրեն գտնելու և ճանաչելու ուղիներ է փնտրում, ապա «Մեր սիրո երկիրը» և «Շարակնոց» ժողովածուներում արդեն կայացած բանաստեղծին ենք տեսնում, ով արդեն գիտի բառի արժեքը, ով երազանքների կապույտ հորիզոններից իջել է ցած ու ոչ թե

<sup>4</sup> Քալանթարյան Ժ., Անդրադարձներ, Երևան, 2003, էջ 163, 164:

<sup>5</sup> Մարտիրոսյան Ա., Մեր սիրո երկիրը, Երևան, 1982, էջ 4:

իր շրջապատն է տեսնում ու զննում, այլ աչքերը շրջում է դեպի ներս, իմաստավորում իր ներաշխարհի խոսուն լռությունը:

Ժողովածուից ժողովածու առնականանում է բանաստեղծը: Խոսքը դառնում է ավելի տարողունակ ու ճկուն, բառերի ընտրության մեջ՝ զուսպ ու ժլատ, բայց ենթատեքստային ներթափանցումներով հագեցած: Նրա «հզոր որոնումներում լռին հավվում են տարիները թաց»:

Նախորդ ժողովածուների պայմանականությունների հիմքի վրա կառուցված երազանք – պատրանքները կապույտ հեռուներից իջնում են ցած, ձև ու բովանդակություն ստանում, ու բացվում են հույսի դռները.

*Պատուհանս բաց է ապագայի, լույսի ու բարության առջև,  
Որոնք որպես նրբաթել ճառագայթներ  
Տաք օջախի վրա միալար գործվում են,  
Փափուկ վերմակի պես գործվում են միահյուս,  
Որ կմրսի խաղաղությունը իմ ձեռքին ննջող,  
Եվ նա կարթնանա  
Ապագա  
Մեր ակնկալիք զավակների պես:  
Ննջիր, խաղաղ ննջիր<sup>6</sup>:*

Խորհրդանիշներն ավելի են որոշակիանում վերջին ժողովածուներում: Տունը խորհրդանշում է օջախը, մայրը՝ օջախի լույսն ու քերմությունը, հայրը՝ օջախն ամուր պահող սյունը:

Իսկ.

*Տունը օջախ է դառնում ծխացող,  
Երբ այն վառում են երեխաները նորածին:*

«Մեր սիրո երկիրը» «Միջնադարի առավոտ» շարքում և «Շարակնոց» ժողովածուում բանաստեղծը հայացքը շրջում է դեպի միջնադար, հարստացնում ժանրերի մասին ընթերցողի իմացությունների շրջանակները:

Ժամանակի տարբեր հոսքերը դիտելով որպես հավերժական շարժնթաց՝ բանաստեղծը տարածական տարբեր հարթություններում խտացնում է ստեղծագործ ոգու տարաբնույթ դրսևորումները:

---

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 16:

Մեր ինքնության հիմնական վկայականը լեզուն է, որի պահպանման համար դարեր շարունակ պայքարել են թե՛ արքաներ, թե՛ հասարակ շինականներ: Թագավորը թագուհուն ճանաչում է «մեր լեզվի փափուկ վերմակի տակ՝ հայացքի, դեմքի, մաշկի ճառագայթից», գեղջուկն իր մահը ցանկանում է ընդունել «մեր լեզվի անթեղ զմուրսների մեջ», և երկուսն էլ, երբ խոսքը վերաբերում է լեզվի պահպանությանը, ո՛չ թագավոր են և ո՛չ էլ գեղջուկ, երկուսն էլ զինվոր են... Այդ իսկ պատճառով մեր սրբերից մեծագույնը Մաշտոցն է:

Բանաստեղծը նորովի է ներկայացնում Աստվածաշնչի ու բանահյուսության մոտիվները, ավելի լիության կերպով է բաբախում խոհափիլիսոփայական երակը, միահյուսվում են առասպելականն ու իրականը, երևակայականն ու միֆականը:

Ա. Մարտիրոսյանի բանաստեղծական ուղու հաջորդ հանգրվանը «Շարակնոցն» է, գեղարվեստական հետաքրքիր լուծումներով մի շարք, որտեղ «երկու ձեռք ժամանակի փոշուց լվանում է երեսն անցյալի, որն իբրև սերմ ընկնում է ներկայի սևահողը՝ ապագայի դաշտում ծաղկելու համար», և «այս կատարյալ դժոխքի միջից պարզ երևում է արքայությունը»:

2002 թվականին լույս տեսավ Ա. Մարտիրոսյանի «ժամերգություն» ժողովածուն, 2008-ին՝ «Ներաշխարհի լռությունը», որը նրա կարապի երգը եղավ:

«Ներաշխարհի լռությունը» աստվածային սիրո, անմնացորդ նվիրումի մի ուշագրավ մատյան է՝ զուգորդված բոլորի հանդեպ ջերմ գորովանքով: Ժողովածուն կոչ – պատգամ է.

*Խեղվածներին բոլոր, շեղվածներին մոլոր,  
Իբրև գիլ ու գլոր փանող թիակ,  
Ես եմ վերջին, միակ մոլորվողը ծովում՝  
Ուրիշների համար և ինքն ինձ համար  
Թիավարող համառ  
Ապաշխարման մի վայր չգտնելով հարմար<sup>7</sup>:*

Ժողովածուից ժողովածու ավելի ինքնատիպ է դառնում Ա. Մարտիրոսյանի ոճը, ավելի են ընդգծվում նրա բանաստեղծությունների ձևակառուցվածքային յուրահատկությունները:

<sup>7</sup> **Մարտիրոսյան Ա.**, Ներաշխարհի լռությունը, Երևան, 2008, էջ 10:

---

**ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР АРМЕНА МАРТИРОСЯНА**

НИНЕЛЬ САРГСЯН

В статье сделана попытка в краткой форме представить поэзию А. Мартиросяна как целостную систему, показать особенности его поэтической модели, которыми он отличается от писателей 1960-ых годов.

**Ключевые слова** – птицы, внутренний мир, традиция, новаторский, золотой, синее пальто, поэтическая модель, пергаментная святыня.

**ARMEN MARTIROSYAN'S POETIC WORLD**

NINEL SARGSYAN

In this article we try briefly introduce A. Martirosyan's lyric as a holistic system, to show the peculiarities of his poetic model, which distinguish him from the poets of 1960's.

**Key words** – birds, inner world, tradition, innovative, golden, blue coat, lyric model, sacred parchment.

## ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ՝ ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻՆ (ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ)

### ԱՄԱԼՅԱ ՔՈՉԱՐՅԱՆ

Հոդվածում անդրադառնում ենք Հովհ. Թումանյանի՝ մանկական բանաստեղծություններին, որոնք աչքի են ընկնում պատկերավորությամբ, պարզությամբ ու մատչելիությամբ, համակված են մարդասիրական ոգով, բնապաշտությամբ, մանուկ ընթերցողին ներշնչում են դառնալ բնության մի մասնիկը, ոչ միայն սիրել, այլև արմատներով կապվել հայրենի եզերքին: Այդ բանաստեղծություններով տասնյակ սերունդներ են դաստիարակվել, և որոնք իրենց ճանաչողական ու դաստիարակչական նշանակությամբ արդիական են նաև մեր օրերում:

**Քանախի բաներ** – բանաստեղծություն, բնապատկեր, հանգ, երկինք, ամպ, ջուր, սոխակ, տարվա եղանակներ, ճանաչողական ու դաստիարակչական նշանակություն:

Հոդվածի շրջանակներում, բնականաբար, հնարավոր չէ ներկայացնել Հովհ. Թումանյանի՝ մանուկներին ու պատանիներին հասցեագրված բոլոր ստեղծագործությունները, քննել ու արժևորել դրանք:

Մանկական գրականության հանդեպ բուռն հետաքրքրությունը Թումանյանի մոտ առանձնապես սրվեց «Հասկեր» հանդեսի և «Լուսաբեր» դասագրքի հրատարակությանը նախապատրաստվելու շրջանում:

Իր «Հուշեր և գրույցներ» գրքում Հովհ. Թումանյանի դուստրը՝ Նվարդ Թումանյանը, պատմում է, թե ինչ ոգևորությամբ էր բազմազբաղ բանաստեղծը ձեռնամուխ եղել այդ գործին, ինչպես էր բանավիճում հանդեսի ու դասագրքի հրատարակիչների, նաև մանկավարժների, գրողների հետ, ովքեր տարբեր ծրագրեր էին առաջադրում, ներկայացնում հաճախ իրարամերժ կարծիքներ: Հովհ. Թումանյանին մշտապես մտահոգում էր մանկական արժեքավոր ստեղծագործությունների սակավությունը, որն ինչ-որ չափով փորձ էր արվում հաղթահարել թարգմանություններով: Այդ բացը մեծ բանաստեղծը լրացրեց «Հասկերում» տպագրված մի քանի տասնյակ ստեղծագործություններով («Կաքավի գովքը», «Արտույտի երգը», «Աղվեսը», «Առավոտը», «Սոխակի վիշտը», «Մուկիկի մահը», «Գարնան հրավեր», «Գելը», «Իմ ընկեր Նեսոն», «Սուտիկ որսկանը», «Ձախորդ Փանոսը» և այլ բանաստեղծություններ, լեզբներ, պատմվածքներ):

Ուշագրավ է, որ Հովհ. Թումանյանը հաշվի չէր առնում ընթերցողների տարիքային զարգացման յուրահատկությունները՝ ընդդիմանալով մանկավարժների այն կարծիքներին, թե «Հասկերում» պետք է տպագրել այնպիսի

ստեղծագործություններ, որոնք հասցեագրված են տարիքային որոշակի խմբերի երեխաներին: Հովհ. Թումանյանը դեմ էր այդ կարծիքներին. «Մենք չենք կարող գրողներին պատվիրել, թե գրեցեք էսքան կամ էնքան տարիքի երեխի համար: Ես ինքս գրող եմ, մանկական գրվածքներ գրելիս երբեք չեմ մտածում, թե քանի տարեկանի համար է նա: Քանի տարեկանն ուզում է, թող կարդա, ինչ հասակի համար լինի, թող նրան տան: Բոլոր հասակների համար կլինի, ավելի լավ»<sup>1</sup>:

Սակայն, այնուամենայնիվ, «Հասկերում» և «Լուսաբերում» տպագրված «Գետակը», «Աղբյուրը», «Ամպն ու սարը», «Առավոտը», «Արագիլը», «Ծիտը», «Փիտոն», «Ուլիկը» և այլ բանաստեղծություններ հասցեագրված են նախադպրոցական տարիքի երեխաներին և նպատակ ունեն փոքրիկներին ծանոթացնելու բնության երևույթներին, բուսական ու կենդանական աշխարհին, նրանց մեջ մշակել աշխատանքը սիրելու, գեղեցիկն ընկալելու հոգեբանություն: Իսկ միջին տարիքի երեխաներին հասցեագրված ստեղծագործություններում՝ հեքիաթներ, բալլադներ, պատմվածքներ և այլ ժանրերի ստեղծագործություններ, մեծ բանաստեղծն առանց խրատաբանությունների իր ընթերցողների հետ զրուցում է մարդկային արժանիքների, անցավորի ու մնայունի, չարի և բարու և այլ հարցերի շուրջ:

Հովհ. Թումանյանի մասին գրվել են բազմաթիվ մենագրություններ, ուսումնասիրություններ, հոդվածներ, սակայն նրա մանկապատանեկան ստեղծագործությունները դեռևս կարոտ են համակարգված, արդի գրականագիտական ու մանկավարժահոգեբանական պահանջների համապատկերում ուսումնասիրության, մանավանդ որ «...նրա մանկական բանաստեղծություններն այնքան հաջողված են ամեն առումներով, որ նրանց հիման վրա կարելի է լայն տեսական ընդհանրացումներ կատարել և մի ամբողջական ուսմունք ստեղծել գրականության այդ տեսակի անհրաժեշտ առանձնահատկությունների մասին»<sup>2</sup>:

Որո՞նք են այդ «անհրաժեշտ առանձնահատկությունները», որոնցով մանկական գրականությունը, լինելով ընդհանուր գրականության անբաժանելի մասը, այնուամենայնիվ, տարբերվում է նրանից:

Մատչելիությունը, պարզությունն ու անմիջականությունը:

<sup>1</sup> Մկրյան Մ., Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունները, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1981, էջ 243:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

Հովհ. Թումանյանն իր մանկական բանաստեղծություններով կարծես զրույցի է հրավիրում ընթերցողին: Զրույցի մասնակիցներից մեկը, օրինակ, գետակն է: Երեխան ցանկանում է, որ գետակը կանգ առնի, խոսի իր հետ: Իսկ գետակը.

*-Չէ, փոքրիկս,  
Գնամ պիտի,  
Տես ջաղացը գյուղի միջի,  
Պեպք է ուժ փամ, որ պըպըպի,  
Ցածն էլ հովտում անուշահոտ  
Ինձ են մնում ծաղիկ ու խոտ,  
Հոգնած – ծարավ փավարն ու հոտ:  
(«Գեպակը»)*

«Մանուկն ու ջուրը» բանաստեղծության մեջ երեխան զրուցում է ջրի հետ, հարցեր տալիս, փորձում ստանալ իրեն դեռևս անհասկանալի «ինչու»-ների պատասխանը.

*-Բա ո՞ր այգին կերթաս, ջրիկ,  
Իմ պաղ ջրիկ ու անուշիկ:  
-Ես էն այգին կերթամ դալար,  
Որ փերն է ժիր, մեջն այգեպան:  
(«Մանուկն ու ջուրը»)*

Մանուկ ընթերցողին խիստ անհրաժեշտ մատչելիությունն ու պարզությունը դրսևորվում են անկաշկանդ ոճով, հատկապես հանգավորմամբ: Դժվար չէ նկատել, որ Հովհ. Թումանյանի մանկական բանաստեղծություններում անհնար է հանդիպել «աղքատ» հանգերի:

*Բերենք այդպիսի մի քանի օրինակներ.  
Ծիպը թռավ գերանին,  
Կանաչ խոտը բերանին:*

\*\*\*

*Աղվեսն եկավ մութ անփառից  
Հարցմունք արավ լիքը թառից,  
Աղվեսն հագել քուրքը դեղին,  
Պտուտ կուգա շուրջը գեղին.  
Ջուր կտրվեց փափս լեղին.  
Դեղին աղվես, ագին դեղին:  
Աղվեսն ասավ պառավ փափին.*

*«Մտիկ չեմ տա ձեռիդ փեղին,  
Կարոտել եմ թմփիկ ճուղին».  
Անվախ աղվեսն, ագին դեղին:  
(«Աղվեսը»)*

«Հարուստ» հանգավորումն ապահովում է սահուն ու թափափուկ երաժշտականություն, որոնք երեխաներին հնարավորություն են տալիս մտապահելու բանաստեղծությունը:

Պատկերավորման և գունային յուրահատուկ համակարգը:

Հովի. Թումանյանի մանկական բանաստեղծություններն ունեն ուշագրավ պատկերավորում և տարվա եղանակներին յուրահատուկ գունային համակարգ: Մանուկ ընթերցողի համար թումանյանական պատկերները տեսանելի ու շոշափելի են.

*Ամպը եկավ, նստեց սարին,  
Նստեց սարի սուր կապարին...*

Կամ՝

*Խիստ սուկալի  
Ցուրտ է գալի,  
Ասավ, գնաց:  
Սարը կամաց  
Մտավ սպիտակ  
Վերմակի տակ:*

*(«Ամպը»)*

Տարվա եղանակներին նվիրված բանաստեղծություններում երեխան հաղորդակցվում է բնության հետ, զգում գարնան թարմ շունչը, աշնան անուշահոտ բույրերը, ապրում ձմեռնամուտի ծաղիկների, ծառերի ու խոտի տխրությանը: Այդ բանաստեղծություններում բնությունը շնչավորվում է, մարդեղենացվում, ջուրը տխրում է, առվակները հրճվում են գարնանամուտին, ձմեռնամուտին՝ տրտնջում.

*Սարի լանջին  
Մեզի միջում  
Խոխոջում է ու զրնգում  
Ջուրը բարակ,  
Ջուրը փխուր:  
-Ո՞ր կորան, ո՞ր  
Տերև ու խոտ*



*Վարդը շաղուփ,  
Սարյակն ուրախ  
Սրինգ ու խաղ  
Շուրջս դափարկ,  
Շուրջս փխուր:*

*(«Աշնան վերջը»)*

Հատկապես տպավորիչ են գարնանային գունապատկերները. արագիլներն ավետում են գարնան գալուստը, բնությունն արթնանում է ձմեռվա քնից, գարունն իր հետ բերում է.

*Խիլ, ծաղիկ ու խոփ  
Կարկաչուն վրակ,  
Երկինք կապուտակ,  
Խափուփիկ հավքեր,  
Ջրնգան երգեր,  
Գառների մայուն,  
Խաղ, ուրախություն:*

*(«Կանաչ ախպեր»)*

Հովհաննես Թումանյանի մանկական բանաստեղծությունները ողողված են արևածագի անհուն լույսով ու ճառագում են բարությանը.

*Լույսը լուսացավ,  
Բարին շարացավ  
Վաղ լուսաբացին:*

Բանաստեղծն իր մանուկ ընթերցողին տանում է հեքիաթային մի աշխարհ, որտեղ միայն բարի մարդիկ են ապրում, որտեղ մարդիկ, կենդանիները, թռչունները, ծառերն ու ծաղիկները, գետերն ու առվակներն ապրում են իդեալական ներդաշնակության մեջ, հաշտ ու խաղաղ:

Այդ բանաստեղծություններում բանաստեղծի ապրած մանկական օրերի կարոտ կա, որն ընթերցողին է ներկայացվում հեքիաթային պայծառ գույներով:

Բանաստեղծի նպատակն է, որ մանկության օրերի հեքիաթը միշտ մնա մանուկների հետ, որ նրանք երբեք չկորցնեն այդ պայծառ օրերի հուշերը, հասկանալու և զարմանալու կարողությունները, որ դաստիարակվեն բնության սիրահարի հոգեբանությամբ:

Բանահյուսական թեմաների ու մոտիվների՝ մանուկներին մատչելի եղանակով ու նորովի ներկայացնելու վարպետությունը:

Բանահյուսությունը թեմաների, մոտիվների անսպառ աղբյուր է եղել ու մնում է գրականության, բնականաբար նաև մանկական գրականության համար:

Բանահյուսությունը նաև ստեղծագործական ներշնչանքի ակունք է եղել Հովհ. Թումանյանի համար, ով, շարունակելով նրա դարավոր ավանդույթները, մանուկների համար գրել է ճանաչողական ու դաստիարակչական կարևոր նշանակություն ունեցող ստեղծագործություններ՝ փառաբանելով հողի աշխատավորին, ընթերցողին դաստիարակելով աշխատասիրության, բարության ու սիրո ոգով («Կալի երգը», «Փոքրիկ երկրագործը», «Գութանը», «Մանուկն ու ջուրը» և այլն):

Հովհ. Թումանյանի մանկական բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում նաև մի շարք այլ «անհրաժեշտ առանձնահատկություններով», որոնցով էլ պայմանավորված են այդ ստեղծագործությունները, ոճն ու հմայքը:

### ОВАНЕС ТУМАНЯН – ДЕТЯМ (ДЕТСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ)

#### АМАЛЬЯ КОЧАРЯН

Статья посвящена анализу детских стихотворений Ов. Туманяна, которые отличаются простотой, доступностью, красочностью, проникнуты духом гуманности, любовью к окружающей природе и вдохновляют маленьких читателей стать частичкой природы, не только любить ее, но и вращать корнями в родную землю.

**Ключевые слова** – стихотворение, пейзаж, рифма, небо, облако, вода, соловей, времена года, познавательное и воспитательное значение.

### HOVHANNES TOUMANIAN – TO CHILDREN (CHILDREN'S POEMS)

#### AMALYA KOTCHARYAN

The purpose of the article is to present the ways and styles which can be useful for organization of elementary and middle school students' aesthetic education, through the works of the modern period children's poets.

**Key words** – poem, landscape, rhyme, sky, cloud, water, nightingale, the seasons of the year, cognitive and educational importance.

---

---

## ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

### ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆԻ «ՀՈՐՍ ՀԵՏ ԵՎ ԱՌԱՆՑ ՀՈՐՍ» ԻՆՔՆԱԿԵՆՍԱԳՐԱԿԱՆ ՎԻՊԱԿԻ ԼԵԶՎԱՈՃԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

#### ԱՇՈՏ ԳԱԼՍՅԱՆ

Ս. Խանզադյանի գեղարվեստական վավերագրությունը հայ արձակի նշանակալի էջերից է: Իր հիմնական մասով գրողի ստեղծագործությունն առնչվում է զանգեզուրյան նվիրական ավազանի հետ: Գրողի ներշնչարանը հայրենի բնաշխարհն է՝ իր անցյալով ու կենդանի ներկայով, աշխարհաշեն գործերում աչքի ընկնող զավակներով: Ս. Խանզադյանի «Հորս հետ և առանց հորս» ինքնակենսագրական վիպակը երեք սերնդի կյանքի ու հոգեբանության գեղարվեստական խտացումն է՝ հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմության հերոսական բռնկումների, անկումների ու վերելքների հենքի վրա: Ինքնակենսագրական վիպակն աչքի է ընկնում լեզվաոճական առանձնահատկություններով:

**Քանալի բառեր** – գեղարվեստական վավերագրություն, ինքնակենսագրական տարր, լեզվական անհատ, բառիմաստային խումբ, դիմանկար, երկխոսություն, համեմատություն:

Լեզվաբանական գրականության մեջ ինքնակենսագրական արձակը երբեմն անվանում են լեզվաբանական անձնաբանություն<sup>1</sup>: Գեղարվեստական վավերագրության այսպիսի երկերն ունենում են առավել ընդգծված հատկանիշներ: Նախ՝ ներկայացվում են անցյալի իրողություններ՝ հեղինակային ես-ի մասնակցությամբ: Հեղինակը, սակայն, հիշողության մեջ ամրապնդված նյութը որոշակի որակական փոփոխությունների է ենթարկում: Այստեղ Ս. Խանզադյանը հետադարձ հայացք է գցում անցյալին, ներկայացնում և գնահատում Խանզադենց տոհմի դեմքերն ու դեպքերը՝ վավերական մանրամասներով: Գրողը ստույգ վկայություններ է հաղորդում ոչ միայն իր անձնական կյանքի, այլև շրջապատի մարդկանց մասին: Այս ամենը ներկայացվում է գեղարվեստական վերարտադրության մեջ, երբեմն նաև դիմանկարի և բնանկարի ուրվագծումներով:

---

<sup>1</sup> **Нерознак В.** Лингвистическая персонология: к определению статуса Дисциплины // Язык, Поэтика, Перевод, Москва, 1996, стр. 112-116.

Վիպակի հեղինակը խորհրդածում է կյանքի իմաստի և իր տեղի ու դերի մասին: Ներկայացնելով տարբեր սերունդների կյանքն ու հոգեբանությունը՝ հեղինակը ոչ միայն վկա է և ականատես, այլև դեպքերի գործուն մասնակից:

Վավերական հիմքերով ստեղծագործություններում մենք գործ ունենք լեզվական անհատի հետ, որն առկա է ինքնակենսագրական տիրույթի լեզվական տարածության մեջ: Զգալի տեղ հատկացնելով ինքնակենսագրական տարրերին՝ հեղինակն ինքն է որոշում ստեղծագործության արտահայտչաձևը, գույները, հիմնարար գծերը:

Լեզվաոճական ինչ հիմքերով է կառուցվում ինքնակենսագրական ժանրի ստեղծագործությունը: Ընդհանրապես գեղարվեստական վավերագրության ժանրի բառաքննական դիտարկումների ժամանակ կարևոր տեղ է տրվում բառապաշարի իմաստային տարբեր խմբերի դասակարգմանը: Հայկական մեծ գերդաստան ներկայացնող ստեղծագործության մեջ առավել գործածական են (և դա բնական է) *տուն* և *քար* բաղադրիչներով կազմությունները. նույնիսկ այս երկու արմատներով բառամիավոր է կերտված՝ *քարատուն*, որը կարելի է նորակազմություն համարել. այլ կազմություններ՝ *ազգատուն*, *տոհմատուն*, *բերդատուն*, *գլխատուն*, *ավանդատուն*, *ալրտուն*, *գեղատուն*, *քարաթաղ*, *քարաշխարհ*, *քարաշեն*, *քարատակ*, *քարածերպ*, *քարահերձ*, *քարաղեճ*, *քարածեղք* և այլն: Նույնիսկ *քար* բաղադրիչով կազմությունները միևնույն և կից նախադասությունների մեջ են գործածվում. «Ես ականա նայեցի մեր *քարատան քարե* առաստաղին, կարծես *քարեղեն* այդ հզոր միաձուլության մեջ ճաք տեսա:

Երեկոյան Ատյան *քարի* մոտ խոնվեցին մեր տոհմի բոլոր տղամարդիկ»<sup>2</sup>:

Վիպակի բնագրում հաճախադեպ են *տոհմ*, *թաղ*, *ժայռ* բաղադրիչներով կազմությունները՝ *բերդաթաղ*, *բերդաժայռ*, *ժայռաթաղ*, *այրաթաղ*, *ժայռախոռոչ*, *ժայռազանգված*, *ժայռազյուղ*, *ազգատոհմ*, *տոհմադրոշ*, *տոհմավագ*, *տոհմապեղ*, *տոհմակից* և այլն: Գործածական են նաև *ծի* բաղադրիչով կազմություններ՝ *ծիապահ*, *ծիաբեռ*, *ծիաքանդակ*, *ծիախորջին*, *ործածի* և այլն:

Առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում գրողի կողմից ստեղծված անվանական հարադրական բարդությունները՝ կազմված կապակցման

<sup>2</sup> **Խանգաղյան Ս.**, Հորս հետ և առանց հորս (ինքնակենսագրական վիպակ), Երևան, 1986, էջ 32: Այսուհետ հղումները կկատարվեն տեքստի մեջ:

հարակցական եղանակով՝ բաղադրիչների առնչակից և հոմանշային հարաբերություններով: Բաղադրիչների առնչակից հարաբերությամբ օրինակներ. «Մեր բուխարի-օջախի մեջ եռում է մեր տոհմատան երկու հազար տարվա կրակը» (էջ 231): «Մենք շտապ թմրում ենք մեր *խոտ-անկողիների* մեջ» (էջ 55): «Մեր *տուն-դպրոցի* բակը լցվեց մարդկանցով» (էջ 131): «-Կուգեմ իմանաք, որ այս ձեր *բերդ-ավանը*, որի մեջ ապրում եք, տուն էր Ձագ նահապետի» (էջ 8): «Հորաքույր Անիկան մի *բուռ-մասունք* կին է» (էջ 39): «Ոչ ոք հիմա չի ապրում մեր *նշխար-տաճար* քարայրերում» (էջ 311): Բաղադրիչների հոմանշային հարաբերությամբ օրինակներ. «Խրճիթներից մեկում իմ տղաները ինձ համար *կրակ-ճրագ* արին» (էջ 259): «Նա *ֆոտո-լուսանկարչատուն* ուներ» (էջ 76): «Ձեզ սկի տեսել էլ չեմ, ձեր շներին քարով չեմ տվել, ձեր *բաղին-բոս-տանին* չեմ կպել» (էջ 62): Այս նորակերտումները մեր կողմից դիտարկված են դիպվածային կազմություններ, որոնք իրենց ինքնատիպությամբ հարըստացնում են գեղարվեստական վավերագրության արձակի բառապաշարը:

Վիպակի լեզվում գործածվում են նաև ժամանակաշրջանի իրողություններից առաջացած հապավումներ՝ *հեղկոմ, գործկոմ, շրջկոմ, շրջգործկոմ, կոմկոս, կենտրոնկոմ, գավգործկոմ, ժողկոմխորհ, գյուղխորհուրդ, ՓՕԿ, «Փոխօգնության կոմիտե»* և այլն:

Սովորաբար ինքնակենսագրական հիմքով ստեղծագործություններում աչքի են զարնում լեզվական անհատին և նրա շրջապատը ներկայացնող բառաշերտեր, որոնք հարստացնում են ժանրի լեզուն: Օրինակ՝ վիպակում մեծապես գործածվում են ազգակցական և բարեկամական կապ արտահայտող բառամիավորներ՝ Մեծ Տատ, Մանուշակ գիգա (մեծ մայր, տատ), ազի (մեծ մայր, մայրիկ), Աթուն պապ, Խաչի հորեղբայր, Արմենակ քեռի, Մուխան ապեր, Պետրոս ամի, Անիկա աքեր (հորաքույր), Օսեփ խնամի, Վարթեր հարս և այլն:

Եկեղեցիներով հարուստ մշակութային այս տարածքի անհատները գործածում են կրոնակեղեցական բառամիավորներ՝ Քրիստոս, Սուրբ գիրք, Ավետարան, Ջատիկ, Վարդավառ, Թաթախման երեկո, Մատաղ աղբյուր, մեռոն, բուրվառ, խնկարկել, խաչակնքել, օրորոցի խաչ<sup>3</sup> և այլն: Հիշատակվում են նաև եկեղեցիների և մատուռների անուններ՝ Սուրբ Մինաս եկեղեցի, Աղբյուրի եկեղեցի, Ծիծեռնավանք, Կարմիր մատուռ և այլն:

Բնագրում գործածական են Աստված հատուկ անվան տարբեր կիրա-

<sup>3</sup> Ըստ ժողովրդական հավատալիքների՝ մինչ մկրտությունը մանկան օրորոցի վերնամասում փակցվում է խաչ՝ մկրտությունից հետո այն կրելու նպատակով:

ուսություններ. «Թե այդ չորս օրում մերոնք, հատկապես մայրս ինչ սոսկալի տառապանք ապրեց, դա էլ աստծուն է հայտնի» (էջ 82): «Թող աստված ինձ կրակի բերան տա, թե մեղք ունեմ: Չունե՛մ...» (էջ 53): Վիպակում գործածվում է նաև *Աստվածատուր* անձնանունը. «Հոր անունը Աստվածատուր է» (էջ 135):

Հերոսների խոսքում երբեմն գործածվում են.

ա. գրաբարյան նախադասություններ, օրինակ՝ «-Բարին ընդ ձեզ, զավակներս: Ճաշակեսցուք զկերակուրս, որ առաքեալ է ի տեառնե: Ամեն» (էջ 146):

բ. ուսերենից փոխառյալ բառեր և արտահայտություններ՝ *սղանցի, լամփուշկա, չայ, սալդայր, օֆիցեր, ֆրոնտ, շլապա* («եզրավոր գլխարկ») և այլն: Այս երևույթն առավել բնորոշ է XX դ. երկրորդ կեսի գեղարվեստական վավերագրության լեզվին:

Հայտնի է, որ արձակի լեզուն հարստանում և համապատասխան ոճավորում է ստանում բարբառային բառերի ու արտահայտությունների միջոցով: Սյունյաց աշխարհի հերոսների խոսքին անմիջականություն հաղորդելու համար հեղինակը հաճախ դիմում է բարբառային բառամիավորների գործածությանը՝ խանչալ (պարսկ., թուրք. դաշույն), օթախ (թուրք. սենյակ), թամբաքի/ու (պարսկ. թունդ տեսակի ծխախոտ), բուլդի կտրել (անընդհատ շարժվել), նով [նօվ], «քարից պատրաստված երկար տաշտ, որի մեջ լցվում է աղբյուրի ջուրը», թակել [թակել «ծեծել, հարվածել»], ճղուպեր [ճղղուպեր], պալտի «կանացի գլանաձև գլխարկ», բալա, մեզար, չոբան, ռեխ<sup>4</sup>, ազապ, պոունկ, դոլաբ, օդա, որձակականչ «աքաղաղի առավոտյան կանչը», պուպու ընկույզ «կանաչ կեղևը հանած ընկույզ», կաղաղ «կանաչ ընկույզ, ինչպես նաև ընկույզի կանաչ կեղևը»<sup>5</sup> և այլն: Վիպակի հերոսների լեզվում զգալի են Գորիսի բարբառի համն ու հոտը, կենդանի, հոգեհարազատ շունչը: Բարբառն իշխում է նույնիսկ քերականական կառույցներում. «-Նեղանաս ոչ, Մեծ Տատ,-ասաց Ղազար ապերը» (էջ 45)<sup>6</sup>: Ինչպես նշել է Հ. Հարությունյանը. «...գրողը պետք է

<sup>4</sup> *Ռեխ*-ը իրանյան ռախ բառի փոխառությունն է, որը, բարբառներում տառադարձվելով, դարձել է ռեխ: Տե՛ս **Աճառյան Հ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, Երևան, 1926, էջ 34:

<sup>5</sup> Բառերի որոշ նրբիմաստներ և արտասանական տարբերակներ ճշգրտել ենք Ալ. Մարգարյանի «Գորիսի բարբառը» աշխատության վերջում զետեղված բարբառային բառերի բառարանից:

<sup>6</sup> Գորիսի բարբառում ըղձական եղանակի ժխտականը կազմվում է ոչ թե չ- ժխտական մասնիկով, այլ հիմնականում հետադաս վէչ-ով, որի կիրառությունը նախադաս շարադասությամբ բնորոշ է ածականին (ոչ բարձր):

քրքրի բարբառը, պեղի, գտնի այդ զենքերը, մաքրի ժանգից (եթե կա), փայլեցնի ու նոր ուժ, հնչեղություն տա երկին»<sup>7</sup>:

Վիպակի վերնագիրը հուշում է, որ հոր դիմանկարը, հեղինակային խոսքի բազմազան շերտերից լինելով, պետք է առաջնային տեղ գրավի ստեղծագործության կառուցվածքային շղթայում: Ինչպես նշում է Լ. Եզեկյանը. «...*հերոսների անհատականացումը... սկսվում է նրանց արտաքինի նկարագրությամբ, երբ հեղինակը, օգտագործելով յուրաքանչյուր հերոսի համար յուրահատուկ մակդիրներ ու համեմատություններ, սպեղծում է նրանց դիմանկարը և ապա, դրան համապատասխան, բացահայտում նրանց ներքինը, որի հետ և կապվում են այդ հերոսների վարքագիծը, հոգեբանությունը և հետագա գործողությունները*»<sup>8</sup>:

Հեղինակային տարբեր ուրվագծումները բացահայտում են հոր դիմանկարի շերտերը. «Հայրս բարեկազմ, բարձրահասակ մարդ էր: Դեմքը մուգ էր, բեղերը՝ բարակ ու թուփ, դրանց անջատման տեղը՝ բաց: Նրա գլխին գրեթե մազ չկար» (էջ 32):

«Հայրս ինձ համար հետզհետե դառնում էր առասպել: Երբեմն երեկոները նա մեզ հետ մնացած ազգատոհմի փոքր ու մեծ տղաներիս հավաքում էր Ատյան քարի մոտ ու երգում... Հայրս քաղցր ձայն ուներ, որ գնում մեղմացնում էր նաև մեր ժայռեղեն տիրույթի քարեղեն բնույթը» (էջ 32):

Ճյուղավորված կաղապարով են հանդես գալիս անձնական դերանունները, օրինակ՝ «Մենակ ես եմ ու նա» (էջ 223): Հաճախ են գործածվում «հայրս ու ես», «մայրս ու ես» արտահայտությունները. «Հայրս ու ես մնացինք տխուր, կարծես անհույս» (էջ 204): «Մայրս ու ես կանգնած էինք դռների մոտ» (էջ 234): Վիպակում հաճախադեպ է անձնական դերանունների գործածությունը: Նույնիսկ որոշակի պարբերության կազմիչ նախադասությունները կառուցված են դերանուն հատկացուցչի հարակրկնությամբ. «Մեր քերծերի ձյունե յափնջիները հալվել-պրծել են՝ արտասվելով հոնգուր-հոնգուր: Մեր զույգ տանձենիները բողբոջել են: Մեր մեծերը նորից իրարանցման մեջ են» (էջ 73):

Բնագրում ուշագրավ դիրք ունի *մերոնք* կազմությունը, որը Էդ. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանում» գոյական նշումով է տրված<sup>9</sup>: Մինչդեռ Ֆ. Խլղաթյանը *մերոնք*, *ձերոնք* կազմությունները համա-

<sup>7</sup> Հարությունյան Հ., Գրողի լեզվի և ոճի հարցեր, Երևան, 1979, էջ 51:

<sup>8</sup> Եզեկյան Լ., Ռաֆֆու ստեղծագործությունների լեզուն և ոճը (ըստ պատմավեպերի նյութերի), Երևան, 1975, էջ 106:

<sup>9</sup> Տե՛ս Էդ. Աղայան, Արդի հայերենի բացատրական բառարան, Երևան, 1976, էջ 1002:

րում է դերանուններ, որոնք լրացնում են ես-մենք, դու-դուք շարքերը<sup>10</sup>: «Մերոնք փոքր երեխաներին խաղալիք չեն տալիս, այլ զենք» (էջ 19): «Մերոնք անհանգստանում են. արդեն երրորդ օրն է՝ հայրս չկա, իսկ արտերը հնձելու օրերը մոտենում են» (էջ 124): «Մերոնք տանը տասը-տասներկու կթու կով էին պահում» (էջ 25): *Մերոնք*-ը ներառում է ընտանիքի հանդեպ հեղինակի ունեցած անսահման սերն ու ջերմ վերաբերմունքը. այն բնագրին հաղորդում է հուզականություն և միջավայրի բներանգ:

Հեղինակը հաճախ է վկայաբերում և՛ իրեն, և՛ իր շրջապատի մարդկանց՝ գործածելով *ասել եմ, ասում են, ինչպես հայրս է ասում* և նման կառույցներ: Կրկնությունից խուսափելու համար խոսքում գործածվում է *ասել եմ* բայաձևը. «Մեր տոհմը, *ասել եմ, շատ հողեր ուներ»* (էջ 41): «Հայրս անչափ հարգում էր իր սպանված եղբոր կնոջը՝ Անուշին, որին, *ասել եմ, մենք Մեծ Մամա էինք ասում, նաև՝ մայրս»* (էջ 82):

Գ. Զահուկյանը «Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքներ» գրքում վերաբերական բառերի և բառախմբերի շարքում դիտարկել է նաև այնպիսի միավորներ, որոնք բարդ ստորադասական նախադասության գլխավոր կառույցներ են<sup>11</sup>: Այդպիսի բայերից հաղորդակցական արժեքով գործածվում է *ասում են* բայաձևը, որն առաջադիր բնագրում դիտվում է դիմավոր միակազմ նախադասություն՝ անորոշության իմաստով: Այն ամբողջացնում է խոսքաշղթան և ասելիքը դարձնում համոզիչ. «Մի էն տեսակ կանաչ-կտրիճ է եղել Զառահ Սարգիս տոհմավազը, որ, ասում են, հավքը երկնքից վեր ա գցել» (էջ 22):

Ինքնակենսագրական վիպակում գործածական են ժանրին բնորոշ այլ կառույցներ, որոնք հատուկ են հուշագրության լեզվական համակարգին: Հաճախ խոսքի իրադրությունը հեղինակից պահանջում է կիրառել ժամանակային տարբեր հարաբերություններ: Առաջադիր բնագրում հեղինակը գործածում է «առաջ ընկնելով ասեմ» կառույցը: Ժամանակի այս «անկանոն» հարահուր թույլատրելի է այնքանով, որքանով դրա անհրաժեշտությունն զգալի է իրավիճակի հստակեցման առումով: Այս ժանրում ժամանակի կատեգորիան չի կարող համընկնել պատմականորեն ճշգրիտ ժամանակի հետ:

Գեղարվեստական վավերագրության բնագրերում շատ են տարեթվե-

<sup>10</sup> **Խլղաթյան Ֆ.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, Բ մաս, Երևան, 2010, էջ 114:

<sup>11</sup> **Զահուկյան Գ.**, Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքներ, Երևան, 1974, էջ 380:



րը, որոնք հույժ կարևոր են փաստական նյութ հաղորդելու համար. դրանք ունեն աղբյուրագիտական արժեք, օրինակներ. «1921 թվականի հուլիսի չորսն էր: Ամառային արևոտ, տաք օր» (էջ 125): «Մեր լեռները սևեր հագան: 1925 թվականի գարունն էր» (էջ 136): «1938 թվականի նոր տարին եկավ նոր ծյունով» (էջ 233):

Վիպակը ներկայացնում է հարահոս երկխոսությունների մի շղթա: Հաճախակի են գործածվում *ինքնահարցադրումներ*, որոնց պատասխանները հեղինակը հստակ գիտի, սակայն ինքն իրեն համոզելու համար հարցնում է և պատասխանում. «Ես սկսեցի ինձ հարց տալ՝ ինչո՞ւ են մեր այդ մի տատին Մեծ Տատ ասում: Ախ, հա՛, նա իմ հոր տատն է» (էջ 14): «...Մենք էլ ենք մարդ. բա մենք նման բան արե՞լ ենք: Չէ: Չենք արել» (էջ 49):

Պատումի շղթան կառուցվում է նաև *անպատասխան երկխոսություններով*.

«Ես մորս հարցրի՝ մոմն ինչո՞ւ են վառում:

-Որ նրա խունկի ծուխը մեռածի հոգին տանի էն աշխարհը:

-Էն աշխարհը ո՞րն է, մա՛մ ջան:

Նա պատասխան չտվեց, միայն ինձ համբուրեց ու տարավ տուն» (էջ 30):

Պատասխան չտալն էլ ինքնին հեղինակի կողմից գործածված ոճական հնարք է, որն անուղղակիորեն ներառում է մի ամբողջ հարցի պատասխան: Պատասխան տրվելու դեպքում հարցի խոհափիլիսոփայական լիցքը կթուլանար:

Հերոսի գրուցակիցները երբեմն լինում են աղբյուրը, արահետը, լեռները. «-Դու իմ ապուպապ Քրմանց Քրիստոփորի շինածն ես, աղբյու՛ր» (էջ 224): Խոսքաշղթայում գործածական են տարբեր դիմելաձևեր. «-Քու ծամն էլ են կտրե՛լ: -Հա, գա՛ն ջան» (էջ 15):

«-Հերիք է տանջվես, ա՛յ բալա» (էջ 121):

Ինքնակենսագրական վիպակի լեզուն հարուստ է թևավոր խոսքերով, օրինանքներով, որոնք պատումի տեխնիկան առաջ մղելու հետ մեկտեղ ցուցադրում են Սյունյաց աշխարհի հերոսների լեզվամտածողությունը. օրինակներ՝ «Սև օրին կարմիր օր է հաջորդում» (էջ 26): «Օձը ջուր խմող մարդուն չի կծում» (էջ 121): «Ցավը առաջինը լավին է տալիս» (էջ 137): «Չինվորի համար տնից ստացած նամակը հացից էլ քաղցր է» (էջ 257): «Ճշմարիտ խոսողի ձին միշտ թամբած պետք է լինի» (էջ 136): «Ով չարին դիմադրել գիտի, նա կապրի» (էջ 310): «Նախ հաց, հետո՛ հարց» (էջ 247): «Հաճախ շաբաթը շուտ է գալիս,

քան ուրբաթը» (էջ 254): «-էս տղան քեզ աշակերտ, Դալլաք Գրիգոր: Միսը քեզ, ոսկորը մեզ: Սովի-կովի տարի ա: Տղին տար դալլաքություն սովորեցրու...» (էջ 66): Մաղթանքներ՝

«-Օխտը տղայով սեղան նստես: Երկար կենոք ապրեք դու և քո Մարդին, բախտավոր լինեք անսպառ հավիտենականության մեջ: Ամեն» (էջ 57): «-Արևը շա՛տ,- օրինեց Մեծ Տատը» (էջ 138): «-Դատաստանդ քաղցր լինի, Աթո՛ւն պապ» (էջ 41):

Բնագրում գերակշռում են բայական դարձվածքները՝ արևը խավարել, քիթը ցցել, գլուխ տալ, մարդու տալ, արևը կծել, ճամփա դնել, ոտքերը մի չմուշկում դնել, ջրի երես հանել և այլն:

Վիպակի լեզուն հաճախ է հյուսվում համեմատություններով, որոնք ունեն գնահատիչ բնույթ: Հայտնի է, որ համեմատության հիմքի ընտրությունը միշտ անհատական բնույթ ունի և կապված է տվյալ երևույթի հեղինակային ընկալման հետ: Հեղինակի կերտած պատկերներում համեմատվող առարկաները մասնավորապես կենդանիներն են, օրինակներ՝ «Գևոն գայլի պես թռավ դեպի ինձ, սակայն հայրը պինդ բռնեց նրան» (էջ 39): «Ոսկեկը նապաստակի պես խեղճ էր երևում» (էջ 135): «Մենք, իհարկե, չհեռացանք, սկսեցինք բլբլացնել, *ինչպես մեր աղավնիները*, երբ հավաքվում են թառ լինելու» (էջ 131):

Վիպակի պատումներում հաճախ է մեկնաբանվում Գորիս տեղանունը, տրվում բառիմաստի հավելյալ բացատրություններ: Տեղանունը կապվում է Գոռ ապուպապի անվան հետ: Նա Սուրբ Մեսրոպ Մաշտոցին բերել է Ձագեծոր՝ դպրոց հիմնելու նպատակով: Գոռ անվանումից էլ բնակավայրի այլ անունն է՝ Գորիք, այսինքն՝ Գորերի տուն: Գեղարվեստավերագրական վիպակի բնագրում տեղանվան վերաբերյալ առկա է այլ մեկնաբանություն. «Մեր տոհմը, ինչպես ասում էր մայրս, ծագել է Սիսակ նահապետի թոռ Ձագից: Սրանից էլ մեր տոհմի բնակատեղի անունն է՝ Ձագեծոր: Մեր բերդաթաղի վերևի հաչին աղբյուրի եկեղեցին կառուցել է ինքը՝ Գրիգորիս եպիսկոպոսը, որ Գրիգոր Լուսավորչի թոռն էր: Սրանից էլ մեր բերդապյուղն ստացել է իր երկրորդ անունը՝ Գորիս» (էջ 46):

Այս երևույթը գեղարվեստական վավերագրության կառուցվածքային հատկանիշներից է: Կարելի է ընդգծել՝ առաջադիր ժանրը ձեռք է բերում բառարանային գործաբանական արժեք:

**ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ «С ОТЦОМ И БЕЗ ОТЦА»  
СЕРО ХАНЗАДЯНА**

АШОТ ГАЛСТЯН

Эта повесть является сжатым художественным изложением жизни и психологии трёх поколений на фоне героических сражений, падений и подъёмов в истории прошедшего столетия армянского народа. Эта автобиографическая проза, которую иногда называют языковой персонализацией, выделяется лингвистическими и стилистическими особенностями.

Значительную ценность представляют неологизмы, созданные писателем. В автобиографической повести использованы другие жанровые структуры, присущие языковой системе воспоминаний или эссе. Язык повести богат крылатыми выражениями, благословениями и сравнениями, которые, наряду с техническим продвижением вперед повествования, показывают лингвистическое мышление людей Сюника.

**Ключевые слова** – художественный документализм, автобиографический элемент, лингвистическая единица, семантическая группа, портрет, диалог, сравнение.

**LINGUISTIC AND STYLISTIC PECULIARITIES OF THE AUTOBIOGRAPHICAL  
NOVEL “WITH MY FATHER AND WITHOUT HIM” BY SERO KHANZADIAN**

Ashot GALSTYAN

This novel is a brief artistic description of three generations' life and psychology on the background of heroic battles, falls and ascents of the Armenian history of the last century. This autobiographic novel, which is sometimes called linguistic personalization, is distinguished by linguistic and stylistic peculiarities.

The neologisms created by the writer have a special value. The autobiographic novel utilizes other genre structures, typical of the linguistic system of memoirs or essay. The language is enriched by winged expressions, blessings and comparisons, which, alongside with the technical advancement of the story, show the linguistic mentality of Syunik people.

**Key words** – artistic documentalism, autobiographic element, linguistic unity, semantic group, portrait, dialogue, comparison.

## ԴԵՈՆԹԻԿ ԵՂԱՆԱԿԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ՄԱԿԱՐԴԱԿՆԵՐԸ ԼՐԱԳՐԱՅԻՆ ԽՈՍՈՒՅԹՈՒՄ

### ՍՅՈՒՋԱՆՆԱ ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ

Հոդվածում փորձ է արվել ուսումնասիրելու դեոնթիկ եղանակավորության դրսևորման մակարդակները լրագրային խոսույթում՝ հիմնվելով ֆրանսիացի լեզվաբան Պ. Շարոդյի տեսակետի վրա: Ուսումնասիրությունը կատարված է «L'Humanité» ամսագրում լույս տեսած Ժան-Էմանուել Դուբուեննի հեղինակած առաջնորդող հոդվածի հիման վրա:

Առաջնորդող այս հոդվածում դեոնթիկ եղանակավորությունը բացահայտ մակարդակում դրսևորվում է ձայնարկությունների և անդեմ դարձվածքների, փոխաբերությունների, հետտրական հարցի միջոցով, իսկ ոչ բացահայտ մակարդակում՝ սուբյեկտիվ գնահատողական արժեք արտահայտող լեզվական եղանակավորիչների միջոցով, որոնց թվում դասվում են արժեքաբանական բնույթի ածական և գոյական անունները, բացասական հարանշանակություն ունեցող լեզվական միավորները, **on** և **nous** դերանունները, չակերտների կիրառությունը՝ հեղինակի հեզնական դիրքորոշումն արտահայտելու նպատակով:

Հոդվածն առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում դեոնթիկ և էպիսթեմիկ եղանակավորությունների միահյուսման տեսանկյունից, ինչը հետագա առանձին ուսումնասիրության առարկա կարող է լինել:

**Քանայի բաներ** – դեոնթիկ եղանակավորում, էպիսթեմիկ եղանակավորում, արժեքաբանություն, գնահատողականություն, փոխաբերություն, տեքստի բացահայտ և ոչ բացահայտ մակարդակ:

Ինչպես հայտնի է, դեոնթիկ եզրույթն առաջացել է լատիներեն *ta deonta* բառից, որը նշանակում է այն, ինչ պետք է: Դեոնթիկ եղանակավորությունը վերաբերում է պարտավոր լինելուն (*le devoir*) և իրավունքին (*le droit*)՝ պարտավորվածության (*obligation*) և թույլտվության (*permission*) իմաստային դաշտում: Պարտավորվածությունը կարող է լինել արտաքին և ներքին: Ներքին պարտավորվածությունը կախված է բանախոսից: Ֆրանսիացի լեզվաբան Շարոդն բացատրում է, որ այս դեպքում բանախոսը գործում է՝ ելնելով էթիկայի կանոններից:

*«Le locuteur justifie son projet de faire, au nom d'une valeur éthique»<sup>1</sup>.*

Այսինքն՝ ներքին պարտավորվածության դեպքում բանախոսն առաջնորդվում է ոչ թե սուբյեկտիվ զգացումներով, այլ բարոյական պարտքի գի-

---

<sup>1</sup> Charaudeau P. Grammaire du sens et de l'expression. Paris, 1992, p. 602.

տակցությամբ, որը համահունչ է հանրության մեջ գործող բարոյաէթիկական արժեքաբանական համակարգին:

Մինչդեռ արտաքին պարտավորվածությունը, ըստ Շարոդոյի, կախված է բանախոսից, այլ մեկ ուրիշից, որն իրավունք ունի բանախոսին հրահանգ տալու:

*Ինչպես նշում է Շարոդոն.*

«*L'obligation externe ne dépend pas du locuteur mais d'un autre qui a pouvoir pour donner un ordre au locuteur*»<sup>2</sup>.

Շարոդոյի մոտեցմանն ավելացնենք նաև, որ ներքին պարտավորվածությունը դրսևորվում է նաև այն դեպքում, երբ բանախոսի հրահանգն ընդունվում է հասցեատիրոջ կողմից և դառնում է գործելու մղում: Այս դեպքում պարտավորվածությունը նմանվում է կարգադրության, և խոսույթի հասցեատերը ենթարկվում է այդ հրահանգին, որը դառնում է իր գործելու դրդապատճառը: Կարծում ենք, որ այս տեսակետը կարող է արգասաբեր լինել լրագրային խոսույթի քննության պարագայում:

Փորձենք դեոնթիկ եղանակավորության դրսևորումները վերլուծել 2002թ. դեկտեմբերի 30-ին «L'Humanité»<sup>3</sup> ամսագրում լույս տեսած առաջնորդող հոդվածում, որի հեղինակը Ժան-Էմանուել Դուբուենն է :

Հոդվածում անդրադարձ է արվում կլոնավորման խնդրին: Ուսումնասիրվող նյութը հատկապես ուշագրավ է իր վերնագրով «*Stop! (Le clonage reproductif appliqué à l'être humain est, dans son fondement même, un crime contre l'humanité.) "Errare humanum est, sed perseverare diabolicum. " (Se tromper est humain, mais persévérer est diabolique.)*», ինչն էլ բավականին սուր և ազդեցիկ տպավորություն է թողնում ընթերցողի վրա:

Հոդվածագիրն իր վերնագրում մեջ է բերում բարոյախրատական բնույթի լատիներեն ասույթը, որը խորհրդանշում է մարդկային էության մեջ չարի և բարու համատեղ գոյությունը:

**Stop !** Առաջին իսկ բառով հեղինակն արդեն կոչ է անում կանգ առնել՝ բացահայտ արտահայտելով իր վրդովմունքը, և հորդորում վերջ դնել նման գիտական փորձերին:

**Crime** գոյականի միջոցով կլոնավորումը որակավորվում է որպես ոճրագործություն մարդկության դեմ և բնութագրվում՝ **սադանայական**, ոչ

<sup>2</sup> Charaudeau P., Idem, p. 607.

<sup>3</sup> L'Humanité, 30 décembre 2002.

մարդկային արարք: Այստեղ **diabolique** ածականի օգտագործմամբ հեղինակը բացահայտ իր բացասական վերաբերմունքն է արտահայտում արծարծվող խնդրի շուրջ: Ելնելով Կատրին Կերբրատ-Օրեկյոնի «Ասություն լեզվական սուբյեկտիվության մասին» աշխատության մեջ ածականների դասակարգման սխեմայից՝ այս ածականը կարող ենք դասել գնահատողական, արժեաբանական բնույթի ածական անունների շարքում:

Ինչպես արդարացիորեն դիտարկում է Կատրին Կերբրատ-Օրեկյոնին. «Ce qui différencie les adjectifs axiologiques des adjectifs non axiologiques est le fait qu'ils impliquent un jugement de valeur, positif ou négatif de l'objet dénoté par le substantif qu'il déterminent. Ce trait spécial des adjectifs axiologiques sont donc doublement subjectifs»<sup>4</sup>.

Վերլուծենք առաջին պարբերությունը:

**I L'affaire est bien trop grave et sérieuse pour plaisanter. Si l'on en croit une communication trop adroite et huilée pour être honnête, l'humanité serait donc entrée dans une nouvelle ère, celle de la possibilité d'une reproduction non sexuée. Rien, bien sûr, n'assure que l'annonce faite du premier clonage humain est vraie. Toutefois, une "certitude" existe (hélas) bel et bien: l'état des connaissances en matière de biologie de la reproduction et les performances accomplies dans plusieurs espèces de mammifères font que, en ces jours maudits ou d'autres, un tel objectif n'est plus ou ne sera plus hors d'atteinte. Comme nous le déclare le généticien Axel Kahn: "Nous savons que cette technique est réalisable. Mais à chaque fois, le taux de réussite varie de 1 sur 80 à 1 sur 100".**

Հոդվածագիրը չի թաքցնում իր զգացմունքները՝ ներկայացնելով իրավիճակը որպես ծանր և լուրջ, որտեղ ակնհայտ երևում է նրա մտահոգությունը: Նա օգտագործում է արժեաբանական – գնահատողական ածականներ, ինչպիսիք են **grave, sérieuse**, որոնք ավելի ազդեցիկ է դարձնում **bien, trop** սաստկական իմաստ ունեցող մակբայների միջոցով:

Նշենք նաև, որ մեր ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ առաջնորդող հոդվածներում, ինչպես նաև այս առաջնորդող հոդվածում, հեղինակները շատ հաճախ օգտագործում են **on, nous** դերանունները, որոնց միջոցով խոսում են ողջ հանրության անունից, և ընթերցողը կարող է իրեն նույնպես ընդգրկված զգալ, որն արձանագրվում է հետևյալ նախադա-

<sup>4</sup> Kerbrat-Orecchioni C. L'énonciation: De la subjectivité dans le langage. Paris, 1999, p. 102.

սույթան մեջ՝ ընկավվելով որպես ներքին պարտադրանքի եղանակավորություն.

*Si l'on en croit une communication trop adroite et huilée pour être honnête, l'humanité serait donc entrée dans une nouvelle ère, celle de la possibilité d'une reproduction non sexuée.*

**Trop adroite et huilée pour être honnête** բառակապակցության մեջ **adroite** և **huilée** ածականները ստանում են բացասական հարանշանակություն (connotation), որոնք առավել շեշտադրված են **trop** մակբայի օգտագործման շնորհիվ, որի միջոցով հեղինակն արտահայտում է իր թերահավատությունն արծարծվող խնդրի շուրջ:

Հեղինակն իր քննադատական բացարձակ մոտեցումն արտահայտում է եղանակավորող մակբայների միջոցով: Օրինակ՝ **bien sûr** եղանակավորիչը կարող է ժխտական նախադասության համատեքստում նմանատիպ իմաստ ձեռք բերել:

Օգտագործելով **Si l'on en croit** արտահայտությունը, ինչպես նաև **"certitude"** բառը, որը չակերտների մեջ է, հեղինակը կասկած է արտահայտում իր իսկ ներկայացրած տեղեկատվության իսկության նկատմամբ, որը կարող ենք գնահատել իբրև էպիսթեմիկ եղանակավորության լեզվական դրսևորում:

Ինչպես հայտնի է, էպիսթեմիկ եղանակավորությունը վերաբերում է աշխարհի նկատմամբ ունեցած գիտելիքի հավաստիության աստիճանին:

*L'épistémique exprime le marquage de la fluctuation de la connaissance que le sujet a du monde<sup>5</sup>.*

Մեր վերլուծության շրջանակներում մեզ շրջապատող աշխարհի և երևույթների մասին իմացությունը հանդես է գալիս ասույթներում՝ քերականական և բառային միավորների միջոցով, որոնք ստանձնում են այդ համատեքստում էպիսթեմիկ եղանակավորիչների գործառույթ: Վերջիններս բացահայտ փոխում են ընթերցողի՝ տեքստից ստացած սկզբնական տպավորությունը կամ նախադրույթային բովանդակության արժեքը, որը տեղակայվում է բացարձակ անորոշությունից մինչև ընդհանուր որոշակիություն տանող սանդղակում, այն է՝ անտեղյակությունը (ignorance), հավատքը (croyance), իմացությունը (savoir), տեղեկացվածությունը (connaissance), համոզվածությունը (certitude):

<sup>5</sup> **Laurend'eau**. Modalité, opération de modalisation et mode médiatif. Rouen, 2004, p. 4.

Պետք է նշենք, որ **"certitude"** արտահայտող եղանակավորիչը երբեմն կարող է ունենալ կասկածի իմաստ. բանախոսը միշտ չէ, որ վստահ է իր ասածին, ինչն էլ արձանագրել ենք այս հոդվածում, քանի որ օգտագործված է չակերտների մեջ՝ ստանալով բառարանում արձանագրված իմաստի նկատմամբ հակադիր իմաստ:

Ի լրումն վերը նշվածի՝ հեղինակն օգտագործում է **hélas** ծայնարկությունը, որը ցույց է տալիս տեքստի բացահայտ մակարդակում հեղինակի ակնհայտանքն ու ցավը մարդու կրոնավորման փաստի նկատմամբ, չնայած այն հանգամանքին, որ նա այն փակագծերի մեջ է գրել: Նրա բացասական վերաբերմունքն արտահայտվում է նաև **ces jours maudits** արտահայտությամբ, որով կրոնավորման իրականացման ժամանակաշրջանը համարում է անիծյալ դարաշրջան հասարակության համար: Կրկին արձանագրվում է հեղինակի անձնական զգացմունքների բացահայտ ներխուժումը խոսույթ:

Անդրադառնանք երկրորդ պարբերությանը:

II **"Réalisable."** *Voilà bien le mot. En ce début de XXIe siècle, ceux qui cherchaient en vain un choc de civilisation, un vrai, l'avaient sous les yeux et ne le voyaient pas. Il est énorme et voit s'affronter dans l'effroi d'une possible nuit noire ceux qui bricolent l'humain et la conscience de ceux qui, contre les vents du néoscientisme, tentent de faire barrage à la désacralisation de l'humain. Car le débat, tout pollué soit-il par les éprouvettes et les chaînes ADN, est d'abord et avant tout éthique et il ne suffit pas de s'étonner du bulletin de victoire d'une sinistre brigade sans en anticiper les dangers.*

Այս պարբերությունում հեղինակը մեջ է բերել **"Réalisable"** բառը՝ օգտագործելով այն չակերտների մեջ, արտահայտել է իր հեզոնական վերաբերմունքն այդ խնդրի նկատմամբ: Մի կողմից հնչեցրել է գիտնականների ծայնը, որոնք նման ծրագրերն իրատեսական են համարում, մյուս կողմից, գնահատելով այդ իրատեսական ծրագրերը, ներկայացրել է որպես քաղաքակրթական աղետ:

Լրագրողը մատնացույց է անում կրոնավորման հետևորդներին, որոնք ոչինչ չեն տեսնում և ձգտում են քաղաքակրթությունների բախում առաջացնել **en vain un choc de civilisation**, նրանց անվանում է դիլետանտներ, որոնք իրականացնում են իրենց գործունեությունը՝ մարդ-մեքենա «հավաքելով», որն արտահայտվում է **bricoler l'humain** բառակապակցության միջոցով: Նշենք, որ **bricoler** բայն ունի բառարանային հետևյալ սահմանումը՝ faire quelque chose de ses propres mains, որն այս համատեքստում ստանում է խիստ նվաստական հարանշանակություն: Մյուս կողմից հոդվածագիրը ներկայացնում է



նրանց հակառակորդներին, որոնք դեմ են մարդուն սրբությունից, իր եզակի բնույթից զրկելուն: Այս պայքարը ներկայացված է որպես Չարի ու Բարու արժեքաբանական հնչողություն ունեցող պայքար, որը կարող է ողբերգական ավարտ ունենալ: Հեղինակն իր ընդգծված բացասական գնահատականն է արտահայտում կլոնավորման հնարավոր իրականացման նկատմամբ:

Նշենք, որ նա օգտագործում է փոխաբերություններ, որոնք նկատվում են նաև տեքստի հետագա զարգացման ընթացքում:

Օգտագործելով այնպիսի արտահայտություններ, ինչպիսիք են՝ **les vents du néoscientisme, la désacralisation de l'humain, l'effroi d'une possible nuit noire**, որոնք նվաստական և խիստ հուզական արժեք ունեն, հեղինակը բացահայտ արտահայտում է իր ամբողջ անվստահությունը կլոնավորման կողմնակիցների նկատմամբ և նրանց անվանում «**կործանարար ջոկատ**» (**une sinistre brigade**): Հեղինակային վերաբերմունքի ներազդողական արժեքը հատկապես դրսևորվում է տեքստի հետագա բովանդակության մեջ՝ **ces sinistres personnages** արտահայտությամբ:

Երրորդ պարբերությունում արժեքաբանական դրսևորումն իրականանում է նաև, ինչպես արդեն նշել ենք, բազմաթիվ փոխաբերությունների միջոցով:

**III Chacun sent bien qu'au-delà de l'éventuel clonage thérapeutique, l'homme poursuit un rêve prométhéen. Égaler la nature, la dominer et, non pas contrôler la reproduction, mais inventer la création à l'identique. Un goût d'éternité grotesque et absurde que l'intelligence de l'homme ne parvient pas à chasser de son inconscience. Seulement voilà, le clonage reproductif appliqué à l'être humain, qu'il soit motivé par la célébrité, l'argent ou des croyances tordues, reste dans son fondement même un crime contre l'humanité. Qui vise à l'assujettissement de l'autre. Qui dénie le plus fondamental bien commun de l'espèce humaine: l'unicité. Or, tuer dans l'ouf l'unicité comme principe inaliénable ouvre la porte à la "production " de " sous-hommes " voire, à terme, de "surhommes" classés, catalogués, choisis pour des critères physiques ou ethniques, "produit" à la chaîne parce qu'ils sont blonds, grands, forts... C'est Hitler au XXIe siècle !**

Հեղինակը կլոնավորման միջոցով մարդ ստեղծելու ցանկության մեջ տեսնում է պրոմեթևսյան երազանքի յուրատեսակ դրսևորում: Ինչպես հայտնի է, Պրոմեթևսը մարմնավորում է մարդու պայքարը և նրա ձգտումը՝ հավասարվել բնության ուժին, անգամ իշխել նրան՝ ձգտելով ստեղծել մարդ արարածին՝ սեփական նմանությամբ: Օգտագործելով այս ոճական հնարը, անդ-

րադարձ անելով հայտնի հունական միֆին՝ հեղինակը կարծես կոչ է անում գործողության՝ հանուն մարդկային երջանկության, որը պետք է հաշտ ապրի բնության օրենքների հետ: Հեղինակը, խոսելով կլոնավորման կողմնակիցների այն ցանկության մասին, որ մարդ արարածին ուզում են «արտադրել» ըստ իրենց ցանկության, նրանց որակավորում է որպես XXI դարի նացիստներ:

Այսպիսով, փոխաբերությունը մենք դիտում ենք իբրև դեռնաթիկ եղանակավորման դրսևորման միջոց ոչ բացահայտ մակարդակում :

Չորրորդ վերլուծվող պարբերությունում հեղինակի գնահատողական վերաբերմունքը դրսևորվում է հետևյալ ածականների ստորակարգման միջոցով:

***La liberté de chercher - notamment à des fins thérapeutiques - doit s'arrêter où commence l'intégrité de la personne. Elle n'autorise en rien d'intenter à la vie.*** Et l'éthique consiste bien à définir quels sujets de recherche sont légitimes ou non. Entre l'état des scientifiques, ***des besoins légitimes d'avancées médicales*** et des financiers qui voient là un champ infini de profits, les nations et l'humanité tout entière sont confrontées à un risque majeur: la victoire du " moins-disant " éthique. ***Y a-t-il tant de distance entre l'homme-rustine et l'homme dupliqué ? Il n'est pas trop tard pour qu'un arsenal législatif contraignant - et mondial - soit mis en place. Vite.***

Հոդվածագիրը մարդկային կյանքը և արժանապատվությունը վեր է դասում ամեն ինչից:

Ըստ հեղինակի՝ նման գիտնականներին թվում է, որ իրենք լուծել են բարոյաէթիկական խնդիրներ՝ մարդուն պարզևելով հավիտենական կյանք, մինչդեռ ժամանակն է, որ վերջ դրվի նման գործելակերպին, որը համաշխարհային մակարդակով կարող է վերածվել աղետի:

Օգտագործելով այնպիսի ոճական հնար, ինչպիսին հոետորական հարցն է՝ ***Y a-t-il tant de distance entre l'homme-rustine et l'homme dupliqué ? Il n'est pas trop tard pour qu'un arsenal législatif contraignant - et mondial - soit mis en place. Vite,*** հոդվածագիրն անթաքույց արտահայտում է իր քննադատական դիրքորոշումը և կոչ է անում անհապաղ միջոցներ ձեռնարկել, քանի դեռ ուշ չէ՝ կիրառելով ***vite*** մակբայը, որը հրահանգի իմաստ է ձեռք բերում:

*Dans les processus de décisions, face à un combat, une recherche, il y a toujours moment où l'on doit lever la tête et se dire: nous continuons ou nous nous arrêtons? Nous y sommes.*

*il convient de lever la tête* անդեմ դարձվածքի միջոցով հորդորում է մի պահ կանգ առնել և դադարեցնել այդ անընդունելի, անմարդկային հետազոտությունը:

Մեր վերլուծությունը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ հողվածագիրն արտահայտել է իր քննադատական կարծիքը՝ դիմելով լեզվական տարբեր միջոցների: Տեքստի բացահայտ մակարդակում նա օգտագործել է արժեաբանական հարանշանակային իմաստ ունեցող այնպիսի բառեր, ինչպիսիք են՝ *crime*, *diabolique*, ոճական հնարներ, ինչպիսիք են փոխաբերությունը կամ հոետորական հարցը: Հեղինակը երբեմն փորձել է թաքցնել իր հորդորական տոնը՝ օգտագործելով անդեմ եղանակավորիչներ, օրինակ՝ *dans ces cas-là, aussi, il convient de lever tête*.

Ոչ բացահայտ մակարդակում որպես եղանակավորիչ հանդես են գալիս *on* և *nous* դերանունները՝ արտաքին պարտադրանքի եղանակայնությունը վերափոխելով ներքին պարտադրանքի եղանակայնության:

Այսպիսով, բացահայտ և ոչ բացահայտ մակարդակներում մենք նկատում ենք դեոնթիկ եղանակավորության դրսևորումներ: Վերջիններս մասնավորապես ընկալվում են որպես ներքին պարտավորվածություն և անհապաղ գործելու անհրաժեշտություն, որպես հանրության սրբազան պարտք՝ արգելելու քաղաքակրթական աղետի հանգեցնող գիտական փորձերը:

## УРОВНИ ПРОЯВЛЕНИЯ ДЕОНТИЧЕСКОЙ МОДАЛЬНОСТИ В ДИСКУРСЕ ПРЕССЫ

СЮЗАННА ТАДЕВОСЯН

В настоящей статье сделана попытка исследовать уровни проявления деонтической модальности в дискурсе прессы, основываясь на точке зрения французского лингвиста П. Шародо. Исследование произведено на основании передовицы Жана-Эммануэля Дукуэнна, вышедшей в свет в журнале “L’Humanité”.

В этой передовице деонтическая модальность на явном уровне проявляется посредством междометий и безличных оборотов речи, метафор, риторического вопроса, а на неявном уровне – посредством языковых модальных слов, выражающих субъективную ценностную стоимость, к числу которых причислены имена прилагательные и существительные, имеющие отрицательную коннотацию языковые единицы, местоимения *on* и *nous*, использование кавычек, с целью выражения иронической позиции автора.

Настоящая статья представляет особый интерес с точки зрения переплетения деонтической и эпистемической модальностей, что может стать предметом последующего отдельного исследования.

**Ключевые слова** – деонтическая модальность, эпистемическая модальность, стоимология, ценностность, метафора, явный и неявный уровень текста.

## LEVELS OF MANIFESTATION OF DEONTIC MODALITY IN JOURNALISTIC DISCOURSE

SYUZANNA TADEVOSYAN

This article attempts to study the levels of manifestation of deontic modality in journalistic discourse based on the point of view of the French linguist P. Sharodo. The analysis was made on the basis of Jean-Emmanuel Duchene's leading article, published in the journal "L'Humanité".

Deontic modality in this leading article manifests itself on an explicit level through interjections and impersonal turns of speech, metaphors, a rhetorical question, and on an implicit level – through language particles expressing subjective evaluative value, among which are listed adjectives and nouns of valueologic nature, language units having negative connotation, **on** and **nous** pronouns, the application of quotation marks with the purpose to express the ironic position of modality.

The present article is of particular interest in terms of the interweaving of deontic and epistemic modalities, which can become a subject for the future separate study.

**Key words** – deontic modality, epistemic modality, valueology, evaluation, metaphor, explicit and implicit text level.

**«ԲՆՈՒԹՅՈՒՆ» ԻՄԱՍՏԱՅԻՆ ԴԱՇՏԻ ԲԱՌԱՅԻՆ ՄԻԱՎՈՐՆԵՐԻ  
ԿԵՐՊԱՐԱՍՏԵՂԾ ԳՈՐԾԱՌՈՒՅԹԸ ՇԵԼԼԻԻ «ԱԶԱՏԱԳՐՎԱԾ  
ՊՐՈՄԵԹԵՈՍ» ՊՈՆԵՄՈՒՄ**

**ՀԱՅԿ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ**

Հոդվածի համար որպես տեսական հիմք կիրառվել են բառիմաստային դաշտերի տեսության հասկացությունները և քննարկվել կերպարաստեղծման բառային միջոցների քննության տեսանկյունից: Ուսումնասիրվել են Պ. Բ. Շելլիի «Ազատագրված Պրոմեթեոս» պոեմում երկու գլխավոր կերպարների՝ Պրոմեթեոսի և Յուպիտերի խոսքում գերիշխող բառիմաստային դաշտերի խտությունը, որի արդյունքում առանձնացվել է «բնություն»-ը՝ որպես կերպարների խոսքում ամենախիտ իմաստային դաշտ: Հետագա հետազոտությունը հաստատում է այն գաղափարը, որ միևնույն բառիմաստային դաշտը կերպարների խոսքում ներկայանում է տարբեր իմաստային իրացումներով:

**Բանալի բառեր** – իմաստային դաշտ, խտություն, կերպար, կերպարաստեղծում, բնություն, Պրոմեթեոս, պոեզիա:

Գիտական գրականության մեջ «բնութագիր» կամ «կերպար» հասկացությունները մշտապես եղել են ուսումնասիրության առարկա ինչպես լեզվաբանության, այնպես էլ այլ գիտակարգերի ներկայացուցիչների կողմից: Կերպարի նկարագրության խնդիրը տարբեր դիտանկյուններից քննության է առնվել փիլիսոփայական, հոգեբանական, գրականագիտական աշխատություններում: Լեզվաբանության տեսանկյունից կերպարի ուսումնասիրությունը ենթադրում է վերջինիս լեզվական բնութագրի վերհանում և փոխկապակցում կերպարի հատկանիշների հետ: Այսպիսի մոտեցումը հատկապես կիրառելի է գեղարվեստական գրականության մեջ՝ բազմապիսի լեզվաբանական և թարգմանաբանական խնդիրների լուծման համար: Կիրառելով «լեզվական անհատականություն» եզրը՝ Կարաուլովը նշում է, որ գեղարվեստական գրականության մեջ կերպարի խոսքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, այսինքն՝ կերպարի՝ որպես լեզվական անհատականության վերլուծությունն առանցքային է վերջինիս հատկանիշների բացահայտման համար<sup>1</sup>:

Խոսքային առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը ենթադրում է լեզվական բազմաշերտ վերլուծություն և արդյունքների համադրում: Այս համատեքստում հատուկ կարևորություն են ստանում կերպարի խոսքում բառային միավորները, որոնք գործում են որպես միասնական համակարգ՝

<sup>1</sup> **Караулов Ю.** Русский язык и языковая личность. Изд. седьмое. Москва. 2010, стр. 71.

նպաստելով կերպարի ձևավորմանը: Բառային միավորները միմյանց կապակցելու և որպես համակարգ ներկայացնելու խնդիրը լեզվաբանների դիտարկման կենտրոնում է քսաներորդ դարի սկզբից՝ պայմանավորված իմաստաբանության զարգացմամբ: Աստիճանաբար ձևավորվեց տեսակետ, որ բառային խմբերը նույնքան կապակցված և համակարգված են, որքան, օրինակ, շարահյուսական կառույցները: Լեզվի և խոսքի ուսումնասիրությունը բառային մակարդակից տեղափոխելով բառիմաստային դաշտերի մակարդակ՝ լեզվաբանին հնարավորություն է տրվում բառային միավորների տարբերակիչ հատկանիշների դուրսբերման, ինչպես նաև իմաստային դաշտերի համեմատական ուսումնասիրության միջոցով բացահայտելու բառիմաստը, ինչպես նաև կատարելու բաղադրիչային վերլուծություն: Այս խնդրին լայն անդրադարձ է կատարել Լերերը՝ պնդելով, որ իմաստային դաշտերի համակարգվածությամբ է պայմանավորված բառիմաստի, ինչպես նաև վերջինիս փոփոխության բնույթը. «Իմաստային դաշտի տեսության գլխավոր պնդումն այն է, որ բառիմաստը հասկանալու համար անհրաժեշտ է դիտարկել ոչ թե բառն առանձին, այլ իմաստով միմյանց հետ կապակցված բառային խումբը»<sup>2</sup>: Չնայած լեզվաբանները հիմնականում համակարծիք են նշված պնդման հետ, այնուամենայնիվ բազմաթիվ են տարակարծությունները ներհամակարգային հարաբերությունների նկարագրության և հասկացությունների տարբերակման տեսանկյունից: Սակայն հարկ է նկատել, որ բոլոր տեսություններում նկարագրվող «իմաստային դաշտ» հասկացությունը պարունակում է իմաստային անփոփոխակ, որն առկա է դաշտի բոլոր անդամների իմաստային կառուցվածքում: Հոդվածում կառաջնորդվենք Լերերի կողմից առաջարկված բառիմաստային դաշտի սահմանմամբ, որի համաձայն այն ներկայանում է որպես բառույթների համակազմ, որոնք պատկանում են որևէ գաղափարական դաշտի և միմյանց հետ կապված են որոշակի հարաբերությամբ<sup>3</sup>:

Իմաստային դաշտերի տեսության զարգացման և իմաստային դաշտերի դասակարգման գործում մեծ ներդրում ունեցած Տրիբլը, ինչպես նաև վերջինիս տեսությանը հարող բազմաթիվ լեզվաբաններ դասակարգում են իմաստային դաշտերի երեք հիմնական տեսակ՝ հիմնված լեզվաբանության մեջ ընդունված իմաստային հարաբերությունների երեք հիմնական ձևերի՝ տե-

<sup>2</sup> **Lehrer A.** Semantic Fields and Semantic Change. Coyote Papers: Working Papers in Linguistics. Arizona, 1983.

<sup>3</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 119:

սականշության (hyponymy), հականշության և հոմանշության վրա<sup>4</sup>: Այս դասակարգումը հողվածում իմաստային անփոփոխակի և իմաստային հարաբերությունների առանձնացման համար ընտրվել է որպես ուղղորդող չափանիշ, քանի որ այն հնարավորություն է տալիս առանձնացնելու բազմաճյուղ համակարգ՝ հիմնված աստիճանակարգայնության վրա: Ուսումնասիրության համար առանձնացրել ենք Պ. Բ. Շելլիի «Ազատագրված Պրոմեթեոս» պոեմում երկու հակադիր կերպարների՝ Պրոմեթեոսի և Յուպիտերի առաջնախոսքերը, որոնք առանձնանում են հուզականությամբ և առավելագույնս արտահայտում կերպարների գաղափարական վեկտորը:

Վերը նշվածը որպես հիմք ընդունելով՝ փորձենք վեր հանել Պրոմեթեոսի և Յուպիտերի խոսքում գերիշխող իմաստային դաշտերը կազմող բառային միավորների խտությունը, ինչը հնարավորություն կստեղծի առանձնացնելու երկու կերպարների խոսքում իմաստային առանցքը: Ուսումնասիրության համար կիրառվել է Գուդարզիի կողմից առաջարկված բանաձևը<sup>5</sup>: Վերջինս իր «Բառային մոդելավորումը պոեզիայում. գրական ոճի ուսումնասիրություն» հողվածում գեղարվեստական տեքստի և բառիմաստային դաշտերի ուսումնասիրության համար կիրառում է բանաձև՝ բառիմաստային դաշտի խտությունը գնահատելու համար.

$$\text{SFLD} = \frac{\text{յուր. իմաստային դաշտին պատկանող բառային միավորներ}}{\text{(բառիմաստային դաշտի բառապաշար խտություն, այսուհետ՝ ԲԴԽ)}} * 100:$$

Ներկայացված պարզ բանաձևը թույլ է տալիս տոկոսային հարաբերակցությամբ ցույց տալ իմաստային դաշտի խտությունը, ինչը թույլ կտա ուսումնասիրվող հատվածներում հատկորոշել յուրաքանչյուր կերպարի խոսքին բնորոշ երեք հիմնական իմաստային դաշտերը, հաշվարկել դաշտի խտությունը և վեր հանել կերպարի խոսքում հիմնական իմաստային-գաղափարական շեշտադրումները: Դուրս բերված երկու բառիմաստային դաշտերը ենթակա են համեմատական վերլուծության:

<sup>4</sup> Guo C. The Application of the Semantic Field Theory in College English Vocabulary Instruction // Chinese Journal of Applied Linguistics, p. 51.

<sup>5</sup> Goodarzi Z. Lexical Patterning in Poetic Text: Analyzing Literary Style. Web. 2 October 2018 // <http://www.pala.ac.uk/uploads/2/5/1/0/25105678/goodarzi2009.pdf>.

Պրոմեթեոսի խոսքում «տառապանք» իմոյթի բառիմաստային դաշտը կերպարի ձևավորման հարցում առանցքային է, ուստի ուսումնասիրվող հատվածում այդ բառիմաստային դաշտի խտության վերհանումն անհրաժեշտություն է: Բացի այդ, գերիշխող են նաև բնապատկերները: Այսպիսով, վերլուծության համար առանձնացված հատվածի բառային միավորների ուսումնասիրության արդյունքում դուրս է բերվել երկու հիմնական իմաստային դաշտ՝ «բնություն» (հիմնականում անձնավորված) և «տառապանք»:

Պոեմում սյուժետային առանցքի հակառակ կողմում ներկայանում է Յուպիտերը: Վերջինիս առաջնախոսքի ուսումնասիրության արդյունքում առանձնացրել ենք հետևյալ երկու իմաստային դաշտերը՝ «ուժ» և «բնություն»:

Ուսումնասիրված բառիմաստային դաշտերը ներկայանում են հետևյալ աղյուսակի տեսքով՝

Պրոմեթեոս		Յուպիտեր
տառապանք	բնություն	ուժ
3,47%	4,68% 4,28%	2%
u. toil, pang, scorn, tyranny, <b>nail, pierce</b> , eat, tear up, mock, <b>afflict</b> , trample, cloven, misery p. torture, solitude, despair, pain, agony, gape, grief	<b>mountain</b> fire, snow, Sea, Sun, waves peaks, <b>glaciers</b> , flake, ice, <b>crystals</b> , earth soil, rocks, <b>abyss</b> , thunder twilight, <b>storm</b> , air starts, <b>whirlwind</b> , winds <b>hail</b> , hoar frost, earthquakes mist, springs, frost, beams	powers, omnipotent,s ubdue, supreme, might, mighty

«Բնություն» բառիմաստային դաշտը գերիշխող է միմյանց հակադրվող երկու կերպարների խոսքում: Պրոմեթեոսի խոսքում դաշտը ներկայանում է 4.68% խտությամբ, Յուպիտերի խոսքում այն 4.28% է, ինչը թույլ է տալիս



ենթադրել, որ պոեմում կերպարների գաղափարական, հասկացութային շրջանակները պատկերելու համար կարևոր են բնության երևույթները:

Պրոմեթեոսի խոսքում «բնություն» բառիմաստային դաշտի իմաստային անփոփոխակի նկատմամբ ստորակարգվում են երկու մակարդակներ՝ «անշունչ» - «անձնավորված» և «թշնամի» - «տարերք»: «Անշունչ» իմաստային խմբում ընդգրկված բառամիավորներն աչքի են ընկնում չեզոք կիրառմամբ, այսինքն՝ իրացվել է հիմնանշանակային իմաստը: Նշված խմբում բառային միավորները կիրառված են որպես հիմնական իրադարձությունների մասնավորեցման լեզվական միջոցներ, օրինակ.

Almighty, had I deigned to share the shame  
Of thine ill *tyranny*, and hung not here

**Nailed** to this wall of eagle-baffling *mountain*.

Այս օրինակում *mountain* գոյականը, կապակցվելով «տառապանք» բառիմաստային դաշտի *nail* բառային միավորի հետ, տեղայնացնում է տառապանք զգալու պատկերը: *Mountain* բնապատկերը ստացել է *eagle-baffling* որոշիչը, որը սաստկացնում, ահագնացնում է Պրոմեթեոսի տառապանքի վայրի բնապատկերը: Հետևաբար, Պրոմեթեոսի խոսքում բնապատկեր բառիմաստային խմբի միավորները հանդես են գալիս որպես տառապանքի ուժգնացման, ինչպես նաև տեղայնացման միջոցներ:

Պրոմեթեոսի խոսքում «անշունչ» իմաստային խմբում ընդգրկված մյուս միավորները, կապակցվելով տառապանք արտահայտող բառային միավորների հետ, ձեռք են բերում «տառապանք պատճառելու միջոց» համատեքստային իմաստը.

crystals - pierce

storm - afflict

abyss - afflict

hail - afflict

Բյուրեղների, փոթորկի, անդունդի, կարկուտի միջոցով իրագործվում է Պրոմեթեոսի խարազանումը:

«Անձնավորված» իմաստային խումբը ևս ընդգրկում է երկու ստորակարգային խումբ՝ «թշնամի» և «տարերք»: Ուսումնասիրվող հատվածում «թշնամի» իմաստային խմբում բնության երևույթները և տարերքները կապակցված են «տառապանքի պատճառ» իմաստային խմբի միավորների հետ՝ ձևավորելով «գործորդ – գործողություն» իմաստային կապը.

The **crawling glaciers pierce** me with the spears

Of their **moon-freezing crystals**, the bright chains  
Eat with their burning cold into my bones.

Այս օրինակում *glaciers* բնապատկերը Պրոմեթեոսի հակառակորդն է՝ իմաստային կապ ստեղծելով տառապանքի պատճառ հանդիսացող *pierce* բայի հետ: Բնապատկերն անձնավորված է շնորհիվ իմաստային դաշտում մարդկային հատկանիշ արտահայտող *crawling* որոշչի:

Օրինակում բնության մյուս երևույթը (*crystals*) կիրառվել է որպես տանջանք պատճառելու միջոց, որն առավել պատկերավոր է դարձել «բնություն» բառիմաստային դաշտի մեկ այլ միավորի՝ *moon-freezing* որոշչի շնորհիվ:

Փաստորեն Պրոմեթեոսի խոսքում «բնություն» իմաստային դաշտի իմաստային խմբերը «տառապանք» իմաստային դաշտի միավորների հետ միասին կա՛մ սաստկացնում են Պրոմեթեոսի տառապանքի չափը, կա՛մ հանդես են գալիս որպես Պրոմեթեոսին տառապանք պատճառող միջոց: Համատեքստային մասնավորեցում է ստանում Պրոմեթեոսի տառապանքը՝ նպաստելով այս տառապող կերպարի ստեղծմանը:

«Տարերք» իմաստային խմբում միավորները նույնպես անձնավորված են: Վերջիններիս Պրոմեթեոսը դիմում և կոչ է անում տեսնել իր տառապանքը: Պատկերվում է կերպարի մենությունը: Սույն իմաստային խմբում միավորները կարևոր դեր ունեն Պրոմեթեոսի մտատանջությունների և մեկուսացման պատկերի ստեղծման համար:

Առանցքի հակառակ կողմում ներկայանում է Յուպիտերի կերպարը: Վերջինիս խոսքում «բնություն» բառիմաստային դաշտն ընդգրկում է նմանատիպ կամ միևնույն բառային միավորները, սակայն տարբեր են համատեքստային իմաստները: Եթե Պրոմեթեոսի խոսքում բնության երևույթները «տառապանք» իմաստային դաշտի հետ միասին ստեղծում են Պրոմեթեոսի տառապանքի պատկերը, ապա Յուպիտերի խոսքում «բնություն» բառիմաստային դաշտի միավորները ձեռք են բերում «ուժգին», «սաստիկ» համատեքստային իմաստները՝ այս կերպ ապահովելով կապ խոսքի միևնույն հատվածում գերիշխող «ուժ» բառիմաստային դաշտի հետ, օրինակ.

Victory! Victory! Feel'st thou not, O **world**,  
The **earthquake** of his chariot **thundering up**  
Olympus?

Օրինակում առկա է բնություն բառիմաստային դաշտի երեք միավոր՝ *world*, *earthquake*, *thundering*: *World* գոյականն անձնավորված է, որով այն մոտենում է Պրոմեթեոսի խոսքում «տարերք» իմաստային խմբին: Այնուամեն-

նայնիվ, երկու խոսքերում ակնհայտ է բառերի դրսևորած համատեքստային իմաստների տարբերությունը: Այս օրինակում *world* գոյականը ներկայացված է որպես հաղթանակի մարտակառքն (*chariot*) ընդգրկող տիրույթ, իսկ «բնություն» բառիմաստային դաշտի մյուս միավորները հաղթանակը խորհրդանշող մարտակառքի ուժը պատկերող միջոցներ են: Ստեղծվում է յուրահատուկ աստիճանակարգային կապ:

Jupiter ⇒ victory ⇒ chariot ⇒ thundering ⇒ earthquake

Յուպիտեր ⇒ հաղթանակ ⇒ մարտակառք ⇒ որոտացող ⇒ երկրաշարժ

Ներկայացված հանգույցի գլխավերևում Յուպիտերն է, որի հաղթանակը վկայում և խորհրդանշում են աշխարհը և աշխարհի մաս կազմող մարտակառքը: Բնության երկու երևույթները նպաստում են հաղթանակի մարտակառքի հզորությունը, ուժը պատկերելուն:

Այսպիսով, Յուպիտերի խոսքում «բնություն» բառիմաստային դաշտն առանցքային դեր է խաղում կերպարի ուժը պատկերելու տեսանկյունից: Ուսումնասիրվող հատվածում բառիմաստային դաշտի միավորները ձեռք են բերում երկու համատեքստային իմաստ՝ «բռնակալության մարմնավորում» և «սաստկություն»: Երկու դեպքում էլ բառիմաստային դաշտի միավորները մոտենում են միևնույն խոսքում գերիշխող ուժ բառիմաստային դաշտին՝ ստեղծելով Յուպիտերի ուժը խորհրդանշող երկպատկերը:

Դիտարկենք միևնույն՝ *earth* բառի կիրառությունը երկու կերպարների խոսքում.

*Պրոմեթեոս*

No change, no pause, no hope! Yet I endure.

I ask the **Earth**, have not the **mountains** felt?

*Յուպիտեր*

And from the flower-inwoven **soil** divine

Ye all-**triumphant harmonies** arise,

As dew from **earth** under the **twilight stars**

Պրոմեթեոսի խոսքում *Earth* և *mountain* բնության տարրերն անձնավորված են: Մենախոսությամբ դիմելով բնության անձնավորված տարրերին՝ Պրոմեթեոսն արտահայտում է ցավը, ինչպես նաև բողոքը՝ ուղղված ոչ միայն Յուպիտերին, այլև ոչ թշնամի կերպարներին: Բնության տարրերը (*Earth, mountain*) նպաստում են Պրոմեթեոսի մեկուսացման պատկերի ստեղծմանը:

Յուպիտերի խոսքում միևնույն *earth* բառը «բնություն» բառիմաստային դաշտի մյուս միավորի (*twilight stars*) հետ միասին կատարում է հաղթանակի պատկերավորման գործառույթ, իսկ *soil* բնության տարրը՝ հաղթական ներդաշնակության տեղայնացման գործառույթը: Այսպիսով, «բնություն» իմաստային դաշտի միավորները տվյալ դեպքում նպաստում են ոչ թե ցավի կամ տառապանքի, այլ հաղթանակի պատկերը ստեղծելուն և տեղայնացնելուն:

Այսպիսով, «Ազատագրված Պրոմեթեոս» պոեմում երկու կերպարների ստեղծման գործում առանցքային է «բնություն» բառիմաստային դաշտի դերը: Կատարված համեմատական քննությունից ակնհայտ է, որ միևնույն բառիմաստային դաշտը կերպարների խոսքում ներկայանում է տարբեր իմաստային իրացումներով.

ա. Պրոմեթեոսի առաջնախոսքում այն, կապակցվելով «տառապանք» իմաստային դաշտի հետ, նպաստում է կերպարի տառապանքի պատճառների, պայմանների և ուժգնության պատկերմանը: Լեզվական իրացում է ստանում նաև կերպարի՝ միայնակ լինելու զգացողությունը: Իմաստային դաշտի միավորները նաև նպաստում են կերպարի բողոքի արտահայտմանը:

բ. Յուպիտերի առաջնախոսքում միևնույն դաշտի բառային միավորներն իրացնում են «ուժգին», «սաստիկ» հարանշանակային իմաստները՝ «ուժ» իմաստային դաշտի միավորների հետ համակցությամբ: Լեզվական իրացում են ստացել կերպարի իշխանատենչությունը, փառամոլությունը, ինքնավստահությունը:

#### THE CHARACTER CREATING FUNCTION OF THE LEXICAL FIELD “NATURE” IN P. B. SHELLEY’S “PROMETHEUS UNBOUND”

HAYK HAMBARDZUMYAN

The present article applies the concepts of the lexical field theory in studying the process of character creation in poetry. It considers the lexical fields of two characters in P. B. Shelley’s “Prometheus unbound” – Prometheus and Jupiter. Two representative parts of their speeches have been selected for the survey revealing the lexical field “nature” as the densest one in both speeches, which is indicative of the field’s significance for the depiction of the two characters. The further study aims at substantiating the claim that the same lexical field functions divergently in the speeches of the opposite characters.

**Key words** – lexical field, density, character, depiction, nature, Prometheus, poetry.

**ОБРАЗОБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКОГО ПОЛЯ «ПРИРОДА» В  
«ОСВОБОЖДЕННОМ ПРОМЕТЕЕ» П. Б. ШЕЛЛИ**

ԱԿ ԱՄԲԱՐՇՄՅԱՆ

Теоретической основой настоящей статьи является концепция теории лексического поля и его роли в процессе создания художественного образа в поэтическом произведении. В статье рассматриваются лексические поля двух образов в "Освобожденном Прометее" П. Б. Шелли, Прометея и Юпитера. Для исследования были выделены два репрезентативных фрагмента из речей данных персонажей. В результате лексическое поле «природа» оказывается самым плотным и значимым для их описания. Дальнейшее исследование подтверждает идею о том, что одно и то же лексическое поле действует по-разному в речах различных персонажей.

**Ключевые слова** - лексическое поле, плотность, образ, создание, природа, Прометей, поэзия.

**ԼԱՅՆԻՄԱՍ ԳՈՅԱԿԱՆՆԵՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ՄԵԴԻԱԴԻՍԿՈՒՐՈՒՄ  
ԻՐԱԴԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ԱՆՎԱՆՄԱՆ ՄԻՋՈՑ**

**ԼՈՒՍԻՆԵ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**

Լայնիմաստ գոյականները սահմանվում են որպես լեզվամիավորներ, որոնց իմաստային կառուցվածքի հիմքում ընկած են հասկացույթներ, որոնք թույլ են տալիս տվյալ բառերին անվանել իրադարձություններն ամենից վերացական և ընդհանրական: Լայնիմաստ բառերի հիմնական իմաստը որոշարկվում է դիսկուրսից արտամղվող տվյալների հիման վրա: Տվյալ լեզվամիավորների իմաստային կառուցվածքը նման է «բաց» ֆրեյմի, որում կարող են համատեղվել կամ հատվել նշված իրադարձության մի շարք հասկացույթներ՝ կազմորոշելով վերջինիս ամբողջական պատկերը:

**Բանալի բառեր** – իրադարձություն, լայնիմաստ բառեր, ֆրեյմ, մեդիադիսկուրս:

Իրադարձության համար որպես անվանական միավոր սովորաբար դիտարկվում է նախադասությունը, թեև չի ժխտվում այն փաստը, որ իրադարձությունները կարող են անվանվել նաև առանձին բառով<sup>1</sup>: Այսպես, Վ. Գակը լեզվական անվանումների տիպաբանությունը մշակելիս, հակադրելով տարրային և իրադարձային անվանումները, հետևյալ բացատրությունն է տալիս. «Տարրային անվանումը նշանակում է իրականության որոշակի տարր՝ առարկա, գործընթաց, հարաբերություն, իրական կամ մտացածին ցանկացած օբյեկտ: Նշվածի դերում կարող է լինել բառը կամ բառակապակցությունը (այս դեպքում խոսքը բառային անվանման մասին է): Իրադարձային անվանումը ցուցանշում է միկրոիրադարձություն, այսինքն՝ այնպիսի իրադարձություն, փաստ, որը միավորում է տարրերի մի շարք: Այն ունի նախադասության ձև, հետևաբար՝ դրա համար կիրառելի է ստորոգումային անվանում եզրույթը»<sup>2</sup>:

Այսպիսի մոտեցումը, թերևս, անտեսում է մի շարք լեզվամիավորների՝ իրադարձությունը համապարփակ անվանելու հատկությունը: Մինչդեռ այս գոյականները կարևոր տեղ են գրավում իրողությունների անվանման համար կիրառվող բառույթների համակարգում:

Իրադարձային լեզվամիավորների կարևորությունը շեշտադրող մոտեցում առկա է նաև ճանաչողական լեզվաբանության մեջ, որտեղ իրադարձությունը դիտարկվում է որպես լեզվական գիտակցությամբ կարգավորվող և

<sup>1</sup> **Кацнельсон С.** Типология языка и речевое мышление. Ленинград, 1972, стр. 142–143.

<sup>2</sup> **Гак В.** К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: Общие вопросы. Москва, 1977, стр. 230–293.

աշխարհի մասին մեր գիտելիքները համակարգող հասկացություն: Իրադարձությունը լեզվում արտացոլվում է նախադասության, իրադարձային լեզվամիավորների կամ անորոշ դերբայի տեսքով: Միաժամանակ, ի տարբերություն անորոշ դերբայի, իրադարձային լեզվամիավորներն ավելի համապարփակ են ներկայացնում իրադարձությունները<sup>3</sup>:

«Իրադարձություն» հասկացոյթն ուսումնասիրելիս հարկ է դիտարկել, թե ինչպես են տեղեկոյթն ու գիտելիքը խտացվում և ներկայացվում իրադարձային լեզվամիավորների իմաստներում, ինչպես նաև բացահայտել, թե իրադարձությունների որ հատկանիշներն են դրանք արտացոլում, և ինչպես են փոխազդում ու հատվում գործողության և գործընթացի հասկացությունները՝ կազմորոշելով տվյալ բարդ երևույթը լեզվում:

Անշուշտ, աշխարհում տեղի են ունենում բազմաթիվ իրադարձություններ, որոնք անվանելու նպատակով կիրառվում են որոշարկված իրադարձություն ցուցանող մեծաքանակ լեզվամիավորներ: Օրինակ.

**The collapse** in oil prices has helped push the eurozone deeper into deflation, strengthening the case for the European Central Bank's landmark decision to begin buying government bonds later this year to stave off a serious bout of falling prices in the region<sup>4</sup>.

**A slowdown** in the services sector pushed sterling to a 17-month low yesterday, and provided a further sign that the economic recovery could be flagging<sup>5</sup>.

Ավելին, միևնույն իրադարձությունը կարող է ցուցանվել մի շարք տարբեր բառերի օգնությամբ: Օրինակ.

About the time President Barack Obama was sternly discussing the BP **oil spill** with the Prime Minister, David Cameron, by telephone yesterday, a protest group known as the South Florida Raging Grannies was plastering its latest video across the internet.... The agreement was reached in a 4 – 1/2- hour meeting at the White House – although President Obama said it did not represent a cap on

<sup>3</sup> **Ли В.** О категориальном статусе инфинитива и событийных имен // Фортунатовский сборник. Материалы научной конференции, посвященной 100-летию Московской лингвистической школы 1897–1997гг. Москва, 2000, стр. 151.

<sup>4</sup> www.ft.com, January 31, 2015.

<sup>5</sup> www.ft.com, January 7, 2015.

BP's liability over **the environmental catastrophe**. BP is also setting up a \$100 million fund to compensate oil workers laid off because of **the disaster**<sup>6</sup>.

**The financial crisis** had many causes – too much borrowing, foolish investments, misguided regulation – but at its core, **the panic** resulted from a lack of transparency. ...**The loss** emanated from a little-known corner of the bank called the Chief Investment Office<sup>7</sup>.

Միևնույն իրադարձությունը զանազան բառային միավորներով ներկայացնելը պայմանավորված է մի շարք հանգամանքներով: Առաջին հերթին դա կրկնություններից խուսանավելու միջոց է: Ավելին, ունենալով տարբեր իմաստային ծավալ, միևնույն լեզվամիավորը յուրովի է բնորոշում այս կամ այն եղելությունը: Օրինակ՝ գործարար աշխարհում կատարվող իրադարձությունը կարող է անվանվել այն բառայիններով, որոնք արտացոլում են տնտեսության ոլորտի վարընթաց (collapse, crash, cut, decline, decrease, deflation, reduction, shrinkage, slide, slump, fall, disruption և այլ գոյականներ) և վերընթաց (advance, amelioration, development, enhancement, improvement, progress, promotion և այլ գոյականներ) փոփոխություններ:

Տնտեսական աշխարհում կատարվող իրադարձությունների անվանման համար կիրառվող լեզվամիավորների ուսումնասիրությունը մեդիադիսկուրսում ցույց է տալիս, որ բացի որոշարկված իմաստներով գոյականներից, իրադարձությունները մեծապես անվանվում են լայնիմաստ գոյականների միջոցով: Վերջիններս, շնորհիվ իրենց իմաստային առանձնահատկությունների, առավելագույն չափով համագործածական են, ուստի կիրառվում են բազմաթիվ դիսկուրսներում և անվանում են տարբեր իրադարձություններ՝ ըստ որոշակի դիսկուրսների ոլորտային պատկանելության: Այսպես, Ս. Ռեզնիկովան, ուսումնասիրելով քաղաքական իրադարձությունների մտապատկերման առանձնահատկությունները, անդրադառնում է դրանց անվանման համար կիրառվող լեզվամիավորներին և տարբերակում համաիրադարձային (օրինակ՝ event, occurrence, incident, happening, episode և այլն) և որոշարկված լեզվամիավորներ (օրինակ՝ war, attack, scandal, summit, election և այլն), այսինքն՝ իրենց բնորոշ հատկությունների միատեղմամբ որոշակի իրադարձություններ արտացոլող բառայիններ<sup>8</sup>: Մեր վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ լայնիմաստ գոյա-

<sup>6</sup> www.thetimes.co.uk, June 13, 2010.

<sup>7</sup> www.theatlantic.com, January, 2013.

<sup>8</sup> **Резникова С.** Концепт "событие" и способы его репрезентации в СМИ. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Санкт-



կանները մեդիադիսկուրսում, շնորհիվ իրենց տեղեկատվական ներուժի, ունակ են համատեքստային տվյալներից հավաքագրելու իրադարձության մի ամբողջական պատկեր: Լեզվամիավորի տեղեկատվական ներուժ ասելով՝ նկատի ունենք ամեն տեսակի տեղեկատվության համակենտրոնացում, որտեղ մեկտեղվում են ինչպես լեզվական, այնպես էլ արտալեզվական գործոնները:

Լայնհիմաստ բառային միավորները բնութագրվում են իմաստային ունայնությամբ և հարաբերակցվում են այն հասկացությունների հետ, որոնք օբյեկտիվ իրականությունն արտացոլում են առավելագույնս ընդհանրացված ձևով (առավելագույն չափով ընդհանրացված բառիմաստ)<sup>9</sup>:

Մի շարք աշխատություններում լայնհիմաստությունը դիտարկվում է որպես բառիմաստային հատուկ տեսակ, որի հիմքում հասկացություն-կարգերն ու սեռանիշային հասկացություններն են: Այստեղ հարկ է առանձնացնել Ս. Դիմովայի տեսակետը, ըստ որի՝ լայնհիմաստ բառի նշանակությունը կապված է առանձնակի տիպի հասկացության հետ: Այդ հասկացություն-կարգի կամ սեռանիշային հասկացության ծագումն ու գոյությունը կապված են մարդկային մտածողության վերացարկման մի տեսակի՝ տեսականիշային ընդհանրացման հետ: Այդ պատճառով լայնհիմաստության վերացարկումը սկզբունքորեն այլ բնույթ ունի, քան դրա մյուս տեսակները:

Լայնհիմաստ բառի գլխավոր հատկանիշներից մեկը նրա բազմանշալությունն է: Ֆրեյմներում նվազագույն քանակությամբ հատկանիշների առկայությունը հնարավորություն է ընձեռում տվյալ բառերին ունենալու գրեթե անսպառ թվով նշյալներ, որոնց բովանդակությունը որոշակի է դառնում միայն համապատասխան համատեքստում: Օրինակ՝ event բառն արտահայտում է իրադարձություն՝ առանց որակող հատուկ հատկանիշների (երեկոյթ, հարսանիք, երեխայի ծնունդ, քննություն և այլն):

Տվյալ դասի բառերի բազմանշալության հետ կապված՝ հետաքրքրական է անդրադառնալ լայնհիմաստության մեկնաբանությանը ճանաչողական լեզվաբանության տեսանկյունից: Այստեղ ասվում է, որ լայնհիմաստ բառերը որոշակի իմաստով «մաքուր տեսքով ճանաչողական կաղապարներ են, որոնք, դրվելով նշյալի ֆրեյմի վրա (ամեն անգամ տարբեր), ձևավորում են նրա

---

Петербург, 2006, стр. 5.

<sup>9</sup> **Медникова Э.** Семантика слова. Новые аспекты // Формальные и семантические аспекты слова. Калинин, 1989, стр. 10-17.

իմաստը»<sup>10</sup>: Բառի ճանաչողական կաղապարն ընդհանրացված և վերացական կերպով ներկայացվող հասկացություն է, մինչդեռ ֆրեյմը լայնիմաստ լեզվամիավորի իմաստի համատեքստային իրագործումն է: Տարբեր լայնիմաստ բառերի միջոցով միևնույն հասկացության տիրույթի անվանման հնարավորությունը թույլ է տալիս ենթադրել, որ տվյալ դեպքում միևնույն նշալը տարբեր կերպ է «երևում»՝ շնորհիվ զանազան ճանաչողական կաղապարների: Վերջիններս լայնիմաստ բառերի իմաստային կառուցվածքում առանձնակի դեր են կատարում՝ որպես դրանց ամբողջական իմաստը բնորոշող նախադրյալներ:

Այսպիսով, խոսելով լայնիմաստ գոյականների իմաստային կառուցվածքի մասին, կարող ենք ընկալել դա որպես «բաց» ճանաչողական կաղապար՝ ֆրեյմ, որը կարող է համալրվել նշված իրադարձությանը բնորոշ տեղեկությամբ, և որում կարող են համատեղվել, զուգորդվել կամ հատվել մի շարք հասկացություններ: Համեմատենք, օրինակ, «result» կամ «deal» բառերը: Որպես դրանց ֆրեյմ է հանդես գալիս «արդյունքը» առաջին և «գործարքը»՝ երկրորդ դեպքում: Սակայն, ի՞նչ արդյունք կամ ի՞նչ գործարք: Տվյալ լեզվամիավորների սահմանումներում նշվող երևույթի կառուցվածքը չի բացահայտվում և չի որոշարկվում, և իրադարձությունը ներկայացվում է ընդհանրացված՝ առանց հատկանիշային բաղադրիչների բաժանելու: Այս դեպքում տվյալ բառերի սլոթների բովանդակությունը հստակեցվում է դիսկուրսի միջոցով՝ ակտիվացնելով և առաջին պլան մղելով այս լեզվամիավորներում տեղ գտած համապատասխան հատկանիշները, որոնք իրենց հերթին զուգորդվում են դիսկուրսում առկա նշալի/նշալների հատկանիշների հետ:

Այս առումով հետաքրքրական է նաև Խ. Շմիդի տեսակետն այն մասին, որ լայնիմաստ գոյականները (նա դրանց տվել է փոխաբերական՝ shell nouns անվանումը) իրականացնում են ժամանակավոր հասկացության ձևավորման ճանաչողական գործառույթ: Դրանք խոսակցին թույլ են տալիս «ներպարունակել» (encapsulate) իր կառուցվածքով բարդ տեղեկությունը հստակ գծագրված սահմաններով ժամանակավոր անվանական հասկացությունների մեջ<sup>11</sup>:

Լայնիմաստ գոյականների անվանման նպատակով Խ. Շմիդի առաջարկած «shell nouns» փոխաբերությունը ներառում է տվյալ խմբի գոյական-

<sup>10</sup> **Беляевская Е.** Семантическая структура слова в номинативном и коммуникативном аспекте. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. Москва, 1992, стр. 22.

<sup>11</sup> **Schmid H.** English abstract nouns as conceptual shells. From corpus to cognition // Topics in English linguistics, N 34. Berlin, 2000, p. 30-47.

ներին բնորոշ բոլոր առանձնահատկությունները: Դրանցից առաջինը ներպարունակող գործառույթն (encapsulation) է, որը ստեղծում է հասկացության կոնցեպտուալ շրջանակները: Երկրորդը բովանդակային գործառույթն է (containment), որը թույլ է տալիս «հասկացության պատյանի» մեջ պահել որոշակի բովանդակություն, իսկ երրորդը՝ ազդանշանայինը (signalling), որի միջոցով «պատյանի» տեսքից կարելի է կռահել, թե ինչ կա ներսում: Եվ, վերջապես, «shell» փոխաբերությունն իրականացնում է ամենակարևոր՝ կոնտեյնների գործառույթը. այսինքն՝ դատարկ «պատյանը» կարող է լցվել որևէ բանով: Նույնը shell nouns-ի դեպքում է. նրանց իմաստային կառուցվածքը դատարկ է, և այն կարելի է լցնել տեղեկությամբ:

Հարկ է նշել, որ ոչ բոլոր լայնիմաստ գոյականներն ունեն ազդանշանի (signalling) գործառույթ: Այսպես, գոյություն ունի գոյականների մի խումբ (thing, affair, matter, stuff, fact և այլն), որոնց իմաստի որոշարկունը համատեքստից դուրս գրեթե անհնար է քանի որ այն այնքան լայն է, որ անհրաժեշտ են բարենպաստ պայմաններ՝ «պատյանները» (shells) բացելու համար: Ե. Երզնկյանն այս մասին գրում է. «Լայնիմաստ բառը <...> պահանջում է բովանդակության որոշակիացում, հստակեցում, հակառակ դեպքում նրա հաղորդակցական արժեքը կհասնի նվազագույնի: Այդ պատճառով այլ բառերի հետ վերջինիս զուգակցումը պարտադիր բնույթ է կրում: Լայնիմաստ բառը սինսեմանտիկ է, քանի որ պահանջում է շարության կապերի առկայություն, որոնք բացահայտում, հստակեցնում են դրա իմաստը»<sup>12</sup>: Հետևաբար՝ կարելի է ասել, որ լայնիմաստ բառերը կարծես թե «բաց» են իմաստային լրացման համար:

Լայնիմաստ բառերը որակապես տարբերվում են ինչպես վերացական, այնպես էլ բազմիմաստ բառերից: Առաջինները պատկերացում են տալիս հատկության, հատկանիշի մասին, ի տարբերություն լայնիմաստի, որն արտացոլում է բառի դասին բնորոշ առանձնահատկությունները: Ինչ վերաբերում է բազմիմաստությանը, ապա յուրաքանչյուր լայնիմաստ բառ իր էությամբ բազմիմաստ է, սակայն լայն իմաստն արտահայտվում է բառիմաստային տարբերակների մակարդակում: Բազմիմաստ բառի իմաստային կառուցվածքը բնութագրվում է մասնատվածությամբ, այսինքն՝ որակապես իրարից տարբերվող որոշակի իմաստների առկայությամբ: Ի տարբերություն բազմիմաստի, լայնիմաստ լեզվամիավորի իմաստային կառուցվածքին հատուկ է ամբողջականությունը, ինչն արտահայտվում է նրա իմաստների ներառական բնույթով:

<sup>12</sup> **Ерзинкян Е.** Дейктическая семантика слова. Ереван, 1988, стр. 28.

Լայնիմաստ և բազմիմաստ բառերի հիմնական տարբերությունը նաև նրանց իմաստային հիմքի էության մեջ է: Այսպես, բազմիմաստ բառերում առկա է առավել որոշակի ու համանման հատկանիշների ամբողջություն, իսկ լայնիմաստ բառային իմաստային հիմքում թույլ արտահայտված, ընդհանրացնող հատկանիշներն են<sup>13</sup>:

Լայնիմաստ բառերն առանձնանում են իրենց ապահիմաստավորման ենթարկվելու ունակությամբ. դա նշանակում է, որ առաջին պլան են մղվում ոչ թե նրանց բառային, այլ քերականական հատկանիշները՝ կատարելով սպասարկու գործառույթ:

Խոսընթացում լայնիմաստ բառերը բնութագրվում են անշափ բարձր հաճախականությամբ՝ ստեղծելով հաղորդվող տեղեկույթի բովանդակության որոշակի խտացում: Այսինքն՝ կարելի է ասել, որ տվյալ լեզվամիավորներն իրականացնում են նաև լեզվական տնտեսման գործառույթ:

Այսպիսով, վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ մեդիադիսկուրսում իրողությունների անվանման համար մեծապես կիրառվում են լայնիմաստ գոյականները, որոնք ունակ են ներկայացնելու իրադարձությունն ամենից ընդհանրացված և վերացական ձևով՝ ճշգրտելով կամ հստակեցնելով իրենց բովանդակությունը համատեքստից արտամղվող տվյալների հիման վրա:

#### ШИРОКОЗНАЧНЫЕ СУЩЕСТВИТЕЛЬНЫЕ КАК СРЕДСТВО НОМИНИРОВАНИЯ СОБЫТИЙ В МЕДИАДИСКУРСЕ

ЛУСИНЕ АРУТЮНЯН

Широкозначные существительные определяются как лексические единицы, в основе смысловой структуры которых лежат концепты, которые позволяют данным словам номинировать события как обобщенные и абстрактные. Основное значение широкозначных слов конкретизируется на основе данных дискурса. Семантическая структура данных лексических единиц аналогична "открытому" фрейму, в котором могут совмещаться или пересекаться несколько концептов номинируемого события.

**Ключевые слова** – событие, широкозначные слова, фрейм, медиадискурс.

<sup>13</sup> **Джоламанова В.** Имя существительное с широким значением в лексической системе современного английского языка. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 1978, стр. 5-6.

**BROAD MEANING SUBSTANTIVES AS A MEANS OF EVENT NOMINATION  
IN A MEDIA DISCOURSE**

LUSINE HARUTYUNYAN

Broad meaning substantives are defined as lexemes the content of which is based on concepts, which enable these words to nominate events as generalized and abstract. The basic meaning of broad meaning words is concretized based on discourse data. The semantic structure of these lexemes is similar to an “open” frame where several concepts of the nominated event can be combined or intersected.

**Key words** – event, broad meaning words, frame, media discourse.

## ԲԱԶՄԱՁԱՅՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԵԴԻԱԽՈՍՈՒՅԹՈՒՄ

### ԴՈՆԱՐԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ, ԱՆՆԱ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

Հոդվածի նպատակն է ուսումնասիրել հաղորդակցական իրադրությունում խոսողի տեղը և դերը: Տարբերակել մեդիա հաղորդակցություն և լրագրողական հաղորդում հասկացությունները: Փորձ է արվում լուսաբանելու բազմազանությունը, որի լեզվաբանական սահմանումը նշանակում է վերլուծել ասույթները կամ բազմաթիվ «ձայներ», որոնք տեքստում լսվում են միաժամանակ:

**Բանալի բառեր** – մեդիա հաղորդակցություն, խոսույթ, տեղեկատվություն, հասցեատեր, իրադարձություն, օբյեկտիվություն, ուղղակի խոսք, ճշմարտացիություն, հաղորդագրություն, բազմաձայնություն:

Յուրաքանչյուր խոսքային ակտ որոշակի հաղորդակցական իրադրությունում խոսողի և իր զրուցակցի միջև իրականացվող փոխգործունեություն է, ընդ որում խոսողը, ստանձնելով խոսքի իրավունքը, դառնում է հաղորդող սուբյեկտ, իսկ իր զրուցակիցը դառնում է հաղորդման հասցեատերը: Հարկ է նշել, որ հաղորդակցության սուբյեկտի տեղը և դերը կախված են հաղորդակցական իրադրության պայմաններից, որոնք խոսողին՝ որպես տեղեկատվություն հաղորդողի, թելադրում են նրա վարքագիծը կանոնավորող «խոսույթային կանոնները կամ հրահանգները» իր հաղորդակցի նկատմամբ՝ որպես այդ տեղեկատվության հասցեատիրոջ, հետևաբար՝ տեղեկատվություն հաղորդողը կառուցում է իր ելույթը՝ ուղղորդվելով այդ հրահանգներով:

Այսպիսով, հաղորդակցության մասնակիցները՝ հաղորդողը և հասցեատերը, հստակեցնում են իրենց դիրքերը, իրենց տեղը և դերը հաղորդակցության մեջ՝ հետևելով հաղորդակցության կանոններին: Ուստի շատ կարևոր է տարբերակել հաղորդակցության ակտը և ասության ակտը, որը ենթադրում է հաղորդակցության իրադրության և ասության իրադրության հստակեցում:

Այդուհանդերձ, պետք է նշել, որ այս երկու հասկացությունների միջև գոյություն ունի անհամաչափ համապատասխանություն: Եթե հաղորդակցական իրադրությունում խոսողի տեղի և դերի սահմանները խիստ հստակեցված են, և նա պարտադրված է հետևել խոսույթային հրահանգներին՝ թելադրված հաղորդակցական գործընթացի կողմից, ապա վերջինիս ազատությունը բավական սահմանափակ է հաղորդակցական գործունեությունը կազմակերպելու և ներկայացնելու տեսանկյունից: Ուսումնասիրենք այս երևույթը մեդիա-հաղորդակցության մեջ: Նախ և առաջ հարկավոր է տարբերակել մեդիա-

հաղորդակցություն և լրագրողական հաղորդում հասկացությունները: Առաջինը վերաբերում է այն բոլոր մեխանիզմներին, որոնք ներառում են մեդիա արտադրանքի ստեղծման գործընթացը և այդ արտադրանքի հասցեատեր-հասարակությանը, որոնց միավորում է տեղեկատվական նույն նպատակը, մտադրությունը: Լրագրողական հաղորդումը վերաբերում է լրագրողի կողմից տեղեկատվական ելույթի ներկայացման ձևին և լրագրողի կողմից հստակեցված այդ տեղեկատվության կոնկրետ հասցեատիրոջը:

Հարկ է նշել, որ մեդիա արտադրանքի ստեղծման գործընթացը ներառում է մի քանի գործող անձ, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի հստակ իր դերակատարումն այս գործընթացում, և պետք է ասել, որ այս հանգամանքը դժվարացնում է տեղեկատվության պատասխանատվության վերագրումը կոնկրետ որևէ մեկին: Այդուհանդերձ, հինգ գործառույթ խիստ կարևորվում են այս դժվարին և բարդ գործընթացում.

- տեղեկատվություն փնտրողի գործառույթը, որի նպատակն է փնտրել և նաև ստուգել մատուցվող տեղեկատվության սկզբնաղբյուրները,
- տեղեկատվության մատակարարի գործառույթը, որը, ըստ մշակված չափանիշների, ընտրություն է կատարում հավաքված ամբողջ տեղեկությունների միջև,
- տեղեկատվություն հաղորդողի գործառույթը, որն այդ ընտրված տեղեկատվությունը ներկայացնում է համապատասխան ձևաչափով (պատմողական, նկարագրական)՝ ակնկալելով թողնել միտված ազդեցություն հասցեատիրոջ վրա,
- ներկայացված տեղեկատվության մեկնաբանի գործառույթը, որի նպատակն է բացատրել և բացահայտել հաղորդվող իրադարձությունների միջև պատճառահետևանքային կապերը,
- բանավեճեր կազմակերպողի գործառույթը, որի նպատակն է հակադրել սոցիալական տարբեր խմբերի ամենատարբեր կարծիքները քննարկվող տեղեկատվության վերաբերյալ:

Ինչ վերաբերում է մեդիա հաղորդակցության նպատակամիտությանը, ապա պետք է ասել, որ այն ունի երկու նպատակ՝ տեղեկատվության հաղորդման բարոյագիտական նպատակ՝ ժողովրդավարական արժեքներին համահունչ, համաձայն որի քաղաքացիներին պետք է տեղյակ պահել երկրում տեղի ունեցող իրադարձություններին, որպեսզի նրանք մասնակից լինեն հասարակական կյանքին, և առևտրային նպատակ, որը միտված է գրավելու մեծ թվով ընթերցողներ, ունկնդիրներ և հեռուստադիտողներ, քանի որ տեղեկատվա-

կան գործակալությունն այս խիստ մրցակցային պայմաններում կարող է գոյություն ունենալ, եթե նրան հաջողվում է վաճառել իր տեղեկատվությունը: Եթե մեդիահաղորդակցության բարոյագիտական նպատակը ստիպում է տեղեկատվության ստեղծման գործընթացի մասնակիցներին հաղորդել հնարավորինս ճշմարտացի տեղեկատվություն, ապա երկրորդ նպատակը միտված է գրավելու հնարավորինս շատ հասցեատեր:

Մեդիահաղորդակցության մեջ լրագրողը՝ որպես տեղեկատվություն հաղորդող, ենթարկվում է խոսույթային որոշ հրահանգների, որոնք կարող են փոխվել՝ ըստ այդ խոսույթի նպատակների, այն է՝ տեղեկատվությունը ներկայացնել առավելագույնս ճշմարտացի և գրավել առավելագույն թվով հասցեատերերի:

Տեղեկատվության ճշմարտացիության նպատակը պահանջում է հաղորդող սուբյեկտից գրավել չեզոք դիրք և յե-ես դերանվան փոխարեն օգտագործել անդեմ կամ գոյականակերտ նախադասություններ: Խոսքը տեղեկատվության բուն օբյեկտիվության մասին չէ, այլ հաղորդողի չեզոք դիրքորոշման մասին է, որն այդ տեղեկատվությունը մատուցում է օբյեկտիվորեն: Հակառակ տեղեկատվության ճշմարտացիության նպատակի՝ գրավման և գայթակղման նպատակը դրդում է լրագրողին գրավել ակտիվ դիրքորոշում մեդիահաղորդակցությունում:

Տեղեկատվությունն ընտրելուց, տեսակավորելուց հետո լրագրողը դեպքերն ու իրադարձությունները ներկայացնում է հնարավորինս ճշգրիտ, որպես տեքստից դուրս գտնվող, պատմող՝ ջանալով հավատարիմ մնալ դեպքերի հերթագայությանը և վեր հանելով դրանց տրամաբանական կապը: Այսպիսով, նրա գործունեությունը ներառում է ելույթների, հայտարարությունների հաղորդումը և դրանց հաջորդող արձագանքների ներկայացումը: Ուրիշի խոսքի վերարտադրումը պետք է բավարարի չեզոքության սկզբունքին, որը պարտադրում է տեղեկատվությունը հաղորդող լրագրողին գրավել պասիվ դիրք և մնալ տեղեկատվության հետևում: Սակայն պետք է ասել, որ չեզոք դիրք գրավելու կամ հեռավորություն պահպանելու սկզբունքը միշտ չէ, որ պահպանվում է լրագրողների կողմից՝ ելնելով հասցեատերերին գրավելու և գայթակղելու միտումից: Այդուհանդերձ, լրագրողական խոսույթը չի կարող բավարարվել միայն դեպքերի և իրադարձությունների վերարտադրմամբ, նրա նպատակն է նաև լուսաբանել «ինչու» և «ինչպես»՝ քաղաքացիներին ոչ միայն տեղեկացնելու, այլ նաև նրանց ներկայացնելու այդ դեպքերի տրամաբանական պարզաբանումը: Ահա թե ինչու լրագրողական խոսույթը ձեռք է բերում մեկ այլ գործու-



ներություն՝ կատարել հարցումներ և հստակեցնել տարբեր դիրքորոշումներ և դրանք գնահատել: Ճշմարտացիության սկզբունքը պահանջում է, որ լրագրող հաղորդողն ակտիվ մասնակցություն չցուցաբերի և ներկայացնի անաչառ, անկողմնակալ բացատրություններ և մեկնաբանություններ՝ առանց ազդելու իր ընթերցողի կամ լսարանի վրա: Եվ դարձյալ գրավելու և գայթակղելու միտումը շատ հաճախ այդ մեկնաբանություններն ու բացատրությունները տանում է դեպի հստակ դիրքորոշման, այն է՝ դրանց հաղորդել առավել դրամատիկ բնույթ, քան լուսաբանող: Եվ եթե գրավման և գայթակղման միտումը գերիշխող է, մի բան, որ տեղի է ունենում շատ հաճախ, ապա տեղեկատվական նպատակն իր տեղը զիջում է դրամատիկ տեսարանների ներկայացմանը: Ի վերջո, ստեղծվում է տեղեկատվության ածանցյալ, որը բոլորովին չի պատասխանում բարոյագիտական պահանջին, այն է՝ քաղաքացիներին օբյեկտիվորեն իրազեկել երկրում և աշխարհում տեղի ունեցող դեպքերի և իրադարձությունների մասին:

Ըստ հասարակական բանավեճերի կազմակերպման ձևերի՝ լրագրողի դերը ևս տարբեր է: Օրինակ, երբ լրագրողը խոսքը փոխանցում է դրսից հրավիրված անձանց, ապա նրա մասնակցությունը բանավեճին կարելի է ասել լիովին աննկատ է, կամ եթե լրագրողը գոհանում է՝ ընդամենը կատարելով «ավագի ժամացույցի» դեր, այսինքն՝ սահմանում է հեռուստաբանավեճի մասնակիցների խոսելու ժամանակը, ապա նրա ներկայությունը դրսևորվում է միայն հրավիրվածներից հարցազրույց վերցնելով կամ նրանց ձայն տալով: Այս դեպքում ևս դժվար է հստակեցնել լրագրողի օբյեկտիվության և հեռավորություն պահպանելու սկզբունքը, քանի որ լրագրողն ինքն է կատարում դրսից հրավիրվող անձի ընտրությունը, ինքն է որոշում ում առաջինը ձայն տալ և վերջապես իր կողմից տրվող հարցերի միջոցով սահմանում է հարցազրույցի շրջանակները: Երբեմն նույնիսկ գրավման միտումը կարող է լրագրողին տանել դեպի հակամարտության սրման՝ հրահրելով բանավեճ, որն ավելի շուտ հիշեցնում է բռնցքամարտի պայքար, քան կարծիքների բանավեճ: Եվ քանի որ արդեն ասվել է, որ մեդիահաղորդակցական մեկնաբանությունները կրում են հաղորդողի սուբյեկտիվության տարրեր, ուստի շատ կարևոր է ուսումնասիրել ասության մեջ հաղորդակցության սուբյեկտի ինքնաներկայացումը, նրա էթոսը: Շատ հաճախ տեղեկատվություն հաղորդողը շահագրգռված է թատերականացնելու այն մարդու էթոսը, որը բանավիճում է՝ արտահայտելով իր սեփական մտքերը, կամ ներկայացնում է ուրիշի մտքերը:

Ընդհանուր առմամբ լրագրողը պետք է անընդմեջ կիրառի տարբեր միջոցներ՝ ցույց տալու համար, որ ինքը չէ հաղորդվող ասույթների հեղինակը, հետևաբար և ասության պատասխանատվության կրողը ինքը չէ<sup>1</sup>:

Ըստ Դյուկրոյի՝ հաղորդակցության մեջ խոսողի, զրուցակցի և այն անձի, որը վերարտադրում է այդ զրույցը, դերակատարումները հստակեցված են: Խոսողը այն անձն է, որ ստեղծում է ասույթը, զրուցակիցն այն անձն է, որին ուղղված է այդ ասույթը, իսկ հեռուստալրագրողը բազում ձևերով վերարտադրում է այդ խոսքը: Այն դեպքում, երբ նա ներկայացնում է ուրիշի ուղղակի խոսքը մեջբերման ձևով, ապա նա ասում է՝ «ես ցիտում եմ» այսինչին, և այս դեպքում նա կարծես խոսքը փոխանցում է ասույթի հեղինակին: Սակայն որքան էլ լրագրողը հավատարմորեն փոխանցի ուրիշի ուղղակի խոսքը, այնուամենայնիվ նա ամբողջական տեքստից մեջբերում է միայն մի հատված, որը ներակայորեն ընկալվում է որպես անձնական լուսաբանում: Ուրիշի ուղղակի խոսքին դիմելով՝ լրագրողը ցանկանում է ցույց տալ իր օբյեկտիվությունն ուրիշի ելույթը ներկայացնելիս:

Մեդիախոսույթում խիստ կարևոր է հստակեցնել ուրիշի «ձայնի» և լրագրողի «ձայնի» սահմանները: Այս երկույթը լեզվաբանության մեջ ստացել է բազմաձայնություն անվանումը, որն առաջին անգամ ներմուծել է լեզվաբան Մ. Բախտինը՝ այն օգտագործելով գրականության մեջ, և որի լեզվաբանական սահմանումը նշանակում է վերլուծել ասույթները կամ այն բազմաթիվ «ձայները», որոնք տեքստում լսվում են միաժամանակ: Օրինակ, ասացվածքները, որոնք օգտագործվում են խոսքում, մի կողմից լսելի են դարձնում ազգային փորձն ու իմաստնությունը (քանի որ ասացվածքները գնահատվում են որպես ազգային իմաստնության արգասիք), և մյուս կողմից՝ խոսող անձին, ով այն անուղղակիորեն կիրառում է իր խոսքում:

Գոյություն ունի լրագրողի կողմից ուրիշի խոսքը ներկայացնելու 3 հիմնական եղանակ .

- լրագրողը փորձում է լուսաբանել ուրիշի խոսքը և ճշմարտացիությունն ապահովելու համար դիմում է փաստարկային խոսույթի,
- լրագրողը չի միջամտում ուրիշի խոսքին և աշխատում է այն չխառնել իր սեփական խոսքին,
- լրագրողը դիմում է ուրիշի ուղղակի խոսքին, ապա ինչ-որ ձևով ընդգծում է ուրիշի խոսքի և իր խոսքի տարբերությունը:

<sup>1</sup> Stéu **Ducrot O.** Le Dire et le dit. Paris. 1984, p. 149-169:

Ուրիշի ուղղակի խոսքին դիմելն օգնում է լրագրողին խոսույթին տալ առավել լրջություն, ճշմարտացիություն, նույնիսկ օբյեկտիվություն: Ուրիշի ուղղակի խոսքի վկայակոչումը բնութագրվում է մի քանի գործոններով, որոնք իրենց դրսևորումը ստանում են իմաստային, շարահյուսական և ոճական մակարդակներում<sup>2</sup>:

Իմաստային մակարդակում ուրիշի խոսքի մեջբերումը բացահայտ է, և այն արդեն այլ հաղորդագրություն է, ուստի և փոխվում են հաղորդակցության մասնակիցները: Օրինակ, հեռուստատեսային լուրերի հաղորդման ժամանակ լրագրող-հաղորդավարը շատ հաճախ կարող է վկայակոչել փորձագետի կամ ներկայացված իրադարձության անմիջական վկայի, եթե հատուկ թղթակից ներկա չի եղել, ով հաստատում է փաստերը անմիջապես դեպքի վայրից: Նման հաղորդագրության մեջ մենք լսում ենք լրագրող հաղորդողի ձայնը, փորձագետի կամ վկայի ձայնը, իսկ երբեմն երեքի ձայնը միաժամանակ: Այսպիսով, այս դեպքում լրագրողը՝ որպես տեղեկատվություն հաղորդող, ձեռք է բերում մեկ այլ կարգավիճակ, որը նման է յուրօրինակ խոսնակի կարգավիճակի, և այս դեպքում լրագրողը ստանձնում է երկակի դեր:

Վերլուծենք հետևյալ օրինակը.

«Nous sommes sur place 2 de Mayo, dans le quartier madrilène de Malasana, symbole de la résistance contre les Français en 1808 et emblème de la célèbre movida des années 80. Chaque semaine, qu'il vente ou qu'il pleuve, la réunion prend place ici, face à la grille protégeant les statues en marbre de deux généraux rebelles aux soldats napoléoniens, Daoz et Verlarde. Ce doux jeudi soir d'automne, vers 20 heures, règne ce tumulte festif propre à l'Espagne où fument cris et rires. Alfredo, un professeur de 52 ans, mobilise ses troupes: «Dans deux mois, aura lieu l'assemblée constituante. D'ici là, à nous d'apporter nos idées et nos amendements aux documents proposés par le secrétariat général. Le travail de la base, c'est ce qui nous rend différent et dangereux pour le système en place, c'est là notre force. Alors, pas de temps à prendre!»<sup>3</sup>.

Լրագրողական այս հոդվածի լուսաբանման համար անհրաժեշտ է կատարել պատմական էքսկուրս, քանի որ լրագրողը դիմել է պատմական որոշ անցքերի՝ տեղի ունեցած 1808 թվականին, պատմական դեմքերի՝ գեներալներ

<sup>2</sup> Stéu **Hamon P.** Pour un statut semiologique des personnages. Poétique du récit. Paris, 1977, p. 115-180:

<sup>3</sup> Libération, magazine, 2014/18,19/10/.

Դագին և Վերլարդին,

ինչպես նաև խոսվում է 80-ական թվականներին Իսպանիայում արդեն խորհրդանիշ դարձած մովիդա շարժման մասին, շարժում, որն Իսպանիայում սկիզբ է առել 1980 թվականի սկզբներին՝ գեներալ Ֆրանկոյի մահից հետո՝ իսպանական ժողովրդավարության անցման շրջանում:

Այս շարժումը խորհրդանշական է դարձել այն վայրի շնորհիվ, որտեղ 1808 թվականին Իսպանիայում սկսվում է անկախության համար մղվող պատերազմ, որի անմիջական մասնակիցներն էին Ֆրանսիան և Իսպանիան: Պատերազմի շարժառիթը ֆրանսիական բանակի կայանումն էր Իսպանիայի մայրաքաղաք Մադրիդում: Այս իրադարձությունը բորբոքում է իսպանացիների զայրույթը, և Մադրիդը ոտքի է ելնում ֆրանսիական զորքերի դեմ: Ապստամբությունը բռնկվում է ամբողջ երկրով մեկ, հատկապես այն ժամանակ, երբ Նապոլեոն Բոնապարտը ձեռք է բերում Իսպանիայի թագավորի իրաժարականը՝ հոգուտ կայսրի եղբոր՝ ժոզեֆի:

Եվ դրանից հետո ամեն անգամ, երբ իսպանացի ժողովուրդն ընդվզում է իշխանությունների դեմ՝ արտահայտելով իր բողոքը որևէ անարդարացի որոշման կամ օրենքի դեմ, ապա հավաքներ է կազմակերպում այդ վայրում, որտեղ կանգնեցված են Նապոլեոնյան զորքերի դեմ շարժման ղեկավարներ գեներալներ Դագի և Վերլարդի արձանները: Եվ այս երկու պատմական կերպարներն ամեն անգամ հիշեցնում են իսպանացիներին իրենց: Այս անգամ նրանց ցույցի շարժառիթը Իսպանիայի սահմանադրական ժողովի ընդունած աշխատանքային օրենսգրքում փոփոխությունների մասին օրենքն է, որն առաջ է բերել իսպանացիների դժգոհությունը:

Հոդվածի հեղինակն այս իրադարձությունը լուսաբանելու և առավել օբյեկտիվ մոտեցում ցուցաբերելու միտումով դիմում է ուրիշի ուղղակի խոսքին, տվյալ դեպքում ցույցի ղեկավարի՝ պրոֆեսոր Ալֆրեդոյի ելույթին, որը ներկայացված է չակերտներով: Այս հոդվածում առկա են մի քանի ձայն՝ լրագրողի ձայնը, ցույցի ղեկավարի ձայնը և ողջ իսպանացի ժողովրդի ձայնը, որն ամեն անգամ համախմբված դուրս է գալիս իր ազգային հերոսների արձանների մոտ հավաքվելու, որը խորհրդանշում է իսպանացի ժողովրդի համախմբվածությունն անարդարության դեմ պայքարում (*Chaque semaine, qu'il vente ou qu'il pleuve, la réunion prend place ici, face à la grille protégeant les statues en marbre de deux généraux rebelles aux soldats napoléoniens, Daoz et Verlarde*):

Շարահյուսական մակարդակում, ինչպես արդեն ասվեց, առկա են երկու խոսույթ՝ լրագրողի և ցույցի ղեկավարի, որոնց իմաստային կապն ապահով-

ված է միջակետով և չակերտներով: Ոճական մակարդակում լրագրողի կողմից օգտագործված պատմական անունները, պատմական վայրերը՝ «le quartier madrilène de Mala sana», «face à la grille protégeant les statues en marbre de deux généraux rebelles aux soldats napoléoniens, Daoz et Verlarde», «généraux rebelles» – «ապստամբ գեներալներ», «emblème»- «խորհրդանիշ» բառամիավորներն արտահայտում են խոսույթի պաթոսը և ներակայորեն դուրս են բերում հողվածի հեղինակի դրական-գնահատողական վերաբերմունքը կազմակերպված ցույցի վերաբերյալ:

Իհարկե, գրավոր խոսույթում ավելի հեշտ է տարբերակել ուրիշի ուղղակի խոսքը, որը խոսույթի հեղինակի խոսքից տարանջատվում է մի շարք տպագրական հնարներով՝ գծիկով, չակերտներով, շեղատառերով և այլն: Սակայն այս նույն ձևերը չեն գործում հեռուստատեսային խոսույթում, որտեղ լրագրող հաղորդավարն ուրիշի խոսքին դիմելիս կիրառում է «ես մեջբերում եմ» ասույթը և վերջում ավելացնում է՝ «մեջբերման ավարտը»: Երբ լրագրող – հաղորդավարը որոշակի ազատություն է ձեռք բերում ուրիշի ուղղակի խոսքը ներկայացնելիս (*discours direct libre*) և ամբողջ ելույթից ներկայացնում է մեկ նախադասություն կամ շատ փոքր կտոր, ապա երբեմն ուրիշի ուղղակի խոսքի և անուղղակի խոսքի ըմբռնման շփոթություն է առաջանում՝ առաջացնելով բազմաթիվ բարձրաստիճան անձանց դժգոհությունը, որոնք բողոքում են, որ իրենց ելույթն աղավաղված է կամ ներկայացված է համատեքստից դուրս, որն էլ դառնում է թյուրըմբռնման պատճառ: Ուստի կարելի է ասել, որ այս դեպքում խոսույթի բազմաձայնությունն արտահայտվում է երկու ձայների սերտ միախառնման միջոցով:

Ինչ վերաբերում է անուղղակի խոսքը ներկայացնող խոսույթի բազմաձայնությանը, ապա պետք է ասել, որ այն լիովին տարբերվում է ուրիշի ուղղակի խոսքի կամ ուրիշի ուղղակի խոսքը մասամբ ներկայացնող խոսույթի բազմաձայնությունից: Այս խոսույթում ուրիշի «ձայնը» արտահայտված է ոչ թե «je» առաջին դեմքի դերանվան միջոցով, այլ «il», «elle» երրորդ դեմքի դերանունով և խոսողական որևէ բայի միջոցով, ինչպես օրինակ (*dire* – ասել, *demander* – հարցնել, *parler* – խոսել, *discuter* – քննարկել և այլն (*ils disent que... , ells discutent, ils demandent si...*):

Այս երկու ասությունները շարահյուսական մակարդակում կապակցվում են հարաբերական կապերի, շաղկապների կամ այլ կապակցորդների և եղանակավորող բառերի միջոցով:

Շատ հաճախ լրագրողը, մեջ բերելով խոսույթի անանուն հեղինակների կարծիքը կամ դիրքորոշումը քննարկվող հարցի վերաբերյալ, նա կարծես թե թաքնվում է նրանց հետևում՝ իր չեզոքությունն ընդգծելու նպատակով: Այսպես օրինակ, Tous les observateurs de la vie politique le disent: les chaînes de télévision dans leur ensemble font campagne pour le oui quand ils invitent majoritairement les personnalités favorables à l'adoption de la constitution<sup>4</sup>:

Այս օրինակում լրագրողը ցուցաբերում է թվացյալ չեզոքություն՝ իր սեփական կարծիքը քողարկելով մեկ այլ հաղորդակցության անորոշ հեղինակների, այն է՝ քաղաքական կյանքի բոլոր դիտորդների «tous les observateurs» եվրոպական նոր սահմանադրության ընդունման կապակցությամբ հեռուստատեսային ալիքների դիրքորոշման քննադատական կարծիքի հետևում: Թվում է, թե լրագրողն իրապես ցուցաբերում է չեզոք դիրք այս խոսույթում, և նրա ելույթը հիմնականում կառուցված է համընդհանուր մի կարծիքի վրա, և շարահյուսական մակարդակում լրագրող-հաղորդավարի ծայնը տարանջատված է խոսույթում առկա մյուս ասության հեղինակների ծայնից միջակետով և խոսողական բայի երրորդ դեմքի կիրառմամբ «le disent» (քաղաքական կյանքի բոլոր դիտորդներն ասում են, որ բոլոր հեռուստաալիքները մեծամասամբ հրավիրում են նոր սահմանադրության ընդունման կողմնակիցներին): Բացի այդ լրագրողի կողմից ոչ մի մեկնաբանություն չի տրվում ասվածի վերաբերյալ՝ կարծես այն թողնելով խոսույթի հասցեատերերին, որն էլ առավելագույնս ընդգծում է լրագրողական օբյեկտիվությունը՝ շահելով հեռուստադիտողների համակրանքը: Այս խոսույթում հստակ ընդգծված են նաև նրանում առկա երկու ծայների սահմանները՝ լրագրողի և հասարակական մի ամբողջ խմբի:

Ներկայացնենք FR 2 հեռուստաալիքի լրագրող Դավիդ Պյուժադայի հաղորդումը հոգեգալստյան տոնն աշխատանքային օր ընդունելու վարչապետի որոշման վերաբերյալ:

Le lundi de pentecote doit être travaillé, répète le premier ministre après la fronde qui s'organise dans le secteur privé comme dans le secteur public<sup>5</sup>.

Հոգեգալստյան տոնի երկուշաբթին պետք է լինի աշխատանքային, կրկնում է վարչապետը մասնավոր և հասարակական սեկտորում կազմակերպված խռովությունից հետո: Լրագրողը վարչապետ Ժան-Մարկ Այրոյի ծայնը ներկայացնում է ոչ ուղղակիորեն, այլ «répète le premier ministre» ան-

<sup>4</sup> Տե՛ս [https:// www.france5.fr](https://www.france5.fr) FR5, 08/05/05/:

<sup>5</sup> Տե՛ս [https:// www.france2.fr](https://www.france2.fr):

կախ նախադասության միջոցով, որով նա ցանկանում է հեռուստադիտողներին ցույց տալ, որ չի կիսում այս անարդարացի որոշման պատասխանատվությունը, որոշում, որն անտեսում է հաշմանդամների և տարեցների շահերը: Հարկ է նշել, որ խոսույթի «անորոշ հեղինակների» հասկացությունը ներմուծվել է Ժան Պեյտարի կողմից «Երրորդ խոսակիցներ» անվան ներքո: Այս եզրույթը մատնանշում է խոսույթի անանուն հեղինակների մի խումբ, որոնց ասույթները խոսույթում ներկայացված են հետևյալ ձևակերպումներով. «մարդիկ ասում են, որ...կամ ասում են, որ..., հավաստում են, որ... և այլն»: Ասույթներ, որոնք ունեն միջասույթային նշանակություն, և որոնց հաճախ դիմում են խոսույթի հեղինակները՝ իրենց խոսքն առավել արժևորելու և օբյեկտիվ ներկայացնելու միտումով<sup>6</sup>:

Հավելենք, որ ուրիշի ուղղակի խոսքը անուղղակի ձևով ներկայացնելիս գործի են դրվում բազմաթիվ եղանակավորող բառեր ու բառակապակցություններ, ինչպիսիք են՝ *heureusement, semble-t-il, en quelque sorte, manifestement, probablement, peut-être, disons* և այլն: Իհարկե, լրագրողը, որը ցանկանում է ներկայացնել անանձնական, օբյեկտիվ, լուրջ և հավաստի խոսույթ, պետք է խուսափի նման եղանակավորող բառերի կիրառման չարաշահումից: Բացի այդ, ուղղակի խոսքը անուղղակի ձևով ներկայացնելիս լրագրողն ուրիշի խոսքի ճշմարտացիության կամ անճշտության համար պատասխանատվություն չի կրում, ուստի և այս խոսույթում անհրաժեշտ է, որ հստակեցված լինեն այն երկու ձայները, որոնք լսելի են խոսույթի այս ձևում:

## ПОЛИФОНИЯ В МЕДИДИСКУРСЕ

ДОНАРА КАЗАРЯН, АННА МЕЛКОНЯН

Целью статьи является исследование роли и места дискурса в коммуникативной среде, дифференциация понятий медиакоммуникация и журналистская коммуникация. Делается попытка пролить свет на полифонию, лингвистическое определение которой заключается в анализе высказываний или различных «звуков», которые одновременно слышны в тексте.

**Ключевые слова** – медиакоммуникация, дискурс, информация, адресат, событие, объективность, прямая речь, правдивость, сообщение, полифония.

<sup>6</sup> St'u **Peytard J.** D'une semiotique de l'alteration. Configurations discursives. Semen 8. Besançon, 1993, p. 143-177.

**POLYPHONY IN MEDIA DISCOURSE**

DONARA GHAZARYAN, ANNA MELKONYAN

The aim of the article is to investigate the role and the place of the discourse in the communicative environment, to differentiate the notions of media communication and journalistic communication. An attempt is made to shed light on the polyphony, the linguistic definition of which is to analyze sayings or various «sounds» which are simultaneously heard throughout the text.

**Key words** – media discourse, discourse, communication, information, respondent, event, objectiveness, direct speech, truthfulness, messages, polyphony.



## ԺԱՄԱՆԱԿԱՅԻՆ ԻՄԱՍՏՆԵՐԻ ԱՐՏԱՀԱՅՏՈՒՄԸ ՀԱՅԵՐԵՆՈՒՄ ԵՎ ԻՍՊԱՆԵՐԵՆՈՒՄ

### ՆԱՐԻՆԵ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

Հոդվածում ուսումնասիրվում են հայերենի գոյականի հոլովածներով և կապական կապակցություններով արտահայտվող ժամանակային իմաստներն իսպաներենի զուգադրությամբ:

Ուսումնասիրության արդյունքները ցույց են տալիս, որ հայերենում ժամանակային իմաստների արտահայտման ձևերում գերակշռում են կապական կապակցություններով արտահայտված իմաստները, թեև հոլովածներով արտահայտված իմաստները նույնպես փոքր թիվ չեն կազմում: Իսպաներենում հայերենի ժամանակային իմաստների համարժեքները կազմվում են նախդրավոր կապակցություններով՝ նախդրավոր դարձվածքների չնչին առավելությամբ:

**Բանալի բառեր** – հոլոված, ժամանակային իմաստ, կապական կապակցություն, նախդրավոր դարձվածք, հոլովական համակարգ, համարժեք կառույց:

Հոլովական իմաստների արտահայտման հարցը լեզվաբանության մեջ ամենաշատ քննության առնված հարցերից մեկն է: Ժամանակակից հայերենն այն լեզուներից մեկն է, որ ունի հոլովական համակարգ:

Իսպաներենը պատկանում է հոլովական համակարգից զուրկ լեզուների թվին: Այստեղ հոլովական իմաստներն արտահայտվում են «նախդիր + գոյական», «բարդ նախդիր + գոյական» և «նախդրավոր դարձվածք + գոյական» կաղապարներով<sup>1</sup>:

Հայերենագիտության մեջ հոլովական իմաստների արտահայտման գործում հոլովներին զուգահեռ ընդունված է կարևորել *կապերի* դերը: Կապական կապակցություններն ու հոլովները նախադասության մեջ կատարում են միևնույն գործառույթը և դերը՝ արտահայտելով բառերի տարբեր հարաբերություններ<sup>2</sup>:

Հոդվածում ժամանակային իմաստների ընտրությունը պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ «ժամանակ» հասկացությունը՝ որպես իրա-

<sup>1</sup> Մանրամասն տե՛ս El Real Academia Española y Asociación de Academia de la Lengua Española. Nueva gramática básica de la lengua Española. Barcelona: Espasa, 2011, p. 25-165: Տե՛ս նաև **Bosque I. y Demonte V.** Gramática de la lengua Española. Madrid, 1999, p. 567-570: El Real Academia Española y Asociación de Academia de la Lengua Española. Nueva gramática básica de la lengua Española. Barcelona, 2011, p. 25-165:

<sup>2</sup> Տե՛ս **Աբրահամյան Ս.**, Ժամանակակից հայերենի չթեքվող խոսքի մասերը, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1959, էջ 70:

կանության մեր ընկալման անքակտելի մաս, լեզվի մեջ աչքի է ընկնում իր դրսևորումների բազմազանությամբ, ինչն իր հերթին նպաստում է զուգադրվող լեզուների բազմաթիվ նմանությունների ու տարբերությունների առկայությանը:

Հայերենում ժամանակային իմաստներն արտահայտվում են բոլոր թեք հոլովներով և այդ հոլովների հետ գործածվող, ժամանակային իմաստներ արտահայտող կապերով: Հոդվածում ժամանակային իմաստները ներկայացնում ենք իրենց իմաստային բազմազանությամբ՝ ըստ հոլովների և կապական կապակցությունների:

**1.1. Սեռական հոլովով** արտահայտվում է այն ժամանակի իմաստը, երբ գոյություն է ունենում, առաջանում է մի առարկա: Այս իմաստով կիրառվում են ինչպես ժամանակի նշանակություն ունեցող բառերը, այնպես էլ տոների անվանումները<sup>3</sup>: Իմաստով սրանց համարժեք կառույցներն իսպաներենում կազմվում են **de** նախդիրով:

- *Ուրախությամբ եմ հիշում իմ ուսանելու տարիները: - Recuerdo mis años de estudio con alegría.*

**1.2. Սեռական** հոլովը գործածվում է ժամանակի իմաստ արտահայտող **հետ, վրա, ընթացքում, միջև** կապերի հետ: Համարժեք կառույցներն իսպաներենում կազմվում են «**a (+ հոդ) + անորոշ դերբայ + գոյական**» և «**estar + por (para<sup>4</sup>) + անորոշ դերբայ**» կաղապարներով: Սեռական հոլովի հետ գործածվող վերոնշյալ կապերով արտահայտվում են հետևյալ իմաստները.

- երկու տարբեր գործողությունների կատարման միաժամանակություն:
  - *Անձրևի կտրվելու հետք երեխաները դուրս վազեցին: - Al cesarse la lluvia los niños salieron a la calle.*
- Գործողության սկզբնական պահից անմիջապես հետո (գործողության ընթացքը շարունակվում է) կատարվող մեկ այլ գործողության կատարման ժամանակահատված:
  - *Ճաշ պատրաստելու վրա էր, երբ նրան զանգեցին հիվանդանոցից: - Estaba por (para) cocinar cuando le llamaron del hospital.*

<sup>3</sup> Տե՛ս Աբեղյան Մ., Հայոց լեզվի տեսություն, Երկեր, հ. 2, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ իրատ., 1974, էջ 347:

<sup>4</sup> «**Estar por + անորոշ դերբայ**» կառույցը նախադասությանը հաղորդում է *հակվածության, մտադրության* լրացուցիչ իմաստ, մինչդեռ «**estar para + անորոշ դերբայ**» կառույցը՝ *պարտականության, հանձնարարության*, երբ անհրաժեշտ է ընդգծել այն հանգամանքը, որ ճաշ պատրաստելը մտնում է ճաշ պատրաստողի պարտավորությունների մեջ (տե՛ս **Matte Bon F.** Gramática Comunicativa del español. España, 2005, p. 274–275):

- Ժամանակի ընթացքում կատարվող կամ կատարված գործողություններ:
- **Տարիների ընթացքում մարդկանց իրական կերպարը բացահայտվում է:** - *Durante los años (con el año, a través del año) se revela la imagen verdadera de las personas.*

**2.1. Տրական** հոլովով արտահայտվում է այն ժամանակի իմաստը, որի ընթացքում կատարվում է որևէ գործողություն: Իսպաներենում այս իմաստի արտահայտման հիմնական միջոցը **a, hacia** և **en** նախդիրներն են: Ինչպես հայերենում, այնպես էլ իսպաներենում այս իմաստը հնարավոր է արտահայտել.

- ժամանակ ցույց տվող բառերով:
- **Արևածագին դուրս էր գալիս տանից և արևամուտին հետ վերադառնում:** - *Salía de la casa al amanecer y regresaba atrás al atardecer.*
- Ժամանակամիջոցի որոշակի իմաստ կրող մի շարք անուններով:
- *Ես մեծ ուրախությամբ մասնակցեցի նրա հարսանիքին:* - *Me participé a su boda con gran alegría.*
- Բնության երևույթներ, ինչպես նաև ամիս, ամսաթիվ, տարվա եղանակ, ժամ ցույց տվող բառերով:
- *Թե՛ շոգին և թե՛ ցրտին ամբողջ օրն աշխատում է:* - *Está trabajando todo el día tanto al calor como al frío.*
- *Առավոտյան ութին իմ ծնողները ծովափից վերադառնում են:* - *Mañana a (hacia) las 8 mis padres regresan de la playa.*

**2.2. Տրական** հոլովը գործածվում է ժամանակի իմաստ արտահայտող **զուգընթաց** կապի հետ, որով ցույց է տրվում միաժամանակ տեղի ունեցող երկու տարբեր գործողություններ:

Համարժեք կառույցն իսպաներենում կազմվում է **paralelo a** նախդրավոր կառույցով:

- **Ուրեղուն զուգընթաց նաև շափ էր խոսում:** - *Paralelo a la comida también hablaba mucho.*

**3.1. Հայցական հոլովով** արտահայտվող ժամանակի իմաստը գոյականի հոլովաձևերով կարող է արտահայտվել միայն այն դեպքում, երբ կան ժամանակ ցույց տվող գոյականներ: Հայերենում հայցական հոլովով արտա-

հայտվող ժամանակի իմաստը հանդես է գալիս հետևյալ իմաստային տարբերակներով.

- ժամանակ, որի ընթացքում կատարվում է որևէ գործողություն:

Ժամանակահատվածի սկիզբն ու ավարտը չեն որոշակիացվում: Այս իմաստի իսպաներեն համարժեքներն արտահայտվում են աննախդիր գոյականով, որը կարելի է ներկայացնել «**Ø նախդիր + գոյական**» կաղապարով:

- *Հայտնի է, որ արջերն ամբողջ ձմեռ քնում են:* - *Se sabe que los osos duermen todo **el invierno**.*

- ժամանակ, մինչև որը տևում է գործողությունը:

Այս իմաստով հայցականը սովորաբար գործածվում է բացառական հոլովով դրված ժամանակ ցույց տվող բառերի հետ: Համարժեք կառույցներն իսպաներենում կազմվում են **desde...hasta, de...a** բարդ նախդրավոր կառույցներով:

- *Առավոտից գիշեր աշխատում է:* - *Está trabajando desde la mañana **hasta la noche**.*

- ժամանակ, որի սկզբից մինչև վերջ ձգվում է գործողությունը:

Իսպաներեն համարժեք կառույցները կազմվում են **por** նախդիրով և **a lo largo de** նախդրավոր դարձվածքով:

- *Երկու փարի շարունակ փորձում էր համալսարան ընդունվել:* - *A lo largo de (por) dos años estaba tratando de ingresar a la universidad.*

Զուգադրվող լեզուներում հանդիպում ենք նաև ժամանակային իմաստների արտահայտման մի շարք ինքնատիպ ձևերի, որոնց մեջ զգացվում է սահմանափակման նրբերանգ: Իսպաներենում այդ իմաստներն արտահայտվում են **a** նախդիրով:

- *Նրանք շաբաթը երեք անգամ մարզասրահ են գնում:* - *Van al gimnasio tres veces **a la semana**:*

**3.2. Հայցական** հոլովը գործածվում է ժամանակային իմաստներ արտահայտող **մինչև, անց, հետո, առաջ** կապերի հետ, որոնց համարժեք կառույցներն իսպաներենում կազմվում են **hasta, después** և **antes** նախդիրներով: Վերը նշված կապերով արտահայտվող ժամանակային իմաստներն են.

- ժամանակ, որ ընկած է խոսելու պահի և մի երկրորդ ժամանակակետի միջև:

- *Հրաժեշտ տվեց մինչև հաջորդ տարի:* - *Se despidió **hasta el año que viene**.*

- ժամանակ, որ ընկած է իրար հաջորդող երկու գործողությունների միջև:
  - **Ժամեր հեկո (անց) հայրնվեց այնպես, կարծես ոչինչ չէր պատահել:**  
- *Horas después apareció como si nada hubiera pasado.*

**4.1. Բացառական** հոլովով նշվում է կյանքի որևէ փուլ, իրադարձություն, անցյալից մինչև ներկա պահն ընկած ժամանակահատված՝ սկզբնականի ընդգծումով: Այս իմաստներն արտահայտող կառույցներն իսպաներենում կազմվում են **de, desde, en** նախդիրներով և **a partir de, en pocos días** նախդրավոր դարձվածքներով:

- **Այսօրվանից** սկսվեցին դպրոցականների գարնանային արձակուրդները: - *A partir de hoy, comenzaron los recesos de primavera de los escolares.*

**4.2. Բացառական** հոլովը գործածվում է ժամանակային իմաստներ արտահայտող **առաջ, հետո և ի վեր** կապերի հետ և արտահայտում հետևյալ իմաստները.

- ենթադրվող գործողությունից առաջ ընկած ժամանակահատված:
  - **Ծնողներից առաջ** այդ հողերն իր պապերին էին պատկանում: - *Antes de los padres, esas tierras pertenecían a sus abuelos.*
- Գործողությունների կատարման հաջորդականություն ժամանակի ընդգծումով:
  - Նրա առողջական վիճակը մի փոքր լավացավ **վիրահայրությունից հետո**: - *Su estado de salud se mejoró un poco después de la cirugía.*
- Շարունակական, անավարտ գործողության սկիզբ:
  - Այն **ժամանակից ի վեր** երազում էր այդ օրվա մասին: - *Desde entonces (desde hace mucho tiempo que) estaba soñando de ese día.*

**5.1. Գործիական** հոլովով ժամանակի իմաստը հայերենում արտահայտվում է ժամանականիշ բառերով: Իսպաներեն համարժեք կառույցներն արտահայտվում են **durante** և **por** նախդիրներով և **a lo largo de** նախդրավոր դարձվածքով:

Գործիական հոլովով արտահայտվում են հետևյալ ժամանակային իմաստները.

- գործողության կատարման ժամանակահատված:
  - **Գիշերով** մտան նրա տուն ու կողոպտեցին: - *Por la noche entraron a su casa y le robaron a él.*

- Մոտավոր ժամանակահատված, տևողություն, որի ընթացքում կատարվում է մի բան:
- **Նա ամիսներով տնից դուրս չէր գալիս:** - **Por (durante) meses no se salía de la casa.**

Գործիական հոլովով ժամանակային իմաստ արտահայտող կապական կապակցություններ չեն կազմվում:

**6.1. Ներգոյական** հոլովով հայերենում արտահայտվում է ժամանակային ներառման իմաստը: Իսպաներեն համարժեք կառույցները կազմվում են հիմնականում **en** և **por** նախդիրներով, երբեմն՝ **durante** նախդիրով (այս նախդիրը հանդիպում է հիմնականում գեղարվեստական խոսքում):

Ժամանակային ներառման իմաստը հանդես է գալիս հետևյալ իմաստային երանգներով.

**1. զուտ ժամանակի ներառման** իմաստ: Բնորոշ են ժամանակ նշանակող «վայրկյան», «ժամ», «օր//օրեր», «տարի», «ամիս», «կիսամյակ», «դար», «հազարամյակ» բառերի ներգոյական հոլովում:

- **Անցյալում շատ վատ բաներ էր արել և ամբողջ կյանքում ինքն իրեն չներեց:** - *Había hecho cosas muy malas en el pasado y no se perdonó a sí mismo en (durante) toda la vida.*

**2. Ժամանակի ներառման իմաստ՝ տեղի նրբերանգով:** Արտահայտվում է մարդու գործունեության մի որոշակի փուլի վերաբերող հաստատությունների անվանումներով, որոնք կիրառվում են դրանցում անցկացրած ժամանակաշրջանի իմաստով («մանկապարտեզում», «բուհում», «դպրոցում» և այլն):

- **Դպրոցում ես գնահատեցի ուսուցչի արժեքը:** - *Evalué el valor del profesor en la escuela.*

**3. Ժամանակի ներառման իմաստ՝ չափի նրբերանգով:** Այս դեպքում գոյականի հետ կիրառվում է որևէ քանակական թվական:

- Երկու օրում բոլոր առաջադրանքները կատարվեցին: - **En dos días todas las tareas fueron hechas.**

Ներգոյական հոլովը կապերի հետ ժամանակային իմաստ արտահայտող կապակցություններ չի կազմում:

Ձուգադրելով ժամանակային իմաստների արտահայտման միջոցները հայերենում և իսպաներենում՝ տեսնում ենք հետևյալ օրինաչափությունները.

1. հայերենում ժամանակային իմաստներն արտահայտվում են բոլոր թեք հոլովներով: Ժամանակային իմաստներ արտահայտող կապերը

- գործածվում են սեռական, տրական, հայցական և բացառական հոլովներով բառերի հետ:
2. Հայերենում ժամանակային իմաստների արտահայտման հարցում կապական կապակցությունները, հոլովածների հետ համեմատած, գերակշիռ մաս են կազմում:
  3. Հայերենի ժամանակային իմաստների իսպաներեն համարժեքները կազմվում են «նախդիր + գոյական», «բարդ նախդիր + գոյական» և «նախդրավոր դարձվածք + գոյական» կաղապարներով՝ վերջինի որոշ առավելությամբ: Ժամանակային իմաստների արտահայտմանը մասնակցող կապերի մեծ մասով (de, a, en, por, durante) կազմվում են հայերենի տարբեր հոլովների համարժեք կապական կապակցություններ. այս առումով հատկապես լայն ընդգրկում ունի en նախդիրը, որով կազմվող կապակցությունները կարող են համարժեք լինել հայերենի տրական, հայցական, բացառական և ներգոյական հոլովներին:

### ВЫРАЖЕНИЕ ВРЕМЕННЫХ ЗНАЧЕНИЙ В АРМЯНСКОМ И ИСПАНСКОМ ЯЗЫКАХ

НАРИНЕ МЕЛКОНЯН

Статья посвящена изучению временных значений, выражаемых падежными формами и предложными конструкциями в армянском языке, в сопоставлении с испанским. Согласно результатам исследования, доминирующими средствами выражения значения времени в армянском являются предложные конструкции, хотя значения, выражающиеся падежными формами, также не малочисленны. В испанском эквивалентные им формы образуются предложными конструкциями, среди которых имеют незначительное преимущество предложные обороты.

**Ключевые слова** – падежная форма, временно́е значение, предложная конструкция, предложный оборот, система склонения, эквивалентная структура.

**EXPRESSION OF TEMPORAL MEANINGS IN ARMENIAN AND SPANISH LANGUAGES**

NARINE MELKONYAN

Current article focuses on the investigation of the temporal meanings expressed by case forms and prepositional combinations in Armenian in comparison with Spanish language. According to the study results, the dominant part in the expressions of time in Armenian is considered to be the meanings formed by prepositional combinations, although the meanings formed by case forms are also not few in number. Equivalent of Armenian temporal meanings are formed in Spanish by prepositional combinations with the slightest advantage of prepositional phrases.

**Key words** – case form, temporal meaning, prepositional combination, prepositional phrase, declination system, equivalent structure.



---

---

# ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

## ԻՍԱՅԻ ՓԻԹՈՅԱՆ. ԱՐԴՅՈՒՆԱԲԵՐՈՂԸ, ԲԱՆԿԻՐԸ, ԱՐՎԵՍՏԻ ՀՈՎԱՆԱՎՈՐԸ

### ՎԱՐԴԱՆ ԵՍԱՅԱՆ

Հոդվածում ներկայացվում է Փիթոյան ազնվականական տոհմի ամենանշանավոր ներկայացուցիչ, ձկնարդյունաբերող, նավթարդյունաբերող, բանկիր, նաև հարգված հասարակական գործիչ Իսայի Փիթոյանի գործունեությունը, ով եղել է նաև բարեգործ: Նրա հիմնած Արտիստական ընկերությունը դարձավ մշակույթի անախատեղ կենտրոն Թիֆլիսում՝ իր շուրջը համախմբելով ճանաչված արվեստագետներին և ամբողջ հասարակությանը:

**Բանալի բառեր** – ձկնարդյունաբերություն, նավթարդյունաբերություն, մասնավոր բանկ, շոգենավային ընկերություն, քաղաքային դումա, արվեստի հովանավոր, թատերական խմբակ, Արտիստական ընկերություն:

Հայ առևտրաարդյունաբերողները XIX դարում-XX դարի սկզբին նշանակալի, շատ ոլորտներում բացառիկ դերակատարություն են ունեցել Այսրկովկասի ֆինանսատնտեսական կյանքում՝ դառնալով առաջամարտիկներ արդյունաբերության շատ ճյուղերում և բանկային ոլորտում: Այստեղ իրենց կարևոր տեղն են զբաղեցրել թիֆլիսահայ վաճառականներն ու արդյունաբերողները, որոնցից էին Փիթոյանների (Փիթոնների) ազնվականական տոհմի ներկայացուցիչները: Նրանք Թիֆլիսի նահանգում և Այսրկովկասում ոչ միայն հայտնի վաճառականներ, արդյունաբերողներ և բանկիրներ էին, այլև արվեստասեր ու արվեստի հովանավորներ՝ մեծապես նպաստելով Կովկասում թատերական և երաժշտական արվեստի զարգացմանը:

Փիթոյանների գերդաստանի ամենանշանավոր ներկայացուցիչը, ընտանիքի բիզնեսի ղեկավարը Իսայի Եգորի Փիթոյանն էր (1844-1904թթ.), ով նաև ընտանիքի անդամների մեջ արվեստի հանդեպ մեծ սիրո, առանձնահատուկ վերաբերմունքի սերմանողն էր, արվեստի համար միջոցներ չխնայելու և անսահման նվիրվածության օրինակ: Նրա հայրը՝ Եգոր Փիթոյանը, ստացել էր ժառանգական ազնվականի տիտղոս՝ Ղրիմի պատերազմի ժամանակ (1853-1856թթ.) ռուսական բանակին մեծ քանակությամբ մթերք և հագուստ մատակարարելու համար: XIX դարի առաջին կեսի ռուս-պարսկական և ռուս-թուրքական պատերազմների ժամանակ բազմաթիվ վաճառականներ սկսեցին

զբաղվել կապալառությամբ: Չորքին մթերք և այլ ապրանքներ մատակարարելը, պետական հաստատությունների համար շինություններ կառուցելը, բեռների տեղափոխությունը և այլն, կատարվում էին կապալների եղանակով, որ ռուսական բանակի հրամանատարությունն աճուրդով հանձնում էր մասնավոր անձանց: Հանդես եկան հայ կապալառուներ, որոնք կապալով վերցրել էին տնտեսության բոլոր ճյուղերը, նաև տուրքերի գանձումը: Եգոր Փիթոյանը կապալառությամբ զբաղվող հայ վաճառականներից էր, ում աշխատանքը գնահատվել էր ռուսական կառավարության և հրամանատարության կողմից: 1854թ. օգոստոսի 12-ին կապալների աճուրդին Թիֆլիսի նահանգից հրավիրված «կապիտալիստների» թվում հիշատակվում է նաև «նահանգային քարտուղար Եգոր Փիթոնը»<sup>1</sup>: Նա ընդգրկված էր 1859թ. հունիսի 7-ի բարձրագույն հրամանով կազմված 79 տոհմական առաջին կարգի քաղաքացիների (մոքալաքների) ցուցակում, որոնք ազատված էին մարմնական պատժից<sup>2</sup>:

Եգոր Փիթոյանն ուներ վեց զավակ՝ հինգ որդի և մեկ դուստր: Նրա չորս որդիները կրթություն են ստացել Ֆրանսիայում, բայց Փարիզից վերադարձավ միայն Իվանը: Հորն օգնելու համար արտասահման ուսանելու չմեկնեց ավագ որդին՝ Իսային, որը շարունակեց հոր գործը: Եգոր Փիթոյանի մահից հետո ընտանիքի որոշմամբ Իսային գլխավորեց «Ի.Ե. Փիթոն և ընկ.» առևտրային ֆիրման: Նրան հաջողվեց զգալիորեն ընդլայնել ընտանեկան բիզնեսը՝ սկզբում զբաղվելով կապալառությամբ և ձկնարդյունաբերությամբ, այնուհետև նավթարդյունաբերությամբ և բանկային գործունեությամբ:

Հայ վաճառականներն իրենց ձեռքում էին կենտրոնացրել Քուռ գետի ողջ ձկնարդյունաբերությունը, որը շահագործում էին կապալով: 1840-70-ական թթ. Քոի գետաբերանի Սաղիանիի ձկնորսարանների կապալառուներն էին տարբեր տարիներին Թիֆլիսի քաղաքագլուխներ Հ.Միրիմանյանը (1851-1852թթ.), Ա.Սվեշնիկյանը (1853-1856թթ.), Վ.Արշակունին (1858-1860թթ.), արդյունաբերողներ Հ.Միրզոյանը, Հ.Անանյանը և ուրիշներ: 1879թ.-ից Ի.Փիթոյանը Սաղիանիում գնում է ձկնորսատեղիներ, իր ձեռքն է վերցնում ձկնարդյունաբերությունը, արդյունահանում թառափածուկ և արտադրում սև խավիար: Տարեկան արդյունահանում էր 400 փութ թանկարժեք ձկնատեսակներ (թա-

<sup>1</sup> Акты собранные Кавказскою археографическою комиссиею (АКАК), т. XI, ч. II, Тифлис, 1888, док. 647, стр. 624.

<sup>2</sup> Акты собранные Кавказскою археографическою комиссиею (АКАК), т. X, ч. I, Тифлис, 1885, док. 143, стр. 227.

ուսուցիչ, սաղմոն)<sup>3</sup>: Փիթոյաններն ունեին մասնավոր բանկ<sup>4</sup>, որը Թիֆլիսում առավել հայտնի մասնավոր բանկային գրասենյակներից էր:

Իսայի Փիթոյանը հաջողակ ձեռնարկատեր էր նաև նավթարդյունաբերության մեջ: 1880-ական թթ. նա հիմնեց «Ի.Ե.Փիթոն և ընկ.» նավթարդյունաբերական և առևտրային բաժնետիրական ընկերությունը, որի ձեռնարկությունները մեքենայացված էին, ունեին էլեկտրակայան, շոգիով և նավթով աշխատող շարժիչ<sup>5</sup>: Այդ բաժնետիրական ընկերության վարչության անդամ ու ամենախոշոր բաժնետերն էր Ալեքսանդր Մանթաշյանցը: Ընկերությունն ուներ սեփական նավեր Կասպից ծովում: 1893թ. տվյալներով Ի.Փիթոյանի «Մասիս» շոգենավային ընկերությանն էին պատկանում «Վան», «Մուշ», «Անի», «Սևան», «Մասիս», «Ձանգի» նավերը<sup>6</sup>: «Ի. Ե. Փիթոն և ընկ.» բաժնետիրական ընկերությունը գործել է նաև Իսայի Փիթոյանի մահից հետո: Այն մտնում էր 1912թ. Լոնդոնում Ս.Լիանոսյանի ստեղծած «Օյլ» նավթային խոշորագույն կորպորացիայի մեջ<sup>7</sup> և դրա 17 ֆիրմաներից մեկն էր: 1915թ. ընկերությունն արտադրել էր 2,7 մլն փուֆ նավթ<sup>8</sup>: Փիթոյանները Թիֆլիսի մեծահարուստներից էին և ընդգրկված էին Թիֆլիսի առաջին կարգի տնատերերի, խոշոր հարկ վճարողների ցուցակում<sup>9</sup>: Ի. Փիթոյանի ձեռնարկատիրական գործունեությանը ժամանակի հայտնի հրապարակախոս և գրող Գ.Մ.Թումանյանը տվել է հետևյալ գնահատականը. «Նրա գրեթե 30-ամյա արդյունաբերական և առևտրական գործունեությունը միշտ անթերի էր էթիկայի տեսակետից: Եվ դրանով նա տարբերվում էր շատ ձեռնարկատերերից, որոնցից քչերը կարող էին հպարտանալ այդ որակներով»<sup>10</sup>:

<sup>3</sup> **Питоева-Лидер К.** Он был страстным к театру как все Питоевы /к 100-летию Николая Питоева/ // «Иные берега», журнал Союз театральных деятелей Российской Федерации, Москва, 2009, N 3 (15).

<sup>4</sup> **Исмаилова А.** Банки и банковские учреждения Закавказского края (последняя треть XIX- начало XX века) // Вестник Челябинского государственного университета, 2015, N: 24, стр. 51.

<sup>5</sup> Список фабрик и заводов Российской империи, под ред. В.Е. Варзара. Санкт-Петербург, 1912, стр. 313.

<sup>6</sup> «Արոր»-ի օրացույց 1894թ., Բաքու, 1893, էջ 30, տե՛ս **Դադայան Խ.**, Հայերը և Բաքուն (1850-ական թթ.-1920թ.), Երևան, 2006, էջ 44:

<sup>7</sup> **Դադայան Խ.**, նշվ. աշխ., էջ 37:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 43:

<sup>9</sup> «Մուրճ», 1890, N: 11:

<sup>10</sup> **Туманов Г.** Характеристики и воспоминания. Кн. 2. Тифлис, 1905, стр. 113.

Ի.Փիթոյանն աչքի էր ընկնում հասարակական ակտիվ գործունեությամբ: Նա Թիֆլիսի քաղաքային դումայի անդամ էր (ծայնավոր, իրավասու): Երիտասարդ, խելացի, եռանդուն ձեռնարկատերը լավ էր հասկանում քաղաքի խնդիրները և հանդես էր գալիս դրանց լուծման բազմաթիվ նախաձեռնություններով: Նա համագործակցում էր քաղաքային դումայի վաճառականական, արդյունաբերական դասի ներկայացուցիչների հետ՝ քաղաքի կառավարման և գործունեության նոր ծրագրերի մշակման ու կյանքի կոչման համար: Ի.Փիթոյանը, օգտագործելով իր հեղինակությունը, կարողացավ միավորել դումայի վաճառականական խավին առաջադեմ երիտասարդների խմբի հետ, որը դարձավ իրական ուժ<sup>11</sup>: Նա քաղաքային դումայում անդամակցում էր բուրժուական ուղղվածության խմբակցությանը, որը կոչվում էր «Դվորցովի» («Дворцовых номеров»): Այդ խմբակն էր, որ Ալեքսանդր Մատինյանցի 12 տարի քաղաքագլուխ լինելու ժամանակ (1879-1891թթ.) մեծապես նպաստեց քաղաքի զարգացմանը, շինարարության և կառուցապատման բազմաթիվ ծրագրերի իրականացմանը (քաղաքի բարեկարգում, ջրամատակարարում, տրամվայ, Մնացականյան կամրջի շինարարություն և այլն), առանց որի չէր արվի դրա մեկ տասներորդ մասը<sup>12</sup>: Այդ խմբակցությունը մշտապես մեծամասնություն էր կազմում քաղաքային դումայում, իսկ ավելի ուշ՝ 1890-ական թթ., դրա ղեկավարներն ու անդամներն էին առևտրաարդյունաբերողներ Կոնստանտին և Հովհաննես Ալիխանյանները, Հովհ. Թաիրյանը, բանկիր և արդյունաբերող Հովհ. Ծովիանյանը, բանկիր Միքայել Թամամյանը, 1897-1901թթ. Թիֆլիսի քաղաքագլուխ Գևորգ Եվանգուլյանցը, Աբգար Հովհաննիսյանը և ուրիշներ<sup>13</sup>: Ի.Փիթոյանի տանը հաճախ էին տեղի ունենում Թիֆլիսի քաղաքային դումայի իրավասուների, հատկապես «Դվորցովի» խմբակի մասնավոր հավաքներ, որտեղ քննարկվում էին քաղաքային տնտեսության բոլոր կարևոր հարցերը: Ի.Փիթոյանը վայելում էր մեծ հեղինակություն, և նրա խոսքը՝ «Իսային ասաց», հաճախ վճռորոշ էր լինում: Շնորհիվ Փիթոյանի խմբակի՝ քաղաքային դումայի իրավասուների մասնավոր հավաքները Թիֆլիսում «քաղաքացիության իրավունք ստացան 20 տարի ավելի շուտ, քան Ռուսաստանի քաղաքներում»<sup>14</sup>:

<sup>11</sup> Гевенян С. Мой Тифлис // Эчмиадзин, 2002, стр. 92.

<sup>12</sup> Туманов Г., указ. соч., стр. 111.

<sup>13</sup> «Մուրճ», 1897, N 5:

<sup>14</sup> Туманов Г., указ. соч., стр. 106.

Փիթոյանները հայտնի էին արվեստի հանդեպ իրենց անսահման նվիրվածությամբ, որպես արվեստագետներ ու արվեստի հովանավորներ, իսկ Իսայի Փիթոյանը «այն հազվադեպ վաճառականներից էր, որ ամբողջ հոգով սիրահարված էր արվեստին և միջոցներ չէր խնայում դրա համար»<sup>15</sup>: Նա արվեստին նվիրեց «իր կյանքի մեծագույն մասը և իր հարստության մի խոշոր մասը»<sup>16</sup>: Ի.Փիթոյանը գործնական այցերով հաճախ էր լինում Ստավրոպոլում, որտեղ էլ ծանոթացավ իր ապագա կնոջ՝ դերասանուհի Օլգա Ստանիսլավովնա Մարքսի հետ<sup>17</sup>: Օլգայի ծնողները նույնպես դերասաններ էին և դրամատիկական խմբով հյուրախաղերով բազմիցս հանդես են եկել Թիֆլիսում: Ամուսնանալով Օլգա Մարքսի հետ՝ Ի.Փիթոյանն իր տանը հիմնեց թատերական խմբակ, որի անդամները դարձան նաև Օլգայի հոր մահից հետո Թիֆլիս տեղափոխված մայրը, երկու քույրերն ու եղբայրը: Նրանց դերասանական խմբակը բարեգործական ներկայացումներ ու համերգներ էր ունենում, և շատ արագ նրա անդամների թիվը հասավ 70-ի: Ի Փիթոյանի տունը դարձավ արվեստագետների հավաքատեղի: Այստեղ հաճախ էին լինում երաժիշտներ, դերասաններ, նկարիչներ: Նա իր տան բակում կառուցեց թատրոնի փոքր շենք, ստեղծեց բոլոր հարմարությունները դերասանների համար: Ի.Փիթոյանն իր վրա էր վերցրել ներկայացումների ծախսերը, իսկ դերասաններին օգնում էր նյութապես, մեծ հոգածություն ցուցաբերում նրանց հանդեպ: Փիթոյանները ներկայացումներին մասնակից էին դարձնում նաև իրենց միակ դստերը՝ Մարգարիտային:

1887թ. Ի.Փիթոյանը հիմնեց Արտիստական ընկերությունը և դարձավ նրա վարչության նախագահը: Նա ղեկավարում էր գործերը, ընտրում խաղացանկը, դերասաններին, մասնակցում ռեժիսորական աշխատանքներին: Փիթոյանը բաց չէր թողնում ոչ մի ներկայացում, անձամբ էր բացում բեմի վարագույրը և դա անում էր անթաքույց հպարտությամբ<sup>18</sup>, հոգում էր բոլոր ծախսերը՝ թույլ չտալով հիշատակել իր անունն ազդագրերում և մամուլում<sup>19</sup>: Արտիստական ընկերության փոքր բեմում բեմադրվեցին «Եվգենի Օնեգին», «Ռիգոլետտո», «Ֆաուստ», «Սևիլյան սափրիչ» և այլ օպերաներ: Դիրիժորը հայտնի կոմպոզիտոր, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Մ.Մ. Իպպոլիտով-

<sup>15</sup> Նույն տեղում:

<sup>16</sup> «Մշակ», 1904, N 82:

<sup>17</sup> «Մուրճ», 1904, N 5:

<sup>18</sup> **Мамулов С.** Армяне в Грузии. Москва, 1995, стр. 94.

<sup>19</sup> **Гевенян С.**, указ. соч., стр. 96.

Իվանովն էր: Իսայի և Իվան Փիթոյան եղբայրները հավաքել էին ուժեղ դերասանական կազմ, նաև հրավիրում էին հռչակավոր կատարողներին՝ Ֆ.Շայապինին (բեմական գործունեության սկզբնական շրջանում), Մ. Իպպոլիտով-Իվանովին, Վ.Կոմիսարժևսկայային, Ա.Ռուբինշտեյնին: Այստեղ բազմիցս եղել է Պ.Չայկովսկին: 1890թ., երբ Թիֆլիսում տեղի ունեցան Պ.Չայկովսկու հյուրախաղերը, Ի.Փիթոյանը նրան նվիրեց փղոսկրից պատրաստված և ոսկով պատված դիրիժորական փայտիկ: Արտիստական ընկերություն այցելած Պ.Չայկովսկու պատվին տեղի նվազախմբի ուժերով տրվել է համերգ, բացառապես նրա ստեղծագործություններից կազմված նվազացանկով, ինչը զարմացրել է կոմպոզիտորին: Կանոնավոր բեմադրվում էին նաև դրամատիկական ներկայացումներ ռուսաց և հայոց լեզուներով, 1901-ից նաև՝ վրացերենով: Փիթոյանի Արտիստական ընկերության գործունեությունը դիպուկ է բնութագրել Գ.Թումանովը՝ գրելով. «Եթե «Դվորցովի» խմբակն ընկալվում էր որպես չինովնիկների ակումբ, «Թիֆլիսյան հավաքները»՝ վաճառականական, ապա «Արտիստական ընկերությունը» միավորում էր բոլոր խավերին, ամբողջ հասարակությանը, բոլոր ազգերին»<sup>20</sup>:

Ի.Փիթոյանը թիֆլիսահայ արդյունաբերող և բանկիր, քաղաքային դրամայի «Դվորցովի» խմբակի ղեկավարներից Կոնստանտին Միքայելի Ալիխանյանի հետ Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի և Ռուսական կայսերական երաժշտական ընկերության Թիֆլիսի բաժանմունքի հիմնադիրներից էր<sup>21</sup>: Նա ընտրվեց բաժանմունքի նախագահ, բայց այդ պաշտոնը հանձնեց Կ.Ալիխանյանին<sup>22</sup>, որը սովորել էր Ս.Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում: Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի առաջին տնօրեն կոմպոզիտոր Մ. Իպպոլիտով-Իվանովը շատ կարճ ժամկետում այն դարձրեց լավագույն երաժշտական ուսումնարաններից մեկը, մտերմացավ Ի.Փիթոյանի հետ և դարձավ նրա խմբակի անդամ: Այդ ուսումնարանի հիմքի վրա հետագայում ստեղծվեց Թիֆլիսի պետական կոնսերվատորիան:

Ի.Փիթոյանը մտերիմ էր հայտնի կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ա.Գ.Ռուբինշտեյնի հետ: Թիֆլիս այցելելիս նա հաճախ էր հյուրընկալվում Կոջորում գտնվող Փիթոյանի ամառանոցում: Ա.Ռուբինշտեյնի համար Ի.Փիթոյանը մեծ գումարով գնել էր ռոյալ, որպեսզի դաշնակահարը Կոջորում պարա-

<sup>20</sup> Туманов Г., указ.соч., стр. 112.

<sup>21</sup> Նույն տեղում, էջ 107:

<sup>22</sup> Гевенян С., указ.соч., стр. 94.

պի թիֆլիսյան համերգներին պատրաստվելիս: Այժմ այն Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի պարծանքն է և հայտնի է որպես «Ռուբինշտեյնի ոռյալ»<sup>23</sup>: Ա.Ռուբինշտեյնը խնդրել է իրեն համարել Փիթոյանի խմբակի անդամ, իսկ հերթական համերգից հետո վերադարձել է Կոջորի ամառանոց և իր ցանկությամբ Ի.Փիթոյանի ու հյուրերի համար կրկնել ամբողջ համերգային ծրագիրը<sup>24</sup>:

Իսայի Փիթոյանի կրտսեր եղբայրը՝ Իվանը (ծն. և մահ. թթ. անհայտ), նույնպես տարված էր արվեստով: Փարիզից վերադառնալուց հետո անմիջապես ներգրավվեց տեղի թատերական կյանքի մեջ, դարձավ Արտիստական ընկերության թատրոնի տնօրենը: Նա դուրս եկավ ընտանեկան բիզնեսից՝ խնդրելով ավագ եղբորը առանձնացնել իր բաժինն ընդհանուր դրամագլխից: Այդ միջոցներով Իվան Փիթոյանը գանձապետարանից 6 տարով վարձակալության վերցրեց անմխիթար վիճակում գտնվող պետական թատրոնը (ներկայիս Զ.Փալիաշվիլու անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնը)՝ վերակառուցելով, վերանորոգելով և ընդարձակելով այն: Նա հրավիրեց ճանաչված դերասանների և կատարողների, ուժեղացրեց նվագախմբի և երգչախմբի կազմերը՝ չստանալով ոչ մի աջակցություն պետությունից: Օպերային թատրոնի առաջին դիրիժորը Մ.Իպպոլիտով-Իվանովն էր: Վեց տարի անց՝ 1886թ., նա թատրոնը, որտեղ ներդրել էր իր ողջ կարողությունը, վերադարձրեց պետությանը՝ շարունակելով վարձատրությամբ աշխատել որպես գլխավոր ռեժիսոր:

Օպերային թատրոնը պետությանը վերադարձնելուց հետո՝ ընդամենը մեկ տարվա ընթացքում, ի հայտ եկան կազմակերպչական և նյութական դժվարություններ: Թիֆլիսի նահանգի գլխավոր հրամանատար իշխան Դանդուկով-Կորսակովի խնդրանքով Իսայի Փիթոյանը թատրոնը վերցրեց վարձակալությամբ՝ հոգալով ֆինանսական բոլոր ծախսերը: Նա 50 հազար ռուբլի հատկացրեց՝ օպերային թատրոնի պարտքերը մարելու համար: Չորս տարի՝ 1887-1891թթ., նա համատեղեց օպերային թատրոնի տնօրենի պաշտոնը Արտիստական ընկերության ղեկավարի գործունեության հետ, այնուհետև թատրոնի ղեկավարումը հանձնեց Արտիստական ընկերության վարչության ավագ Պ.Ա.Օպոչինինին<sup>25</sup>:

Ի.Փիթոյանը նպաստել է նաև հայ թատրոնի զարգացմանը, եղել է Թիֆ-

<sup>23</sup> Мамулов С., указ.соч., стр. 242.

<sup>24</sup> Гевенян С., указ.соч., стр. 98.

<sup>25</sup> Նույն տեղում, էջ 96-99:

լիսի հայկական թատերական կոմիտեի (1897թ.) հիմնադիրներից<sup>26</sup>: 1902թ. նրա մասնակցությամբ հիմնադրվել է Հայկական դրամատիկական ընկերությունը<sup>27</sup>, որի կազմակերպիչներից էին դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանը և իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը:

Ի.Փիթոյանի տնային թատրոնը չնայած վերակառուցվել և ընդարձակվել էր, այլևս չէր բավարարում Արտիստական ընկերության աճող պահանջները: Փիթոյանը որոշեց կառուցել նոր շենք և դրա համար ծախսեց 1.5 մլն ռուբլի: Նրա հրավերով թատրոնի նոր շենքի նախագծման աշխատանքներին սկզբում մասնակցում էին ճանաչված ճարտարապետներ Վ.Տատիշչևը և Ի.Շիմկևիչը, բայց այն ավարտին հասցրեց միայն Ի.Շիմկևիչը: 1901թ. փետրվարի 6-ին տեղի ունեցավ Արտիստական ընկերության նոր շենքի հանդիսավոր բացումը, որը Թիֆլիսում հայտնի էր «Փիթոնի տուն» անունով (1921թ.-ից՝ Թբիլիսիի Շ.Ռուսթավելու անվան պետական ակադեմիական թատրոն): Գոլովինյան փողոցում վեր խոյացած «հոյակապ շինությունը»<sup>28</sup>, որը Թիֆլիսի գեղեցկագույն ճարտարապետական կառույցներից է, կառուցված է ուշ բարոկկոյի ոճով: Ուներ 810 տեղանոց դահլիճ, իսկ արտաքին ու ներքին հարդարման աշխատանքների համար հրավիրվել էին իտալացի լավագույն վարպետները: Ժամանակի նորագույն տեխնիկական միջոցներով, լուսավորության, օդափոխման, ջեռուցման սարքավորումներով հագեցած թատրոնի ամբողջ կահույքը, գորգերը, կանթեղները, ջահերը և այլն, բերվել էին Եվրոպայից և հատուկ պատվերով պատրաստված էին միակ օրինակներով<sup>29</sup>: Այստեղ սկսեց գործել նաև վրացական թատերախումբ: Այն շքեղ նվեր էր Թիֆլիսին, որը դարձավ մշակույթի իսկական կենտրոն, ժամանակի մամուլի բնորոշմամբ «արվեստի տաճար»՝ գեղեցիկ ճարտարապետական արտաքինով և ներքին հարուստ բովանդակությամբ:

Ի.Փիթոյանը մտադիր էր կառուցել նաև ամառային թատրոն, բայց չհասցրեց իրականացնել այն: Նա մահացավ Արտիստական ընկերության նոր շենքի բացումից երեք տարի անց՝ 1904թ. ապրիլի 22-ին: Աճյունն ամփոփվել է Խոջիվանքի հայկական գերեզմանատանը: Շիրիմը չի պահպանվել, ինչպես և չի պահպանվել գեթ մեկ հիշատակություն, նրա անունով փողոց, Արտիստա-

<sup>26</sup> ՀԱՀ, հ. 12, Երևան, 1986, էջ 335:

<sup>27</sup> «Մշակ», 1904, N 82:

<sup>28</sup> Նույն տեղում:

<sup>29</sup> **Саргсян Р.** Армяне-благотварители Тифлиса (вторая половина XIX в.) // ՊԲՀ, 2011, N 2, стр. 156.



կան ընկերության կամ օպերային թատրոնի շենքերում որևէ հուշատախտակ՝ նվիրված Թիֆլիսի հայտնի, օրինավոր, հումանիստ և մեկենաս քաղաքացի Իսայի Փիթոյանին, իսկ Սուլուակի նրա տունը ոչնչով չի հիշեցնում նախկին տերերի մասին:

Իսայի և Իվան Փիթոյանների ժառանգները նույնպես իրենց կյանքը կապեցին թատրոնի հետ՝ դառնալով ճանաչված դերասաններ և թատերական գործիչներ: Իսայի Փիթոյանի դուստրը դարձավ դերասանուհի, բայց ամենամեծ հաջողությունների հասավ Իվան Փիթոյանի որդին՝ Ժորժ (Գեորգի) Փիթոյանը (1884-1939թթ.), որի կինը՝ Լյուդմիլա Փիթոյանը (օրիորդական ազգանունը՝ Սմանովա), նույնպես դերասանուհի էր: 1905թ. Իվան Փիթոյանի ընտանիքը (կինը՝ Լիդիան, Բեհբուդյանների իշխանական տոհմից էր) տեղափոխվեց Փարիզ: Ժորժ Փիթոյանը Եվրոպայում հռչակվեց իր բեմադրություններով և դերասանական խաղով: 1916թ., երբ բնակվում էր Շվեյցարիայում, Ժնևի թատրոնում բեմադրեց Նահապետ Քուչակ՝ Վ.Բրյուսովի թարգմանությամբ<sup>30</sup>: Ժ.Փիթոյանը Փարիզում ղեկավարել է թատերախումբ, եղել է 1920-30-ական թթ. ֆրանսիական թատրոնի խոշորագույն գործիչներից: 1937թ. արժանացել է Ֆրանսիայի Պատվո լեգիոն շքանշանի<sup>31</sup>:

Ձարմանալի է Իսայի Փիթոյանի մեծ հակումը և կիրքը թատրոնի հանդեպ: Նա տարբերվում էր վաճառականի ավանդական կերպարից, շատ արդյունավետ համադրում էր ձեռնարկատիրությունն ու արվեստի հովանավորությունը: Ի.Փիթոյանը, մեծ գումարներ ներդնելով ի ծառայություն արվեստի, թելադրեց ճաշակ, ձևավորեց գեղագիտական միջավայր, արմատավորեց բարձրագույն գաղափարների և արժեքների շուրջ հասարակության տարբեր խավերին մեկտեղելու մշակույթ:

ИСАИ ПИТОЯН - ПРОМЫШЛЕННИК, БАНКИР, МЕЦЕНАТ

ВАРДАН ЕСАЯН

Представители дворянского рода Питоянов в Тифлисской губернии и на Южном Кавказе известны не только как промышленники, купцы и банкиры, но и как любители искусства, меценаты, оказавшие значительное влияние на развитие театрального и музыкального искусства Кавказа.

<sup>30</sup> Гевенян С., указ.соч., стр. 102, 103.

<sup>31</sup> ՀԱՀ, հ. 12, էջ 335:

Самый известный представитель рода Питоянов, глава семейного бизнеса, Исаи Питоян – рыбопромышленник, нефтепромышленник, банкир, а также, уважаемый общественный деятель, который не жалел средств для искусства. Основанное им Актерское товарищество стало беспрецедентным культурным центром Тифлиса, собрав вокруг себя известных деятелей искусства и все общество.

**Ключевые слова** – рыбная промышленность, нефтяная промышленность, частный банк, пароходное товарищество, городская дума, меценат, театральный кружок, Актерское товарищество.

### ISAYI PITOYAN: THE INDUSTRIALIST, BANKER, ART PATRON

VARDAN YESAYAN

The Pitoyan aristocratic family were not only famous merchants, industrialists and bankers in Tbilisi province and Transcaucasia, but they were also art lovers and patrons, who significantly contributed to the development of theatrical and musical art in Caucasia.

The most popular representative of the Pitoyan family was Isayi Pitoyan: fishing industrialist, oil miner, banker as well as a respected social worker, who did not save any means for the benefit of art. The Artist company founded by him became an extraordinary cultural center in Tbilisi, bringing together popular artists and the whole society.

**Key words** – fishing industry, oil mining, private bank, steamboat company, urban дума, art patron, theatrical group, Artist company.

**ՊԵՏԱԿԱՆ-ԿՈՒՍԱԿՑԱԿԱՆ ՎԵՐԱՀՍԿՈՂՈՒԹՅԱՆ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ  
ԿՈՄԻՍԱՐԻԱՏԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆՆ ՕԺԱՆԴԱԿՈՂ ՄԱՐՄԻՆՆԵՐԸ  
1928-1934 ԹԹ.**

**ԳԵՎՈՐԳ ԿԵՍՈՅԱՆ**

Պետական-կուսակցական վերահսկողության մարմինների առջև ի սկզբանե խնդիր էր դրված հնարավորինս լայն զանգվածների ներգրավելու վերահսկողական աշխատանքներին, վերահսկողությունը դարձնելու յուրաքանչյուր քաղաքացու պարտականություն և իրավունք: Այս առաջնահերթության կենսագործման համար 1928-1934 թթ. ընթացքում ստեղծվում և գործում են ԿՎՀ-ԲԳՏ գործունեությանն աջակցող տարբեր մարմիններ՝ «Թեթև հեծելազոր», արտահաստիքային տեսուչներ և այլն: Վերջինների միջոցով հաջողվում է վերահսկողական աշխատանքներին մասնակից դարձնել տասնյակ հազարավոր մարդկանց և այդպիսով նպաստել վերահսկողական աշխատանքների արդյունավետության բարձրացմանը և պետական մարմիններում աշխատելու համար համապատասխան մասնագետների պատրաստմանը:

**Բանալի բաներ** – «Թեթև հեծելազոր», աջակցող խմբակ, արտահաստիքային տեսուչ, ձեռնարկությունների շեֆություն, սոցիալական համատեղիչ:

1920-ական թվականների անցումային շրջանում ԿՎՀ-ԲԳՏ-ի առջև խնդիր էր դրված հնարավորինս օգտագործել հասարակության ներուժը վերահսկողական աշխատանքների արդյունավետ կազմակերպման գործում: Այդ խնդրի մեջ ներառվում էին վերահսկողական աշխատանքներում հնարավորինս շատ մարդկանց ներգրավելը, ԿՎՀ-ԲԳՏ ժողկոմատն առավելագույնս ժողովրդական զանգվածներին մոտեցնելը, պետության վերահսկողության գործառույթը համաժողովրդական իրավունքի և պարտականության վերածելը: Խնդրի առնչությամբ ՀՍԽՀ ԿՎՀ-ԲԳՏ ժողկոմ Աղասի Գալոյանը նշում էր. «Պետք է ասել, վոր ինչքան էլ մենք մեր շտատներն ուռցնենք, միևնույն է, վրչինչ անել չենք կարող, յեթե մենք չոգտագործենք լայն հնարավորությունը՝ պրոֆմիությունները, կոմյերիտմիությունը, հարվածային բանվորները, մասնագետները, ուսանողները, ահա մեր կադրերը վորոնց միջոցով մենք պետք է կատարենք մեր աշխատանքները,-գրում է Գալոյանը և ավելացնում,- մեզ մնում է կարողանալ կազմակերպել, շրջապատել ԲԳՏ այդ հսկայական բանակով և ճիշտ ոգտագործել այդ մասսային»<sup>1</sup>: Խնդրի լուծման ու առարկա-

<sup>1</sup> **Գալոյան Ա.**, ԿՎՀ-ԲԳՏ հաշվետվություն: Ձեկուցում ՀԿ(Բ)Կ 8-րդ համագումարում, Յերևան, 1932, էջ 55:

յացման նպատակով պետական, ապա նաև պետական-կուսակցական վերահսկողության ժողովրդային նախաձեռնությամբ և ղեկավարությամբ ստեղծվում ու գործում էին վերահսկողական գործառույթներ իրականացնող տարբեր օժանդակ մարմիններ, որոնցում ընդգրկվում էին տասնյակ հազարավոր մարդիկ:

Վերահսկողական աշխատանքներում ժողովրդական լայն զանգվածների ներգրավման և վերահսկողության իրականացմանն օժանդակող նոր օղակների ստեղծմանն առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում 1920-ական թվականների վերջերից:

Քայլեր են ձեռնարկվում՝ երիտասարդությանը վերահսկողական աշխատանքներում ներգրավելու համար: Այս ուղղությամբ ձեռնարկված միջոցառումների արդյունքն է «Թեթև հեծելազորի» ջոկատների ձևավորումը: «Թեթև հեծելազորայինների»՝ 1928 թ. մարտի 15-ին կայացած 1-ին խորհրդակցությունը քննարկեց «Թեթև հեծելազորի» ձևավորման հարցը և հստակեցրեց կազմակերպական խնդիրները: Նույն թվականի մայիսին հրավիրված Համամիութենական լենինյան կոմունիստական երիտասարդական միության 8-րդ համագումարը, ապա նաև ՀԼԿԵՄ կենտկոմի հուլիսի 14-ի նիստը քննարկում են բյուրոկրատիզմի դեմ մղվող պայքարում կոմերիտմիության խնդիրները<sup>2</sup>: 1928 թ. օգոստոսի 4-ին Հայաստանում «Ավանգարդ» թերթի խմբագրության կոմերիտական բջջին կից կազմակերպվեց «Թեթև հեծելազորի» առաջին ջոկատը<sup>3</sup>: «Թեթև հեծելազորայինների» առաջին «արշավը» կազմակերպվեց 1928 թ. օգոստոսի 22-ին: Յոթանասուն «թեթևհեծելազորայիններ» «արշավեցին» Երևանի սննդի հաստատությունների վրա: Ձևավեց քաղաքի ճաշարանների, սննդամթերքների պահեստների սանիտարական վիճակը: Այդ օրը զինման ենթարկվեցին ավելի քան 20 հաստատություններ<sup>4</sup>: Ընդհանրապես «Թեթև հեծելազորի» ջոկատները կարող էին «արշավներ» կազմակերպել ցանկացած կազմակերպության վրա և ստուգել աշխատանքների կազմակերպման ճշտությունը:

Սկզբնական շրջանում առկա էին բազմաթիվ թերություններ «թեթև հեծելազորի» կազմակերպման հարցում: Նրանք չունեին աշխատանքի ծրագիր, գործում էին անկազմակերպ ու տարերայնորեն, չէին կատարում աշխատանքի

<sup>2</sup> Տե՛ս **Պողոսյան Շ.**, Լենինյան վերահսկողությունը գործողության մեջ, Երևան, 1978, էջ 182-183:

<sup>3</sup> Տե՛ս «Ավանգարդ», 4 օգոստոսի 1928, N 62, էջ 1:

<sup>4</sup> Տե՛ս **Պողոսյան Շ.**, նշվ. աշխ., էջ 184:

հաշվառում: Վատ էին կազմակերպվում ղեկավարման գործընթացները: Թույլ էր «Թեթև հեծելազորի» հանրապետական շտաբի ղեկավար դերը, անգործության էին մատնված շրջանային շտաբները: Նրանց ղեկավարումն աստիճանաբար կենտրոնանում է ԲԳՏ-ի ձեռքում: 1929 թ. հոկտեմբերին ԲԳՏ-ում առանձնացվում է հատուկ աշխատակից՝ «թեթևհեծելազորային» շարժումը ղեկավարելու համար<sup>5</sup>: Ապա ԲԳՏ-ին կից կազմակերպվում է 20 հոգուց բաղկացած հրահանգիչների խումբ, որի միջոցով և գլխավորությամբ իրականացվում են «թեթևհեծելազորայինների» արշավները<sup>6</sup>: 1931 թ. ՀԼԿԵՄ կենտկոմի և ԲԳՏ ժողկոմատի կողմից շրջաններ են գործուղվում 25 հրահանգիչներ, որոնք, բացի հրահանգավորումից և սեմինար պարապմունքներից կազմակերպում էին ցուցադրական արշավներ<sup>7</sup>:

1930 թ. փետրվարին Թիֆլիսում կայանում է «Թեթև հեծելազորի» ջոկատների Անդրկովկասյան երկրային հավաքը: Կարևորելով «թեթևհեծելազորային» շարժումը՝ հավաքը կոչ է անում կոմերիտական կազմակերպությունների ավելի մեծ ուշադրություն դարձնել շարժմանը, այն դնել կազմակերպված հունի մեջ<sup>8</sup>:

Շեղանակներ կայունանում են «Թեթև հեծելազորների» աշխատանքները: Արդեն 1930 թ. կեսերին գործում էին «Թեթև հեծելազորի» 600 ջոկատներ, որոնցում ընդգրկված էր 8000 հոգի, որից 6300-ը կոմերիտականներ էին: Ընդգրկված էին նաև տարբեր մասնագետներ, այդ թվում՝ 200 տեխնիկ, 35 ինժեներ, 270 հաշվապահ<sup>9</sup>: 1931 թ. կազմակերպվում են բազմաթիվ արշավներ տնտեսական մարմինների, Հայկոոպի խանութների, Երևանի բոլոր ձեռնարկությունների և այլ կազմակերպությունների վրա:

«Թեթևհեծելազորային» շարժումը գոյություն ունեցավ մինչև 1934 թ. սկիզբը և դադարեցվեց վերահսկողության մարմինների վերակազմակերպման ժամանակ:

ԿՎՀ-ԲԳՏ ժողկոմատի վերահսկողական աշխատանքներին օժանդակող կառույցներից են նաև ԲԳՏ աջակցող խմբակները, որոնց կազմավորումը սկսվել է 1930-ական թվականների սկզբին: 1931 թ. մարտի 9-ին ԿՎՀ-ԲԳՏ

<sup>5</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 72, թ. 40:

<sup>6</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 417, թ. 45:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Պողոսյան Շ.**, նշվ. աշխ., էջ 193:

<sup>8</sup> Տե՛ս **Պողոսյան Շ.**, «Թեթև հեծելազոր»-ը որպես աշխատավոր երիտասարդության վերահսկողության ձև Հայաստանում առաջին հնգամյակի տարիներին, էջ 31:

<sup>9</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 60, թ. 19 շրջ.:

կազմաժինը շրջաբերական է ուղղում բոլոր ՇՎՀ-ԲԳՏ-ներին, որով վերջիններին պարտադրվում է շրջանների բոլոր խոշոր կոլտնտեսություններում և խորհունտեսություններում կազմակերպել ԲԳՏ աջակցող խմբակներ<sup>10</sup>: Խմբակները կազմակերպվելու էին կամավոր հիմունքներով, բաղկացած էին լինելու 3-15 հոգուց: Նրանք օժանդակելու էին ԲԳՏ աշխատանքներին, սերտ կապ էին պահպանելու ՇՎՀ-ԲԳՏ-ների, ԲԳՏ սեկցիաների, կուսբջիջների հետ, ժամանակին պետք է ահազանգեին խորհունտեսություններում և կոլտնտեսություններում առկա թերությունների մասին, հետևեին վերադաս մարմինների որոշումների կատարման ընթացքին, ՇՎՀ-ԲԳՏ-ների հանձնարարությամբ հետազոտեին կոլտնտեսություններին և խորհունտեսություններին վերաբերող առանձին հարցեր<sup>11</sup>:

1931 թ. ապրիլի 20-ին ՀՍԽՀ ԲԳՏ ժողկոմատի կոլեգիան որոշում է ընդունում, որպես ԲԳՏ հենակետեր, ձեռնարկություններին կից աջակցող խմբակներ կազմակերպելու մասին<sup>12</sup>: Վերջիններս նույնպես կազմակերպվելու էին կամավորության սկզբունքով և ունենալու էին 5-9 անդամ: Ձեռնարկություններին կից խմբակները հետևելու էին վերադաս մարմինների որոշումների կատարման ընթացքին, վեր էին հանելու ձեռնարկությունների աշխատանքներում առկա թերությունները, ինչպես նաև հսկելու էին արտադրաֆինանսական ծրագրերի կատարումը, սոցմրցության և հարվածայնության աշխատանքները, իրականացնելու էին բողոքների ընդունումը և քննությունը: Միևնույն ժամանակ պետք է կատարեին ուսումնասիրություններ ՇՎՀ-ԲԳՏ-ից ստացված հանձնարարությունների կապակցությամբ և հավաքված համապատասխան նյութերը ուղարկում են ՇՎՀ-ԲԳՏ՝ որոշում կայացնելու համար<sup>13</sup>:

1931 թ. մայիսի 17-ին ԿՎՀ-ԲԳՏ կազմաժինը հրահանգում է մինչև հունիսի 1-ը ԲԳՏ աջակցող խմբակներ կազմակերպել ապրիլի 20-ի որոշմամբ նշված բոլոր գործարաններում<sup>14</sup>: ՀԿ(բ)Կ 8-րդ համագումարին ներկայացված ԿՎՀ-ԲԳՏ հաշվետվությունից տեղեկանում ենք, որ աջակցող խմբակներ են կազմակերպվել Երևանի մեխգործարանում, Ալավերդու պղնձաձուլարանում, Լենինականի տեքստիլ կոմբինատում, Արթիկ-տուֆում, Արարատի ցեմշինում,

<sup>10</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 77, թ. 27:

<sup>11</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>12</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ. 26:

<sup>13</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>14</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ. 25:

մի շարք կոլտնտեսություններում և խորհունտեսություններում<sup>15</sup>: ՇՎՀ-ԲԳՏ –ի առջև խնդիր է դրվում 1932 թ. օժանդակ խմբակներ կազմակերպել բոլոր ձեռնարկություններում, խորհունտեսություններում ու կոլտնտեսություններում<sup>16</sup>:

Կարևորվում էր նաև կոոպերատիվ ձեռնարկություններին կից կազմակերպված աջակցող խմբակների աշխատանքը: 1933 թ. ԲԳՏ-ի, ՀԱՄԽ-ի, ՀԼԿԵՄ կենտկոմի և Հայկոոպի միացյալ շրջաբերականով՝ ուղղված շրջանային ԲԳՏ-ներին և արհմիությունների խորհուրդներին, ԼԿԵՄ շրջկոմներին և կոոպերատիվներին, հրահանգվում էր «բոլոր կոոպարչություններին կից կազմակերպված ԲԳՏ-ի ոժանդակ խմբակների աշխատանքները ուժեղացնել», շեշտվում էր, որ դրանց «պարտականությունը պետք է լինի՝ հետևել և հայտնաբերված այլանդակությունների մասին անմիջապես հայտնել ԲԳՏ-ին համապատասխան միջոցառումների դիմելու համար»: Միաժամանակ առաջարկվում էր «փոխադրել նույն տեղից մյուսը ԿՎՀ-ի հսկող աջակցող խմբակների արդյունավետ աշխատանքը և դրական փորձը»<sup>17</sup>:

Մյուս կառույցը, որը կարևոր դերակատարում ունեցավ վերահսկողական աշխատանքների իրականացման գործում, արտահաստիքային տեսուչների համակարգն էր, որը ներդրվեց 1931 թ.: ՀամԿ(Բ)Կ ԿՎՀ նախագահության և ԽՍՀՄ ԲԳՏ կոլեգիայի՝ 1931 թ. մարտի 29-ի համատեղ նիստում հաստատվում է «ԲԳՏ մարմիններում արտահաստիքային տեսուչների մասին» կանոնադրությունը<sup>18</sup>: Համաձայն վերջինի՝ արտահաստիքային տեսուչներն ամրացվում էին ԲԳՏ խմբերին, իսկ տեղերում՝ ՇՎՀ-ԲԳՏ-ներին: Նրանք մասնակցելու էին ԲԳՏ պլանային և արտապլանային հանձնարարությունների հետազոտմանը: Նրանց աշխատանքների շրջանակը հաստատվում էր ԲԳՏ խմբերի ղեկավարների և ՇՎՀ- ԲԳՏ նախագահի կողմից: Արտահաստիքային տեսուչները ԲԳՏ հանձնարարություններն իրականացնելիս օգտվում էին ԲԳՏ հաստիքային տեսուչների բոլոր իրավունքներից՝ միաժամանակ կրելով ամբողջական պատասխանատվություն աշխատանքի կատարման ժամկետների և որակի համար: Արտահաստիքային տեսուչներ կարող էին դառնալ կոմկուսի և կոմերիտմիության անդամները, ԲԳՏ ակտիվի անդամները (սեկցիաներ, բանգյուղաթղթակիցներ, «թեթևհեծելազորայիններ» և այլն), հարվածային աշխատողները, պետական հիմնարկների աշխատողները, մասնագետները, գի-

<sup>15</sup> Տե՛ս **Գալոյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 57:

<sup>16</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 75, թ. 14:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, թ. 2-3:

<sup>18</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 92, թ. 10:

տական աշխատողները: Փորձի փոխանակման նպատակով ԲԳՏ կազմ-հրահանգչական բաժնի և ՇՎՀ-ԲԳՏ նախագահների կողմից պարբերաբար կազմակերպվելու էին արտահաստիքային տեսուչների խորհրդակցություններ<sup>19</sup>: Արտահաստիքային աշխատողները գործելու էին հասարակական հիմունքներով՝ առանց կատարած աշխատանքի համար վարձատրություն ստանալու: Ընդ որում մի շարք ՇՎՀ-ԲԳՏ-ներում, որտեղ չկային համապատասխան աշխատողներ, վերահսկողության աշխատանքներն իրականացվում էին միայն արտահաստիքային տեսուչների ջանքերով: Արտահաստիքային տեսուչները ԿՎՀ-ԲԳՏ աշխատանքներում ներգրավվում էին բավականին արագ, կազմակերպական շատ կարճ շրջան անցնելուց անմիջապես հետո: Արտահաստիքային տեսուչներ էին կցվում բոլոր խմբերին (յուրաքանչյուրում՝ 7-10 մարդ), ինչպես նաև ՇՎՀ-ԲԳՏ-ներին (յուրաքանչյուրում՝ 15-20 մարդ, իսկ առանձին շրջաններում՝ մինչև 40 մարդ)<sup>20</sup>: Տեսուչների թիվն անընդհատ աճում էր, և արդեն 1932 թ. ԿՎՀ-ԲԳՏ կենտրոնական մարմիններում ներգրավված էին 140 արտահաստիքային տեսուչ, որոնց թվում՝ ճանաչված գիտնականներ, մասնագետներ, հասարակական գործիչներ, ինչպես նաև բանվորներ: ՇՎՀ-ԲԳՏ-ներին կցվել էին 1200-ից ավելի արտահաստիքային տեսուչներ<sup>21</sup>:

Հատկանշական է, որ ձևավորումից անմիջապես հետո՝ 1931թ. երկրորդ կիսամյակում, ԲԳՏ աշխատանքների ամբողջ ծավալի ավելի քան 30 տոկոսն իրականացվել է արտահաստիքային տեսուչների ուժերով<sup>22</sup>: Այս թիվը հետագա տարիների ընթացքում ավելի է մեծանում:

Ներքևից իրականացվող վերահսկողության կազմակերպման գործում կարևոր տեղ ունի պետական հիմնարկությունների վրա ձեռնարկությունների (գործարանների) բանվորների շեֆության իրականացումը: Այս եղանակով մի կողմից հսկողություն էր սահմանվում հիմնարկությունների գործունեության վրա, մյուս կողմից բանվորները ծանոթանում էին պետական մարմիններում աշխատելու սկզբունքին՝ պատրաստվելով հետագայում փոխարինելու վերջիններում աշխատողներին:

Շեֆական աշխատանքները Խորհրդային Միությունում սկզբնավորվեցին 1928թ.՝ 16-րդ կուսկոնֆերանսից հետո: Այն հիմնական քննարկման

<sup>19</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>20</sup> Տե՛ս **Գալոյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 55:

<sup>21</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 91, ց. 2, գ. 440, թ. 190:

<sup>22</sup> Տե՛ս **Գալոյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 55:



առարկա է դառնում 1930 թ. մարտի 15-ին կայացած ՀամԿ(բ)ԿԿԿ-ի և ԿՎՀ-ի միացյալ նիստում: Այստեղ կարևորվում է շեֆական աշխատանքների դերը պետական մարմինների «գտման» և նրանցում աշխատելու համար անհրաժեշտ աշխատողների պատրաստման գործում: Միաժամանակ պարտավորեցնում են գործարանների կուսկոմիտեներին, բջիջներին և տեղական ՎՀ-ԲԳՏ-ներին՝ ամեն կերպ օժանդակելու շեֆաշխատանքներին՝ այն համարելով ձեռնարկություններում տարվող զանգվածային աշխատանքների կարևորագույն մաս<sup>23</sup>:

1930 թ. հաստատվում է «Հիմնարկների վրա ձեռնարկությունների շեֆության մասին» կանոնադրությունը: Համաձայն որի՝ ձեռնարկություններն իրականացնելու էին ենթաշեֆ հիմնարկների աշխատանքների ամենօրյա պարբերական վերահսկողություն, հետևելու էին կուսակցական և կառավարական որոշումների կատարմանը, ակտիվ մասնակցելու էին պետմարմինների աշխատողների «գտման» աշխատանքներին, աջակցելու էին հիմնարկների աշխատանքների կազմակերպմանը և այլն: Շեֆական աշխատանքների ընդհանուր ղեկավարումն իրականացնելու էին ԿՎՀ-ԲԳՏ մարմինները, իսկ ձեռնարկություններում ղեկավարությունը դրվում էր ֆաբրիկագործարանային կոմիտեների վրա, որոնք անմիջականորեն պատասխանատու էին շեֆական աշխատանքների հաջողության համար: Իրենց հերթին ենթաշեֆ հիմնարկներն առանձնացնում էին մեկ ղեկավար աշխատողի, ով հետևելու էր հիմնարկներում շեֆական աշխատանքների կազմակերպմանը: Շեֆձեռնարկություններում ձևավորվում էին բանվորական խմբեր, որոնք գործելու էին կամավորության սկզբունքով: Նրանք նախևառաջ ծանոթանալու էին ենթաշեֆ հիմնարկի վերաբերյալ առկա որոշումներին ու հրահանգներին, նրա խնդիրներին, փաստացի վիճակին, ապա նոր սկսելու էին աշխատանքները տվյալ հիմնարկում<sup>24</sup>:

Խորհրդային Հայաստանում շեֆական աշխատանքները սկզբնավորվեցին 1930 թ.: Նույն տարվա հոկտեմբեր ամսի դրությամբ հաստատվել էր 11 ձեռնարկությունների շեֆություն պետական հիմնարկների նկատմամբ<sup>25</sup>: Հա-

<sup>23</sup> Տե՛ս ՍՄԿԿ-ն համագումարների, կոնֆերանսների և Կենտկոմի պլենումների բանաձևերում և որոշումներում (այսուհետև՝ ՍՄԿԿ-ն...որոշումներում), հ. 5, Երևան, 1989, թ. 140:

<sup>24</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 380, թ. 91-93:

<sup>25</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ. 74 և շրջ.:

ջորդ տարի շեֆձեռնարկությունների թիվը հասնում է 17-ի<sup>26</sup>:

1931 թ. դեկտեմբերի 9-ին ՀԿ(Բ)Կ ԿՎՀ նախագահությունը և ԲԳՏ կոլեգիան համատեղ որոշում են ընդունում հիմնարկների վրա ձեռնարկությունների շեֆության վիճակի մասին: Այստեղ նշվում է, որ չնայած ԿՎՀ նախագահության և ԲԳՏ կոլեգիայի՝ 1931թ. ընթացքում ընդունած որոշումներին՝ շեֆական աշխատանքներին հատկացվել է ոչ պատշաճ ուշադրություն, և մի շարք ձեռնարկություններում չեն ձևավորվել շեֆխմբեր: Առաջարկվում է կուրսը կայուն պարտուղարներին և ֆարքիկագործարանային կոմիտեների նախագահներին իրենց ուշադրության կենտրոնում պահել շեֆական աշխատանքների կազմակերպումը և սահմանված հիմնարկներում ձևավորել շեֆխմբեր<sup>27</sup>: 1932 թ. հունվարի 31-ին գումարված ԿՎՀ-ԲԳՏ, ՀԱՄԽ-ի, շեֆձեռնարկությունների, ենթաշեֆ հիմնարկների, սոցիալատեղիչների համատեղ խորհրդակցությունը քննարկում է Հայաստանում շեֆական աշխատանքների իրականացման հարցը և հստակեցնում աշխատանքների իրականացման ժամանակը: Մասնավորապես սահմանվում է, որ շեֆաշխատանքները պետք է կատարվեն նախապես կազմված օրացուցային ծրագրով՝ երեկոյան ժամերին: Վերջինի համար հիմք էր ընդունվում շեֆխմբերի անդամների՝ հիմնական աշխատանքները չխոչընդոտելու հանգամանքը<sup>28</sup>:

Գործարանների շեֆության կողքին հանդես է գալիս սոցիալական համատեղիչների ինստիտուտը: Վերջինները կցված էին որոշակի հիմնարկի և իրենց հիմնական աշխատանքից դուրս աշխատանքներ էին կատարում կցված հիմնարկում, ուսումնասիրում էին նրա աշխատանքները, արձանագրում առկա թերությունները: 1931 թ. կայացած ՀԿ(Բ)Կ կենտկոմի և ԿՎՀ-ի միացյալ պլենումը, սոցիալատեղիչների հարցը քննարկելով, որոշում է ԲԳՏ-ԿՎՀ-ին առաջարկել «կազմակերպել շեֆընկալ ձեռնարկությունների բանվորների աշխատանքը պետապարատում, սոց[իալական] համատեղության կարգով, առաջին հերթին հողժողկոմատի, ֆինժողկոմատի և Հայկոպի ապարատներում»<sup>29</sup>: 1931 թ. շարքային բանվորներից հանրապետության պետական կենտրոնական հիմնարկներում կային 15 սոցիալատեղիչներ<sup>30</sup>:

<sup>26</sup> Տե՛ս **Գալոյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 58:

<sup>27</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 415, թ. 17:

<sup>28</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 444, թ. 15 շրջ.:

<sup>29</sup> ՀԿ(Բ)Կ ԿԿ-ի յեվ ԿՎՀ-ի միացյալ պլենումի բանաձևերը, Յերևան, 1932, էջ 49:

<sup>30</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 1, ց. 17, գ. 126, թ. 27:

1932 թ. հունվարի 31-ին կայացած ԿՎՀ-ԲԳՏ-ի, ՀԱՄԽ-ի, շեֆձեռնարկությունների, ենթաշեֆ հիմնարկությունների կոմբջիջների քարտուղարների, տեղկոմների նախագահների և սոցիալատեղիչների համատեղ խորհրդակցությունը սահմանում է սոցիալատեղության աշխատանքների իրականացման կարգը: Սոցիալատեղիչը նախապես պետք է հիմնարկության բաժնի վարիչին ներկայացնի ժամանակացույց, որով սահմանվում էին այն օրերն ու ժամերը, երբ ինքը կարող էր աշխատել տվյալ հիմնարկում: Հիմնարկության բաժնի վարիչը պարտավոր էր սոցիալատեղիչի հետ միասին կազմել օրացուցային ծրագիր՝ նախագծելով աշխատանքի բաժանումը, սոցիալատեղիչի իրավունքներն ու պարտականությունները, հարցերի շրջանակը, որոնցով պետք է զբաղվի սոցիալատեղիչը: Սոցիալատեղիչներն ազատվում էին այլ հասարակական ծանրաբեռնվածությունից<sup>31</sup>: 1932 թ. կայացած ՀԿ(բ)Կ 8-րդ համագումարը դրական է համարում սոցիալատեղիչների գոյությունը և հանձնարարում ԿՎՀ-ԲԳՏ-ին՝ տարածելու սոցիալատեղիչների գոյություն ունեցող փորձը: «ԿՎՀ-ԲԳՏ պետք է ամենակարճ ժամանակամիջոցում արհմիությունների հետ միասնաբար հաստատի հիմնական հաստատություններում սոցիալատեղիչների պաշտոններ», -կարդում ենք համագումարի բանաձևերում<sup>32</sup>:

1932 թ. դեկտեմբերի 8-ին գումարված ՀԿ(բ)Կ ԿՎՀ նախագահության և ՀՄԽՀ ԲԳՏ կոլեգիայի միացյալ նիստը որոշում է ընդունում առաջարկել բոլոր ժողկոմատներին և պետհիմնարկություններին իրենց ուշադրության կենտրոնում պահել սոցիալատեղիչների աշխատանքները և նրանց համար ապահովել համապատասխան պայմաններ<sup>33</sup>:

Սոցիալատեղիչների ինստիտուտը ևս գոյություն է ունենում մինչև ԿՎՀ-ԲԳՏ ժողկոմատների վերացումը: Այս կարճ ժամանակաընթացքում այն հնարավորություն է տալիս բանվորներին ծանոթանալու պետական մարմինների աշխատանքներին և ընդգրկվել դրանցում:

ԿՎՀ-ԲԳՏ օժանդակ մարմինների շարքում առավել լայն տարածում գտածներից են ԲԳՏ սեկցիաները, որոնց ձևավորումը սկսվում է 1920-ական թվականների վերջին: 1929թ. ապրիլի 16-ին Անդրկովկասի կենտրոնական գործադիր կոմիտեի որոշմամբ գավառակային գործկոմներին և գյուղխորհուրդներին կից ստեղծվելու էին ԲԳՏ սեկցիաներ<sup>34</sup>: Այս հարցը քննարկման

<sup>31</sup> Տե՛ս նույն տեղում, ց. 1, գ. 444, թ. 16:

<sup>32</sup> ՀԿ(բ)Կ 8-րդ համագումարի բանաձևեր, Յերևան, 1932, էջ 36:

<sup>33</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 444, թ. 9:

<sup>34</sup> Տե՛ս նույն տեղում, գ. 57, թ. 57:

առարկա է դառնում 1929 թ. ապրիլի 23-19-ը կայացած ՀամԿ(բ)Կ 16-րդ կոնֆերանսում, որտեղ գաղափարը հավանության է արժանանում, և որոշվում է առաջարկել տեղական կուսմարմիններին և խորհուրդներին բոլոր քաղաքային և գյուղական խորհուրդներին կից ստեղծել ԲԳՏ սեկցիաներ<sup>35</sup>: 1929թ. մայիսի 28-ին Հայաստանի կենտրոնական նախագահության որոշմամբ փոփոխության է ենթարկվում գյուղական խորհուրդների կանոնադրությունը, որով այդուհետ պարտադիր է համարվում գյուղխորհուրդներին կից ԲԳՏ սեկցիաների ստեղծումը<sup>36</sup>: Նույն օրը ԿԳԿ-ի նախագահությունը հրահանգներ է տալիս գավառակային գործկոմներին, գյուղական խորհուրդներին և քաղաքային խորհուրդներին կից ԲԳՏ սեկցիաներ ստեղծելու մասին<sup>37</sup>: Նշված իրավական ակտերով Խորհրդային Հայաստանում հիմք է դրվում ԲԳՏ սեկցիաների գործունեությանը: ԲԳՏ սեկցիաներ նախատեսվում էր կազմակերպել 41 գավառակային գործկոմներին և 94 գյուղական խորհուրդներին կից<sup>38</sup>:

Այսպիսով, Խորհրդային Հայաստանում 1920-1930-ական թվականներին ստեղծվում է վերահսկողության հասարակական լայն ցանց, որի միջոցով վերահսկողական աշխատանքներին մասնակցում են տասնյակ հազարավոր մարդիկ: Ստեղծվում է մի իրավիճակ, երբ վերահսկողությունը դառնում է յուրաքանչյուր անհատի իրավունքը և պարտականությունը: Միաժամանակ ստեղծվում է լայն հնարավորություն՝ պետական մարմիններում աշխատելու համար նոր սերունդ պատրաստելու և առաջ քաշելու համար:

**ОРГАНЫ СПОСОБСТВУЮЩИЕ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ НАРОДНОГО  
КОМИССАРИАТА ГОСУДАРСТВЕННО-ПАРТИЙНОГО  
КОНТРОЛЯ В 1928-1934 ГГ.**

ГЕВОРГ КЕСОЯН

Перед государственно-партийными органами с самого начала стояла задача по возможности привлечь широкие массы к контролирующим работам, превратить контроль в обязанность и право каждого гражданина. Для осуществления этой первоочередной задачи в 1928-1934 гг. были созданы и

<sup>35</sup> ՍՄԿԿ-ն...որոշումներում, հ. 4, Երևան, 1987, էջ 640:

<sup>36</sup> Տե՛ս «ՀՍԽՍՀ Օրենքների յեվ կարգադրությունների ժողովածու», Բաժին I, N 1, հունիս 1929, էջ 199:

<sup>37</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 200-201, 205-209:

<sup>38</sup> Տե՛ս ՀԱԱ, ֆ. 128, ց. 1, գ. 57, թ. 24-24 շրջ.:

действовали содействующие органы: "Легкая кавалерия", внештатные инспектора и т.д. С помощью последних к контрольным работам удалось привлечь десятки тысяч людей и способствовать этим повышению эффективности контрольных работ и подготовке соответствующих специалистов для работы в государственных органах.

**Ключевые слова** – "Легкая кавалерия", вспомогательная группа, внештатный инспектор, шефство предприятий, социальный совместитель.

## THE BODIES SUPPORTING THE ACTIVITY OF PEOPLE'S COMMISSARIAT OF STATE-PARTY CONTROLL IN 1928-1934

GEVORG KESOYAN

State-party control bodies had to engage wide masses in control activities in order to make the control each citizen's responsibility and right. In order to accomplish this priority in 1928-1934 various bodies were created that supported the CCC-WPI activity: "Light Cavalry", non-staff inspectors etc. These bodies succeeded in engaging thousands of people in control activities and contributed to the rise of efficiency in control activities and the preparation of specialists for state service.

**Key words** – "Light Cavalry", supporting group, non-staff inspector, enterprise patronage, social by-worker.

**ՎԱՐՉԱՏԱՐԱԾՔԱՅԻՆ ԲԱԺԱՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐՆ ԱՆԴՐԿՈՎԿԱՍԻ  
ԺՈՂՈՎՐԴԱՎԱՐԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՅԻՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ՍԱՀՄԱՆԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՄՇԱԿՄԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ  
(1918Թ. ՓԵՏՐՎԱՐ-ՄԱՅԻՍ)**

**ՀԱՅԿ ՄԱՀՏԵՍՅԱՆ**

Թուրքիայի անուղղակի միջամտությամբ ընթացող Անդրկովկասի ժողովրդավարական Դաշնային Հանրապետության սահմանադրության մշակման հանձնաժողովի աշխատանքներում սահմանաբաժանումների խնդիրն ստանում է առաջնահերթ նշանակություն: Անդրկովկասի Հանրապետության պետական կառուցվածքի և ձևի որոշման հարցում վրաց – թաթարական ներկայացուցիչները, հակառակ մինչ այդ իրենց իսկ կողմից հնչեցված ձևակերպումներին, հանդես են գալիս որպես համադաշնության կողմնակիցներ՝ միաժամանակ տեսնելով հայկական գավառներն իրենց ազգային տարածքներում: Միայն մայիսյան հերոսամարտերը ստիպեցին ինչպես Թուրքիային, այնպես էլ վրաց-թաթարական ուժերին հրաժարվել իրենց մտադրություններից:

**Բանալի բաներ** – Անդրկովկասի Հանրապետություն, Անդրկովկասյան Սեյմ, սահմանադրություն, հանձնաժողով, դաշնություն, համադաշնություն, սահմանաբաժանում:

Անդրկովկասյան Սեյմի երրորդ նիստին մենչևիկ Ն. Ժորդանիան հայտնում է, որ իրենց և Անդրկովկասյան կառավարության առջև դրված կարևորագույն խնդիրները երեքն են՝ խաղաղության, ազրարային և ամենակարևորը՝ ազգային<sup>1</sup>: Մուսավաթական կուսակցության անունից Հասան բեկ Աղաևը հայտարարում է, որ ազգային հարցը պետք է լուծվի իրենց դարավոր հարևանների հետ համերաշխությամբ և համաձայնությամբ, առանց նրանց իրավունքների ոտնահարման՝ միաժամանակ պահանջելով, որ ամբողջ Անդրկովկասում անհապաղ մտցվեն զեմստվոներ, առանց բացառությունների, իսկ երկրի պետական կառուցվածքը դաշնությանն այլընտրանք չպետք է ունենա<sup>2</sup>: Ութերորդ նիստին դաշնակցական Հ. Քաջազնունին իշխանության կազմավորման նախապայման համարում էր Անդրկովկասի ժողովրդավարական Դաշնային Հանրապետության (ԱԺԴՀ) սահմանադրության կազմումն ու ընդունումը, որը կսահմաներ ինչպես կենտրոնական կամ համերկրային իշխանության լիազորության սահմանները, այնպես էլ կտար վարչատարածքային բաժանման հարցի լուծումը, իսկ Սեյմի թաթար ներկայացուցիչ Մամեդ էմին

<sup>1</sup> Закавказский Сейм. Стенографический отчет. Тифлис, 1918. Зас. 3-ое, стр. 5-6.

<sup>2</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 11-13:

Ռասուլ Ջադեն ավելացնում է, որ երկրային կենտրոնական իշխանության հիմքում պետք է լինի դաշնությունը՝ որպես պետական կառուցվածքի ձև<sup>3</sup>:

Անդրկովկասյան Սեյմը 1918թ. ապրիլի 9-ի 22-րդ նիստում<sup>4</sup> թուրք-գերմանական և վրաց-թաթարական ուժերի ազդեցությամբ հռչակում է ԱԺԴՀ անկախությունը, որն առաջինը ճանաչում է Թուրքիան 1918թ. ապրիլի /14/ 27-ին<sup>5</sup>: Այդ նիստը դառնում է բեկումնային. բուլշևիկյան հեղաշրջումից ի վեր՝ դառնալով Անդրկովկասը Ռուսաստանից անջատելու և երկրամասն անկախացնելու գլխավոր ջրբաժանը<sup>6</sup>:

Ապրիլի 13-ին Անդրկովկասյան Սեյմի 25-րդ նիստին կառավարության ղեկավար մենշևիկ Ակակի Չխենկելին իր ելույթում նշում է, որ կառավարության համար առաջնահերթ նշանակություն ունեն սահմանադրության մշակումն ու ընդունումը, որով կհստակեցվեր ինչպես Անդրկովկասի պետական կարգը, այնպես էլ արմատապես կլուծվեր վարչատարածքային բաժանումների հարցը, որը թույլ կտար ապահովել անդրկովկասյան ազգությունների համերաշխ գոյակցությունը: Դրա համար անհրաժեշտ է համարում կազմել հանձնաժողով և շատ կարճ ժամանակահատվածում անցնել սահմանադրության նախագծի մշակման աշխատանքներին<sup>7</sup>: Ապրիլի 14-ի կառավարության նիստում որոշվում է կառավարության ղեկավար, արտաքին գործերի նախարար Ա. Չխենկելու գլխավորությամբ ձևավորել հանձնաժողով՝ ԱԺԴՀ սահմանադրության մշակման համար: Հանձնաժողովի կազմում պետք է ընդգրկվեին 5-ական ներկայացուցիչներ Անդրկովկասի ազգային խորհուրդներից: Որպես մասնագետներ՝ կառավարության կողմից հրավիրվում են իրավաբաններ Յուրի Ղամբարովը, Ջուրաբ Ավալովը, Գրիգոլ Ռցխիլաձեն, Սերգո Ջափարիձեն, Միքայել Գրուզենբերգը, Անդրկովկասյան Սեյմի անդամ Մ. Է. Ռասուլ-Ջադեն<sup>8</sup>, իսկ սահմանաբաժանման նախագծի քննարկման համար ներկայացուցիչներ են նշանակվում Ներքին գործերի նախարար Նոյ Ռամիշվիլին, Արդյունաբերության նախարար Ավետիք Սահակյանը և ժողովրդական լուսա-

<sup>3</sup> St'u Закавказский Сейм, Зас. 8-ое, стр. 26-29:

<sup>4</sup> Закавказский Сейм, Зас. 22-ое, стр. 1-71.

<sup>5</sup> **Ավետիսյան Հրանտ**, Հայկական հարցը 1918թ., էջ 155:

<sup>6</sup> **Մելիքյան Վ.**, Անդրկովկասյան Սեյմի քաղաքական կողմնորոշման փոփոխման հիմնահարցը և երկրամասի անկախության հռչակումը, «Հայագիտության հարցեր», 3(14), ԵՊՀ, 2018թ., էջ 107:

<sup>7</sup> St'u Закавказский Сейм, Зас. 25-ое, стр. 2-3:

<sup>8</sup> Борьба, Тифлис, N 59, 1 мая, 1918.

վորության նախարար Նասիր Բեկ-Ոստրբեկովը<sup>9</sup>:

Հայոց Ազգային խորհրդի մայիսի 3-ի ՂԳ(93-րդ) նիստին որոշվում է հանձնաժողովի կազմում ընդգրկել Դաշնակցություն կուսակցությունից Սիրական Տիգրանյանին, Ավետիք Շահխաթունյանին, Գևորգ Խատիսյանին, Հայ ժողովրդական կուսակցությունից՝ Միքայել Պապաջանյանին, սոցիալիստ-հեղափոխականներից՝ Արշամ Խոնդկարյանին, սոցիալ-դեմոկրատներից՝ Սիմոն Փիրումյանին: Նրանցից Գ. Խատիսյանն ու Ավ. Շահխաթունյանը՝ որպես մասնագետներ, պետք է մասնակցեին նաև սահմանաբաժանման հարցերի քննարկմանը<sup>10</sup>:

Անդրկովկասի սահմանադրության մշակման կառավարական հանձնաժողովի առաջին նիստն Ա. Չխենկելու նախագահությամբ բացվում է մայիսի 4-ին, որն ուներ կազմակերպչական բնույթ: Հանձնաժողովը կազմված էր 24 անդամներից, որոնցից 15-ը ներկայացված էին ազգային խորհուրդներից, իսկ 9-ը՝ նշանակված կառավարության կողմից<sup>11</sup>: Վրաց Ազգային խորհրդից նիստին մասնակցում էին մենշևիկ Ռաժդեն Արսենիձեն, ազգային-դեմոկրատ Գեորգի Գվազալան, սոցիալ-հեղափոխական Վլադիմիր Գոբեչիան, սոցիալ-ֆեդերալիստ Շավվա Մեսխիշվիլին, «Ալիօնի» խմբակցությունից Պավել Սաքվառելիձեն: Թաթարներից նիստին մասնակցում էին Մուսավաթ կուսակցությունից Մամեդ Հաջինսկին, Մամեդ Ջաֆարովը, Խալիլ բեկ Խասամմեդովը, Ֆաթալի Խան Խոյսկին, մուսուլմանական սոցիալիստական բլոկից՝ Նասրեդին Սաֆիբյուրդսկին<sup>12</sup>: Հանձնաժողովի նախագահ ընտրվում է Ա. Չխենկելին, օգնականներ՝ Արդարադատության նախարար Ֆ. Խան Խոյսկին, Սեյմի անդամ Սիր. Տիգրանյանը, քարտուղար՝ սոցիալ-ֆեդերալիստ Գրիգոր Ռեխիլաձեն<sup>13</sup>: Ա. Չխենկելին իր ելույթում ասում է, որ Անդրկովկասյան կառավարությունն իր վրա պարտավորություն է վերցրել՝ կազմելու օրինագծեր Անդրկովկասյան Հանրապետության սահմանադրության և Անդրկովկասի վարչատարածքային բաժանման վերաբերյալ, ինչի համար էլ կազմվել է հանձնաժողովը, միաժամանակ նշելով հարցի բարդությունը և հանձնաժողովի առջև

<sup>9</sup> «Մշակ», Թիֆլիս, N 82, մայիսի 1, 1918թ.:

<sup>10</sup> Հայաստանի Ազգային Արխիվ (այսուհետև՝ ՀԱԱ), ֆ. 222, ց. 1, գ. 141, թ. 190:

<sup>11</sup> Центральный Государственный Исторический Архив Грузии (ЦГИА Грузии). Ф. 1836, оп. 1, д. 5, л. 113.

<sup>12</sup> Борьба, Тифлис, N 62, 9 мая, 1918.

<sup>13</sup> «Հորիզոն», Թիֆլիս, N 85, մայիսի 10, 1918թ.:



դրված պատասխանատվությունը<sup>14</sup>:

Հանձնաժողովի հաջորդ նիստին՝ մայիսի 5-ին<sup>15</sup>, քննարկումների հիմնական թեման Անդրկովկասի Հանրապետության պետական կառուցվածքի ձևի խնդիրն էր: Թաթարներն ու վրացիները, պահանջելով համադաշնություն, ավելացնում էին, որ դրա պատճառն անդրկովկասյան ազգությունների միջև պատմականորեն ձևավորված անվստահությունն ու կասկածամտությունն է մեկը մյուսի նկատմամբ, ինչի պատճառով միասնական պետություն կազմելն Անդրկովկասում անհնար է<sup>16</sup>: Նույն թաթարները մի քանի ամիս առաջ Կովկասի ապագա պետական կազմի հարցում հայտարարում էին, որ իրենք ֆեդերալիստներ են, և պահանջում էր ֆեդերացիա<sup>17</sup>: Նրանց դիրքորոշման փոփոխությունը պայմանավորված էր ինչպես երկդիմի, հայաստյաց, թիկունքային քաղաքականությամբ, այնպես էլ Թուրքիայի միջամտությամբ: Վերջինս միջամտում էր Անդրկովկասի Հանրապետության ներքին գործերին, մասնավորապես սահմանադրության մշակման աշխատանքներին՝ որպես պետական կառուցվածք պահանջելով համադաշնություն<sup>18</sup>: Պատահական չէ, որ մայիսին Բաթումում ընթացող հաշտության բանակցություններում Թուրքիայի կողմից անդրկովկասյան պատվիրակության քննարկմանը ներկայացված հաշտության փաստաթղթերի նախագծերում Անդրկովկասը ներկայացված էր որպես համադաշնություն<sup>19</sup>:

Դաշնության կողմնակիցներն էին հայերն ու մենչևիկները: Ընդհանուր հայտարարի չգալով՝ որոշվում է ձևավորել ենթահանձնաժողով, որի առաջին նիստը բացվում է մայիսի 7-ին և ուներ կազմակերպչական բնույթ<sup>20</sup>: Ենթահանձնաժողովի կազմում ընդգրկվում են Սիր. Տիգրանյանը, Ֆ. Խան Խոյսկին, Գ. Ռցխիլաձեն, Ռ. Արսենիձեն, Խ. Խասամետովը, Մ. Գրուզենբերգը, Ս. Ջափարիձեն և Ավ. Շահխաթունյանը: Ենթահանձնաժողովի մայիսի 11-ի նիստին կարևորելով սահմանաբաժանման հարցը՝ որպես քաղաքական խնդիրների լուծման կարևորագույն պայման, համադաշնության կողմնակիցների ելույթների հիմնական միտքն այն էր, որ երկրամասում տիրող անվստա-

<sup>14</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1818, оп. 1, д. 328, л. 1.

<sup>15</sup> Տե՛ս նույն տեղում, թ. 2-3:

<sup>16</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>17</sup> ՀԱԱ, ֆ. 222, ց. 1, գ. 141, թ. 48:

<sup>18</sup> Знамя труда, Тифлис, N 88, 16 мая, 1918.

<sup>19</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1864, оп. 2, д. 233, л. 37-39.

<sup>20</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1818, оп. 1, д. 328, л. 5:

հույան մթնոլորտի, ժողովուրդների միջև ագրեսիվ տրամադրությունների, թշնամությունների և կասկածանքների պատճառը պատմականորեն ձևավորված էթնիկ, կրոնական, մշակութային տարբերություններն են, հետևաբար՝ յուրաքանչյուր ազգություն պետք է իրավունք ունենա կազմակերպելու իր ազգային կյանքը, ինչն անհնար կլիներ առանց սահմանաբաժանման<sup>21</sup>: Այնուհետև թաթար պատվիրակների կողմից ներկայացվում է 44 թեզիսներից բաղկացած սահմանադրության նախագիծ՝ «Սահմանադրության հիմնական թեզիսների ակտ» անվամբ, որով Անդրկովկասը ներկայացված էր որպես համադաշնություն, իսկ 41-րդ թեզով Հայաստանի, Վրաստանի և Ադրբեջանի միջև սահմանները պետք է որոշվեին Անդրկովկասյան Սեյմի վարչատարածքային բաժանման ակտով<sup>22</sup>: Տեսնելով արդեն պատրաստի նախագիծը՝ հայերն անակնկալի են գալիս, և նրանց առաջարկով որոշվում է ժամանակ տրամադրել անդամներին՝ նախագծին ծանոթանալու համար:

Հանձնաժողովի նիստերի աշխատանքներին զուգահեռ ազգային խորհուրդներում ևս տեղի են ունենում քննարկումներ վերոհիշյալ հարցերի վերաբերյալ:

Վրաց Ազգային խորհրդի մայիսի 9-ի և 12-ի նիստերին վրաց քաղաքական կուսակցությունները պահանջում են համադաշնություն՝ ընդհուպ մինչև անկախացում, իսկ Ռ. Գաբաշվիլին էլ ավելացնում է, որ Անդրկովկասին պատրաստվում են առաջարկել արդեն պատրաստի Սահմանադրություն՝ մշակված Թուրքիայի և Գերմանիայի կողմից<sup>23</sup>, ինչը մենք տեսանք մայիսի 11-ի ենթահանձնաժողովի նիստին: Մայիսի 16-ի նիստին որոշում են սահմանադրության վերաբերյալ վերջնական որոշում չկայացնել, դրա փոխարեն Գերմանիայի կողմից վրացիներին արված անկախացման առաջարկության վերաբերյալ ստեղծում են հանձնաժողով, որի խնդիրը պետք է լիներ «ամեն կերպ հող նախապատրաստել Վրաստանի անկախության հռչակման համար»<sup>24</sup>: Վրացիները թիկունքային քաղաքականություն էին վարում՝ ունենալով գերմանացիների աջակցությունը, իսկ վարչատարածքային բաժանման հարցերը նրանց այդ պահին չէին մտահոգում, քանի որ իրենց կողմից հավակնած վիճելի տարածքները գտնվում էին թուրքական անեքսիայի վտանգի առջև: Խոսքը Թիֆլիսի նահանգի Ախալքալաք և Բորչալու գավառների մասին էր,

<sup>21</sup> Տե՛ս նույն տեղում, լ. 6<sup>06</sup>-7:

<sup>22</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1861, оп. 2, д. 23, л. 4.

<sup>23</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1836, оп. 1, д. 5, л. 115.

<sup>24</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1836, оп. 1, д. 2, л. 65-67.

որոնք նախարարական ծրագրի համաձայն՝ պետք է միանային նորաստեղծ Երևանի նահանգին<sup>25</sup>: Վիճելի տարածք համարվող Զաքաթալայի շրջանի հարցում, որին վրացիները հավակնում էին թաթարների հետ միասին, վստահ էին, որ կկարողանային ընդհանուր լեզու գտնել, ինչի ապացույցն այդ օրերին Մ. Է. Ռասուլ Զադեի նամակն էր՝ ուղղված Մ. Հաջինսկուն, որում ասված էր, որ հայերի հետ տարածքային զիջումների գնալ կնշանակեր բացել նրանց ախորժակը, միևնույն ժամանակ չբացառելով վրացիների հետ տարածքային վեճերում զիջումների գնալը, այդ կերպ մեկընդմիջտ լուծելով նրանց հետ տարածքային վեճերը<sup>26</sup>:

Հարցի վերաբերյալ Հայոց Ազգային խորհրդում քննարկումները սկսում են մայիսի 10-ի 97-րդ նիստում<sup>27</sup>: Հայերի մեջ էլ առանձնանում են համադաշնության և դաշնության կողմնակիցներ:

Սիր. Տիգրանյանը կարծում էր, որ եթե իրենք փոքրամասնություն կազմեն, ապա ստիպված կլինեն ենթարկվել մեծամասնությանը, ինչը ձեռնադր էր մուսուլմաններին՝ ավելացնելով, որ համադաշնությունն այլընտրանք չունի քաղաքական այդ իրավիճակում, իսկ Հովհ. Տեր-Օհանյանը գտնում էր, որ հարցն իրավական խնդիր չէ, այլ ռեալ ուժերի փոխհարաբերություն, հետևաբար՝ հայերը չեն կարողանա միայնակ դիմակայել թուրք-թաթարական և վրաց-գերմանական ուժերին, ուրեմն պետք է ընդունել համադաշնությունն իբրև փոքրագույն չարիք՝ հետագայում Ռուսաստանի հետ կապը վերահաստատվելուց հետո նորից պահանջելով դաշնություն:

Ս. Մամիկոնյանը գտնում էր, որ իրավական կողմը պետք է պնդել, իսկ անջատվողն անջատվի, պետք է ունենալ վճռորոշ քաղաքականություն, և չպետք է հեշտացնել թշնամու գործը, իսկ Գ. Խատիսյանը գտնում էր, որ դաշնությունը չի պարտավորեցնում ազգային տարածք ունենալ, ի տարբերություն համադաշնության, իսկ սահմանաբաժանման հարցն այդ պահին ուժերի իրական փոխհարաբերությունից կախված՝ հնարավոր չի լինի լուծել հոգուտ հայերի՝ հաշվի առնելով թաթարների, վրացիների, թուրքերի ախորժակը հայկական հողերի նկատմամբ, նշելով, որ թաթարները, իրենց թիկունքում ունենալով թուրքերի աջակցությունը, չեն համաձայնվում հայերին զիջել Ղարաբաղը՝ Շուշին, Ջևանշիրը, ինչպես նաև Զանգեզուրը, իսկ յայ-

<sup>25</sup> ՀԱԱ, ֆ. 375, ց. 1, գ. 69, թ. 3-20:

<sup>26</sup> **Балаев А.** Мамед Эмин Расулзаде (1884–1955). Москва, 2009, стр. 150.

<sup>27</sup> ՀԱԱ, ֆ. 222, ց. 1, գ. 141, թ. 200:

լաղներից /արոտատեղերից/ ուզում էին իրենց կազմում կազմավորել առանձին կանտոն<sup>28</sup>, վրացիներն էլ չէին ուզում զիջել Բորչալուն, թուրքերն էլ ուզում էին անեքսիայի ենթարկել Ախալցխայի, Ախալքալաքի, Ալեքսանդրապոլի, Էջմիածնի և Սուրմալուի գավառները<sup>29</sup>, այսինքն՝ համադաշնությունը հայերի համար կլիներ գերեզմանոց, քանի որ հայերը կհայտնվեին կրկնակի թուրքական տոպրակի մեջ, իսկ դաշնության դեպքում սահմանաբաժանման հարցը կմնար առկախ:

Նիստում միասնական տեսակետ չկարողանալով կազմել և հաշվի առնելով աշխարհաքաղաքական իրավիճակը, որը կարող էր ցանկացած պահի փոփոխության ենթարկվել, որոշում են ձգձգել հարցի լուծումը մինչև իրավիճակի պարզությունը:

Սահմանադրության մշակման կառավարական հանձնաժողովի նիստեր այլևս տեղի չեն ունենում Բաթումում ընթացող բանակցությունների, թուրքական զորքերի հարձակման և վրաց-թաթարական թիկունքային քաղաքականության պատճառով:

Այսպիսով, հայերը, թե՛ ներսից, թե՛ դրսից շրջապատված լինելով թշնամիներով, կարողացան մայիսյան հերոսամարտերի շնորհիվ հռչակել իրենց անկախությունը՝ ստեղծելով նոր իրականություն տարածաշրջանում՝ ի հեճուկս թուրք-թաթարական և վրացական նկրտումների:

#### **ВОПРОС РАЗМЕЖЕВАНИЯ ГРАНИЦ В КОНТЕКСТЕ РАЗРАБОТКИ КОНСТИТУЦИИ ЗАКАВКАЗСКОЙ ФЕДЕРАТИВНОЙ ДЕМОКРАТИЧЕСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

ГАЙК МАЙТЕСЯН

Проблема по вопросу размежевания границ Закавказья имела большое значение при разработке конституции Закавказской Демократической Федеративной Республики, которая состоялась при косвенном вмешательстве Турецкого правительства. При обсуждении вопроса о структуре государственного устройства Закавказской Республики грузино-татарские представители были сторонниками конфедерации, несмотря на то, что до совещания они озвучили себя сторонниками федерации, одновременно представляя армянские провин-

<sup>28</sup> ЦГИА Грузии, ф. 1861, оп. 2, д. 23, л. 4.

<sup>29</sup> ՀԱԱ, ֆ. 200, ց. 2, գ. 168, թ. 11:

ции на своей национальной территории. Только героические майские сражения помешали осуществлению этого плана.

**Ключевые слова** - республика Закавказье, закавказский сейм, конституция, комиссия, федерация, конфедерация, размежевание.

## THE PROBLEM OF THE BORDER DEMARCATION IN THE CONTEXT OF ELABORATION OF THE CONSTITUTION OF THE TRANSCAUCASIAN FEDERAL DEMOCRATIC REPUBLIC

HAYK MAHTESYAN

The problem on the issue of demarcation of the borders of Transcaucasia was of great importance in drafting the constitution of the Transcaucasian Democratic Federal Republic, which took place with the indirect intervention of the Turkish government. Discussing the issue of the structure of the state structure of the Transcaucasian Republic, the Georgian-Tatar representatives were supporters of the confederation, despite the fact that before the meeting they had already voiced themselves as supporters of the Federation, at the same time seeing Armenian provinces on their national territories. Only the heroic May battles prevented the implementation of this plan.

**Key words** - Transcaucasian Republic, Transcaucasian Seim, constitution, commission, Federation, Confederation, demarcation.

---

---

## ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

### ԱՆՁԻ ՍՏԵՂԾԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐԸ ՀՈՒՄԱՆԻՍՏԱԿԱՆ ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

#### ՍՈՍԵ ԽԱԶԻԲԱԲՅԱՆ

Հոգեբանական գիտության զարգացման ներկայիս փուլում անձի ստեղծարարությանը, ստեղծագործական ներուժին վերաբերող հարցերը գտնվում են գիտական հանրության ուշադրության կենտրոնում: Այս թեմաներն ուսումնասիրվել են հոգեբանական գիտության տարբեր ուղղությունների ներկայացուցիչների կողմից, և յուրաքանչյուր ուղղության գաղափարների համատեքստում ստեղծարարությունը դիտարկվել է յուրովի: Հոդվածում ստեղծարարությունը դիտարկվում է հոգեբանական գլխավոր ուղղություններից մեկի՝ հումանիստական ուղղության շրջանակներում: Ներկայացված են ուղղության առավել հայտնի ներկայացուցիչների՝ ներկայացված հիմնախնդրին առնչվող հայացքները:

**Բանալի բառեր** – ստեղծարարություն, ստեղծագործություն, ստեղծագործական ներուժ, հումանիստական ուղղություն:

Ստեղծարարության և ստեղծագործ անձի հիմնախնդիրը հոգեբանական գիտության մեջ վերջին հարյուրամյակում ամենաարժանատի հարցերից է: Այս հետաքրքրությունը պայմանավորված է ինչպես համամարդկային, համաշխարհային բնույթի խնդիրներով, ինչպիսիք են համաշխարհայնացման, տեղեկատվական գրոհի ժամանակաշրջանում անձի զարգացման հարցերը, աշխատանքի մեքենայացման պայմաններում ստեղծարար ռեսուրսների ընդգծված կարևորությունը և այլն, այնպես էլ բուն անձի համար դրա ունեցած դերով, եթե հաշվի առնենք ստեղծագործական ներուժի դրսևորման նշանակությունն առանձին անհատի կյանքում:

Առաջին անգամ «ստեղծարարություն» եզրը օգտագործել է 1922 թ. Դ. Սիմիսոնը: Այս բառերով նա բնութագրել է մարդու՝ մտածողության կարծրատիպերից ձերբազատվելու ընդունակությունը: Ստեղծարարությունը (կրեատիվություն, լատ.՝ creatio («ստեղծել, արարել») բառից), ընդհանուր առմամբ, հասկացվում է որպես անսովոր մտքեր, գաղափարներ, յուրատիպ լուծումներ ստեղծելու, մտածողության ավանդական սխեմաներից շեղվելու ունակություն<sup>1</sup>:

Գիտության մեջ հայտնի են ստեղծարարության հիմնախնդիրն ուսում-

---

<sup>1</sup> **Ильин Е.** Психология творчества, креативности, одаренности. Санкт-Петербург, 2009, 434 стр.

նասիրող և վերլուծող բազմաթիվ մոտեցումներ: Դ. Լեոնտևը, ամբողջականացնելով վերջիններս, առաջարկում է «ստեղծագործությունը», «ստեղծագործ անձը» մեկնաբանող երեք հիմնական մոտեցում: Համաձայն առաջինի՝ ստեղծագործությունը դիտարկվում է որպես հատուկ ընդունակություն, տաղանդ: Երկրորդ մոտեցումը դիտարկում է ստեղծագործությունը՝ որպես անձնային որակ, բնութագիր: Այս գծին են հետևում նաև ստեղծագործական ինքնաիրականացման, ի սկզբանե առկա ստեղծագործական ներուժի գաղափարը առաջ քաշող տեսությունները (Է. Ֆրոմ, Կ. Ռոջերս, Ա. Մասլոու և այլք), ընդ որում՝ տեսության առավել թարմ հետազոտությունները ստեղծագործությունը կապում են անձնային այնպիսի որակի հետ, ինչպիսին աշխարհի առջև բաց լինելն է: Երրորդ մոտեցումը ստեղծագործությունը դիտարկում է սոցիալական հարաբերությունների համատեքստում<sup>2</sup>:

Ինչպես նկատում է Դ. Լեոնտևը, ներկայումս, երբ հոգեբանական գիտությունն անհամեմատ առաջ է գնացել, արդեն խոսվում է այն մասին, որ անկախ անհավասար նախադրյալներից՝ մանկության շրջանում հզոր ստեղծագործական ներուժ ունեն բոլոր մարդիկ, միայն թե բոլորին չէ, որ հաջողվում է պահպանել կամ զարգացնել այն: Նկատվում է ստեղծագործության՝ որպես առանձին հոգեբանական գործընթացների, օրինակ՝ երևակայության կամ մտածողության միջև կապի ուսումնասիրությունից անցման միտում դեպի ամբողջական անձի ուսումնասիրությունը: Ստեղծագործությունը դիտարկվում է ոչ թե որպես գործընթաց կամ նույնիսկ գործունեություն, այլ որպես անձնային բնութագիր, կենսակերպ կամ կենսաճ, աշխարհի հետ հարաբերությունների ձև:

Հոդվածի շրջանակներում մենք կենտրոնացել ենք ստեղծարարության ներկայացման վրա՝ որպես անձնային կարևոր որակի՝ հիմնվելով հումանիստական հոգեբանության ներկայացուցիչների գիտական հայացքների վրա: Մենք համարում ենք ստեղծարարությունն անձնային համալիր որակ, որն ընդգրկում է տարբեր բնութագրիչներ՝ ինչպես անձնային կողմեր և հատկություններ, այնպես էլ ճանաչողական գործընթացների առանձնահատկություններ:

Ստեղծարարության դիտարկումը՝ որպես բոլոր մարդկանց ի ծնե տրված հնարավորություն, կենսական ուժ, անձնային բնութագիր, հիմնականում հումանիստական ուղղության ներկայացուցիչների «ձեռքբերումը» կա-

<sup>2</sup> **Леонтьев Д.** Творческий потенциал личности: траектории развития // Образовательная политика, № 7–8 (45–46), 2010, стр. 43–48.

րելի է համարել՝ հաշվի առնելով այս ուղղության ներկայացուցիչների գիտական հայացքները ստեղծագործության և ստեղծագործող անձի վերաբերյալ, ինչն ակնհայտ է դառնում, երբ հաշվի ենք առնում այն հանգամանքը, որ հումանիստական ուղղության մեջ անձի մասին պատկերացումներում կենտրոնական բնութագիր է համարվում վերջինիս ստեղծագործական բնույթը<sup>3</sup>:

Ստորև կանդադառնանք հումանիստական ուղղության մի քանի դասական ներկայացուցիչների՝ Ա. Մասլոուի, Է. Ֆրոմի, Կ. Ռոջերսի՝ ստեղծարարության հիմնախնդիրն վերաբերող գիտական հայացքներին՝ ընդգծելով առանցքային գաղափարները:

Այսպես, հումանիստական հոգեբանության ներկայացուցիչ, այցելուականտրոն հոգեթերապիայի հիմնադիր Կ. Ռոջերսը բազմիցս անդրադարձել է անձի ստեղծագործական ուժին, ստեղծարարությանը, նա կիրառել է «լավ կյանք» հասկացությունը՝ նկատի ունենալով լիարժեք գործող անձի կյանքը, որի բաղկացուցիչներից մեկը հեղինակը համարում է ստեղծագործելը: Մեր կյանքում, ըստ Կ. Ռոջերսի, ստեղծագործությունն իր արժանի տեղը չի զբաղեցնում, և այս հարցն առավել արդիական է դառնում, եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ միայն ստեղծագործական մոտեցումը թույլ կտա հարմարվել վիթխարի արագությամբ զարգացող աշխարհում: Կ. Ռոջերսը հավատացած էր, որ եթե մարդը չհասցնի նոր, յուրահատուկ, ստեղծագործաբար հարմարվել շրջապատող աշխարհին նույն արագությամբ, ինչ գիտությունն է այն փոխում, մշակույթը կկանգնի կործանման վտանգի առջև: Հեղինակը խոսել է նաև այն մասին, որ ստեղծագործության գլխավոր դրոպապատճառը մարդու ինքնաիրացման, սեփական հնարավորությունների դրսևորման ձգտումն է: Այս ձգտման մեջ նա կենտրոնական էր համարում ստեղծագործական սկիզբը, որն արտահայտվում է մարդու զարգացման, հասունացման, ընդլայնման, զարգացման, կատարելագործման, սեփական անձի բոլոր ընդունակությունների դրսևորման մեջ, ընդ որում, ըստ նրա, այս ձգտումը կա յուրաքանչյուր մարդու մեջ, ընդամենը սպասում է համապատասխան պահի դրսևորմանը<sup>4</sup>:

Հումանիստական հոգեբանության մեկ այլ ներկայացուցիչ՝ Է. Ֆրոմը, իր ուսումնասիրություններում կենտրոնանում է ոչ թե տաղանդի, ընդունակությունների, արվեստի գործ ստեղծելու սոցիալ-տնտեսական պայմանների վրա,

<sup>3</sup> <https://www.psychologos.ru/articles/view/gumanisticheskaya-psiologiyazpt-gumanisticheskoe-napravlenie>.

<sup>4</sup> **Роджерс К.** Становление личности. Москва, 2001, 416 стр.



այլ անձի ստեղծագործական սկզբի վրա՝ որպես մարդ տեսակի մենաշնորհի: Ստեղծագործությունը, ըստ հեղինակի, միայն տաղանդավոր մարդկանց բնորոշ հատկությունն է, այլ որոշակի կենսական դիրքորոշում է, որին հասնելն իրատեսական է յուրաքանչյուր մարդու համար: Է. Ֆրոմը, խոսելով ստեղծագործականության և ստեղծագործական անձի մասին, առաջնային էր համարում ստեղծագործական ընկալումը, որը, ըստ հեղինակի, արթնացնում է մարդուն և պատրաստում է նրան երևոյթների էության ընկալմանը: Ըստ գիտնականի՝ մարդկանց մեծամասնությունն այնքան է նեղացրել երևոյթներն ընկալելու իր սահմանները, որ որևէ օբյեկտ տեսնելիս նա ոչ թե լիարժեքորեն ընկալում է այն՝ տալով նաև հուզական արձագանք, այլ միայն ճանաչում է օբյեկտը՝ ըստ իր հիշողության մեջ առկա ինֆորմացիայի: Միայն թե Է. Ֆրոմը նշում է նաև, որ ստեղծագործական հոգեվիճակը, ընկալումը և ստեղծագործական կյանքն առհասարակ հնարավոր են միայն այն դեպքում, երբ մարդը հասնում է ներքին հասունության՝ փաստորեն նույնպես խոսելով անձնային զարգացման, աճի և ստեղծագործականության միջև կապի մասին<sup>5</sup>:

Է. Ֆրոմը խոսել է նաև այն պայմանների մասին, որոնք անհրաժեշտ են ստեղծագործական ընկալման համար: Այսպիսի պայմաններից մեկը զարմանալու կարողությունն է, որը հատուկ է երեխային, և որի ունակությունը նա կորցնում է դաստիարակության, կրթության արդյունքում, նա այլևս չի զարմանում կամ վախենում արտահայտել զարմանք՝ մտավախությամբ, որ իրեն կհամարեն դաստիարակության կամ կրթության պակաս ունեցող մեկը: Ըստ հեղինակի՝ գիտության և արվեստի կարևորագույն խնդիրը պետք է լինի մարդու «զարմանալու ընդունակության» պահպանումը: Ստեղծագործական անձի երկրորդ կարևոր առանձնահատկությունը նա համարում է կենտրոնանալու ունակությունը: Երբ մարդը զբաղված է մեկ որոշակի գործունեության տեսակով, նա կենտրոնացած է միայն այդ գործունեության վրա, այլ ոչ թե միաժամանակ ամեն ինչի, նա գործում է այստեղ և հիմա՝ առանց անցյալի ու ապագայի մասին մտածելու: Երրորդ առանձնահատկությունը մարդու ինքնաճանաչումը, ինքնանույնականացումը, սեփական «ես»-ի զգացումն է: Միայն զարգացնելով սեփական ինքնագիտակցությունը, դիտարկելով իրեն՝ որպես սեփական գործողությունների ստեղծող, գիտակցելով սեփական «ես»-ի ստեղծագործական դերը, կարելի է հաղթահարել վախը և կոնֆորմիզմի հակումը: Հաջորդ առանձնահատկությունը կոնֆլիկտի նկատմամբ համաչափ մոտե-

<sup>5</sup> **Фромм Э.** Дзен-буддизм и психоанализ. Москва, 2011, 160 стр.

ցումն է, ոչ թե փախուստը կոնֆլիկտային իրավիճակից, այլ դեմ առ դեմ հանդիպելն ու համապատասխան լուծում տալը: Ընդգծելու համար ստեղծագործական էներգիայի դրսևորման կարևորությունը՝ Է. Ֆրոմը նշել է, որ մարդուն ապրելու պատրաստել՝ նշանակում է պատրաստել նրան ստեղծագործության, և դրա համար էլ ստեղծագործական նախասկզբի ձևավորումը անձի մեջ անհրաժեշտ է դարձնել համընդգրկուն դաստիարակչական սկզբունք<sup>6</sup>:

Եվ վերջապես ներկայացնենք հումանիստական ուղղության վառ ներկայացուցիչ Ա. Մասլոուի գիտական հայացքները ստեղծարարության և ստեղծագործության վերաբերյալ: Ինչպես Կ. Ռոջերսը և Է. Ֆրոմը, այնպես էլ Ա. Մասլոուն համարում էր, որ մենք մոլորության մեջ կընկնենք և կշեղվենք ստեղծագործության խորքային իմաստներից, եթե այն գնահատենք արդյունքի, ստեղծագործական պրոդուկտի տեսանկյունից: Նա կիրառել է «ստեղծագործություն» բառը ոչ միայն և ոչ այնքան պրոդուկտի, որքան մարդկանց բնորոշելու համար: Նա առաջ է քաշել «ինքնաիրացման ստեղծագործական ընդունակություններ» հասկացությունը, որը նկարագրում է ամեն ինչին, այդ թվում՝ տնային տնտեսությանը, սեփական մասնավոր գործունեությանը ստեղծագործաբար մոտենալու հակվածությունը<sup>7</sup>:

Ա. Մասլոուն առանձնացրել է ինքնաիրացված մարդկանց ստեղծարարության երկու մակարդակ՝ ոչ կամաձին կամ առաջնային ստեղծարարություն և երկրորդային, կամաձին ստեղծարարություն: Ստեղծարարությունը, որը ներառում է երկու գործընթացներն էլ, կոչվում է «ինտեգրացված ստեղծարարություն»: Ստեղծագործությունը, ըստ Ա. Մասլոուի, պետք է նպաստի ինտեգրացիային, պետք է կարողանա համատեղել անհամատեղելին, միավորել, բերել համալրման, ամբողջականության, և սա մեծապես կապված է անձի ներքին ինտեգրացիայի հետ: Ինչպես նկատում ենք, Ա. Մասլոուն այս կերպ փորձում էր ցույց տալ, որ ստեղծագործականությունն անձի ամբողջականության, ինտեգրացիայի հոմանիշը կարող է հանդիսանալ, նրա ինքնաիրացման պարտադիր պայմանը: Ինքնաիրացման ստեղծագործության մեջ առաջին տեղում անձն է, այլ ոչ թե նրա ձեռքբերումները<sup>7</sup>:

Ա. Մասլոուն գրում է, որ ուսումնասիրելով առողջ, զարգացած, հասուն և ինքնաիրականացած մարդկանց՝ ստիպված է եղել փոխել պատկերացումները ստեղծագործական ընդունակությունների մասին, քանի որ նկատել է, որ իր

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> **Маслоу А.** Дальние пределы человеческой психики. Санкт-Петербург, 1999, 478 стр.

կողմից ուսումնասիրված վերոհիշյալ բնութագրերով օժտված մարդիկ չէին առանձնանում մեծ տաղանդով, նրանք նկարիչներ, բանաստեղծներ կամ կոմպոզիտորներ չէին: Տաղանդի, հանճարի գաղափարն Ա. Մասլոուի տեսության հետ որևէ առնչություն չունի, քանի որ, ըստ հեղինակի, «արվեստի գործերը» ոչ միայն տաղանդ, այլև մեծ ջանքեր են պահանջում, որի ժամանակ ինքնաբուխությունը կարող է տուժել, քննադատական սթափ միտքը վերահսկում է ինտուիցիան, զգուշությունը գերակայում է ազատության նկատմամբ, իրականության չափանիշը գերակայում է ֆանտազիայի և երևակայության նկատմամբ, տրամաբանությունը, վերահսկումը, հասկացված, ընդունված լինելու ձգտումը «խեղդում են» առաջնային ստեղծագործականությունը: Ստեղծագործության այս տեսակի համար, ըստ Ա. Մասլոուի, կարևոր ասպեկտ է ընկալման հատուկ տեսակը, որի օրինակը Անդերսենի հերոսն է՝ այն տղան, ով նկատեց, որ թագավորը մերկ է<sup>8</sup>: Հեղինակը, այսպիսով, ակնարկում է կարծրատիպերից, սպասելիքներից, պատրաստի կոնցեպցիաներից անկախ ընկալումը:

Հատկանշական է, որ Ա. Մասլոուն ստեղծագործության աղբյուրների ըմբռնման համար ոչ թե պաշտպանում էր ֆրոյդյան մոտեցումը ճնշված ազդակների մասին, այլ հակառակը. առաջնային այն պրոցեսներն էր կարևորում, որոնք ոչ թե անգիտակցականի, այլ հենց ըմբռնման, ինքնաճանաչման հետ են կապվում: Այսպիսով, գիտնականն արդեն իսկ ակնարկում էր անձի ստեղծագործականության ըմբռնման մի շատ կարևոր պահ. որքան էլ որ մենք ընդունում ենք ստեղծագործության ըմբռնման հումանիստական մոտեցումը անձի ստեղծագործական ուժի բնածին և համընդհանուր բնույթի վերաբերյալ, ամեն դեպքում չի բացառվում անձի ստեղծագործականության զարգացումը ինքնաճանաչման, ինքնագիտակցման և նրա ստեղծագործական ներուժի բացահայտման ճանապարհով:

Ա. Մասլոուն իր «Դեպի կեցության հոգեբանություն» (“Toward a Psychology of Being”) գրքում մտավախություն է հայտնում, որ ինքը կարծես հերքում է նախկին բոլոր տեսությունները ստեղծագործության մասին՝ փոխարենը չառաջարկելով որևէ նոր ամբողջական տեսություն, սակայն մյուս կողմից՝ նա սկիզբ է դնում ստեղծագործականության և անձնային աճի, ինքնաճանաչման, ինքնաիրացման միջև կապի բացահայտմանը: Ա. Մասլոուն նշում է, որ մենք գործ ունենք հիմնարար, մարդկային բնույթին ի ծնե բնորոշ երևույթի, պո-

---

<sup>8</sup> Նույն տեղում:

տենցիալ հնարավորության հետ, որը տրված է բոլոր մարդկային էակներին, այնուամենայնիվ հաճախ կորչում է, ճնշվում կամ աղավաղվում սոցիալական ազդեցությամբ<sup>9</sup>:

Ըստ Ա. Մասլոուի տեսության՝ ստեղծագործությունը մանկության շրջանում հանդես է գալիս ամենաիրական, բնական, չաղավաղված տեսքով, քանի որ բխում է էությունից և չի ենթարկվում սոցիումի պահանջներին: Հեղինակը ստեղծագործական ինքնահրացված անձի բնութագրման համար անդրադառնում է մանկության շրջանին՝ նշելով, որ երեխաներն են, որ ազատ են կարծրատիպերից, բաց են, առանց դիրքորոշումների, և որ գրեթե յուրաքանչյուր երեխա ընդունակ է հորինելու երգ, բանաստեղծություն, պար և այլն: Սակայն նա նկատում է նաև, որ մանկության շրջանին բնորոշ ստեղծարարության դրսևորումները նվազում են հասունացման ընթացքում: Իր աշխատություններից մեկում նա նկարագրում է մի պատկեր, որը երկու մասի է բաժանված, մի մասում ժպտերես, երջանիկ, խաղացող երեխաներ են, մյուս մասում՝ մոայլ, դժգոհ, մտածկոտ մեծահասակներ, իսկ նկարի տակ գրություն կա՝ «Ի՞նչ պատահեց»: Իր վերլուծության մեջ այս փոփոխությունը հենց կապում է ստեղծագործականության անկման հետ<sup>10</sup>:

Հումանիստական ուղղության ներկայացուցիչներից շատերն անձի ստեղծագործականության համար բեկումնային շրջան են համարում դպրոցական ուսուցման սկիզբը: Է. Ֆրոմը, օրինակ, խոսել է այն մասին, որ դպրոցական ուսուցումն անձի ստեղծագործականությանը լուրջ վնաս կարող է հասցնել, քանի որ հիմնականում դպրոցը տալիս է պատրաստի գիտելիքներ, և երեխան կարող է ժամանակի ընթացքում կորցնել իրեն բնորոշ ստեղծագործական մտածելակերպը:

Կ. Ռոջերսը նույնպես, խոսելով ստեղծագործականության վրա կրթության անբարենպաստ ազդեցության մասին, նշել է, որ կրթություն ստանալով՝ մարդիկ դառնում են կարծրատիպային մտածողությամբ կոնֆորմիստներ, «ավարտուն» կրթությամբ մարդիկ՝ զրկվելով ազատ, ստեղծագործ և յուրահատուկ մտածողությունից:

Չնայած վերոնշյալ պնդումներին՝ թե՛ Ա. Մասլոուի, թե՛ Է. Ֆրոմի և թե՛ Կ. Ռոջերսի գիտական մոտեցումներում հատկանշական է այն գաղափարը, որ

<sup>9</sup> Նույն տեղում:

<sup>10</sup> **Леонтьев Д.** Творческий потенциал личности: траектории развития // Образовательная политика, № 7–8 (45–46), 2010, стр. 43–48.

չնայած ժամանակավոր անկմանը՝ անձի ստեղծագործական սկիզբը անբաժանելի է նրա էությունից, և այն հնարավոր է զարգացնել համապատասխան պայմանների ապահովման շնորհիվ:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, հումանիստական հոգեբանության շրջանակներում ստեղծարարությունը դիտվում է որպես անձի էության կարևոր բնութագրիչ, նրա ամբողջականության, լիարժեքության չափանիշներից մեկը, որը ոչ միայն պայմանավորում է հոգեկան գործընթացների աշխատանքի որոշակի ուղղվածությունը՝ ապահովելով արդյունավետությունն այս կամ այն գործողության մեջ, այլև կարող է ողջությամբ ընդգրկել անձը, նպաստել անձի ինտեգրմանը, կայացմանը և ինքնադրսևորմանը:

## ПРОБЛЕМА КРЕАТИВНОСТИ ЛИЧНОСТИ В КОНТЕКСТЕ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

СОСЕ ХАЧИБАБЯН

На данном этапе развития психологической науки вопросы креативности и творческого потенциала личности находятся в центре внимания разных исследователей. Эти темы исследовались представителями разных направлений психологии, и нужно заметить, что в контексте каждого направления креативность рассматривалась по-особому. В данной статье креативность рассматривается в рамках одного из главных направлений психологии – гуманистического направления. В статье представлены научные взгляды наиболее знаменитых представителей гуманистического направления, которые касаются вопросов креативности.

**Ключевые слова** – креативность, творчество, творческий потенциал, гуманистическое направление.

## THE ISSUE OF A PERSONALITY'S CREATIVITY WITHIN THE CONTEXT OF HUMANISTIC PSYCHOLOGY

SOSE KHACHIBABYAN

At the current stage of development of psychological science the issues of a personality's creativity and creative potential are within the focus of attention of the scientific community. These topics have been studied by representatives of

different directions of psychology, and it is worth mentioning that in the context of each direction creativity has been examined differently. In this article creativity is viewed within the scope of one of the main psychological directions, that is within the humanistic direction. Here are presented the scientific views of the most well-known representatives of the direction with regard to the specified issue.

***Key words*** – creativity, creation, creative potential, humanistic direction.

# ԻՐԱՎԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

## ՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋԱՑՄԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՀԱՅԵՑԱԿԱՐԳԵՐԸ

### ՄԱԼԽԱՍՅԱՆ ԼԻԱՆԱ

Ընդհանրացնելով գիտական հոդվածում քննարկված՝ պետության ծագման մասին տեսությունների գաղափարախոսությունը՝ կարելի է եզրահանգել հետևյալին. պետության առաջացման գործընթացը եղել է բարդ և հակասական, որով և պայմանավորված պետության առաջացման մասին գոյություն ունեցող տեսությունները և հայեցակարգերը բազմազան են: Պետության առաջացման մասին վերևում թվարկված տեսությունների բազմությունն ապացուցում է այն հանգամանքը, որ պետությունը՝ որպես ինքնին բարդ և բազմաբնույթ սոցիալական համակարգ, ծագել է մարդկության զարգացման որոշակի ժամանակահատվածում, երբ դրա ստեղծման համար եղել են օբյեկտիվ՝ քաղաքական, տնտեսական, սոցիալական, կրոնական, մշակութային նախադրյալներ: Չնայած պետության ծագման մասին տեսությունների բազմազանությանը՝ վստահ կարող ենք ասել, որ պետությունը բնութագրվում է որպես կազմակերպված հասարակության մինչ օրս գոյություն ունեցող միակ և հիմնական ձևը, որի գործունեության հիմնական և գլխավոր նպատակը հասարակական գործերի հատուկ կառավարումն է:

**Քանիքի բաներ** - պետություն և իրավունք, պետության ծագման տեսություններ, պետության առաջացման նախադրյալներ, հայեցակարգ, գաղափարախոսություն:

Պետության և իրավունքի տեսության համաշխարհային գրականության մեջ պետության և իրավունքի առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ գոյություն ունեն բազմաթիվ տեսություններ, հայեցակարգեր և գիտական մոտեցումներ: Պետության և իրավունքի առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ հիմնահարցերի ուսումնասիրությունն ունի սկզբունքային նշանակություն, քանի որ պետության և իրավունքի առաջացման նախադրյալների, պատճառների և օրինաչափությունների վերաբերյալ տեսությունների, հայեցակարգերի և նշանավոր գիտնական-իրավաբանների մոտեցումների ուսումնասիրությունը, համադրությունը և վերլուծությունը հնարավորություն են տալիս բացահայտելու պետության և իրավունքի էությունն ու բովանդակությունը, ինչպես նաև դրանց սոցիալական նշանակությունն ու նշանակալից ազդեցությունը հասարակական ցանկացած զարգացումների և գործընթացների վրա: Այս հանգամանքը միանգամայն ընկալելի և բնական է, քանի որ դրանցից յուրաքանչյուրն արտահայտում է հասարակության տարբեր խմբերի տնտեսական, սոցիալական, քաղաքական, մշակութային, հոգևոր շահերը, կրոնական հայացքներն

ու դատողությունները, ինչպես նաև ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցություն է ունենում պետության և իրավունքի առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ արդեն իսկ ձևավորված տեսությունների, հայեցակարգերի և գիտական մոտեցումների վրա:

Պետությունը և իրավունքը միշտ չէ, որ գոյություն են ունեցել: Բազմաթիվ տեսաբանների մոտեցումներում հասարակության ձևավորմանը և նրա գոյությանը նախորդել է պետականությունը: Իսկ թե երբ է ձևավորվել իրավունքը, մասնագիտական գրականության մեջ միասնական և իրավաբանագիտականների առավել լայն շրջանակների կողմից ընդունելի մոտեցում մինչ օրս չի մշակվել:

Իրավաբանական, փիլիսոփայական և քաղաքական գիտությունների գոյության ողջ ընթացքում մշակվել և առաջադրվել են մի քանի տասնյակ տեսություններ ու հայեցակարգեր պետության առաջացման, դրա էության և առաքելության վերաբերյալ: Պատահական չէ, որ մինչ օրս շարունակվում է գիտական բանավեճը պետության առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ, ինչը վկայում է այս հիմնախնդրի խորը հետազոտության անհրաժեշտության մասին: Ինչպես նշվեց, պետության առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ հիմնահարցերի բացահայտումն ընկած է պետության առաջացման մասին տեսությունների ու հայեցակարգերի ուսումնասիրության հիմքում: Ստորև կփորձենք վերլուծության առարկա դարձնել այն տեսություններն ու հայեցակարգերը, որոնք նշանակալից ներդրում են ունեցել պետության առաջացման նախադրյալների վերաբերյալ հիմնահարցերի բացահայտման խնդրում:

**Աստվածաբանական տեսություն:** Այս տեսությունը պետության ծագման մասին ամենահին տեսություններից է: Աստվածաբանական տեսության վառ ներկայացուցիչներն են Թ.Աքվինացին, Ժակ Մարիտեն: Այս տեսության համաձայն, ինչպես բոլոր երևույթներն ու առարկաները, այնպես էլ մասնավոր սեփականությունը, սոցիալական խմբերը, կայսրությունները, պետությունը ստեղծել է Աստված<sup>2</sup>: Աստվածաբանական տեսության հիմքում ընկած է պետության կախվածության գաղափարախոսությունը աստվածային կամքից, որն իր արտահայտությունն է գտնում եկեղեցու և կրոնական կազմակերպությունների միջոցով: Պետությունը և իրավունքը Աստծո արարչության արդյունք են,

<sup>1</sup> Տե՛ս **Սարգսյան Կ.**, Պետության և իրավունքի առաջացման ու դրանց տիպականացման տեսական հիմնահարցերը: Ատենախոսություն, Երևան, 2005, էջ 70-72:

<sup>2</sup> Տե՛ս **Черданцев А.** Теория государства и права. Москва, 2016, стр. 77-80:



կոչված են երաշխավորելու և ապահովելու ժողովուրդների խաղաղությունն ու բարօրությունը: Դեռևս նախնադարյան համայնակարգերի ձևավորման ժամանակ ծագած աստվածաբանական տեսության հիմքում ընկած գաղափարախոսությունն այս կամ այն ձևով պահպանել է ճանաչողական-բացատրական նշանակությունը նաև իրավունքի և պետության ծագումից հետո:

Պետության ծագման աստվածաբանական կամ կրոնական հայեցակարգը լայն տարածում է գտել և մինչ օրս շարունակում է գերիշխել մահմեդական աշխարհում: Ընդ որում պետությունը /հիմամաթը/ ընկալվում է որպես Իսլամի հենասյուն, դրա պաշտպանության և երկրային կյանքում իրացման ձև<sup>3</sup>:

**Նահապետական տեսություն:** Այս տեսության համաձայն՝ պետությունը ծագել է նահապետական խոշոր ընտանիքների միավորումից, իսկ հանրային քաղաքական իշխանությունն ընտանիքի գլխի իշխանության շարունակությունն է: Նահապետական տեսության հիմնադիրներ են համարվում Կոնֆուցիոսը, Արիստոտելը, Ռ.Ֆիլմերը, Ն.Միխայլովսկին: Կոնֆուցիոսը, միապետերին համարելով «Երկնքի որդի» և «Երկնքի կամքը կատարող», միևնույն ժամանակ միապետի իշխանությունը համեմատում էր ընտանիքի գլխի իշխանության հետ, իսկ պետությունը՝ ընտանիքի:

Նահապետական տեսության մյուս հիմնադիրներից է հույն փիլիսոփա Արիստոտելը: Ըստ Արիստոտելի՝ պետությունը համարվում է նահապետական ընտանիքների բնականոն զարգացման արդյունք, քանի որ արտահայտում է մարդու էությունը, բնույթը, շահերը, սոցիալական պահանջմունքները:

Նահապետական տեսության մյուս հիմնադիրները՝ Ֆիլմերը և Միխայլովսկին, նույնպես համարում էին, որ պետությունը ծագել է տոհմերի միավորումներից, իսկ տոհմապետը, դառնալով պետության գլուխ, իրականացրել է այդ տոհմի ղեկավարումը՝ ստանալով բացարձակ իշխանություն: Արդյունքում պետությունը նահապետական իշխանության բնականոն զարգացման ձև է, որը հանդես է գալիս բոլորի անունից և ի շահ բոլորի:

**Հասարակական պայմանագրի տեսություն:** Պետության առաջացման պայմանագրային տեսության նախադրյալներն ի հայտ են եկել դեռևս հնագույն ժամանակներում: Հասարակական պայմանագրի տեսության հիմնադիրներից են համարվում Մա-գգին, Էպիկուրը և ուրիշներ: Ըստ չինացի մտածող Մա-գգինի՝ մարդկանց միջև գոյություն ունեւ թշնամություն, բացակայում էր

<sup>3</sup> Տե՛ս **Сабо Имре**. Основы теории права. Москва, 1974, стр. 100-103:

կառավարումը, չէր գործում արդարության և պատժի ինստիտուտը, քանի որ կառավարման բացակայության պայմաններում պատժի և արդարության մասին յուրաքանչյուրն ուներ իր սեփական պատկերացումները և առաջնորդվում էր դրանցով: Էպիկուրը պետության առաջացումը մեկնաբանում էր որպես մարդկանց միջև կնքված պայմանագրի արդյունք, որի հիմնական նպատակն է ժողովրդի բարօրության և անվտանգության ապահովումը<sup>4</sup>:

Պետության և իրավունքի պայմանագրային տեսության հիմքում ընկած գաղափարախոսությունը զարգացավ վաղ բուրժուական քաղաքական-իրավական մտքի այնպիսի ներկայացուցիչների կողմից, ինչպիսիք են Թ. Հոբսը, Բ.Սպինոզան, Ջ. Լոկը, Հ. Գրոցիոսը, Ի.Կանտը, Ժ.ժ. Ռուսոն, Ա.Ն. Ռադիշչևը և այլք: Վերևում թվարկված բոլոր հեղինակները պնդում էին, որ պետությունն իրավաբանական ակտի՝ հասարակական դաշինքի արդյունք է, որը բնորոշվում է որպես ժողովրդի բնական կամքի արտահայտման արգասիք: Պետությունն այս տեսության շրջանակներում ընկալվում է որպես մարդկանց գիտակցական կամքի մեխանիկական ստեղծագործություն, որոնք հասարակական դաշինքի կնքմամբ համաձայնվել են միավորվել հանուն կարգուկանոնի և ազատության:

Հասարակական պայմանագրի տեսության գաղափարախոսության վրա էին հիմնվում 18-րդ դարի ամերիկյան մտածողներ Թ. Ջեֆերսոնը, Թ. Փեյնը և ուրիշներ: Այս տեսության գաղափարները պատմության մեջ առաջին անգամ իրենց պաշտոնական արտահայտությունը գտան ԱՄՆ-ի Անկախության հռչակագրում /1776թ./:

Պետության և իրավունքի ծագման մյուս տեսությունների կողմնակիցները հասարակական դաշինքի տեսության գաղափարախոսությանը վերաբերվում են քննադատորեն: Օրինակ՝ Տրոլեցկոյը գտնում էր, որ «ոչ թե հասարակությունն է մարդու ազատ ստեղծագործության արդյունք, այլ հակառակը՝ մարդն է պատմության ընթացքում ձևավորված հասարակական պայմանների, պատմական միջավայրի, օրենքներով կառավարվող սոցիալական օրգանիզմի մի մասի արդյունքը»<sup>5</sup>: Իսկ Ա.Ի.Դենիսովը գրում էր, որ «պայմանագրային տեսությունը հակապատմական է, քանի որ հասարակական կյանքի հիմքում անհատի դերը համարում է ամենագլխավորը: Դրա հետ միա-

<sup>4</sup> Տե՛ս **Yoram Barzel**. A Theory of the State: Economic Rights, Legal Rights, and the Scope of the State (Political Economy of Institutions and Decisions). Cambridge, 2001, p. 77-80:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Kelsen H**. General Theory of Law and State. New Jersey, 2009, p. 117-122:

ժամանակ այս տեսությունը միակողմանի է, քանի որ ընդգծում է, որ պատմական զարգացումները որոշվում են մարդու բնույթով, սակայն այս տեսությունը հաշվի չի առնում, որ մարդն ազդում է բնության վրա և իր համար ստեղծում է գոյության նոր պայմաններ՝ հաշվի առնելով տվյալ ժամանակաշրջանի թելադրանքը»<sup>6</sup>:

Չնայած այն հանգամանքին, որ հասարակական դաշինքի տեսության վերաբերյալ մոտեցումները և տեսակետները հակասական են և ոչ միանշանակ, ընդհուպ մինչև նրա պատմական ինքնուրույնության ժխտումը, այնուամենայնիվ պետք չէ անտեսել այն հանգամանքը, որ այս տեսության որոշ հայեցակարգեր պետականության շինարարության պրակտիկայում այնուամենայնիվ ներդրվել են: Դրա վառ օրինակներից է ԱՄՆ-ի սահմանադրությունը /1787թ./:

**Օրգանական տեսություն:** Պետության և մարդկային օրգանիզմի միջև համեմատականներ անցկացնելու վերաբերյալ մոտեցումները ձևավորվել են դեռևս Հին Հունաստանի մտածողների կողմից: Համաձայն օրգանական տեսության՝ պետությունը և հասարակությունը նույնպես օրգաններ են՝ փոխադարձ կապված օրգանական համակարգ: Պլատոնը, օրինակ, պետության կառուցվածքը և գործառույթները համեմատում էր մարդկային ոգու ընդունակությունների և կողմերի հետ<sup>7</sup>:

Օրգանական տեսության կարկառուն ներկայացուցիչն էր համարվում Հ.Սպենսերը: Վերջինիս կարծիքով պետությունն անհատներից կազմված հասարակական օրգանիզմ է, այնպես, ինչպես ցանկացած օրգանիզմ բաղկացած է բջիջներից: Եթե օրգանիզմն առողջ է, ապա նրա բջիջներն էլ գործում են բնականոն: Օրգանիզմի հիվանդությունը վտանգի է ենթարկում այն կազմող օրգանիզմի գործունեության արդյունավետությունը:

**Բռնության տեսություն:** Այս տեսության գաղափարական արմատները ձևավորվել են դեռևս ստրկատիրական դարաշրջանում: Համաձայն այս տեսության՝ պետությունն առաջացել է բռնության և նվաճումների արդյունքում: Բռնության տեսությունը գիտական հիմնավորում ստացավ 19-20-րդ դարերում, որի արդյունքում տարբերակվեցին պետության առաջացման ներքին և

<sup>6</sup> Տե՛ս **Общая теория государства и права**. В 3-х т. Том 1. Государство: Академический курс /М. Н. Марченко, С. Н. Бабурин и др.: Отв. ред. М. Н. Марченко. 4-е изд., перераб. и доп/. Москва, 2014, стр. 45-51:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Yoram Barzel**. A Theory of the State: Economic Rights, Legal Rights, and the Scope of the State (Political Economy of Institutions and Decisions), p. 114-118.

արտաքին բռնության գաղափարախոսական հայեցակարգերի կողմնակիցներ:

Պետության ծագման վերաբերյալ ներքին բռնության հայեցակարգի մասին պատկերացումները ձևավորել է Ե. Դյուրինգը: Ըստ Դյուրինգի՝ նախնադարյան համայնական հասարակության մի մասի բռնությունը մյուս մասի նկատմամբ ծնում է քաղաքական կարգ կամ այլ կերպ ասած՝ պետություն: Պետության ծագման վերաբերյալ արտաքին բռնության հայեցակարգի մասին մոտեցումները զարգացրել են Լ. Գումպլովիչը, Կ.Կաուցկին և այլք: Վերոհիշյալ հեղինակների կարծիքով պետությունը կազմավորվում է առավել ուժեղ ցեղերի կողմից թույլերին նվաճելու արդյունքում: Իսկ պետական իշխանությունը ծագում է ֆիզիկական ուժից, այսինքն՝ մի ցեղի գերիշխանությունը մեկ այլ ցեղի նկատմամբ ծնում է պետական իշխանություն:

**Հոգեբանական տեսություն:** Այս տեսության կողմնակիցները պետությունն ու հասարակությունը ներկայացնում են որպես անհատների և հասարակության մեջ առկա տարաբնույթ և բազմազան միավորումների հոգեբանական փոխազդեցությունների ամբողջական համակարգ: Հոգեբանական տեսության հիմնադիրներից համարվող Ն.Մ.Կարկունովը հասարակությունը և պետությունը համարում էր մարդկանց հոգեբանական միավորման արդյունք: Վերջինիս մոտեցման համաձայն՝ իշխանությունն ուժ է, որը պայմանավորված է ոչ թե իշխողի կամքով, այլ հպատակի կախվածության գիտակցությամբ<sup>8</sup>: Դրան համապատասխան պետական իշխանությունը ոչ թե որևէ մեկի կամքն է, այլ ուժ է, որը բխում է պետությունից կախված լինելու մասին քաղաքացիների հոգեբանական պատկերացումներից:

**Մատերիալիստական (դասակարգային) տեսություն:** Այս տեսության հենքը հասարակության և հասարակական զարգացման վերաբերյալ մատերիալիստական հայեցակարգն է: Մատերիալիստական տեսության էությունն այն է, որ պետությունը ծագում է հասարակության՝ դասակարգերի բաժանվելու հետևանքով: Արդյունքում արվում է անվիճելի այն մեկնաբանությունը, որ պետությունը պատմականորեն ձևավորված անցողիկ, ժամանակավոր երևույթ է, որն առաջացել է դասակարգերի ծագմանը զուգահեռ և անխուսափելիորեն պետք է անհետանա դասակարգերի վերացման հետ: Ֆ.Էնգելսի մոտեցման

<sup>8</sup> См. у Теория государства и права, под. ред. проф. В. М. Королеского и проф. В. Д. Первалова. Москва, 2016 стр. 44-47.

համաձայն՝ տնտեսապես իշխող դասակարգը պետության շնորհիվ վերածվում էր քաղաքական առումով գերիշխող դասակարգի:

20-րդ դարի 90-ական թվականներից սկսած՝ իրավագիտության մեջ Վ.Ս. Ներսիսյանցի կողմից մշակվեց և զարգացավ պետության և իրավունքի առաջացման վերաբերյալ ազատական-իրավաբանական հայեցակարգը<sup>9</sup>: Համաձայն այս հայեցակարգի՝ պետությունը և իրավունքը ծագում, գործում, զարգանում են, և մինչ օրս գոյություն ունեն ու գործում են սոցիալական կյանքում որպես անհատների ազատության, կեցության, ճանաչման, արտահայտման և իրականացման, իր էությանը միասնական եղանակի, կարգի ու ձևի երկու՝ փոխադարձաբար միմյանց հետ կապված բաղադրատարրեր<sup>10</sup>: Այս հայեցակարգը ելնում է պետության և իրավունքի ծագման համար անհրաժեշտ նվազագույն պայմաններից և արդյունքում պետության առաջացման վերաբերյալ ազատական-իրավաբանական հայեցակարգի գաղափարախոսական հենքն այն է, որ ազատությունն առանց իրավունքի և պետության, իսկ պետությունն ու իրավունքն առանց ազատության անհնարին են:

## ОСНОВНЫЕ КОНЦЕПЦИИ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ГОСУДАРСТВА

ЛИАНА МАЛХАСЯН

Обобщая идеологию теории происхождения государства, которая обсуждалась в данной научной статье, можно прийти к следующему выводу: процесс возникновения государства был сложным и противоречивым, и существующие теории о возникновении государства разнообразны. Ряд вышеупомянутых теорий о возникновении государства доказывает тот факт, что государство как сложная и разнообразная социальная система возникла в течение определенного периода человеческого развития, когда существовали объективные, политические, экономические, социальные, религиозные, культурные предпосылки, которые способствовали его появлению.

Несмотря на разнообразие теорий о происхождении государства, мы можем с уверенностью заявить, что государство характеризуется как единственная и фундаментальная форма организованного общества, главной целью которого является особое управление государственными делами.

<sup>9</sup> Տե՛ս **Нерсисянц В.** Общая теория права и государства. Москва, 2012, стр. 151-155.

<sup>10</sup> Տե՛ս **Ներսիսյանց Վ.**, Պետության և իրավունքի տեսություն, Երևան, 2001թ., «Նաիրի», էջ 198-200:

**Ключевые слова** – государство и право, теории происхождения государства, предпосылки для возникновения государства, доктрина, идеология.

## THE BASIC CONCEPTS OF THE ORIGIN OF STATES

LIANA MALKHASYAN

Summing up the ideology of the theory related to the origin of states that was discussed in the scientific article, one can come to the following conclusion: the process of the state emergence has been complicated and contradictory, hence, the existing theories about the emergence of the state are diverse. The set of the above-mentioned theories on state emergence proves the fact that the state as a complex and diverse social system originated during a certain period of human development, the period when there were objective, political, economic, social, religious, cultural preconditions which contributed to its emergence.

Despite the diversity of theories about the origin of the state, we can confidently proclaim that the state is characterized as the sole and fundamental form of organized society that existed up to these days, the main goal of its activity is the special management of public affairs.

**Key words** – state and law, the theory of state origin, the prerequisites for the emergence of the state, concept, ideology.

## ԻՐԱՎՈՒՆՔԻ ԳԼՈՐԱԼԱՑՄԱՆ ԵՂԱՆԱԿՆԵՐԻ ԵՎ ՁԵՎԵՐԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

### ԱՐԵՆ ՏԵՐ-ԲԱԼՅԱՆ

Սույն գիտական հոդվածում, հեղինակն իրավունքի գլոբալացման գործընթացների հետազոտության հիման վրա ներկայացնում է իրավունքի գլոբալացման տեսակների, ձևերի առանձնահատկությունները: Մասնավորապես բացահայտվում են իրավունքի ներդաշնակեցման միասնականացման, փոխակերպման և մոդելային օրենքների առանձնահատկություններն ընդ արդի ժողովրդավարական իրավական պետությունում:

**Բանալի բառեր** – գլոբալացում, պետություն, իրավունք, ներդաշնակեցում, միասնականացում, մոդելային օրենք, ազգային իրավական համակարգ:

Արդի ժողովրդավարական, իրավական պետությունում համաշխարհային ինտեգրացիոն գործընթացներն անվերապահորեն հանգեցնում են իրավական ինտեգրման, որը բնութագրվում է որպես համաշխարհային նորմերի համակարգի ձևավորում, որոնք կազմակերպում և ապահովում են արդի պետության, հասարակության և անհատի կյանքի տարբեր ոլորտներում միջազգային փոխներգործությունը: Այսպես, ըստ Յու.Ա. Տիխոմիրովի, իրավական ինտեգրումը բնութագրվում է երկակի իմաստով: Մի դեպքում այն բնութագրվում է որպես պետության կողմից մեկ այլ պետության իրավունքի դրական գործոնների փոխառությամբ, իսկ մյուս դեպքում՝ որպես պետությանն ընդունված հնարավորություն՝ մասնակցելու միջազգային հանրության գործընթացներին<sup>1</sup>: Հատկանշական է, որ տարաբնույթ սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ պատճառներ և գործոններ կարող են հանդիսանալ իրավական ինտեգրման հիմնաքար: Դրանցից են պետությունում ծագած և զարգացող փիլիսոփայական, սոցիալ-տնտեսական, իրավաքաղաքական գաղափարախոսությունները, տնտեսության սրընթաց զարգացման անհրաժեշտությունը, ինչպես նաև պետությունների միջև առկա աշխարհագրական, պատմամշակութային կապերի մերձեցումն ու համերաշխության ձգտումը: Ինչ վերաբերում է իրավական ինտեգրման գործընթացների ինտեգրման եռանդին, աստիճանին ու արագությանը, ապա վերջիններս կապված են տվյալ պետության ներքին պահանջմունք-

---

<sup>1</sup> Տե՛ս Գլոբալիզация и развитие законодательства: Очерки /Отв.ред. Ю.А. Тихомиров, А.С., Пиголкин/. Москва, 2004, стр. 38-39:

ներով, ինչպես նաև գործընթացից սպասվելիք ակնկալիքներով<sup>2</sup>: Եթե իրավական ինտեգրումն ավելի սերտորեն կապված է այլ պետությունների և միջազգային կազմակերպությունների հետ միասին կազմակերպված հանցավորության դեմ պայքարի, այն ծնող և նրա տարածումը խթանող պատճառների ու պայմանների վերացման, շրջակա միջավայրի պահպանության և այլ տարբեր համաշխարհային խնդիրների լուծման անհրաժեշտության հետ, ապա իրավական միջազգայնացման բնույթը տարբերվում է իրավական ինտեգրումից: **Իրավական միջազգայնացումը** հիմնականում գլոբալացման ընդհանուր գործընթացների հետևանք է, որն ընդգրկված է ժամանակակից հասարակության կյանքի հիմնական ոլորտներում: Իրավական միջազգայնացման էությունն այն է, որ ներպետական իրավունքը սերտորեն միահյուսվում է ներպետական այլ իրավական համակարգերի հետ: Կատարված ուսումնասիրությունները վկայում են, որ իրավական միջազգայնացումը ինքնիշխան պետությունների ազգային իրավական համակարգերի ներգրավումն է այն համակարգ, որտեղ գլոբալ միջազգային իրավունքը, տարածաշրջանային միությունների իրավունքն ու ազգային իրավունքը մշտապես փոխկապակցման և փոխներգործության մեջ են, ինչի շնորհիվ մեծանում է ազգային իրավական համակարգերի միմյանց վրա ներգործության աստիճանը: Հետևաբար, հիմք ընդունելով տարբեր իրավունքի նորմերի ինտենսիվ փոխկապակցվածությունն ու ներգործությունը, կարող ենք փաստել, որ իրավունքի միջազգայնացումն օժտված է երկու դրսևորմամբ: Մի դեպքում, պետությունների կողմից ընդունված (վավերացված) միջազգային իրավունքի նորմերը, սկզբունքները և այլ դրույթներ «ընդգրկվում են» ազգային իրավական համակարգերում, իսկ մյուս դեպքում՝ ներպետական իրավական նորմերը միահյուսվում են միջազգային իրավունքին և միջպետական միությունների իրավունքին: Այդ գործընթացի արդյունքում դատական, բնապահպանական, կառավարչական և այլ կարևոր նորմեր աստիճանաբար վերածվում են միջազգային իրավունքի հատուկ ինստիտուտների: Այսպես, միջազգային փաստաթղթերում, որոնցից են օրինակ՝ ՄԱԿ-ի «Մարդու իրավունքների համընդհանուր հռչակագիրը», «Քաղաքացիական և քաղաքական իրավունքների մասին» միջազգային դաշնագիրը, համընդհանուր նորմերն ու սկզբունքներն արտա-

<sup>2</sup> Տե՛ս **Зыков А., Шинковский М.** Проблема дефиниции феномена «трансграничность» // Территория новых возможностей, Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса, 2009, стр. 34-41:



ցովեցին և իրենց հետագա զարգացումը ստացան տարածաշրջանային միությունների, կազմակերպությունների (Եվրոպական միություն, ԵԱՀԿ, ԱՊՀ, ԵԱՏՄ և այլն) կողմից ընդունված փաստաթղթերում<sup>3</sup>:

Արդի պետության և իրավունքի տեսությունում իրավունքի միջազգայնացումը դիտարկվում է **օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ գործընթացների համադրությամբ**: Իրավունքի միջազգայնացումն օբյեկտիվ համատեքստում մատնանշում է, որ շրջակա միջավայրը, ազատ տնտեսական հարաբերություններն իրենց ուրույն ազդեցությունն են թողնում անձի վրա, իսկ վերջինս, լինելով հասարակության անդամ, ձգտում է կյանքի ավելի բարենպաստ պայմանների և չափորոշիչների, ինչն էլ իր հերթին հանգեցնում է պետությունում միասնական իրավական կարգավորումների: Իրավական միջազգայնացման սուբյեկտիվ կողմն իր բնույթով նպատակաուղղված է և ընդգրկում է որոշակի կանոնների, սկզբունքների, մեթոդների, եղանակների ամբողջություն, որի շնորհիվ իրագործվում է իրավունքի միջազգայնացումը: Իրավական միջազգայնացման միջոցների (ձևերի) շարքում են դասվում *ընդօրինակումը (ռեցեպցիային)*, *ներդաշնակեցումը և միասնականացումը (ունիֆիկացիային)*<sup>4</sup>: Իրավաբանական գրականությունում **ընդօրինակումը կամ ռեցեպցիան** բազմիմաստ հասկացություն է: Եթե արվեստի, մշակույթի, հասարակական գիտությունների մեջ այն մեկնաբանվում է որպես տվյալ հասարակության մեկ այլ երկրում կամ այլ տարածաշրջանում ծագած սոցիոլոգիական և մշակութային ձևերի փոխառում, ապա իրավագիտության մեջ ռեցեպցիան կարող է բնութագրվել որպես որևէ պետության կողմից մեկ այլ պետության ավելի զարգացած իրավունքի ընդօրինակում (փոխառում): Համամիտ ենք դոկտոր, պրոֆեսոր Գ.Հ. Սաֆարյանի այն դիրքորոշման հետ, որ ռեցեպցիան ենթադրում է ոչ միայն միջազգային իրավունքի, այլև ուրիշ պետությունների առաջավոր փորձի ընդօրինակում՝ ազգային օրենսդրությունում, որն իր «զուտ» տեսքով ժամանակակից աշխար-

<sup>3</sup>Տե՛ս ՄԱԿ-ի «Մարդու իրավունքների համընդհանուր հռչակագիր» (ընդ. 10.12.1948թ.) [http://www.arlis.am/ DocumentView. asp?docid=1896/,/12.06.2018](http://www.arlis.am/DocumentView.aspx?docid=1896/,/12.06.2018); «Քաղաքացիական և քաղաքական իրավունքների մասին» (ընդ. 16.12.1966թ.) միջազգային դաշնագիր [http://www.idcarmenia.am/ sites/default/ files/attachments/ dahsnagir.pdf/,/12.06.2018](http://www.idcarmenia.am/sites/default/files/attachments/dahsnagir.pdf/,/12.06.2018); «Մարդու իրավունքների և հիմնարար ազատությունների» եվրոպական կոնվենցիա հոդվ. 6, [http://pmg.am/images/ conventionhumanrights. pdf/, /27.08.2018](http://pmg.am/images/conventionhumanrights.pdf/,/27.08.2018):

<sup>4</sup>Տե՛ս **Лукашук И.** Глобализация, государство, право, XXI век. Москва, 2000, стр. 44; Унификация и гармонизация в международном частном праве. Вопросы теории и практики /Отв. ред. Г. К. Дмитриева, М. В. Мажорина/. Москва, 2016, стр. 22:

հին այլևս բնորոշ չէ<sup>5</sup>: Իր հերթին **ներդաշնակեցումն** իրավական համակարգերի կամ դրանց առանձին ինստիտուտների, ճյուղերի աստիճանական մերձեցման նպատակաուղղված գործընթաց է՝ պայմանավորված արդի սոցիալ-տնտեսական իրավաքաղաքական իրողություններով<sup>6</sup>: Դիտարկելով ներդաշնակեցման առանձնահատկությունները՝ հարկ է նշել, որ արդի իրավաբանական գրականության մեջ առանձնացվում են ներդաշնակեցման երկու հիմնական տեսակներ՝ միակողմանի և փոխադարձ ներդաշնակեցում: *Միակողմանի ներդաշնակեցման* դեպքում մի պետության իրավունքը կամ կոնկրետ օրենքը հարմարեցվում, համաձայնեցվում է մեկ այլ պետության իրավունքին կամ օրենքին: *Փոխադարձ ներդաշնակեցման* գործընթացում մասնակիցներից յուրաքանչյուրը ջանքեր է գործադրում իրավունքի մերձեցմանն ուղղված բոլոր միջոցների իրականացման համար: Հայտնի է, որ ներդաշնակեցումը կարող է իրականացվել ինչպես ազգային-իրավական, այնպես էլ միջազգային իրավական հիմքերի վրա: Ազգային-իրավական ներդաշնակեցումը միշտ միակողմանի է, քանի որ պետությունը ներդնում է օտարերկրյա օրենքի նորմերն իր ազգային օրենսդրության մեջ: Միջազգային-իրավական ներդաշնակեցումը ենթադրում է միջազգային մակարդակով իրավական նորմերի ստեղծում: Նման նորմերը հաճախ կրում են խորհրդատվական բնույթ, իսկ մասնակից պետությունները դրանք ներառում են իրենց ազգային օրենսդրություն կամավորության սկզբունքի հիման վրա: Օտարերկրյա և միջազգային իրավունքի ներդաշնակության միջև առկա է նույնպիսի տարբերություն, ինչպիսին առկա է երկկողմ և բազմակողմ միջազգային հարաբերությունների միջև: *Հեյրևաբար, ներդաշնակեցումը կարող է սահմանվել որպես իրավաստեղծ գործընթաց, որն ուղղված է փոխադարձ պետությունների իրավունքների համաձայնեցմանն ու մերձեցմանը, ինչպես նաև կոնկրետ պետության իրավական համակարգում առկա կոլիզիաների և հակասությունների վերացմանը, որի արդյունքում ձևավորվում են ընդհանուր սկզբունքներն ու ընթացակարգերը*<sup>7</sup>: Ակնհայտ է, որ այդպիսի մոտեցումը հանգեցրել է իրավաբանական գրականությունում իրավունքի ներդաշնակեցման լայն և նեղ ասպեկտների

<sup>5</sup> Տե՛ս **Սաֆարյան Գ.**, Իրավաստեղծ գործունեության և օրենսդրության զարգացման հիմնախնդիրները Հայաստանի Հանրապետությունում (պատմատեսական վերլուծություն), Երևան, 2004, էջ 192:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Лукашук И.** Глобализация, государство право, XXI век, стр. 44-50:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Якунин В.** Проблемы международной гармонизации железнодорожного права России. Москва, 2008, стр. 12:

դասակարգմանը: Այսպես, օրենքի ներդաշնակեցումը նեղ իմաստով բացառապես ներդաշնակեցման արտաքին դրսևորում է, այսինքն՝ միջազգային-իրավական հարաբերության մասնակիցների իրավական համակարգերի ներդաշնակեցում<sup>8</sup>: Օրինակ, արտաքին ներդաշնակեցումը կարող է ընկալվել որպես կազմակերպչական և նորմաստեղծ գործընթաց, որն ուղղված է Եվրասիական տնտեսական համայնքի շրջանակներում Մաքսային միության անդամ-պետությունների համար ազատ տնտեսական գոտու ստեղծմանը, որը միևնույն ժամանակ ընթանում է ինչպես ազգային-իրավական, այնպես էլ միջազգային-իրավական հարթությունում: Իրավունքի ներդաշնակեցումը լայն իմաստով ընդգրկում է ինչպես միջազգային իրավական գործունեությունը, այնպես էլ ներազգային իրավական համակարգի նորմերի մերձեցմանն ուղղված գործընթաց:

**Միասնականացման (ունիֆիկացիայի)** դեպքում, ի տարբերություն ներդաշնակեցման, ազգային իրավունքում ընդգրկվում են նույնական, միանման իրավական նորմեր և ակտեր: Քննարկվող հարցի շրջանակներում հարկ ենք համարում նշել, որ Ս.Ա. Շետինինն առանձնացնում է ներդաշնակեցման և միասնականացման երկու եղանակ<sup>9</sup>: Առաջինը՝ այդ հասկացությունները դիտարկվում են միջազգային-իրավական համատեքստում, երբ նշված գործընթացների իրավական ձևերն են միջազգային պայմանագրերն ու միջազգային կազմակերպությունների բանաձևերը, այդ թվում՝ մոդելային բանաձևերն ու օրենքները: Օրինակ, ԱՊՀ-ի Միջխորհրդարանական վեհաժողովի՝ ԱՊՀ-ում ահաբեկչության, հանցավորության և թմրաբիզնեսի դեմ պայքարի ոլորտի օրենսդրության ներդաշնակեցման միացյալ հանձնաժողովի նիստում (30.05.2007թ.) ընդունվել են «Տրանսպորտում անվտանգության մասին», «Օդային տրանսպորտում անվտանգության մասին», «Մարդավաճառությանը հակազդելու մասին» և «Մարդավաճառության զրհերին օգնություն ցույց տալու

<sup>8</sup> Մանրամասն տե՛ս **Пшеничнов М.** Гармонизация Российского законодательства (теория, практика, техника). Диссертация на соискание ученой степени кандидата юридических наук. Нижний Новгород, 2011; **Кутафий Д.** Унификация и гармонизация норм права о залоге в международном частном праве. Диссертация на соискание ученой степени кандидата юридических наук. Москва, 2007; **Шестеряхова И.** Правовые нормы: проблемы унификации и гармонизации // Право и государство: теория и практика. Москва, 2008, № 4. (40), стр. 21-24:

<sup>9</sup> Տե՛ս **Щетинин С.** Правовая глобализация: понятия и основные формы (теоретико-методологические аспекты). Диссертация на соискание ученой степени кандидата юридических наук. Ростов-на-Дону, 2009, стр. 65:

մասին» մոդելային օրենքների նախագծերը, որոնք հետագայում ներկայացվել են մասնակից պետությունների խորհրդարանների հաստատմանը<sup>10</sup>: Հետևաբար, մոդելային օրենքը չունի մեկ միասնական տեսք: Այն կարող է հանդես գալ խնդրի իրավաբանական տեխնիկայի պահանջներին համապատասխանող կոնկրետ խնդրի լուծման առաջարկություններն ու հիմնական հասկացությունները սահմանող իրավական ակտի նախագծի, հայեցակարգի տեսքով, որը պետությունն իր հայեցողությամբ, նախընտրած ծավալով կարող է դասել ազգային իրավունքի շարքում: Ինչ վերաբերում է ներդաշնակության և միասնականացման երկրորդ ձևին, ապա այն օժտված է ավելի «անկախ» ներպետական բնույթով: Այսինքն՝ պետության օրենսդրական փոփոխություններն այլ պետության օրենքների (կամ միջազգային իրավունքի) ցանկացած միտումի կամ ասպեկտի հիմնավորված և ողջամիտ ընկալման, ընդունման արդյունք են: Այս պարագայում պետությունը ծանրաբեռնված չէ միջազգային-իրավական պարտավորություններով: Դրա վառ օրինակն են ԽՍՀՄ-ի փլուզումից հետո նորանկախ պետություններում ազատ շուկայական հարաբերությունների ձևավորումը, օրենսդրական բարեփոխումների գործընթացը և այլն: Այնուամենայնիվ, համաձայն ենք իրավաբանական գրականությունում արտահայտած այն կարծիքի հետ, որ նորանկախ պետության համար հնարավոր չէ լիարժեքորեն ազատվել միջազգային-իրավական պարտավորություններից, կամ կոնկրետ պետության ճնշումից: Ակնհայտ է, որ այդպիսի ներգործության հետևանքով պետությունները հետզհետե կորցնում են իրենց ինքնիշխանությունն ու անկախությունը:

## ОСОБЕННОСТИ ФОРМ И ВИДОВ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ПРАВА

### ԱՐԵՆ ԹԵՐ-ԲԱԼՅԱՆ

В данной научной статье автор, на основе изучения глобализации права, представляет особенности форм и видов глобализации права. В частности, раскрываются особенности гармонизации, унификации, трансформации права, а так же и типовых законов в современном демократическом правовом государстве.

<sup>10</sup> **Шестакова Е.** Модельное законодательство: теоретико-правовые аспекты и практика применения. Диссертация на соискание ученой степени кандидата юридических наук, Москва, 2006.

**Ключевые слова** - глобализация, государство, право, гармонизация, унификация, типовой закон, национальная правовая система.

## FEATURES OF FORMS AND TYPES OF GLOBALIZATION OF LAW

AREN TER-BALYAN

In this scientific article, the author, based on the study of the globalization of law, presents the features of the forms and types of globalization of law. In particular, the features of harmonization, unification, transformation of law, as well as model laws in a modern democratic state are revealed.

**Key words** – globalization, state, law, harmonization, unification, model law, national legal system.

---

---

## ՔԱՂԱՔԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ՆԵՈԱԶՏԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԴԵՐԸ ՓՈԽԱԿԵՐՊՎՈՂ ՀԱՍԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱՐԺԵՀԱՄԱԿԱՐԳԻ ՁԵՎԱՓՈԽՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

#### ԼԵՎՈՆ ՌՈՒԻՆԿՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է արդի քաղաքագիտական մտքի թերևս առանցքային խնդիրներից մեկին՝ նեոազատական տեսության կիրառելիությանն ու դրա գնահատման մեթոդաբանությանը ժամանակակից քաղաքական-հասարակական դիսկուրսի պերմանենտ ձևափոխման համատեքստում:

Հոդվածում առկա տեսական ու հայեցակարգային նախահիմքերի միջոցով մեկնաբանել ենք նեոազատական խոսույթի ձևավորման ու զարգացման առանձնահատկությունները: Հատկապես այդ հարցում օգտվել ենք Շ. Շվարցի հիմնարար արժեքների տեսությունից, որում առաջարկվող մշակութային կողմնորոշումները թույլ են տալիս սահմանել նեոազատականության դերն ու նշանակությունն արժեհամակարգային դիսանիկ ձևափոխումների գործընթացներում:

**Բանալի բաներ** - նեոազատականություն, դիսկուրս, համաշխարհային հասարակություն, արժեհամակարգ, Շ. Շվարց:

Անդրազգային բարոյական արժեքների առաջացումն ազատական տեսաբանների կողմից դիտվում է որպես վերադարձ Լոկի և Կանտի ժամանակներ, և մտահոգությունները դրանց կարևորության վերաբերյալ ներկա ժամանակաշրջանում աճում են: Բազմակողմ տեսության վերջին ուսումնասիրության մեջ Ջեյմս Կապորասոն մեկնաբանում է, որ նեոռեալիզմը թերագնահատում է այն ձևակերպումը, որ համագործակցությունը կախված է համագործակցային կանոնների, ընդհանուր արժեքների և ընդունված կանոնների ներդրումից<sup>1</sup>:

Այն մոտեցումը, որը համադրում է ն' հասարակական արժեքների, և՛ ընդհանուր կարգավորիչ ռեժիմների կարևորությունը, կոչվում է գրոտականություն՝ գրոտիանիզմ՝ միջազգային հանրային կամ Անգլիական դպրոց: Այն պնդում է, որ գոյություն ունի պետությունների միջազգային հանրություն, որոնց միավորում են նվազագույն կանոններ և պաշտոնական կառույցներ,

---

<sup>1</sup> Cowles M., Caporaso J., Risse T. Europeanization and Domestic Change // Thomas Risse, Marina Green Cowles, James Caporaso (eds). Transforming Europe: Europeanization and Domestic Change. Ithaca, NY, 2001, p. 1–20.

որոնց հիմքում ընկած են ընդհանուր շահեր և արժեքներ: Գրոտիուսի համաձայն՝ այս արժեքները վերցված են հենց բնական օրենքից:

Ըստ Մարտին Ուայթի դիրքորոշման՝ վերը բերվածների հոսքը գալիս է գերիշխող արևմտյան հասարակությունից<sup>2</sup>: Միջազգային հանրային դպրոցի ջատագովներից Հեդլի Բուլը հավակնում է պլուրալիստական մոտեցմանը, մինչդեռ Մարտին Ուայթն ունի սոլիդարիստական հայացքներ: Բարի Բուզանը կարծում է, որ այս տարբերակումը կարող է սխալ ուղղությամբ տանել որոշ նպատակներ՝ նշելով, որ չի կարող լինել «միջազգային հանրության» զգալի ընդլայնում՝ առանց «համաշխարհային հասարակության» համաչափ աճի: Այլ կերպ ասած, միջազգային կառույցների կամ ռեժիմների զարգացումը պահանջում է ընդհանուր արժեքների և հավատքի հավասարաչափ աճ<sup>3</sup>:

Գոյություն ունի նաև մի հետաքրքիր և կարևոր մտածողություն՝ կապված հավատքի համակարգի և ընդհանուր համակարգերի ազդեցության հետ, որը կոչվում է «ռեֆլեկտիվիզմ» կամ «կոնստրուկտիվիզմ»: Դրա համաձայն՝ փոխադարձ պատճառահետևանքային կապ մի կողմից ընդհանուր արժեքների և համակարգերի միջև, մյուս կողմից՝ դերակատարների և շահերի միջև: Խոսելով «ռեֆլեկտիվիստական դպրոցի» մասին՝ Հագարդը պնդում է, որ այն ձգտում է «որդեգրել այնպիսի համընդհանուր նորմեր, սկզբունքներ և գիտելիքներ, որոնք համապատասխանում են պետությունների գործունեությանը», և «այն նորմերը, որոնք ձևավորում են դերակատարների նախընտրությունները, կազմում են հետազոտելի կառուցվածք»: Յոն Ռոզին արտահայտում է իր նեոռեալիստական-քննադատական այն տեսակետը, որի համաձայն՝ այն անտեսում է արժեքների փոփոխությունը կամ այն հասկացությունները, որոնք տարբերակում են մտցնում միջազգային համակարգերի մեջ: Նա իր պնդումն ապացուցում է՝ վերլուծելով անցումը՝ միջնադարյան միջազգային համակարգերից ժամանակակից միջազգային համակարգերին: Մինչդեռ նորմերի կարևորությունը և հավատը համակարգի նկատմամբ շեշտվում է բազմաթիվ գիտնականների կողմից, միջազգային ինստիտուցիոնալիզմի ասպեկտը, որն ամենաշատ ուշադրություն էր գրավել ազատական գիտնականների շրջանում, միջազգային կազմակերպությունների դերն էր և հրահանգիչ ռեժիմները,

<sup>2</sup> **Wight M.** The Development of Legislative Council 1606–1945. Oxford, 1946; **Wight M.** British Colonial Constitution. Oxford, 1947; **Wight M.** The Gold Coast Legislative Council. Studies in Colonial Legislative. Vol. 2. London, 1947.

<sup>3</sup> **Busan B.** From International to World Society. English Theory School and Social Structure of Globalization. Cambridge, 2004, p. 24.

որում նրանք ներկառուցված էին: Հավատը, որ միջազգային կազմակերպությունները կարող են վերափոխել միջազգային քաղաքականությունը, չի եղել այնքան մեծ, ինչքան միջպատերազմական շրջանում էր: Տարբեր մոտեցումներ կան կապված ինստիտուտների դերի հետ, ինչպես այն իրողությունները, որ դրանք ընդլայնում են համագործակցությունը. բարելավում տեղեկատվության որակը, նվազեցնում գործարքների ծախսերը, խթանում առևտրաշրջանառությունը վիճահարույց տարածաշրջանների միջև, հեշտացնում պայմանագրերի դրույթների իրագործումը և այլն:

Նեոազատականության միտվածությունը որպես արժեքային տրանսֆորմացիայի գործոն դիտարկելիս ուսումնասիրել ենք Ռ.Բարտի, Ժ.Բողրիյարի, Տ.Վան Դեյկայի, Մ.Ֆուկույի և այլոց տեսությունները, իմպերիալ և կոմունիկատիվ-սեմիոտիկ ռեսուրսի վերաբերյալ մոտեցումները, որոնք իրենց արտացոլում են գտել Օ.Ֆ.Ռուսակովայի աշխատություններում<sup>4</sup>:

Որպես իմպերիալ ռեսուրս՝ դիսկուրսը կանոնակարգում է մտածողությունը, ձևավորում է պատկերացում առարկաների հիերարխիայի և սոցիալական ֆենոմենների վերաբերյալ, կյանքի է կոչում տարատեսակ նույնականացումներ: Որպես իմպերիալ ռեսուրս՝ դիսկուրսի միջոցով սոցիալական ինստիտուտները և անհատներն իրացնում են իրենց ինքնաներկայացումը և լեգիտիմացիան, դիրքավորվում են քաղաքական, տնտեսական և սոցիալ-մշակութային տարածքներում:

Կոմունիկատիվ-սեմիոտիկ մոտեցման համաձայն՝ դիսկուրսն իրողության ֆենոմենների մատնանշման եղանակ է, որի շնորհիվ ձևավորվում են դիրքորոշումներ և կարծիքներ, իսկ դրանց հիմքով տեղի է ունենում մրցակցային պայքար տարբեր տեսակետների միջև:

Այս հիմնախնդրի կարգավորմանը մենք առաջարկում ենք մոտենալ քաղաքական իրողության, տեսության և դիսկուրսի փոխհարաբերակցության տեսանկյունից: Այդ պատճառով ստորև կներկայացնենք հետևյալ երեք զույգերը՝ տեսություն-դիսկուրս, տեսություն-իրողություն, դիսկուրս-իրողություն: Պետք է ընդգծել, որ այս զույգերը բավականին պայմանական են, իսկ նման-

<sup>4</sup> **Русакова О., Русаков В.** PR-дискурс: теоретико-методологический анализ. Екатеринбург, 2011, 336 стр.; **Русакова О.** Кратологическая модель дискурса соблазна // Известия Уральского государственного университета. Серия 3. Общественные науки, 2011, № 4 (97), стр. 135-144; **Русакова О., Максимов Д.** Политическая дискурсология: предметное поле, теоретические подходы и структурная модель политического дискурса // Полис, 2006, № 4, стр. 26-43 и др.



օրինակ բաժանումը՝ միայն օժանդակող եղանակ, որն անհրաժեշտ է նյութի նախնական կառուցակարգման համար:

Տեսություն ասելով մենք հասկանում ենք ամենանեղ, դասական իմաստով որպես ընդհանուր դրույթներից բաղկացած հասկացություն: Այս իմաստով միջին և ստորին մակարդակի արստրակցիաներն ընդհանրապես տեսություն չեն համարվում: Ընդ որում մենք հավանական ենք համարում տեսական դրույթների գոյության հնարավորությունը, որոնք չեն ձևավորում տեսություն: Այլ խոսքերով մենք հնարավոր ենք համարում այնպիսի տեքստերի գոյությունը, որոնք տեսություն չեն համարվում, սակայն ունեն լայն տեսական ընդհանրացում: Եվ նման հատկանիշների հիմքով կարող են ներառվել այս կամ այն տեսության մեջ կամ կազմել առանձին տեսություն:

Տեսությունը ծնում է դիսկուրս, սակայն կարող ենք արդյոք ասել, որ տեսության և դիսկուրսի միջև գոյություն ունի այնպիսի հարաբերություն, ինչպիսին է իզոմորֆիզմը: Կարծում ենք՝ դա միանշանակ պնդել չի կարելի: Մեր կարծիքով առաջացման մետաֆորան այս դեպքում առավել կիրառելի է և նպատակահարմար:

Տեսությունը և դրանից առաջացած դիսկուրսը կարող են զարգանալ կամ փոփոխվել միմյանցից անկախ: Այլ խոսքով տեսության մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունները պարտադիր չէ, որ առաջ բերեն փոփոխություններ դիսկուրսում: Տեսությունը կարող է շատ հեռուն գնալ, իսկ դիսկուրսը՝ «դուփել տեղում» կամ ընդհանրապես դադարել գոյություն ունենալ: Այստեղ մենք գործ ունենք քանակական պլանի փոփոխության հետ: Միևնույն ժամանակ փաստենք, որ գոյություն ունեն որակական փոփոխություններ, երբ դիսկուրսները և տեսությունները կարող են փոփոխվել տարբեր օրենքներով<sup>5</sup>:

Երկու տեսությունների հակասությունները կարող են բացառվել սինթետիկ տեսության ստեղծման դեպքում, տեսություն, որը բովանդակում է երկու տեսությունների հիմնարար դրույթները: Երկու դիսկուրսների հակասության դեպքում նմանօրինակ մետադիսկուրսի գոյություն չի պահանջվում:

Անցում կատարենք տեսություն-իրողություն համադրության ուսումնասիրությանը: Փաստերը համարվում են քաղաքական վերլուծության նախնական նյութեր: Օրինակ, «նախագահը ասաց սա և սա», «ընտրողները քվեարկել

---

<sup>5</sup> Швырков А. Политическая теория, дискурс и реальность: предварительный анализ взаимоотношений. Полис. Политические исследования. 2016 // <http://www.politstudies.ru/article/5175>.

են...» և այլն: Պարզ է, որ այն ամենը, ինչը մենք անվանում ենք փաստեր, դա արդեն իսկ որոշակի նախնական աշխատանքի արդյունք է: Չէ՞ որ մեզ անհրաժեշտ է թեկուզև տարանջատել քաղաքական, տնտեսական, ֆիզիկական, պատմական և այլ փաստեր: Այսինքն՝ փաստն արդեն իսկ որոշակի «կիսաֆաբրիկատ է»:

Որպես քաղաքական երևույթ՝ փաստը հնարավոր է դառնում քաղաքականության վերաբերյալ որոշակի պատկերացում ունենալուց հետո միայն, երբ քաղաքականի մասին առկա է որոշակի պատկերացում: Խոսքը, կարծում ենք, պետք է տանել գիտակցության մեջ որոշակի շարժի կողմ, երբ այն փաստերը, որոնք նախկինում ընկալվում և ուսումնասիրվում էին որպես ոչ քաղաքական (այլ ուղղակի որպես փաստեր), այժմ համարվում են քաղաքական: Եվ հենց որ նման շարժը տեղի է ունենում, նման փաստերի՝ որպես ոչ քաղաքական երևույթների, ուսումնասիրությունը դառնում է բավականին դժվար:

Այն մասին, որ նման շարժ իրապես տեղի է ունեցել, կարելի է դատել քաղաքական տեսության ի հայտ գալով: «Ի հայտ գալ» ասելով պարտադիր չէ հասկանալ դրա առաջացումը: Այդպես կարելի է անվանել նաև նախկինում գոյություն ունեցող տեսությունները, որոնք սկսել են ընկալվել որպես քաղաքական:

Այն հանգամանքը, որ քաղաքական փաստերն ամրագրվում են տեսության մեջ և գործում են դրա կառուցակարգում, դեռևս չի նշանակում, որ փաստերը տեսությունների համեմատ ունեն երկրորդային բնույթ: Անալոգային է այն հանգամանքը, որ փաստերը քաղաքագիտական վերլուծության մեջ ունեն նյութեղեն բնույթ, ինչը չի նշանակում, որ տեսությունը փաստերի համեմատ ունի երկրորդային բնույթ: Ընդհանրապես ընդունված է ասել, որ փաստերի և տեսության մեջ գոյություն ունի որոշակի պատճառահետևանքային կապ: Սակայն սա միանշանակ չէ, և այս հարցն ունի մասնագիտական ուսումնասիրության լուրջ կարիք:

Բացահայտելով փաստերը կամ մերժելով դրանք՝ մենք դրանով մոտենում ենք իրողությանը: Այն ամբողջ ժամանակ փախչում է մեզնից, ինչպես ծովային ալիք: Ընդ որում իրողությունը որպես այդպիսին միշտ գոյություն ունի և մշտապես հասանելի է անուղղակիորեն: Կարելի է ասել, որ գոյություն չունի առավել հասանելի երևույթ, քան իրողությունը: Մեկ այլ հարց է, թե արդյոք մենք տեսնում կամ ցանկանո՞ւմ ենք տեսնել այն: Այլ խոսքով դժվարություններն առաջանո՞ւմ են այն ժամանակ, երբ սկսում ենք մտածել փաստերով:

Այժմ առավել մանրամասն ուսումնասիրենք տեսությունների և փաստե-

րի հարաբերակցությունը: Ինչպես ասել է Ջ.Սարտորնը իր ելույթներից մեկում, որում ներկայացնում էր ժամանակակից քաղաքագիտության վիճակը, տեսությունն աղքատ է, իսկ փաստերը ստում են: Քաղաքականության չափազանց բարդ լինելու պատճառով իրադարձությունների տեսական նկարագրումը պետք է հիմնվի նախնական հիպոթեզների վրա, որոնք հիմնվում են իրավիճակի ընդհանուր դուրսբերման վրա: Նա նշում էր, որ գիտնականի համար շատ կարևոր է փաստերը մեկնաբանել՝ դիտարկելով այն լայն սոցիալական համատեքստում<sup>6</sup>:

Տեսության անբավարարությունն ունենում է լուրջ հետևանքներ և թերություններ, որոնք էականորեն ազդում են փաստերի վրա և անբացատրելի են: Խոսելով այն մասին, որ տեսությունները ծածկում են փաստերը, պետք է հաստատել՝ արդյոք դա ժամանակավոր է, թե՞ ժամանակավրեպ: Ընդհանուր առմամբ երկրորդ այլընտրանքն առավել հնարավոր է: Մինևույն ժամանակ այս դեպքում մեզ պետք է հետաքրքրի խնդրի հարաբերական կողմը: Հեռուն չգնալու համար խոսենք Սարտորնի ելույթի մասին, որը վերաբերում էր քաղաքագիտական արդի մակարդակին և առանձնահատկություններին: Սա նրա ելույթի երկրորդ հատվածն էր: Առաջինը վերաբերում էր Կարլ Դոյչի՝ քաղաքագիտության արդի մակարդակի վերաբերյալ հնչեցված այն կարծիքին, որ տեսությունը հարուստ է, իսկ տվյալները՝ աղքատ, որն ուներ հակառակ իմաստ: Կարող ենք ընդգծել, որ Կ.Դոյչը փոքր-ինչ գունաներկել է հետպատերազմյան իրադրությունը՝ իրականությունը ներկայացնելով առավել մոտ այն հումորին, որ մարդը, ով ունի մեկ ժամացույց, մշտապես գիտի, թե ժամը քանիսն է, ի տարբերություն այն մարդու, ով ունի մի քանի ժամացույց: Այլ խոսքով այդ ժամանակաշրջանում տեսություններն առավել քիչ էին, և դրանց ծանոթանալ կարող էին միայն քչերը:

Չնայած այն հանգամանքին, որ տեսությունների և փաստերի քանակական տվյալները կարգավորվում էին միմյանցով, այդ աճի արագությունը միատեսակ չէ: Այսօր փաստերի քանակական աճն ավելի շատ է, քան տեսությունների քանակական աճը: Սակայն այսօր տեսություններն այնքան էլ քիչ չեն, որքան նախկինում, և բարձր է տեսությունների վերաբերյալ մեր տեղեկացվածության մակարդակը: Մյուս կողմից դրանց քանակն անբավարար է, որպեսզի հնարավոր լիներ սահմանել՝ արդյոք դրանք ծածկո՞ւմ են զգալի

<sup>6</sup> Теория политики: Учебное пособие. Под ред. Б. А. Исаева. Санкт-Петербург, 2008, 464 стр., ил. (Серия «Учебное пособие»).

քանակությամբ փաստեր:

Եվ այժմ վերադառնալով այն հարցին, թե արդյոք ժամանակավոր՞ է այդ իրադրությունը, թե՞ ոչ: Հնարավոր է, որ տեսությունների անբավարար լինելը հետևանք է սոցիալական գիտությունների համեմատաբար երիտասարդ լինելուն, սակայն ոչ այն փաստով, որ դա ունակ չէ ծածկելու էական քանակությամբ փաստեր: Հարցն այստեղ այն է, որ մենք կարիք ունենք որակապես լուրջ տեսությունների:

Տեսությունների անբավարարությունը հիմք է ստեղծում ենթադրելու, որ փաստերի ընտրությունը, որոնց հիման վրա կառուցվում է տեսությունը, մեծամասամբ որոշվում է պատահական հանգամանքներով, քան օբյեկտիվ պատճառներով: Հնարավոր է, որ սա է պատճառը, որ քաղաքական տեսություններն ունեն անվանակոչում, որոնց դեպքում կարևոր է ընդգծել նաև, թե ում կողմից են դրանք ստեղծվել: Եթե առկա է քաղաքական փաստերի ավելցուկ, իսկ այդպիսին միանշանակ գոյություն ունի, մեկ ուրիշը կարող է ստեղծել տեսություն, որն էապես կտարբերվի առաջին տեսությունից, սակայն կունենա առավել ադեկվատ տեսք, կբավարարի համապատասխան պահանջների<sup>7</sup>:

Լինելով երևոյթների վերափոխման և հասարակական գիտակցության ձևավորման ակտիվ մասնակիցներ՝ դիսկուրսներն իրականացնում են տրանսֆորմացիոն գործառույթ: Որպես նեոազատական դիսկուրսի տրանսֆորմացիոն գործառույթ՝ մենք ընկալում ենք զանգվածային գիտակցության մեջ արժեքային կողմնորոշման մշակույթի ձևավորում: Այստեղ առանձնակի ներդրում է ունեցել Երուսաղեմի Եբրայական համալսարանի հետազոտող Շալոմ Շվարցը՝ իր բազային արժեքների տեսությամբ, որը վերջին 20 տարիների ընթացքում բազմաթիվ հետազոտությունների հիմք է հանդիսացել: Այս մոտեցման մեջ Շվարցն առաջ է քաշել այն միտքը, որ բազային արժեքների հիմքում ընկած են համընդհանուր մարդկային պահանջմունքներ, և որ հասարակությունների ներսում ուսումնասիրելով բազային արժեքները՝ կարելի է երկրների միջև մշակութային ընդհանրությունների, մերձավորության կամ հեռավորության պատկեր ստանալ: Շվարցի առանձնացրած տասը բազային արժեքներն են.

- իշխանություն (Power), սոցիալական կարգավիճակ, իշխանություն մարդկանց և ռեսուրսների նկատմամբ) արժեքի հիմքում ընկած է սոցիալա-

<sup>7</sup> Швырков А. Политическая теория, дискурс и реальность: предварительный анализ взаимоотношений.

կան վերահսկողություն ունենալու նպատակը:

- Ձեռքբերում (Achievement) արժեքի հիմքում ընկած նպատակն անձնային հաջողությունն է, սոցիալական ստանդարտների համապատասխան կոմպետենտության ապահովումը:

- Հեդոնիզմ (Hedonism) արժեքի հիմքում ընկած նպատակը հաճույքը կամ հուզական բավարարվածությունն է:

- Ստիմուլացիա (Stimulation, խթանում) արժեքի հիմքում ընկած է օրգանիզմի օպտիմալ ակտիվությունն ապահովելու համար նորարարության, փոփոխության բնական-ֆիզիոլոգիական պահանջմունքը:

- Ինքնուրույնություն (Self-Direction) արժեքի դրդապատճառային հիմքն է կազմում վարքի ձևերի, մտածողության և ստեղծագործ ակտիվության ինքնուրույնությունը:

- Ունիվերսալիզմ (Universalism) արժեքի մոտիվացիոն հիմքն են կազմում հասկացումը, հանդուրժողականությունը, մարդկանց և բնության պահպանման ցանկությունը:

- Կամեցողություն (Benevolence) արժեքի հիմքում ընկած են հարազատների բարօրության պահպանումը և ավելացումը:

- Ավանդականություն (Tradition) արժեքի հիմքում ընկած են մշակութային և կրոնական սովորույթների նկատմամբ հարգանքն ու դրանց պահպանումը:

- Կոնֆորմություն (Conformity) արժեքի հիմքում ընկած է սոցիալական սպասումներին հակասող կամ ուրիշներին վնասող գործողությունների զսպումը:

- Անվտանգություն (Security) արժեքի հիմքում ընկած է հասարակության, հարաբերությունների և սեփական անձի անվտանգության և կայունության ապահովումը<sup>8</sup>:

Իմբավորելով և վերլուծելով նշված արժեքների միջին տվյալները՝ Շվարցն առանձնացնում է 7 մշակութային կողմնորոշումներ, որոնցով կազմում է հասարակությունների մշակութային պրոֆիլները և համեմատում դրանք: Այս 7 մշակութային կողմնորոշումները միմյանց նկատմամբ հակադարձ համեմատական են և ըստ էության մեկ առանցքի հակադիր բևեռներ են: Այսպես,

---

<sup>8</sup> **Шварц Ш.** Культурные ценностные ориентации: природа и следствия национальных различий // Психология. Журнал Высшей школы экономики, 2008. Том 5, № 2, стр. 37–67.

«պատկանելության» (համայնքայնության իմաստով) հակառակ բևեռներն են կազմում «աֆեկտիվ ինքնությունություն» ու «ինտելեկտուալ ինքնությունությունը» (վերջիններս կազմում են «ինքնությունության» առանձին ինքնաբավ կողմերը)<sup>9</sup>:

Համաշխարհայնացման և մշակույթների փոխազդեցության մասին խոսելիս Շվարցը նշում է, որ մշակույթների արագ փոփոխման մասին տարածված կարծիքները թյուր են. «Կասկած չկա, երկրները միմյանց նման են դառնում հազնվելու ոճերով, երաժշտական ճաշակներով, օգտագործվող սննդով: Այս չափանիշներով երկրների միմյանց նմանվելը դեռ չի վկայում մշակույթի այլ կարևոր կողմերի, առաջին հերթին՝ արժեքային կողմնորոշումների ընդօրինակման մասին: Հետազոտությունները վկայում են, որ երկրների միջև մշակութային արժեքների տարբերությունները կայուն են, երկրների հարաբերական դիրքերը՝ քաղաքակրթական գոտիները, դրանց սահմանները, մերձավորությունն ու հեռավորությունները փոփոխվում են շատ դանդաղ»<sup>10</sup>: Սոնա և Արփինե Մանուսյաններն իրենց հոդվածում հայաստանյան օրինակների վրա ցույց են տալիս Շվարցի այս մոտեցման հիմնավորվածությունը՝ նշելով, որ հաճախ ընդունող մշակույթը նորամուծություններին արձագանքում է «խորամանկությամբ», տվյալ արժեքի զուտ արտաքին կողմը վերցնելով և գործարկելով՝ ավանդական կողմնորոշումները պահպանելու համար<sup>11</sup>:

Շվարցի տեսությունն արժեքավոր է նրանով, որ մշակութային արժեքային կողմնորոշումները դիտարկում է սոցիալական պրակտիկաների հետ փոխազդեցության մեջ: Ըստ նրա՝ մշակութային կողմնորոշումներն ընկած են հասարակության կառուցվածքների հիմքում, որոնք սոցիալական ինստիտուտները հիմնող առաջնորդների համար ծառայում են որպես իրենց գործունեության նպատակ և հիմնավորում: Տարբեր սոցիալական ինստիտուտներ հասարակության ներսում հենվում են առավելապես իրենց գործառնության հետ կապված արժեքների վրա: Շվարցը որպես օրինակ բերում է հիերար-

<sup>9</sup> Շ.Շվարցի՝ 2008թ. հետազոտություններ,

<http://www.hse.ru/data/2011/04/24/1210752636/37-67.pdf>,

<http://blogs.helsinki.fi/valuesandmorality/files/2009/09/Schwartz-Monograph-Cultural-Value-Orientations.pdf>

<sup>10</sup> <http://www.hse.ru/data/2011/04/24/1210752636/37-67.pdf>.

<sup>11</sup> **Մանուսյան Ս., Մանուսյան Ա.**, Արժեքներն այսօր. մշակութային ինքնություն և սոցիալական փոփոխություններ, «Նորավանք» ԳԿՀ, «21-րդ դար», N 4, 2012, էջ 45-61:

խիան բանակի համար, պատկանելությունը՝ ընտանիքի, վարպետությունը՝ շուկայի և ինտելեկտուալ ինքնուրույնությունը՝ գիտության համար:

## РОЛЬ НЕО-ЛИБЕРАЛИЗМА В СИСТЕМЕ ЦЕННОСТЕЙ ТРАНСФОРМИРУЮЩИХСЯ ОБЩЕСТВ

ЛЕВОН РУХКЯН

Статья посвящена одной из основных проблем современной политической мысли - применимости теории неолиберализма и методологии ее оценки в контексте постоянной трансформации современного политико-общественного дискурса.

В статье посредством существующих теоретических и концептуальных основ мы выявили особенности формирования и развития дискурса неолиберализма. Особенно в этом вопросе мы использовали теорию фундаментальных ценностей Ш. Шварца, в которой предлагаемые культурные ориентации позволяют определить роль и значение неолиберализма в процессах динамических трансформаций системы ценностей.

**Ключевые слова** – нео-либерализм, дискурс, всемирное общество, система ценностей, Ш. Шварц.

## THE ROLE OF NEO-LIBERALISM IN THE TRANSFORMATION OF THE VALUE SYSTEM OF TRANSFORMING SOCIETIES

LEVON RUKHKYAN

The article is dedicated to one of the pivotal issues of contemporary political thought - the applicability of the neo-liberal theory and the methodology of its evaluation in the context of the modernization of the modern political-social discourse. Through the theoretical and conceptual principles in the article, we have commented on the peculiarities of the formulation and development of neo-liberal speech. Especially in this regard we used Sh. Schwarz's theory of fundamental values, the proposed cultural orientations allow defining the role and significance of neo-liberality in the processes of value system dynamic transformation.

**Key words** - neo-liberalism, discourse, world society, value system, Sh. Schwarz.

---

ԱՐՎԵՏՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

**ՄԱՇՀԱԴ ՔԱՂԱՔԻ ՁԵՎԱԳՈՅԱՑՄԱՆ ԵՎ ՔԱՂԱՔԱՇԻՆԱԿԱՆ  
ՉԱՐԳԱՑՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

ԱՆՆԱ ԱՐԻԱԲՈԴ (ԻՐԱՆ)

Մաշհադ քաղաքի ձևավորումը և առաջին լայնածավալ քաղաքաշինական զարգացումը սկսվել է դեռևս 17-րդ դարի սկզբներին՝ Շահ Աբասի կառավարման օրոք: Այնուհետև, 1920-ականներին, ականատես ենք դառնում քաղաքի կտրուկ զարգացմանն ու արդիականացմանը: 1950-1960-ականներից սկսած՝ քաղաքային հատվածներն ընդարձակվում են, և բնակչությունն արագորեն աճում է: 1979թ. իսլամական հեղափոխությունից հետո զգալիորեն ընդլայնվում է քաղաքը, հատկապես՝ քաղաքի միջուկը հանդիսացող սրբավայրի տարածքը: Արևմուտքից ներկրվող արդիականացման չափանիշների կիրառման և ժամանակակից շենքերի կառուցման արդյունքում տեղի է ունենում քաղաքի կերպարի խեղաթյուրում. հաշվի չեն առնվում ոչ կլիմայական խնդիրները, և ոչ էլ՝ սրբավայրի շուրջն առկա հասարակական կյանքը:

**Քանայի բաներ** – Մաշհադ քաղաք, ձևագոյացում, ընդլայնում, արդիականացում, քաղաքաշինական զարգացում, սրբավայր, ժամանակակից շենքեր:

Մաշհադը Իրանի Իսլամական Հանրապետության խոշոր քաղաքներից է, որը ձևավորվել է Իմամ Ռեզայի սրբավայրի շուրջը և անցել քաղաքաշինական ու կառուցապատման զարգացման փուլերով՝ ավանդական իսլամականից մինչև արևմտյան արդիականացում: Այս առումով ուշագրավ է քաղաքի ձևագոյացման ու քաղաքաշինական զարգացման ընթացքի ուսումնասիրությունը:

Քաղաքաշինության առաջին լայնածավալ նախագծերն այստեղ իրականացվել են 17-րդ դարի սկզբին շահ Աբաս Սեֆյանի օրոք, ով Մաշհադ քաղաքի հին հատվածը բաժանել է երկու մասի՝ կառուցելով լայն պողոտա, որն անցնում էր սրբավայրի տարածքով, իսկ սահմանագծում դամբարան էր կառուցված<sup>1</sup>: Այն լայն պողոտա էր՝ ծառերով, վտակներով և ջրավազաններով և դեպի քաղաքի երկու գլխավոր դարպասները կապող սրբավայրին ուղղված

---

<sup>1</sup> **Alberti P.** Strutture Commerciali di una citta di Pellegrinaggio. Mashhad (Iran Nord-Orientale), Udine, 1971, p. 84



տեսարանով<sup>2</sup>: Փողոցի մեջտեղով հստոջ ջրանցքը նախատեսված էր քաղաքի արևմտյան հատվածից արևելյան մասին ջուր մատակարարելու համար: Այս փողոցի արևմտյան հատվածը, որը կոչվում էր Բալա Խիաբան, այժմ հայտնի է որպես Շիրազի փողոց: Այն բարձրակարգ տարածք էր, իսկ արևելյան մասը՝ Փային Խիբան, այժմյան Նավաբ փողոցը, առավել աղքատիկ տարածք: Այս փողոցի գծային կառուցվածքը սրբավայրի ճառագայթային համատեքստում հետագայում փոխեց քաղաքի զարգացումը՝ ճառագայթայինից դեպի խառը ճառագայթային և գծային տարբերակ, որը հետագայում հիմք դարձավ քաղաքի դեպի արևմուտք գծային ձևով զարգացման համար:

1920-ականներին միջնաբերդն ու քաղաքի պատերը քանդվեցին և նոր փողոցներ կառուցվեցին: Քաղաքի զարգացումն ընթացավ դեպի արևմուտք՝ գծային կառուցվածքով, և շարունակվեց մի քանի փողոցների, բուլվարների, օղակապտույտ ճանապարհների ու կառավարական շենքերի կառուցումը<sup>3</sup>: Ձեռնարկվեց Իմամ Ռեզայի և Թաբարսի փողոցների, սրբավայրի շրջակայքում իմամ Ռեզայի օղակապտույտ ճանապարհի կառուցումը: Շիրազի և Նավաբ փողոցների բարելավման հետ զուգընթաց՝ քաղաքի հետիոտնային ցանցը փոխարինվեց փողոցներով և օղակապտույտ ճանապարհների միջով անցնող փոխադրամիջոցների ցանցով: Այս փողոցների դրական կողմն այն է, որ դրանք ապահովում են ուղիղ սրբավայրին նայող տեսարանը, ինչպես նաև հաշվի են առնում Քիբլայի ուղղությունը: Թաբարսի փողոցը կառուցվել է ճշգրտորեն՝ հաշվի առնելով Քիբլայի անկյունն ու դեպի սրբավայր ուղղված տեսարանը<sup>4</sup>: Ժամանակին այս փողոցներում կառուցված շինությունների բարձրությունը ևս վերահսկվում էր, որպեսզի ապահովվեր սրբավայրին ուղղված տեսարանը:

1950-ականներից հետո Մաշհադ քաղաքի նոր զարգացած հատվածները ենթարկվեցին ցանցային կաղապարին: 1960-ականներից սկսած՝ քաղաքն ընդարձակվեց, և բնակչությունն արագորեն աճեց: Քաղաքի բնակչության աճի և ընդարձակման պատճառներից էր դեպի Մաշհադ 1970-ականներին գյուղական վայրերից Իրաքի հետ Իրանի պատերազմով պայմանավորված (1980-1988), իսկ հետագայում նաև հարևան երկրներից՝ ներառյալ

<sup>2</sup> **Honarfar L.** Chahar Bagh-e Esfahan // Javadi A. (ed) Memari-e Iran, Tehran, 1984, p. 527-539.

<sup>3</sup> **Veziyat-Maskan-va-Shahrsazi.** Shakhsh hay-e Tosey-e Shahri. Tehran, 1971, p. 29 (պարսկերեն).

<sup>4</sup> **Rezvani A.** Mashhad Dar Jostejooye Hoviat-e Shahri. Mashhad, 2005, p. 59 (պարսկերեն).

Աֆղանստանից, Իրաքից և Թուրքմենստանից կատարվող ներհոսքը, որի արդյունքում Մաշհադը դարձավ Թեհրանից հետո երկրորդ մեծ քաղաքն Իրանում:

Արխիվներում պահվող նյութերի համաձայն (Տարածքային կառավարման և զարգացման նախարարություն)՝ Մաշհադի զարգացմանը վերաբերող առաջին ընդգրկուն նախագիծը նախաձեռնվեց 1964-ին և հավանության արժանացավ 1971 թ.: Նախագիծը սկսեց կիրառվել Մաշհադի քաղաքապետարանի կողմից 1973-ին, որի համաձայն՝ քաղաքի հետագա զարգացումը նախատեսվում էր տանել դեպի արևմուտք, դեպի ուր այն ինքնաբերաբար զարգանում էր հանրային զբոսավայրի և արևմտյան հատվածի խորքում ընկած Մաշհադի համալսարանի կառուցման շնորհիվ:

Ներկայումս Մաշհադի քաղաքային համատեքստը բաղկացած է թե՛ ճառագայթային և թե՛ գծային տարածական ձևագոյացություններից: Ճառագայթային տարածական ձևագոյացությունն ընդգրկում է քաղաքի ավանդական հատվածը՝ ներառյալ սրբավայրը, որը տեսանելի է յուրաքանչյուր շինության տանիքից, մինչդեռ գծային տարածական ձևագոյացությունն ընդգրկում է նորակառույց տարածքներն ու նախատեսում է Մաշհադի հետագա զարգացման իրականացումը սրբավայրի ուղղությունից շեղվելու և բարձրահարկ շինություններ կառուցելու միջոցով:

Ժամանակի ընթացքում Մաշհադն ընդարձակվեց, և սրբավայրը՝ որպես վերջինիս ավանդական պատմական հատված, դարձավ փոքրիկ շրջան, որը ենթակա էր բարեփոխումների: Այս բարեփոխումների պատճառով տարածքի հասարակական կյանքը վտանգվեց: Ժամանակին բարեփոխումների նախագծերի կասեցման և սրբավայրն այցելող ուխտավորների թվաքանակի աճի շնորհիվ այս հատվածը շարունակում էր գործել իբրև քաղաքի գլխավոր շուրջօրյա հասարակական տարածք: Լայնածավալ բարեփոխման նախագիծը Մաշհադի ավանդական միջուկի՝ սրբավայրի տարածքի վերաբերյալ սկսվեց 1975 թ.<sup>5</sup>: Չնայած այս տարածքում առկա շինությունները թվագրվում են պատմական տարբեր ժամանակներով, Մ.Կ.Պիրնիան այդ տարածքը պատկերում է որպես իսլամական Իրանի ճարտարապետության թանգարան. բազմաթիվ հին շուկաներ, մզկիթներ, դպրոցներ, մանրածախ առևտրի կետեր ու բնակելի տարածքներ քանդվեցին և փոխարինվեցին սրբավայրի շուրջը տարածվող

<sup>5</sup> **Ardalan N.** Architecture VII, Pahlavi, After World War II, Encyclopedia Iranica, New York, 2000, p. 531-532.

օղակապտույտ ճանապարհներով:<sup>6</sup> Ճարտարապետներն ու նախագծողները վիճարանում էին տարածքում ընթացող լայնածավալ բարեփոխումների շուրջ, չնայած կենտրոնացված համակարգը թույլ էր տալիս իշխանություններին շարունակելու իրենց ծրագրերը:

Քամրան Դիբան, որը 1970-ականներին Տարածքային զարգացման և կառավարման նախարարությունում ճարտարապետ և նախագծող էր, դեմ էր քաղաքի ավանդական հատվածում լայնածավալ բարեփոխումներին և ավանդական թաղամասերի ոչնչացմանը: Նա պնդում էր, որ սրբավայրը, նրան կից շենքերն ու շուկաները կապակցված են, և սրբավայրի շրջակայքի ոչնչացումը կարող է խաթարել տարածքի հասարակական կյանքը: Նա նաև փաստարկում էր, որ տարածքի բնակիչների և աշխատավորիների տեղահանումը կարող է հանգեցնել հասարակական հետագա խնդիրների<sup>7</sup>: Ինչևիցե, տեղի ունեցան լայնածավալ բարեփոխումները, և Ռեզա շուկան կառուցվեց՝ փոխարինելու համար ոչնչացված հին շուկաներին, ու վերջինիս խանութները վարձակալման տրվեցին քանդված խանութների տերերին: Ռեզա շուկան կառուցվեց ավանդական հարդարանքներով, սակայն այն չի տալիս իսկական շուկայի զգացողությունը<sup>8</sup>: Այն հասարակական գործունեության համար, որ սովորաբար տեղի էր ունենում շուկայում, տարածք չի նախատեսվում, քանի որ առանձին շինություն է և կապված չէ հարակից քաղաքային համատեքստին և չունի փողոց, ինչպես որ հատուկ էր շուկաներին: Սրբավայրի մոտ գտնվող նեղ փողոցները դարձան քանդված շուկաների այլընտրանքը, բայց քանի որ դրանք նախագծված չէին եղանակային պայմաններին համապատասխան, օգտագործողներն այն ծածկում են վարագույրներով, որպեսզի խուսափեն ամռանն արևի ճառագայթներից, իսկ ձմռանը՝ քամիներից: Այս ժամանակահատվածում իրականացված արդիականացման փորձերը հաշվի չառնալ տարածքի հասարակական կյանքն ու փորձեցին ստեղծել ռմայատճենում: Այսպիսով, քաղաքաշինության ավանդական հիմնական սկզբունքներն անտեսվեցին:

1979 թ. հեղափոխությունից հետո իսլամական իշխանությունների ուժի շնորհիվ ձևակերպվեց սրբավայրի բարեփոխման նոր նախագիծ, որը դատապարտում էր անցյալի փորձերը: Իսլամական իշխանությունները պնդում էին, որ անցյալի փորձերի ժամանակ հաշվի չեն առնվել սրբավայրի տարածքում

<sup>6</sup> Pirnia M. Sabk Shinasi-e Memari-e Iran. Tehran, 2001, p. 64-65 (պարսկերեն).

<sup>7</sup> Boski S. Didari ba Kamran Diba. Memar 10, 2009, p. 28 (պարսկերեն).

<sup>8</sup> Soltanzadeh H. Fazahaye Shahri Dar Bafthaye Tarikhie Iran. Tehran, 1991, p. 41.

ընթացող հասարակական կյանքն ու կրոնական չափանիշները, և նպատակը միայն արդիականացումն է եղել<sup>9</sup>: Եվ այսպես, նոր նախագծի նպատակը դեռևս լայնածավալ բարեփոխումն էր:

Սրբավայրի շինությունների և ներքին բակերի, սրբավայրի տարածքի և Մաշհադի լայնածավալ զարգացումը տեղի ունեցավ 1979-ից հետո: Ներկայումս իրականացված սրբավայրի հին և նոր պատկերների համեմատությունը ցույց է տալիս, որ թեև այս փոփոխությունները միտված էին նպաստելու ուխտագնացությանն ու բարելավելու բնատեսարանը, դրանք նվազեցրին սրբավայրի կենտրոնական և կարևոր լինելու հանգամանքը, ու այժմ մեծ բակերի և բարձրահարկ շինությունների արանքում այն չի երևում:

Այսպիսով, արդիականացման փորձերը հանգեցրել են քաղաքի և հատկապես՝ սրբավայրի տարածքի, սոցիալական կյանքի վատթարացմանը:

## ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ И РАЗВИТИЕ ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА ГОРОДА МАШХАДА

АННА АРИАБОД (ИРАН)

Формирование и первое крупномасштабное градостроительное развитие города Машхада началось еще в начале 17-ого века во времена правления Шаха Аббаса. В результате, в 1920-х годах, мы становимся свидетелями резкого развития и модернизации города. С начала 1950-х и 1960-х годов стали расширяться городские районы и население стало быстро увеличиваться. В 1979 году после исламской революции город значительно расширяется, и, в особенности, место святыни, являющееся ядром города. В результате применения пришедших с запада критериев модернизации и строительства современных зданий имело место искажение образа города: не учитывались ни климатические условия, ни социальная жизнь вокруг святыни.

**Ключевые слова** – город Машхад, формирование, расширение, модернизация, развитие градостроительства, святыня, современные здания.

<sup>9</sup> Hashemi S. Ghalamro-e roo be Gostaresh-e Nezarat-e Kalbodi. 1993. Abadi 8, p. 2-5 (սարսկերեն).

## THE HISTORY OF FORMATION AND URBAN DEVELOPMENT OF THE CITY MASHHAD

ANNA ARIABOD (IRAN)

The first attempted large-scale development and formation of Mashhad took place in the 17th century by Shah Abbas. After the 1920s, we witness a rapid development and modernization of the city. In 1950s and 1960s, the urban areas have been expanded and the population was rapidly growing. After the Islamic revolution in 1979, the city was expanded significantly, and especially the area of shrine, which is considered as a city core. These modernization attempts led to a loss of social life in the city and specifically the shrine area. Modern buildings, built based on the standards of modernization imported from the West, considered neither the social life of the shrine area, nor the climate.

**Key words** – city Mashhad, formation, expansion, modernization, urban development, shrine, modern buildings.

## ՍԵՐԳԵՅ ՍՄՔԱՏՅԱՆ. ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՆՐԱԳԾԵՐ<sup>1</sup>

### ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

Հոդվածը ներկայացնում է ՀՀ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնադիր, գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Սերգեյ Սմբատյանի ստեղծագործական գործունեությունը: Ուսումնասիրվել են նրա գործունեության երկու հիմնական՝ կատարողական և կազմակերպական ուղղությունները:

**Քանայի քաներ** – Սերգեյ Սմբատյան, դիրիժոր, կատարողական արվեստ, դափնեկիր, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ:

ՀՀ անկախության տարիներին է ձևավորվել և շարունակում զարգանալ ՀՀ վաստակավոր արտիստ, Ֆրանսիայի Արվեստի և գրականության շքանշանակիր, Երևանի քաղաքապետի ոսկե մեդալակիր, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, ջութակահար, Հայաստանի սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնադիր, գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Սերգեյ Արմենի Սմբատյանի ստեղծագործական գործունեությունը:

Սերգեյ Սմբատյանը ծնվել է 1987 թվականի սեպտեմբերի 23-ին ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պետական-հասարակական գործիչ, դաշնակահար, կոմպոզիտոր Արմեն Սմբատյանի և մասնագիտությամբ տնտեսագետ Ելենա Սմբատյանի ընտանիքում:

Ս. Սմբատյանի երաժշտական ունակություններն ի հայտ են եկել դեռևս վաղ հասակում. երաժշտական ընտանիքի տաղանդավոր շառավիղը որպես ջութակահար նախնական կրթությունը ստացել է չորս տարեկանում իր տատիկի՝ ՀԽՍՀ վաստակավոր մանկավարժ, ԽՍՀՄ «Պատվո նշան» շքանշանակիր, ՀՀ «Մովսես Խորենացի» մեդալակիր, ջութակահարուհի Տատյանա Հայրապետյանի<sup>2</sup> ղեկավարությամբ: Ինչպես հայտնի է, Տ. Հայրապետյանն ավարտել է Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիան<sup>3</sup> և եր-

<sup>1</sup> Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 16YR-6E045 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

<sup>2</sup> Տատյանա Հայրապետյանի մասին տե՛ս **Հայրապետյան Տ.**, Մեղեդիներ իմ հուշերի, Москва, изд. «Музыка», 2005, 152 էջ: **Դանիել Երաժիշտ**, Հնչել կին. Տատյանա Հայրապետյան, Երևան, հեղ. հրատ., 2018, 112 էջ:

<sup>3</sup> Ինչպես հայտնի է, Տատյանա Հայրապետյանը սովորել է ջութակահարներ՝ Ռեսուս

կար տարիներ (1978-2005) ղեկավարել Երևանի Պ. Չայկովսկու անվան մասնագիտական երաժշտական դպրոցը: Հմուտ մանկավարժը թոռնիկի մեջ սերմանել է երաժշտության հանդեպ անսահման սեր, նվիրում և պրոֆեսիոնալ երաժիշտ դառնալու անհագ ցանկություն. «Իմ վերջին «տնային» հույս աշակերտն է իմ կրտսեր սիրասուն թոռնիկը՝ Սերյոժան, ուզում եմ նրա մեջ տեսնել իմ բոլոր իրականացած և չիրականացած երազներն ու նպատակները»<sup>4</sup>:

2003 թվականին Պ. Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական դպրոցի շրջանավարտ, Իտալիայի «Rovere d'Oro» միջազգային մրցույթի «Գրան պրի» մրցանակակիր (2000), ջութակահար Ս. Սմբատյանն առանց ընդունելության քննություններ հանձնելու<sup>5</sup> ընդունվում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի նվագախմբային ֆակուլտետ՝ պրոֆեսոր Բագրատ Վարդանյանի ջութակի մասնագիտական դասարան: Տարբեր նվագախմբերի հետ հանդես գալով որպես մենակատար՝ երիտասարդ երաժշտի մեջ դիրիժորության հանդեպ մասնագիտական հետաքրքրություն է առաջանում և ստիպում ուսումը զուգահեռ շարունակել վոկալ-տեսական ֆակուլտետում՝ ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Յուրի Դավթյանի սիմֆոնիկ դիրիժորության մասնագիտական դասարանում: Այդ որոշումն արտիստի ստեղծագործական կյանքում բեկումնային դեր է կատարում: 2009 թվականին ավարտելով Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան՝ նա ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում գործող 016 մասնագիտական խորհրդում պաշտպանում է «20-րդ դարի մենանվագ լարայինների համար գրված երկերի ոճական առանձնահատկությունները և դրանց անդրադարձը հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններում» թեմայով թեկնածուական ատենախոսությունը<sup>6</sup> (գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Կարինե Զաղացյանյան) և ստանում արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճան:

---

արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր Աբրահամ Յամպոլսկու, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, ԽՍՀՄ, ՀԽՍՀ Պետական մրցանակակիր Ավետ Գաբրիելյանի և ՌԽՖՍՀ վաստակավոր արտիստ Յակով Ռաբինովիչի ղեկավարությամբ:  
**Դանիել Երաժիշտ**, նշվ. աշխ., էջ 25:

<sup>4</sup> **Դանիել Երաժիշտ**, նշվ. աշխ., էջ 27:

<sup>5</sup> Այդ տարիներին օրենքով սահմանված կարգով առանց ընդունելության քննությունների Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա էին ընդունվում միջազգային մրցույթների դափնեկիրները: Այդպես է ընդունվել նաև տողերիս հեղինակը:

<sup>6</sup> **Ասատրյան Ա.**, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ – 50, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 214:

Ջուգահեռաբար Ս. Սմբատյանը 2010-ին ավարտում է Մոսկվայի Պ. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիան՝ «ջութակ» մասնագիտությամբ՝ ուսանելով ՌՍՖՍՀՎ վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր Սերգեյ Կրավչենկոյի<sup>7</sup> ջութակի մասնագիտական դասարանում, իսկ 2012-ին՝ Լոնդոնի թագավորական երաժշտական ակադեմիայի ասպիրանտուրան (ղեկ.՝ սըր Քոլին Դևիս, Քոլին Մեթերս):

Ս. Սմբատյանը տարբեր տարիների կատարելագործվել է աշխարհահռչակ ջութակահարներ Գրիգորի Ժիլինի, Ջախար Բրոնի, Ռուջերո Ռիչիի և դիրիժորներ Ռիկարդո Մուտիի, սըր Քոլին Դևիսի և այլոց ղեկավարությամբ, իսկ 2008 թվականին Լոնդոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի հրավերով վարպետության դասընթաց է ստացել մաստրո սըր Քոլին Դևիսից: Դիրիժորի կատարողական ոճի հասուն և իմաստավորված առանձնահատկությունների ձևավորման վրա նշանակալի ազդեցություն են գործել սըր Քոլին Դևիսը, Ռիկարդո Մուտին և Վալերի Գերգիևը:

Ինչ խոսք, մասնագիտական կրթությունն աշխարհի լավագույն մի քանի ուսումնական հաստատություններում, համերգային բազմաթիվ առաջարկություններն արտերկրում կարող էին ստեղծագործական սրընթաց վերելքի երաշխիք հանդիսանալ, սակայն երիտասարդ դիրիժորն ընտրում է հայրենիքում ստեղծագործելու, հայրենիքում իր իսկ ստեղծած նվագախումբը և հայ կատարողական արվեստը հանրահռչակելու դժվարին, սակայն միևնույն ժամանակ անհրաժեշտ և բեղմնավոր ուղին: Ուսումնառության ավարտից հետո առ այսօր Ս. Սմբատյանն անկտրում աշխատասիրությամբ անմնացորդ նվիրվել է հայ կատարողական արվեստի զարգացման և հանրահռչակման հայրենանվեր գործին:

Սերգեյ Սմբատյանի ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է երկու հիմնական ուղղություններով՝ կատարողական և կազմակերպական:

#### **Կատարողական գործունեություն**

Ակտիվ միջազգային կատարողական գործունեությունը մեկնարկել է 13 տարեկան հասակում՝ որպես ջութակահար: Բազմաթիվ միջազգային մրցույթների (Իտալիա, Ռումինիա, Ճապոնիա, Մոլդովա) դափնեկիր Ս. Սմբատյանը որպես մենակատար հանդես է եկել Իսրայելի ֆիլիարմոնիկ և Մոսկվայի պե-

<sup>7</sup> Ինչպես հայտնի է, Ս. Կրավչենկոն մոսկովյան ջութակի դպրոցի և կատարողական արվեստի վառ ներկայացուցիչներից մեկի՝ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Լեոնիդ Կոզանի սաներից է: Ի դեպ, վերջինիս է նվիրված Արամ Խաչատրյանի ջութակի և նվագախմբի համար գրված «Կոնցերտ-Ռապսոդիան»:



տական ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբերի հետ: Հետզհետե ջութակահար-դիրիժորի ստեղծագործական հետաքրքրությունները ուղղորդվում են դեպի դիրիժորական արվեստը, որին լրջորեն նպաստում է 2005 թվականին իր իսկ հիմնադրած երիտասարդական նվագախումբը:

2005 թվականին Ս. Սմբատյանը հիմնադրել է երիտասարդական նվագախումբ, որի նպատակն ինչպես հայ կատարողական արվեստի ավանդույթների պահպանումն ու զարգացումն է Հայաստանում և արտերկրում, այնպես էլ հայ և համաշխարհային դասական ու ժամանակակից լավագույն ստեղծագործությունների կատարումը: Ի դեպ, հայ իրականության մեջ առաջին երիտասարդական նվագախումբն էր, որին կատարողական վարպետության համար ՀՀ կառավարության որոշմամբ 2008-ին շնորհվեց պետական կոլեկտիվի կարգավիճակ: Ի սկզբանե որպես Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախումբ հայտնի կոլեկտիվն այսօր արդեն ներկայանում է որպես Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբ<sup>8</sup> (2017-ից, տնօրեն՝ արվեստագիտության թեկնածու Սարգիս Բալբաբյան), որի գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորն է Ս. Սմբատյանը:

Ս. Սմբատյանի և նվագախմբի երաժիշտների նվիրյալ և համառ աշխատասիրության շնորհիվ կոլեկտիվը կարճ ժամանակահատվածում ձեռք է բերել միջազգային ճանաչում: Նվագախումբն իր գործունեության 12 տարիների ընթացքում շուրջ 550 համերգներով հանդես է եկել Հայաստանում, Ռուսաստանում (2006, 2008, 2009, 2017), Ֆրանսիայում (2006, 2015), Գերմանիայում (2007, 2010, 2011), Չինաստանում (2016), Նիդեռլանդներում (2011), Բելգիայում (2011), Իսպանիայում (2015), Լիբանանում (2014, 2015), Ավստրիայում (2015), Լեհաստանում (2017): Աշխարհի հեղինակավոր համերգասրահներում, այդ թվում՝ *Opera Garnier* (Գրանդ Օպերա, Փարիզ, 2006), *Konzerthaus* (Բեռլին, 2007, 2010, 2011), *Dr. Anton Philipszaal* (Հաագա, 2011), Պ. Չայկովսկու անվան համերգասրահ և Պ. Չայկովսկու անվան կոնսերվատորիայի մեծ համերգասրահ (Մոսկվա, 2006, 2008, 2009, 2017), *Palais des Beaux-Arts* (Բրյուսել, 2011), *Musikverein* (Վիեննա, 2015), *Elbphilharmonie* (Համբուրգ, 2017) և այլ պատվավոր բեմահարթակներում՝ արժանանալով նրբաճաշակ և խստապահանջ ունկնդիրների bravo-ներին և bis-երին:

<sup>8</sup> Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի մասին տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի գործունեության հիմնական ուղղությունները, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, 2018, 3 (654), էջ 300-309:

Նվագախմբի հարուստ երկացանկում ընդգրկված են դասական և ժամանակակից հայ<sup>9</sup> և օտարազգի<sup>10</sup> կոմպոզիտորների բազմաթիվ լավագույն երկեր: Նվագախմբի կատարմամբ հնչել են ավելի քան 1000 ստեղծագործություններ, առաջին անգամ՝ հայ կոմպոզիտորների 138 ստեղծագործություն:

Ա. Սմբատյանը հանդես է եկել նաև որպես հրավիրյալ դիրիժոր և լուրջ հաջողություններ արձանագրել կատարողական արվեստի միջազգային հարթակում՝ ղեկավարելով աշխարհի առաջնակարգ ավելի քան 40 նվագախմբեր, որոնց թվում՝ աշխարհահռչակ Լոնդոն սիմֆոնիկ նվագախումբը (2011, *London Symphony Orchestra*), «Ֆիլհարմոնիա» նվագախումբը (2010, 2011, *Philharmonia Orchestra*), Ռուսաստանի ազգային ֆիլհարմոնիկ նվագախումբը (2017), Բեռլինի սիմֆոնիկ նվագախումբը (2016, *Berliner Symphoniker*), Մոսկվայի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը (2015, 2017), Մարինյան թատրոնի նվագախումբը (2014), «Մոսկվայի վիրտուոզներ» կամերային նվագախումբը (2015), Դրեզդենի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբը (2012, *Dresdner Philharmonie*), Վարշավայի ֆիլհարմոնիկ նվագախումբը (2015, Լյուդվիգ վան Բեթհովենի անվան 19-րդ Զատկի փառատոնի շրջանակներում), Մյունխենի սիմֆոնիկ նվագախումբը (2017, *Munchner Symphoniker*), Կորեայի կամերային նվագախումբը (2015) և այլն:

Ա. Սմբատյանի համերգային գործունեության կարևոր իրադարձություններից է 2010 թվականին Լոնդոնի սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ առաջին բեմելը: Անգլիայի Վինձորի ամրոցում կայացած Նորին գերազանցություն ար-

<sup>9</sup> Այդ թվում՝ Տիգրան Զովսաճյան, Ալեքսանդր Սպենդիարյան, Ռոմանոս Մելիքյան, Բարսեղ Կանաչյան, Հարո Ստեփանյան, Արամ Խաչատրյան, Գրիգոր Եղիազարյան, Ալան Հովհաննես, Ալեքսանդր Հարությունյան, Ղազարոս Սարյան, Առնո Բաբաջանյան, Էդվարդ Միրզոյան, Էդուարդ Բաղդասարյան, Ալեքսանդր Աճեմյան, Գրիգոր Հախիկյան, Ավետ Տերտերյան, Գեղունի Զոյցյան, Էդգար Հովհաննիսյան, Գագիկ Հովունց, Ստեփան Շաքարյան, Հարություն Դելլայան, Մելիք Մավիսակալյան, Մարտին Վարդազարյան, Մարտուն Իսրայելյան, Տիգրան Մանսուրյան, Ռոբերտ Ամիրխանյան, Նուբար Ասլանյան, Միխայիլ Կոկժան, Կոնստանտին Պետրոսյան, Գարեգին Գրիգորյան, Արամ Սաթյան, Վահրամ Բաբայան, Երվանդ Երկանյան, Արմեն Սմբատյան, Վարդ Մանուկյան, Ստեփան Լուսիկյան, Վարդան Աճեմյան, Վաչե Շարաֆյան, Հովհաննես Մանուկյան և այլք:

<sup>10</sup> Այդ թվում՝ Տոմասո Ալբիոնի, Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտ, Լյուդվիգ վան Բեթհովեն, Կարլ Մարիա ֆոն Վեբեր, Հեկտոր Բեռլիոզ, Յոհաննես Բրամս, Ջորջ Բիզե, Անտոնին Դվորժակ, Կամիլ Սեն-Սանս, Ջուզեպպե Վերդի, Ջոակինո Ռոսսինի, Ռիխարդ Վագներ, Կլոդ Դեբյուսի, Մորիս Ռավել, Պյոտր Չայկովսկի, Սերգեյ Ռախմանինով, Իգոր Ստրավինսկի, Սերգեյ Պրոկոֆև, Դմիտրի Շոստակովիչ, Սամյուել Բարբեր, Լեոնարդ Բերնստայն, Քշիշտոֆ Պենդերեցկի, Գիա Կանչելի և այլք:

քայազն Չարլզի “Princes Trust” միջոցառման ընթացքում կազմակերպված գալա համերգի (մենակատար՝ Մաքսիմ Վենգերով) հաջողությունը խոստումնալից էր. 2011 թվականին այն կրկնվեց Բուքինգհեմյան պալատում, որտեղ տաղանդավոր դիրիժորն արդեն երկրորդ անգամ<sup>11</sup> ղեկավարեց «Ֆիլհարմոնիա» նվագախումբը:

2016 թվականի մայիսին Ս. Սմբատյանն արժանացել է *Debut Berlin* միջազգային համերգ-մրցույթի առաջին մրցանակին, որի գալա համերգին ելույթ է ունեցել Բեռլինի ֆիլհարմոնիկ համերգասրահում:

Հատկանշական են Ս. Սմբատյանի շրջագայություններն աշխարհի հայտնի կոլեկտիվների հետ: Այսպես՝ 2015 թվականի հոկտեմբերին Կորեայի կամերային նվագախմբի հետ միջազգային շրջագայությունների ընթացքում կայացավ դիրիժորի դեբյուտը Նյու Յորքի հռչակավոր «Քարնեգի հոլ» համերգասրահում: Ի դեպ, Ս. Սմբատյանն ամենաերիտասարդ հայ դիրիժորն է, ում բախտ է վիճակվել ելույթ ունենալ երաժիշտների համար այդքան պատվավոր բեմահարթակում: Իսկ 2018 թվականի մայիսի 19-ից մեկնարկել են դիրիժորի՝ Մալթայի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ համերգային շրջագայությունները, որի ընթացքում հանդես է եկել Մալթայի, Գերմանիայի, Ավստրիայի, ԱՄՆ-ի, Ռուսաստանի հեղինակավոր համերգասրահներում, այդ թվում՝ *Mediterranean Conference Hall* (Վալետա), *Philharmonie Gasteig* (Մյունխեն), *Liederhalle*, *Beethoven Saal* (Շտուտգարտ), *Kurhaus* (Վիսբադեն), *Philharmonie* (Բեռլին), *Musikverein* (Վիեննա), *Carnegie Hall* (Նյու Յորք), Պ. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի մեծ համերգասրահ (Մոսկվա), Մարինյան թատրոն (Սանկտ Պետերբուրգ) ևն:

Դիրիժորի կատարողական գործունեությունն ունի երկու հիմնական ուղղություն: Մի կողմից՝ նա աշխարհին է ներկայացրել հայ կոմպոզիտորական դպրոցի լավագույն ստեղծագործությունները, մյուս կողմից՝ Հայաստանում կատարել արտասահմանյան դասական երաժշտության երկերը, որոնցից շատերը՝ Գուստավ Մալերի «Ողբերգական» թիվ 6 Սիմֆոնիան, Քշիշտոֆ Պենդերեցկու «Երուսաղեմի յոթ դարպասները» թիվ 7 Սիմֆոնիան ևն Հայաստանում առաջին անգամ:

Ս. Սմբատյանի մեկնաբանումներն առանձնանում են վառ կերպարայնությամբ, երաժշտության դրամատուրգիայի խոր ընկալմամբ, էմոցիոնալ ար-

<sup>11</sup> Ս. Սմբատյանը «Ֆիլհարմոնիա» նվագախումբն առաջին անգամ ղեկավարել է 2010 թվականին:

տահայտչականությամբ, յուրաքանչյուր ստեղծագործության ոճական առանձնահատկությունների վերլուծական մոտեցմամբ, ինչը մեկնաբանվող երաժշտական նյութին հաղորդում է գեղարվեստական բարձր մակարդակ և ընդգծում կատարողական անհատական ոճի հատկանիշները:

Ս. Սմբատյանի ղեկավարությամբ պարբերաբար որպես մենակատարներ հանդես են գալիս աշխարհահռչակ ջութակահարներ Պինկաս Յուկերմանը, Մաքսիմ Վենգերովը, դաշնակահար Դենիս Մացուկը, դերասան Ջոն Մալկովիչը և այլք: Վերջինիս հետ դիրիժորը 2016 թվականից ներկայանում է երաժշտության և գրականության համադրությամբ լիովին նոր նախագծով:

Արտիստի՝ ավելի քան 1000 ստեղծագործություններից բաղկացած բազմաժանր նվագացանկն ընդգրկում է տարբեր դարաշրջանների, ուղղությունների և ոճերի ներկայացուցիչների խոշոր կտավի գերակայությամբ նվագախմբային և օպերային արվեստի բազմաթիվ լավագույն ստեղծագործություններ: Հատկապես մեծ է Ս. Սմբատյանի վաստակը հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների յուրովի ու համոզիչ մեկնաբանման և հանրահռչակման գործում. «...նա վստահ և հաստատական ձգտում է նոր մեկնաբանման, իսկ արդյունքը անկեղծ հիացմունք է առաջացնում»<sup>12</sup>:

Հատկանշական է, որ ժամանակակից աշխարհահռչակ կոմպոզիտոր Քշիշտոֆ Պենդերեցկու 85-ամյա հորեյանին նվիրված՝ 2018 թվականի նոյեմբերի 16-23-ը Վարշավայում կայանալիք հորեյանական փառատոնին հրավիրված էր նաև հայ դիրիժոր Ս. Սմբատյանը: Նա Վարշավայի սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ պիտի ղեկավարեր կոմպոզիտորի թիվ 2 սիմֆոնիան:

#### **Կազմակերպական գործունեություն**

Ս. Սմբատյանի կատարողական բուն գործունեությունը հաջողությամբ զուգակցվում է կազմակերպչական գործունեության հետ, որը տվել է բեղմնավոր արդյունք: Ինչպես վերևում նշվեց, Ս. Սմբատյանը հիմնադրել և առ այսօր ղեկավարում է Հայաստանի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը, որն այսօր Հայաստանի առաջատար կոլեկտիվներից է և կարևոր դեր է կատարում Հայաստանի Հանրապետության երաժշտական կյանքում:

Տարբեր նախագծերի շրջանակներում Ս. Սմբատյանը հիմնադրել է նաև այլ նվագախմբեր: ՅՈՒՆԵՍԿՅ մանկական կամերային նվագախումբը (2009), որի գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորը Ս. Սմբատյանն է,

<sup>12</sup> Рухкян М. Все Лучшее // “Голос Армении”, 21 марта 2013.

բազմաթիվ համերգներով հանդես է եկել Հայաստանում և Եվրոպայում, իսկ 2010 թվականին առաջին անգամ մասնակցել է Պրահայի «Աշնանային հեքիաթներ» խորագիրը կրող փառատոնին և արժանացել «Գրան պրի» և «Գործիքային դասական երաժշտություն» անվանակարգում առաջին մրցանակների:

Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցի կապակցությամբ հիմնադրվել էր աշխարհի 43 երկրների 123 երաժիշտներ միավորող, Խաղաղության 24/04 համաշխարհային նվագախումբը: 2015 թվականի ապրիլի 24-ի, ժամը՝ 20:15-ի «Վերածնունդ» խորագիրը կրող համերգն ուներ կարևոր առաքելություն. այն միտված էր երաժշտության միջոցով աշխարհին հիշեցնելու Հայոց ցեղասպանության մասին, իսկ ծրագիրը կազմված էր բացառապես հայ<sup>13</sup> կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից: Համերգը ղեկավարում էին դիրիժորներ, ՀՀ ազգային հերոս, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ԽՍՀՄ պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր Հովհաննես Չեքիջյանը, Միխայիլ Յուրովսկին, Սերգեյ Սմբատյանը և Ջանյուկա Մարչիանոն:

«Անկախության սերունդ» համահայկական երգչախումբը և նվագախումբը Ս. Սմբատյանը հիմնադրել է ՀՀ անկախության 25-ամյակի կապակցությամբ և ղեկավարել 2016 թվականի սեպտեմբերի 21-ին կայացած անդրանիկ համերգի ընթացքում: Իսկ Համահայկական սիմֆոնիկ նվագախումբը 2017 թվականին Ս. Սմբատյանի ղեկավարությամբ առաջին անգամ հանդես է եկել *Gramophone Awards*-ի հորեյանական՝ 40-րդ մրցանակաբաշխության ժամանակ:

Ս. Սմբատյանի նախաձեռնությամբ անց են կացվում փառատոներ. Ս. Սմբատյանը նաև Հայ կոմպոզիտորական արվեստի փառատոնի (2010), «Արամ Խաչատրյան» միջազգային փառատոնի (2013) համահիմնադիրն ու գեղարվեստական ղեկավարն է, «Արմենիա» միջազգային երաժշտական փառատոնի գեղարվեստական ղեկավարը: Ս. Սմբատյանը նաև հիմնադրել է Ա. Խաչատրյանի անվան կոմպոզիտորական արվեստի մրցույթը:

Ս. Սմբատյանը հանդես է գալիս նորարարական համերգային ծրագրերով, այդ թվում՝ *Hollywood Non-Stop*, *Cartoon Non-Stop*, Հայֆիլմ *Non-Stop*, *Мосфильм Non-Stop*, «Ճանապարհորդություն դեպի...», «Վարպետը կերտում է վարպետներ», «Սիմֆոնիկը հանդիպում է ...» և նախաձեռնություններով, ինչ-

<sup>13</sup> Այդ թվում՝ Մակար Եկմայանի, Արամ Խաչատրյանի, Էդվարդ Միրզոյանի, Էդուարդ Բաղդասարյանի, Ավետ Տերտերյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

պես նաև՝ բարեգործական: «Ավրորա» մարդասիրական նախաձեռնության շարունակական աջակցությունը դարձել է Ս. Սմբատյանի գործունեության ևս մեկ մարդասիրական նախագծերից մեկը:

Հատկանշական է նաև «Վարպետը կերտում է վարպետներ» մշտական շարքը, որի շրջանակներում երիտասարդ երաժիշտների համար վարպետության դասերով հանդես են գալիս իրենց գործի մեծանուն վարպետները, այդ թվում՝ Վալերի Գերգիևը, Զախար Բրոնը և այլք:

Իսկ 2018թ. նոյեմբերից Ս. Սմբատյանի նախաձեռնությամբ նվազախումբն իրականացնում է յուրօրինակ կրթական «Դաս A» նախագիծը, որի նպատակը ժամանակակից ինտերակտիվ և ստեղծարար մեթոդներով երիտասարդ սերնդի ուղղորդումն է դեպի դասական արվեստ:

Սերգեյ Սմբատյանն արժանացել է մի շարք պատվավոր կոչումների. 2016 թվականին Հայաստանի Հանրապետության նախագահ Սերժ Սարգսյանի ԵՀ- 9 -Ա հրամանագրով Սերգեյ Սմբատյանին շնորհվել է ՀՀ վաստակավոր արտիստի պատվավոր կոչում, իսկ Էրեբունի-Երևան 2799-ամյակի կապակցությամբ Երևանի քաղաքապետ Տարոն Մարգարյանի՝ 2017թ. հոկտեմբերի 10-ի որոշմամբ Սերգեյ Սմբատյանը պարգևատրվել է Երևանի քաղաքապետի ոսկե մեդալով: Ավելի վաղ՝ 2015 թվականին, Ֆրանսիայի մշակույթի և կապի նախարար Ֆյոր Պելերինը Ֆրանսիայում և աշխարհի մշակույթի զարգացման գործում նշանակալի ավանդի համար Սերգեյ Սմբատյանին պարգևատրել է Ֆրանսիայի Արվեստի և գրականության շքանշանով:

Այսպիսով, հայ կատարողական արվեստի արժանավոր հետնորդը շարունակում է զարգացնել հայ կատարողական արվեստը և մեծապես նպաստել նրա հանրահռչակմանը, իսկ նրա կազմակերպչական գործունեության արդյունքն անուրանալի ներդրում է Հայաստանի Հանրապետության երաժշտական կյանքում:

**Հ.Գ.** Օրերս Ս. Սմբատյանն արժանացել է ՀՀ սպորտի և երիտասարդության հարցերի նախարարության սահմանած «Երիտասարդ մշակութային գործիչ» մրցանակին: Սրտանց շնորհավորում ենք և մաղթում արդյունաշատ գործունեություն՝ ի նպաստ հայ կատարողական արվեստի զարգացման և միջազգային հանրահռչակման...

**СЕРГЕЙ СМБАТЯН: ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ<sup>14</sup>**

ЛИЛИТ АРТЕМЯН

Статья посвящена творческой деятельности Заслуженного артиста РА, лауреата международных конкурсов, основателя, художественного руководителя и главного дирижера Государственного симфонического оркестра Армении Сергея Смбадяна. Исследованы две основные сферы его деятельности – исполнительская и организационная.

**Ключевые слова** – Сергей Смбадян, дирижер, исполнительское искусство, лауреат, Государственный симфонический оркестр Армении.

**SERGEY SMBATYAN: PORTRAIT OUTLINES<sup>15</sup>**

LILIT ARTEMYAN

This article presents the creative activity of Honored Artist of the Republic of Armenia, the Founder, Artistic Director and Principal Conductor of the Armenian State Symphony Orchestra Sergey Smbatyan. Sergey Smbatyan's two main activity directions: performing and organizational have been studied.

**Key words** – Sergey Smbatyan, conductor, performing art, laureate, Armenian State Symphony Orchestra.

---

<sup>14</sup> Исследование выполнено при финансовой поддержке Государственного комитета по науке МОН РА в рамках научного проекта № 16YR-6E045.

<sup>15</sup> This work was supported by the RA MES State Committee of Science, in the frames of the research project № 16YR-6E045.

**ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՍԻՐԱՆՈՍՅԱՆԸ ԵՎ ՍՏԵՓԱՆ ԷԼՄԱՍԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ  
ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԸ**

**ՄԵՐԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ**

Հոդվածը նվիրված է ֆրանսահայ դիրիժոր Ալեքսանդր Սիրանոսյանին, ով մեծ դեր ունեցավ Ստեփան Էլմասի՝ որպես դաշնակահարի և կոմպոզիտորի, բացահայտման գործում:

**Քանալի բառեր** – Ալեքսանդր Սիրանոսյան, Ստեփան Էլմաս, նվագախումբ, համերգ, հիմնադիր, ստեղծագործություն:

Կենդանության օրոք ճանաչված հայ դաշնակահար և կոմպոզիտոր, Ֆ. Լիստի տաղանդավոր սան Ստեփան Գևորգի Էլմասի (1864-1937) անունն ու ստեղծագործությունը նրա մահից հետո տևական ժամանակ մոռացության մատնվեցին: Միայն 20-րդ դարի 70-ական թվականներից նկատելի հետաքրքրություն առաջացավ նրա անձի և ստեղծագործությունների հանդեպ: 20-րդ դարի վերջին Շվեյցարիայում ստեղծվեց Էլմասի անվան հիմնադրամը, որի նպատակն էր տարածել հայ երաժշտի ստեղծագործությունները, թողարկել նրա երկերի ձայնապնակները, կազմակերպել կոմպոզիտորի անվան մրցույթներ:

Նշենք, որ հիմնադրամի գործունեությանն իր ակտիվ մասնակցությունն է բերել ֆրանսահայ երաժիշտ Ալեքսանդր Սիրանոսյանը:

Ֆրանսահայ դաշնակահար և դիրիժոր Ալեքսանդր Սարգսի Սիրանոսյանը ծնվել է 1939թ. հունիսի 24-ին Լիոնում: Ավարտել է Լիոնի (Ֆրանսիա) և Ժնևի (Շվեյցարիա) ազգային կոնսերվատորիաները: Ու հենց Շվեյցարիայում ուսումնառության տարիներին նա հայթայթել է Ստեփան Էլմասի՝ մոռացության մատնված արխիվը և շարադրել նրա կենսագրությունը:

1968-2007 թվականներին Ա. Սիրանոսյանը ղեկավարել է Ռոման քաղաքի (Ֆրանսիա) երաժշտական ազգային կոնսերվատորիան: Իր գործունեությամբ Ա.Սիրանոսյանը նպաստել է Ռոման քաղաքի մշակութային կյանքի աշխուժացմանը. քաղաք են այցելել հայ կոմպոզիտորներ Առնո Բաբաջանյանը և Էդվարդ Միրզոյանը, ջութակահար Թիբոր Վարզան, թավջութակահար Անդրե Նավարան և այլք:

1973-2007 թվականներին Ա.Սիրանոսյանը եղել է Դրոմի նվագախմբի և գործիքային անսամբլի գեղարվեստական ղեկավարը և գլխավոր դիրիժորը: Նրա ղեկավարությամբ նվագախումբը մեծ հաջողությամբ մասնակցել է տա-



րածաշրջանի երաժշտական կյանքին՝ հանդես գալով դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարմամբ:

Արտասովոր գաղափարներն ու ծրագրերը, կատարողական պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակը կարճ ժամանակում մեծ ճանաչում բերեցին նվագախմբին ոչ միայն տարածաշրջանում, այլև նրա սահմաններից դուրս: Նվագախմբի հետ աշխատում էին բազմաթիվ հայտնի երաժիշտներ, այդ թվում՝ ջութակահարներ Թիբոր Վարզան և Պիեր Ամոյալը, թավջութակահար Անդրե Նավարան, ֆլեյտահար Մաքսենսե Լաոյուն և այլք:

Թավջութակահար Անդրե Պուլեի հետ հանդիպումից հետո Ալ.Սիրանոսյանը համերգներով շրջագայել է Եվրոպայում և Վենետուելայում: Կատարողական գործունեության ընթացքում հայտնաբերել է և պրոպագանդել Պ. Բյուսոյի, Ս. Էլմասի, Տ. Մանսուրյանի, Դ. Հալաջյանի, Գ. Ժունիոնի, Կ. Միկուլիի, Ա. Մետումենցի և այլոց ստեղծագործությունների սակավ հայտնի կամ գրեթե անհայտ էջերը:

2005թ. ապրիլի 8-ին Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի հետ ներկայացրել է Վինսենտ դ'Ինդիի «Իտալական սիմֆոնիայի» (1872) համաշխարհային պրեմիերան:

Ալ.Սիրանոսյանը կատարողական գործունեությանը զուգահեռ զբաղվել է հետազոտական աշխատանքով, մասնավորապես ուսումնասիրել է հայկական ներկայությունը իտալական օպերայում և 16-րդ, 18-րդ դարերի ֆրանսիական թատրոնում: Նրա հոդվածները տպագրվել են «Բազմավեպի» (Վենետիկ), «Հայաստանի» (Մարսել), «Նորություններ Հայաստանի» (Փարիզ), «Ֆրանսիա-Հայաստանի» (Լիոն), «Ազադի» (Գրենոբլ), «Աշխարհի» (Փարիզ), «Ալագեագի» (Փարիզ), ինչպես նաև ցուցահանդեսային կատալոգների էջերում:

Ալ. Սիրանոսյանը մասնակցել է հայ երաժիշտներին նվիրված՝ «Արևելյան քրիստոնյաներ» հետուստահաղորդմանը: Թողարկել է «Հայկական մանրանվագների»՝ Ասլամազյան-Կոմիտաս (Սերենադ նվագախումբ, Հայաստան), Դարիուս Միլոյի Րոպե օպերայի (Արս-Նովա նվագախումբ, Փարիզ), Հովակիմ Ռոդրիգոյի «Արանխուես» կոնցերտի (Սերենադ նվագախումբ, Հայաստան, Ռ. Դյենս՝ մատնահետք) և այլ երկերի խտասայիկները: Դիրիժորի թողարկած խտասայիկների շարքում հույժ կարևոր են Ստեփան Էլմասի դաշնամուրային թիվ 1, 2 և 3 կոնցերտների ձայնագրությունները՝ Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ նվագախմբի կատարմամբ, ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արմեն Բաբախանյանի մենակատարմամբ:

«Ստեփան Էլմաս» հիմնադրամի նախկին գեղարվեստական տնօրեն Ալ.Սիրանոսյանը հետագայում կհիշի. «1962 թվականն էր. Ժնևում պատահաբար փարիզյան թերթը ընթերցելիս իմացա Ստեփան Էլմաս երգահանի մասին: Որպես Ժնևի կոնսերվատորիայի ուսանող՝ կոնֆերանս էի պատրաստում հայկական երաժշտության պատմության մասին և հիմնականում օգտվում էի Ֆրեդերիկ Մակլերի գործերից, որտեղ չէր հիշատակվում այս երգահանի անունը: Հոգվածում նշված էր, որ Ստեփան Էլմասը մահացել է 1937թ. թվականին Ժնևում: Հետաքրքրությունից դրդված նույն օրը ևեթ սկսեցի իմ փնտրտույքները: Ժնևում գոյություն ունի մի փոքրիկ գերեզմանատուն, որտեղ հանգչում են ականավոր մարդկանց աճյունները: Դա Պլենպալեի գերեզմանատունն է՝ տեղադրված քաղաքի գեղեցիկ հատվածում, որտեղ էլ տեղի ունեցավ իմ առաջին հանդիպումը Ստեփան Էլմասի հետ: Անսահման հուզմունքով հայտնաբերեցի նրա շիրիմը զարդարող բրոնզե կիսանդրին և հենց նույն վայրկյանին տոգորվեցի մոռացության մեջ եղած այս երգահանին բացահայտելու առաքելությամբ: Կոնսերվատորիայի գրադարանում առաջին ուսումնասիրություններս ապարդյուն էին: Ֆրանսերեն և անգլերեն լեզվով տարբեր երաժշտական հանրագիտարաններում միայն մեկ անգամ էր հիշատակվում նրա անունը, այն էլ՝ որպես հույն երգահան:

Իսկ ունի՞ նա արդյոք ժառանգներ: Այս հարցում ինձ կարող էր օգնել միայն տեղեկագիրքը. հենց այսպես էլ ես ծանոթացա Էլմասյանների հետ: Մի քանի օր անց փոքրիկ մի քաղաքում ես իրականացնում էի այն, ինչն ինձ անհնարին էր թվում. բացահայտում էի երգահանի ստեղծագործությունները և ուսումնասիրում դրան վերաբերող կարևոր փաստաթղթերը: Այս ամենը մեծ խնամքով պահպանել էր նրա զարմիկներից մեկը՝ 1924 թվականից Շվեյցարիայում հաստատված և այնտեղ կարևոր դիրք գրաված Գրիգոր Էլմասը: Երկար բարեկամական զրույցների ընթացքում ես կարողացա բացահայտել նաև Ստեփան Էլմաս մարդուն և նրա ստեղծագործությունները»<sup>1</sup>:

Այնուհետև Ալ.Սիրանոսյանը կազմում է Ստեփան Էլմասի կենսագրականը՝ երաժշտի վրայից թոթափելով մոռացության փոշին:

1979 թվականին Ֆրանսիայի ողջ տարածքով հեռուստատեսությամբ հեռարձակվում է Ստեփան Էլմաս երգահանի մասին կես ժամ տևողությամբ հաղորդումը: 1981 թվականին Հայաստանում հնչում է կոմպոզիտորի դաշնամուրային առաջին կոնցերտը՝ դաշնակահար Էտսոն Էլիասի և հեռուստա-

<sup>1</sup> ԳԱԹ, Ստեփան Էլմասի ֆոնդ. անմշակ:

տեսության սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ միասին՝ Ալեքսանդր Սիրանոսյանի ղեկավարությամբ: 1987 թվականին առաջին անգամ Սետրակ անունով դաշնակահարը Ռոմանական Շվեյցարիայի հեռուստատեսությամբ ժնևում ներկայացնում է երրորդ կոնցերտը՝ կրկին Ալ.Սիրանոսյանի ղեկավարությամբ: Երաժշտական այս իրադարձությանը շուտով հաջորդում է Ստեփան Էլմաս հիմնադրամի ստեղծումը:

Հիմնադրամի գործադիր գրասենյակը ստեղծվում և հաստատվում է Դելեմոն քաղաքում, և երաժշտական գործունեության ծավալման առաջնահերթությունը տրվում է Հայաստանին: Այդ շրջանակներում Հայաստանում կազմակերպվում են «Ստեփան Էլմասի» անվան կատարողական մրցույթները և համերգներ, ծայնագրվում են դաշնամուրային 3 կոնցերտները, հրատարակվում են ձեռագիր գործերից մի քանիսը և այլն: Ստեփան Էլմասի անունը վերստին ավելի ու ավելի է հայտնի դառնում մեր երկրում:

Էլմասը որպես կոմպոզիտոր հայրենիքում ճանաչման արժանացավ, երբ 1996 թվականից սկիզբ առան նրա անվան ազգային երաժշտական մրցույթները. 1996 թվականին՝ դաշնակահարների, 1998-ին՝ ջութակահարների, 2000-ին՝ լարային քառյակների, 2002-ին՝ դաշնակահարների:

2016 թվականի հոկտեմբերին Ալ.Սիրանոսյանի նախաձեռնությամբ Երևանի Կոմիտասի անվան թանգարան-ինստիտուտում տեղի ունեցավ Ստեփան Էլմասին նվիրված համերգ-դասախոսություն: Ա.Սիրանոսյանը հանդիսատեսին ներկայացրեց Էլմասի կենսագրությունը և ստեղծագործական ուղին: Ընթացքում Արմեն Բաբախանյանի կատարմամբ հնչեցին Ս. Էլմասի դաշնամուրային մի քանի ստեղծագործություններ: Համերգի սկզբում հնչեց կոմպոզիտորի թիվ 1 սկերցոն (c-moll), այնուհետև՝ «Հայկական պարը», թիվ 14 (a-moll) և թիվ 23 (A-dur) մագուրկաները: Թեև Ս.Էլմասը, ինչպես Ֆ. Շոպենը, հիմնականում ստեղծագործել է դաշնամուրի համար, և նրա ստեղծագործական ոճը մոտ է Շոպենին, սակայն, ինչպես նշում է Արմեն Բաբախանյանը. «Ս.Էլմասի ստեղծագործությունն առանձնանում է յուրօրինակ անհատականությամբ, երաժշտական լեզվի յուրատիպ առանձնահատկություններով»<sup>2</sup>:

Այսպիսով, անուրանալի է Ալեքսանդր Սիրանոսյանի դերը Ստեփան Էլմասի՝ որպես հայ կոմպոզիտորի, բացահայտման գործում: Նրա շնորհիվ այսօր Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, որտեղ այժմ գործում է Ստեփան Էլմասի թանգարանը, գտնվում են տեղեկու-

<sup>2</sup> Արմեն Բաբախանյանի հետ անձնական զրույցից:

թյուններ կոմպոզիտորի մասին, նրա նամականին և անտիպ ստեղծագործությունները: Այստեղ են գտնվում նաև Ստեփան Էլմասի կիսանդրին ու նրա ռոյալը («Erar»), որն, ի դեպ, պատրաստվել է հատուկ Ստեփան Էլմասի համար՝ Շոպենի գործիքի օրինակով:

Բացի այդ՝ Ալ.Սիրանոսյանի ղեկավարությամբ ձայնագրվեցին Ս.Էլմասի երեք դաշնամուրային կոնցերտները: Ծրագրին իրենց մասնակցությունը բերեցին դաշնակահար Արմեն Բաբախանյանը և Նիկա Բաբայանը: Այնուհետև Ս.Էլմասի ստեղծագործությունները տեղադրվեցին համացանցում և այսօր հասանելի են երաժշտասեր լայն հանրությանը ([stephanelmas.org](http://stephanelmas.org)):

Վերջում հավելենք, որ Ալ.Սիրանոսյանը պարգևատրվել է «Մովսես Խորենացի» մեդալով և ՀՀ մշակույթի նախարարության «Կոմիտաս» մեդալով, ինչպես նաև Ֆրանսիայի մշակույթի և հաղորդակցության նախարարության «Արվեստի և գրականության բնագավառի աշխատակից» մեդալով:

### АЛЕКСАНДР СИРАНОСЯН И ВОЗРОЖДЕНИЕ ТВОРЧЕСКОГО НАСЛЕДИЯ СТЕФАНА ЭЛМАСА

МЕРИ ГРИГОРЯН

Статья посвящена французско-армянскому дирижеру Александру Сираносяну, кто сыграл важную роль в открытии Стефана Элмаса как пианиста и композитора.

**Ключевые слова** – Александр Сираносян, Стефан Элмас, оркестр, концерт, основоположник, произведение.

### ALEXANDER SIRANOSSIAN AND THE REVIVAL OF CREATIVE HERITAGE OF STEPHAN ELMAS

MERI GRIGORYAN

The article refers to a French-Armenian conductor Alexander Siranossian, who had a great role in Stephan Elmas's discovery as a pianist and composer.

**Key words** – Alexander Siranossian, Stephan Elmas, orchestra, concert, founder, composition.

**ԿԱԹՈՂԻԿՈՍԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԵՎ ԾԻՍԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՐՁԱՆՔԻ  
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ 13-16-ՐԴ ԴԴ. ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ  
ԳՐՔԱՐԿԵՍՈՒՄ**

**ՍՈՖԻ ԽԱՉՄԱՆՅԱՆ (ԱՄՆ)**

Հայ միջնադարյան գրքարվեստում կաթողիկոսներին խորանի ներքո և ճարտարապետական տարրերի կամ կառույցների խորքի վրա պատկերելը կանոնիկ պատկերագրական ավանդույթ էր: Կաթողիկոսներին ամբողջական ծիսական հանդերձանքով պատկերելը նույնպես կանոնիկ ավանդույթ է եղել, որտեղ նրանք պատկերվել են որոշակի տեսարաններում կամ որոշակի դիրքերով: Նկարների և նրանցում պատկերված ծիսական հանդերձանքի պատկերագրության բազմազանությունների առկայությունը բացատրվում է դրանց ստեղծման աշխարհագրական տարածքի և տարբեր մանրանկարչական դպրոցների ստեղծագործական ուղղությունների բազմազանությամբ, որ գոյություն ունեին միջնադարյան Հայաստանում:

**Բանալի բաներ** - կաթողիկոսական հանդերձանքի համալիր, ծիսական հանդերձանքի պատկերագրություն, հանդերձանքի տարրեր, արտահանդերձ, միաֆիգուր և բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ, խորանագարդ կոմպոզիցիա, բազմախորան կառուցվածք, կանոնիկ պատկերագրական ավանդույթներ:

Բացի Հիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների, սրբերի կամ աշխարհիկ մարդկանց պատկերներից, միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում ներկայացվում էին նաև կաթողիկոսական դիմանկարներ: Հարկ է նշել, որ ժողովրդական տարազի պատկերումը երկրորդական բնույթ էր կրում՝ մանրանկարներում և համեմատաբար նվազ քանակությամբ է ներկայացված, սակայն վաղ շրջանին պատկանող արվեստի հուշարձաններում<sup>2</sup> տարազային մանրամասները խնամքով են պատկերված, որոնք հարազատ են մնացել իրենց տեսակին<sup>3</sup>: Սակայն հանդերձանքի ներկայացման մեջ հիմնական տեղը պատկանում է ծիսական արարողությունների ժամանակ գործածվածներին, որտեղ Աստվածածնի, Քրիստոսի, առաքյալների և սրբերի հանդերձանքը հելլենիստական ազդեցություն ունեն<sup>4</sup>: Կաթողիկոսական պատկերներն էլ բոլոր հովվապետերին

<sup>1</sup> **Բդոյան Վ.**, Հայ ազգագրություն, համառոտ ուրվագիծ, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1974, էջ 100:

<sup>2</sup> **Der Nersessian S.** The Armenians. London, 1969, p. 128.

<sup>3</sup> Միջնադարում այս գործում կարևոր դեր ունեին «ավազ սերնդի ներկայացուցիչները», որոնք շարունակաբար «հսկողության տակ պետք է պահեին զգեստավորման կարգն ու կանոնը», **Բդոյան Վ.**, նշվ. աշխ., էջ 101:

<sup>4</sup> Իտալական վերածննդի արվեստում նույնպես աստվածաշնչյան կերպարները սովորա-

պատկերում են իրենց ծիսական ամբողջական հանդերձներով զարդարված<sup>5</sup> օրհնողի, աղոթողի դերում, օժման կամ եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարաններում: Հետևելով կաթողիկոսի հանդերձանքի տարրերի զարգացման գործընթացին՝ այս ուսումնասիրությամբ փորձ է կատարվում պարզաբանելու պատկերման կանոնիկ ավանդույթների հետ կապված մի քանի հարցեր:

XIII դարի վերջին և XIV դ. ստեղծված կիլիկյան դպրոցին պատկանող պատկերները ներկայացնում են Հովհաննես արքեպիսկոպոսին օժման տեսարանում (նկ. 1), (Ավետարան, ՄՄ, ձեռ. 197, 3416) և Հակոբ Բ վեհափառին՝ օրհնողի դիրքով<sup>6</sup>, (նկ. 2), (Աստվածաշունչ, ՄՄ, ձեռ. 2627, ծաղկող՝ Ս. Պիծակ): Օրհնողի դիրքով է պատկերված նաև կաթողիկոս Հովհաննես Մանդակունին (Ժողովածու, Ղրիմ, ՄՄ, ձեռ. 8029, 34 ք):

Սարգիս Պիծակը Հակոբ Բ-ի միաֆիգուր պատկերում վեհափառին ներկայացրել է «սրբապատկերներին բնորոշ ճակատային դիրքով»: Այն իր կառուցվածքով և մանրամասներով համանման է գահակալ Հիսուսի պատկերներին, որ կոչվում են «Հիսուսը փառքի աթոռին»<sup>7</sup>, ինչպես օրինակ՝ X դ. պատկանող Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու հարավարևմտյան պատին պատկերված Հիսուսի պատկերը<sup>8</sup>:

Վեհափառն իր աթոռով տեղադրված է պարզ խորանագարդի մեջ, որի կողմնային կարմիր սյուները երկայնակի եզրափակվում են դեղին նուրբ կետագարդերով<sup>9</sup>: Խորանի վերին կողմնային եռանկյունաձև հարթություն-քիվերը

---

բար պատկերվում էին հունա-հռոմեական հագուստներով, սակայն իտալական վերածննդի ոճական մեկնաբանությամբ, **Tortora P. and Eubank K.** Survey of Historic Costume, A History of Western Dress. Fifth edition. New York, 2010, p. 184.

<sup>5</sup> **Գևորգյան Ա.**, Հայկական մանրանկարչություն, Դիմանկար, Երևան, «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1982, էջ 6:

<sup>6</sup> **Ղազարյան Վ.**, Սարգիս Պիծակ, Հայկական մանրանկարչություն, Երևան, «Էրեբունի» հրատ., էջ 1:

<sup>7</sup> **Der Nersessian S.** Armenia and the Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization. Cambridge, 1945, p. 269: **Հակոբյան Հ.**, Վասպուրականի մանրանկարչությունը, գիրք Բ, Երևան, 1982, էջ 86:

<sup>8</sup> **Մաթևոսյան Կ.**, Աղթամարի պատմամշակութային ժառանգությունը, Սբ. Էջմիածին, 2013, էջ 60:

<sup>9</sup> Հայ մանրանկարչության մեջ խորանագարդն իր սյուներով, ծաղիկներով ու զանազան մոտիվներով, ըստ Ն. Շնորհալու և Վ. Վարդապետի, կրում է դեպի աստվածային խորհուրդներն ու վայելքները տանող «նախադուռ», **Ղազարյան Վ.**, Խորանների մեկնություններ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1995, էջ 11: Հայ վաղ միջնադարյան մանրանկարչական, նաև խաչքարային արվեստում արդեն խորանի ներքո ներկայացվում է «սրբա-

լցված են կապույտ, կանաչ և կարմիր ծաղկազարդ՝ փոքրիկ կենաց ծառերով<sup>10</sup>: Հովհաննես արքեպիսկոպոսն օծվող սարկավազի հետ միասին պատկերված է բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի կենտրոնում: Ճարտարապետական նրբագեղ, բազմախորան, սյունազարդ կառույցներով խորքը խորանների վերևում եզրավորված է կարմիր վարագույրներով, որոնք կրկնակի խորանի տպավորություն են ստեղծում: Ամբողջ պատկերը շրջանակված է գունավոր, եռանկյունաձև զարդանախշերով: Այն նուրբ պատկերագրական դետալներով կառուցված, հարուստ գունային լուծումներով, ոսկեզարդ, գողտրիկ պատկեր է:

Ի տարբերություն ներկայացված կիլիկյան երկու պատկերների՝ Մանդակունին պատկերված է պարզ՝ կապույտ-կարմիր հարթ խորքի վրա: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքի առումով կիլիկյան և Ղրիմի մանրանկարչական դպրոցների ավանդույթների տարբերությունն ակնհայտ է: Կիլիկյան պատկերները կատարված են բարձր վարպետությամբ, կոմպոզիցիոն հետաքրքիր լուծումներով և շքեղ են ոսկու կիրառմամբ և իրենց գունային կոլորիտով: Կաթողիկոսն ու արքեպիսկոպոսը տեղադրված են տարբեր կառուցվածքներով, զարդարուն խորանների ներքո: Մանդակունու գլխավերևում խորանը բացակայում է: Բազմաֆիգուր է միայն Հովհաննես արքեպիսկոպոսին ներկայացնող պատկերը:

Հակոբ Բ-ն և Հովհաննես արքեպիսկոպոսը հանդերձավորված են սպիտակ և կարմիր նափորթներով, որոնք զարդարված են սև և դեղին խաչերով: Մանդակունու նափորթը չորսական կետերից բաղկացած՝ ամբողջական կետազարդ ձևավորում ունի: Հավանաբար չորս կետերն այս դեպքում փոխա-

---

զան և երկրպագելի» խաչը, որի հետագա զարգացումներում ի հայտ են գալիս ավելի բարդ կամարներ, դեկորատիվ սյուներ կամ սյուներին փոխարինող բուսական կամ երկրաչափական զարդագոտիներ: Պատկերի նման շրջանակում այդ «սրբազան» պատկերը «տեսանելիորեն ընդգծելու» միջոց է (**Պետրոսյան Հ.**, Խաչքար, ծագումը, գործառույթը, պատկերագրությունը, իմաստաբանությունը, ՀՀ ԳԱԱ, Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, «Փրինթինֆո», 2008, էջ 266), ինչպես որ ներկայացված է Հակոբ Բ-ի դիմանկարում:

<sup>10</sup> Նման պատկերները հայ միջնադարյան արվեստում առկա են 10-րդ դ. Աղթամարում և դրանից առաջ Թալինի եկեղեցու պատկերաքանդակներում, **Ավետիսյան Ք.**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, հեղ. հրատ., 2015, էջ 59, 60: Մանրանկարչության և ճարտարապետության մեջ նույնպես առկա են բազմաթիվ նմանօրինակ ձևավորումներ, որտեղ սյուների վերին մասը և քիվերը զարդարված են բազմազան բուսական զարդանախշերով, **Մնացականյան Ա.**, Հայկական զարդարվեստ, Հիմնական մոտիվների ծագումն ու գաղափարական բովանդակությունը, Երևան, 1955, էջ 29, 50, 51:

րինում են խաչերին<sup>11</sup>: Հակոբ կաթողիկոսը գլխին կրում է ճերմակ կնգուղ՝ ճակատամասում մեծ, զարդարուն ակնակուռ խաչով, իսկ մյուս երկուսը խույրերով են պատկերված: Մանդակունին և Հակոբ Բ-ն կրում են միանման եմփորոններ և գծագարդ պճնավոր պարեգոտներ, իսկ Հովհաննես արքեպիսկոպոսինը ոսկեգույն է: Հակոբ Բ և Մանդակունի օրհնող կաթողիկոսներն իրենց ծախ ձեռքին գիրք ունեն, որը համարվել է «Աստվածային հայտնության խորհրդանշան»: Գիրքը ձեռքին բռնած դիրքով պատկերվել են «Օրենք տվող Քրիստոսը», Աստվածամայրը, առաքյալները և մարգարեները<sup>12</sup>: Հովվապետերն իրենց աջերն օրհնության պատրաստ պահել են իրենց կրծքերին մոտ:

Կետազարդերը հայ միջնադարյան ծաղկողների ստեղծագործություններում ամենուրեք են: Այս դեպքում կետիկներով են զարդարված Հակոբ Բ-ի կնգուղի ճակատամասը, նափորթի վրա պատկերված խաչերի կենտրոնները, խորանը, սյուները, Մանդակունու նափորթը: Պատկերագրական առումով կետիկները քնքշություն են տալիս նկարներին, սակայն դրանց գործածումը նաև խորհրդաբանական իմաստ ունի<sup>13</sup>: Կետազարդերը հաճախ են հանդիպում Հիսուսի, Աստվածամոր, ավետարանիչների լուսապսակների վրա, Ավետման, Ծննդյան, Մուտք Երուսաղեմ, Խաչելության և այլ տեսարաններում: Հոգեզալստյան, Գերեզմանին այցելության, Տյառնընդառաջի տեսարաններում էլ կետազարդերով են զարդարվում նկարների խորքերը, վարագույրները, խորանազարդերը, հավանաբար աստվածային ներկայության խորհրդաբանությամբ: Կետազարդերն առկա են նաև ուշ միջնադարում ստեղծված կաթողի-

<sup>11</sup> Խաչերով աղաբողոն-նափորթը հունական ազդեցություն է հայկական կաթողիկոսի հանդերձանքի համալիրում: Նմանատիպ աղաբողոններ և՛ հունական, և՛ հայկական եկեղեցականները կրել են 12-րդ դարի վերջերից մինչև 17-րդ դարը, ինչպես օրինակ՝ Հովնան Ոսկեբերանի աղաբողոնը (ՄՄ, 2691, 2 ք), **Գևորգյան Ա.**, նշվ. աշխ., նկ. 90:

<sup>12</sup> **Ավետիսյան Ք.**, նշվ. աշխ., էջ 44: Գիրքը ձեռքին պատկերն արտահայտել կամ դարձել է այն կրողի դավանաբանական ուղղափառության խորհրդանիշը, **Mondadori E.** The History of the church in art. Milan, 2004, Los Angeles, 2008, p. 288.

<sup>13</sup> Դեռևս քարե դարում (էնեոլիթ) կետազարդերով զարդարվում էին արգասավորության աստվածուհիների մերկ մարմինները: Կտածման միջոցով կրծքի շրջանում կամ ձեռքի վրա որպես պահպանակ արված եռակետ կետանախշեր անելու սովորույթը հայոց մշակույթում պահպանվել էր մինչև վերջերս, **Ստեփանյան Ա.**, Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, նյութեր և ուսումնասիրություններ, Հայ ժողովրդական տարագի զարդանախշերը (ծիսային, գունային և նշանային համակարգ), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2004, էջ 10:



կոսական պատկերներում<sup>14</sup>:

XV դ. հայ մանրանկարչության մեջ կարևոր փոփոխություններ են արձանագրվում: Գիծը դառնում է ճկուն, տեսարաններն ավելի կենդանի՝ խորքում հարուստ բուսական զարդերի միախառնումով: Մարդկային ֆիգուրները դառնում են ավելի ձգված, ճկուն հագուստների գծաձայքերով, գեղանկարված պայծառ ու արտահայտիչ գույներով, որոնք ակնառու են միագույն կամ ոսկե-գույն խորքերի վրա: Եվրոպական վերածննդի նկարչական ավանդույթների ազդեցությունը նույնպես առկա է, որը չափազանց զգալի էր դարձել դեռ XIV դ. սկսած<sup>15</sup>: Բուն Հայաստանի և գաղթօջախների վանական համալիրների սերտ կապերի շնորհիվ նշված փոփոխությունները որդեգրվում են հայկական եկեղեցական ընդհանուր մշակույթում: Այս ժամանակահատվածում նկարիչներն իրենց նկարչական տեխնիկան սովորում էին մեծ մասամբ ինքնուս նկարիչներից: Այս բացը լրացնելու համար նրանք կենտրոնանում էին կերպարի, հագուստների կամ օգտագործված առարկաների ճշգրիտ պատկերման վրա<sup>16</sup>:

Այս ժամանակաշրջանի կաթողիկոսական պատկերներից դիտարկվում են նկարիչ Զաքարիա Գ կաթողիկոսի արքայական օժան (նկ. 3) և եպիսկոպոսական ձեռնադրության պատկերները նույն Մաշտոցից (ՄՄ, ձեռ. 4997): Ստեփանոս Դ կաթողիկոսը տասը տարի հետո իր պատվիրած Մաշտոցում<sup>17</sup> ներկայացված է երկրպագողի կամ աղոթողի դիրքում, լուսապսակով զարդարված (ՄՄ, ձեռ. 5702): Աղթամարի դպրոցին պատկանող այս բազմաֆիգուր մանրանկարներում՝ ճարտարապետական զարդարուն կառույցների խորքի վրա, կաթողիկոսները տեղադրված են զարդարուն խորանների ներքո: Վանդակագարդ, խաչաձև զարդամոտիվներով են զարդարված պատկերների որոշ հատվածներ: Գունային լուծումները ներկայացնում են կարմիրի, վարդագույնի, կապույտի և կանաչի գեղեցիկ համադրություններ, որ առատորեն շքեղացվում են ոսկով:

<sup>14</sup> **Der Nersessian S.** Arpag Mckhitarian, Armenian Miniatures from Isfahan. Introduction by H. H. Catholicos Karekin II. Brussels, 1986, p. 33, 52, 53, 55, 56, 61.

<sup>15</sup> Ինչպես նկատում է Ս. Տեր-Ներսիսյանը, տարբեր գաղթօջախներում առաջացած գրքարվեստի կենտրոններում՝ Ղրիմում, Կոստանդնուպոլսում, Սպահանում և այլուր ստեղծված բազմաթիվ ձեռագրերի նկարազարդումներն ազդված էին եվրոպական վերածննդի ավանդույթներից, սակայն զարդամոտիվային մտածողությամբ, հնարավորինս հարագատ են մնում բուն հայկական ավանդույթներին, **Der Nersessian S.** Armenia and the Byzantine Empire. A Brief Study of Armenian Art and Civilization, p. 135.

<sup>16</sup> **Ա. Գևորգյանը** գտնում է, որ նման գեղարվեստական միտումը հատկապես պատկանում է Վասպուրականի նկարչական դպրոցին, նշվ. աշխ., էջ 15:

<sup>17</sup> **Մաթևոսյան Կ.**, նշվ. աշխ., էջ 100:

Բոլոր կաթողիկոսները կիլիկյան կաթողիկոսներին համանման կրում են խաչազարդ նափորթներ, մեկը սև խաչերով սպիտակ, իսկ մյուս երկուսը կապույտի երանգներով են և ոսկենախշ: Կաթողիկոսներից երկուսը կրում են ոսկեգույն ցածրադիր խույրեր, իսկ երրորդը ճառագայթավոր թագ է կրում: Բոլորի եմփորոնները ճերմակ են՝ ոսկեգույն խաչերով զարդարված: Նրանցից երկուսը կրում են կանաչ, իսկ մյուսը՝ կապույտ պճղնավոր պարեգոտներ: Եպիսկոպոսական ձեռնադրության պատկերում հովվապետը կրում է վանդականախշ փորուրար, որի ձևավորումը բացառիկ է, հավանաբար նկարչի ուրույն մեկնաբանության արդյունք:

XVI դ. տեղական ավանդական ձևերն իրենց տեղը զիջում են ժամանակի նոր մտածելակերպին ու ոճին, որտեղ նկատելի են գունային փոփոխություններ, գեղանկարչական պատկերավորման նոր եղանակներ: XVI դ. և հետո եվրոպական մշակույթում ընդունված տարրերի առկայությունը ժամանակի մանրանկարչության մեջ ոճական փոփոխությունների առիթ է դառնում: Կերպարները դառնում են ավելի ձգված և խիստ, ավելի «որմնանկարային», որ գալիս է բյուզանդական Պալեոլոգիան մշակույթից, սակայն հարուստ գունաշարով, թեմայի գաղափարական արտահայտչամիջոցների ինքնուրույնությանը, ինչպես օրինակ՝ կես դար հետո ծաղկող Մարկոս Պատկերահանի վրձնին պատկանող՝ Մովսես Խորենացու պատկերում (Հայսմավուրք, ՄՄ, ձեռ. 1502, 176 ք): Սակայն հարկ է նշել, որ ժամանակի որոշ օրինակներում էլ ֆիգուրները համաչափության առումով կարճահասակ են, ինչպես օրինակ՝ ծաղկող Վարդան Գուղիշեցու մի անհայտ կաթողիկոսի՝ եկեղեցու հիմնարկեքի տեսարանի պատկերում (ՄՄ, ձեռ. 961, 3 ք): Այս ժամանակաշրջանի մյուս կարևոր հատկանիշն էլ այն է, որ պատկերներն ու սյուժեները դառնում են իրական և երևակայական միջավայրերի խառնուրդ<sup>18</sup> և երբեմն էլ չափազանց պարզ են, ինչպես օրինակ՝ Վարդան Բաղիշեցու վրձնին պատկանող Գրիգոր Լուսավորչի պատկերում (ՄՄ, ձեռ. 1920, 3 ք, Ժողովածու, 1569 թ.): Քննարկվող Գրիգոր Լուսավորչի մյուս պատկերի կոմպոզիցիան նույնպես իրականի և երևակայականի մի հետաքրքիր համադրություն է (ՄՄ, ձեռ. 4681, 3 ք), որտեղ Գրիգոր Լուսավորիչը ներկայացված է երևակայական Մայր տաճարի խորքի վրա: Նրա առջև ծնկաչոք արքայական ընտանիքի ուղեկցությամբ:

Լուսավորչի հանդերձանքում առաջին անգամ առկա է վակասը (նկ. 4), որն անզարդ է: Նաև առաջին անգամ աղաբողոնի փոխարեն երևում է շուրջա-

<sup>18</sup> Հակոբյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 115:

որ, որը, ի տարբերություն աղաբողոնի, բաց է առջևում: XVI դ. պատկանող այլ օրինակներում քիչ, սակայն դեռ գործածվում են խաչազարդ նափոթ-աղաբողոններ, ինչպիսին օրինակ անհայտ կաթողիկոսինն է: Սակայն, ի տարբերություն XIII-XV դդ. հայտնի օրինակների, այս արտահանդերձն աղաբողոն չէ, այլ շուրջառ: Նրա գլխանոցն էլ խոյրի փոխարեն թագավորական պսակավոր թագ է հիշեցնում, իսկ եմփոռոնն անսովոր մուգ գույնով է նկարված, մինչդեռ՝ Գրիգոր Լուսավորչի եմփոռոնն ընդհանրապես բացակայում է: Նրա շուրջառն ու բազպանները նույնպես անզարդ են, միակ զարդարանքը Լուսավորչի փորուրարից կախվող փնջազարդերն են: Միագույն և անզարդ օրինակները հավանաբար չեն համապատասխանում իրականությանը, որովհետև կաթողիկոսական շուրջառներն ու հանդերձի որոշ տարրեր հոգևոր արքայի համար պատրաստվում էին թանկարժեք և զարդարուն կերպաներից:

XVI դ. պատկանող օրինակներում բոլոր կաթողիկոսները պատկերվել են ճարտարապետական կառույցներից դուրս: Օրինակ՝ Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է Էջմիածնի Մայր տաճարի առջև, իսկ Մովսես Խորենացին և անհայտ կաթողիկոսը՝ անհայտ կառույցների խորքի վրա: Պատկերներից երկուսը բազմաֆիգուր են, իսկ երրորդը՝ միաֆիգուր: Գրիգոր Լուսավորիչը Հակոբ Բ կաթողիկոսի նման պատկերված է գահ-աթոռին բազմած, իսկ մյուս երկու կաթողիկոսները կանգնած դիրքով են պատկերված: Հակառակ նախկին դարերում պատկերված հովվապետական պատկերների, այս խմբի պատկերներում հանդերձները պատկերված են պարզ, միագույն տոներով՝ առանց մանրամասների:

Ուսումնասիրությունից պարզվում է, որ հայ միջնադարյան գրքարվեստում կաթողիկոսներին խորանի ներքո պատկերելը կանոնիկ պատկերագրական ավանդույթ էր: Ճարտարապետական տարրերի կամ կառույցների ներկայությունը նկարների խորքի վրա, նույնպես որպես կանոնիկ պայման, հաստատում է այդ կարծիքը: Պատկերագրության բազմազանությունները, որ առկա են նույնիսկ նույն խմբին-ժամանակաշրջանին պատկանող օրինակներում, բացատրվում են աշխարհագրական տարածքի և տարբեր մանրանկարչական դպրոցների ստեղծագործական ուղղությունների բազմազանությամբ: Անշուշտ նկարիչների անհատական ճաշակի, մոտեցման, մասնագիտական կարողությունների և պատվիրատուների հնարավորությունների հանգամանքը չպետք է ասքաթող անել:

Կաթողիկոսներին ամբողջական ծիսական հանդերձանքով պատկերելը նույնպես կանոնիկ ավանդույթ է եղել, որտեղ հովվապետները պատկերվել են

որոշակի տեսարաններում կամ դիրքերով՝ օձման, եկեղեցու հիմնարկերի տեսարաններում, նաև՝ օրհնողի դիրքով: XIII-XV դդ. պատկերները հագեցված են հանդերձանքի տարրերի մանրամասներով և դրանք ներկայացնելու բարձր վարպետությամբ: Սկզբնական շրջանում կաթողիկոսները կրում են խաչազարդ նափորթներ, որոնք XVI-XVII դդ. փոխարինվում են շուրջառներով: XIV դ. առկա է ճերմակ, խաչազարդ կնգուղը, որը փոխարինվում է խոյրով և երբեմն էլ ներկայանում է որպես թագավորական թագ: Պճղնավոր պարեգոտների վրա պատկերված գծազարդերը, որ հռոմեական ազդեցություն են, բացակայում են XV դ. պատկանող օրհնակների վրա: XVI դ. հայտնվում է վակասը, որպես նորամուտ տարր: Ուշ միջնադարյան օրհնակներում հանդերձանքը համարյա անզարդ է: Շեղում է նկատվում նաև նախորդ երկու դարերի ընթացքում կաթողիկոսական հանդերձանքի կանոնիկ, խորհրդաբանական պատկերագրությունից: Այս ժամանակահատվածում խորհրդաբանական մանրամասների նկատմամբ հետաքրքրության կամ իմացության նվազում է նկատվում: Այս հանգամանքը կարելի է բացատրել գոյություն ունեցած խորհրդաբանական գիտելիքի նվազումով, կամ կարծել, որ նկարիչները տուրք են տվել ժամանակի գեղանկարչական մտածելակերպի պահանջներին: Նշենք, որ կատարողական վարպետությամբ և պատկերագրական լուծումներով XVI դ. ստեղծագործություններն իրենց կատարման որակով զիջում են XIII-XV դդ. պատկերներին:

### ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗОВ КАТОЛИКОСОВ И ИХ РИТУАЛЬНЫХ ОБЛАЧЕНИЙ В АРМЯНСКОЙ МИНИАТЮРЕ XIII-XVI ВЕКОВ

СОФИ ХАЧМАНЯН (США)

В искусстве книжного дела средневековой Армении изображение католикосов под аркой, на фоне архитектурных сооружений или на деталях этих сооружений была традицией канонической иконографии. Изображение католикоса со всеми ритуальными одеяниями также каноническая традиция - они были изображены в определенных сценах или позах. Многообразии рисунков и изображенных на них ритуальных одеяний объясняется географической территорией их создания и многообразием творческих направлений школ миниатюры средневековой Армении.

**Ключевые слова** – облачение католикоса, иконография ритуального облачения, детали одеяния, верхнее одеяние, однофигурная и многофигурная композиции, арочная композиция, многоарочная структура, канонические иконографические традиции.

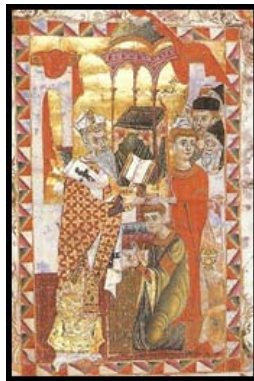
## THE ICONOGRAPHY OF CATHOLICOS' IMAGES AND THEIR RITUAL CLOTHES IN THE MEDIEVAL ARMENIAN MINIATURE PAINTING OF THE XIII-XVI CENTURIES

SOFI KHACHMANYAN (USA)

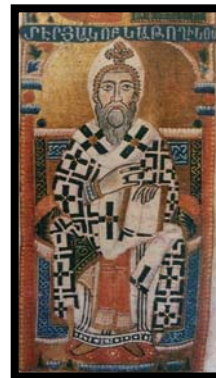
Depicting the Catholicos beneath the arch/altar and on the background of architectural structures or elements, was a canonical iconographic tradition in the Medieval Armenian miniature painting. The presentation of the Catholicos with a complete ritual outfit was also a tradition where they were illustrated in certain scenes or in certain positions. The presence of iconographic diversity of paintings and ritual clothing portrayed in them, is explained by the diversity of the geographical area of the art production and the creative directions of various miniature schools that existed in Medieval Armenia.

**Key words** – complex of Catholicos vestments, iconography of ritual clothing, elements of vestments, outer clothing, single-figure and multi-figure compositions, arch-decorated composition, multi-altar structure, canonical iconographic traditions.

### ՀԱՎԵԼՎԱԾ



Նկ. 1. Հովհաննես արքեպիսկոպոս,  
ՄՄ, ձեռ. 197, 3416, Ավետարան,  
1287, Կիլիկիա:



Նկ. 2. Հակոբ Բ կաթողիկոս, ՄՄ,  
ձեռ. 2627, 422 ք., Աստվածաշունչ,  
XIV դ., Կիլիկիա: Ծաղկող՝ Սարգիս  
Պիծակ:

**«ՄԻՄԻՆՈ» ՖԻԼՄԸ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԲՆԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ  
ՈՐՈՇԱԿԻ ՀԱՏԿԱՆԻՇՆԵՐ**

**ԱՐՄԵՆ ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ**

Մեր հողվածը նվիրված է Գեորգի Դանելիայի «Միմինո» ֆիլմին: Խոսելով այս ստեղծագործության գլխավոր գործող կերպարների մասին՝ մենք ընդգծում ենք նաև Ռուբենի և Վալիկոյի բնավորության որոշ առանձնահատկություններ, որոնք արտահայտվում են նրանց արարքների, վարքի և միմյանց հանդեպ վերաբերմունքի միջոցով: Զուգահեռ է անցկացվում նաև այսօրվա իրականության հետ:

**Քանայի բաներ** – Ռուբեն, Վալիկո, ֆիլմ, տեսարան, կուլմինացիա, ազգային բնավորություն:

Անկախ պետությունում բարձրագույն նպատակներին և խնդիրներին հասնելու համար առանձին վերցված անհատականության մակարդակի վրա պետք է տեղի ունենա բոլոր ուժերի և հնարավորությունների համակենտրոնացում: Այսինքն՝ միշտ կարևոր է սահմանել այն սկզբունքները, որոնք կնպաստեն քո երկրի առաջընթացին և զարգացմանը:

Մեր հողվածում կանդրադառնանք Գ. Դանելիայի «Միմինո» ֆիլմին (1977): Այս ֆիլմում ներկայացվում է մեր հայրենակից հայ տղամարդու որոշակի կերպար: Մեզ համար հետաքրքրություն է ներկայացնում այս կերպարը, ինչպես նաև տասնամյակներ անց այսօրվա իրականությանն անդրադառնալը:

«Միմինոն» այն տարիների սովետական կինեմատոգրաֆի համար ծրագրային ֆիլմ էր: Նրանում արժարժվում է ընկերության թեման ու, նախ և առաջ, վրաց և հայ ժողովուրդների միջև: Ավելին, նրանում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում հումորային իրավիճակները, որոնցում հայտնվում են մեր հերոսները ԽՍՀՄ մայրաքաղաք Մոսկվայում: Այս ստեղծագործության սյուժեն պարզ է և հստակ: Վալիկոն, ում դերը փայլուն կատարում է Վ. Կիկաբիձեն, մասնագիտությամբ օդաչու է: Որակավորման բարձրացման նպատակով նա գալիս է Մոսկվա և հյուրանոցում ծանոթանում Ռուբենի հետ (Ֆ. Մկրտչյան): Այդ պահից սկիզբ են առնում մեր հերոսների արկածները: Սկզբում նրանք կապվում են ուղեկցորդուհի Լարիսա Իվանովնայի հետ, այնուհետև կանաչ կոկորդիլոսի, որը Ռուբենը չի կարողանում հայթայթել Մոսկվայում: Ֆիլմի կուլմինացիան Նուզգարի հետ հանդիպումն է (Ա. Գոմիաշվիլի), ով պատվազրկել է Վալիկոյի քրոջը՝ միայնակ թողնելով նրան երեխայի հետ Վրաստանում: Այնուհետև տեղի կունենա Վոլոխովի հետ հանդիպումը (Ե. Լեոնով), ով օգնում է Միզանդարիին թռչել արտասահման գերձայնային ինքնաթիռներով,

Ռուբենի որդու համար խաղալիք կոկորդիլոսի ձեռքբերումը, երկրորդ հանդիպումը Լարիսա Իվանովնայի հետ (Ե. Պրոկլովա) և այլն, և այլն:

Բայց ֆիլմը ոչ միայն դրա մասին է: Այն, նախ և առաջ, արտացոլում է հերոսներից յուրաքանչյուրի բնավորությունը, ազգային առանձնահատկությունները, իրենց ճակատագրերը, աշխարհայացքը, կյանքի նկատմամբ վերաբերմունքը: Նրանց նախատիպերում կենտրոնացված է այն ազգությունների գենոտիպը, որոնց պատկանում են մեր հերոսները: Այո՛, այս ֆիլմում բավականին ամուր շեշտադրվում է ազգությունների բարեկամությունը: Հետաքրքրաշարժ է տեսարանը, որում Վալիկոն և Ռուբենը նստած են հյուրանոցում և զրուցում են Կրեմլի ֆոնի վրա: Կամ էլ երբ նրանց հյուրանոցային սենյակ է մտնում նույն Խաչիկյան ազգանունը կրող մի մարդ (Լ. Կուրավյով) և հայտարարում, որ ինքն է իրական պրոֆեսորը, իսկ Ռուբենն ինքնակոչիկ է: Բայց արդյո՞ք Դանելիայի ֆիլմը միայն դրա մասին է: Կամ միզուցե նրա մեջ աստիճանաբար արտահայտվում են ա՛յլ սյուժետային հեղաշրջումներ և մոտիվներ: Մեր հերոսները ծանոթներ են, ում հաջողվում է ընկերանալ և մտերմանալ: Ֆիլմի պոստերներից մեկի վրա պատկերված են Վալիկոն և Ռուբենը: Այս հերոսները հիշեցնում են Սերվանտեսի «Դոն Բիշոտ» ստեղծագործության կերպարներին՝ բարձրահասակ, նիհարակազմ Վալիկոն և ցածրահասակ Ռուբենը: Այս հողվածում մենք չէինք ցանկանա ընկնել ծայրահեղությունների մեջ և փնտրել ինչ-որ կանխամտածված ու գաղտնի ենթատողեր սյուժեի զարգացման մեջ, ինչպես դա փորձում են տեսնել որոշ մարդիկ «Դե սպասի՛ր» մոլտիպլիկացիոն ֆիլմում կամ էլ «Պեպո» ֆիլմում՝ ուշադրություն դարձնելով Կեկելի հարսնատեսությանը բաղնիքում: Այդ իսկ պատճառով հետևենք փաստերին և օրինակներ մեջբերենք հենց ֆիլմից: «Միմինոն» հզոր և հետաքրքիր ֆիլմ է: Գրավիչ է արդեն իսկ սկիզբը այս ստեղծագործության, երբ հանդիսատեսը տեսնում է գլխավոր հերոսին, ով ուղղաթիռով պարենամթերք է բերում հարազատ գյուղ: Այս ամենն ուղեկցվում է Վ. Կիկաբիձեի կատարմամբ հիանալի մի երգով (կոմպոզիտոր՝ Գ. Կանչելի): Այդ անդորրն ու հովվերգությունը կարծես ֆոն են ֆիլմի գլխավոր իրադարձությունների զարգացման համար: Այո՛, ֆիլմի գլխավոր կերպարը Միզանդարին է: Բայց խնդիրն ամենևին դա չէ: Ցանկացած ֆիլմում առկա են սյուժեի զարգացման առաջնային և երկրորդական գծեր, ինչպես գլխավոր և երկրորդական կերպարներ: Հարցն այստեղ, սակայն, հերոսի սոցիալական կարգավիճակն է, ով ծնունդ է առնում այս կամ այն ազգությանը պատկանող մարդու բնավորության առանձնահատկություններից: Դանելիան շատ հմուտ և հստակ է ընդգծում Վալիկոյի

բնավորությունը՝ դրա բովանդակության մեջ ներմուծելով որոշ կենցաղային բնորոշումներ և մոտիվներ: Օրինակ՝ հանդիպելով իր ծանոթին՝ նա նույնպես որոշում է կայացնում դառնալ արտասահմանյան ավիաուղիների օդաչու և մեկնում է Մոսկվա: Երկրորդ անգամ հանդիպելով Լարիսա Իվանովնայի հետ՝ Միզանդարին, այսպես ասած, նրան չի ճանաչում, քանի որ իրենց առաջին հանդիպման ժամանակ Լարիսայի քույրը կատակով ծաղրում և ծիծաղում էր նրա հետ հեռախոսով խոսելիս: Կամ էլ Նուզգարի հետ տեղի ունեցող իրավիճակը, երբ Վալիկոն ուղղակի և պարզապես տղայավարի որոշում է վրեժխնդիր լինել քրոջը նեղացնողից: Կարծես մեր երկու հերոսները մաքուր չեն տիրապետում ռուսերենին: Բայց Վալիկոյի խոսակցության մեջ զգացվում է որոշակի նպատակասլացություն: Շատ հաճախ հերոսները վիճում են, այդքան հաճախ էլ հաշտվում, բայց Վալիկոյի գերազանցությունը զգացվում է նաև այս պարագայում: Իսկ ի՞նչ կարող է հակադրել Ռուբենը, բացի դատարանում իր խոսքից և այն մտքից, որ Դիլիջանի ջուրն աշխարհում զբաղեցնում է եթե ոչ առաջին, ապա երկրորդ տեղը: Եթե խոսենք ազնվորեն, ապա Ռուբենի կերպարը շահում է հիանալի դերասան Ֆրունզիկ Մկրտչյանի գեղարվեստական խաղի շնորհիվ, մի խաղի, որը չի կրում որևէ կլիշե կամ շտամպ: «Միմինո»-ում նրա կերտած կերպարը ժողովրդի մարդն է: Մեր ազգի ներկայացուցիչների շրջանում նման մարդիկ քիչ չեն: Եվ հենց Մկրտչյանի խաղի շնորհիվ մենք ընկալում ենք նրա կերտած կերպարը նաև կողքից՝ ժպիտով և հեգնանքով դիտելով ֆիլմը: Դանելիայից նեղանալու իրավունք մենք նույնպես չունենք: Ռեժիսորն էկրանին ցուցադրել և ներկայացրել է ազգային բնավորությունների կվինտետենցիա՝ արտահայտելով դրանք հստակ կերպարներում, բնավորության գծերում և արարքներում:

ԻՍԿՄ-ում կյանքը, մարդկանց ուղեղներում որոշակի գաղափարախոսությամբ, ազգությունների, ինչպես նաև նույն ազգությանը պատկանող մարդկանց միջև տարբերությունը հասցնում էր նվազագույնի: Ամեն ինչ փոխվեց ԻՍԿՄ փլուզումից հետո: Յուրաքանչյուր մարդու հնարավորություններն ու ներուժը, նրա հատկությունները, ձգտումները, հաջողություններն ու նպատակները դարձան որոշակի տարածքում բնակվող ազգի և ժողովրդի բնորոշման կարևոր օղակներ:

1991 թ. անկախությունից հետո, գտնվելով պատերազմի մեջ, մենք հաղթող դուրս եկանք: Բայց խաղաղ կյանքը սահմանում է նոր խնդիրներ և պահանջում դրանց լուծումը: Եվ դա կախված է ոչ միայն մեկ կամ մի քանի մարդկանցից, այլև մեզանից յուրաքանչյուրից, մեր աշխարհայացքից և իրականու-



թյան նկատմամբ տածած վերաբերմունքից: Արտադրության կապիտալիստական միջոցը թելադրում է խաղի իր կանոնները: Եվ այսօր պետության գոյության հիմնական գործոններ են առաջադեմ տեխնոլոգիաները և, արդյունքում, զարգացած արդյունաբերությունը: Կրքերին փոխարինելու են գալիս ռացիոնալիզմը և կյանքի նկատմամբ պրագմատիկ վերաբերմունքը:

«Սովետական կինո, 70-ական թթ.» գրքում «Միմինո» ֆիլմի մասին կարդում ենք հետևյալը. «Գ. Դանելիայի «Միմինո» կատակերգությունը (1977) կարծես առանձնանում է կյանքի էական կողմերի մասին խոսելու ձգտումով: «Մեծ երկնքի» մասին երազող տեղական ավիատուղիների ուղղաթիռի օդաչուի հասարակ պատմության մեջ... ռեժիսորը տեսավ մարդուն հատուկ հզորագույն զգացումներից մեկի՝ հայրենիքի զգացումի մասին հուզիչ անկեղծությամբ պատմելու հնարավորություն»<sup>1</sup>: Այս ֆիլմի նմանատիպ բնութագիրը կարելի է ճշգրիտ, բայց ոչ այդքան լիարժեք համարել: Հայրենիքի նկատմամբ սերը զբաղեցնում է իր ուրույն և ոչ վերջին տեղը: Դրանք ֆիլմի սկզբում ցուցադրվող կադրերն են, որոնցում գործողությունները ծավալվում են Միզանդարիի հարազատ գյուղում, երբ հանդիսատեսը հասկանում է, որ Միզանդարին վերադարձել է: Ֆիլմում հետաքրքիր կերպով բարձրաձայնվում և առանձնացվում է գաղթի թեման: Բայց Դանելիայի ֆիլմը բազմապլանային է: Օրինակ՝ նրա անբաժան մասն է քրոջ անարգման համար վրեժխնդիր լինելու ցանկությունը: Եվ նրա կուլմինացիան Միզանդարիի արարքի դատապարտման տեսարանն է: Կամ էլ նրա գլխավոր սյուժետային գծերից է կյանքում էլ ավելի մեծ հաջողությունների հասնելու ցանկությունը, այն է՝ դառնալ միջազգային ավիատուղիների ինքնաթիռի օդաչու: Հավելելով ֆիլմը հումորային իրավիճակներով՝ ռեժիսորն աստիճանաբար բացահայտում է յուրաքանչյուր հերոսի բնավորությունը: Իր կերպարների անհատականության միջոցով նրանց արարքներն ու շրջապատի նկատմամբ վերաբերմունքն են, որ փորձում է գտնել ռեժիսորը, այն ընդհանուրը, որը միավորում է երկու մարդկանց: Աստիճանաբար ֆիլմում ձևավորվում է հստակ ազգության մարդու կերպարը՝ իր ուժեղ և թույլ կողմերով: Եվ, միգուցե, պատահական չէ, որ ֆիլմում մենք ականատես ենք լինում երկու աշխարհայացքների բախման: Օրինակ՝ տեսարանը ռեստորանում, որտեղ գալիս են մեր հերոսները և, մրցելով միմյանց հետ, հերթով պատվիրում իրենց ազգային երգերը: Կամ էլ տեսարանը, որում հերոսները վիճում են այն բանի շուրջ, թե ով է ավելի լավ տղամա պատրաստում՝

<sup>1</sup> Дробашенко С. и др. Советское кино 70-е годы. Москва, 1984, стр. 41.

վրացիները, թե՛ հայերը: Ահա ևս մեկ տեսարան, որում Վալիկոն և Ռուբենը խոսում են, թե որտեղ է ջուրն ավելի լավը, կրկին վիճում են՝ փորձելով մեկը մյուսին պարտադրել իրենց դիրքորոշումները:

«Միմինո»-ն դերասանական ֆիլմ է, և անհատական սկիզբը գլխավոր հերոսների կերպարի մեջ առաջատար դիրք է զբաղեցնում: Սա պարզապես կատակերգություն չէ: Այստեղ առկա են նաև դրամատիկ նոտաներ: Դրանք ի հայտ են գալիս այն ժամանակ, երբ այս կամ այն հերոսի կենցաղային հատկանիշը բախվում է կյանքի վերաբերյալ ռացիոնալ և պրագմատիկ վերաբերմունքին:

ԽՍՀՄ փլուզումից 14 տարի անց Դանելիան կարծես թե կանխատեսեց կամ էլ աստիճանաբար հանգեց նոր մարդու կերպարին, ոչ միայն նոր ռուսի, հայի կամ վրացու, այլև իր առջև նպատակ դնող և այդ նպատակին հասնող պրագմատիկի: Եվ եթե, օրինակ, «Ծառայողական սիրավեպ» ֆիլմի Սամոխվալովը համարվում էր ոչ այնքան դրական կերպար, ապա «Միմինո»-ում կարիերա կառուցելու փորձեր ձեռնարկող նպատակասլաց մարդու կերպարը վերածվում է նորմայի:

Մեր հոդվածի վերջում հանգում ենք հետևյալ եզրակացություններին.

1. «Միմինո» ֆիլմում գլխավոր հերոսների կերպարներում արտացոլվում են նրանցից յուրաքանչյուրի ազգային հատկանիշները:

2. «Միմինո» ֆիլմն այսօր հնարավորություն է տալիս ազգային բնավորության մասին խոսելիս հավելելու և զարգացնելու այն հատկանիշները, որոնք մեզ համար սովետական դարաշրջանում համարվում էին որոշիչ:

## ФИЛЬМ “МИМИНО” И НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА

АРСЕН АМБАРЦУМОВ

Статья посвящена фильму Георгия Данелия “Мимино”. Говоря о главных действующих лицах этого произведения, мы подчеркиваем и некоторые черты характера Рубена и Валико, которые проявляются через их поступки, поведение и отношение друг к другу. Проводится параллель и с сегодняшними реалиями.

**Ключевые слова** – Рубен, Валико, фильм, сцена, кульминация, национальный характер.

## “MIMINO” FILM AND CERTAIN TRAITS OF NATIONAL CHARACTER

ARSEN HAMBARDZUMOV

Our article is dedicated to Georgi Danelia’s film “Mimino”. While speaking about the main characters of this work we also underline some character traits of Ruben and Valiko which are revealed through their deeds, behavior and attitude towards each other. A parallel is drawn to current realities as well.

**Key words** – Ruben, Valiko, film, scene, culmination, national character.

## ԱՐՏԵՄԻ ԱՅՎԱԶՅԱՆԻ ՀՈՒՇԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

### ԱՆՆԱ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ

Հոգվածը նվիրված է հայ կոմպոզիտոր, խմբավար, թավջութակահար, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, հայ ազգային էստրադային երաժշտության հիմնադիր Արտեմի Այվազյանի (1902-1975) անտիպ հուշագրությանը, որը կենտրոնական տեղ է գրավում կոմպոզիտորի գրական ժառանգության մեջ: Կոմպոզիտորի հուշագրությունը լրացնում և հարստացնում է երաժիշտ-քաղաքացու և արվեստագետ-գործչի մասին մեր պատկերացումները, առավել ճշմարտացիորեն արտացոլում Ա.Այվազյանի կենսական դիրքորոշումը, երաժշտության ասպարեզում հետաքրքրությունների շրջանակը, գեղարվեստական սկզբունքներն ու պատկերացումները, կոմպոզիտորի բնավորության գծերը, ինչպես նաև ամբողջացնում կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու պատկերը: Ռուսաց լեզվով գրված այս յուրօրինակ ինքնակենսագրությունն ուրվագծում է Երևանի գեղարվեստական և երաժշտական կյանքի համայնապատկերը: Թեև Այվազյանի հուշագրությունը ծանրաբեռնված չէ բազում իրադարձություններով, սակայն հեղինակը կյանքի որոշ դրվագներ՝ իր ուղու ամենավառ և ճակատագրական պահերը, ներկայացնում է մանրամասնորեն: Հուշագրության շնորհիվ բացահայտվում են կոմպոզիտորի գործունեության հինգ ոլորտները՝ կատարողական, ստեղծագործական, կազմակերպչական, մանկավարժական և գրական:

Կարծում ենք, որ Ա.Այվազյանի հուշագրությունն անհրաժեշտ է հրատարակել:

**Քանայի քառեր** – Արտեմի Այվազյան, հուշագրություն:

Յուրաքանչյուր մարդ ժամանակի մեջ կերտում է իր կյանքի ուղին: Այդ ուղին կառուցվում է շարժման միջոցով ճիշտ երաժշտության նման՝ ընթանալով առաջ և ստեղծելով տարբեր կերպարային դրվագներ: Կյանքի ուղի կերտելը, ինչպես երաժշտությունը, ժամանակային արվեստ է: Կյանքն էլ երաժշտության նման ունի միանգամից հիշվող և հուզառատ հատվածներ, որոնք հնչող ընթացքի մեջ աչքի են ընկնում և կարևորվում, բայց կերտվում է այն միայն վերջում, երբ ամբողջն արդեն հնչել է, երբ ամբողջական պատկերը կարելի է տեսնել, իսկ տեսնել կարելի է միայն այն դեպքում, եթե ժամանակին այդ կյանքի պատմությունը պահպանվել է, օրինակ՝ հուշագրության ձևով:

Կարդալով այդ ուղիներին նվիրված հուշերը, տեսնելով դրանք ամբողջության մեջ՝ մենք նորից կյանք ենք տալիս դրանց և երաժշտության նման լսում ենք արդեն մի փոքր այլ գույներ ստացած դրվագները՝ սկզբից մինչև վերջ:

Այսպես, հուշագրությունը մի առանձնահատուկ ժանր է՝ գաղտնիքներով և նոր բացահայտումներով լի ոլորտ: Այն պարունակում է մի ամբողջ կյանքի պատմություն:

Երաժշտագիտության մեջ լայն տարածում և մեծ նշանակություն ունի գրական այս ժանրը. բավական է նշել Ն.Ա.Ռիմսկի-Կորսակովի “Летопись моей музыкальной жизни” և Հեկտոր Բեռլիոզի “Мемуары”: Հուշագրությունը հնարավորություն է ընձեռում բացահայտելու հենց տվյալ արվեստագետի բնավորությունը, խառնվածքը, մտածելակերպը, ստեղծագործական նախասիրությունները, աշխատանքային դժվարությունները և այլն: Կարելի է ասել, որ հուշերի միջոցով ստեղծվում է անձի առավել ամբողջական և իրական կերպարը, հնարավորություն է ընձեռվում ծանոթանալու նրա ներաշխարհին, աշխարհընկալմանը և մտածելակերպին: Բացի այդ, հուշագրության միջոցով հնարավոր է լինում հայտնվել տվյալ ժամանակաշրջանում, զգալ այդ ժամանակաշրջանի նրբությունները:

Առավել հետաքրքիր են այն հուշագրությունները, որոնք ունեն գեղագիտական նշանակություն, գրված են պատմվածքի նման, շարադրման մեջ էլ պահպանված է սյուժետային գիծը: Այդպիսի մի գրական ստեղծագործություն է թողել մեզ հայ կոմպոզիտոր, խմբավար, թավջութակահար, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, հայ ազգային էստրադային երաժշտության հիմնադիր Արտեմի Այվազյանը (1902-1975):

Երևանի Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի (ԳԱԹ) արխիվում պահպանվում է Այվազյանի ստեղծագործությանն ու կյանքին վերաբերող 1489 փաստաթուղթ, որից 17-ը կոմպոզիտորի հուշերն են: Այստեղ հավաքված են և՛ տարբեր գրառումներով նոթատետրեր, և՛ գրական պատմվածքներ, և՛ հայ մշակույթին վերաբերող վերլուծություններ: Եվ, ամենակարևորը, այստեղ են գտնվում կոմպոզիտորի՝ Ալեքսանդր Սպենդիարյանի մասին հուշերը և իր մեմուարները:

Պետք է նշել, որ բոլոր գրառումներն արված են ռուսաց լեզվով, մեկական թղթերի վրա կամ նոթատետրի մեջ՝ մեծամասամբ մատիտով (գրիչով արված են հիմնականում որոշ լրացումներ): Տեղ-տեղ երևում են մատիտի ջնջված, բայց ընթեռնելի հետքերը, որտեղ պարզ երևում է նույն մտքի այլ ձևակերպումը, կամ հանդիպում են նույն պատմության տարբեր մեկնաբանություններ տարբեր թղթերի վրա: Կոմպոզիտորի կողմից նյութի մանրակրկիտ մշակումից ելնելով՝ կարելի է ենթադրել, որ այն գրվել է հրատարակման նպատակով: Այվազյանն ինքն է սկսել մեքենագրել, ինչի մասին վկայում են պահպանված մի քանի թերթերը, որոնց մյուս մասը կա՛մ չի պահպանվել, կա՛մ պարզապես չի տպագրվել: Այսօր արխիվում ունենք յուրահատուկ, ամ-

բողջական, անտիպ հուշագրություն, որը տարիներ շարունակ սպասում է իր հրատարակմանը:

Հուշագրությանը վերաբերող գրառումների վրա ամսաթվեր նշված չեն: Թե երբ է Այվազյանը սկսել այս գործը, պարզ չէ, բայց կարելի է ենթադրել, որ 1960-ականներին, քանի որ գրառումներում նշվում են ուշ շրջանի՝ Ջազ նվագախմբից հեռանալուց հետո գրված ստեղծագործությունների վերնագրեր:

Ուշագրավ են արխիվում պահպանված հուշագրության մեքենագրված մի քանի էջերը: Հեղինակը վերնագրում է սկիզբը հետևյալ կերպ՝ «Նախաբանի փոխարեն» («Вместо предисловия»): Այստեղ կոմպոզիտորն անկեղծանում է, թե ինչու է ուզում գրել մեմուարներ: Նա հումորով նշում է, որ երբ արվեստագետն ինքն է գրում իր մասին, ապա շատ չի գովում իրեն և ընթերցողի աչքերում բարձրանում է իր համեստությամբ և նույնիսկ այնպիսի հատկանիշներով, ինչպիսիք միգրացե և չունի: Ավելացնում է, որ այսպես իրեն գրկել է երաժշտագետների գովեստներից և հաճելի խոսքերից<sup>1</sup>:

Այվազյանի նպատակն էր ընթերցողի համար ստեղծել հետաքրքիր աշխատություն: Նա նշում է, որ չի սիրում նյութը ծանրաբեռնել ավելորդ տարեթվերով, ստեղծագործությունների վերնագրերով, դրանց թվարկելով և այլն: Նա գրում է. «Читатель - натура хрупкая. Читателя надо оберегать от всего, что может повлиять на его психику»<sup>2</sup>: Եվ իրոք, կարդալով Այվազյանի հուշերը, ընկնում ես մի հետաքրքիր պատմության մեջ, որը կապում է քեզ նյութին: Մտքի շարադրման բազմակի մշակումը, տեքստի բովանդակության, կառուցվածքի առկայությունն այլ նոթատետրերի մեջ, հումորի զգացումը, նույնիսկ «լայթ-արտահայտությունների» առկայությունը վկայում են հեղինակի լուրջ մտեցման և տևական աշխատանքի մասին: Արխիվում պահվող այլ նյութերից էլ հայտնի է, որ Այվազյանը գրել է նաև բազում գրական ստեղծագործություններ: Այս հուշագիրը ոչ պակաս ստացված աշխատություն է:

Նոթատետրերից մեկում տեսնում ենք հուշագրության բովանդակության հիմնական կետերը<sup>3</sup>.

О детстве всё возможное,

О Баку. О самом городе, об учёбе, гимназии, муз. училище,

О Тбилиси, консерватории и т.д.,

<sup>1</sup> ԳԱԹ, Ա.Այվազյանի ֆոնդ, Արտեմի Այվազյան, № 311 - «Вместо предисловия», ռուս., մեք., 4թ.:

<sup>2</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>3</sup> ԳԱԹ, Ա.Այվազյանի ֆոնդ, Արտեմի Այվազյան, №315 - «Ձանազան գրառումներ», 13թ.:

Об Ереване, о Спендиарове и вообще,  
 Москва, Поступление в конс. Всесоюзный конкурс 1932, и след. на  
 лучшее исполнение советских авторов,  
 Об оперетах. Об эстрадном оркестре,  
 Квартеты. Сюиты. Концерт для виолончели. Отношение к музыке кино.  
 О новой опере:

Բացի այդ, արխիվում պահվող թղթապանակներից մեկում գտնում ենք մի առանձին գրառում՝ համարակալված վերնագրերով: Ուսումնասիրելով այն՝ ենթադրում ենք, որ հեղինակն ասես ցանկացել է հուշագրությունը բաժանել գլուխների՝ ըստ ժամանակագրության, բայց տեսնում ենք, որ այն ամբողջական չէ, քանի որ վերջին վերնագիրը վերաբերում է 1927թ. Գյումրի տեղափոխվելուն, ինչը կոմպոզիտորի հուշագրության վաղ իրադարձություններին է պատկանում<sup>4</sup>:

Я постигаю основы наук,  
 Приобщение к музыке,  
 Вступление в заговор,  
 Прерванное творчество,  
 Продолжение учёбы,  
 Музыку в массы,  
 “Помнишь ли ты?”  
 В мире бифштексов,  
 Концертная деятельность (о штрафе),  
 Вхождение в академическое общество (штраф коллегии),  
 Знакомство со Спендиаровым,  
 Новое назначение

Թեև Ա.Այվազյանի հուշագրությունը ծանրաբեռնված չէ բազում իրադարձություններով, բայց միևնույն ժամանակ հեղինակը կյանքի որոշ դրվագներ՝ իր կյանքի ուղու ամենավառ և ճակատագրական պահերը, պատմում է մանրամասնորեն: Օրինակ, թե ինչպես չէր սիրում մաթեմատիկա և չէր հասկանում, թե ինչու պետք է անընդհատ հաշվի «А կետից В կետ դուրս եկող

---

<sup>4</sup> Նույն տեղում:

անբանների հանդիպման վայրն ու ժամանակը»<sup>5</sup>: Հիշում է, թե ինչպես է փոխանակել իր թավջութակը պահակի շնիկի հետ կամ ինչպես է սկսել ոգեշնչված գրել իր առաջին երգերը դեռ դպրոցական տարիքում:

Մեծ ակնածանքով և սիրով է պատմում Սպենդիարյանի հետ առաջին հանդիպման, ապագա համագործակցությունների և վերջինիս ուսանողը լինելու մասին:

Հայրտությանը նշում է նորաստեղծ կոնսերվատորիայի նորաստեղծ նվագախմբի համերգների մասին և խորին հարգանքով հիշում նվագախմբի բացառիկ անդամներին:

Հիշում է նաև, թե ինչպես Լենինականում օպերետային թատերախմբի հյուրախաղերին մասնակցելուց հետո միայն իրեն չեն վարձատրել՝ ասելով հետևյալ նախադասությունը. «...միայն մի մտածեք, որ դա հատուկ է արվել», ինչն էլ, հումորով նշում է կոմպոզիտորը, դառնում է իր հետագա կյանքում պարբերաբար հնչող ֆրագր: Ցավով է պատմում իր «Թափառնիկոս» օպերայի՝ չբեմադրվելու պատմությունը, ուրախությամբ է խոսում Հայաստանի Ջազ նվագախմբի ստեղծման մասին...

Մի խոսքով, գրում է այն, ինչ ապրել է. լավ հիշողությունները՝ լավ տրամադրությամբ, իսկ դառը հիշողությունները՝ հումորով, և ամբողջ այս պատմության մեջ երևում է, որ կոմպոզիտորը երբեք չի դավաճանում երաժշտությանը:

Հուշագրության շնորհիվ բացահայտվում են Ա.Այվազյանի բնավորության որոշ գծեր, ինչպիսիք են ինքնավստահությունը, կազմակերպական մեծ ջիղը, բարձր ճաշակը:

Ծանոթանում ենք նրա նախասիրություններին երաժշտության ասպարեզում: Նա գրում է. “Грешно сознаться, но игра на виолончели никогда не приносила мне столько радостей, сколько творческая, композиторская работа”<sup>6</sup>:

Չգում ենք կոմպոզիտորի սուր հումորը, ինչպես, օրինակ, այս տողերում. “Мой педагог часто пользовался каким-то ветеринарным лексиконом:

<sup>5</sup> ԳԱԹ, Ա.Այվազյանի ֆոնդ, Արտեմի Այվազյան, №300 – “Я стал гимназистом”, ռու., 2թ.:

<sup>6</sup> ԳԱԹ, Ա.Այվազյանի ֆոնդ, Արտեմի Այվազյան, №299 – “Дополнение к сказанному мною”, հուլետր, նոթատետր, ռու., 28թ.:



“не мычи”, “опусти копыто”<sup>7</sup>:

Այսպիսով, Ա.Այվազյանի գրական ժառանգության մեջ կենտրոնական տեղ գրավող անտիպ հուշագրությունը լրացնում և հարստացնում է երաժիշտ-քաղաքացու և արվեստագետ-գործչի մասին մեր պատկերացումները, առավել ճշմարտացիորեն արտացոլում կոմպոզիտորի կենսական դիրքորոշումը, երաժշտության ասպարեզում հետաքրքրությունների շրջանակը, գեղարվեստական սկզբունքներն ու պատկերացումները, բնավորության գծերը, ինչպես նաև ամբողջացնում կոմպոզիտորի ստեղծագործական ուղու պատկերը: Ռուսաց լեզվով գրված այս յուրօրինակ ինքնակենսագրությունն ուրվագծում է Երևանի գեղարվեստական և երաժշտական կյանքի համայնապատկերը:

Հուշագրության շնորհիվ բացահայտվում են կոմպոզիտորի գործունեության հինգ ոլորտները՝ կատարողական, ստեղծագործական, կազմակերպչական, մանկավարժական և գրական:

Ա.Այվազյանը ստեղծեց իր գրական աշխատություններից գլխավորը՝ հուշագրությունը, ինչը մեզ հնարավորություն է տալիս այսօր նոր կյանք տալու արդեն վաղեմի պատմությանը և հետևելու այդ ժամանակաշրջանի հետաքրքիր իրադարձություններին մի փոքր այլ տեսադաշտից:

Կարծում ենք, որ Ա.Այվազյանի հուշագրությունն անհրաժեշտ է հրատարակել:

## МЕМУАРЫ АРТЕМИЯ АЙВАЗЯНА

АННА АЙРАПЕТЯН

Данная статья посвящена рукописным мемуарам композитора, дирижера, виолончелиста, народного артиста Армении, основателя армянской эстрадной музыки Артемия Айвазяна (1902-1975). Мемуары композитора дополняют представления о гражданине-музыканте, искусствоведе Айвазяне, более правдиво отражают его жизненную позицию, круг музыкальных интересов, художественные принципы и интересы, черты характера, а также обобщают творческий путь композитора. Написанная на русском языке автобиография обрисовывает художественную и музыкальную жизнь Еревана. Несмотря на то, что мемуары не загружены многочисленными событиями, Айвазян детально описывает некоторые более яркие и судьбоносные события

<sup>7</sup> ԳԱԹ, Ա.Այվազյանի ֆոնդ, Արտեմի Այվազյան, №300 – “Я стал гимназистом”, րու., 2թ.:

своей жизни. Благодаря данным мемуарам раскрываются пять направлений деятельности Айвазяна: исполнительская, композиторская, организаторская, педагогическая и литературная.

Считаем, что данные мемуары необходимо опубликовать.

**Ключевые слова** – Артемий Айвазян, мемуары.

## THE MEMOIRES OF ARTEMI AYVAZYAN

ANNA HAYRAPETYAN

This article dedicated to unpublished memoirs of Artemi Ayvazyan (1902-1975) who was a composer, conductor, cellist, People's Artist of the ASSR, the founder of Armenian national estrada music. The memoirs take the central place in the composer's literary inheritance. The composer's unpublished memories enrich our knowledge about the musician-citizen and art historian, more truthfully representing A. Ayvazyan's life position, the range of his interests in music, artistic principles and ideas, his character traits, as well as summarize the composer's creative life. This unique autobiography written in Russian outlines the life of artistic and musical life of Yerevan. Though the memoirs are not overloaded with abundant events, some of the brightest and fateful parts of his life are presented in detail. Thanks to these memoirs five directions of Aivazyan's activity are revealed: performing, creative, organizational, pedagogical and literary.

We think that these memoires should be published.

**Key words** – Artemi Ayvazyan, memoires.

## ՏԱԹԵՎԻԿ ՍԱԶԱՆԴԱՐՅԱՆԻ ԴԵՐԸ ՀԱՅ ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

### ԳՐԵՏԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

Տաթևիկ Սազանդարյանի գործունեությունը յուրահատուկ է հայ երգարվեստի պատմության մեջ:

Երգչուհին օպերային արվեստում փայլեց որպես մեցցո-սոպրանո դերերգերի առաջատար կատարող, եղավ հատկապես Ալմաստի (Սպենդիարյան՝ «Ալմաստ»), Փառանձեմի (Զուխաջյան՝ «Արշակ Երկրորդ»), Թամարի (Տիգրանյան՝ «Դավիթ Բեկ»), Լյուբաշայի (Ռիմսկի-Կորսակով՝ «Թագավորի հարսնացուն»), Կարմենի (Բիզե՝ «Կարմեն»), Ամերիսի (Վերդի՝ «Աիդա»), Դալիլա (Սեն-Սանս՝ «Սամսոն և Դալիլա»), Օլգա (Չայկովսկի՝ «Եվգենի Օնեգին»), Ուլյանա Գրոմովա (Մեյտուս՝ «Երիտասարդ գվարդիա») և այլ կերպարների անզուգական կատարող-մեկնաբանը:

Նուրբ ու անկրկնելի են նաև Կոմիտասի, Ռոմանոս Մելիքյանի և այլ հայ երգահանների, ինչպես նաև Ա. Վիվալդիի, Լ. Վ. Բեթհովենի, Ֆ. Շոպենի, Ռ. Շումանի, Հ. Վոլֆի, Է. Գրիգի, Շ. Գունդի, Ա. Դվորժակի, Ֆ. Լիստի, Յ. Սիբելիուսի, Պ. Սարասատեի, Օ. Ռեսպիգիի և այլոց ստեղծագործությունների կատարումներն աչքի էին ընկնում կատարողական բարձր վարպետությամբ, մեկնաբանման ինքնատիպությամբ:

Սազանդարյանի գործունեության առանցքային ոլորտներից էր և մանկավարժությունը, որի արդյունքում ունեցավ հայ երաժշտական արվեստի ավանդույթները շարունակող ու զարգացնող սերունդ՝ Գ. Անտոնյան, Վ. Եսաբեկյան, Հ. Հացագործյան, Հ. Պապյան (ասպիրանտուրա), Ա. Վարդանյան, Ա. Մելիքյան, Ն. Բադալյան, Պ. Քարազյան, Կ. Բաբաջանյան, Ա. Ավետիսյան և այլք:

**Բանալի բաներ** – երգարվեստ, երգչուհի, դերերգ, բեմարվեստ, ազգային օպերա, կատարողական առանձնահատկություններ, երգեցողություն, ազգային երաժշտություն, ստեղծագործական կյանք, արվեստագետ, դերասանական վարպետություն, օպերային դրամատուրգիա:

Վոկալ արվեստի ամենաարտիստիկ, ամենաեռանդուն, ամենապրոֆեսիոնալ ներկայացուցիչներից մեկի՝ ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստուհի, ԽՍՀՄ պետական մրցանակի, ՀՀ «Մեսրոպ Մաշտոցի» շքանշանակիր, պրոֆեսոր Տաթևիկ Սազանդարյանի գործունեությունը բացառիկ է հայ երգարվեստում: Նշանակալից է երգչուհու դերն օպերային արվեստի զարգացման մեջ:

Տ. Սազանդարյանն այն երգչուհիներից է, որ դաստիարակվել է միջազգային վոկալ արվեստի լավագույն ավանդույթներով: Նա կատարել է օպերային գրականության մեջ դժվարագույն համարվող դերերգեր կամ արիաներ՝ Ամներիս, Կարմեն, Ազուլենա, Սաֆո, Շարլոտա, Քերոլինա, Լյուբաշա, Կոնչակովնա, Իոկաստա և այլն: Նա իր հետաքրքրությունների կենտրոնում մշտապես ունեցել է և ազգային երաժշտությունը, ջանքեր է գործադրել

ազգային օպերան զարգացնելու ուղղությամբ: Նրա գործը և արվեստը հնարավոր չէ դնել մեկ ժամանակահատվածի մեջ, որովհետև դա ժամանակների միջով անցնող և ապագա սերունդներին պարզաձև հայ երաժշտական ոգու հանրագումար է:

Արտիստուհու մեցցո-սոպրանոն՝ իր մեծ ուժով ու դիապազոնով, գեղեցիկ տեմբրով հնչում է համահավասար, ազատ, մաքուր, ինտոնացիոն առումով հստակ և հավասարապես լիահունչ է բոլոր ռեգիստրներում: Նա երգում է արտահայտիչ ու մտասույզ: Կարողանում է ստեղծել հերոսի պոետական երազուն կերպարներ, դրամատիկ լարվածությամբ հազեցած դերերգեր, անզամ կատակային անբռնազբոսիկ կատարումներ (Բիզեի, Սեն-Սանսի, Մոցարտի, Մելիքյանի, Սարասատեի, Գրիգի, Դվորժակի, Շոբերտի, Շումանի, Չայկովսկու, Գլազունովի, Դոնիցետիի, Լիստի, Ռուբինշտեյնի, Ռիմսկի – Կորսակովի, Տիտովի և այլն): Տաթևիկ Սազանդարյանի կատարման ինքնատիպությունն այն է, որ նա կարողանում է թափանցել երկի էության խորքը, նկատվում են գործի կատարման նրբին մշակում, զուսպ ճաշակ և հեղինակային ոճի պահպանում: Ակնհայտ են նրա կատարման արտահայտչականությունը, հոյակապ առոգանությունը, ձայնային միջոցներին հիանալի տիրապետելը, մատուցման անզուգական կուլտուրան:

Իսկ ինչպես սկսվեց վոկալ արվեստի դիցուհու երգչական ուղին:

Հայտնի երգահան և խմբավար Անտոն Մայիլյանը, լսելով Տաթևիկի ձայնի և երաժշտական ունակությունների մասին, նրան ընդգրկում է իր ղեկավարած դպրոցական երգչախումբ: Այստեղից էլ սկսվում են երգչուհու հաջողությունները երգարվեստում: Հնչեղ ձայնով աղջնակը երգչախմբում կատարում է Ա. Մայիլյանի, Ա. Տեր-Ղևոնդյանի, Դ. Ղազարյանի, Ս. Դեմուրյանի ստեղծագործությունները:

1933թ. նա երաժշտական ստուդիայում ուսանելու առաջարկություն է ստանում: Երգչուհին ընդունում է հրապուրիչ առաջարկությունն այն պայմանով, որ մասնագիտական կրթությունն առնչվի օպերային բեմին: Հանձնաժողովին, որի կազմում էին Արամ Խաչատրյանը, Արտեմի Այվազյանը, Ռուբեն Սիմոնովը և ուրիշներ, Տաթևիկ Սազանդարյանը ներկայանում է Կարմենի «Խաբաներայով»՝ այդպես մուտք գործելով իսկական երգարվեստի ոլորտ: Սազանդարյանն իրեն տեսնում էր օպերային արվեստում:

Կարճ ժամանակում երգչուհին մեծ հաջողությունների է հասնում: Իտալիայում կրթություն ստացած վոկալի ուսուցիչ Ս. Բարխուդարյանը նրան ծանոթացնում է իտալական ու ռուսական երգարվեստի ավանդույթներին, կա-

րողանում է մշակել նրա ձայնը՝ ազատելով արևելյան երգիչներին բնորոշ հատուկ կոկորդային խաղերից և միևնույն ժամանակ երգչուհու երգեցողության մեջ պահպանելով ինքնատիպն ու առանձնահատուկը:

Այնուհետև երգչուհին փորձված ղեկավար Ռ. Սիմոնովի մոտ ուսանում է բեմական խոսք և դերասանական վարպետություն: Ընդամենը երեքուկես տարում Տ. Սազանդարյանը ձեռք է բերում մասնագիտական այնպիսի հմտություններ, որոնք նրան դուրս են բերում արվեստի լայն ճանապարհ:

Նրա անդրանիկ մենահամերգը տեղի է ունենում 1937 թվականին Մոսկվայում: Այդ նույն թվականին երգչուհու առջև իր դռներն է բացում Երևանի օպերային թատրոնը. երգչուհին հրավիրվում է՝ այնտեղ աշխատելու: Առաջին դերերգը Գայանեն էր Ա. Սպենդիարյանի «Ալմաստում», որին հաջորդում են Օլգան (Չայկովսկի՝ «Եվգենի Օնեգին»), Դայակը (Ձերժինսկի՝ «Խաղաղ Դոն»), Ջիբելը (Գունո՝ «Ֆաուստ»), Մարթան (Ա. Այվազյան՝ «Թափառնիկոս») և այլն: Նշված դերերը երգչուհուն մեծ փորձ են տալիս՝ կապելով նրան թատրոնի ստեղծագործական կյանքի առօրյային:

Տաթևիկ Սազանդարյանի գործունեությունը միայն օպերայով չի սահմանափակվել: 1944 թվականին երգչուհին, մասնակցելով վոկալիստների համաժողովենական մրցանակաբաշխությանը, արժանացել է առաջին կարգի դիպլոմի: Դրանից հետո է ծավալվել համերգային լայն գործունեությունը, որն ընդգրկել է ոչ միայն Հայաստանը, այլև Ռուսաստանը և դաշնակից այլ պետություններ:

1944 թվականին երգչուհին Թբիլիսիում մասնակցել է Անդրկովկասյան հանրապետությունների երաժշտության տասնօրյակին՝ կատարելով խորհրդային և հայ երգահանների ստեղծագործությունները: Նույն թվականին նա համերգային ծրագրով հանդես է եկել Մոսկվայի Չայկովսկու անվան համերգարահում: Ինչպես բնորոշվում է, «Սազանդարյանը՝ Ալմաստի սքանչելի կերպարը ստեղծողը, գերում է իր արտիստական հմայքով»<sup>1</sup>:

Ալմաստի կերպարը Սազանդարյանի կատարմամբ երաժշտական կյանքում դառնում է բացառիկ երևույթ: Օպերային դրամատուրգիայի բարդագույն կերպարներից է Ալմաստը: Այս օպերայի մյուս կերպարները նույնպես հակասական են, այլափոխությունների են ենթարկվում ամեն քայլում՝ իրենց գործողությունները վերածելով հախուռն պայքարի: Իսկ Ալմաստի կերպարի կերտման դժվարությունները պայմանավորված են հերոսուհու կերպարի բազ-

<sup>1</sup> Հարությունյան Վ., Սիմոնյան Կ., Տաթևիկ Սազանդարյան, Երևան, 1959, էջ 36:

մակի շերտերով, բևեռային հակասության մեջ գտնվող իրարամերժ ապրումների և ցանկությունների առկայությամբ ու վերջիններիս՝ զգացմունքների տարերային խռովքում ունեցած պայքարի դրսևորումներով: Մի կողմից նա իր ամուսնուն սիրող, իր հայրենիքին անհունորեն նվիրված իշխանուհի է, մյուս կողմից՝ թագուհու գահի փառքի հեռանկարից կուրացած կին, որ պատրաստ է այդ նպատակին ծառայեցնելու ամեն ինչ՝ կանգ չառնելով անգամ ամենանվիրական արժեքները զոհելու զարհուրելի իրողության առջև: Հերոսուհու և նրան շրջապատող իրականության միջև կոնֆլիկտն աստիճանաբար ավելի է սրվում և իր գագաթնակետին հասնում խնջույքի տեսարանում, որտեղ Ալմաստի ներքին պայքարը դրամատիկական ողջ լարումով արտացոլելու համար երգչուհուց արտիստական մեծ արտահայտչականություն և երգչական բարձր պրոֆեսիոնալիզմ է պահանջվում: Սազանդարյանը կերպարի մեկնաբանման այդ բարդ խնդիրը կարողանում էր լուծել լավագույնս՝ ճշմարտացիորեն «ապրելով» այս ոչ ուղղագիծ, ոչ սխեմատիկ կերպարի խրթին զարգացման ողջ ընթացքը: Ինչպես գրում է երաժշտագետ Գ.Գյոդակյանը. «Կերպարի մշտական շարժման, զարգացման այս ճշմարիտ զգացումը Սազանդարյանի կատարման անբաժան, նրա մեծ տաղանդի իսկապես դրամատիկ բնույթը բացահայտող գիծն է»<sup>2</sup>: Կատարողական խնդիրները երգչուհին հաղթահարում էր մեծ վարպետությամբ՝ շեշտը դնելով ոչ միայն դերակատարման, այլև երգեցողության վրա՝ նրբորեն հաղորդելով փոփոխությունները: Ալմաստի կերպարով երգչուհին բեմ էր բարձրանում երգչախմբում հնչող հայկական քնքուշ մեղեդու հնչյունների ներքո, այնուհետև արտացոլում էր տազնապահար հոգու խռովքը, նաև խառնվածքի այլ գծեր: Ընդամենը երկու ռոպեի ընթացքում ամուսնուն սիրող հերոսական կերպարը վերածվում էր դավաճանի: Եվ այդ ամենը բեմում ծավալվում էր ամենայն համոզականությամբ ու բարձր վարպետությամբ: «Ալմաստ» ներկայացումից հետո էր, որ Սազանդարյանը թատրոնում իրավամբ գրավեց մեցցո-սոպրանո դերերգերի առաջատար կատարողի դերը»<sup>3</sup>:

Նոր դերերը հետևում էին մեկը մյուսին՝ արձանագրելով լրջագույն հաջողություններ: Ազգային խառնվածքի բեմական ու երգչական հիանալի մարմնավորում է նրա Փառանձեմը (Տ. Չուխաջյանի «Արշակ Երկրորդ»), Թա-

<sup>2</sup> **Տաթևիկ Սազանդարյան:** Ժողովածու: Կազմ.՝ Զ.Ստեփանյան, Ի. Իոնիսյան, Երևան, 1984, էջ 18:

<sup>3</sup> **Տաթևիկ Սազանդարյան** (ծննդյան 90-ամյակին), Երևան, 2006, էջ 15-16:

մարը (Ա. Տիգրանյանի «Դավիթ - Բեկ»), Նազելին (Հ. Ստեփանյանի «Հերոսուհին»), Բերբերոն (Ա. Տեր-Ղևոնդյանի «Արեգակի ցուլքերում»): Կերպարի մշտական շարժման, զարգացման ճշմարիտ զգացումը Սազանդարյանի կատարման տաղանդի դրամատիկ բնույթը բացահայտող հատկանիշ է: Երգչուհին հոգեբանական ճշգրտությամբ էր պատկերում Փառանձեմի՝ սուբյեկտիվ ապրումների ոլորտից դուրս գալը և հայրենիքի համար մղվող պայքարի մեջ ներգրավվելու անհրաժեշտության գիտակցումը: «Սակայն, միայն Ալմաստով ու Փառանձեմով չէ, որ մենք պետք է չափենք նրա դիպապոնը օպերային խաղացանկում: Դերեր կան՝ իրարից անասելի հեռու, իրար հետ ընդհանուր ոչինչ չունեցող ո՛չ ժամանակով, ո՛չ արտահայտած գաղափարով, ո՛չ մեկնաբանման համար անհրաժեշտ միջոցներով, բայց և մի առանցքի շուրջ հավաքված: Այդ առանցքը արվեստագետի անհատականությունն է, որ, չխախտելով ներկայացվող կերպարի ինքնատիպությունը, մի աներևույթ թելով նրանք իրար է կապում»<sup>4</sup>:

Տ. Սազանդարյանը համերգներով և օպերային ներկայացումներով հանդես է եկել խորհրդային հանրապետություններում՝ Ուկրաինա, Մոլդովա, Ադրբեջան, Էստոնիա, Վրաստան, Ուզբեկստան, ինչպես նաև արտասահմանյան բազմաթիվ երկրներում՝ Շվեդիա, Շվեյցարիա, Հունաստան, Ֆրանսիա, Չեխոսլովակիա, Հունգարիա, Բելգիա, Իրան, Սիրիա, Լիբանան, Ալժիր:

Նա հայ բեմին նվիրել է համաշխարհային օպերային գրականության վարպետորեն վերարտադրված կերպարների մի ամբողջական ու հարուստ շարք: Սազանդարյանի լայնածավալ գործունեությունը, հարուստ երգացանկը, պարբերաբար կրկնվող ելույթներն ու համերգային շրջագայություններն աներկբա փաստում են, որ կամերային երգեցողությունը նրա համար նույնպես կարևոր նշանակություն է ունեցել: Բավական է հիշատակել այն փաստը, որ նրա երգացանկը ներառել է արևմտաեվրոպական և հայ երգահանների ավելի քան 400 երգ, որոնց թվում՝ Ա. Վիվալդիի, Լ. վ. Բեթհովենի, Ֆ. Շուբերտի, Ռ. Շումանի, Հ. Վոլֆի, Է. Գրիգի, Շ. Գունդի, Ա. Դվորժակի, Ֆ. Լիստի, Յ. Սիբելիուսի, Պ. Սարասատեի, Օ. Ռեսպիգիի, Ա. Սաթյանի, Ա. Ջրբաշյանի, Ա. Հարությունյանի, Է. Միրզոյանի, Ղ. Սարյանի և այլոց ստեղծագործությունները:

Երգչուհին յուրօրինակ շնչով է հնչեցրել վոկալ լիրիկայի վարպետ Ռ. Մելիքյանի երգերը՝ ցույց տալով, որ այդ ստեղծագործությունները ճյուղավորվում են կոմիտասյան արվեստից: Նա բացառիկ վերաբերմունք է ունեցել

<sup>4</sup> Տաթևիկ Սազանդարյան, Երևան, 1984, էջ 34:

Կոմիտասի երաժշտության նկատմամբ: Երգչուհու կոմիտասյան երգերի կատարումներն աչքի են ընկել զուլալությամբ, պարզությամբ, իսկ Ռ. Մելիքյանի ռոմանսները՝ նուրբ քնարականությամբ: Նա շատ պատկերավոր է կատարել Սայաթ-Նովայի, Շերամի ստեղծագործություններից և ժողովրդական երգեր՝ «Սարի գյալի», «Սիրուն գիշեր», և այլն:

1961 թվականից երգչուհին ծավալել է նաև մանկավարժական գործունեություն. կրթել ու դաստիարակել է հայ երաժշտական արվեստի ավանդույթները շարունակող ու զարգացնող սերունդներ: Բազմաթիվ երիտասարդների Տ. Սազանդարյանը հաղորդակից է դարձրել ազգային երգարվեստի ավանդույթներին: 1970 թվականից Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր էր, 1977 թվականից՝ մեներգեցողության ամբիոնի վարիչ:

Նրա դասարանում են սովորել այնպիսի հայտնի երգիչներ, ինչպիսիք են՝ Գրետա Անտոնյանը, Վիոլետա Եսաբեկյանը, Հասմիկ Հացագործյանը, Հասմիկ Պապյանը (ասպիրանտուրա), Ալեքսանդր Վարդանյանը, Ալեքսանդր Մելիքյանը, Նունե Բադալյանը, Պերճ Քարազյանը, Կարինե Բաբաջանյանը, Ալլա Ավետիսյանը և այլք:

Նա եղել է նաև միջազգային, համամիութենական և անդրկովկասյան մրցույթների հանձնաժողովների նախագահ կամ անդամ:

## **РОЛЬ ТАТЕВИК САЗАНДАРЯН В ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА**

ГРЕТА АРУТЮНЯН

Творчество Татевик Сазандарян занимает особое место в истории армянского певческого искусства.

Певица блистала на оперной сцене исполнением ведущих оперных партий, была неподражаемым интерпретатором образов Алмаст (Спендиаров "Алмаст"), Парандзем (Чухаджян "Аршак II"), Тамар (Тигранян "Давид-Бек"), Любаши (Римский-Корсаков "Царская невеста"), Кармен (Бизе "Кармен"), Далилы (Сен-Санс "Самсон и Далила"), Ольги (Чайковский "Евгений Онегин"), Ульяны Громовой (Мейтус "Молодая гвардия") и т.д.

Тонки и неповторимы ее исполнения вокально-камерных произведений Комитаса, Р. Меликяна и других армянских композиторов, а также А. Вивальди, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Вольфа, Э. Грига, Ш. Гуно,



А. Дворжака, Ф. Листа, Я. Сибелиуса, О. Респиги, которые отличались высоким исполнительским мастерством, самобытностью интерпретации.

Одним из основных сфер деятельности Татевик Сазандарян является ее педагогическая работа, в результате которой появились многие поколения певцов, продолжающих и развивающих традиции армянского певческого искусства, среди них Г. Антонян, В. Есайбекян, А. Ацагорцян, А. Папян (аспирантура), А. Варданян, А. Меликян, Н. Бадалян, К. Бабаджанян, П. Каразян и другие.

**Ключевые слова** – певческое искусство, певица, сценическое искусство, национальная опера, исполнительские особенности, пенопения, национальная музыка, творческая жизнь, искусствовед, актерское мастерство, оперная драматургия.

## TATEVIK SAZANDARYAN'S ROLE IN THE HISTORY OF ARMENIAN ART OF SINGING

GRETA HARUTUNYAN

The singer shined on the stage of the opera by performing leading opera parts, becoming an incomparable interpreter of Almast (Spendaryan, “Almast”), Parandzem (Tchouhadjian, “Arshak II”), Tamar (Tigranyan, “David Bek”), Lyubasha (Rimski-Korsakov “The King’s Bride”), Carmen (Bizet, “Carmen”), Dalila (Sen-Sans, “Samson and Dalila”), Olga (Tchaikovsky, “Eugene Onegin”), Juliana Gromova (Meitus “Young Guard”) and other roles.

Delicate and inimitable were her performances of Komitas, R. Melikyan and other Armenian composers, as well as those of A. Vivaldi, L. Beethoven, F. Shubert, R. Shuman, H. Wolf, E. Grieg, Ch. Gounod, A. Dvořák, F. List, J. Sibelius, P. Sarasate, O. Respighi, remarkable for high-level performance mastery and originality of interpretation.

One of the key spheres of Sazandaryan’s activity was pedagogy, which resulted in emergence of many generations of singers, who continued and evolved the traditions of Armenian art of singing, among them G. Antonyan, V. Esabekyan, H. Hatsagortsyan, H. Papyan (Postgraduate), A. Vardanyan, A. Melikyan, N. Badalyan, P. Karazyan, K. Babajanyan, A. Avetisyan and others.

**Key words** – art of singing, singer, vocal part, national opera, performance peculiarities, national music, creative life, art historian, acting mastery, the dramaturgy of opera.

**ՊԱՏԵԼԱՅԻՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՀԱՄԼԵՏ ԱՍԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

**ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ, ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

Առաջին անգամ անդրադարձ է կատարվում գեղանկարիչ Համլետ Ասատրյանի պաստելային աշխատանքներին: Դրանց վերաբերյալ տրվում են մասնագիտական վերլուծություններ: Վարպետի պաստելային ստեղծագործություններն առանձնանում են դիլիջանյան բնությանը բնորոշ գունեղ ու «թարմ» մոտիվներով:

**Բանալի բառեր՝** Համլետ Ասատրյան, Դիլիջան, պաստել, բնություն, բնանկար:

Դիլիջանյան անաղարտ բնություն, մաքրություն, պարզություն, գունային ներդաշնակություն և ջերմություն: Թերևս այս բառերով կարող ենք նկարագրել շնորհալի, բազմաժանր գեղանկարիչ Համլետ Ասատրյանի ստեղծագործությունները:

Համլետ Ասատրյանը ծնվել է 1947 թվականին Դիլիջանում: 1961-1966 թվականներին սովորել է Երևանի Փ.Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում, այնուհետև 1966-1971 թթ. ուսումը շարունակել է Երևանի պետական գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում (այժմ՝ Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա): 1975-1987 թթ. աշխատել է Երևանի Զ.Զաբարլու անվան պետական դրամատիկական թատրոնում<sup>1</sup> որպես գլխավոր նկարիչ և Հ. Պարոնյանի անվան կոմեդիայի թատրոնի նկարիչ: Դասախոսել է Երևանի պետական համալսարանի Իջևանի մասնաճյուղում<sup>2</sup>, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում, եղել է Հայաստանի պետական ֆիլիարմոնիայի փոխտնօրեն, Երևանի «Ռոսլին» արվեստի ինստիտուտի ռեկտոր: 1981-ից՝ ՍՍՀՄ նկարիչների միության և գեղարվեստի ֆոնդի անդամ, իսկ 2008-ից՝ ՀՀ նկարիչների միության նախագահության վարչության անդամ: Մասնակցել է բազմաթիվ հանրապետական և միջազգային ցուցա-

---

<sup>1</sup> Երևանի ադրբեջանական պետական շրջիկ թատրոնը բացվել է 1928 թվականի մարտի 15-ին, 1935 թվականին այն անվանակոչվել է Զաֆար Զաբարլու անվան պետական դրամատիկական թատրոնի և գործել է մինչև 1989 թվականը: Թատրոնի հիմնադիրներն են հայ դրամատուրգ, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ Մկրտիչ Զանանը և դերասան, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ Յանուս Նուրին, տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ.3, Երևան, 1977, էջ 566, **Քաթե Շ.** Азербайджанский театр в Армении, Баку, 1963, стр.59.

<sup>2</sup> Երկար տարիների դադարից հետո՝ 2015-ից, շարունակում է դասախոսել ԵՊՀ Իջևանի մասնաճյուղում:

հանդեսների, ձևավորել է 40-ից ավել թատերական ներկայացումներ:

Մերօրյա իմպրեսիոնիստը ստեղծագործում է յուզաներկով, գուաշով, մատիտով, գրիչով: Նշված բոլոր տեխնիկաներից ուզում ենք առանձնացնել վարպետի պաստելային աշխատանքները: Դրանք աչքի են ընկնում գեղարվեստական բարձր որակով, պրոֆեսիոնալիզմով, երփնագրի ազդեցիկ թափանցիկությամբ, թավշյա երանգների ակնահաճո համադրությամբ և մաքրությամբ:

Համլետ Ասատրյանի պաստելային աշխատանքներում տեսանելի է նրա համակրանքը դեպի դիլիջանյան բնաշխարհը և ընդհանրապես նկարչի գեղանկարչական նախընտրությունները և սերը հայրենի բնության պատկերման հանդեպ:

Դիլիջան... սա է վարպետի պաստելային ստեղծագործությունների հիմնական թեման: Դիլիջանը վարպետի ծննդավայրն է, թերևս այս հանգամանքով է բացատրվում արվեստագետի մեծ կապվածությունը հայրենիքի հետ, որտեղ ապրում են նրա պատանեկության տարիների գեղեցիկ հիշողությունները: Կարծում ենք՝ սա է հիմնական պատճառը, որ նկարչի պաստելային աշխատանքներում առկա է այսչափ լավատեսություն, գունային հմայք ու վճիտություն: Միայն դիլիջանյան բնության գրկում ծնված արվեստագետը կարող էր վարպետությամբ և նման ներշնչանքով թղթին, կտավին փոխանցել տեղանքի օդի պարզությունն ու անտառների գունաշատությունը: Դիլիջանյան բնապատկերներն առիթնում են մեզ ինչպես իրենց երանգային խաղաղ համադրությամբ, այնպես էլ գունային արտահայտչականությամբ և թավշյա ֆակտուրայով: Բնանկարներում հատկապես ներդաշնակորեն, գրագետ և ճշգրիտ են պատկերված ճարտարապետական կառույցները՝ եկեղեցիներ, բնակելի տներ, որոնք իրենց ամրակուռ ձևերով, կարծես բնության հետ «ծուլվելով», ամբողջանում են: Ասատրյանի այս ստեղծագործություններում կարևորվում է նաև լուսաօդային հեռանկարը, որը կատարված է յուրակերպ հմտությամբ և աշխատանքում կենսական, միավորող տարր է:

Առհասարակ, նկարչի գործերում նկատվում են նրա մասնագիտական բազում տարիների փորձը պետական և հանրային կառույցների մշակութային ոլորտներում, ինչպես նաև նրա պրոֆեսիոնալիզմը, արվեստի բուհերում դասավանդման հմտությունները:

Արվեստագետի ստեղծագործությունների շարքում պաստելով կատարված բնանկարների կողքին իրենց արժանի տեղն են գրավում ծաղիկներ պատկերող գործերը: Եթե բնապատկերներում Ասատրյանը կիրառում է իմպ-

րեսիոնիստական միջոցներ (գույների թրթռուն թափանցիկություն, թեթև և ազատ քսվածքներ), ապա ծաղիկներ ներկայացնող նատյուրմորտներում այն բացակայում է, թեպետ պահպանված են երանգների զուգորդման արտահայտչականությունը և որոշ դեպքերում լուսաստվերային նրբին անցումները:

Համլետ Ասատրյանը ներկայացված տեխնիկայով ստեղծել է նաև դիմապատկերներ, որոնցից կնշենք 2014-ին կերտած «Ինքնադիմանկարը»: Ռեսիստական երփնագրության լավագույն ավանդույթներով, ինչպես նաև կատարողական վարպետությամբ ստեղծված օրինակ է: Աշխատանքը վկայում է այն մասին, որ արվեստագետը տիրապետում է պաստելի տեխնիկայի նրբություններին:

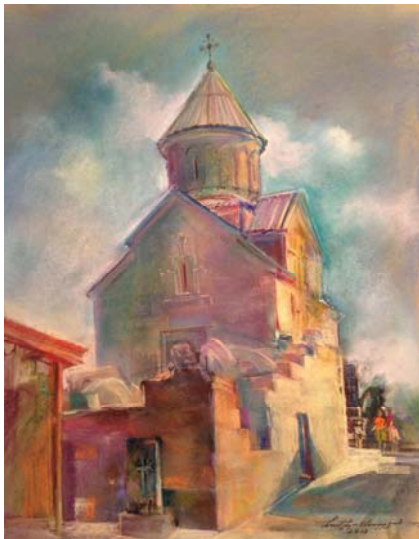
Նկարիչը մեզ չի նայում, այլ կարծես կենտրոնացած, մտասուզված է արվեստի իր աշխարհում, ծանրաբեռնված իր մտքերով ու հույզերով: Գծանկարի մեղմ մշակումները ներդաշնակորեն համակցվում են լուսաստվերային ոչ կտրուկ անցումների հետ: Թեև նկարչի աչքերը լրիվ պատկերված չեն, փոքրինչ անավարտ են, սակայն վերջինս չի խոչընդոտում կերպարի ամբողջական ընկալմանը:

Ինչպես ինքը՝ վարպետն է նշում, մի շարք աշխատանքներ փորձում է որոշակիորեն կիսատ թողնել, քանի որ ավելի խորացնելով պաստելի հատվածները՝ ստեղծագործությունը կարող է տուժել կամ ծանրանալ: Սա նույնպես վարպետի արվեստի առանձնահատկություններից է, երբ ճիշտ պահին կանգ է առնում և աշխատանքը թողնում է թերավարտ, Ասատրյանի բնորոշմամբ՝ «շնչավոր»<sup>3</sup>:

Գեղանկարիչ Համլետ Ասատրյանի աշխատանքները մտածելու տեղիք են տալիս այն մասին, թե էկոլոգիական միջավայրում որն է մարդկության կապը բնության հետ: Իր պաստելային դյուբիչ, բազմերանգ արվեստով Համլետ Ասատրյանը փորձում է խնդրի հանդեպ անտարբեր մարդկանց գիտակցությանը հասցնել մեր բնությանը սպառնացող իրական վտանգը՝ համարելով, որ եթե մարդկանց մի հատվածը նույնիսկ ուշադրություն դարձնի իր նկարներին, դա արդեն փոքրիկ հաղթանակ է:

Ասատրյանի պաստելային երփնագրությունը փոխանցում է հայրենի բնության անապակ պարզությունը, վճիտությունը և պայծառությունը: Նկարչի կոլորիտը կերտված է լուսառատ գույների հերթագայությամբ և զուսպ, զգալուն, նրբին և միաժամանակ ճշգրիտ կառուցված գծանկարի կիրառմամբ:

<sup>3</sup> <http://hamletasatryan.am/am/video/> (29.09.2018).





**ПАСТЕЛЬНЫЕ РАБОТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАМЛЕТА АСАТРЯНА**

МАРТИН АРУТЮНЯН, МЭРИ КИРАКОСЯН

Впервые рассматриваются работы художника Гамлета Асатряна, выполненные пастелью. Проводится профессиональный анализ работ. Эти произведения мастера отличаются красочными и "свежими" мотивами, присущими природе Дилижана.

**Ключевые слова** – Гамлет Асатрян, Дилижан, пастель, природа, пейзаж.

**PASTEL WORKS IN HAMLET ASATRYAN'S OEUVRE**

MARTIN HARUTYUNYAN, MERI KIRAKOSYAN

The pastel works of the painter Hamlet Asatryan are considered for the first time. A professional analysis of the work is made. These masterworks are notable for the colorful and "fresh" motifs inherent in the nature of Dilijan.

**Key words** – Hamlet Asatryan, Dilijan, pastel, nature, landscape.

## ՀԱՆՆԻՔԱԼ ԱԼԵՒԱՍ. ՆԿԱՐԻՉ, ՈՐԸ ՍԻՐՈՒՄ ԷՐ ՊՈՆԶԻԱՆ

### ԶԱՀՐԱ ՄԱԼԵՔԻ (ԻՐԱՆ)

Հաննիբալ Ալխասը (1930-2010) Իրանի արդի նկարչության մեջ ֆիգուրատիվ ոճի սկզբնավորողներից է, ով ձգտում էր ինքնություն և ինքնատիպություն հաղորդել ազգային նկարչությանը: Օգտվելով իրանական հին կերպարվեստի տեխնիկական հնարներից ու կերպարային-թեմատիկ բովանդակությունից՝ նա փորձում էր երիտասարդ արվեստագետներին հեռու պահել Արևմուտքից Իրան թափանցող մոդեռնիստական գանազան հոսանքների ազդեցությունից: Իրանի նորարարական նկարչության ֆիգուրատիվ ոճի սկզբնավորող լինելը, ինչպես նաև նկարչության ուսուցման գործում ունեցած վարպետությունն ու մեծ վաստակն Ալխասին դարձրել են իրանական մերօրյա կերպարվեստի հանգուցային դեմքերից մեկը:

**Քանալի բառեր** – Հաննիբալ Ալխաս, արվեստ, սյուժետային նկարչություն, պոեզիա, կոմպոզիցիա:

Հաննիբալ Ալխասի գեղարվեստական գործունեությունը ծավալվել է տարբեր բնագավառներում՝ նկարչություն, արձանագործություն, արձակ ու չափածո գրականություն, գրական քննադատություն և թարգմանչական արվեստ: «Տասնչորս տարեկանում առաջին անգամ յուզաներկ նկարչության արվեստին ծանոթացավ իր ուսուցչի՝ Ալեքսեյ Գեորգիզի մոտ, ով նկարչություն էր սովորել Ռուսաստանում»<sup>1</sup>: Բարձրագույն կրթությունն ստացել է Չիկագոյի արվեստի ինստիտուտում՝ սովորելով փիլիսոփայություն, կերպարվեստ և պատկերազարդում: Քառասուն տարի դասախոսական աշխատանք է տարել Իրանի և ԱՄՆ-ի տարբեր բուհերում: Իրանական ժամանակակից արվեստի ձևավորման ուղղությամբ նրա կարևոր քայլերից մեկն էր Թեհրանում 1973 թվականին մոդեռն նկարչության պատկերասրահի հիմնադրումը, որն առաջիններից էր իր տեսակի մեջ և կարևոր դեր կատարեց երիտասարդ բազմաթիվ արվեստագետների կրթության գործում: Այս ցուցասրահի շնորհիվ էր, որ Իրանի իսլամական հեղափոխության խառնակ ժամանակներում Ալխասի սաները պահպանեցին իրանական արվեստի դարավոր ավանդներն ու ազգային ինքնատիպ նկարագիրը: Իրանական մոդեռն արվեստը զերծ մնաց

<sup>1</sup> **Նիքնեժադ Մոհամմադեզա**, Մշակութային գունագեղ խճանկար, «Համշահրի» օրաթերթ, Թեհրան, 2014, № 372, 6 սեպտեմբերի:

2014 سپتامبر 6، شماره 372 شهروند روزنامه، "فرهنگی رنگ و آب خوش جورچین" نژاد، نیک مجریضا<sup>1</sup>



արևմտյան, առաջին հերթին՝ ամերիկյան արդի կերպարվեստի ազդեցությունից և նորոգվեց՝ պահպանելով սեփական դեմքն ու ձեռագիրը: Ալխասը մշտապես հորդորում էր աշակերտներին. «Առանց ազգային մշակութային հենքի մի՛ ընդօրինակեք Արևմուտքին: Ամենավերջին «իզմ»-ով կնքված ամեն մի հոսանք չէ, որ արժեքավոր ու մնայուն ոճ է ներկայացնում»<sup>2</sup>: Եվ սա այն դեպքում, երբ իրանցի երիտասարդ արվեստագետներից շատերը հակված էին արքայապետ արվեստին կամ «Արվեստն արվեստի համար» կոչված հայտնի տեսությանը<sup>3</sup>:

Ալխասի ստեղծագործության անբաժան մասն են կազմում պարսից դասական և ժամանակակից բանաստեղծական երկերի նկարազարդումները, իրանական գորգերի ու կարպետի ավանդական նախշազարդերի մոտիվներով նկարները, վիմագրությունները, մանկական գրքերի ձևավորումները, ինչպես նաև բազմաթիվ որմնանկարները և ուրվանկարները: Ալխասն ամբողջ կյանքում բազմաթիվ նկարներ է հեղինակել իրանական առասպելների և դիցաբանության, Ֆիրդուսու «Շահնամեի», Հաֆեզի, Սաադիի, Ռումիի, ինչպես նաև Իրանի արդի բանաստեղծների ստեղծագործությունների թեմաներով: Նրա յուղաներկ կտավների ու գրաֆիկական թերթերի ինքնատիպ ոճը պարսկական ավանդական արվեստի, ռեալիզմի և մեքսիկական մոնումենտալ նկարչության յուրահատուկ համադրություն է: «Հաննիբալ Ալխասը ֆիզուրատիվ իրապաշտական արվեստի յուրատեսակ ներկայացուցիչ էր, ում համար մարդկային կերպարը և մարմինը առանձնակի կարևորություն ունեին՝ նկարի մյուս բաղադրիչների համեմատությամբ»<sup>4</sup>:

Նրա նկարներին բնորոշ է ինչ-որ մանկական զգացողություն՝ ազնվություն, շիտակություն և պարզ գույներ, որոնք և դարձել են նկարչի անհատական ոճի կարևորագույն հատկանիշները: Իր հարցազրույցներից մեկի ժա-

<sup>2</sup> Տե՛ս Իրարահաջորդը, «Քայք» հանդես, Թեհրան, 2004, № 147, 19 հունիսի, էջ 3-6:

<sup>3</sup> -6 3 صفحات 2004، ژون 19، 147 شماره کلاک ماهنامه "بی در پی"

<sup>3</sup> «Արվեստն արվեստի համար» սկզբունքը բնորոշում է այն գեղագիտական տեսության ծայրահեղական մոտեցումները, ըստ որի՝ արվեստն ինքնաբավ է, և այն չպետք է ծառայի որևէ բարոյական, քաղաքական կամ կրոնական նպատակի: Այս տեսությունն առաջին անգամ փորձել է հիմնավորել ֆրանսիացի փիլիսոփա Վիկտոր Կուզենը (1792-1867):

<sup>4</sup> Տե՛ս **Մոհամադ Հոսեյն**, Երկու եղբայր, Թեհրան, «Էթելա'աթ» հրատարակչություն, 2014 (2-րդ հրատարակություն), էջ 114:

<sup>4</sup> [بهان صفحه 114، دوم، چاپ اطلاعات، انتشارات، دانایی، دوازدهم حسین محمد خاطرات]

մանակ Ալխասը խոստովանել է. «Իմ մանկահասակ աշակերտների նկարներից սովորել եմ մանկան պես աշխատել: Պարլո Պիկասոյի և Անրի Մատիսի ստեղծագործությունները մեզ հուշում են, որ արվեստի մաքուր ու անխառն գործ ունենալու համար պետք է վերադառնալ մեր մանկության շրջանի «միամտությանն» ու անկեղծությանը, հետևել մանուկներին ներհատուկ համարձակությանը և դիսկի գնալու ունակությանը»<sup>5</sup>:

Դիտարկենք Ալխասի նկարներից մի քանիսը, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի յուրովի կոմպոզիցիա և տեխնիկական ինքնատիպ լուծումներ է ստացել:

Հաֆեզի բանաստեղծություններից մեկը ներկայացնող այս նկարն արտացոլում է վերջինիս վերնագրում նշված տողի բուն միտքը (նկ.1): Վայելուչ գեղագիր տառերով գրված տողը տեղադրված է շրջանակի կենտրոնում: Հաֆեզն իր գագելում ասում է, որ վերին աշխարհից երեք հրեշտակ է իջել և իր՝ միայնակյաց դարիբի հետ գինի խմել: Այստեղ արստրակցիայի հետք անգամ չկա, բանաստեղծության իմաստն ամբողջովին ընկալելի է: Հրեշտակների ֆիգուրները ճիշտ հաշվարկված հավասարակշռություն են հաղորդել նկարի կոմպոզիցիային: Հրեշտակների՝ տաք կարմիր ու դեղին գույներին հակադրված երկնագույն ծածկոյթները նույնպես նպաստել են կոմպոզիցիայի ներդաշնակությանը: Նկարի հետնամասում պատկերված ծառն ու թռչունը տեսարանն է՛լ ավելի բնական են դարձնում: Պայմանական «հարթ հեռանկարը» կառուցված է պարսկական մանրանկարչության մեջ մշակված սկզբունքներով: Պատկերի մյուս առանձնահատկությունն օդում կարծես կախ ընկած ֆիգուրներն են, որոնք հիշեցնում են Մարկ Շագալի նկարներում առկա «սավառնող» մարդկանց (նկ.2):

Ինչպես արդեն նշեցինք, Հաննիբալ Ալխասի նկարների ամենահատկանշական կողմը ֆիգուրատիվ լինելն է, մարդը նրա գործերում յուրահատուկ տեղ ունի: Նրա նկարներից շատերը ներշնչված են դիցաբանական կամ առասպելական թեմաներով, որոնցում երբեմն կարելի է տեսնել ինչպես մարդկային կերպարանք ստացած կենդանիների, այնպես էլ կենդանիների վերածված մարդկանց:

Ալխասի աշխատանքներում, իրանական զարդանախշերից ու միջնադարյան մանրանկարներից գատ, նկատելի է նաև եգիպտական, շումերական,

<sup>5</sup> **Հաննիբալ Ալխաս**, Զարտուղով եմ գնում, Թեհրան, «Մաջալ» հրատարակչություն, 2005, էջ 52:

صفحه 52. تهران، 2005 مجال، نشر، "زنجمی حرف من!!" اخاص، هانپال<sup>5</sup>

բաբելական, ասորական արվեստի, մասնավորապես պատմական ու կրոնական թեմաներ արծարծող քանդակների որոշակի ազդեցությունը (նկ.3): Նրա ստեղծագործական ներշնչման աղբյուրներից են եղել նաև մեքսիկական նկարիչ-մորալիստների որմնանկարները<sup>6</sup>:

Ալխասը հանպատրաստից ստեղծագործող է, սակայն ձևը գիտակցաբար է ընտրվում նրա աշխատանքներում: Գեղարվեստի դասական դպրոցներն իրենց կայուն տեղն ունեն նրա հիշողության մեջ (նկ.4):

Քանի դեռ մենք հավատում ենք սիրուն, կհարատևի նաև ռոմանտիկական դպրոցը: Քանի դեռ առանձնանում են արվեստագետի անհատականությունը, ոճն ու ձեռագիրը, կշարունակի ապրել նաև էքսպրեսիոնիզմը: Քանի դեռ մարդը խորհրդածում է մղձավանջի ու երազների մասին, կգոյատևի նաև սյուրռեալիզմը: Պարզապես պետք է նոր մտածողություն, թարմ լիցք հաղորդել «հին» դպրոցներին: Այդ հարցերի շուրջ է մշտապես խորհրդածել նաև Հաննիբալ Ալխասը: Իր հարցազրույցներից մեկում նա ասել է. «Ես իմ նկարներում հանդես եմ գալիս որպես պատմիչ: Երբ հասնում եմ երազին, երազանման եմ ստեղծագործում: Երբ հասնում եմ երազանքներին, սյուրռեալիստ եմ դառնում, իսկ երբ ուզում եմ ընդգծել որևէ կերպար իմ նկարում, դառնում եմ էքսպրեսիոնիստ: Երբ ուզում եմ ծեր մարդ նկարել, դասական եմ դառնում, քանի որ ծեր մարդու կամ պառավ կնոջ դեմքի լրջախոհությունը պահանջում է դասական լինել: Արվեստի դպրոցները, համենայն դեպս կլասիցիզմի ժամանակաշրջանից ի վեր, պատմական զարգացում են ապրել, շարունակվել ու մեզ են հասել, իսկ վերջում՝ օժտվել մերօրյա մոդեռնիստական հատկանիշներով»<sup>7</sup>: Հենց այդ սկզբունքներն է ի սկզբանե որդեգրել և դրանցով իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում ղեկավարվել իրանական արդի կերպարվեստի նշանակալից դեմքերից մեկը՝ տաղանդաշատ արվեստագետ Հաննիբալ Ալխասը:

<sup>6</sup> Տե՛ս Մորալիստ արվեստագետները Մեքսիկայում, «Նուր» հանդես, Թեհրան, 2001, № 11, էջ 166, 167:

<sup>6</sup> هنرمندان مورالیست در مکزیک. مجله نور، بهار 2001. شماره 11. صفحه 166 و 167

<sup>7</sup> Տե՛ս **Անիկի Հասան**, Գրական հերմենևտիկայի էությունը և կիրառությունը, Գրական քննադատության հանդես, Թեհրան, 1992, առաջին տարի, № 2, էջ 61:

<sup>7</sup> آئیکی، حسن، «چیبستی و کازاست هرمنوتیک ادبی»، فصلنامه نقد ادبی، سال اول، شماره 2 سال 1999

**ГАННИБАЛ АЛХАС. ЖИВОПИСЕЦ, ВЛЮБЛЕННЫЙ В ПОЭЗИЮ**

ЗАХРА МАЛЕКИ (ИРАН)

Даже после краткого ознакомления с некоторыми из произведений Ганнибала Алхаса (1930-2010) замечаешь, что художник обладает своеобразным творческим почерком – острым рисунком, ярким восприятием цвета, оригинальным использованием разнообразных живописных и графических символов. Мастер внес значительный вклад в современное изобразительное искусство Ирана, в том числе и в искусство книжного оформления. В своем творчестве он часто обращается к историческим темам, мотивам народных легенд и преданий, образам и сюжетам классической персидской поэзии. При этом художник нередко интерпретирует и преподносит их с присущим ему чувством юмора. Традиция и новаторство органично сочетаются и находят интересное преломление как в живописи, так и в графике Ганнибала Алхаса.

**Ключевые слова** – Ганнибал Алхас, искусство, сюжетная живопись, поэзия, композиция.

**HANNIBAL ALKHAS. THE PAINTER, IN LOVE WITH POETRY**

ZAHRA MALEKI (IRAN)

We briefly introduce Hannibal Alkhas' (1930-2010) paintings, his style, technic, colors and his special symbols which are his unique signature in Iranian contemporary art. History and mythology combined with poetry have a major role in his paintings. Alkhas as a painter is modern and traditional.

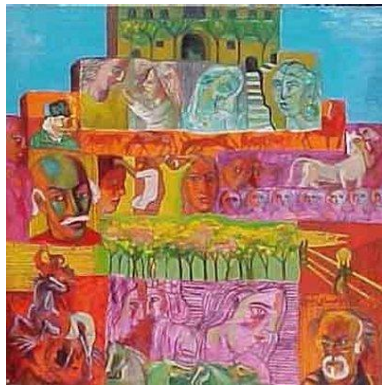
**Key words** – Hannibal Alkhas, art, figurative painting, poetry, composition.



Նկ. 1. Հաննիբալ Ալխաս, «Դրախտի բնակիչները» (ըստ Հաֆեզի բանաստեղծության), թուղթ, գուաշ, ջրաներկ, 1997, Թեհրանի ժամանակակից արվեստի թանգարան:



Նկ. 2. Մարկ Շագալ, «Կապույտ կրկես», կտավ, յուղաներկ, 1950, Նիցցա, Մարկ Շագալի ազգային թանգարան:



Նկ. 3. Հաննիբալ Ալխաս, «Ինքնադիմանկար էլամական տաճարում», կտավ, խառը տեխնիկա, 1997, Թեհրանի ժամանակակից արվեստի թանգարան:



Նկ. 4. Հաննիբալ Ալխաս, «Ֆրանսիսկո Գոյան և Հաֆեզը», կտավ, յուղաներկ, 1997, Թեհրանի ժամանակակից արվեստի թանգարան:

**«ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ» ԴԱՍԸՆԹԱՑԻ ՄԵԹՈԴԱԿԱՆ  
ԵՐԿՈՒ ՄՈՏԵՑՈՒՄ**

**ՕԼՅԱ ՆՈՒՐԻՋԱՆՅԱՆ**

Կրթական նորագույն պահանջները թելադրում են ուսանողի ինքնուրույն աշխատանքների համար մշակել նոր ձևեր՝ կարևորելով երիտասարդների իմացական ակտիվությունը զարգացնելու միջոցները: Հոդվածում դիտարկվում են «Երաժշտության պատմություն» դասընթացի սահմաններում ուսանողի ճանաչողական ակտիվացումն ապահովող երկու միջոց: Առաջինի համար առաջադրվել է «Հին հույների դիցաբանության հերոսների արկածները» թեմայով գործնական աշխատանք, որի նպատակն էր նախապես հանձնարարված պլանի համաձայն վերլուծել, բաղդատել կերպարի արկածները: Իմացական ակտիվության երկրորդ միջոցի առանձնահատկությունն անհատական մոտեցման սկզբունք գործադրելն է, որի արդյունքում ուսանողը պետք է ունակ լինի ընդհանրացնելու տվյալ երևույթը: Այս անգամ, դասընթացի երկրորդ կիսամյակի ծրագրի համաձայն, որպես թեմա առաջադրվել է Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունը: Ինքնուրույն գործնական աշխատանքների կատարման հիմնական նպատակն ուսումնառության ընթացքում ստացած տեսական ու գործնական գիտելիքների ամրապնդումը, խորացումն ու ընդհանրացումն է:

**Բանալի բաներ** – կոնսերվատորիա, երաժշտության պատմություն, գործնական աշխատանք, մեթոդաբանություն, դիցաբանություն, թեմատիկ վերլուծություն, Յ.Ս. Բախ, աղյուսակ, երգեհոն, Ա. Շվայցեր:

«Մանկավարժի համար դասավանդման ընթացքում առաջին ելակետային դրույթն այն է, որ անհնար է ամեն ինչ սովորեցնել, այլ կարևոր է սովորել սովորեցնել, այսինքն՝ ուսանողին հնարավորին չափով զինել ինքնակրթության հմտություններով»<sup>1</sup>: Նույն երաժշտագետը նշում է, որ կոնսերվատորիայում «Երաժշտության պատմության» դասախոսությունները կարող են արդյունավետ լինել միայն այն դեպքում, եթե ուսանողները լավ գիտեն կոնկրետ երաժշտական ստեղծագործությունները՝ ուսումնարանական պարապմունքների հիմքի վրա: Ուսանողը պետք է ունակ լինի կապելու ու համադրելու տարբեր երաժշտական ստեղծագործություններ, կարողանա լսողությամբ ընկալել երաժշտական լեզվի ռճական օրինաչափությունների ծագումը: «Կարևոր է ուսանողի ճանաչողական գործունեության ուղղորդման հարցերը՝ կատարե-

---

<sup>1</sup> **Орлова Е.** Методические заметки о музыкально-историческом образовании в консерваториях. Москва, 1983.

լագործելով ավանդական և նոր մշակվող դիդակտիկ ձևերն ու մեթոդները»<sup>2</sup>: Ժամանակակից դասավանդման պրակտիկայում ուսանողի մտածելակերպը, խոսքը զարգացնելու համար չափազանց անհրաժեշտ է ոչ միայն ծանոթացնել, այլ նաև հետաքրքրություն առաջացնել, հաղորդել կարևորագույն տեղեկությունները, սովորեցնել օգտվել առաջադրվող նյութի ուսումնասիրությանը վերաբերող որոշակի մեթոդներից: Այստեղից է գալիս դասախոսի բարձր պատասխանատվությունն այն հարցում, թե ինքը ինչպես է նյութին մոտենում և լուսաբանում: Սա անհրաժեշտ ու դժվար լուծելի խնդիր է: Օրեցօր բարձրանում է երիտասարդության երաժշտական և համընդհանուր բազմազգիտակության (էրուդիցիայի) պահանջը, կատարելագործվում են հաղորդակցության հնարավորությունները և բոլոր տեսակի պաշարներից (երաժշտությանը վերաբերող ամենատարբեր թվային աղբյուրները, հեռուստառադիոկայանների ձայնադարանները, համերգային դահլիճներում ներկայացվող երկացանկը, ուսումնական հաստատությունների, գրադարանների երաժշտական պահոցները) օգտվելու ժամանակակից միջոցները:

«Երաժշտության պատմություն» դասընթացը դժվար ու միևնույն ժամանակ հետաքրքիր է իր մշտական առաջխաղացմամբ, այն և՛ մանկավարժի, և՛ ուսանողի մեջ անդադար արթնացնում է ստեղծագործական միտքը:

Կրթական նորագույն պահանջները թելադրում են ուսանողի ինքնուրույն աշխատանքների համար նոր ձևերի որոնում: Այս հարցում որոշիչ է կիրառել միջոցների այնպիսի համակարգ, որն ուղղված լինի ուսուցման ընթացքում ուսանողի ճանաչողական ակտիվությունը զարգացնելուն: Այդպիսին են մոտիվացնող, կողմնորոշող, բովանդակային-գործառնական բաղադրիչները: Ըստ մանկավարժական գիտությունների թեկնածու Յուլիա Ալեևայի՝ ուսանողի ճանաչողական հետաքրքրության ակտիվացումն ապահովվում է հետևյալ հիմնական տարրերով<sup>3</sup>:

Առաջինը ներառում է այն նպատակները և խնդիրները, որոնք ուղղված են անհատի ճանաչողական ակտիվությանը:

<sup>2</sup> **Еременко Г.** Дидактические принципы организации учебного материала в курсе истории музыки: Психологические и педагогические проблемы музыкального образования. Межвузовский сборник трудов. Выпуск 4, сост. и отв. ред. В. Цеханский, Новосибирск, 1986.

<sup>3</sup> **Алеева Ю.** Развитие познавательной активности студентов в целостном педагогическом процессе // Сибирский педагогический журнал, 2011 // <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-poznavatelnoy-aktivnosti-studentov-v-tselostnom-pedagogicheskom-protsesse>.

Երկրորդն ապահովում է ուսուցման կազմակերպումը՝ որպես պատճառաբանված, նպատակաուղղված, ինքնակարգավորվող ընթացք:

Երրորդը պայմանավորվում է մանկավարժական-կազմակերպչական պայմաններով, այն է՝ գիտելիքների տարբեր աղբյուրների համադրությունը, մուլտիմեդիային միջոցների կիրառումը, յուրաքանչյուր ուսանողի ինքնուրույն գործողությունների կազմակերպումը, գիտելիքի գլխավոր բովանդակության հստակ ընդգծումը, գիտելիքի յուրացման և ուսումնական կարողությունների վերահսկումը:

Չորրորդը տեխնոլոգիական է, որը ներառում է ուսանողի ճանաչողական ակտիվության զարգացման փուլային ընթացքը:

Հինգերորդը ներառում է ուսանողի իմացական ակտիվության զարգացման չափանիշները և մակարդակը: Դրա հիմքում են իրավիճակ-հանձնարարության բարդության աստիճանը, ուսանողի ճանաչողական պահանջի գիտակցման աստիճանը և արտահայտված նպատակասլացությունը, նախաձեռնությունը, ինքնուրույնությունը՝ որպես իմացական ակտիվության հիմնական բնութագրիչներ:

Հոդվածում կդիտարկվեն «Ուսանողի իմացական ակտիվության» առաջին երկու փուլերը:

Երաժշտության պատմություն դասընթացի ակադեմիական վրկալ բաժնի առաջին կուրսի ուսանողների համար 2017-18 ուսումնական տարվա առաջին կիսամյակում կիրառվեց ճանաչողական, իմացական ակտիվության վերոնշյալ սանդղակի առաջին փուլը, որին պատկանում է ուսանողների մեծ մասը: Առաջին փուլին բնորոշ է բարդության փոքր աստիճանը: Այդ պատճառով սկզբնական փուլում ցանկալի է կիրառել ճանաչողական ակտիվության զարգացման այնպիսի միջոցներ, որոնք ուսանողին կբերեն նոր իմացության անհրաժեշտության գիտակցմանը: Այդ նպատակով դասախոսն ուսուցման այնպիսի միջոցներ է կիրառում, ինչպիսիք են՝ տպագիր ձեռնարկներ, քարտեզ-սխեմաներ, կերպարվեստի գործեր, ֆիլմեր, աղյուսակներ:

Մեր կողմից ուսանողի իմացական ակտիվության նպատակի առաջին փուլի համար ընտրվել էր «Հին հույների դիցաբանության հերոսների արկածները» թեման, և յուրաքանչյուր ուսանողի, ըստ իր ցանկության, հանձնարարվել էր ընտրել որևէ դիցաբանական հերոս, և նախապես հանձնարարված պլանի համաձայն՝ վերլուծել, բաղդատել կերպարի արկածները: Պլանը կազմված էր հետևյալ բաժիններից.



Սովորական աշխարհ – ուսանողը պետք է նշեր, թե իր ընտրած հերոսն ում զավակն է, որտեղ է ապրում:

Արկածի կոչ – ինչպես է հերոսն իմանում սպասվող արկածի մասին:

Հրաժարում – հերոսը չի կարող մասնակցել (օրինակ՝ Ողիսևը չի ցանկանում լքել ընտանիքը):

Օգնող կերպար – ազգականը, ընկերը:

Փորձության շեմը հատելը – որտեղից դեպի ուր է գնում հերոսը:

Համախոհներ, ախոյաններ – երբ հերոսին օգնում է սիրեցյալը, կամ խոչընդոտում են վրիժառու հարազատները:

Հասնել գործողությունների վայրին – օրինակ՝ Թեսևսը մտնում է լաբիրինթոս:

Ծանր փորձություն – օրինակ՝ Թեսևսը մենամարտում է Մինոտավրոսի հետ:

Պարզև - Թեսևսը փրկում է աթենացիներին ու Արիադնեին:

Վերադարձի ճանապարհ – ինչ է տեղի ունենում, որտեղ են կանգ առնում:

Հատուցում – վատ արարքի համար:

Վերադարձ՝ նոր կարգավիճակ – Թեսևսի հայրը վախճանվել է, ինքը թագավոր է դառնում:

Առաջադրանքը հիմնականում կատարվել էր: Գլխավոր լրացումը, որ պետք է հաշվի առնել հետագայում այն է, որ դասախոսը ինքը ներկայացնի դիցաբանական հերոսների կոնկրետ ցանկը, որպեսզի նրանց արկածների մեջ առկա լինեն պլանում նշված փուլերի մեծամասնությունը: Դիցաբանության խրթին պատումից սխեմատիկ առաջադրանքով զատելով առանձին հերոսներին՝ ուսանողը կարող է արագ մտաբերել տվյալ դրվագի կադապարը և անհրաժեշտության դեպքում դրա շուրջ ամբողջացնել դիցաբանության կոնկրետ պատումը, ինչը համահունչ է թեմատիկ վերլուծության մեթոդին: Այսինքն՝ գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման այսպիսի մեթոդը միաժամանակ այդ ստեղծագործությունը հասկանալու միջոց է, որը համահունչ կլինի հետագայում երաժշտական ստեղծագործությունների թեմատիկ վերլուծության ժամանակ. այն է՝ բաղադրատեղի գործի գլխավոր գործոնները, տարրերը, կառույցները՝ ուսանողը դյուրին է գիտակցում ու հիշում: Բացի դրանից, ստեղծագործությունը միշտ ունենում է գլխավորող շարժիչ ուժ, որն իր վրա է ուշադրություն գրավում, և դրա միջոցով շեշտվում է ստեղծագործության գաղափարագեղարվեստական կողմը: «Թեմատիկ վերլուծությունն այն մեթոդն է,

որը հնարավորություն է տալիս երաժշտության մեջ ընդգծելու առաջատար տարրը: Օրինակ՝ Բեթհովենի թիվ 23 դաշնամուրային սոնատի երկրորդ մասի թեմայում գլխավոր տարրը հարմոնիան է, իսկ Ռավելի «Բոլերո»-յում գլխավոր կառուցվածքային գաղափարն աստիճանաբար դինամիկ լարումն է, որը կատարվում է անփոփոխ մեղեդիական-դիթամական բաղկացուցչի օգնությամբ՝ տեմբրի, դինամիկայի, նվագախմբային հյուսվածքի հետևողական փոփոխությամբ»<sup>4</sup>:

Ընտրված ինքնուրույն աշխատանքի թեմատիկ վերլուծության մեթոդը համապատասխանում է ուսանողի իմացական ակտիվության նպատակի առաջին փուլին, քանի որ ակադեմիական վոկալ բաժնի ուսանողների և հետագայում արդեն պրոֆեսիոնալ երգիչների երկացանկի հերոսների գերակշռող մասը հունական դիցաբանության կերպարներն ու նրանց առնչվող դեպքերն են: Այդ կերպ ուսանող-վոկալիստներն ադիթ կունենան ծանոթանալու ապագայում հանդիպող կերպարներին ու նրանց վարքին:

Նույն կուրսի երկրորդ կիսամյակում մեր կողմից կիրառվում է իմացական ակտիվության երկրորդ փուլը: Այս փուլի առանձնահատկությունը անհատական մոտեցման սկզբունք գործադրելու մեջ է, որն ուղղված է ուսանողի մեջ նախաձեռնության, ինքնուրույնության բնութագրումներ հղկելուն: Արդյունքում ուսանողը պետք է ունակ լինի ընդհանրացնելու տվյալ երևույթը և ընթացքը: Այս անգամ դասընթացի երկրորդ կիսամյակի ծրագրի համաձայն՝ որպես թեմա առաջադրվել է Յ. Ս. Բախի ստեղծագործությունը: Նախապես մշակվել են գրավոր առաջադրանքների թեմաները, կից ներկայացվել է կոնկրետ գրականությունը: Առաջադրված աղյուսակից հանձնարարվել է ընտրել մեկ թեմա և ուսումնառության ընթացքում խիստ անհրաժեշտ լրացուցիչ գրականության ցանկի գրքերի հիման վրա մշակել ու կազմել համապատասխան նյութը:

Կից ներկայացված է հիշյալ աղյուսակը.

Յոհան Սեբաստիան Բախ

Կուրսային աշխատանքների թեմաները և գրքերը

<sup>4</sup> **Матвеева С.** О методе анализа контекста в музыке. Методологические вопросы теоретического музыкознания. Москва, 1975, стр. 95.

1	Յ. Ս. Բախի վոկալ-գործիքային ստեղծագործությունը	Կանտատները	Друскин М., И. С. Бах., М., 1982 – стр. 207 – 231
2		Հոգևոր կանտատներ՝ Վաղ շրջան /առանձնացնել մեկ կանտատ՝ ըստ ցանկության/	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 407 – 425
3		Հոգևոր կանտատներ՝ Վայմարյան շրջան	Хубов Г., И. С. Бах, М., 1953, стр. 118 – 123
4		Հոգևոր կանտատներ՝ Լայպցիգյան կանտատները /առանձնացնել մեկ կանտատ՝ ըստ ցանկության/	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 426 – 438
5		Աշխարհիկ կանտատները /առանձնացնել մեկ կանտատ՝ ըստ ցանկության/	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 507 – 531
6		Մեսաները /առանձնացնել մեկը՝ ըստ ցանկության/	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 544 – 555
7		Մեսաները /առանձնացնել մեկը՝ ըստ ցանկության/	Друскин М., Пассионы и мессы И. С. Баха., М., 1976 – стр. 109 – 119
8		«Մագնիֆիկատ»-ը	Друскин М., И. С. Бах., М., 1982 – стр. 251 – 253  Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 439 – 443 Хубов Г., И. С. Бах, М., 1953, стр. 132 - 149

9		Պասիոները	Друскин М., Пассионы и мессы И. С. Баха, М., 1976 – стр. 44 – 51
10		«Չարչարանքներ ըստ Հովհաննեսի»	Швейцер А., И. С. Бах, М., 1964 – стр. 444 – 453 Хубов Г., И. С. Бах, М., 1953, стр. 150 – 175
11		«Չարչարանքներ ըստ Մատթեոսի»	Швейцер А., И. С. Бах, М., 1964 – стр. 471 – 488
12		Օրատորիաները	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 537 – 543
13	Յ. Ս. Բախի կլավիրային ստեղծագործությունը	Լավ տեմպերացված կլավիր	Хубов Г., И. С. Бах., М., 1953. стр. 88 - 96
14		Լավ տեմպերացված կլավիր	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 242 – 244, 247 – 248
15	Յ. Ս. Բախի երգեհոնային ստեղծագործությունը		Хубов Г., И. С. Бах., М., 1953. стр. 96 -97,
16	Յ. Ս. Բախի երգեհոնային ստեղծագործությունը	/առանձնացնել մեկ գործ՝ ըստ ցանկության /	Швейцер А., И. С. Бах, М., 1964 – стр. 195 – 198, 205, 206, 207 – 211
17	Յ. Ս. Բախի երգեհոնային ստեղծագործությունը		Друскин М., И. С. Бах, М., 1976 – стр. 304 – 316
18	Յ. Ս. Բախի կլավիրային ստեղծագործությունը	Անգլիական, ֆրանսիական սյուիտներ, պարտիտներ	Друскин М., Пассионы и мессы И. С. Баха., М., 1976 – стр. 324 - 326, 329 – 338
19	Յ. Ս. Բախի կամերային գործիքային ստեղծագործությունը	Սոնատները և պարտիտները մենանվագ ջութակի համար	Ямполький И., Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха., М., 1963
20		Սոնատները և	Швейцер А., И. С.

		պարտիտները մենանվագ ջութակի համար	Бах., М., 1964 – стр. 284 – 287
21			Хубов Г., И. С. Бах, М., 1953, стр. 98 – 101
22		Սյուիտները մենանվագ թավջութակի համար	Щелкановцева Е., Сюиты для виолончели соло И. С. Баха, М., 1997, стр. 6 – 10, էջ 47-ից հետո ընտրել որևէ Սյուիտի վերաբերող էջերը
23	Յ. Ս. Բախի նվագախմբային ստեղծագործությունը	Նախերգանքներ /նվագախմբային սյուիտներ/ և Բրանդենբուրգյան կոնցերտներ	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 297 – 303 Хубов Г., И. С. Бах, М., 1953, стр. 106 – 118
24		Նախերգանքներ /նվագախմբային սյուիտներ/ և Բրանդենբուրգյան կոնցերտներ	Друскин М., И. С. Бах, М., 1976 – стр. 338 – 346
25		Կլավիրային կոնցերտներ	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 303 – 306
26		Ջութակի կոնցերտներ	Швейцер А., И. С. Бах., М., 1964 – стр. 306 – 308 Друскин М., И. С. Бах, М., 1976 – стр. 347 – 349

Յ. Ս. Բախի ստեղծագործության ուսումնասիրության հարցում խորհուրդ է տրվում սկսել երգեհոնային ժանրերից, որոնք ունեն էմոցիոնալ-գեղարվեստական ազդեցություն, ինչն ուսանողի համար գործերը հասկանալու առաջին ու կարևոր օղակն է: Դիտարկենք ինքնուրույն աշխատանքների աղյուսակի

16-րդ կետը: Թեմային առաջարկվող գրականությունը մշակելիս ուսանողը

տեղեկանում է Յ.Ս. Բախի երգեհոնային ժառանգությանը վերաբերող ընդհանրացնող փաստերի մասին. երգեհոնային Պրեյլուդ և ֆուգաներից հրատարակված միակ օրինակի պատմությունը, Բախի ձեռագրերի ճակատագիրը, երգեհոնային գործերի ստեղծման ժամանակագրությունը, կյանքի տարբեր փուլերում Բախի մոտեցումը (հատկապես Խորալային պրեյլուդների դեպքում): Կոնկրետ դիտարկվում է խորալային պրեյլուդներից բաղկացած «Երգեհոնային գրքուկը» (Ա. Շվայցերն այն անվանում է Բախի երաժշտական բառարան), որի հիմքում կոմպոզիտորը դրել է երաժշտության ու խոսքի փոխադրեցությունը. ոչ մի ուրիշ տեղ «մաքուր երաժշտության» մեջ կոմպոզիտորը տեքստի բովանդակությունն այդքան արտահայտիչ չի հաղորդել, հետագայում ոչ ոք այդ խնդիրը չի լուծել նման պարզ միջոցներով (Ա. Շվայցերի արտահայտած այս դրույթին ծանոթ լինելը հնարավորություն կտա «Երաժշտության պատմություն» դասընթացում անընդհատ հանդիպող ծրագրային երաժշտություն հասկացությունը տեսնելու պատմական շղթայի մեջ):

Ինքնուրույն գործնական աշխատանքների կատարման հիմնական նպատակն ուսումնառության ընթացքում ստացած տեսական ու գործնական գիտելիքների ամրապնդումը, խորացումն ու ընդհանրացումն է: Այսպիսի աշխատանքների բովանդակությունը պետք է պատասխանի դասընթացի ուսումնական խնդիրներին: Գործնականորեն նվաճված և բավարար արդյունք կարող է ունենալ այնպիսի աշխատանքը, որն իր պլանավորմամբ, կառուցվածքով, արտաքին նկարագրով մոտենում է գիտական բնույթի «խսկական» հոդվածին: Դա կնշանակի, որ ուսանողը յուրացրել է, թե ինչպես պետք է մտածի ու շարադրի սեփական մտքերը:

## ДВА МЕТОДИЧЕСКИХ ПОДХОДА К КУРСУ “ИСТОРИЯ МУЗЫКИ”

ОЛЯ НУРИДЖАНЫАН

Новейшие требования образования диктуют разработку новых видов для самостоятельных работ студента, придавая значение способам развития познавательной активности молодежи. В статье рассматриваются два способа, обеспечивающие познавательную активность студента в рамках курса “История музыки”. Для первого способа была предложена практическая работа по теме “Приключения героев мифологии древних греков”, целью которой являлся анализ приключений героя согласно заранее порученному плану. Особенность второго способа познавательной активности – это применение

принципа индивидуального подхода, в результате которого студент должен уметь обобщать данное явление. На этот раз согласно программе второго семестра курса, в качестве темы было предложено произведение Й. Баха. Основной целью выполнения самостоятельных практических работ являются укрепление, углубление и обобщение теоретических и практических знаний, полученных в процессе обучения.

**Ключевые слова** – консерватория, история музыки, практическая работа, методология, мифология, тематический анализ, Й. Бах, таблица, орган, А. Швайцер.

## TWO METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE COURSE “THE HISTORY OF MUSIC”

OLYA NURIJANYAN

The newest educational requirements dictate the development of new types for independent student work, evaluating ways of developing the cognitive activity of young people. The article discusses two ways of supporting the cognitive activity of a student in the framework of the course “The History of Music”. For the first method, a practical work was proposed on the theme “The Adventures of Heroes of the Ancient Greeks’ Mythology”, the purpose of which was the analysis of the hero’s adventures according to a previously assigned plan. The peculiarity of the second method of cognitive activity is the application of the principle of an individual approach, as a result of which the student should be able to generalize the phenomenon. This time according to the program of the second semester of the course, the work of J. Bach was suggested as a topic. The main goal of independent practical work is the strengthening, deepening and generalization of theoretical and practical knowledge gained in the learning process.

**Key words** – conservatory, history of music, practical work, methodology, mythology, thematic analysis, J.S. Bach, table, organ, A. Schweizer.

**ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՈՒ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՈՐ  
ՋՈՒՂԱՅԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ (XVII-XVIII ԴԱՐԵՐ)**

**ԱՐԻՍ ՇԱՀԴԱՐՅԱՆ (ԻՐԱՆ)**

XVII-XVIII դարերում Նոր Ջուղան վերածվել էր կարևոր մշակութային կենտրոնի, որտեղ բարձր զարգացման էին հասել արհեստներն ու արվեստները, մասնավորապես որմնանկարչությունն ու մանրանկարչությունը: Նշված արվեստներում գոյություն ունեցող բազմազանությունը, եվրոպական (իտալական, հոլանդական և այլն) ու արևելյան (իրանական, հնդկական) արվեստների զգալի ազդեցությունները, զուգակցվելով հայկական գեղագիտական ավանդույթների ու սկզբունքների հետ, իրենց նպաստն են բերել Նոր Ջուղայի ինքնատիպ, տեղական ոճերի ստեղծմանը, որոնք իրենց արտահայտությունն են գտել Ջուղայի հայկական եկեղեցիների ու շքեղ բնակելի առանձնատների ներսույթների հարդարանքներում:

**Բանալի բաներ** – Նոր Ջուղա, գաղթօջախ, որմնանկարչություն, արևելյան ու եվրոպական ազդեցություններ, ներքին հարդարանք:

Հայ կերպարվեստի և ճարտարապետության անքակտելի մասն է կազմում հայկական միջնադարյան որմնանկարչությունը, որի պահպանված օրինակները կարելի է տեսնել ինչպես ներկայիս Հայաստանի Հանրապետության և պատմական Հայաստանի տարածքում, այնպես էլ հայկական հին ու նոր գաղթօջախներում:

Հայկական որմնանկարչական արվեստը զգալի զարգացում է գրանցել XVII-XVIII դարերում, որի փայլուն դրսևորումներն են Ս. Էջմիածնի, Ջուղայի Ամենափրկիչ, Աստապատ, Ագուլիս, Վարազավանք, Մուղնու Ս. Գևորգ, Մեղրիի եկեղեցիների, ինչպես նաև մի շարք բնակելի ապարանքների օրինակները: Հատկանշական է հատկապես Նոր Ջուղան, որը հայ վաճառականության, բազում տաղանդավոր հոգևորական ու աշխարհիկ նկարիչների ու գրիչների շնորհիվ նշված դարաշրջաններում վերածվել էր մշակույթի ու արվեստի զարգացած կենտրոնի:

Ինչպես վկայում են հրապարակի վրա առկա բազում աշխատությունները, XVII-XVIII դարերում որմնանկարչական արվեստն իր զարգացման գագաթնակետին հասավ Նոր Ջուղայում և իրանական այլ գաղթօջախներում<sup>1</sup>:

Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Նոր Ջուղայում տիրում էր հասարակական կյանքի ինքնատիպ դրվածք՝ եվրոպական կենցաղավարու-

<sup>1</sup> Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988, էջ 25-28:



թյան ու արևելյան ճոխության միտումների համադրմամբ, ինչն, անշուշտ, ձևավորում էր նոր պահանջներ, նոր ու ինքնատիպ ճաշակ, գեղագիտական նոր մոտեցումներ: Հարկավ, հիմքում Հին Ջուլան էր՝ արևելյան, մասնավորապես իրանական արվեստի ազդեցություններով ու եվրոպական երկրներից դեպի Ջուլա հորդող նոր շնչով:

Այս ժամանակաշրջանի հոգևոր և աշխարհիկ շինություններն առանձնանում էին իրենց ներքին հարդարանքով ու արվեստաբանական ճաշակով՝ շնորհիվ մանրանկարչության, որմնանկարչության, գեղանկարչության և դեկորատիվ իրերի ինքնատիպ զուգակցման: Հոգևոր և աշխարհիկ շինություններն ուսումնասիրելիս ակնհայտ է դառնում, որ որմնանկարներում գերիշխում են ինչպես աշխարհիկ թեմաներով նկարազարդումները, այնպես էլ կրոնական, մասնավորապես՝ աստվածաշնչյան դրվագները, քրիստոնեական սրբերի, եկեղեցիների բարերարների կերպարների պատկերումները և այլն:

Հարկ է նշել, որ 1613 թվականից ի վեր Ջուլայում կառուցված բոլոր եկեղեցիները, բացառությամբ Սբ.Նիկողայոսի, նկարազարդված են: Սբ.Ամենափրկիչ վանքի, Սբ.Բեթսեհեմի և Սբ.Աստվածամոր եկեղեցիներում ականատես ենք դառնում ներսույթի ամբողջական որմնանկարչական պատկերազարդումների: Վերջիններում ներսույթի հարդարանքն արված է գմբեթից մինչև հատակ, որմնախորշերն ամբողջովին պատված են որմնանկարներով, զարդանկարներով, ինչպես նաև հախճապակիներով: Քննվող ժամանակաշրջանում կառուցված մյուս եկեղեցիներում ներքին հարդարանքներն արված են ավելի պարզ ու համեստ<sup>2</sup>: Ջուլայի որմնանկարների զարդանկարներում գերիշխող է դեղին ֆոնը, որը քրիստոնեության խորհրդանիշն է:

XVII և XVIII դարերում Նոր Ջուլայի եկեղեցիների ներսույթն արվում էր բազմաշերտ սալիկների կիրառմամբ, ինչը համարվում է իրանական տեխնիկա և հայտնի է «օրվա գույն» (*յոթը գույներ, որոնք խորհրդանշում են շաբաթվա յոթ օրերը*) եզրույթով: Տարածված գույներն էին դեղինը, կապույտը, փիրուզագույնը, դարչնագույնը, կանաչը, մանուշակագույնն ու սպիտակը<sup>3</sup>: Պատերի ու սյուների՝ շաբաթվա օրերը խորհրդանշող գունային հախճասալերը, որոնց տրամագիծը 120-140սմ է, ներկայացնում են աստվածաշնչյան տեսարաններ, կենդանիներ, հրեշտակներ, առասպելական կերպարներ, ինչպիսիք են փյու-

<sup>2</sup> **Haknazarian A.** Nor Julfa (Documents of the Armenian Architecture), 21, Venice, 1992, p. 114-116.

<sup>3</sup> **Carswell J.** New Julfa: The Armenian churches and other buildings. Oxford, 1968, p. 26.

նիկը և վիշապները:

Հետաքրքրական են Նոր Ջուղայի Աբ.Սարգիս եկեղեցում արված երկու ծավալուն լանդշաֆտային որմնանկարները, որոնցում զգացվում է հնդկական արվեստի ազդեցությունը. այստեղ պատկերված են արմավենիներ, կապիկներ, վագրեր, փղեր և այլն, որոնք վկայում են Հնդկաստանի հայկական գաղթօջախի հետ ջուղայեցիների սերտ կապերի մասին<sup>4</sup>:

Նոր Ջուղայի ծաղկողները, անշուշտ, պահպանում էին հայկական ավանդույթները՝ ստեղծելով ինքնատիպ, տեղական Նոր Ջուղայի ոճը, քանի որ վերջիններս լայնորեն տիրապետում էին իրանական (Սեֆյան) և եվրոպական արվեստներին: Հարկ է նշել, որ Սեֆյան մանրանկարչությունը 17-րդ դարում բավականին հարուստ էր ու բազմազան, և կրում էր եվրոպական արվեստի ազդեցությունները, թեև այդ փոխազդեցությունների ճշմարտացիությունը վիճահարույց է մնում տարբեր ուսումնասիրողների տեսանկյունների համատեքստում<sup>5</sup>: Նոր Ջուղայի որմնանկարների ու մանրանկարների ստեղծման կարևոր ոգեշնչման աղբյուր էր հոլանդացի փայտագործ և փորագրիչ Քրիստոֆել Վան Սիշմը<sup>6</sup>:

Եկեղեցիների ներսույթի նկարազարդումներից զատ, լայնորեն տարածված էր աշխարհիկ շինությունների՝ բնակելի ապարանքների ծաղկումը: Դժբախտաբար, վերջին տասնամյակներում բազում կարևոր նշանակության բնակելի տներ ենթարկվել են փոփոխությունների, երբեմն նույնիսկ ամբողջական քանդման, որոնցում առկա որմնանկարներն այդպես էլ մնացել են չուսումնասիրված, հետևաբար՝ անդառնալիորեն կորսված:

Ինչպես փաստում է Առաքել Դավրիժեցին, Նոր Ջուղայում մեծ հռչակ էին վայելում վարպետ Մինասը (Աբ.Բեթխեհեմի եկեղեցու, Խոջա Սաֆրազի և Պետրոս Վելիջանյանցի տների որմնանկարների հեղինակը), Հովհաննես Մրքուզն (Աբ.Ամենափրկիչ վանքի բոլոր նկարազարդումները) ու Տեր Ստեփանոսը<sup>7</sup>:

Ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ կառույցների նկարազարդումներում ակնհայտ է գլխավոր կերպարին կարևորություն տալու և կոմպոզիցիայի կենտրոնում զետեղելու միտումը, ինչպես նաև կերպարների սահ-

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 52:

<sup>5</sup> Welch A. Art in Iran: Safavid to Qajar. II/6. New York, 1986, p. 620-27.

<sup>6</sup> Carswell J. New Julfa: The Armenian churches and other buildings, p. 21-26.

<sup>7</sup> Առաքել Դավրիժեցի, Պատմություն, Երևան, 1988, էջ 305:

մանափակումը, բազմակերպարից մի կերպարին անցումը: Նոր Ջուլայում արված որմնանկարներում ուշագրավ հանգամանք է կերպարների հոգեկան, զգայական ապրումների և, ընդհանրապես, հոգեվիճակի ընդգծումը: Ջուլայի որմնանկարներում պատկերված կերպարները տարբեր տարիքի են, արված են տարբեր դիրքերով՝ կիսադեմ, գլուխը թեքված կամ ամբողջությամբ: Այս որմնանկարներից շատերի պատկերների ներքևի մասում առկա են հայատառ հիշատակության գրառումներ և անվանումներ: Կարելի է եզրակացնել, որ նշված հայատառ գրություններն արվել են ազգային ինքնության պահպանման նկրտումներից ելնելով:

Այսպիսով, ուշագրավ են բնակելի ապարանքների ու եկեղեցիների ներքին հարդարումները: Կրելով եվրոպական ու արևելյան արվեստների ազդեցությունը, հայ վարպետները զուգորդել են ազգային ավանդական գեղագիտական սկզբունքները՝ պահպանելով ազգային ինքնությունն ու դիմագիծը: Պահպանված պատմամշակութային փաստերն ու վավերագրերը վկայում են, որ տվյալ պատմական դարաշրջանում Նոր Ջուլան նկարիչների պակաս չէր զգում, ինչի վառ վկայությունն է Նոր Ջուլայի որմնանկարչության դպրոցի հիմնադրումը, որի ուսումնասիրությունը թույլ է տալիս նկատել միջնադարյանից դեպի նոր շրջան թևակոխելու միտումները (ժամանակի եվրոպական չափանիշների առկայությունը):

Ամփոփելով հարկ է փաստել, որ որմնանկարչության՝ սակավ ուսումնասիրված ոլորտ լինելու հիմնական պատճառներից է այն, որ կերպարվեստի այս ուղղության ստեղծագործություններն առավել զգայուն են արտաքին ազդեցությունների, այդ թվում՝ բնության և կլիմայական ներգործության, ինչպես նաև մարդկային միջամտության գործոնի նկատմամբ, որոնց հետևանքով ժամանակի ընթացքում մեծապես քայքայվել է ու երբեմն էլ՝ իսպառ ոչնչացել:

Կարևոր է նշել նաև, որ Նոր Ջուլայում որմնանկարչական արվեստի կողքին առաջադիմում էին արհեստագործությունը, այդ թվում՝ ոսկերչությունը, մետաղամշակությունը, գորգագործությունը, փղոսկրի ու թանկարժեք քարերի մշակությունը, ներկարարությունը և այլն:

Այսպիսով, Նոր Ջուլայում պահպանվել են հայկական մշակույթի լավագույն ավանդույթները՝ ի դեմս մանրանկարչական ու որմնանկարչական արվեստների, ճարտարապետական ինքնատիպ շինությունների, բնակելի տների ու այգիների, արհեստագործության զարգացման, որոնք նպաստել են Նոր Ջուլայի՝ ժամանակի հայ մշակույթի կարևոր կենտրոն դառնալուն: Նոր Ջուլայի աշխարհիկ ու հոգևոր կառույցներում արված նկարագարդումներում

ականատես ենք դառնում որմնանկարչական կատարողական տեխնիկայի բազմազանությանը, որոնցում ակհայտ է ինչպես ազգային ավանդական մանրանկարչության, այնպես էլ արևելյան (այդ թվում՝ իրանական) ու եվրոպական արվեստների ազդեցությունը:

### ВЛИЯНИЕ ВОСТОЧНОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА НА ИСКУССТВО ФРЕСОК ГОРОДА НОР-ДЖУГА (17-18-ОГО ВЕКОВ)

АРИС ШАХДАРЯН (ИРАН)

В 17-м и 18-м веках город Нор-Джуга превратился в важный культурный центр, в котором ремесла и искусства, в частности искусство написания фресок и искусство миниатюрной живописи, достигли высокого развития. Многообразие в указанных выше видах искусства, а также значительное влияние европейского (итальянское, голландское и др.) и восточного (иранское, индийское) искусств, в сочетании с армянскими эстетическими традициями и принципами, способствовало созданию уникальных местных стилей города Нор-Джуга, в особенности в украшениях интерьеров армянских церквей и роскошных жилых домов.

**Ключевые слова** – Нор-Джуга, община, фреска, восточное и европейское влияние, интерьер.

### THE INFLUENCE OF THE EASTERN AND EUROPEAN ARTS ON THE MURAL PAINTING ART OF NEW JULFA (17<sup>TH</sup>-18<sup>TH</sup> CENTURIES)

ARIS SHAHDARYAN (IRAN)

In the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries, New Julfa had turned into an important cultural community, where arts and crafts, in particular, the wall-painting and miniature, had developed. The diversity of those arts, as well as significant influences of European (Italian, Dutch, etc.) and Eastern (Iranian, Indian) arts, combined with the Armenian aesthetic traditions and principles, have contributed to the creation of unique, local styles of New Julfa, which have been expressed in the interior decorations of the Armenian churches and luxury dwellings.

**Key words** – New Julfa, community, mural painting, Eastern and European influences, interior decorations.

## ՈՐՍԻ ՄՈՏԻՎԸ ՎԱՆԻ ԹԱԳԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

### ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ

Հոդվածը նվիրված է Վանի թագավորության կերպարվեստում որսի մոտիվի պատկերագրության վերլուծությանը, որտեղ քննության առարկա են էրեբունու պալատական համալիրի երբեմնի որմնանկարչական հարդարանքում որսի տեսարան ներկայացնող եզակի պատկերները:

**Բանալի բաներ** – որս, մոտիվ, կերպարվեստ, որմնանկարչություն, Վանի թագավորություն:

Վանի թագավորության կերպարվեստի ուսումնասիրության գործում մեծ նշանակություն ունեն էրեբունի բերդաքաղաքի պալատական համալիրի պեղումներում հայտնաբերված որս պատկերող որմնանկարների բեկորները: Պալատի արևմտյան մասում է տեղակայված մեծ դահլիճը, որի պատերը, դատելով երբեմնի ճոխ որմնանկարների պահպանված մնացորդներից, հարդարված են եղել 4,5մ բարձրություն ունեցող գեղարվեստական հորինվածքով (ըստ Կ.Հովհաննիսյանի<sup>1</sup>՝ արեմենյան ժամանակաշրջանում դահլիճի հյուսիսարևմտյան մասի պատերի ծեփածածկի բեկորներն այդ որմնանկարների մնացորդներով հավաքվել, տեղադրվել և հարթվել են հատակից մոտ 40սմ բարձրության վրա՝ ծածկվելով մեծ կարասների խեցեբեկորների շերտով<sup>2</sup> և այդ վիճակում պահպանվել են մինչև մեր օրերը): Այդ որմնանկարներն առանձնանում են ավանդական կրոնական թեմաներից տարբերվող աշխարհիկ բնույթի<sup>2</sup> սյուժեների պատկերմամբ: Կավե հատակի մեջ հայտնաբերված որմնանկարների բեկորների վերակազմությամբ հաջողվել է պարզել դրանց թեմատիկ բովանդակությունը, որն ունի իր զուգահեռներն Ասորեստանի և Եգիպտոսի համաժամանակյա կերպարվեստում: Վանի թագավորության կերպարվեստում աշխարհիկ մոտիվի ուշագրավ նմուշ է մի խոշոր բեկորի վրա պահպանված արքայական որսի տեսարանը, որն իր պատկերագրական բնույթով էապես տարբերվում է հայտնաբերված այլ պատկերանմուշներից: Այն կառուցված է բնություն պատկերող հիմնապաստառի վրա, որն ուրարտական արվեստում ի հայտ է բերում բնանկարի առկայությունը: Բնությունը ներկայացված է առանձին դետալներով՝ ծառերի, թփերի, ճահճի սխեմատիկ պատկերմամբ, նկա-

<sup>1</sup> Հովհաննիսյան Կ., էրեբունիի որմնանկարները, Երևան, 1973, էջ 17:

<sup>2</sup> **Аракелян Б., Мартиросян А.** Археологическое изучение Армении за годы советской власти // «Советская археология», Москва, 1967, № 4, стр. 34.

տելի է նկարչի կողմից ցուցաբերված մեծ ուշադրություն շրջակա միջավայրի պատկերմանը: Բեկորների վերակազմությունից կարելի է ենթադրել, որ հորինվածքի կենտրոնը զբաղեցրել է մարդկային ֆիգուրի կողմից դեկավարվող մարտակառքը, որից պահպանվել են միայն թափքը և անիվը (նկ.1): Մարտակառքում կանգնած մարդկային կերպարանքից պահպանվել է միայն ստորին հատվածը, որի հանդերձանքի ճոխ հարդարանքը վկայում է կերպարի՝ վերնախավին պատկանելությունը: Մեկ այլ բեկորի վրա պահպանվել են սլացող նժույգի առջևի վերջույթները և կրծքավանդակի մի մասը (նկ.2): Էրեբունու այս որմնաբեկորում պատկերման բնույթն ու թեմատիկ բովանդակությունը կրկնում են Թել-Բորսիայի նմանատիպ կառուցվածքով և գունային կարմիր-կապույտ լուծումներով պատկերագրությունը<sup>3</sup> (նկ.3): Փաստորեն հինարևելյան այս երկու պալատական համալիրների ներքին հարդարանքում միատեսակ նկարչաեղանակներով պատկերված է արքայական կյանքի գովերգման միևնույն մոտիվը: Այս նմանությունների գաղտնիքը թերևս այն է, որ ժամանակին Թել-Բորսիայը եղել է նաիրի-ուրարտական միության կազմում, իսկ հետո գրավվել է Ասորեստանի կողմից: Էրեբունու որմնանկարում առկա է նաև մարդկային մեկ այլ ֆիգուր, հավանաբար որսորդի, որից պահպանվել է մարմնի միայն ստորին հատվածը: Մարտակառքերում կանգնած կերպարների չափսերի տարբերությունը վկայում է հինարևելյան նկարչական սկզբունքների համաձայն՝ ազնվատոհմիկի ֆիգուրի չափսի գերազանցությունը հասարակ մահկանացուի ֆիգուրի համեմատությամբ:

Որսի վերոհիշյալ տեսարանում պատկերված են նաև տարբեր կենդանիներ: Սրընթաց շարժման մեջ է ընձառյուծը, կետանախշերով տրված է նրա մորթանախշը, վերին հատվածում իրանով առաջ է թեքված վայրի ցուլի գլուխը (նկ.4): Հատկապես ուշադրության է արժանի եղեգնուտում թաքնված և որսորդներից խույս տված հորթուկի երկյուղած պատկերը (նկ.5): Հորթուկը բարձրացված հետին վերջույթով հավանաբար քորում է իր ականջը: Ուշագրավ է կենդանիների մկանունքի իրատեսական ճշգրտությունն այս պատկերներում, ինչպես նաև ականհայտ է անկաշկանդ ու բնական շարժումների վերարտադրման ձգտումը: Աշխարհիկ տիպի որմնանկարներում, ի տարբերություն պաշտամունքային կանոնիկ ձևերի կաշկանդվածության, նկարիչը կարո-

<sup>3</sup> Verri G., Collins P., Ambers J., Sweek T., Simpson J. Assyrian colours: pigments on a neo-Assyrian relief of a parade horse // The British Museum technical research bulletin, Vol. 3, 2009, p. 61, fig. 4.

ղացել է բացահայտել իր ստեղծագործական անհատականությունը: Աշխարհիկ բնույթի որմնանկարներում պատկերաճն առավել ազատ է պաշտամունքային կանոնիկ նկարչաձևերից, և ավելի կենդանի է աշխարհիկ կյանքի տեսարանների հաղորդումը<sup>4</sup>: Կ.Հովհաննիսյանի «Էրեբունիի որմնանկարները» աշխատության մեջ որսի այս տեսարանի վերակազմության սխեմատիկ պատկերից դատելով՝ որմնանկարը հարթային է ու միապլան, նկատվում է անգամ տարածության ընդգծում հորիզոնական բաժանումների միջոցով (նկ.6): Հորիզոնական բաժանումները թույլ են տվել ուրարտացի նկարչին մեկ տարածական հարթության վրա պատմողական եղանակով ցուցադրել միաժամանակ ընթացող և գաղափարապես կապակցված տարբեր բարդ տեսարաններ: Հորինվածքային կենտրոնն այստեղ ըստ երևույթին համեմատաբար մեծ չափսերով տարբերվող առանձնացված մարտակառքն է, որը կապակցում է ընդհանուր սյուժեի բոլոր դրվագները: Մարտակառքը կառավարող կերպարի ուղղությունն ընդգծում է հորինվածքի ծախսկողմյան հատվածում տեղի ունեցող սյուժետային իրադարձությունները: Հայտնաբերված տարբեր հորինվածքներում պատկերված կերպարների հայացքը կարծես որոշիչ ու ուղղորդող դերակատարում ունի գեղարվեստական հորինվածքների կառուցման մեջ: Հարթապատկերային կանոնիկ պատկերագրությունը պահանջել է իրեն հատուկ արտահայտչականության ուժգնացման մեթոդներ, որոնց համաձայն՝ պատկերագրական մակերեսի բաժանարար են օգտագործվել հորիզոնական գծերը: Անշարժ պատկերներն իրենց յուրահատուկ դիմիկ դասավորության շնորհիվ դիտողի կողմից ընկալվում են տեսողական շարժման մեջ: Ուշագրավ է նաև քննարկվող գեղանկարչական հորինվածքի օրինակով հետադարձ հեռանկարի կիրառությունն փաստել Վանի թագավորության կերպարվեստում: Գծային ընդունված հեռանկարի համաձայն՝ հորինվածքում պատկերները դիտողի հայացքի համեմատությամբ հեռացվածությամբ պայմանավորված փոքրանում են, իսկ հակադարձ հեռանկարի կիրառման դեպքում ընդհակառակը՝ տարածության մեծացմանը զուգընթաց մեծանում են<sup>5</sup>: Որսի մոտիվը Վանի թագավորությունում մեծ տարածում է գտել նաև բրոնզյա բազմաթիվ առարկաների պատկերագրական հորինվածքներում՝ ցլերի և առյուծների որսի տեսարաններում, որոնցում մարտակառքերի և հեծյալների կերպարները լուծ-

<sup>4</sup> **Есаян С.** Ереван (археологический очерк). Ереван, 1969, стр. 68.

<sup>5</sup> **Раушенбах Б.** Пространственные построения в живописи. Очерк основных методов. Москва, 1980, стр. 98.

ված են ուրարտական պատկերագրական ավանդույթի գեղագիտական սկզբունքներով՝ դրանով իսկ ապացուցելով էրեբունու վերոհիշյալ որմնանկարչական դրվագների՝ բուն ուրարտական ժամանակաշրջանին պատկանելությունը: Որսի տեսարանի հորինվածքային ընդհանրությունը եգիպտական և միջագետքյան նմանատիպ պատկերամոտիվների հետ ուրարտական արվեստում ցուցադրում է հինարևելյան նկարիչների գիտելիքներն ու ստեղծագործական բարձր մակարդակը: Բացի այդ, որսի մոտիվի ակունքները Հայկական լեռնաշխարհում անհրաժեշտ է փնտրել նաև հնագույն նեոլիթ-բրոնզեդարյան ժայռապատկերներում, որոնցում ևս կարելի է գտնել որսի աշխարհիկ տեսարաններ: Մեծ կարևորություն ունեցող պատկերագրական այս մոտիվը հազարամյակների ընթացքում բնականաբար փոփոխվելով և ոճավորվելով՝ իր հաստատուն տեղն է գտել Վանի թագավորության որմնանկարչության մեջ:

Հին Արևելքի կերպարվեստում հաճախ հանդիպող որսի տեսարանները որպես աշխարհիկ մոտիվ ընդունելը թերևս վիճահարույց է, քանզի դժվար է մեկնաբանել՝ արդյոք դրանք իրական իրադարձության պատկերագրական փաստագրում են, թե՞ կրում են որոշ առումով հնարածին, գաղափարային բնույթ: Որսի տեսարան ներկայացնող մոտիվների կանոնիկ պատկերագրության հավաստիքն են ժամանակաշրջանի ասուրական բարձրաքանդակները, որոնք, ըստ Բ.Պիտտորվսկու, ստեղծված են հատուկ նախատիպերով<sup>6</sup>: Որսի թեման տարածված է եղել հիթիթական, փյունիկյան, եգիպտական, ինչպես նաև հետագա Աքեմենյան կայսրության և Հունաստանի արվեստում: Առաջավոր Ասիայի կերպարվեստում մեծ տարածում գտած որսի մոտիվը միայն արքայական զվարճանք չի եղել<sup>7</sup> և ամենայն հավանականությամբ արքայական ծիսակատարությունների անբաժան մաս է կազմել: Անգամ կառքին կանգնած կերպարի՝ սովորական մահկանացուի համեմատ չափային տարբերության փաստն առիթ է տվել Ե.Գրեկյանին ենթադրելու, որ մարտակառքը վարում է արքան, բայց միգուցե ոչ մահկանացու<sup>8</sup>, հետևաբար՝ կարելի է ենթադրել խաղի աստվածությունը մարմնավորող մի կերպար: Որսի հանդեպ

<sup>6</sup> **Пиотровский Б.** Искусство Урарту: VIII-VI вв. до н.э. Ленинград, 1962, стр. 187.

<sup>7</sup> **Кинжалов Р.** Териомахия как одна из инсигний царствования (по материалам Древнего Востока). Азиатский бестиарий, Образы животных в традициях Южной, Юго-Западной и Центральной Азии // Сборник статей, Санкт-Петербург, 2009, стр. 26.

<sup>8</sup> **Գրեկյան Ե.,** Ուրարտական աստվածապետության առանձնահատկությունների շուրջ. Ուրարտուի «արքաները» (նախնական դիտարկումներ), Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ և ժողովուրդներ, XXIII, Երևան, 2004, էջ 330, ծանոթ. 5:



Նախնադարյան մարդու ծիսահմայական հավատալիքների արտացոլումն է կարծես եգիպտական որսի տեսարաններում ձեռք բերված հաջողությունների պատկերման համեմատությունը թշնամու դեմ տարած հաղթանակի հետ<sup>9</sup>: Ծիսական որսի գոյության փաստը Հին Արևելքում նկարագրվում է Տացիտեսի մի հիշատակության մեջ, որի համաձայն՝ Բեհիսթունյան ժայռի մոտ (այս ժայռը դեռևս նախաաքեմենյան ժամանակներից ի վեր համարվել է աստվածների բնակավայր) գտնվող Հերակլեսի տաճարի տարածքում աստծո կարգադրությամբ քրմերը կանգնեցնում էին գիշերային որսի համար նախատեսված կառքերը<sup>10</sup>: Որսի մոտիվը ձևավորվել է դեռևս հնագույն որսորդության ժամանակներում, երբ ծիսադիցաբանական հնագույն պատկերացումների համաձայն՝ որսի թիրախին սպանող արքան հերոսացվում և աստվածացվում էր<sup>11</sup>: Այս առիթով հատկանշական է նաև Հին Եգիպտոսի Կարնակ հնավայրում գտնվող Ամոն աստվածության գլխավոր քրմի դամբարանի որմնանկարներից մեկը, որում ներկայացված հիպոպոտամների որս պատկերող տեսարանում առկա է նաև տվյալ մոտիվի ծիսական նշանակության վերաբերյալ դիցաբանական տեքստ<sup>12</sup>: Էրեբունու վերոհիշյալ որմնանկարում որսի մոտիվը ծիսական համարելու կռվան կարող են հանդիսանալ Հայկական լեռնաշխարհի ժայռապատկերներում առկա ծիսական որսի պատկերները, ինչպես նաև Չաթալ-Հույուկի սրբավայրում հայտնաբերված որս պատկերող որմնանկարչության հետքերը<sup>13</sup>: Էրեբունու որմնանկարներում որսի սյուժեն հավանաբար կառուցված է եղել մի քանի պլանով. միասնական են եղել սյուժեի սկիզբն ու տարածամանակյա գործողությունների ավարտը, ինչպես միջազետքյան կերպարվեստում, սյուժեի թեմատիկ բովանդակության առանձին դրվագները կազմում են միասնական հորինվածք: Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի՝ «Фрески Эребуни Урартского и Ахеменидского времени» հոդվածում խոսվում է Էրեբունու որմնանկարներում լանդշաֆտի բացակայության մասին՝ փաստարկ ընդունելով այն, որ գործողություններն ընթանում են ոչ թե երկրի, այլ աստվածային երկնային տիրույթում, որտեղ լանդշաֆտ չկա<sup>14</sup>: Սակայն որսի տեսարաններում թփուտ-

<sup>9</sup> **Матье М.** Древнеегипетские мифы. Москва-Ленинград, 1956, стр. 75.

<sup>10</sup> **Дандамаев М.** Иран при первых Ахеменидах (VI в. до н.э.). Москва, 1963, стр. 18-19.

<sup>11</sup> **Кинжалов Р.**, указ. соч., стр. 26.

<sup>12</sup> **Матье М.** Искусство древнего Египта. Ленинград-Москва, 1961, стр. 459.

<sup>13</sup> **Мелларт Д.** Древнейшие цивилизации Ближнего Востока. Москва, 1982, стр. 94.

<sup>14</sup> **Тер-Мартirosов Ф.** Фрески Эребуни урартского и ахеменидского времени // «Լրաբեր» հասարակական գիտությունների, Երևան, 2005, հ. 1, էջ 47:

ների և բույսերի պատկերները պարզունակ բնանկարի բաղադրիչներ են, իսկ մարտակառքը վարող կերպարն առանց աստվածային խոյրի ու խորհրդանիշների արդեն իսկ բացառում է երկնային աստվածային տիրույթի փաստը: Վերոհիշյալ հորինվածքն անկասկած աշխարհիկ է և, ի տարբերություն կրոնական դոգմատիկ պատկերների, կատարված է ազատ նկարչաեղանակով, թեև որոշ առումով կրում է նաև խորհրդանշական բնույթ: Աշխարհիկ բնույթի որմնանկարներում կատարման ազատ եղանակով տարբերվում են նաև կենդանիների պատկերները: Կատարման եղանակների տարբերություններն ըստ էության պայմանավորված են իրական և սիմվոլիկ հորինվածքներում դրանց կիրառությամբ<sup>15</sup>: Բացառելով նաև այս որմնանկարների՝ աքեմենյան շրջանին վերագրությունը՝ կարելի է մեջբերել Ռ.Գիրշմանի այն կարծիքը, որ Իրանի հյուսիս-արևմուտքում Ուրմիա լճի տարածքի իրանական ցեղերը, ապրելով ուրարտական հուշարձանների հարևանությամբ, կարող էին ընդօրինակել ուրարտացիների մշակութային տարրերը<sup>16</sup>: Նաև անհրաժեշտ է չմոռանալ, որ հին Իրանի ժողովուրդը եկվոր էր տարածաշրջանում, որոնց մասին առաջին անգամ հիշատակվում է ասուրական մ.թ.ա. 9-րդ դարի արձանագրություններում<sup>17</sup>, ուստի տրամաբանական է արվեստի կերտման գործում նրանց կողմից գրավված տարածքների ժողովուրդների պատկերագրական ավանդույթների օգտագործումը<sup>18</sup>: Որսի մոտիվի տարածվածությունը Վանի թագավորության կերպարվեստում արձանագրված է նաև Էրեբունիում հայտնաբերված որսի տեսարաններ պատկերող կնիքներով<sup>19</sup>: Դա հերքելու համար անհրաժեշտ է դիտարկել Վանի թագավորության ծաղկման ժամանակաշրջանին վերագրվող ուրարտական այլ հուշարձաններում ռազմական վառ ու դինամիկ տեսարանները, որոնք վկայում են աշխարհիկ մոտիվի գոյության հնագույն ավանդույթը:

Այսպիսով, համեմատական ուսումնասիրության արդյունքում կարելի է արձանագրել, որ ուրարտական որմնանկարչական վերոհիշյալ օրինակներն

<sup>15</sup> Ходжаш С., Трухтанова Н., Оганесян К. Эребуни: Памятник Урартского зодчества VIII-VI вв. до н.э. Москва, 1979, стр. 65.

<sup>16</sup> Տիրացյան Գ., Ուրարտական քաղաքակրթությունը և Աքեմենյան Իրանը, «ՊԲՀ», Երևան, 1964, հ. 2, էջ 153:

<sup>17</sup> Rawlinson G. The History of Herodotus. Vol. IV, London, 1880, p. 252.

<sup>18</sup> Луконин В. Древний и раннесредневековый Иран. Москва, 1987, стр. 77.

<sup>19</sup> Իսրայելյան Մ., Էրեբունի բերդ-քաղաքի պատմություն (ըստ արձանագրական ու հնագիտական տվյալների), Երևան, 1971, էջ 73:

ունեն տեղական ակունքներ և ստեղծված են տարածաշրջանի արվեստի հնագույն ավանդույթներով:

## МОТИВ ОХОТЫ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ ВАНСКОГО ЦАРСТВА

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

В изучении изобразительного искусства Ванского царства большое значение имеют обнаруженные при раскопках крепости Эребуни уникальные фрагменты настенной живописи с изображениями царской охоты, которые отличаются от традиционных религиозных сюжетов свободной манерой выполнения и стиливыми особенностями. В результате анализа можно заключить, что мотив охоты в искусстве Армянского нагорья имеет местное происхождение, и сформировавшиеся в глубокой древности местные изобразительные традиции этого светского сюжета нашли свое место в художественных композициях Ванского царства.

**Ключевые слова** – охота, мотив, изобразительное искусство, настенная живопись, Ванское царство.

## HUNTING MOTIF IN THE ART OF VAN KINGDOM

GAYANE POGHOSYAN

The unique fragments of wall painting with royal hunting scenes found during excavations of Erebuni fortress have a great significance in the study of the art of Van kingdom. They are different from the traditional religious images with their stylistic peculiarities. As a result of the analysis, it can be concluded that the hunting motif in the art of Armenian Highlands with its local iconographic ancient traditions has its own place in the artistic compositions of Van kingdom.

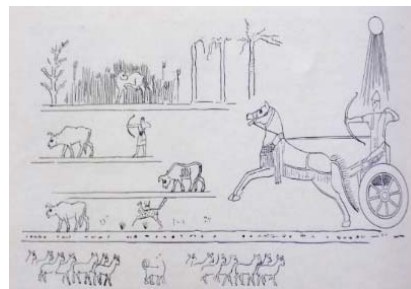
**Key words** – hunting, motif, fine art, wall painting, Van kingdom.



Նկ.1,2



Նկ.3,4,5



Նկ.6

## ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ԹՈՎՄԱ ՎԱՆԱՆՂԵՑԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

### ԱՐՓԻՆԵ ՍԻՄՈՆՅԱՆ

Հոգվածն անդրադառնում է ԺԷ-ԺԸ դդ. Արևմտյան Եվրոպայի հայկական տպարաններից ամենանշանավորներից մեկին՝ Հոլանդիայի մայրաքաղաք Ամստերդամի հայկական տպարանի գործունեությանը: Այդտեղ գրքերի տպագրությունը, սկսվելով 1660 թվականից, առժամանակյա դադարից հետո շարունակվում է մինչև 1716 թ., ամբողջ 57 տարի, ապա դադարում ընդմիջտ: Ամստերդամի հայկական տպարանի պատմության մեջ նշանակալի դեր է խաղացել Վանանդեցիների տպարանը, որի հիմնադիրը հայ տպագրության պատմության նշանավոր դեմքերից մեկն է՝ Գողթն գավառի Սբ. Խաչվանքի եպիսկոպոս Թովմա Վանանդեցի Նուրիջանյանը: 1695-1700թթ. ընթացքում Թովմա Վանանդեցին հրատարակում է 14 գիրք, որոնք աչքի են ընկնում իրենց հարուստ գեղարվեստական հարդարանքով:

**Քանայի քառեր** – տպագիր գիրք, հրատարակություն, Թովմա Վանանդեցի, եպիսկոպոս, գաղութ, հանձնարարական նամակ:

Հայկական այն առևտրական գաղութների շարքում, որոնք, միջին դարերից սկսած, տարբեր ժամանակաշրջաններում հաստատվել են Եվրոպական այլևայլ կենտրոններում, կարևոր տեղ է գրավում Ամստերդամի՝ Հոլանդիայի այս նշանավոր քաղաքի հայ գաղութը: Այստեղ է, որ հայ տպագրությունը, եթե ոչ իր ծագումը, գեթ իր անդրանիկ փայլուն շրջանն է ունեցել՝ տպագրելով այնպիսի գործեր, որոնք դեռ այսօր էլ կազմում են տպագրական արվեստի զարդը:

Եվ իրոք, ԺԷ-ԺԸ դդ. Արևմտյան Եվրոպայի հայկական տպարանների մեջ առանձնապես ուշագրավ է Հոլանդիայի մայրաքաղաք Ամստերդամինը, որտեղ հայերեն գրքերի տպագրությունը, սկսվելով 1660 թ., առժամանակյա դադարից հետո շարունակվում է մինչև 1716 թ., ամբողջ 57 տարի, և ապա վերջանում ընդմիջտ: Հոլանդիայի այս քաղաքում ԺԷ դարում գոյություն է ունեցել՝ հայկական մի այնպիսի սովոր գաղութ, որ կառուցել է նույնիսկ իր եկեղեցին: Ամստերդամի տպարանի հիմնադիրն է դպիր Մատթեոս Ծարեցին<sup>1</sup>:

«Սուրբ Էջմիածին և Սուրբ Սարգիս» տպարանի պատմության մեջ իր հրատարակչական գործունեությամբ առանձնանում է Գողթն գավառի Սբ.

---

<sup>1</sup> **Ռ. Իշխանյան**, Հայ գրքի պատմություն, հտ. 1, Հայ տպագիր գիրքը 16-17-րդ դարերում, Երևան, 1977, էջ 408:

Խաչ վանքի եպիսկոպոս Թովմա Վանանդեցի Նուրիջանյանը<sup>2</sup>:

1694 թ. Իսպանիա-Ատլանտյան օվկիանոս-Անգլիա ճանապարհային գծով Ամստերդամ է հասնում Թովմա եպիսկոպոս Նուրիջանյան Վանանդեցին՝ Եռամեծ վարդապետը: Վերջինս 1694 թ. անցնում է տպարանի գլուխը<sup>3</sup>: Սակայն մինչ նրա ժամանելը Հոլանդիա Ամստերդամում էին գտնվում Թովմա Վանանդեցու եղբոր որդիները՝ Միքայել և Ղուկաս Վանանդեցիները, և մորեղբոր որդին՝ Մատթեոս Վանանդեցին: Վանանդեցիների տպագրական գործունեության կազմակերպողը և մղիչ ուժը դառնում է հենց ինքը՝ Թովմա Նուրիջանյանը՝ «վեհափայլ եպիսկոպոս եւ բազմաջան վարդապետ»<sup>4</sup>, «եպիսկոպոսն Սրբոյ Խաչի վանիցն Գողթնեաց»<sup>5</sup>:

1695 թ. սկիզբը համարվում է Ամստերդամի տպարանի երկրորդ և պտղառատ գործունեության շրջանը: Թովմա Վանանդեցին գրաշարապետն էր, իսկ Ղուկաս և Միքայել եղբայրները՝ խմբագրողներ և սրբագրիչներ: Վերջիններս եղել են կրթված անձնավորություններ՝ քաջ տեղյակ լինելով և՛ հայերենին, և՛ լատիներենին: Թովմա Վանանդեցին նպատակ ուներ նաև իր թեմի մեջ հիմնելու լատինա-հայկական դպրության մի բարձրագույն ուսումնարան, որը պետք է ծառայեր բոլոր այն քրիստոնյաների կրթությանը, որոնք գտնվում էին օտարների տիրապետության տակ: Հոլանդական վարպետները վկայում են, որ Թովմա Վանանդեցին ջանքեր է գործադրել՝ իր տպարանը հայրենիք տեղափոխելու, բայց հաջողության չի հասել:

Քսաներկու տարիների ընթացքում (1695-1717 թթ.) Վանանդեցիները հրատարակում են 19 գիրք: Բոլոր գրքերը նշանավոր են իրենց կատարելությամբ և օգտակարությամբ:

Վանանդեցիների առաջին հրատարակությունը «Համատարած աշխարհացոյց» կոչվող քարտեզն է՝ հրատարակված 1695 թ.: Քարտեզը հրատարակվել է իր «Բանալի համատարածի աշխարհացոյցին մերոյ նորածնի» կոչվող գրքուկով, որի հեղինակն է Ղուկաս Վանանդեցին: Գրքուկը հրատարակվել է 1696 թ.: Դա մի մեծադիր (118x150 սմ), պղնձափորագիր հրատարակված

<sup>2</sup> **Սևակ Մ. Կ.**, Թովմա Վանանդեցիի տպարանը Ամստերդամի մէջ, «Հանդես Ամստերդամ», Վիեննա, 1960, Հ<sup>դ</sup> 7, էջ 412-415:

<sup>3</sup> **Գրիգորյան Մ.**, Նոր նիւթեր և դիտողութիւններ հրատարակիչ Վանանդեցուց մասին, Վիեննա, 1969, էջ 14,15 (այնուհետև՝ Նոր նիւթեր և դիտողութիւններ հրատարակիչ Վանանդեցուց մասին):

<sup>4</sup> **Խորենացի Մովսէս**, Ազգաբանութիւն տոհմին Յաբեթեան, Ամստերդամ, 1695:

<sup>5</sup> «Բանալի համատարածի աշխարհացոյցին», Ամստերդամ, 1696, էջ 3:

րակություն է՝ կատարված բարձր ճաշակով: Այդ տվյալները համարվում են ստույգ և անվիճելի. նշված քարտեզի մասին որոշակի և դրականորեն արտահայտվել են ոչ միայն Գ. Լևոնյանը, Լեոն, այլև Մխիթարյան միաբանները<sup>6</sup>: Քարտեզի վրա, որ առաջինն էր հայոց մեջ, պատկերված են երկու կիսագնդեր, որոնք փոխադրել կամ այսպես ասած հայացրել է Թովմա Վանանդեցին: Ունի նաև հիշատակարան: Նրա փորագրիչներն են եղել հուլանդացի Ադրիան և Պետրոս Սկոմբեկ եղբայրները, որոնք աշխատել են Ղուկաս Վանանդեցու անմիջական մասնակցությամբ<sup>7</sup>: Քարտեզը գեղեցիկ է, զարդարված է հունական դիցաբանությունից և աստղաբաշխությունից վերցված պատկերներով, որոնց կատարումը գերազանց է: Չորս անկյունում նկարված են տարվա չորս եղանակներին համապատասխան կրոնական իմաստի բնական տեսարաններ: Քարտեզի գրվածքն ու շարադրանքը կատարված են նուրբ և մաքուր, լավ թղթի վրա և որակյալ նյութերով: Աշխարհացույցը բաղկացած է ութ թերթից, փորագրված է հայերեն, բայց կենտրոնում միայն լատիներեն տառերով փորագրիչ վարպետների անուններն են: Նրա վրա կա Թովմա եպիսկոպոսի հիշատակարանը: Այս գեղեցիկ գործը, որի գլխավոր արդյունքը պատկանում է Ղուկաս Վանանդեցուն, այժմ էլ հիացմունքի առարկա է ինչպես իր կազմությամբ, այնպես էլ փորագրությամբ: Եվ որպեսզի ամեն ոք հնարավորություն ունենա օգտվելու դրանից, Թովմա Վանանդեցին դրան կցել է «Բանալի համատարած Աշխարհացույցին...» անունը կրող առաջաբանը<sup>8</sup>: Քարտեզագրության պատմության մեջ հայկական առաջին այս տպագիր քարտեզը համարվում է լավագույններից մեկն ամբողջ աշխարհում և նաև իր փորագրական արվեստով փորագրության արվեստի պատմության կարևորագույն էջերից է: Դժվար է պատկերացնել, որ առաջին հայատառ քարտեզը լույս է ընծայվել այդպիսի մեծ ծավալով, այդպիսի բարդ բովանդակությամբ, այդպիսի շքեղ զարդանկարներով:

Առաջին տպագիր գիրքը, որ հրատարակում է Թովմա Վանանդեցին, պատմահայր Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմությունն» է: Այս գիրքն ունի «Ազգաբանութիւն Տոհմին Յաբեթեան, յօրինեալ ի Մովսէս Խորենացոյ յեռամեծ վարդապետէ և յօգներախտ Քերթողաօրէ» վերնագիրը: Գիրքը համարվում է Վանանդեցիների երկրորդ հրատարակությունը: Այն հայ ժողովրդի

<sup>6</sup> **Սարուխան Ա.**, Հոլանդացի երկրագրագետ Ժ. Ժ. Գարբերոմ, «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1927, Հ<sup>մ</sup> 7, էջ 392, 393:

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> **Բաբայան Ա.**, Հայ գիրքը և տպագրությունը, Երևան, 1963, էջ 57-63:

ծագումնաբանության մասին առաջին հետաքրքիր և ծանրակշիռ կարևորություն ունեցող երկն է: Այդ իսկ պատճառով Վանանդեցի եղբայրները հանձն են առնում հրատարակել այն. գործն ավարտի է հասնում 1695թ.: Աշխատության պատմական նշանակության համար Վիլիեմ և Վիսթոն եղբայրները, լատիներեն թարգմանելով այն, 1736 թ. հրատարակում են Լոնդոնում<sup>9</sup>: Գիրքը բաղկացած է 487 էջից: Այս երկու գործերը բավական էին անմահացնելու Վանանդեցի Նուրիջանյան ընտանիքի անունը<sup>10</sup>:

Մյուսը Թովմա Գեմբացու «Յաղագս համահետևանս Քրիստոսի» գիրքն է՝ հրատարակված 1696 թ.: Այս գիրքը թարգմանել է Հովհաննես վարդապետ Հովվ Կոստանդնուպոլսեցին Ջուղայեցի խոջա Սահրատի որդի պարոն Գասպարի խնդրանքով: Առաջին անգամ այն տպվել է 1674 թ. Հոմի «Հավատոյ Տարածման» տպարանում: 1696 թ. Թովմա Վանանդեցին վերատպում է գիրքը<sup>11</sup>:

Հաջորդ գիրքը «Դուռն իմաստութեան կամ Ոսկեայ դուռն դպրատան»-ն է, հրատարակված 1699-1700 թվականներին: Այն կազմված է հատուկ «Նորեկ դեռակիրթ և Հայկազունեաց մանկանց» համար, մի դասագիրք զբոսարան է, որը սկսվում է համառոտ քերականությամբ: Գիրքը համարվում է մանկական տարրական գիտելիքների ուսուցողական գրքույկ, որի մեջ գետեղված են նաև երագահան, գուշակարան:

1699 թ. Վանանդեցիները հրատարակում են «Գանձ չափոյ, կշոյ, թոյ և դրամից բոլոր աշխարհի» գիրքը: Այն գերազանցապես հայ վաճառականների համար գործնական կարևոր նշանակություն ունեցող անհրաժեշտ գիրք է: Մի ձեռնարկ է վաճառականության համար՝ պարունակելով չափերի և կշիռների, ապա նաև երկրների և քաղաքների մասին տարատեսակ տեղեկություններ: Գիրքն աշխարհի տարբեր չափերի, դրամների և կշիռների մասին է: Այս գիրքն իսկապես մի «Գանձ» է, հայ վաճառականների, մասնավորապես Ամստերդամում հաստատված ջուղայեցիների համար, որոնք անմիջական հարաբերությունների մեջ էին զանազան առևտրական շուկաների հետ և ստիպված էին տեղյակ լինել այդ երկրների դրամներին, չափերին<sup>12</sup>:

1698 թ. հրատարակում են «Տոմարը»: Տոմարագետ Ազարիա Ջուղա-

<sup>9</sup> **Խորենացի Մովսես**, Պատմություն և Աշխարհագրություն, հայ. և լատ., Լոնդոն, 1736:

<sup>10</sup> Թէոդիկ, ՏԻՊ ՈՒ ՏԱՌ, Նմանահանութիւն, Երևան, 2012, էջ 167 (Հայ գիրքը և տպագրության արվեստը, այնուհետև՝ ՏԻՊ ՈՒ ՏԱՌ):

<sup>11</sup> Նոր նիւթեր և դիտողութիւններ հրատարակիչ Վանանդեցոց մասին, էջ 29, 30:

<sup>12</sup> **Առաքել Սարգիսյան**, Հոլանդան և հայերը, Վիեննա, 1926, էջ 115, 116:



յեցին 1616 թ. կազմել էր բարեփոխված և որոշակի ճշգրտումներով հայոց նոր տոմար, որն ավելի գործածական էր Պարսկաստանում և Հնդկաստանում, որտեղ մեծ քանակությամբ հայեր էին բնակվում: Թովմա Վանանդեցին նկատի ունենալով, որ Ամստերդամում բնակվում են ջուղայեցի և հնդկահայ մեծանուն առևտրականներ, հրատարակում է այս տոմարը: Տպագրված է վայելչագիր և գեղեցիկ հորինվածքով: 1698-1700 թվականներին Վանանդեցիները հրատարակում են «Նոր Կտակարանը»:

1702 թ. տպվում է «Բնաբանութիւն իմաստասիրական» գիրքը, որ հրատարակվում է երկու հատորով: Այն հայերեն տպագիր առաջին գիրքն է քիմիայի, օդերևութաբանության և բնության վերաբերյալ: 1704 թ. Վանանդեցիները հրատարակում են «Պաշտօն Աստուածային» գիրքը, որը լատիներենից թարգմանել էր Ղուկաս Վանանդեցին: Այն պատկերազարդ, գեղեցիկ գիրք է: Գրքի առաջին երեսի պատկերը ներկայացնում է խորան՝ հասչելությամբ և Քրիստոսի վարչամակով, և երկու աշտանակով: Սեղանի վրա դրված են սկիհ, բաժակներ և Ավետարան: Քահանան պատկերված է ծնրադիր՝ սեղանի առջև: Պատկերի տակ գրվածքը լատիներեն է: Քահանայի զգեստավորումը լատինական է: Կա 33 պատկեր, որոնք ներկայացնում են պատարագի տարբեր հատվածներ: Գիրքն ունի հիշատակարան:

1702-1703 թվականներին հրատարակվում է «Շարակնոցը»: «Շարակնոցը» հոգևոր երգերի՝ շարականների ժողովածու է: Նրանում շարականները բերված են ոչ թե ըստ հեղինակների, այլ ըստ Հայոց եկեղեցու տոների, որոնք նվիրված են Հին և Նոր Կտակարանների, ինչպես նաև Ընդհանրական և Հայ եկեղեցական կյանքի տարբեր իրադարձություններին<sup>13</sup>: Յուրաքանչյուր տոնի կանոնը կազմված է տվյալ տոնին նվիրված շարականներից: Մի շարք կանոններից առաջ դրված են տոնի թեմային համահունչ փորագրանկարներ<sup>14</sup>:

1704 թ. Վանանդեցիները հրատարակում են «Յոգնադիմի Աստուածաբանական բարոյական և քաղաքական իրողութեանց սահմանքը»: 1705 թ. հրատարակվում է «Ձեռաբաժութիւն յերկինս» կոչվող գիրքը, որի հեղինակն է Յոհաննես Պոնան: Նա իր առաջին տպագրությունն էր ունեցել Հռոմում 1671 թ.: 1704 և 1705 թվականներին Վանանդեցիները տպագրում են «Համբոյր սրբութեան» և «Ժամագիրքը» գրքերը:

<sup>13</sup> **Դևրիկյան Վ.**, Ոսկան Վարդապետ Երևանցի: Կյանքը և տպագրական գործունեությունը, Երևան, 2015, էջ 71 (այնուհետև՝ Ոսկան Վարդապետ Երևանցի: Կյանքը և տպագրական գործունեությունը):

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

Վանանդեցիները, Ամստերդամում հաստատվելով, զարգացրին ոչ միայն հայկական տպագրությունը, այլև մասամբ զարկ տվեցին նաև հայագիտության տարածմանը Եվրոպայում: Հայերենի ուսումը հրապուրեց մի քանի եվրոպացի նշանավոր արևելագետների, որոնք հիմնականում օգտվում էին Ղուկաս Վանանդեցու դասերից: Դրանցից երկուսի գործունեությունը կապված է Ամստերդամի տպարանի հետ: Հարկ է նշել գերմանացի Շրյոդերի կամ ինչպես ինքն է գրում հայերեն «Յոհաննես Սկրոդերեան»-ի «Գանձ Արամեան Լեզուի» վերնագիրը կրող գիրքը: Այն հայոց լեզվի ուսումնասիրությանը նվիրված ընդարձակ երկասիրություն է: Շրյոդերը եղավ առաջիններից մեկը, որ մաքրեց, լրացրեց և ամփոփեց իր նախորդների խառը և շատ անգամ սխալ տեղեկությունները հայոց լեզվի և գրականության մասին, և 1711 թ. համաշխարհային հանրությանը ներկայացրեց իր «Արամեան լեզուի գանձ» գիրքը, որն իսկապես հայկական հանրագիտարան էր հայ բանասիրության մասին<sup>15</sup>: Նա իր այս գիրքը հրատարակել է Ամստերդամում՝ հոլանդական տպարանում, օգտագործելով Վանանդեցիների տված հայերեն տառերը: Շրյոդերն այս երկասիրության «Դաանութին Հաատոյ եկեղեցեաց Հայաստանեայց» բաժինը հրատարակել է Լոնդոնում 1780 թ.: Նա թողել է նաև երկու անտիպ երկասիրություն:

Շրյոդերի չափ եթե ոչ ավելի նշանավոր է մյուս հայագետը՝ Լա Կրոզ Գադիացին, որը բազմաթիվ լուրջ պատմական ուսումնասիրություններ ունի արևելագիտության վերաբերյալ: Նրա լավագույն աշխատանքը համարվում է տպարան Հաագայում 1724 թ. հրատարակված «Քրիստոնյաների պատմությունը Հնդկաստանում» (*Histoire du Christianisme des Indes*) կոչվող աշխատությունը, և 1739 թ. Հոլանդիայի մայրաքաղաքում տպված «Քրիստոնյաների պատմությունը Էթիոպիայում և Հայաստանում» (*Histoire du Christianisme d’Ethiopie et d’Armenia*) գիրքը, և դրանցից բացի բազմաթիվ անտիպ հեղինակություններ, որոնցից մեծ մասն արևելյան լեզուների բառագրքեր են, որոնց թվում առաջին տեղն է գրավում հայ-լատին բառարանը<sup>16</sup>:

Վանանդեցիներն Ամստերդամում կապեր են հաստատում ժամանակի մի քանի նշանավոր գիտնականների հետ: Նրանց էր այցելում հոշակավոր գերմանացի փիլիսոփա, մաթեմատիկոս Հոթֆրիդ Վիլհելմ Լայբնիցը:

<sup>15</sup> **Raymond H. Kévorkian**, Préface par Jean-Pierre Mahé, *Catalogue des Incunables Arméniens (1511/1695) ou chronique de l'imprimerie Arménienne*. Genève 1986, p. XXVIII.

<sup>16</sup> Յուզարձան, Մխիթարյան Միաբանություն, Վիեննա, 1911, էջ 181:

1713-1717 թվականների ընթացքում Ղուկաս Վանանդեցին հաջորդաբար հրատարակում է «Հայելի Աստուածաշունչ Հին Կտակարանի» (1713թ.), «Պարզատոմար Ազարիայի» (1714թ.), «Սաղմոսարան» (1714-1715թթ.), «Պատկերասէր պատկերատեսաց» (1716թ.), «Ժամագիրք» (1717թ.) գրքերը:

Վանանդեցիների հրատարակությունները տպագրական արվեստի տեսակետից մի քայլ առաջ էին նույնիսկ Ոսկանյան տպագիրների համեմատ: Ամստերդամի հայկական տպարանի առաջին շրջանում տպագրված գրքերի կեսից ավելին եկեղեցաձիսական ժողովածուներ են, ինչը պատահական չէ: Հռոմը սկսել էր տպագրել հայոց եկեղեցաձիսական գրքերը համապատասխան «սրբագրություններով և խմբագրություններով», այսինքն՝ հարմարեցնելով հռոմեական եկեղեցու ծեսին և դավանանքին: ԺԷ դարի կեսին չէին բավականացնում հայոց եկեղեցական արարողությունների ձեռագիր ընդօրինակությունները, ուստի վտանգ կար, որ պապական քարոզչության հրատարակություններով կձևափոխվեր հայ ծեսը: Նույն այս վտանգով էր թելադրված նաև Վանանդեցի վարդապետի կողմից հիշյալ հրատարակությունը:

Այն բացառիկ տեղը, որ գրավում է Ամստերդամի օջախը հայ գրքի ու տպագրության պատմության մեջ, չի սահմանափակվում միայն աշխատողների անձնագոհի աշխատանքով, այլև ացքի է ընկնում գրական, հրատարակչական և տպագրական այն գործունեությամբ, որ հանդես են բերել օջախի անխոնջ մշակները հայ գրքի ու տպագրության զարգացման գործում: Այստեղից է սկսվում իր ամբողջության մեջ վերցված հայ տպագիր գրքի բազմաբովանդակությունը, հրատարակվում են ժողովրդի համար պատմական, աշխարհագրական, դպրոցական–ուսումնական գրքեր: Առաջին անգամ այստեղ են հրատարակվում մեր պատմիչների երկերը:

Պետք է նշել, որ այս օջախի հրատարակած գրքերը համարյա չեն զիջում այդ ժամանակ մեծ զարգացում ունեցած եվրոպական գրքի տպագրական տեխնիկային: Ոսկան Երևանցու «Աստվածաշնչի» (1666 թ.) բարձրորակ տպագրությունը Ֆրանսիայի Լյուդովիկոս ԺԴ թագավորի հատուկ ուշադրությանն ու հավանությանն է արժանանում: Այս օջախում է առաջին անգամ տպագրվել Առաքել Դավրիժեցու «Պատմութիւն»-ը (1669 թ.), որն ուշադրության արժանի է նրանով, որ հեղինակը մեր պատմիչներից առաջինն էր, որի կենդանության օրոք տպագրվեց իր երկը (Դավրիժեցին մահացել է 1671 թ. էջմիածնում):

Եվ այսպես, Ամստերդամի «Աբ. Սարգիս և Աբ. Էջմիածին» տպարանը, որը վաթսուներորդի դարից ավելի արդյունավետ գործունեություն էր ծավալել,

1717 թ. բողոքովին լռեց: Դրանով Եվրոպայում երկար ժամանակ ընդհատվում է հայկական ինքնուրույն տպագրությունը, հայերեն գրքեր տպագրվում էին միայն իտալացիների տպարաններում: Եվրոպայում որևէ հայկական տպարան չի գործում, մինչև որ 1776 թ. Տրիեստում և 1789 թ. Վենետիկում բացվում են Մխիթարյանների զույգ տպարանները:

Մեծապես մխիթարական է գոնե այն փաստը, որ տպարանի գույքը, այսինքն՝ տատերի ամբողջ կազմը Ղուկասի մահից հետո անցավ Մխիթարյան միաբանության ձեռքը և հետագայում ծառայեց Մխիթարյան տպարանի ծաղկմանը<sup>17,18</sup>:

Ինչպես տեսանք, հաղթահարելով բազմաբնույթ դժվարություններ, այնուամենայնիվ մի խումբ հայ մտավորականների հաջողվեց օտար ափերում հիմնադրել տպարան և հրատարակել կարևորագույն գրքեր, որոնց թվում հիշատակության են արժանի հատկապես հայոց լեզվով առաջին տպագիր հայատառ քարտեզը, Աստվածաշունչը, առաջին Շարակնոցն ու աշխարհիկ առաջին գրքերը:

## ЕПИСКОП ТОВМА ВАНАНДЕЦИ И ЕГО ИЗДАНИЯ

СИМОНЯН АРПИНЕ

В статье упоминается деятельность одного из самых известных армянских издательств, расположенных в Западной Европе, в столице Голландии, Амстердаме. Здесь публикация книг, начиная с 1660 года, до временной паузы продолжалась до 1716 года, всего 57 лет. В истории амстердамской печати значительную роль играло издательство, основанное епископом церкви Святого Креста провинции Гохтн, Товма Ванандеци Нуридджаняном. В период с 1695 по 1700 годы Товма Ванандеци издает 14 книг, которые отличались богатым художественным оформлением.

**Ключевые слова** – печатная книга, издание, Товма Ванандеци, епископ, колония, рекомендательное письмо.

<sup>17</sup> Պողոսեան Յովի., Հոլանտայի հայկական տպարանները, «Արեգակ», Լոնդոն, 1966, հ. 28, էջ 4, 5:

<sup>18</sup> Դևրիկյան Վ., Հայ գիրքը աշխարհի խաչմերուկներում, Մասն Գ, Սուրբ Ղազարից Սուրբ Էջմիածին, 18-րդ դար, Երևան, 2016, էջ 84:

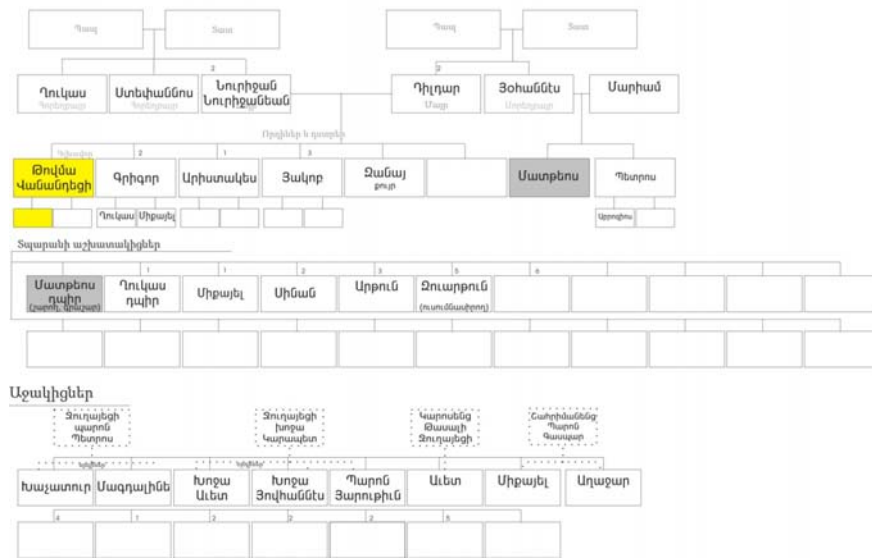
**BISHOP TOVMA VANANDETSI AND HIS PUBLICATIONS**

SIMONYAN ARPINE

The article refers to the activity of one of the most famous Armenian publishing houses located in the Western Europe, in the capital of Holland, Amsterdam. Here the publishing of books has begun from 1660, then stopped temporarily and soon continued till 1716, for 57 years, afterwards was closed forever. In the history of the Amsterdam’s publishing house Tovma Vanandetsi Nurijanyan, the bishop of the Saint Khach monastery of the Gokhtn region is famous for his publishing activities. From 1695 to 1705 Tovma Vanandetsi published 14 richly decorated books.

**Key words** – printed book, publication, Tovma Vanandetsi, bishop, colony, recommendation letter.

**ԹՈՎՄԱ ՎԱՆԱՆԴԵՑԻ**



---

---

## ՄԵՐ ՀՈՐԲԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

### ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՓԱՅԼԱՏԱԿՈՒՄՆԵՐՈՎ ԵՎ ՍԽՐԱՆՔՆԵՐՈՎ ԼԻ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒՂԻ

#### (Հովհաննես Չեքիջյանի ծննդյան 90-ամյա հոբելյանի առթիվ)



Լրացան ՀՀ ԳԱԱ պատվավոր դոկտոր, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ, ՀՀ Ազգային հերոս, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ԽՍՀՄ Պետական մրցանակի դափնեկիր, պրոֆեսոր, դիրիժոր Հովհաննես Հարությունի Չեքիջյանի ծննդյան 90-ամյա և կատարողական գործունեության 75-ամյա հոբելյանները:

Այդ կապակցությամբ 2018 թվականի հոկտեմբերին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության որոշմամբ Հ.Չեքիջյանը՝ հայ երաժիշտներից միակը, արժանացավ ՀՀ ԳԱԱ պատվավոր դոկտորի կոչման. վկայականը Մաեստրոյին հանձնեց ՀՀ ԳԱԱ նախագահ, ակադեմիկոս Ռադիկ Մարտիրոսյանը 2018թ. հոկտեմբերի 18-ին:

Իսկ ՀՀ ԳԱԱ խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի և Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ առաջիկա օրերին «Տիգրան Մեծ» հրատարակչությունը լույս կընծայի Աննա Ասատրյանի “Ohannes Tchekidjian: Life and Career” մենագրությունը:

2017 թվականի վերջին՝ դեկտեմբերի 30-ին, Հայաստանի Հանրապետության նախագահ Սերժ Սարգսյանի ՆՀ- 1014 –Ա հրամանագրով Հովհաննես Չեքիջյանին շնորհվեց «Հայաստանի Ազգային հերոս» բարձրագույն կոչումը: Նախագահի հրամանագրում կարդում ենք. «Հայաստանն աշխարհին ներկայացնելու ազգանվեր գործում դրսևորած անմնացորդ նվիրումի, մշակույթի բնագավառում ներդրած անձնական մեծ ավանդի, ինչպես նաև հայ ժողովրդին մատուցած բացառիկ ծառայությունների համար ժողովրդական

արտիստ Հովհաննես Հարությունի Չեքիջյանին շնորհել «Հայաստանի Ազգային հերոս» բարձրագույն կոչում՝ հանձնելով Հայրենիքի շքանշան»:

Հովհաննես Չեքիջյանը՝ մեծանուն երաժիշտը, քաղաքացին ու անհատը, հայրենիքի բարձրագույն պարգևին՝ Հայաստանի Ազգային հերոսի կոչմանն արժանացած 16-րդ հայորդին<sup>1</sup> է և երկրորդ երաժիշտը<sup>2</sup>, ներկայումս երևանաբնակ, հայաստանաբնակ միակ ՀՀ Ազգային հերոսը:

Հիրավի, արժանի գնահատական, կոչում և շքանշան: Չէ՞ որ «Մատենորոյի սիրանքը վաղուց է դարձել արվեստի գագաթ ու նշաճող: Նա ժամանակակից կատարողական արվեստում մի ամբողջ դարաշրջան է: Նրա անվան հետ են կապվում Հայաստանի ակադեմիական կապելլայի բարձրագույն նվաճումները: Խմբավարի զարմանալի տաղանդը և սիրելի գործին ինքնամոռաց նվիրումը պայմանավորեցին երգչախմբի ստեղծագործական ճակատագիրը: Հովհաննես Չեքիջյանը միավորեց և՛ հայ խմբերգային մշակույթի լավագույն ավանդույթները, և՛ արդի երգչախմբային արվեստի նվաճումները»<sup>3</sup>:

Իսկ մինչ այդ ԱՊՀ անդամ-երկրների հումանիտար համագործակցության խորհրդի և ԱՊՀ անդամ-երկրների հումանիտար համագործակցության միջպետական հիմնադրամի վարչության՝ 2014թ. ապրիլի 17-ի համատեղ նիստի որոշմամբ Հովհաննես Չեքիջյանին շնորհվել էր «Համագործակցության աստղեր» միջպետական մրցանակը՝ 2013 թվականի համար՝ մշակույթի և արվեստի ասպարեզում, որը նրան հանձնվեց Մոսկվայի Մեծ թատրոնի Բեթհովենյան դահլիճում:

Ի դեպ, նկատենք, որ մրցանակակիրների շարքում էին Ուկրաինայի գիտությունների ազգային ակադեմիայի պրեզիդենտ (1962-ից), ՍՍՀՄ ԳԱ

<sup>1</sup> ՀՀ Ազգային 17 հերոսներից 16-ը հայեր են, մեկը՝ ռուս: «1988 թվականին Հայաստանում տեղի ունեցած աղետալի երկրաշարժից հետո կատարված վերականգնողական աշխատանքների կազմակերպման գործում ներդրած ծանրակշիռ անձնական ավանդի, դժվարին պահերին հայ ժողովրդին ցուցաբերած բարոյական բացառիկ աջակցության համար» 2008թ. դեկտեմբերի 6-ին այդ կոչումը շնորհվել է Ռուսաստանի Դաշնության Դաշնային ժողովի նախագահ, Դաշնության խորհրդի անդամ Նիկոլայ Ռիժկովին (հերթական համարը՝ 15):

<sup>2</sup> «Աշխարհին Հայաստանի ներկայացման գործում և երկրի առջև ունեցած բացառիկ ծառայությունների համար, ինչպես նաև ծննդյան 80-ամյակի առթիվ» 2004 թվականի մայիսի 27-ին այն շնորհվել է ֆրանսահայ շանսոնյե Շառլ Ազնավուրին (հերթական համարը՝ 13):

<sup>3</sup> **Гомцян Наталия**, Живая легенда, “Голос Армении”, 25 января, 2018, стр. 6.

ակադեմիկոս (1962), Ուկրաինայի հերոս (1998), Լենինյան մրցանակի դափնեկիր (1957), Ստալինյան մրցանակի (երրորդ աստիճանի, 1950) և Ուկրաինայի Պետական մրցանակների կրկնակի դափնեկիր (1970, 2004), ՍՍՀՄ Գերագույն խորհրդի դեպուտատ (1962-1989), Ուկրաինական ՍՍՀ Գերագույն խորհրդի նախագահության անդամ (1963-1980) Բորիս Պատոնը և ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1988), ՍՍՀՄ Պետական (1967) և ՌՍՖՍՀ Պետական (1997) մրցանակների դափնեկիր, Ա.Պ.Չեխովի անվան Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի գեղարվեստական ղեկավար և դիրեկտոր (2000–2018), Օլեգ Տաբակովի ղեկավարությամբ գործող Մոսկովյան թատրոնի («Табакерка») հիմնադիր և գեղարվեստական ղեկավար (1987-2018) Օլեգ Տաբակովը:

Եվ այսպես. ո՞վ է մեր ժամանակների հերոսը՝ կենդանի լեգենդն ու քայլող դասականը, մասնորոշ Հովհաննես Չեքիջյանը:

Փարիզի «Ecole normale de Musique» կոնսերվատորիայի և Ստամբուլի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայի շրջանավարտ, Թուրքիայի միակ պրոֆեսիոնալ երգչախմբի՝ Ստամբուլի պետական կապելլայի գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր, Ստամբուլի պետական օպերային թատրոնի երաժշտական ղեկավար Հ.Չեքիջյանը 1961 թվականին եկավ Հայաստան և սեպտեմբերի 5-ին ստանձնեց Հայաստանի պետական երգչախմբի ղեկավարությունը: Նրա գործունեությունը նշանավորեց Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի տարեգրության Ոսկեդարը, երբ հայկական կապելլան հասավ Խորհրդային Միության լավագույն երգչախմբերի մակարդակին՝ որոշ առումներով գերազանցելով նրանց:

Երգչախմբային դիրիժոր, կոմպոզիտոր, մանկավարժ, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս, Լենինյան և ՍՍՀՄ Պետական (կրկնակի) մրցանակների դափնեկիր Գուստավ Էռնեստսը նկատեց. «Էստոնիա» համերգասրահի այցելուներին սպասում էր հաճելի անակնկալ, ես կասեի՝ «համերգային ռումբ»՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի ելույթը: Ինտոնացիոն հարստությունը, ֆրազավորման հստակությունը հնարավորություն են ընձեռում հաղորդելու ունկնդրին այն, ինչն անհնար է ամրագրել նոտաներով: Կապելլայի կատարմամբ հնչում են ոչ միայն տեքստը, այլև ենթատեքստը, ոչ միայն տողերը, այլև այն, ինչ գտնվում է տողերի միջև, տողից վերև ու տողատակին:

Կապելլայի գլխավոր դիրիժոր և գեղարվեստական ղեկավար Հովհաննես Չեքիջյանը խիստ ինքնատիպ, օժտված երաժիշտ է: Հ. Չեքիջյանը կայծակի արագությամբ է արձագանքում երգչախմբի այս կամ այն մասում նկատ-



վող ամենափոքր տատանումին կամ հնչերանգին: Չեքիջյանի ղեկավարությամբ խումբը հիշեցնում է սնդիկով լեցուն սրվակ, որն անդրադարձնում է ամենափոքր շեղումն իսկ: Յուրաքանչյուր ակնթարթ դիրիժորը պատրաստ է երգչախմբի ղեկավարման վահանակին միացնելու նորանոր նրբերանգներ. այդ ամենը կատարվում է էլեկտրոնային վիրտուոզությամբ:

...Ուղեծիր է ելել երաժշտական նոր նավ, որի անձնակազմը և հրամանատարը եռանդուն են, լի ավյունով և խիզախ թռիչքներով»<sup>4</sup>:

Իսկ կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, Լենինյան և ՍՍՀՄ Պետական մրցանակների դափնեկիր, ՀԽՍՀ ԳԱ ակադեմիկոս, արվեստագիտության դոկտոր Արամ Խաչատրյանն արձանագրեց. «Շատ բարձր եմ գնահատում Հովհաննես Չեքիջյանի կատարած աշխատանքը: Նա համաաշխարհային ընդգրկման դիրիժոր է, խմբերգային արվեստը հասցրել է համամարդկային հնչողության»<sup>5</sup>:

Հ.Չեքիջյանի ղեկավարած երգչախումբը միակն է համաաշխարհային երգչախմբային արվեստում, որը բեմում երգում է առանց նոտաների, դրանցից չի օգտվում անգամ խոշոր կտավի վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների կատարման ժամանակ՝ ղեկավարվելով «բեմ բարձրացողը նոտաներն իր սրտում ու մտքում պետք է ունենա և ոչ թե ձեռքին» չեքիջյանական նշանաբանով:

Բացառիկ դիրիժորի կատարողական գործունեությունն ունի երկու հիմնական ուղղություն:

Մի կողմից՝ նա աշխարհին է ներկայացրել հայ երգչախմբային երաժշտությունը և երգչախմբային արվեստի բարձր մակարդակը: Այս տեսակետից Մաեստրոն հաջողությամբ շարունակում է Մեծն Կոմիտասի գործը: Կոմիտասը հայ երաժշտության քարոզիչն էր՝ հայ երգի առաքյալն ինչպես օտարների, այնպես էլ հենց հայերի համար: Նրա կյանքի նպատակներից էր համոզել աշխարհին, որ հայն ունի իր ինքնուրույն երաժշտությունը: Կոմիտասը հայ երգը տարածեց նաև հայերի շրջանում և «ստիպեց» նրանց, որ սիրեն այն: Նա իր ժողովրդին վերադարձրեց սեփական երգը: Մինչ այդ՝ Հայաստանից դուրս, անգամ հայ մտավոր կյանքի կենտրոններում՝ Կ. Պոլսում, Թիֆլիսում, Վե-

<sup>4</sup> **Էռնեսաքս Գ.**, Բարձր թռիչք ձեզ, «Սովետական Հայաստան», 3 նոյեմբերի, 1964: **Ernesaks G.**, Meeldiv Üllatus, “Rahva Hääl”, 29 oktoobril, 1964.

<sup>5</sup> **Ասատրյան Ա.**, Ամենայն հայոց մաեստրոն. Հովհաննես Չեքիջյան, Երևան, 2009, էջ 4, «Հայրենիքի ծայն», 1 հունվարի, 1974:

նետիկում, Մոսկվայում, Բաքվում, հայ ժողովրդական երգը քիչ էր ծանոթ: Երգվում էին հիմնականում «ազգային» երգեր, որոնց բառերը հայկական էին՝ հայրենասիրական, բայց երաժշտությունը մեծ մասամբ կտորներ էին եվրոպական օպերաներից կամ էլ փոխառված ծանոթ եվրոպական երգերից («Արի, իմ սոխակ», «Մեր հայրենիք» և այլն)<sup>6</sup>:

Իր կատարողական ողջ գործունեության ընթացքում Մաեստրո Չեքիջյանը հավատարիմ է կոմիտասյան պատգամներին: Եվ պատահական չէ, որ իր հիմնադրման օրվանից՝ 2015 թվականի հունվարի 29-ից, Մաեստրոն Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ է: Ավելին՝ կանգնած լինելով այդ թանգարանի գաղափարի և ստեղծման ակունքներում՝ մեծապես կարևորել է թանգարանի ստեղծումը Երևանում: Իսկ մինչ այդ՝ 2011 թվականին, եղել է Կոմիտասի անվան Առաջին միջազգային փառատոնի պատվավոր հյուրը և ընտրվել մրցանակային ժյուրիի պատվո նախագահ, փառատոնի «գեղարվեստական մասի ձևավորման գործին աջակցելու և վերջինիս նկատմամբ նվիրվածություն ցուցաբերելու համար» 2011թ. օգոստոսի 7-ին պարգևատրվել Պատվոգրով:

Հ.Չեքիջյանի երկացանկում կարևոր տեղ են գտել ինչպես հայ դասականների՝ Տիգրան Չուֆաճյանի, Կոմիտասի, Մակար Եկմայանի, Արմեն Տիգրանյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Արամ Խաչատրյանի և ուրիշների, այնպես էլ ժամանակակից և սփյուռքահայ կոմպոզիտորների՝ Բարսեղ Կանաչյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Ալան Հովհաննեսի, Էդվարդ Միրզոյանի, Էդգար Հովհաննիսյանի, Գրիգոր Հախինյանի, Արամ Սաթյանի, Կոնստանտին Պետրոսյանի, Աշոտ Բաբայանի և այլոց ստեղծագործությունները:

Մաեստրոն համերգներով շրջագայել է Հայաստանի սահմաններից դուրս 184 քաղաքներում՝ նախկին ԽՍՀՄ հանրապետություններում, Լիբանանում, Ֆրանսիայում, Իսպանիայում, Չեխոսլովակիայում, Լեհաստանում, Մեծ Բրիտանիայում, ԱՄՆ-ում, Հունաստանում, Սիրիայում, Շվեյցարիայում, Թուրքիայում, Արգենտինայում, Ավստրալիայում ևն: 868 համերգների ընթացքում (դրանցից 43-ը՝ Ֆրանսիայում, 97-ը՝ Լենինգրադում) հանդես է եկել աշխարհի 69 առաջնակարգ նվագախմբերի, այդ թվում՝ ԽՍՀՄ պետական ակադեմիական սիմֆոնիկ, Մոսկվայի Մեծ թատրոնի սիմֆոնիկ, Մոսկվայի

<sup>6</sup> Ասատրյան Ա., Կոմիտասը և հայ երաժշտական արվեստի զարգացման ուղիները /Ծննդյան 140-ամյակի առթիվ/, «Պատմաբանասիրական հանդես», 2010, N 1, էջ 25-43:

պետական ֆիլիարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ, Լենինգրադի ֆիլիարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ, Բուդապեշտի ֆիլիարմոնիայի սիմֆոնիկ, Վրոցլավի ֆիլիարմոնիայի սիմֆոնիկ, Մարսելի օպերայի սիմֆոնիկ նվագախմբերի հետ:

Մյուս կողմից՝ հայրենիքում՝ Երևանում և Հայաստանի շրջկենտրոններում ու շրջաններում, ներկայացրել է ինչպես հայ, այնպես էլ արտասահմանյան դասական երաժշտությունը, այդ թվում՝ Բախի, Հենդելի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Շոպենի, Բելինիի, Ռոսինիի, Վերդիի, Վագների, Մենդելսոնի, Բրամսի, Բեռլիոզի, Գունդի, Ֆորեի, Սմետանայի, Գերշվինի, Գլինկայի, Բորոդինի, Մուսորգսկու, Չայկովսկու, Տանեևի, Դմիտրի Շոստակովիչի, Տիխոն Խրեննիկովի, Գեորգի Սվիրիդովի, Դմիտրի Կաբալևսկու, Ռոդիոն Շչեդրինի, Քիշտոֆ Պենդերեցկու և այլոց ստեղծագործությունները:

Ընդ որում երկու դեպքում էլ Մատեսորոն դառնում է բազմաթիվ ստեղծագործությունների առաջին ու անգերազանցելի մեկնաբանը: Նրա ղեկավարությամբ հայկական կապելլան ստեղծել է բազմազան ու հարուստ երկացանկ՝ կատարելով համաշխարհային երաժշտական գրականության ճանաչված, հայ և օտարազգի կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից, նաև հայ ժողովրդական երգեր, հատվածներ օպերաներից: Բնագրի լեզվով՝ 27 լեզուներով կատարվել են ավելի քան 700, այդ թվում՝ խոշոր կտավի շուրջ 40 ստեղծագործություններ, որոնցից 15-ը ներկայացվել են Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ:

Հովհաննես Չեքիջյանի ջանքերով ոչ միայն Հայաստանում, այլև Խորհրդային Միությունում առաջին անգամ հնչել են վոկալ-սիմֆոնիկ այնպիսի ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Հ.Բեռլիոզի «Requiem»-ը (1967, Երևան, Մոսկվա), «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամատիկ սիմֆոնիան (1983, Մոսկվա) և «Te Deum»-ը (1977, Լենինգրադ), Գ.Ֆորեի «Requiem»-ը (1971, Երևան, Մոսկվա), Շ.Գունդի «Մահ և կյանք» օրատորիան (1971, Մոսկվա), Զ.Վերդիի «Ազգերի հիմնը» (1982, Լենինգրադ), Կ.Լամբերտի «Ռիո Գրանդե»-ն (1982, Լենինգրադ) ևն:

Ավելին, Հ.Չեքիջյանը համաշխարհային դիրիժորական պրակտիկայում միակ դիրիժորն է, ով Հ.Բեռլիոզի «Requiem»-ը կատարել է 37 անգամ՝ Երևանում, Մոսկվայում, Լենինգրադում, Մինսկում, Թբիլիսիում, Վիլնյուսում, Կիևում, Քիշնևում, Կաունասում, Ույանովսկում, Տիրասպոլում, Խարկովում, Դնեպրոպետրովսկում, Սվերդլովսկում, Լվովում, Օդեսայում, Նովոսիբիրսկում, Օմսկում, Տոմսկում՝ սահմանելով յուրահատուկ համաշխարհային ռեկորդ: Ի

ղեպ, հենց Հ.Չեքիջյանի ջանքերով տեղի ունեցավ Բեռլինի «Requiem»-ի երևանյան պրեմիերան 1967-ի փետրվարի 1-ին և 2-ին: Օրեր անց՝ փետրվարի 26-ին, «Requiem»-ը հնչեց Մոսկվայում՝ Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ, ՍՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի պետական երգչախմբի կատարմամբ: Իսկ մարտի 2-ին և 3-ին ստեղծագործությունը Մաեստրոյի ղեկավարությամբ հնչեց Լենինգրադում՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի և Լենինգրադի ալտերնատիվ սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ:

Կարելի է հաստատապես արձանագրել, որ Հովհաննես Չեքիջյանի անձնական մասնակցության շնորհիվ նոր մակարդակի է բարձրացել երաժշտական կյանքի որակը Հայաստանում, իր գործունեությամբ նա էական նպաստ է բերել Խորհրդային Միությունում խմբերգային և դիրիժորական կատարողական արվեստի զարգացմանը: Դրա վառ վկայությունն է այն հանգամանքը, որ կատարողական բարձր արվեստի և ստեղծագործական ծանրակշիռ նվաճումների համար Հայաստանի պետական երգչախումբը 1969 թվականին արժանացել է «Ակադեմիական» բարձր, սակավադեպ շնորհվող կոչմանը, որին Հայաստանի երաժշտական կոլեկտիվներից արժանացել է միայն Երևանի Ա.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական թատրոնը, 1975-ին դարձել Հայաստանի վաստակավոր կոլեկտիվ, իսկ 2012-ին ստացել «Ազգային» կարգավիճակ:

Իր գործունեությամբ Հ.Չեքիջյանը նշանակալիորեն ընդլայնել է երգչախմբային ստեղծագործության հորիզոնները և հայ երաժշտության ժառանգությունը միավորել համաշխարհային և ժամանակակից խմբերգային արվեստի լավագույն նմուշների հետ<sup>7</sup>:

Հովհաննես Չեքիջյանը հայ դիրիժորներից, նաև կատարողներից միակն է, ով արժանացել է ԽՍՀՄ Պետական մրցանակի: ԽՍՀՄ այդ բարձրագույն պարգևը տաղանդավոր երաժշտին շնորհվեց 1975 թվականին՝ «1971-1973 թվականների համերգային ծրագրերի համար». այդ տարիներին Մաեստրոյի ղեկավարությամբ հայկական կապելլան բազմաթիվ համերգներով հանդես էր եկել Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, Մոլդավիայում, Լիտվայում, Վրաստանում և Ադրբեջանում:

Այսօր Հովհաննես Չեքիջյանը հայաստանյան բոլոր երաժշտական միջոցառումների հանդիսատեսի կողմից խիստ ցանկալի ու շատ սպասված մասնակիցն է. նրա ղեկավարած կապելլային է վստահվում և՛ Կոմիտասի միջազ-

<sup>7</sup> **Оганес Чекиджян.** Капитан армянской капеллы, Форум, 2/2014, стр. 32.

գային գիտաժողով-փառատոնի բացման համերգը (26 սեպտեմբերի, 2018), և՛ Հայաստանում 2018-ի հոկտեմբերին տեղի ունեցած Ֆրանկոֆոնիայի 17-րդ գագաթնաժողովի համերգը (7 հոկտեմբերի, 2018) և էլի շատ ու շատ միջոցառումներ:

Հովհաննես Չեքիջյանը հայ կոմպոզիտորներից շատ-շատերի վոկալ-սիմֆոնիկ և խմբերգային ստեղծագործությունների փնտրված մեկնաբանն է...

Հ.Չեքիջյանի ստեղծագործական դիմանկարն ամբողջացնելու համար նշենք նրա արդյունաշատ գործունեությունը Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում, որի գեղարվեստական ղեկավարը և դիրեկտորն էր 1982-1987 թվականներին: Հ.Չեքիջյանը կարևորում է թատրոնի խաղացանկը. ներկայացվում են Հ.Բեռլիոզի «Ռոմեո և Ջուլիետ» դրամատիկ սիմֆոնիան, Չայկովսկու «Թեմա վարիացիաներով» բալետային ներկայացումը: Բեմ են բարձրանում մի կողմից՝ ժամանակակից սովետական կոմպոզիտորների երկերը, այդ թվում՝ Վյաչեսլավ Գանելինի «Սառանայի ջրաղացը» բալետը, Ալեքսանդր Հարությունյանի «Սայաթ-Նովա» օպերան, մյուս կողմից՝ համաշխարհային դասականների գործերը՝ Պ.Չայկովսկու «Շչեկլունչիկ» բալետը, Պուչչինիի «Բոհեմա» և «Չիո-Չիո-Սան» օպերաները, Ն.Ռիմսկի-Կորսակովի «Ոսկե աքաղաղը», նաև Ջաքարիա Փալիաշվիլու «Դաիսի» օպերան և այլն:

Հ.Չեքիջյան կոմպոզիտորի գրչին են պատկանում Սիլվա Կապուտիկյանի խոսքերով գրված «Ազատության ղողանջներ» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը (1963)՝ նվիրված Ա.Խաչատրյանի ծննդյան 60-ամյակին, և «Գարնանային անուրջներ» վոկալ-սիմֆոնիկ պոեմը (1975)՝ գրված Վահան Տերյանի քնարական բանաստեղծությունների հիման վրա, որը հնչել է Երևանում, Լեւինգրադում, Մոսկվայում, Փարիզում, ԱՄՆ-ի քաղաքներում:

Պրոֆեսոր Հ.Չեքիջյանը 1975-ից դասավանդել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում, որտեղ 2014-ին սահմանվել է Չեքիջյանի անվան կրթաթոշակ խմբավարական բաժնի լավագույն ուսանողի համար:

2018 թվականին իր հիմնադրման 75-ամյակը բոլորեց Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիան:

2018թ. հոկտեմբերի 18-ին Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում տեղի ունեցավ ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 75-ամյա հոբեյանական հանդիսավոր նիստը, որի համերգային մասում փայլեց Հովհաննես Չեքիջյանը:

Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախումբը Մաեստրոյի ղեկավարությամբ նախ հանդես եկավ կոմիտասյան խմբերգերի a cappella փայլուն կատարումներով (մենակատար՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Սարգիս Աղամալյան)՝ «Ել-ել», «Գութաներգ», «Կալի երգ» և Երգչար՝ «Լուսնակը սարի տակին», «Անձրևն եկավ», «Եղնիկ», «Վարդ ա յարս», «Երևան բաղ եմ արել», «Տուն արի» և «Առնեմ էրթամ իմ յարը»:

Հաջորդիվ հայկական կապելլան Մաեստրոյի ղեկավարությամբ կատարեց Տիգրան Չուխաճյանի «Կարինե» կոմիկական օպերայի առաջին գործողության առաջին տեսարանը (մենակատար՝ Սարգիս Աղամալյան) և եզրափակիչ խմբերգը՝ ՀՀ վաստակավոր արտիստ Արամ Թուրաբյանի դաշնամուրային նվագակցությամբ:

Այնուհետև հանդես եկավ Հովհաննես Չեքիջյան սիմֆոնիկ դիրիժորը. նրա ղեկավարությամբ Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախումբը կատարեց Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի 75-ամյա պատմության ընթացքում միակ երաժիշտ ակադեմիկոսի՝ աշխարհահռչակ Արամ Խաչատրյանի հանրահայտ Վալսը՝ 21-ամյա Մ.Յու.Լերմոնտովի «Դիմակահանդես» դրամայի համար գրված երաժշտությունից, որը դարձավ դրամատիկական թատրոնում Խաչատրյանի ստեղծագործական գագաթնակետը: Այս առիթով նշենք, որ «Դիմակահանդեսի» պրեմիերան տեղի ունեցավ 1941-ի հունիսի 21-ին Մոսկվայի Ե.Վախթանգովի անվան թատրոնում: Ու թեև պրեմիերայի հաջորդ օրն սկսվեց Հայրենական մեծ պատերազմը, սակայն Վալսը, այնուամենայնիվ, ապրեց ու տարածվեց աշխարհով մեկ:

Հիշենք նաև, որ Ա.Խաչատրյանի քաղաքացիական հոգեհանգստի ժամանակ Մոսկվայի կոնսերվատորիայի Մեծ դահլիճում ՍՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը Եվգենի Սվետլանովի ղեկավարությամբ նվագում էր հենց այդ Վալսը՝ ներկաներից «յուրաքանչյուրին իրականում զգալ տալով, թե ինչ Մեծ երաժիշտ ենք մենք կորցրել»<sup>8</sup>: Վալսի հնչյուններն Ա.Խաչատրյանին ուղեկցեցին դեպի անմահություն:

Ստեղծագործության ընտրությունը շատ խորհրդանշական էր, չէ՞ որ տասնամյակներ առաջ՝ դեռևս Հայաստանում իր կատարողական գործունեության արշալույսին, Հ.Չեքիջյանն արժանացել էր Ա.Խաչատրյանի բարձր գնահատականին: 1971թ. հուլիսի 14-ին ԽՍՀՄ Գերագույն խորհրդի որոշմամբ նա

<sup>8</sup> Юзефович В. Арам Хачатурян, Москва, 1990, стр. 73.

պարգևատրվում է Աշխատանքային կարմիր դրոշի շքանշանով: Առաջին շնորհավորանքը հենց Արամ Խաչատրյանից էր: Հուլիսի 15-ին մեծանուն խմբավարն ստանում է հետևյալ շնորհավորական հեռագիրը. “Дорогой Оганес. Сердечно поздравляю Вас с награждением Орденом Трудового Красного знамени. Желаю еще большего расцвета Вашего сверкающего таланта. С любовью, Арам Хачатурян”<sup>9</sup>:

Մյուս կողմից՝ Խաչատրյանի ցանկությունն էր, որպեսզի իր տուն-թանգարանը ստեղծվեր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտին կից:

Ու թեև կոմպոզիտոր-ակադեմիկոսի տուն-թանգարանը չստեղծվեց Արվեստի ինստիտուտին կից ու չդարձավ գիտական ուսումնասիրությունների կենտրոն, ինչպես պատկերացնում էր Ա.Խաչատրյանը, սակայն խիստ խորհրդանշական է, որ այսօր ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի [www.arts.sci.am](http://www.arts.sci.am) ինտերնետային կայքն այցելուին ողջունում է կոմպոզիտորի հանրահայտ Վալսով:

ՀՀ ԳԱԱ հոբեյանական համերգն ավարտվեց ՀՀ ԳԱԱ օրհներգի փառահեղ կատարմամբ. Արամ Սաթյանի և Կարո Վարդանյանի հեղինակած վոկալ-սիմֆոնիկ ստեղծագործությունը հնչեց Հայաստանի ազգային ակադեմիական երգչախմբի և Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի նվագախմբի կատարմամբ՝ իր միակ ու անկրկնելի մեկնաբանի՝ Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ:

Այս համատեքստում կարևորվում է ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի հետ Մաեստրոյի համագործակցությունը, որը նոր ու արդյունավետ փուլ է թևակոխել վերջին տասնամյակում: Բավական է նշել, որ նա ոչ միայն ՀՀ ԳԱԱ Ոսկե հուշամեդալի ասպետ է, ՀՀ ԳԱԱ օրհներգի առաջին ու մինչ օրս միակ մեկնաբանը, այլև ՀՀ ԳԱԱ պատմության մեջ միակ երաժիշտը, ավելին՝ արվեստի աշխարհի եզակի ներկայացուցիչը, ով արժանացել է ՀՀ ԳԱԱ պատվավոր դոկտորի կոչման:

Մաեստրոն երաժիշտ կատարողներից միակն է, ում ստեղծագործական գործունեությանը նվիրված գիտական նստաշրջան է գումարել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը: Նա արդեն 10 տարի անընդմեջ ոչ միայն ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամ է, այլև Ինստիտուտի

<sup>9</sup> Տե՛ս Հ.Չեքիջյանի անձնական արխիվ: Ի դեպ, 1983-ին հրատարակված Ա.Խաչատրյանի նամականիում նշված է այդ հեռագրի սխալ տարբերիվ՝ 1972: Տե՛ս Арам Хачатурян, Письма, Ереван, 1983, стр. 138:

բոլոր միջոցառումների սպասված ու ցանկալի հյուրն ու մասնակիցը: Եվ պատահական չէ, որ Մաեստրոյի հոբեյաններին արձագանքում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը՝ 80-ամյակին՝ Աննա Ասատրյանի «Ամենայն հայոց մաեստրոն. Հովհաննես Չեքիջյան» գրքով, 85-ամյակին՝ գիտական նստաշրջանի զեկուցումների ժողովածուով, իսկ այս փառապանծ հոբեյանին՝ Աննա Ասատրյանի “Ohannes Tchekidjian: Life and Career” մենագրությամբ:

Վերստին ջերմորեն շնորհավորելով մեր թանկագին հոբեյարին՝ մաղթում ենք երջանկությամբ ու ձեռքբերումներով լեցուն քաջառողջ կյանքի բազում տարիներ, անսպառ կենսական կորով, նորանոր նվաճումներ՝ ի նպաստ հայ երգչախմբային-կատարողական արվեստի զարգացման, ի շահ հայ և համաշխարհային երաժշտության հանրահռչակման:

Շնորհավոր հոբեյանդ, Ամենայն հայո՛ց մաեստրո:

Օրհնվի ծնունդդ, երգչախմբային արվեստի թանկագին մարշալ:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

ԼԻԼԻԹ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու

**Հ.Գ.**

Շնորհավորանքներին և բարեմաղթանքներին սիրով միանում է **ԿԱՆԹԵՂ**-ի խմբագրական խորհուրդը:



---

---

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ Արուայակ</b> – Ռուբեն Զարդարյանը՝ ՀՅԴ մամուլում .....	3
<b>ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Սաթենիկ</b> – Լևոն Խեչոյանի արձակի թաքնագիտական շերտերը .....	9
<b>ԳԱԲՐԻԵԼՅԱՆ Լուսինե</b> – Անձնավորված բնության կերպարը Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմում .....	24
<b>ԵՐԿԱՆՅԱՆ Աննա</b> – Միջնադարյան գրիչ-ծաղկողները Գ. Դարիկյանի ստեղծագործություններում .....	33
<b>ԽԱԶԱՏՐՅԱՆ Հայարփի</b> – Աստծո և մարդկային փոխհարաբերության թեման Հովհաննես Թումանյանի և Վահան Թեքեյանի ստեղծագործություններում .....	42
<b>ՀԱՅԹՅԱՆ Լուսինե</b> – Անհատի դրաման Լիլիան Հելլմանի «Պենտիմենտո»՝ «Դիմանկարների գիրքը» հուշագրությունում .....	57
<b>ՍԱՐԳՍՅԱՆ Նինել</b> – Արմեն Մարտիրոսյանի բանաստեղծական աշխարհը .....	63
<b>ՔՈԶԱՐՅԱՆ Ամայա</b> – Հովհաննես Թումանյանը՝ մանուկներին (մանկական բանաստեղծությունները) .....	69

### ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԳԱՍՏՅԱՆ Աշոտ</b> – Սերո Խանգադյանի «Հորս հետ և առանց հորս» ինքնակենսագրական վիպակի լեզվաոճական առանձնահատկությունները .....	75
<b>ԹԱԴԵՎՈՍՅԱՆ Սյուզաննա</b> – Դեռնթիկ եղանակավորության դրսևորման մակարդակները լրագրային խոսույթում .....	84
<b>ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՅԱՆ Հայկ</b> – «Բնություն» իմաստային դաշտի բառային միավորների կերպարաստեղծ գործառույթը Շելլիի «Ազատագրված Պրոմեթեոս» պոեմում .....	93
<b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Լուսինե</b> – Լայնիմաստ գոյականները՝ որպես մեդիադիսկուրսում իրադարձության անվանման միջոց .....	102
<b>ՂԱԶԱՐՅԱՆ Դոնարա, ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Աննա</b> – Բազմաձայնությունը մեդիախոսույթում .....	110
<b>ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Նարինե</b> – Ժամանակային իմաստների արտահայտումը հայերենում և իսպաներենում .....	121

### ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԵՍԱՅԱՆ Վարդան</b> – Իսայի Փիթոյան. արդյունաբերողը, բանկիրը, արվեստի հովանավորը .....	129
---	-----

<b>ԿԵՍՈՅԱՆ Գևորգ</b> – Պետական-կուսակցական վերահսկողության ժողովրդական կոմիտարիատի գործունեությանը օժանդակող մարմինները 1928-1934 թթ. ....	139
<b>ՄԱՀՏԵՍՅԱՆ Հայկ</b> – Վարչատարածքային բաժանման խնդիրներն Անդրկովկասի ժողովրդավարական Դաշնային Հանրապետության սահմանադրության մշակման աշխատանքների համատեքստում (1918թ. փետրվար-մայիս) .....	150
<b>ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ</b>	
<b>ԽԱԶԻԲԱԲՅԱՆ Սոսե</b> – Անձի ստեղծարարության հիմնախնդիրը հումանիստական հոգեբանության համատեքստում .....	158
<b>ԻՐԱՎԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ</b>	
<b>ՄԱԼԽԱՍՅԱՆ Լիանա</b> – Պետության առաջացման հիմնական հայեցակարգերը .....	167
<b>ՏԵՐ-ԲԱԼՅԱՆ Արեն</b> – Իրավունքի գլոբալացման եղանակների և ձևերի առանձնահատկությունները .....	175
<b>ՔԱՂԱՔԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ</b>	
<b>ՌՈՒԽԿՅԱՆ Լևոն</b> – Նեոազատականության դերը փոխակերպվող հասարակությունների արժեհամակարգի ձևափոխման գործում .....	182
<b>ԱՐՎԵՍԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ</b>	
<b>ԱՐԻԱԲՈՂ Աննա</b> – Մաշիադ քաղաքի ձևագոյացման և քաղաքաշինական զարգացման պատմությունը .....	192
<b>ԱՐՏԵՄՅԱՆ Լիլիթ</b> – Սերգեյ Սմբատյան. դիմանկարի նրբագծեր .....	198
<b>ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Մերի</b> – Ալեքսանդր Սիրանոսյանը և Ստեփան Էլմասի ստեղծագործական ժառանգության վերաձևումը .....	208
<b>ԽԱԶՄԱՆՅԱՆ Սոֆի</b> – Կաթողիկոսական պատկերների և ծիսական հանդերձանքի պատկերագրությունը 13-16-րդ դդ. հայ միջնադարյան գրքարվեստում .....	213
<b>ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ Արսեն</b> – «Միմինո» ֆիլմը և ազգային բնավորության որոշակի հատկանիշներ .....	222
<b>ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ Աննա</b> – Արտեմի Այվազյանի հուշագրությունը .....	228
<b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Գրետա</b> – Տաթևիկ Սազանդարյանի դերը հայ դասական երգարվեստում .....	235
<b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին, ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի</b> – Պատելային ստեղծագործությունները Համլետ Ասատրյանի արվեստում .....	242
<b>ՄԱԼԵՔԻ Զահրա</b> – Հաննիբալ Ալխաս. նկարիչ, որը սիրում էր պոեզիան .....	248
<b>ՆՈՒՐՁԱՆՅԱՆ Օլյա</b> – «Երաժշտության պատմություն» դասընթացի մեթոդական երկու մոտեցում .....	254
<b>ՇԱՀՂԱՐՅԱՆ Արիս</b> – Արևելյան ու եվրոպական արվեստների ազդեցությունը Նոր Զուլայի որմնանկարչական արվեստում (XVII-XVIII դարեր) .....	264

---

<b>ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե</b> – Որսի մոտիվը Վանի թագավորության կերպար- վեստում .....	269
<b>ՍԻՄՈՆՅԱՆ Արփինե</b> – Եպիսկոպոս Թովմա Վանանդեցին և նրա հրա- տարակությունները .....	277

#### **ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ**

<b>ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա, ԱՐՏԵՄՅԱՆ Լիլիթ</b> – Ստեղծագործական փայլատակում- ներով և սխրանքներով լի կյանքի ուղի (Հովհաննես Չեքիջյանի ծննդյան 90-ամյա հոբելյանի առթիվ) .....	286
---	-----

## СОДЕРЖАНИЕ

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>АБРААМЯН Арусяк</b> – Рубен Зардарян в газетах АРФД .....	3
<b>АВETИСЯН Сатеник</b> – Эзотерические слои прозы Левона Хечояна .....	9
<b>ГАБРИЕЛЯН Лусине</b> – Образ персонифицированной природы в поэме «Ануш» Ованеса Туманяна .....	24
<b>ЕРКАНЯН Анна</b> – Средневековые писцы-миниатюристы в произведениях Г. Деврикяна .....	33
<b>ХАЧАТРЯН Айарпи</b> – Тема взаимодействия божественного и человеческого в произведениях Ованеса Туманяна и Ваана Текеяна .....	42
<b>АЙТЯН Лусине</b> – Драма личности в мемуарах Лилиан Хеллман «Пентименто» - «Книга портретов» .....	57
<b>САРГСЯН Нинель</b> – Поэтический мир Армена Мартиросяна .....	63
<b>КОЧАРЯН Амалья</b> – Ованес Туманян – детям (детские стихотворения) .....	69

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<b>ГАЛСТЯН Ашот</b> – Лингвистические и стилистические особенности автобиогра- фической повести «С отцом и без отца» Серо Ханзадяна .....	75
<b>ТАДЕВОСЯН Сюзанна</b> – Уровни проявления деонтической модальности в дискурсе прессы .....	84
<b>АМБАРЦУМЯН Айк</b> – Образообразующая функция лексического поля «при- рода» в «Освобожденном Прометее» П. Б. Шелли .....	93
<b>АРУТЮНЯН Лусине</b> – Широкозначные существительные как средство номи- нирования событий в медиадискурсе .....	102
<b>КАЗАРЯН Донара, МЕЛКОНЯН Анна</b> – Полифония в медиадискурсе .....	110
<b>МЕЛКОНЯН Нарине</b> – Выражение временных значений в армянском и ис- панском языках .....	121

## ИСТОРИОГРАФИЯ

<b>ЕСАЯН Вардан</b> – Исаи Питоян - промышленник, банкир, меценат .....	129
<b>КЕСОЯН Геворг</b> – Органы способствующие деятельности народного комисса- риата государственно-партийного контроля в 1928-1934 гг. ....	139
<b>МАЙТЕСЯН Гайк</b> – Вопрос размежевания границ в контексте разработки конституции Закавказской Федеративной Демократической Республики ...	150

## ПСИХОЛОГИЯ

<b>ХАЧИБАБЯН Сосе</b> – Проблема креативности личности в контексте гумани- стической психологии .....	158
--	-----

<b>ЮРИСПРУДЕНЦИЯ</b>		
<b>МАЛХАСЯН Лиана</b> – Основные концепции возникновения государства .....		167
<b>ТЕР-БАЛЯН Арен</b> – Особенности форм и видов глобализации права .....		175
<b>ПОЛИТОЛОГИЯ</b>		
<b>РУХКЯН Левон</b> – Роль нео-либерализма в системе ценностей трансформирующихся обществ .....		182
<b>ИСКУССТВОВЗНАНИЕ И АРХИТЕКТУРА</b>		
<b>АРИАБОД Анна</b> – История формирования и развитие градостроительства города Машхада .....	192	198
<b>АРТЕМЯН Лилит</b> – Сергей Смбатян: штрихи к портрету .....		
<b>ГРИГОРЯН Мери</b> – Александр Сираносян и возрождение творческого наследия Стефана Элмаса .....	208	
<b>ХАЧМАНЯН Софи</b> – Иконография образов католиков и их ритуальных облачений в армянской миниатюре XIII-XVI веков .....	213	
<b>АМБАРЦУМОВ Арсен</b> – Фильм «Мимино» и некоторые черты национального характера .....	222	228
<b>АЙРАПЕТАН Анна</b> – Мемуары Артемия Айвазяна .....		
<b>АРУТЮНЯН Грета</b> – Роль Татевик Сазандарян в истории армянского певческого искусства .....	235	
<b>АРУТЮНЯН Мартин, КИРАКОСЯН Мэри</b> – Пастельные работы в творчестве Гамлета Асатряна .....	242	248
<b>МАЛЕКИ Захра</b> – Ганнибал Алхас. живописец, влюбленный в поэзию .....	254	
<b>НУРИДЖАНЯН Оля</b> – Два методических подхода к курсу «История музыки» ..		
<b>ШАХДАРЯН Арис</b> – Влияние восточного и европейского искусства на искусство фресок города Нор-дзуга (17-18-ого веков) .....	264	
<b>ПОГОСЯН Гаяне</b> – Мотив охоты в изобразительном искусстве Ванского царства .....	269	277
<b>СИМОНЯН Арпине</b> – Епископ Товма Ванандеци и его издания .....		
<b>НАШИ ЮБИЛЯРЫ</b>		
<b>АСАТРЯН Анна, АРТЕМЯН Лилит</b> – Жизненный путь полный творческими подвигами и блеском (к 90-летию Оганеса Чекиджяна).....	286	

**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](mailto:instart@sci.am)

Эл. почта: [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)

E-mail: [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://Kantegh.am>

Официальный сайт: <http://Kantegh.am>

<http://Kantegh.am>



ԱՍՈՂԻԿ

Տպագրված է «ԱՍՈՂԻԿ» հրատարակչության տպարանում

Ֆորմատ՝ 60x84 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 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](mailto:info@asoghik.am)