

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

---

# ԿԱՆԹԵՂ

## ԳԻՏԱԿԱՆ ՀՈԴԿԱԾՆԵՐ

КАНТЕХ  
НАУЧНЫЕ ТРУДЫ

KANTEGH  
ARTICLES

4 (69)



«ԱՍՈՂԻԿ» ՀՐԱՏԱՐԱՎԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 2016

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72  
Կ 203

Կ 203 Կանթեղ: Գիտական հոդվածներ /Գլխ. խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: Ասողիկ,  
2016.-292 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),  
ՅՈՒՐԻԵՎԱ Տատյանա, ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ, ՊՈՎՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա,  
ՍԱՀԱԿՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՍՅԱՆ Լևոն, ՕՀԱՆՅԱՆ Քաջիկ

**Главный редактор Анна Г. АСАТРЯН**

**Редакционная коллегия**  
ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՍՏՐՅԱՆ Մուրադ,  
ԳԱՍՊԱՐՅԱՆ Սեդա, ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան, ԿԱՅԱՐՅԱՆ Վիգեն, ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ,  
ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (заместитель главного редактора), ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ,  
ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ Գենրիկ, ՕԳԱՆՅԱՆ Կաժիկ, ՍԱՐԿՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա, ՏԱԿԱՐՅԱՆ Արմեն,  
ՍԱՐԳՅԱՆ Լևոն, ԽԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ, ՅՐԻԵՎԱ Տատյանա

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

**International Editorial Council**  
ԱԳԱՏՅԱՆ Արարատ, ԱՐԶՈՒՄԱՆՅԱՆ Լիլիթ, ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ Պավել, ԱՍՏՐՅԱՆ Սեդա,  
ԳԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն, ԿԱՏՐՅԱՆ Մուրադ, ԿՈՎՈՆՆԻՍՅԱՆ Գենրիկ, ԿԱՐԱՏՅԱՆ Ալբերտ,  
ՄԵԼԿՈՆՅԱՆ Աշոտ, ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե (Deputy Editor-in-Chief), ՆԵՐՍԻՍՅԱՆ Աշոտ,  
ՕԿԱՆՅԱՆ Կաժիկ, ՍԱԿՐՈՎՍԿԱՅԱ Նադեժդա, ՏԱԿԱՐՅԱՆ Արմեն, ՍԱՐԳՅԱՆ Լևոն,  
ՅՐԻԵՎԱ Տատյանա, ԶԱԿԱՐՅԱՆ Անուշավան

ՀՏԴ 001  
ԳՄԴ 72

---

# ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

## НИЦШЕАНСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭЗИИ К.БАЛЬМОНТА

АШХЕН АТАНЕСЯН, ЮЛИЯ ХОДЖОЯН

В русской действительности идеи Ф.Ницше, как известно, нашли самый разный отклик и художественное воплощение в творчестве многих русских поэтов конца 19-го - начала 20-го века. Они отвергались Л.Толстым, иронически интерпретировались В.Соловьевым (статья "Словесность или истина?")<sup>1</sup>, но неизменно вызывали живейший интерес. В статье "Ницше и Дионис" Вяч. Иванов отмечает: "Ницше возвратил миру Диониса. В этом было его посланничество и пророческое безумие"<sup>2</sup>. Поэт образно передал свои впечатления от произведений великого философа: "Зазеленели луга под весенним влиянием бога, сердца разгорелись, напряглись мышцы высокой воли. Значительным и вещим стал миг мимолетный, и каждое дыхание улегченным и полным, и усиленным каждое биение сердца. Ярче, глубже, изобильнее, проникновеннее глянула в душу жизнь... Мы почувствовали себя и нашу землю и наше солнце восхищенными вихрем мировой пляски..."<sup>3</sup> Он же (Иванов) так определил сущность учения Ницше: "Есть гении пафоса, как есть гении добра. Не открывая ничего существенно нового, они заставляют ощутить мир по-новому. К ним принадлежит Ницше"<sup>4</sup>. Об этой же особенности произведений Ницше, но уже иронично, пишет В.Соловьев. Он упрекает философа в пафосности и филологичности. "Не найдя никакой религиозной действительности ни в себе, ни сверх себя, базельский профессор сочинил словесную фигуру, наз-

---

<sup>1</sup> См. **Фр. Ницше и русская религиозная философия**. Переводы, исследования, эссе философов "серебряного века". В 2-х томах. Под редакцией И.Т. Войцкой. Т. 1. Минск. 1996.

<sup>2</sup> **Вяч. Иванов**. "Ницше и Дионис" в кн.: Фр. Ницше и русская религиозная философия. Т. 1. Минск. 1996, с. 24.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 25.

вал ее Заратустрой и возвестил людям конца века: вот настоящий человек". Замечая, что истинный сверхчеловек (он имеет в виду Христа) носил имя обычное в своей стране, Соловьев заключает: "Заратустра имя недурное, конечно, для нового сверхчеловека: один только у него недостаток, что вместо всех сил небесных, земных и преисподних перед этим именем трепещут и преклоняют колена только психопатические декаденты и декадентки в Германии и России"<sup>5</sup>.

Одним из самых известных декадентов в России был К. Бальмонт. Из всех русских поэтов-модернистов, возможно, именно он наиболее близок Ницше и по мироощущению, и по духу творчества. Возникают некоторые параллели, переключки в судьбах, в восприятии их творчества. Поэзия Бальмонта до сих пор все же не имеет однозначной оценки в критике, в разные времена его упрекали в эстетничаньи, кривляньи, позже говорили о преднамеренном исполнении роли исключительной личности, стихийного гения. Его тоже можно назвать гением пафоса, его стихи тоже дарили новые, непривычные для русской поэзии ощущения, впечатления, подобные тем, что отмечены Вяч.Ивановым от чтения Ницше – значительным и вещим стал миг мимолетный. В.Брюсов говорил: "Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил настоящему любить жизнь... Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним".<sup>6</sup>

В статье "Бальмонт-лирик" И.Ф. Анненский отмечал, что нельзя ограничивать свободно-чувствующее и точно отражающее "я" Бальмонта каким-нибудь определенным мирозерцанием. "В поэзии Бальмонта есть все, что хотите: и русское предание, и Бодлер, и китайское богословие, и фламандский пейзаж в роденбаховском освещении, и Рибейра, и Упанишады, и Агурамазда, и шотландская сага, и народная психология, и Ницше, и ницшеанство. И при этом поэт всегда целостно живет в том, что он пишет, во что в настоящую минуту влюблен его стих, ничему одинаково не верный. Поэзия Бальмонта искренна и серьезна, и тем самым в ней должно быть отрицание не только

---

<sup>5</sup> **Вл. Соловьев.** "Словесность или истина?" в кн.: Фр. Ницше и русская религиозная философия. Т. 1. Минск. 1996, с. 18.

<sup>6</sup> Цит. по статье **Д. Макогоненко** "К.Д. Бальмонт: жизнь и судьба" в кн.: **Константин Бальмонт.** "Избранное". М., 1991, с. 11-12.

всякой философической надуманности, но и вообще всякой доктрины, которая в поэзии может быть только педантизмом".<sup>7</sup>

Упоение бытием, миром во всей его полноте, призыв к наслаждению жизнью, каждым ее мигом, стремление, а главное, способность увидеть в каждой мимолетности мира - основы стихийно-пантеистического мироощущения поэта. Ощущение мига, столь значимое в поэзии Бальмонта, созвучно его трактовке у Ницше: "Жизнь состоит из редких единичных мгновений высочайшего значения и из бесчисленно многих интервалов, в которых в лучшем случае нас окружают лишь бледные тени этих мгновений, Любовь, весна, каждая прекрасная мелодия, горы, луна, море – все это лишь однажды внятно говорит сердцу – если вообще когда-либо внятно говорит. Ибо многие люди совсем не имеют этих мгновений и суть сами интервалы и паузы в симфонии подлинной жизни".<sup>8</sup>

Высшее действие аполлонической культуры в искусстве Ницше видит в разрушении царства титанов, поражении насмерть чудовищ и при посредстве могущественных фантазмагорий и радостных иллюзий одерживании победы над ужасающей глубиной миропонимания и болезненной склонности к страданию. Созвучно мировосприятию поэта и суждение философа о мире олимпийском, где "ничто не напоминает об аскезе, духовности и долге: здесь все говорит нам о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому добро оно или зло".<sup>9</sup>

Аполлоническими, солнечными нотами пронизан знаменитый сборник Бальмонта "Будем как солнце". Подлинной ценностью для поэта была жизнь во всех ее проявлениях, жизнь, обусловленная природой, космосом, вечностью. Один из центральных образов в творчестве поэта – образ Солнца. Великое светило воспето поэтом в его знаменитой книге символов – сборнике "Будем как солнце". Сам себя он ощущал солнечным поэтом и остался верен этому образу на протяжении всей своей творческой жизни, но он никогда не был поэтом однозначных восприятий. Поклоняясь солнцу, слагая ему гимны, поэт в то же время пишет стихотворение "Отречение", где за прославлением

---

<sup>7</sup> И. Анненский. Стихотворения. М., 1987, с. 217-218.

<sup>8</sup> Ф. Ницше. Соч. в 2-х тт. Т. 1, М., 1990, с. 469.

<sup>9</sup> Там же, с. 66.

жизни, любви, женской красоты и мужского интеллекта следует неожиданно диссонансная концовка с проклятиями:

И так как жизнь не понял ни один,  
И так как смысла я ее не знаю, -  
Всю смену дней, всю красочность картин,  
Всю роскошь солнц и лун - я проклинаяю!<sup>10</sup>

У образа Луны в поэзии Бальмонта не менее значимое место. О "мертвом, прекрасном светиле" поэт неизменно говорит с нежностью. Предпочтения лунного света, лунарности у поэтов зачастую объясняются выраженным пессимистическим мировосприятием.

Считается, что ницшеанство постепенно изживается Бальмонтом и в поздний период его творчества аполлонические ноты сменяются дионисийскими, трагическими, лунными. Однако образ луны в творчестве Бальмонта, возможно, не стоит связывать с дионисийскими мотивами. Луна и солнце для поэта – светила равноправные, они не находятся в оппозиции. В стихотворении "Лунная соната" он пишет:

Моя душа озарена  
И солнцем, и Луной.  
Но днем в ней дышит тишина,  
А ночью рдеет зной. (222)

Светила как будто меняются местами – солнце холодит, а во тьме, подобно солнцу, горит страсть.

Луна – символ идеального мира, мира мечты, красоты, творчества. Она несет в себе тайну, и хотя поэт называет ее красавицей тоски беспеременной, верховной владицицей печали, она для него является символом жизни и надежды:

Своим ущербом, смертью двухнедельной,  
И новым полновластным воссияньем,  
Она твердит о грусти не бесцельной,  
О том, что свет нас ждет за умираьем. (97)

Этика Ницше – это этика индивидуализма, она выделяет в человеческой нравственности только исключительные свойства. Лирический герой Бальмон-

---

<sup>10</sup> **Константин Бальмонт.** Избранное. М., 1991, с. 236. В дальнейшем стихи цитируются по данному изданию с указанием в скобках страницы.

та также исповедует крайний индивидуализм, отвергает все законы и предписания, равнодушен к традициям, для него несущественны категории добра и зла:

Все равно мне человек плох или хорош,  
Все равно мне говорит правду или ложь. (154)

Подобно Ницше, Бальмонта считали аморалистом. В нем ярко выражено тяготение к независимости суждений, оригинальности мысли. Для Ницше умение сохранить себя – это высшая проба независимости.<sup>11</sup> Бальмонту созвучны и представления Ницше о том, что в искусстве все обожествляется без оглядки на моральные и нравственные ценности. Для Бальмонта подлинной ценностью была жизнь во всех ее проявлениях, а деление ее на добро и зло – искусственно. Не декадентскую эстетизацию уродства, а именно отказ от каких-либо моральных осмыслений, неукоснительное принятие и приветствие жизни во всех ее проявлениях подтверждают строки сонета "Проклятие глуposti":

Увечье, помешательство, чахотка,  
Падучая и бездна всяких зол,  
Как части мира, я терплю вас кротко,  
И даже в вас я таинство нашел.

Для тех, кто любит чудищ, – все находка,  
Иной среди зверей всю жизнь провел,  
И как для закоснелых пьяниц – водка,  
В гармонии мне дорог произвол. (66)

Более откровенно эта позиция выражена в сонете "Уроды", в котором поэт признается в любви ко всякого рода физическому и духовному уродству, утверждая и их право не только на существование, но и на счастье в этом мире. Обращаясь к ним, он пишет:

О, есть же и для вас в молитве череда!  
Во имя Господа, блаженного всегда,  
Благословляю вас, да будет счастье с вами! (67)

В самой человеческой судьбе изначально заложен диссонанс. Такое состояние Ницше обозначил термином "вочеловечение диссонанса". В стихот-

---

<sup>11</sup> См. **Ф. Ницше**. Соч. в 2-х тт. Т. 1, М., 1990, с. 67.

ворении "Слово завета", отмечая беспримерную тревожность человеческого существования, изменчивость, неверность его сущности, невозможность получить ответы на возникающие вопросы, Бальмонт дает человеку такой завет:

О, человек, спроси зверей  
О цели странствия земного!  
Ты каждый день убийцей был  
Своих же собственных мечтаний.  
Ты дух из тысячи могил, –  
Живи, как зверь, без колебаний! (28-29)

Самого себя поэт видит частицей космоса. Уже в раннем стихотворении "Я мечтою ловил уходящие тени" он описал некий процесс восхождения в надземные сферы. Герой восходит на башню по дрожащим ступеням, но это действие переводится в космический план, поэт возвышается над землей, становится надмирным, бросает оттуда взгляд вниз и оказывается вдвоем с Солнцем: "И внизу подо мною уж ночь наступила, Уже ночь наступила для уснувшей Земли, Для меня же блистало дневное Светило, Огневое светило догорало вдали".<sup>12</sup>

То же мы видим и в стихотворении "Оттуда", где лирический герой – представитель небывалой страны, а свет, излучаемый им, может трактоваться как символ тайных знаний и возможностей, то есть лирический герой видится сверхчеловеком, обладателем сокровенных знаний о мощи.

Он не противопоставляется обществу, поскольку сильно отдален не только от него, его законов и морали, но и от человеческой сущности, его облика и мыслей. Он - это само истинное бытие, неподвластное человеческому пониманию. Наиболее полно эта позиция поэта раскрыта в стихотворении "Далеким близким", обращенном к кругу, близкому Д.Мережковскому и З.Гиппиус:

Мне чужды ваши рассуждения:  
"Христос", "Антихрист", "Дьявол", "Бог".  
Я нежный иней охлаждения,  
Я ветерка чуть слышный вздох.

---

<sup>12</sup> К. Бальмонт. Стозвучные песни. Ярославль, 1990, с.17.



Вы так жестоки – помышлением,  
Вы так свирепы - на словах,  
Я должен быть стихийным гением,  
Я весь в себе - восторг и страх.

Вы разливаете, сливаете,  
Не доходя до бытия.  
Но никогда вы не узнаете,  
Как безраздельно целен я. (241)

Здесь нет противоречия – в дробности, детальности, разнородности воплощений лирического героя (он – природное явление, результат этих явлений, функция этих явлений) поэту видится высшее, безраздельно цельное бытие.

О Ницше Бальмонт несколько раз писал в своих статьях, называя его самым блестящим поэтом-философом 19-го столетия, жутким и зорким буре-вестником.

Сравнивая его с другим гением эпохи в статье "Поэзия Оскара Уайльда", Бальмонт отмечает: " Оскар Уайльд – самый выдающийся английский писатель конца прошлого века, он создал целый ряд блестящих произведений, полных новизны, а в смысле интересности и оригинальности личности он не может быть поставлен в уровень ни с кем, кроме Ницше. Только Ницше обозначает своей личностью полную безудержность литературного творчества в соединении с аскетизмом личного поведения, а безумный Оскара Уайльд воздушно-целомудрен в своем художественном творчестве, но в личном поведении был настолько далек от общепризнанных правил, ... что попал в каторжную тюрьму, где провел два года. Как это определительно для нашей спутанной эпохи, ищущей и не находящей, что два гения двух великих стран в своих алканьях и хотеньях дошли – один до сумасшествия, другой до каторги!"<sup>13</sup>

О великом философе К.Бальмонт упоминает и в статье "Элементарные слова о символической поэзии": "Философ декадентства – Фридрих Ницше, погибший Икар, сумевший сделать себя крылатым, но не сумевший дать

---

<sup>13</sup> К. Бальмонт. Избранное. М., 1991, с. 548.

своим крыльям силу вынести жгучесть палящего всевидящего солнца".<sup>14</sup> В статье о Достоевском поэт не менее образно отмечал: "Ходивший по умственным острям и в значительной степени вышедший в своей философии Заратустры из Достоевского, Ницше неизбежно оборвался в пропасть и впал в роковое безумие, потому что он поднял змею выше своих глаз".<sup>15</sup>

То же роковое безумие не обошло и Бальмонта - на склоне лет обнаружили признаки душевной болезни. И как созвучны слова поэта о Ницше тому, что сказала о Бальмонте Марина Цветаева, которая считала, что Бальмонт вызвал демона поэзии, но с ним не совладал.<sup>16</sup>

### РЕЗЮМЕ

В статье рассмотрены некоторые мотивы, темы и образы, сближающие творчество и мировосприятие Ф. Ницше и К. Бальмонта. В их числе – ощущение мига, столь значимое в поэзии Бальмонта, аполлонические мотивы в его сборнике «Будем как солнце», образы Солнца и Луны. Авторы статьи уделяют внимание также образу лирического героя в поэзии Бальмонта, которому созвучны этические представления Ницше.

**Ключевые слова** – учение Ницше, поэзия Бальмонта, космос, образ солнца, образ луны.

## ՆԻՑՇԵԻ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ Կ. ԲԱԼՄՈՆՏԻ ԴՈՆԶԻԱՅՈՒՄ

ԱՇԽԵՆ ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ, ՅՈՒԼԻԱ ԽՈԺՅՈՅԱՆ

Հոդվածում քննարկվել են որոշ մոտիվներ, թեմաներ և կերպարներ, որոնք մոտեցնում են Ֆ.Նիցշեի և Կ.Բալմոնտի ստեղծագործություններն ու աշխարհընկալումը: Դրանց թվում՝ ակնթարթի ընկալումը, այդքան նշանակալի Բալմոնտի պոեզիայում, «Կլինենք, ինչպես արևը» հավաքածուում ապրյունիական մոտիվները, Արևի և Լուսնի կերպարները: Հոդվածի հեղինակներն ուշադրություն են դարձնում նաև Բալմոնտի պոեզիայում քնարական հերոսի կերպարին, որին համահունչ են Նիցշեի բարոյագիտական պատկերացումները:

<sup>14</sup> Կ. Բալմոնտ. Տոջվուչնուե քեսնու. Յրոսլավլ, 1990, ս. 266.

<sup>15</sup> Կ. Բալմոնտ. Գդե մոյ ձոմ. Մ., 1992, ս. 237.

<sup>16</sup> Տմ. Մ. Շվետաեվա. Քլեննույ ձուք. Մ., 2004, ս. 104.

**Բանալի բաներ** - Նիցշեի ուսմունքը, Բալմոնտի պոեզիան, տիեզերք, Արևի կերպարը, Լուսնի կերպարը:

## NIETZSCHEAN MOTIFS IN THE POETRY OF K. BALMONT

ASHKHEN ATANESYAN, YULIA KHOJOYAN

In the article are discussed some of the motifs, themes and characters, bringing together creativity and perception of the world of F. Nietzsche and K. Balmont. Among them - a sense of moment, so significant in poetry of Balmont, Apollonian motives in his book "We'll be like the sun", images of the Sun and the Moon. The authors of the article also pay attention to the image of lyrical hero in the poetry of Balmont, which are consonant with ethical ideas of Nietzsche.

**Key words** – doctrine of Nietzsche, poetry of Balmont, space, image of the sun, image of the moon.

## ՋՈՆ ՉԻՎԵՐԻ ՀԵՐՈՍՆԵՐԻ ՎԱՐՔՆ ՈՒ ՄՏԱԾՈՂՈՒԹՅԱՆ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ

### ՄԱՐԻՆԵ ԱՆԴՐԱՍՅԱՆ

Ջոն Չիվերի պատմվածքների հերոսները մշտապես գտնվում են հույսի ու տարակուսանքի միջև, իրենց ընդունակությունների և անորոշ ճակատագրի բարեհաճության ներքո: Ըստ գրականագետ Ջոն Դայերի՝ Չիվերն ուսումնասիրում է արվարձանի բնակիչների մտածելակերպը և արարքները՝ նրանց բնութագրելով որպես երկմտողներ ինքնատիրապետման և մոլորվածության, ինչպես նաև երազանքի և այդ երազանքները կասկածի տակ դնող իրականության միջև<sup>1</sup>: Արվարձանի բնակիչներն ապահովված են, քաղցած չեն, այստեղ չկան գործազրկություն, ռասսայական ճնշումներ, բայց նրանք խորապես դժբախտ են: Արվարձանը կարծես բանտ է մարդու ներքին ազատության համար: Հերոսների յուրաքանչյուր խռովություն և միջավայրից հեռանալու փորձ անխուսափելիորեն ավարտվում են նրանց առօրեական կյանք վերադարձով կամ ողբերգությամբ: Այս մասում մեր նպատակն է ուսումնասիրել Չիվերի հերոսի վարքագիծը և մտածողությունը կյանքի այս կամ այն իրավիճակում հայտնվելիս: Ո՞րն է մարդու, այսպես ասած, արվարձանային կանոններից դուրս, ոչ սովորական վարվելաձևի պատճառը: Սա, թվում է, սովորական հարց է, սակայն խնդիրն այն է, որ արվարձանային գոյության կերպն այնքան անփոփոխ և հիմնային է դարձել, որ, պարզվում է, մարդու մտածողության սահմաններն արվարձանի վարքաբարքի սահմաններից դուրս չեն կարող անցնել: Չիվերի համար կարևոր է ներկայացնել ոչ թե իր հերոսների գործողությունները, այլ այդ գործողությունների պատճառները, երևույթների ինչու: Ամերիկյան արվարձանում մարդիկ իրարից առանցնացված են, թեև նրանք շատ հաճախ հավաքույթներ են կազմակերպում, կոկտեյլ վայելում, բայց սա միայն որպես ժամանց: Կյանքի դժվար պահերին նրանք իրար օգնելու, ձեռք մեկնելու կամ միմյանց հասկանալու ունակությունից զուրկ են: Արտաքուստ ներդաշնակ, բայց ներքին վայրիվերումներով արվարձանում հակադրությունները բացառություն չեն: Այս առումով մարդկային հոգեբանության և մտածողության երկու հակասական կողմերի լավագույն օրինակը, թերևս, Չիվերի «Շեյդի Հիլլի կողոպտիչը» («The Housebreaker of Shady Hill», 1958թ.)

<sup>1</sup> John Dyer, John Cheever: Parody and The suburban aesthetic // <http://xroads.virginia.edu/~ma95/dyer/cheever4.html>-20.04.2016//.

պատմվածքն է: Գլխավոր հերոս Ջոնի Հեյքը որոշում է սեփական բիզնեսը ծեռնարկել այն ժամանակ, երբ պլաստմասերի գործարանի տերը նրան հեռացնում է աշխատանքից: Հայտնվելով գործազուրկի կարգավիճակում և մտավախություն ունենալով կորցնել Շեյրի Հիլի արվարձանում իր հարմարավետ ապրելակերպը՝ նա դուրս է գալիս ինքնակառավարումից: Սրա ազդեցությամբ էլ սկսվում է նրա կյանքի հետագա բարդ ընթացքը: Ջոնի կինը և երեխաները զգում են նրա հիասթափությունը, որը ներգործուն դեր է ունենում տան մթնոլորտի լարվածության վրա: Նա մտավախություն ունի կնոջը պատմել Վարբուրտոններից գումար գողանալու մասին, քանի որ կինը կարող է մտածել, որ իր հետ ինչ-որ բան այն չէ:

Մի երեկո Շեյրի Հիլի մի քանի ընտանիքներ, այդ թվում՝ Հեյքի ընտանիքը, հրավիրվել են հարևան Վարբուրտոնների տուն: Արդեն ուշ է, սակայն տանտերը՝ Կարլ Վարբուրտոնը, դեռ չի վերադարձել աշխատանքից: Տիկին Վարբուրտոնը, անհանգստանալով ամուսնու համար, զրույցի ժամանակ մտաբերում է նրա դրամապանակը. «Կարլը կայարան հասնելու համար անցնում է սարսափելի ետնախորշով: Նա իր մոտ մշտապես պահում է հազար դոլար, ես այնքան եմ վախենում, որ նրա վրա կհարձակվեն»<sup>2</sup>: Հեյքը մտածում է, որ եթե մի որոշ ժամանակով այդ գումարը ներդնել իր բիզնեսում, կկարողանար ոտքի կանգնել: Երեկոյի ազդեցությամբ նա գիշերը երազ է տեսնում, որ հացի բազմագույն փաթեթավորման բիզնես է ստեղծել. «Մինչ այդ ես երազ տեսա, ինչ լավ կլիներ արտադրել հաց գույնզգույն փաթեթավորմամբ»<sup>3</sup>:

Խառը մտքերից հետո Հեյքը հանկարծ վատ զգացողություն է ունենում՝ նույնիսկ մտածելով մահվան մասին. «Զգացի, որ մահանում եմ բրոնխների քաղցկեղից: Մելամաղձոտ տրամադրության պահեր էլ եմ ունեցել տարբեր պատճառներով: Ես տեսչում եմ դեպի հայրենիքը, որտեղ երբևէ չէի եղել, երազում էի դառնալ այն, ինչը չկարողացա լինել, բայց այս ամենը ոչինչ էր ու անհամեմատելի ինձ պարուրած մահվան վախի զգացողության հետ»<sup>4</sup>: Անհանգստանալով աշխատանքի կորստի և միջոցների նվազման համար՝ նա տարվում է դրամի մասին մտորումներով. «Ինձ թվում էր, որ ոչ մի կին ինձ այդչափ չէր գրավում, որքան այդ գիշեր ուզում էի փող ունենալ»<sup>5</sup>: Ջոնի Հեյքն

<sup>2</sup> John Cheever, *The Housebreaker of Shady Hill*, Macfadden publications, New York, 1961, p. 11.

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 11:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 12:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 13:

անսպասելիորեն հագնում է շորերը, մտնում Կարլ Վարբուրտոնի տուն և գողանում նրա դրամապանակը:

Փաստորեն ստացվում է այնպես, որ արվարձանում իր ապրելակերպը պահպանելու համար Ջոնի Հեյքը պետք է ունենա գումար, հակառակ դեպքում՝ նա դուրս է մնում համայնքի միասնությունից: Թեև գողությունից հետո նրա ֆինանսական հարցերը որոշ չափով կարգավորվում են, այնուամենայնիվ կյանքը հաջորդ շաբաթների ընթացքում չի փոխվում: Հեյքին սկսում է տանջել սեփական մեղքի զգացողությունը:

Վերլուծելով Հեյքի մտքերի հաջորդականությունը՝ մենք տեսնում ենք, թե ինչ է թաքնված Չիվերի հերոսի հույսի և տարակուսանքի հետևում: Այս դրվագների ժամանակ թվում է՝ Հեյքն անգիտակից վիճակում է: Գրողը կենտրոնանում է հերոսի արտաքին նկարագրության վրա. «Հաջողությամբ մտա միջանցք: Միակ վտանգն այդ պահին կախված էր ինձանից: Քիչ էր մնում նյարդային բռնկում տեղի ունենար: Բերանս չորացավ, սրտիս աշխատանքը, կարծես, կանգ առավ, ոտքերս արդեն չէին ենթարկվում: Քայլ անգամ չէի կարող անել, եթե չհենվեի պատին: Կառչելով բազրիքներից՝ մի կերպ իջա սրահ և օրորվելով դուրս եկա մաքուր օդ»<sup>6</sup>:

Օսթին Ուորենը Ջոնի Հեյքի տառապանքն անվանում է նոր անգլիական կամ պուրիտանական խղճմտանք. «Սա ցույց չի տալիս նրանց, ովքեր կրոնական հետապնդման են ենթարկվում, այլ նրանց, ովքեր իրենց ներսում տառապում են սեփական խղճից: Նրանք տանջվում են կասկածներից և երկմտանքից, նրանք խառը զգացողություններ ունեն, հետևաբար՝ ոչ մաքուր շարժառիթները նրանց հուշում են կատարել բարի գործեր»<sup>7</sup>: Այս դեպքում Հեյքի բարի գործը, ըստ Ջոն Դայերի, նրա գողությունն է, որը կատարվել է լավ նպատակների համար, բայց նախաձեռնված է եղել ոչ օրինական միջոցներով: Կարող ենք մտածել, որ Հեյքի խիղճը մաքուր է այն իմաստով, որ նա չի կարող թաքցնել սեփական բարեխղճությունը: Հեյքը գիտակցում է իր սխալը: Նրա տագնապը սկսվում է այն ժամանակ, երբ հասկանալի է դառնում, որ արտաքին սոցիալական միջավայրը և մարդու բարոյական գիտակցությունն իրար հակասում են: Նա փորձում է պարզել, թե ինչ սխալ բան է տեղի ունեցել իր հետ, և ինչը նրան դրդեց խախտել արվարձանային օրենքները: Հերոսը

<sup>6</sup> Նույն տեղում, էջ 14:

<sup>7</sup> **John Dyer**, *The Housebreaker of Shady Hill and Nakedness: Cheever's Puritanism and the Pastoral* // <http://xroads.virginia.edu/~ma95/dyer/houseb.html-25.06.2016//>.

մտովի վերլուծում և փորձում է պարզել, թե ինչը մղեց նրան կատարել գողությունը: Հեյքը ինքնազննման միջոցով փորձում է բացահայտել իր գործողությունների հիմնավորված պատճառները: Նա փորձում է հիշել իր կյանքում տեղի ունեցած մի դեպք, որը կարող էր իրեն դարձնել հանցագործ: Հեյքն իրեն համեմատում է արվարձանի այլ գողերի հետ, սկսում նկատել այնպիսի երեվույթներ, որոնք նախկինում իր ուշադրությունը չէին գրավել, ամեն օր ասաթերթերում փնտրում է հանցագործների մասին հոդվածներ: «Ես նայում էի թերթը, Բրոնքսում կողոպտվել է գանձապահը, որը ստացել է բանկից երեսուն հազար դոլար աշխատավարձը վճարելու համար: Ուայթ-Փլեյնսում տարեց կինը, վերադառնալով հյուրերի տնից, հայտնաբերում է, որ բնակարանից անհայտացել են նրա մորթեղենը և թանկարժեք զարդերը, Բրուքլինի պահեստում գողացել են վաթսուն հազար դոլարի դեղեր: Ես ինձ համեմատաբար թեթև զգացի, երբ համոզվեցի, որ իմ արարքի մեջ չկա նմանատիպ ինչ-որ բան: Իսկ հետո պարզ է դառնում, որ ես սովորական գող եմ և խաբեբա ու մի բան եմ արել, որը խիստ դատապարտելի է և հակասում է կրոնական ցանկացած դրույթի: Ես կողոպտել եմ, ավելին, գաղտնի կերպով մտել եմ ընկերոջս տուն՝ այդպիսով խախտելով բոլոր գրված օրենքները, որոնց վրա հենվում է հասարակությունը: Խիղճը վայրի թռչնի կտուցի նման այնքան է պատռել իմ հոգին, որ ծախ աչքս սկսեց ջրաձգվել, և ինձ նորից նյարդային բռնկման եզրին զգացի»<sup>8</sup>:

Հեյքի համար օրըստօրե Ծեյդի Հիլի իրականությունը փոխվում է: Նա սկսում է տեսնել արվարձանում թաքնված և գոյություն ունեցող արատները: Ռեստորանում նա տեսնում է, թե ինչպես մի օտարական գրպանեց սեղանին դրված երեսունհինգ ցենտը:

Ջոնի անհանգստությունները գազաթնակետին են հասնում, երբ ծնընդյան տոնին ընտանիքի անդամները նրան սանդուղք են նվիրում: Նվերի սխալ մեկնաբանությունը, ինչպես նշվում է, օրինազանց կամ գող, հանգեցնում է նրան, որ հերոսը վատ վարք ցուցաբերի նաև վերջին մնացած արժեքի՝ իր ընտանիքի նկատմամբ. «Ոչինչ չի կարող արդարացնել քո վարքագիծը: Դու բղավել ես երեխաների վրա, անվայել եղել ինձ հետ, կոպտել ծանոթներին, նրանց ետևից չարախոսել...»<sup>9</sup>:

<sup>8</sup> John Cheever, *The Housebreaker of Shady Hill*, p. 15.

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 24:

Երբ բոլորը քնած են, Հեյքը դուրս է գալիս: Գիշերը նրան հնարավորություն է տալիս Շեյդի Հիլը տեսնելու այլ տեսանկյունից. «Քայլեցի այգով ետ... Ես այդ գիշեր չքնեցի, մթության մեջ նստած մտածում էի Թոմ Մեյթլենդի, Գրեյսի Մեյթլենդի, Վարբուրտոնների, Քրիստինայի ու իմ տխուր ճակատագրի մասին, և ինչ տարբեր է Շեյդի Հիլը գիշերը և ցերեկվա լույսին»<sup>10</sup>:

Հատկանշական է, որ ցերեկային և գիշերային ժամերին Հեյքի վարքի փոփոխությունն ակնհայտ է: Այս պարագայում խորհրդանշական է նրա բնույթը, որը մի կողմից ծանոթ է հանրությանը, ակնառու է օրվա ընթացքում, իսկ մյուս կողմից թաքնված է և փակ հասարակության համար: Այսպիսով, Հեյքի գողությունը հստակ հակադրություն է ստեղծում այն ամենի միջև, որը արվարձանային-հովվերգական երազը ներկայացնում է: Տեսնում ենք, որ գողությունն ավելի է բարդացնում նրա կյանքը: Ի վերջո, սա մի բան է, որը դուրս է Հեյքից և, թվում է, պատճառ է դառնում նրա էության փոփոխման համար, սակայն Հեյքը շարունակում է զննել հարևանների տները և մի օր երկրորդ գողության փորձն է անում: Մինչ Հեյքը կմտնի Փեթերների տուն, սկսում է անձրևել: Անձրևի տակ Հեյքը բացահայտում է անում. «Ես չընկա թակարդը: Ես ապրում եմ երկրի վրա, որովհետև այդպես ուզել եմ ինքս: Եվ կարևոր չէ, թե ինչպես եմ ստացել կյանքի շնորհները, կարևորն այն է, թե ինչին եմ տիրապետում, զգում եմ թաց խոտի և մազերիս միջև կապը, և սիրտս մեղմորեն հանդարտվում է, երբ ամռան երեկոները երեխաներիս հետ ենք... Ես նայեցի Փեթերների տանը, շրջվեցի ու հեռացա այդտեղից»<sup>11</sup>: Սա նման է մկրտության, որը կարծես Հեյքի՝ իր խղճի հետ ունեցած պրոբլեմների վերջն է: Նա, ըստ երևույթին, հաջողության է հասնում իր արվարձանային ապրելակերպից հրաժարվելու անհանգստությունից: Հնարավոր է նաև այս պահին նա հաղթահարում է արվարձանի սոցիալական աստիճաններից իջնելու իր վախը: Բարեբախտաբար, Հեյքի նախկին ղեկավարն առաջարկում է վերադառնալ աշխատանքին: Ջոնի Հեյքը վարձատրվելուն պես վերադարձնում է հարևանից գողացած գումարը: Նա ինը հարյուր դոլար կանխավճար է վերցնում և դրամով լի ծրարը աննկատելիորեն դնում է Վարբուրտոնների խոհանոցի սեղանի վրա:

Գրականագետ Ջոն Դայերը Ջոնի Հեյքի վարքագիծը և գործողությունները դիտարկում է նոր անգլիական պորիտանական բարոյականության և

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 27:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 28:



հոգեբանական հարթությունում: Նա իր «Շեյդի Հիլլի կողոպտիչը և մերկություն: Չիվերի պուրիտանիզմը և հովվերգությունը» («The Housebreaker of Shady Hill" and Nakedness: Cheever's Puritanism and the Pastoral») հոդվածում գրում է, որ պատմվածքի առաջնային պատկերը փոխաբերական նշանակությամբ մերկությունն է: Այս կերպ հեղինակը նպատակ ունի հետագայում ցույց տալու իր հերոսի անմեղության և մեղավորության զգացողությունները<sup>12</sup>:

Դիտարկելով Հեյքի գործողությունները՝ կարող ենք մտածել նաև, որ նա հոգեկան խնդիրներ ունի: Ակնհայտ է, որ նա պայքարի է դուրս գալիս այն ժամանակ, երբ խոսքը վերաբերում է ընտանեկան հարաբերություններին: Ծնողների բաժանության հանգամանքը ևս Հեյքի անձի ձևավորման վրա իր ազդեցությունն է ունեցել. «Ես հաճախ թերթերում կարդացել եմ, որ բաժանությունը ժամանակ առ ժամանակ հանգեցնում է հանցանքի: Իմ ծնողները բաժանվեցին այն ժամանակ, երբ 5 տարեկան էի»<sup>13</sup>:

Ըստ Ջ. Դայերի՝ Հեյքի գողությունը, ինչպես նաև «Ալկոհոլի տխուր հետևանքները» պատմվածքի հերոսուհի՝ էմմիի՝ վաճառարանում խմիչքը թափելը կամ «Պարզապես ասա ինձ ով էր» պատմվածքի հերոս Ուիլ Պոմի վարքը՝ կնոջ թվացյալ սիրեկանին հարվածելը վախերի կամ հիասթափությունների դրսևորումներ են: Նրանք կատարում են այս գործողություններն այն ժամանակ, երբ մոլորության մեջ են: Չիվերի հերոսը, խճճված մարդկային բարդ հարաբերություններում, ժամանակավորապես տեղի է տալիս, բայց արագ կարողանում է վերագտնել սեփական հավասարակշռությունը: Գրականագետ Քազիմի բնորոշմամբ՝ ճգնաժամը մեղքի փորձությունն է, անդունդից խույս տալը<sup>14</sup>:

Դժբախտաբար, ինքնաքննությունը, որը հանգեցնում է այս տեսությա- նը, հաճախ ստեղծում է անհանգստության և անկայունության վիճակ, հետևաբար մարդը մշտապես ենթադրությունների և երկմտանքի մեջ է գտնվում: Այն փորձերը, որոնք հերոսները կատարում են ավելի ուշ՝ իրենց մեղքը մեղմելու համար, նույնպես չեն լուծում խնդիրները: Հեյքի ներսում կարծես ինչ- որ բան փոխվում է, քանի որ նա երկրորդ անգամ չի կրկնում հանցանքը, չի զողանում հարևան Փեթերների տնից, սակայն ոստիկանի հետ երկխոսությունը ձևավո-

<sup>12</sup> John Dyer, *The Housebreaker of Shady Hill and Nakedness: Cheever's Puritanism and the Pastoral*.

<sup>13</sup> John Cheever, *The Housebreaker of Shady Hill*, p. 17.

<sup>14</sup> Alfred Kazim, *Bright Book Life: American Novelists and Storytellers from Hemingway to Mailer*, Boston: Little Brown, 1971, p. 111.

րում է այն տպավորությունը, որ հերոսը դեռ առաջվա նման ճշմարտությունը թաքցնելու հակում ունի: Թեև այս առումով գրականագետ Ս. Դոնալդսոնն այլ կարծիք ունի: Ըստ նրա՝ անձրևը հրաշքի պես փոխում է Հեյքին, և նա հրաժարվում է գողի իր գործունեությունից<sup>15</sup>: Երբ նա դուրս է գալիս բակից, մի ուտիկան մոտենում և հարցնում է, թե ինչու է դրսում ուշ գիշերին: Հեյքը ուտիկանին ասում է, որ պարզապես զբոսնում է շան հետ, սակայն իրականում նա շուն չունի: Հավատալով նրան՝ ուտիկանը հեռանում է, իսկ Հեյքը սուլում է և բավարարված զգում իր ստով: Անիմաստ կլինի մտածել, որ գողացված գումարը կարող է լուծել Հեյքի ֆինանսական խնդիրները: Նույն կերպ սխալ կլինի կարծել, որ գումարը հարևանին վերադարձնելը կարող է կյանքը դարձնել ավելի լավ: Պատմվածքն ավարտվում է այնպես, ինչպես սկսվել էր, Հեյքը մենախոսում է մթության մեջ:

Հատկանշական է, որ արվարձանային կարգուկանոնը չխաթարելու հանգամանքը մարդու բարոյական գիտակցության մեջ է: Օրինակ «Հինգ-քառասուն-ութը» («The Five-Forty-Eight», 1954թ.) պատմվածքի հերոսուհին որոշում է չսպանել այն մարդուն, ով ցավ է պատճառել իրեն:

Պատմվածքի հերոս Բլեյքը, ուրիշ արվարձանաբնակների նման, ամեն օր գնացքով դեպի քաղաք աշխատանքի է գնում: Ի տարբերություն մյուս պատմվածքի հերոսների՝ Բլեյքի նկատմամբ զորող կարծես, համակրական վերաբերմունք չունի: Նույնիսկ նրա արտաքին կերպարը, հագուստը գորշություն են ներշնչում: «Բլեյք նիհար էր, մուգ մազերով: Նա բոլոր հարաբերություններում աննշան մարդ էր և միայն մոխրագույն աչքերից և գունատությունից հնարավոր էր կռահել նրա անխոհեմ հակումների մասին: Հազնվում էր շատերիս նման, կարծես ենթարկվում էր օրենքներին: Վերարկուն բաց մոխրագույն էր, շամպինիոն սունկի նման, գլխարկը և կոստյումը մուգ շագանակագույն էին: Բացի փողկապի վառ գծերից, մնացածն անգույն էր...»<sup>16</sup>: Չիվերը մեզ չի ներկայացնում հերոսի ընտանեկան կյանքը, փոխարենը պատմում է մի վրեժխնդրության մասին, թե ինչ է տեղի ունենում հերոսի և նրա նախկին գործավարուհու՝ Դենթի միջև: Բլեյքն ազատում է Դենթին աշխատանքից՝ նրա հետ նախկին կապի բացահայտումից և հետագա բարդություններից խուսափելու համար: Հերոսը մոռացել է իր անցյալը, նույնիսկ չի հիշում

<sup>15</sup> **Scott Donaldson**, Cheevers Shady Hill: A suburban Sequence, Modern American short story sequences, ed. J. Jerald Kennedy, Cambridge university press, 1995, p. 140.

<sup>16</sup> **John Cheever**, The Housebreaker of Shady Hill, p. 94.

իր նախկին գործավարուհու անունը, սակայն պարզ է դառնում, որ վերջինս չի մոռացել նրան: Նա հետևում է Բլեյքին՝ ատրճանակը ձեռքին: Բլեյքը, վախի զգացողությամբ պարուրված, փորձում է ազատվել Դենթից. «Կարելի է տաքսի նստել, ուրիշ դռնով դուրս գալ: Կարելի է խոսել ոստիկանի հետ: Կարելի է փախուստի դիմել, եթե նա հեռանա, նա չի հասցնի իրագործել մտածածը... Նա հիմար է, սենտիմենտալ և, հավանաբար, միայնակ, պատճառն ընդամենը սա է»<sup>17</sup>:

Դենթը հետևում է Բլեյքին և մտնում Շեյրի Հիլլ մեկնող 5-40-8 համարի գնացքը: Բլեյքը զարմանում է, թե ինչպես միսիս Դենթը կարողացավ հայտնվել իր կողքին՝ ատրճանակը թաքցրած դրամապանակում: Թեև գիտակցում է, որ միսս Դենթը կարող է հեշտությամբ իրեն սպանել, սակայն այդ պահին չի կարող որևէ մեկին օգնության կանչելու կարծելով, որ հարևանների հետ այդքան մոտ չէ, որ վերջիններս՝ օգնության հասնելու կամք դրսևորեն :

Վախենալով, որ միսիս Դենթը կարող է տեսարան սարքել ուղևորների, հատկապես հարևանների ներկայությամբ, Բլեյքը ստիպված լսում է նրա մեղադրանքները: Տեսնում ենք, որ Բլեյքի կարեկցանքը ձևական բնույթ ունի: Երբ Դենթն ասում է, որ ծանր հիվանդ էր ամբողջ երկու շաբաթ, Բլեյքը միտումնավոր իր ափսոսանքն այնքան բարձր է հայտնում, որ լսելի լինի հարևաններին՝ պարոն Ուոթքինսին և տիկին Կոմպտոնին: Այս դրվագում ակնհայտորեն Չիվերը ներկայացնում է ժամանակակից մարդու գոյության մենությունը, հաղորդակցվելու հուսահատ փորձը և սիրո պակասը: Դենթը ասում է.«Ինձ միայն մի բան էր անհրաժեշտ՝ մի քիչ սիրել»<sup>18</sup>:

Ինչպես գրականագետ գրում է, թեև պատմությունը վրեժխնդրության մասին է, սակայն, ըստ էության, այն Բլեյքի կերպարի ուսումնասիրությունն է, որպես անհոգի ավտոմատի, Չիվերի ամենից նողկալի մարդատյացի, բացառությամբ «Ուապշոտյան խայտառակություն» վեպի հերոս Քամերոնի<sup>19</sup>:

Հատկանշական է, որ Բլեյքն այլ կերպ է իրեն դրսևորում քաղաքում, մինչդեռ տանը՝ Շեյրի Հիլլի արվարձանում, նա հանում է դիմակը՝ ներկայանալով որպես պատշաճ արվարձանաբնակ՝ համապատասխան հասարակական կարգուկանոնին և հոգատար իր հասարակական դիրքին կամ կենսաձևին: Քաղաքը հնարավորություն է տալիս Բլեյքին իր իսկությունը թաքցնելու:

<sup>17</sup> Նույն տեղում, էջ 91:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 101:

<sup>19</sup> **Patrick Meanor**, Comprehensive research and study guide (Bloom's major short story writers: John Cheever), ed. Harold Bloom, Chelsea House, 2004, p. 67.

Այստեղ նա իրեն դրսևորում է եսասիրաբար, ցույց տալիս իր անձի այլասերված հատվածը, կարծես դառնում աննշան մարդ, որը ժամանակավորապես ազատ է արվարձանային կանոններին հետևելու պարտականությունից:

Պարզվում է՝ Բլեյքը ոչ միայն քաղաքում, այլ նաև ընտանիքում է եսասեր: Այս հանգամանքն ավելի է բարդեցնում Բլեյքի բնույթը՝ թույլ չտալով իրականացնել անձի քննություն:

Պատմվածքում գնացքը խորհրդանշական բնույթ ունի: Այն Բլեյքի տան և աշխատանքի վայրի միջև պարզապես տրանսպորտային փոխադրման միջոց չէ, այլ նաև հերոսի կյանքի առանձին մասերի խորհրդանշական անցում, նրա հասարակական պատկերը և գաղտնի կյանքը:

Միանալով Բլեյքին՝ Դենթը խաթարում է Բլեյքի կյանքի երկակի աշխարհների անթափանցելիությունը: Բլեյքն այլևս չի կարող ապահով մնալ արվարձանում, քանի որ Դենթը քաղաքից ներխուժել է արվարձանային տարածք: Երբ նա տեսնում է Դենթին ատրճանակը ձեռքին, հանկարծ մահվան գիտակցությունը հիշեցնում է կյանքում այն կարևոր իրերի մասին, որոնք այդքան արհամարհել է: Դենթը, ըստ էության, ցանկություն չունի նրան սպանելու, ատրճանակը միջոց է, նրան լսել տալու համար: Պատմվածքն ավարտվում է նրանով, որ միսիս Դենթը ստիպում է նրան կայարանում սողալ կեղտի միջով: Դենթը հասկանում է, որ արել է այն, ինչ պետք էր, նա ասում է. «Հիմա ես կարող եմ լվանալ ձեռքերս քեզնից, կարող եմ լվանալ այս ամենից, որովհետև դու տեսար, որ կա բարություն, առողջ դատողություն իմ մեջ, որը կարող եմ գտնել և օգտագործել...»<sup>20</sup>: Ի տարբերություն Հեյքի՝ այս պատմվածքում, ընդհակառակը, Բլեյքի արարքը, Դենթի նկատմամբ նրա վերաբերմունքը, մեղքի որևէ զգացողություն չեն առաջացնում:

Բլեյքը չունի խղճմտանքի զգացողություն ուրիշների, հատկապես խոցված և վիրավոր մարդկանց համար, ինչպիսին Դենթն է: Ինչպես Հեյքը Բլեյքը նույնպես երկակի բնույթ ունի, վատը թաքնված է նրանից և հեշտությամբ կարող է ի հայտ գալ ինչ-որ խնդրի կամ իրավիճակի առկայության դեպքում: Եթե Հեյքին բնորոշ է ինքնազննումը, սեփական արարքների պատճառները վերլուծելու կարողությունը, Բլեյքը, թվում է, զուրկ է վերլուծելու ունակությունից, անգամ ներքին խիզախությունից, առճակատվելու սեփական արարքների հետևանքներին: Նրա համար առաջնային խնդիրն արվարձանի մյուս բնակիչ-

<sup>20</sup> John Cheever, The Housebreaker of Shady Hill, 1961, p.105.

ների մոտ պատշաճությունը չկորցնելն է: Հերոսների վարքագիծը մի կողմից կարող է դիտվել աքսուրդային, որովհետև նրանք մերժում են ընդունել իրենց ենթակա դրությունը մի համակարգի նկատմամբ, որն արդեն ցույց է տվել իր անկայունությունը և անորոշությունը:

Հերոսներին նկարագրելիս, ըստ էության, Չիվերն այն միտքն է արտահայտում, որ վատ արարքը գիտակցելը դեռևս չի նշանակում փոխել ինքզինքը, մարդը մնում է միևնույն մտածողության սահմաններում:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ուսումնասիրվում են Զոն Չիվերի հերոսների վարքը և մտածողության սահմանները կյանքի բարդ իրավիճակում հայտնվելիս: «Շեյքի Հիլի կողոպտիչը» պատմվածքում գլխավոր հերոս Զոնի Հեյքը, ֆինանսական ծախորդության մեջ հայտնվելով և վախ ունենալով կորցնել իր ապրելակերպը, դիմում է արվարձանի սահմանած կանոններից դուրս քայլի. նա հարևանից դրամ է գողանում: Ի տարբերություն Հեյքի՝ «Հինգ-քառասուն-ութը» պատմվածքը հերոս Բլեյքը զուրկ է խղճմտանքի զգացողությունից, սեփական արարքը գիտակցելու և վերլուծելու կարողությունից, թեև երկու հերոսներն էլ, ինչպես ակնհայտ է պատմվածքի վերջում, մնում են միևնույն մտածողության սահմաններում:

***Բանալի բաներ*** – մտածողության սահմաններ, անորոշ ճակատագիր, ներքին ազատություն, մարդկային հոգեբանություն, բարի գործ, ֆինանսական հարցեր, ոչ սովորական վարվելաձև, հարմարավետ ապրելակերպ, մաքուր օդ, երկակի բնույթ:

## ПОВЕДЕНИЕ И ПРЕДЕЛЫ МЫШЛЕНИЯ ГЕРОЕВ ДЖОНА ЧИВЕРА

МАРИНЕ АНДРАСЯН

В статье рассматриваются поведение и границы мышления героев в трудных обстоятельствах жизни. Герой истории “Взломщик из Шейди-Хилл” Джонни Хейк, который оказывается в тяжелом финансовом положении и боится потерять свой привычный образ жизни в пригороде, нарушив установленные правила пригорода, крадет деньги у соседа. В противоположность Хейку, герой истории “Пять-сорок-восемь” Блейк лишен чувства совести, способности понимать и анализировать свои поступки, хотя оба героя в конце истории остаются в пределах одного и того же мышления.

**Ключевые слова** – границы мышления, неопределенность судьбы, внутренняя свобода, человеческая психология, хорошая работа, финансовые вопросы, необычное поведение, комфортный жизненный образ, свежий воздух, двойной характер.

## BEHAVIOR AND LIMITS OF THINKING OF JOHN CHEEVER'S HEROES

MARINE ANDRASYAN

The article discusses John Cheever's heroes' borders of thinking and behavior in difficult circumstances of life. The protagonist in the short story "The Housebreaker of Shady Hill" Johnny Hake finding himself in a complicated financial situation and fearing to lose his lifestyle, violates the established rules of the suburb: he steals money from the neighbor. Unlike Hake, the hero in the story «the Five-Forty-Eight», Blake is deprived of sense of conscience, ability to perceive and analyze his own action. However, both heroes remain within the scopes of similar thinking as it becomes obvious at the end of the story.

**Key words** – Boundaries of the mind, uncertain destiny, inner freedom, human psychology, good work, financial issues, unusual behavior, comfortable lifestyles, fresh air, dual nature.

## ԱՆՁԻ ԵՎ ԱՐՏԱՔԻՆ ԱՇԽԱՐՀԻ ՀԱՐԱՔԵՐԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ԽՆԴԻՐԸ ՋՈՆ ՉԻՎԵՐԻ ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

### ՄԱՐԻՆԵ ԱՆԴՐԱՍՅԱՆ

Ջոն Չիվերի հերոսը հոգեբանական առումով դյուրին կերպար չէ: Նա միաժամանակ մտածող է և չմտածող, լավատես է կամ հոռետես: Սա պայմանավորված է, Չիվերի բառերով ասած, արսուրդային աշխարհում մարդու գոյությամբ ու այդ իրականության հետ նրա անքակտելի կապով: Այս կերպ Չիվերը փորձում է ցույց տալ հետպատերազմյան Ամերիկայի կյանքի անկայունության և անհուսալիության ազդեցությունը մարդու վրա: 1959 թվականի հարցազրույցներից մեկում Ջոն Չիվերը խոստովանում է, որ ժամանակակից Ամերիկան իրեն շփոթության մեջ է գցում. «Այս տասնամյակի ընթացքում ինչ-որ բան սարսափելի կերպով սխալ է ընթացել: Այսօր ամենից կարևորը մարդն է, ով հայտնվել է ճահճի մեջ և արցունքով լի հայացքով նայում է երկնքին»<sup>1</sup>: Մեկ տարի անց գրողը պնդում է, որ 1960-ականների ամերիկյան կյանքը դժոխք է: Ջոշուա Գիլդերը «Ջոն Չիվերի հավատքի համոզմունքը» («John Cheever's Affirmation of Faith») հոդվածում գրում է, որ Չիվերը չարն ասոցացնում է մթության հետ, բարությունը՝ լույսի: Հենց նրա հավատն է, որ լուսավորում է իր արձակի մութ կողմը. «Ողջ կյանքի ընթացքում Չիվերը փորձել է իր արձակում կարգավորել քառսը, փառաբանել արժանին և գեղեցիկը: Նա կասկածում էր, որ բարին կարող է իշխել չարին: Չիվերի երկմտանքը, մթության նկատմամբ վախը ներթափանցում են արձակ՝ տալով թեմատիկ կապակցվածություն: Հիմնական մոտիվը, որը որպես ենթատեքստ հուսադրում է, որ չարը և վախը մակերեսային ճեղքվածքներ են, որոնք դեռ չեն քայքայել մարդկային հավատի հենասյուները: Չիվերի պատմվածքները ներկայացնում են, թե ինչը կարող է ի հայտ գալ այս ճեղքերից, ինչն է թաքնված արվարձանի արտաքին տեսքի հետևում, ինչպիսի փոթորկուն իրականություն է ընկած այդ վայելույշ և երերող հավասարակշռության տակ, և չնայած մարդկության բարության նկատմամբ հավատը կորչում է, նրանք հանգում են այն եզրակացության, թե ինչպիսին է կյանքն իրականում և պետք է սովորել՝

---

<sup>1</sup> Lynne Waldeland, John Cheever, Boston: Twayne Publishers, 1979, p. 89.

ինչպես առերեսվել նրան<sup>2</sup>: Տեսնում ենք, որ Չիվերի՝ ամերիկյան իրականության ըմբռնումը հակասական է: Գրողի աշխարհայացքային այս դիրքորոշումն, իհարկե, ոչ միայն ժամանակաշրջանին բնորոշ երևույթների և դրանցից բխող իրատեսական, ինչու չէ, նաև էքզիստենցիալիստական պատկերացումների հետևանք է, այլ նաև անձնային խնդիրների ու անհատական ընկալումների: Առաջին հայացքից Չիվերը մարդուն շրջապատող իրերին և իրադարձություններին ավելորդ ուշադրություն է սևեռում, և ըստ որոշ գրաքննադատների՝ դրանք այնքան չնչին ու աննշմարելի են, որ կարելի էր անգամ անտեսել: Գրողն իսկապես ակնդետ դիտում և փորձում էր պարզել, թե ինչպիսին են համերկրացիների կենցաղը, ապրելակերպը, իսկ մարդու առօրյաի ուսումնասիրությունը նրա բարոյական և սոցիալական նկարագրի արտաքին դրսևորումներից է: Քաղաքային և արվարձանային կյանքի, մարդկանց կենցաղավարության, ապրելակերպի մանրամասները Չիվերի պատմվածքներում կարևոր տեղ են զբաղեցնում: Այդ կերպ գրողը ցույց է տալիս ամերիկյան իրականության այն կարևոր հատկանիշները, որոնք ավելի ընդհանրորեն են ներկայացնում նրա ճգնաժամային էությունը: Մարդու ապրելակերպի, մարդկային պարզագույն հարաբերությունների մանրազնին դիտարկմամբ Չիվերը վեր է հանում ժամանակակից ամերիկյան հասարակության մեջ գոյություն ունեցող խնդիրները կամ վատ ու հոռի երևույթները: Նրա նպատակն է բացահայտել ամերիկյան քաղաքային կյանքի և արվարձանային բարքերի աղճատված լինելը, որոնք, ըստ գրողի, միաժամանակ հարուստ հենք են մարդկային հոգու մուգ անկյունները վերծանելու և բացահայտելու համար: Գրողն իր պատմվածքներում հաճախ կենտրոնանում է մարդկանց տարօրինակությունների և ձախողումների վրա՝ ցույց տալու համար, թե ինչպես են նրանք դիմակայում այդ փորձություններին: Այդ պատկերն արտահայտելու համար Չիվերն աշխատում է երկակի հասկացության տարբեր մակարդակներում՝ անձնական և հասարակական, ներքին և արտաքին, երևակայական և իրական, առարկայական և հոգևոր: Ինչ վերաբերում է առարկայական և հոգևոր աշխարհների զուգադրությանը, Չիվերն իր պատմվածքներում այն միտքն է զարգացնում, որ XX դարում տեխնիկայի, դրա հետ մեկտեղ քաղաքակրթության զարգացումը մարդուն հոգևոր անկման են տանում: Մարդը դարձել է իրեն շրջապատող իրերի անբաժանելի մասնիկը, որոնք, լցվելով մարդու կենսական տարածք, աստիճանաբար դուրս են մղում նրան իրենց տիրույթից,

<sup>2</sup> Joshua Gilder, John Cheever's Affirmation of Faith, Saturday Review, March 1982, p. 19.



միջամտում միջանձնային հաղորդակցմանը, խրախուսում առանձնացումը՝ հանդիսանալով նաև մարդկային հարաբերությունների գայթակղիչ փոխարինող: Չիվերի հերոսը բախվում է նյութական իրերի աշխարհին, շփոթվում նրանց մեջ և, ի վերջո, կորցնում նրանց նկատմամբ հսկողությունը: Մարդու կողմից ստեղծված իրերը ղեկավարում են նրա կյանքը, ձեռք բերում իշխանություն, ճնշում նրան, թեև սկզբնապես նրանց դերը մարդուն օգտակար լինելն էր: Այս պարագայում կարևոր է դառնում մարդկային եսի պահպանումը, որը կարծես կորչում է իրերի հոսքի մեջ: «Ոսկու կճուճ» («The pot of gold», 1950թ.) պատմվածքում կարդում ենք. «Ամեն անգամ նրա մոտ հայտնվում էր ինչ-որ գործ՝ մեկ Դալլասում, մեկ Պերուում: Նա հորինում էր պլաստմասե սուպինատորներ և ավտոմատ սարքեր սառնարանների դռների համար, ստեղծում է էփանագին ձեռնարկներ հնարավոր տեղեկատուների համար»<sup>3</sup>: Առաջին հայացքից իրերը համապատասխանում են իրենց նշանակությանը, բարեհաճ են մարդու նկատմամբ, սակայն հետագայում պարզվում է, որ այդպես չէ: Բալֆը, տարված հոգսերով, քաղաքի աղմուկի մեջ տեսնում է մահացու վտանգ. «Հանկարծ նա մտածում է, որ քաղաքի ականջ ծակող աղմուկը սպառնում է նրա բնակիչներին մահացու վտանգով, և անպայման պետք է միջոց գտնել այն ոչնչացնելու համար»<sup>4</sup>: Այդ պահին նա երազում էր շերտավարագույր ունենալու մասին՝ ներծծված ինչ-որ բաղադրությամբ, որը հետ կմղեր կամ կկլաներ աղմուկը: Պարզ է դառնում նաև, որ միայն Նյու Յորքում չեն տառապում աղմուկից, այլ քաղաքներում՝ Փիթսբուրգում և Չիկագոյում, ևս նույն խնդիրն է:

«Սաթնփլեյսյան պատմություն» («The Sutton Place Story», 1946թ.) պատմվածքի հերոս Ռոբերտ Թենիսոնը նույնպես վտանգ է տեսնում շրջապատող իրերի մեջ: Հենց այդպիսին է նրա աչքերով պատկերվում Նյու Յորքը, երբ քաղաքի փողոցներում փնտրում է փոքրահասակ դստերը. «Նրա երևակայությունը նկարում էր աղետ: Նա պատկերացնում էր դժբախտ պատահարն անմշակ գույներով խզմված «Երթևեկի անվտանգ»-ի աֆիշներում: Լսում էր մեքենաների ազդանշանների աղմուկն ու արգելալիների ճոխնչը: Տեսնում էր բլրի գագաթից սլացող մեքենա: Փողոցները բազմամարդ էին: Նա տեսնում էր քաղաքը միայն՝ որպես ամեն մի վտանգի սկիզբ: Ամեն մի ստորգետնյա անցում, ամեն մի փոս ու աստիճան իշխում էին օրվա պայծառ լույսի նման գու-

<sup>3</sup> John Cheever, The stories of John Cheever, Alfred A. Knopf, New York, 1978, p. 109.

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 107:

նավոր կինոնկարի հակադրությանը՝ սևանկարին»<sup>5</sup>: Իրապես, ըստ գրականագետ Մորիս Ֆրիդմանի, Նյու Յորք քաղաքը Չիվերի առանձնահատուկ հակակրանքի թեման էր: «Նոր Անգլիա և Հոլիվուդ» հոդվածում նա գրում է, որ այն մի տարածք է՝ դժոխքին բնորոշ հատկանիշներով<sup>6</sup>:

«Հրեշային ռադիոն» («The Enormous radio», 1947թ.) պատմվածքի հերոս Ջիմ Վեսքոթն այլևս թույլ չի տալիս կնոջը լսել նոր գնված ռադիոն, քանի որ այն միայն տառապանք է պատճառում նրան: Սկզբում ռադիոն անհամատեղելի էր սենյակի վառ գույների հետ և սենյակը գորշությամբ պարուրելուց բացի գորշությամբ էր լցնում նաև Վեսքոթների կյանքը. «Նրան ցնցեց ռադիոյի արտաքին տեսքը, որը նման էր ագրեսիվ ինքնակոչի: Բռնի ուժերը, որոնք, կարծես թակարդ էին ընկել սարքի մեջ, անհարմարություններ ստեղծեցին նրա համար»<sup>7</sup>: Այրիներ վախի զգացում ունի: Լսելով խոհանոցի սարքից եկող ձայները՝ նա վստահ է, որ ինչ-որ բան այն չէ. «Համոզված լինելով, որ իր ուժերից վեր է հաղթահարել հզոր և տգեղ սարքի ու նրա աններդաշնակության նկատմամբ չարաբաստիկ հակումը, անջատեց այն և գնաց երեխաներին տեսնելու»<sup>8</sup>: Գրականագետ Իուջին Չեզնիքը «Ջոն Չիվերի վարժ հնարքը» («The domesticated stroke of John Cheever») էսսեում գրում է, որ Վեսքոթների ընտանիքը ենթարկվում է սովորական դարձած երջանկության քայքայմանը և չարի նոր իմացությանը<sup>9</sup>: Ջիմը կնոջն ասում է. «Ինձ համար ծանր է տեսնել, երբ իմ բոլոր ուժերը, երիտասարդությունը գնում են մորթյա թիկնոցների, ռադիոկայանների վրա»: Նրան արձագանքում է «Սենտիմենտալ երգ» («Torch song», 1947թ.) պատմվածքի անհաջողակ հերոսը՝ հարբած Հյուն. «Լամպերը, բաժակները, ծխախոտի տուփերը, ափսեները ...: Դրանք ինձ սպանում են: Հասկացեք, դրանք սպանում են ինձ: Ի սեր Աստծո, հեռանանք սարերը, մարդիկ, որս կաննեք, ձկնորսությամբ կզբաղվե՛նք, կսկսե՛նք ապրել»<sup>10</sup>: Այնպիսի տպավորություն է, որ Չիվերի հերոսները վախենում են վերածվել իրի, վախենում են հոգևոր մահ կոչվածից: Քաղաքային կյանքի

<sup>5</sup> Ջոն Չիվեր, Բուվեթ Պարկ, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 212:

<sup>6</sup> **Morris Freedman**, *New England and Hollywood* // **R. G. Colins**, *Critical essays on John Cheever*, G. K. Hall & Co. Boston, Massachusetts, 1982, p. 25.

<sup>7</sup> **John Cheever**, *The stories of John Cheever*, p. 34.

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 34:

<sup>9</sup> **Eugene Chesnick**, *The domesticated stroke of John Cheever* // **R. G. Colins**, *Critical essays on John Cheever*, p. 126.

<sup>10</sup> **John Cheever**, *The stories of John Cheever*, p. 92.

ունայնությունը վախեցնում է նաև «Փշրված հույսերի քաղաք» («O, City of Broken Dreams», 1948թ.) պատմվածքի հերոս Էվարդս Մալոյին՝ տաղանդավոր արվարձանաբնակին: Իրերի առատության, իրադարձությունների արագ հաջորդականության և քառասյին իրարանցման պայմաններում Նյու Յորքը, թվում է, դատարկ է և մեռած: Նույնիսկ հյուրանոցային համարում Էվարդսը ունակ չէ կենտրոնանալու իր մտքերի վրա, մենակ լինելու ինքն իր հետ: Նա գգում է ուժերի պակաս և իր պիեսի վրա աշխատելու համար ստեղծագործական անկարողություն: Քաղաքը ներծծվում է իր էության մեջ, ներքաշում դատարկ հորձանուտ: Էվարդսը, նրա կին էլիսը և դուստրը՝ Միլդրեդ-Ռուուզը, գնացքով Չիկագոյից մեկնում են Նյու Յորք: Էվարդսը պատմում է ուղեկցորդին, որ եղել է ավտոբուսի վարորդ և, այլևս չտանելով աշխատանքը, ազատ ժամանակ սկսել է ստեղծագործել՝ գրելով պիես տեղացի Մամա Ֆինելիի մասին, ով օժեր է բազմացնում: Այժմ պետք է հանդիպեն Նյու Յորքի պրոդյուսեր Թրեյսի Մերչիսոնի հետ, ով կանանց ակումբում դասախոսություն է կարդացել թատրոնի խնդիրների և երիտասարդ թատերագիրների սակավության մասին: Իսկ կինը՝ էլիսը, ակնարկել է նրան, որ ամուսինը պիեսներ է գրում: Պատմվածքի հենց սկզբում Չիվերը ներկայացնում է Մալոյների միամտությունը և նենգության բացակայությունը, որը չես կարող ասել Մերչիսոնի մասին: Սրան հետևում է այն, որ անմեղ գավառաբնակը ապականվում է մեծ քաղաքի փորձություններից: Ավելի ուշ պարզվում են Մերչիսոնի խոստումների դատարկությունը, նրա հեգնանքը և անլուրջ վերաբերմունքը Մալոյների նկատմամբ: Էվարդսի մեծ հույսերը քաղաքի աղավաղված մթնոլորտում ի չիք են դառնում: Հերոսի փրկության ելքն է դառնում Նյու Յորքն ընդմիշտ լքելը. «Հնարավոր է Մալոյները Չիկագոյից կմեկնեն Վենթվորթ: Նրանց վերադարձը դժվար չէ պատկերացնել: Ընկերները և հարազատներն ուրախությամբ նրանց կդիմավորեն, թեև չեն հավատա նրանց պատմություններին: Հնարավոր է նաև, որ նրանք արևմուտք մեկնող գնացք են նստել, որը, անկեղծորեն ասած, պատկերացնելն ավելի հեշտ է: Ահա նրանք, վագոնում նստած, քարտեզ են խաղում ընկերակից ճանապարհորդների հետ, ուտում են պանրով բուտերբրոդներ ճանապարհին՝ կանգառների ժամանակ, իսկ գնացքը նրանց տանում է հեռու՝ Կալիֆոռնիա՝ Կանգասի միջով, Նեբրասկայի և Սկալիսյան լեռների միջով»<sup>11</sup>: Պատմվածքի ավարտը ենթադրում է, որ Մալոյները, այնուամենայնիվ, չեն կորցրել հույսը, որ մի օր հաջողության կհասնեն:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 57:

«Կառավարիչը» («The Superintendent», 1953թ.) պատմվածքի հերոս Չեսթեր Քուլիջը, ի տարբերություն Էվարդսի, հայտնվում է նյութական քաղաքակրթության ներգրավվածության մեջ: Նա հպարտանում է իր պաշտոնով: Չեսթերը միամտորեն կարծում է, որ ինքն իշխում է իրերի աշխարհի վրա և ղեկավարում նրանց. «Չեսթերը մտածում էր, որ, իր տիրույթի հետ համեմատած, նավը պարզապես ոչինչ էր: Նրա ոտքերի տակ կային գոլորշի արձակող հազարավոր ջրային ճանապարհներ, հարյուրավոր զուգարաններ, մղոնների երկարության դրենաժային խողովակներ և հարյուրից ավելի ուղևորներ, որոնցից յուրաքանչյուրն այդ րոպեին կարող էր ինքնասպանության, գողության, հրկիզման կամ խեղդամահ անելու մտադրություն ունենալ»<sup>12</sup>: Դա հսկայական պատասխանատվություն էր, և Չեսթերը կարեկցանքով էր մտածում իր բեռնատարը դեպի ծով տանող նավապետի՝ բավականին չնչին պատասխանատվությունների մասին: Հերոսը զգում է, որ կորցրել է ինքն իր հետ ներդաշնակ լինելու զգացողությունը և նրանով, ինչով զբաղվում է, իմաստագուրկ է ու չի կարող առնչվել իր իրական եսի հետ. «Ինչո՞ւ էր օրն անիմաստ, ինչո՞ւ այն ոչ մի արժեք չունեցավ: Ինչո՞ւ Բրանքոուն, Բեսթվիլքները, Նեզրսները, այրին, Կատի Շայը, անձանտթը ոչինչ չարժեին»<sup>13</sup>: Իրերի առօրյա հոսքի պատանդները լինելով՝ Չիվերի շատ հերոսներ վճռականորեն դիմադրում և ըմբոստանում են: Ամենօրյա կենցաղը Չիվերի հերոսներին արդեն ծանծրացնում և նյարդայնացնում է: Նրանք մտածում են, որ կենցաղը կլանում է իրենց կյանքը: «Երաժշտության ուսուցչուհին» («The Music Teacher», 1959թ.) պատմվածքում կինը դժգոհ է շրջապատող իրերից: Ափսե՛ն կոտրվում է նրա ձեռքերում, իրերը փչանում են, իսկ կերակուրը, չգիտես ինչու, անպայման կրակի վրա այրվում է. «Նրա մոտ այրվում էր ամեն ինչ և թակած, և աղացած մսով կոտլետները, իսկ երախտահատուցման տոնի օրը նա հաջողացրեց վառել նաև հնդկահավը: Թվում էր՝ նա կերակուրը դիտավորյալ է այրում, որպեսզի բաց թողնի նրա նկատմամբ ներսի զայրույթը: Սա ինչ է՝ խռովություն տնային ստրկության դեմ»<sup>14</sup>: Շատ դեպքերում Չիվերը հարաբերությունների լարվածությունը բացատրում է մութ և խորհրդավոր ուժերի ազդեցությամբ:

«Բաժանության եղանակը» («The season of divorce», 1950թ.) պատմվածքի հերոսուհուն առօրյան մոռանալ է տվել սովորածը. «Գրենորթում ես գրել եմ

<sup>12</sup> Ջոն Չիվեր, Բուկեթ Պարկ, Երևան, «Սովետական գրող», 1985թ., էջ 230, 231:

<sup>13</sup> John Cheever, The stories of John Cheever, p. 237.

<sup>14</sup> Նոյն տեղում, էջ 414:

Կարլոս Առաջինի մասին ֆրանսերեն երկար շարադրություն: Չիկագոյի ինստիտուտի պրոֆեսորն ինձ նամակ է ուղարկել: Իսկ հիմա առանց բառարանի չեմ կարող անգամ ֆրանսերեն լեզվով թերթ կարդալ: Ես անգամ ժամանակ չունեմ թերթ կարդալու և ամաչում եմ իմ տգիտությունից, ամոթ է, որ այսքան ցած եմ իջել»<sup>15</sup>:

Այս ընդվզումը ոչ միայն ուղղված է անուշադիր ամուսնուն, այլ նաև՝ տիրող բարքերին: Միայն բարոյական արգելքների խախտմամբ է Չիվերի հերոսը հնարավորություն տեսնում փախուստի դիմելու, ազատվելու առօրյա կենցաղային, մեխանիկական գոյությունից և դուրս գալու հաճույքների աշխարհ: Բայց սա միայն արտաքին, մակերեսային տպավորությունն է: Շուտով Չիվերի հերոսի համար պարզ է դառնում, որ ամերիկյան իրականությունն անտարբեր է մարդու, նրա ձգտումների և մտահոգությունների նկատմամբ: Այն չի չափվում բարու և չարի չափանիշներով: Ծնվում է հակասությունը: Չիվերի հերոսը չի ցանկանում գտնվել ներկայի քաղաքակրթության ներքո, բայց նրանից դուրս նա ևս գոյություն ունենալ չի ուզում և չի կարող: Այս թեման մշակում է Չիվերը «Մենակության հրապոյրները» («The pleasures of solitude», 1942թ.) պատմվածքում: Այստեղ այն միտքն է արտահայտվում, որ էլեն Գուրիչի մտահոգություններն իզուր չեն. իրական կյանքում չեն գործում օրենքներ և կանոնակարգեր: Գալիս ենք այն մտահանգման, որ երբ հերոսները ներքին անհանգստություններ ունեն, քաղաքը կամ արվարձանը նրանց պատկերվում են դժոխային ու քառսային հատկանիշներով, սակայն երբ նրանց ներքին խռովությունները կամ անհանգստությունները վերանում են, նույն արվարձանն ու քաղաքային կյանքը դառնում են դրախտային միջավայր, նրանք տարվում են հովվերգական մտապատկերներով: Կարող ենք հիշատակել, օրինակ Էվարդո Մալոյին: Իրենց հարազատ Ուենթվորթը բավական ծանձրալի էր Նյու Յորքի համեմատությամբ: Մեծ քաղաքի փողոցներով քայլելիս նույնիսկ Մանհեթենի գերեզմանատունը նրա և կնոջ համար տեսարժան վայր էր: Նույն կերպ և Ռալֆի դեպքում («Ոսկե կճում»), երբ նա խոստումնալից աշխատանքի առաջարկ է ստանում, հաջողությամբ տարված՝ Նյու Յորքը տեսնում է լավատեսի աչքերով. «Քաղաքը նրան թվում էր հրաշալի, որտեղ մարդիկ պարզապես տարվում են կամ իրադարձությունների անսպասելի և արժանի զարգացմամբ, ինչպես օրինակ՝ Ռալֆը, կամ խելացնոր հաջողությամբ՝ հաջող դա-

<sup>15</sup>Նույն տեղում, էջ 143:

տական գործընթաց, ֆիրմայի գործերի բարեհաջող շրջադարձ կամ անսպասելիորեն ստացված ժառանգություն»<sup>16</sup>:

Այսպիսով, Չիվերի հերոսների հարաբերություններն արտաքին աշխարհի հետ ունեն երկակի բնույթ: Մի կողմից այն կարող է ճնշել, իսկ մյուս կողմից՝ հուսալիորեն պաշտպանել: Կորցնելով արտաքին հովանին՝ մարդը ապրում է վախի զգացողություն: Իրականության նկատմամբ վախի զգացողության հոգեբանությունը նրբորեն ներկայացվում է «Կամրջի հրեշտակը» («The angel of the bridge», 1961թ.) պատմվածքում: Պատմվածքի աշխույժ և կենսուրախ 78-ամյա հերոսուհին, երիտասարդ աղջկա հագուստ հագած, Ռոքֆելլերյան կենտրոնի սահադաշտում սահում է: Պարզ է դառնում, որ նա նախապաշարմունքային վախ ունի ինքնաթիռներից. «Ես ուզում եմ տուն գնալ: Եթե պետք է մեռնեմ, չեմ ուզում մեռնել այս թռչող մեքենայի մեջ»<sup>17</sup>: Հերոսի եղբայրը վերելակներից է վախենում, քանի որ կարող է տունը հանկարծակի փլուզվել: Նա անգամ աշխատանքից է ազատվում, որովհետև ֆիրման տեղափոխվել էր շենքի 50-րդ հարկ, և ստիպված նոր աշխատանք է գտնում շենքի 3-րդ հարկում գտնվող մի հիմնարկում:

Ինքը՝ գլխավոր հերոսը, վախենում է կամուրջներից, որը նույնպես կարող է փլուզվել, և ամեն անգամ կամրջով անցնելիս նրա երևակայության մեջ պատկերվում է այդ աղետը. «Չնայած փոլ գալու ոչ մի նշան չէի տեսնում, համոզված էի, որ մի րոպեից կամուրջը երկու կես էր լինելու, և մեքենաների կիրակնօրյա երկար շարանն ընկնելու էր մութ ջրի մեջ: Այդ երևակայական աղետն ուղղակի զարհուրելի էր..... Ես վախենում էի և կամրջի փոլ գալուց, և որ նրանք կարող էին նկատել իմ խուճապը»<sup>18</sup>: Այս ամենը ստեղծում են անկայունության, անհուսալիության վիճակ. շուտով կփլուզվեն երկնաքերերի և մեքենաների քաղաքը և ոգեզուրկ քաղաքակրթությունը. «Առավոտյան ժամը երեքին նայելով Սանսեթ Բուլվարին՝ ես զգացի, որ կամուրջների նկատմամբ իմ ունեցած վախն աշխարհի կործանման անճարակորեն քողարկված իմ սարսափի արտահայտությունն էր»<sup>19</sup>: Չիվերը կարծես ուզում է ասել, որ աշխարհը գնում է դեպի անկում: Նա այն հարցն է բարձրացնում, թե ինչու անավարտ քաղաքակրթությունում ու զարգացող աշխարհում մարդիկ այդքան հիասթափված են: Միգուցե մարդը դեռևս չի կարողանում հարմարվել կատարվող

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 104:

<sup>17</sup> **Ջոն Չիվեր**, Բուլեթ Պարկ, «Սովետական գրող», Երևան, 1985թ., էջ 354:

<sup>18</sup> Նույն տեղում, էջ 358:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 362:

փոփոխություններին: Ինչպես «Ջուսթինայի մահը» («The death of Justina» 1964թ.) պատմվածքում է ասվում, աշխարհը փոփոխվում է ավելի արագ, քան մարդու ընդունակությունները՝ հասկանալու և ըմբռնելու այդ փոփոխությունները<sup>20</sup>: Չիվերի հերոսի անձնական դժվարությունները շատ չեն, բայց նա նույնպես տարվում է շրջապատի բարքերով: Ահա հերոսը չի կարողանում քնել, քանի որ դրսում ինչ-որ կռիվ է: Նա արտաքին պայմանների հետ հարմարվում է միայն արտաքուստ, հոգու խորքում այլ պատկեր է. նա չի կարող հաշտվել դրսի աշխարհի պայմաններին: Պատմվածքի հերոսները մտավախություն ունեն բարձրաձայն խոսելու իրենց վախի զգացումներից: Այս հոգեվիճակը նրանք դիտում են որպես անձնական անհաջողություն: Գլխավոր հերոսի պարագայում նրա վախը միայն կամուրջներով պայմանավորված չէ, այլ նաև իր ռոմանտիկ տեսլականի փոփոխությամբ: Նա այս մասին տեղեկացնում է ընտանեկան բժշկին, և պարզ է դառնում է, որ երկար ժամանակ է պետք՝ վերլուծելու համար վախի հետևում առկա խնդիրը, սակայն հերոսը պատրաստակամ չէ ծախսելու ժամանակ և գումար՝ այդ խնդիրը հոգեբուժական ընթացակարգին վստահելու համար:

Հերոսների վախը կարելի է պայմանավորել նաև միջավայրի բարքերի ազդեցությամբ: Նրանք չեն կիսվում այլ մարդկանց հետ իրենց ներքին զգացողություններով, չեն լսում հուսադրող բառեր: Պատմվածքի գլխավոր հերոսը մտահոգված է, թե ինչպես զանգահարել և հայտնել կնոջը, որ կամուրջն անցնելու մտավախություն ունի: Նա երկմտում է, որ սեփական արժանապատվության խնդիր է, և այն կարող է կործանել իր ամուսնական երջանկությունը: Պարզվում է, որ մի քանի բառը կարող է փրկել մարդուն: Երբ անձանոթ աղջիկը խնդրում է իրեն անցկացնել կամուրջը, ընկերական գրույցում հանկարծ վախի բոլոր զգացողությունները վերանում են. «Նա երգեց ինձ համար, մինչև կամրջով հասանք մյուս ափը: Կամուրջն ինձ թվաց զարմանալիորեն օգտակար, ամուր և անգամ գեղեցիկ շինություն, որ խելացի մարդիկ կառուցել էին՝ իմ ճանապարհորդությունները հեշտացնելու նպատակով: Իսկ ներքևում հոսող Հուդզոնի ջրերը հմայիչ ու խաղաղ էին: Ամեն ինչ ետ եկավ՝ և՛ խիզախությունը, և՛ կիրքն ու զմայիչ հանգստությունը»<sup>21</sup>: Հերոսը սա հրաշք է համարում, նույնիսկ եղբորը չի խիզախում հայտնել առեղծվածային աղջկա մասին: Հերոսների վախի զգացողությունը նաև նրանց ներքին անհանգստու-

<sup>20</sup> John Cheever, The stories of John Cheever, p. 429.

<sup>21</sup> Ջոն Չիվեր, Բուլեթ Պարկ, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 188:

թյունների, իրականության հետ հարաբերությունների արտաքին դրսևորումն է, իսկ ելքը գրողը տեսնում է մարդկային սովորական շփման ու հաղորդակցման մեջ: Չիվերի հերոսները դժվարին կացությունից դուրս են գալիս՝ մխթարվելով անուրջների կամ տեսիլքների հայտնությամբ՝ որպես քառասյին աշխարհի այլընտրանք: Ըստ Ռիչարդ Հ. Րափփի՝ կամուրջը խորհրդանշում է մարդու դժգոհությունն իր ստեղծածի նկատմամբ: Այդ դժգոհությունն այնքան խորն է, որ դրդում է կաթվածի<sup>22</sup>: Այսպիսով, այնպիսի տպավորություն է, որ Չիվերի պատմվածքների հերոսներին պատել է միևնույն զգացողությունը՝ հիպոթափությունը, վախը, անվստահելիությունը, որը նրանց դարձնում է ոչ ամբողջական, մի տեսակ թերի: Յուրաքանչյուրը վախենում է ինչ-որ բանից, ինչ-որ մեծացող վտանգից: Կարծես մենք գործ ունենք ոչ թե առանձին կերպարների, այլ հոգեվիճակի պատկերի հետ: Նրանք մի տեսակ նման են իրար՝ գրկված անհատականությունից: Դիանա Թրիլինգը «The Nation» շաբաթաթերթում քննադատում է Չիվերի առանձնացումը սեփական հերոսներից, իսկ Ուիլիամ դը Բոան գրողի ստեղծագործություններում նկատում է մարդատյացության տրամադրություն՝ նրա հերոսներին նկարագրելով որպես շփոթված և տառապած մարդիկ<sup>23</sup>: Դը Բոան, Թրիլինգը և Քիզն իրենց քննադատական վերաբերմունքն են արտահայտում նաև Չիվերի ստեղծած կերպարների միանման հատկանիշների վերաբերյալ, որոնք հատկապես վրդովեցնում են Դը Բոային, քանի որ, ըստ քննադատի, թվում է, թե անգոհունակությունը հերոսներին բնորոշ ընդհանուր հատկանիշն է:

Ռուս գրականագետ Ս. Լիտվինովան համարում է, որ Ջոն Չիվերի բազմաթիվ պատմվածքները կարելի է համարել պատմվածք-հարցեր<sup>24</sup>, քանի որ դրանցից գրեթե բոլորը թողնում են հարցեր այն մասին, թե ինչու է մարդը միայնակ այս բազմամարդ աշխարհում, ինչո՞ւ նրան չեն հասկանում շրջապատող մարդիկ, ինչո՞ւ նա իր հերթին չի կարող հասկանալ նրանց, մի՞թե մարդիկ իրականում այդքան սերտ են կապված իրար, և այդ զգացումը ծնում է համընդհանուր տառապանք: Պատմվածքներից շատերում այս հարցերը մնում են անպատասխան: Այսպիսով, տիրող քաղաքակրթության պայմաններում

<sup>22</sup> **Richard H. Rupp**, Of that time, of those places: The Short Stories of John Cheever // **R. G. Colins**, Critical essays on John Cheever, p. 236.

<sup>23</sup> Briefly Noted. Rev. of The Way Some People Live, by John Cheever, New Yorker, 20 March, 1943, p. 70.

<sup>24</sup> См. предисловие Т. Литвиновой к книге **Джон Чивер**, Ангел на мосту, М., Прогресс, 1966, с. 6.



Չիվերի պատմվածքի հերոսը և արտաքին աշխարհը ներդաշնակ լինել չեն կարող: Դրանից ծնվում է անելանելիության զգացողություն: Այս ամենը վերջնական կլիներ, եթե անտեսեինք հեղինակի հեզնական վերաբերմունքը վատ երևույթների նկատմամբ, ինչպես նաև լավատեսության, որ չհասկացված և միայնակ մարդիկ մի օր կգտնեն ներդաշնակ վիճակ, իսկ աշխարհը կդառնա ուրիշ:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Չիվերի հերոսի հարաբերակցությունը արտաքին աշխարհի հետ: Պարզվում է՝ մարդը վախ ունի ներկայի քաղաքակրթությունից, որն անհուսալիության և անկայունության զգացողություն է առաջացնում: Հաղորդակցվելու և ներքին հոյզերն արտահայտելու վախը ավելի է խորացնում նրա սթրեսային վիճակը: Չիվերի հերոսը, բախվելով քառասյին իրականությանը, դժվարին կացությունից դուրս է գալիս՝ մխիթարվելով անուրջների կամ տեսիլքների հայտնությամբ՝ որպես քառասյին աշխարհի այլընտրանք:

**Բանալի բաներ** – արտաքին աշխարհ, ամերիկյան իրականություն, հակասական ըմբռնում, արվարձանային բարքեր, անավարտ քաղաքակրթություն, անհաջողակ հերոս, անձնական անհաջողություն, համընդհանուր տառապանք, հեզնական վերաբերմունք:

### ПРОБЛЕМА ОТНОШЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА К ВНЕШНЕМУ МИРУ В РАССКАЗАХ ДЖОНА ЧИВЕРА

МАРИНЕ АНДРАСЯН

В статье исследуется проблема взаимосвязи между героем Чивера и внешним миром. Оказывается, что человек страшится нынешней цивилизации, которая вызывает чувство нестабильности и ненадежности. Страх человека общаться и выражать свои внутренние эмоции ухудшает его стрессовую ситуацию. Герой Чивера выходит из трудного положения, утешив себя мечтами или видениями в качестве альтернативы хаотическому миру.

**Ключевые слова** – внешний мир, американская реальность, противоречивое понимание, пригородная мораль, незавершенная цивилизация,

неудачный герой, личные неудачи, всеобщее страдание, ироничное отношение, гармоничное состояние.

## THE ISSUE OF INTERRELATION BETWEEN A PERSON AND THE EXTERNAL WORLD IN JOHN CHEEVER'S STORIES

MARINE ANDRASYAN

The article investigates Cheever's hero's interrelation with the external world. It turns out that the person has a fear of the present civilization which causes feeling of instability and unreliability. The fear to communicate and express the internal emotions worsens his stressful situation. After facing chaotic reality Cheever's hero overcomes difficulty by consoling himself with dreams or visions as an alternative of the chaotic world.

**Key words** – external world, American reality, inconsistent understanding, suburban morality, unfinished civilization, unlucky hero, personal failure, global suffering, ironic attitude, harmonic state.

**ՈԱՓԱՅԵԼ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆԸ՝ ԵՐԳԻԾԱԲԱՆ.  
«ՆՈՐ ՆԱԽԻՋԵՎԱՆԻ ՔՆԱՐ»**

**ԼՈՒՍՅԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ**

Պատկանյանի երգիծական ստեղծագործությունները հայ գրականության այդ մարզի ամենաուշագրավ երևույթներից են: Նա նույնպիսի հմտությամբ է օգտվում Նոր Նախիջևանի բարբառից, ինչպես Պարոնյանը՝ արևմըտահայերենից, իսկ Սունդուկյանը՝ թիֆլիսահայ բարբառից:

Պատկանյանի սատիրայի կարևոր արտահայտություններից է «Նոր Նախիջևանի քնար» բարբառային բանաստեղծությունների շարքը, որ առաջին անգամ առանձին գրքով լույս է տեսել 1879 թվականին՝ Ռոստովում: Հետագայում, սկսած 1879 թվականից մինչև 1888 թվականը, բանաստեղծը ոտանավորների այդ շարքը լրացրել է նոր գործերով, որոնք ամբողջապես, առաջաբանով հանդերձ, ընդգրկվել են նրա երկերի 1893 թվականի հետմահու հրատարակության առաջին հատոր՝ իբրև առանձին բաժին:

Հեղինակն առավելապես կարևորել է Նոր Նախիջևանի բարբառով՝ գրած իր գործերը, ընդգծել դրանց հատկապես բարոյական-դաստիարակչական մեծ նշանակությունը: Այդ երկերը նա համարել է կյանքի ճշմարիտ պատկերներ, անխարդախ հայելի և, որ գլխավորն է, բարձր է գնահատել նրանց մեջ արտահայտված քննադատական վերաբերմունքը դեպի իրականությունը: Եթե նկարչության լեզվով խոսելու լինենք, Պատկանյանին այս դեպքում պետք է անվանենք երգիծաբան պորտրետիստ: Պատկանյանի երգիծանքը խոր սոցիալական բնույթ ունի: Այն խարսխվում է երևույթի սոցիալ-հոգեբանական կողմը բացահայտելու և ոչ թե դիմում է արտաքին հատկանիշներով առարկան բնութագրելու մեթոդին:

---

<sup>1</sup> Մի քանի ժամանակ թեև տգետները կը ծիծաղէին Նախիջևանի տեղական բարբառի վերայ, բայց լեզուագիտական գննութիւնները ապացուցին, որ Նախիջևանի բարբառը, մի քանի աննշան փոփոխությամբ, գրեթէ նոյնն է, որով կը խօսէին Շիրակ գավառի հայերը և որն, թերևս ամէնօրուայ գործածական լեզուն է մեր բագրատունեան ցեղի թագաւորներուն և թագաւորանիստ Անի մայրաքաղաքի բնակիչներուն: Նոր Նախիջևանը, որ իր պատուական որդիներով ու դուստրներով կեցաւ հարիւր տարի ողջ, առողջ և զուարթ, կեցցէ ուրեմն նա այլ ևս շատ ուրիշ հարիւր տարիներ: Տե՛ս «Նոր-Նախիջևանի պատմությունը», Թիֆլիս, 1879, էջ 76:

«Քնարում» տեղ գտած կենտրոնական թեման վերին խավերի մարդկանց մերկացումն է: Սրանք են այն օբյեկտները, որոնց բանաստեղծն ուղղում է իր երգիծանքի թունոտ նետերը, մերկացնում նրանց կուտակելու տենչը, գազանային եսամոլությունն ու խարդախությունը:

Անվերջ են այն բոլոր հնարքները, որոնցով բանաստեղծը կարողանում է նույն թեման ամենատարբեր կողմերով, ամենաանսպասելի եղանակներով բաց անել: Այստեղ նախ և առաջ հեղինակին օգնում է վերին խավերի կյանքի խորը իմացությունը: Նա գիտի աղային, վաճառականին, իշխանավորներին ու կրոնավորներին. նա թափանցել է նրանց կյանքի և կենցաղի, մտածելակերպի և գործելակերպի մինչև ուղնուծուծը: Սակայն խնդիրը միայն այդ չէ: Ամենագլխավորն այստեղ հեղինակի երգիծական տաղանդի զարմանալի մեծ ուժն է, որը նրան հնարավորություն է ընձեռում գտնելու չափազանց բազմազան, յուրօրինակ, մեկը մյուսից տարբեր երգիծական դրույթներ, վերին խավերի կյանքը բացահայտելու այնքան տարբեր դիտակետեր:

«Աղային սուրեթը» ոտանավորում Պատկանյանը շտապում է տալ աղայի նախ ընդհանուր բնութագիրը: Աղա լինելը հասարակ բան չիմանաք, ասում է հեղինակը, աղա լինելն ունի շատ «ֆենտեր, շատ քար ու պատեր»: Որո՞նք են այդ յուրահատուկ «ֆենտերը».

Աղային սիրտը չար պիտի ըլա,  
Ինքը անկուշտում միլք ու ըստըկի,  
Էրեսը տայմա թիթիզ ու չըրա.  
Աղան չիպիտի ունենա հոգի:

Աղան խըղճընտանք պիտ չի ունենա,  
Հավատն ալ պիտ 'լա շատ низкий пробо-ի  
Տիմացը դրախտը պացված պիտ կիտնա,  
Եփ պասին ուտե սըսեռ ու լուպի:

Ոտանավորը վերջանում է սուր աֆորիզմի բնույթ ունեցող տողերով.

Քանի անպակաս է մեր մեջ աղան,  
Սըրայի գալու չէ՛ խեղճ Նախջըվան:

Պատկանյանը «Քնարի» բանաստեղծություններն անվանել է հայելի,

սակայն ամենևին ոչ այն իմաստով, որ այդ երկերը զուրկ են տենդենցից և կամ երևույթների արտաքին, մակերեսային արտացոլումն են տալիս: Այդ հայելին ուներ այն կախարդական հատկությունը, որ թափանցում էր երևույթների բուն էությունը, մարդկանց դեմքից պոկում էր դիմանկարը և ներկայացնում էր այնպես, ինչպես որ նրանք էին ըստ էության:

Երգիծաբանն ընդգծում է, որ Նոր Նախիջևանի<sup>2</sup> մի քանի «կամակոր, համառ և բթամիտ հարուստներու» կամքին ստրկացել են ոչ միայն քաղաքի չքավորները, այլև մտավորականությունը, հոգևորականությունը, քաղաքային վարչությունը՝ քաղաքագլխից մինչև դատավոր: «Ի՞նչ գործ և հառաչացնելու լինիս, պարտավոր ես ոչ միայն խորհրդակցելու քու սիրական խելքիդ և ազնիվ ձգտումիդ հետ: Հոժարեցե՛ք, որ այդ ցած հնարներով ազնիվ ձեռնարկությունը առաջ չի երթալ»: Խորին վրդովմունքով Պատկանյանը բացականչում է. «...Եթե այս բռնակալության ամենամատանելի ձևը չէ, ապա ուրիշ ի՞նչ կերպ կլինի բռնակալությունը»<sup>3</sup>:

«Ճեմերտ» բանաստեղծության մեջ Պատկանյանը ծաղրում է աղայի ժլատությունը: Հեղինակն իր հերոսին անվանում է ճեմերտ - առատաձեռն: Հիրավի նա առատաձեռն է, երբ հարցը վերաբերում է իր անձնական հաճույքներին: Ճիշտ հակառակն է, երբ խնդիրը գալիս է հասարակական գործի օգտին թեկուզ մեկ գրոշ զոհաբերելուն, աղան դառնում է փողի ստրուկը: Երգիծաբանն աղային մերկացնում է՝ նրան իսկ խոսեցնելով: Նա այդ անում է միանգամայն սրամիտ կերպով: «Ճեմերտ» աղայի դիմանկարն ամբողջանում է վերջին քառյակում.

Չոփլուկին մեջը՝ շատ ատեն չիկա,  
Մեքամ փապլուտած կըտա փալուշքա,  
Աշխարհք ալ կիտե, որ ես ճեմերտ իմ,  
Աղլի փալուշքան տըվի ախքատին:

«Խոստովանանք» ոտանավորում բացահայտվում են աղայի մի շարք

<sup>2</sup> Նախիջևանը ունի բարձրագույն հաստատուած յատակագիծ, որով նորա թէ՛ փողոցները և թէ՛ կողմնափողոցները ձգուած են ուղիղ գծերով արևելքէն դէպի արլմուտք ընդ երկայնութին Դօն գետին. Քաղաքը բաժանուած է հաւասար մեծութեամբ թաղերու: Շուկայի և ժամերու համար թողուցած են բաւականին ընդարձակ քառակուսի հրապարակներ: Թերևս այդ իսկ է պատճառը, որ օղը և քամին կանոնաւոր խաղալով նորա ուղղագիծ փողոցների մէջ, քաղաքին կուտայ առողջ պայման: «Նոր-Նախիջևանի պատմությունը», Թիֆլիս, 1879, էջ 52:

<sup>3</sup> Ռափայել Պատկանյան, Երկեր, Երևան, 1955, էջ 705:

այլ «բարեմասնություններ»: Լինելով որբերի խնամակալ՝ աղան զրկել ու կողոպտել է նրանց:

Աղա անվան դիմաց Պատկանյանը երբեմն ավելացնում է թոռնազ ածականը. «թոռնազ աղա» , որ նշանակում է խափանիչ-խանգարիչ աղա: Ինչպիսի գործ էլ որ ձեռնարկելու լինի քաղաքի հասարակությունը, հենց որ աղան գործի մեջ է մտնում, ձեռնարկումը խափանվում է: Դատական գործում, որտեղ ինքը միակ վկան էր, աղան, հարուստից կաշառվելով, անցնում է նրա կողմը և սուտ վկայություն տալիս ի վնաս «արդար ռանչպարի»: Աղան խոստովանության կարգով պատմում է նաև առևտրական գործերում իր խարդախությունների մասին: Մեկը մյուսից վատթար այդ արարքները նա պատմում է հանգիստ, առանց երկյուղի և տագնապի: Բայց ահա իր մի «հանցանքի» նկատմամբ աղան լցված է սոսկումով.

Ատ ալայը հեչ: Ամմա մեկ պաս օր  
 Պերանըս առի ճիփճայի օսկոռ.  
 Տերպա՛, շինտը ես պեթեր կըվախնամ,  
 Ատ մեղքիս համար դուժողք չի երթամ:

Աղան պատահաբար խախտել է պասը: Ահա նրա կարծիքով իսկական մեղքը, որի համար և նրա հանգիստը վրդովված է: Մարդկային գործերում հրեշը հավատի գործերում հրեշ ձևանալով՝ հույս ունի «մյուս կյանքի» արտոնություններից ևս մասն ունենալ: Պատկանյանն այս փաստով մերկացնում է ունևոր դասակարգի մարդկանց ամենազզվելի հատկություններից մեկը՝ կեղծ բարեպաշտությունը: Այս հարցի առնչությամբ ուշագրավ է «Գործ ու պարապմունք» բանաստեղծությունը: Աղան համոզված է, որ ինքը երկնային դրախտ գնալու միանգամայն արժանի մարդ է: Եվ ահա թե որոնք են այդ համոզմունքի հիմքերը.

Ժամի, աղոթքի պեթեր իմ մոտիկ,  
 Ու կըճաշակվիմ ես ամեն զատիկ.  
 Ինչու՞ երկնային դրախտ պիտ չերթամ,  
 Որ տայմա Սաղմոս, Նարեկ կկարդամ,  
 Լուսո զանգերուն քունս կըզարթիմ,-  
 Հը, աղե՞կ մարդ իմ<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Ռ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հատոր 5, էջ 391:

Այս բանաստեղծությունը, սակայն, առավել ուշագրավ է այլ առումով: Պատկանյանը, հավատարիմ իր բարոյական սկզբունքին, նորից առաջ է քաշում անհատի հասարակական օգտակարության խնդիրը՝ իբրև հիմք և չափանիշ մարդու գնահատության: Ինքն իրենով հիացած աղան յուրաքանչյուր արարքի մեջ տեսնում է իր «աղել մարդ» լինելու ապացույցը:

Նա «աղել մարդ» է, քանի որ սրտի ամեն ուզածն ունի, նա «աղել մարդ» է, քանի որ իր տան «թափեն» «Փարիզի Ֆասանով» է կառուցել, նա «աղել մարդ» է, քանի որ այսօր կամ վաղը դառնալու է միլիոնատեր: Սակայն Պատկանյանը չի հապաղում այս գոհ ու հարուստ տխմարի տրամաբանությունը ջախջախել՝ հակադրելով դրան իր տրամաբանությունն ու բարոյական ըմբռնումները:

Պատկանյանի համար եթե մարդը հանրությանն օգտակար չէ, վատ է: Չար մարդը հանրության և մարդկայնության մասին չի մտածում: Նրա համար միևնույնն է: Բացարձակ վատ, վնասակար չլինելը դեռ բավական չէ. մարդու կոչումը շատ ավելի բարձր է, իսկական մարդու հանդեպ մարդկության պահանջը՝ ավելի մեծ:

Մարդը հանրության համար օգտակար գործունեությամբ է միայն արդարացնում իր մարդկային կոչումը: Այդ գաղափարի վրա են կառուցված «Աղել մարդ», «Տպանագիր», «Հարյուրամյանկը» և այլ բանաստեղծություններ: Կանգ առնենք դրանցից առաջինի վրա:

«Աղել մարդ» ոտանավորում Պարոնյանը «նկարում» է մի մարդու, որը վերն ասածի նման վատ է հենց նրանով, որ լավ չէ: «Աղել մարդ» ոտանավորի «հերոսը» մեկն է այն մարդկանցից, որոնց բուրժուական հասարակության մեջ, օրինավոր մարդ համարելով, պատվում են ու մեծարում: Նա չի խառնվում հասարակության չարին ու բարուն, սուսիկ-փուսիկ առաջ է տանում հազարներ կուտակելու իր գործը և ապրում գոհ ու երջանիկ:

Իսկ ի՞նչ է սպասում այդ Սուսիկյանին, որի «սխրագործությունը» եղել է միայն իր ընտանիքի նյութական բարեկեցության ապահովումը.

Սուսիկ-փուսիկ օրըտ անցավ,  
Տուն ծերացար ու մեռար,  
Առոք-փառոք պատնքվեցար  
Ու գերեզման տարվեցար...

Հեղինակի խորին համոզմունքով հայ վաճառականն է հայերի անունը

կոտորողը ուրիշ ազգերի մեջ: Հայ չարու արշինն ու կշեռքը դարձել էին օտար ազգերի աչքին ամբողջ հայ ժողովրդի բարոյական կշռաչափը: Պատկանյանը, շատ երկար խորհելով ժողովրդի «տնտեսական» հարցի մասին, հանգում է այն վերջնական կարծիքին, որ միակ փրկությունը «արվեստական» դպրոցների հիմնումն է. «Այս չէ՛, այն չէ՛, ապա ի՞նչ է մեզ հարկավոր, կհարցնե մեզ Նախիջևանցին,– իրեն հատուկ կրքոտությամբ գրում է Պատկանյանը և պատասխանում,– մեզ պետք է այնպիսի ուսումնարան, ուր տղան կարդալու հետ մեկտեղ սովորի մի հացատու ձեռարվեստ ևս, որպեսզի նա, վարժատուլենն ոտքը դուրս դրած չիղրած՝ ոչ ոքի օգնության կարոտ չլինի, ոչ ոքի առջև իր ազնիվ գլուխը չիճկե, իր մատողաշ հասակեն չիմանա ի՞նչ ասել է այն ստորաքարշ խոնարհությունը, որ պտուղ է անընդունակության և ստրկության, այլ յուր պիտույքը ինքը իր ձեռքով հողա, իր կամքը, իր կարծիքը, իր արդար դատողությունը չլղիե մարդոց օգնության հույսին, ազատ մարդ լինի և ո՛չ թե հավիտենական ստրուկ»<sup>5</sup>:

«Հրեշտակային բնությունը» այդ մարդկանց գոյությունը հեղինակը կատարյալ դժբախտություն է համարում, որովհետև դրանք հանրության անդամ են՝ միմիայն նրանից շահվելու, նրա հաշվին իրենց բարեկեցությունն ապահովելու համար: Այնինչ բանաստեղծը իսկական մարդուն տեսնում է միայն այնտեղ, որտեղ որ տեսնում է հասարակական պարտքի շեշտված գիտակցությամբ անհատին:

Իր ժողովրդի վարկը վերականգնելու «Զենիաթ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը կոչ է անում թողնել վաճառականությունը և, նախնիների օրինակին հետևելով, զարկ տալ արհեստներին.

Մոսկով, Խառքով էրթալ-գալեն,

<sup>5</sup> Հոդվածն առաջին անգամ տպագրվել է «Մշակում» (1878, № 196): Այս տողերը Պատկանյանի սոցիալ-տնտեսական հայացքների հավատամքն են: Ուրեմն, ըստ Պատկանյանի, «հացատու ձեռարվեստը» մարդուն կարող է տալ ազատություն և փրկել «հավիտենական ստրուկ» լինելուց: 1879 թվականին, Նոր Նախիջևանի հիմնադրման 100-ամյակի առնչությամբ, վերջապես, իրականանում է բանաստեղծի վաղեմի իղձը. հիմնադրվում է Նոր Նախիջևանի հայտնի արվեստական դպրոցը, որի տեսուչ է նշանակվում ինքը՝ Պատկանյանը՝ մնալով այդ պաշտոնում մինչև կյանքի վերջը: Տալով ապագա արվեստական դպրոցի առավելությունները և սպասվելիք բարիքները, ոգևորված եզրակացնում է. «Այս այն վարժատունն է, որ մի օր մեր քաղաքին կյանք, վերանորոգումն, շարժումնք պիտի տա» (Բ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1968, էջ 220):



Ո՛վ մարդ, տուն հեջ չունիս շահ,  
Պիզ ու ասեղ ձեռք առ նորեն,  
Չեքիջ, պայթա ու թեղկյահ:

Պատկանյանը նախապես համոզված է, սակայն, որ իր խորհուրդը լսող չի լինելու: Ոչ մի չարչի վայր չի դնի իր արշինը, չի թողնի իր կշեռքը, քանի որ դրանցով է ձեռք բերվում հարստությունը, մի բան, որ նրա համար վեր է համարվում ամեն ինչից՝ և՛ խելքից, և՛ գիտությունից, և՛ պատվից: Ամեն ինչ գնվում է փողով, բոլորը խոնարհվում են փողատիրոջը:

Նախիջևանի աշխատավորության մյուս թշնամին քաղաքագլուխն է՝ կոլովան: Դա նույն աղան է ու հարուստը, միայն պաշտոնական համազգեստի մեջ: Ասել է՝ առաջինների վատթար հատկությունների վրա ավելանում է վատթարագույնը, հարստության վրա՝ իշխանությունը: «Կոլովա», «Մեր կոլովաների մտքեն ի՞նչ կանցնի» և այլ բանաստեղծություններում, ներկայացնելով Նոր Նախիջևանի խաբեբա քաղաքագլուխներին, հեղինակը կոչ է անում իր համաքաղաքացիներին ընտրության ժամանակ զգոն լինել և թշնամուն ու բարեկամին ճանաչել: Նա իր պատրաստակամությունն է հայտնում այդ հարցում օգնել ժողովրդին.

Ընտրության օրը կգամ ես դուման,  
Կասեմ ով է մեր ընկերն ու դուշման:

Այստեղ մենք տեսնում ենք Պատկանյանի ամբողջությամբ իրականացած խոսքերն այն մասին, որ գրականությունն իր համար գաղափարական պայքարի ասպարեզ է, իսկ ինքը՝ մարտիկ:

Ժողովրդի հասարակական-քաղաքական և սոցիալ-տնտեսական կյանքում կատարվող այս փոփոխությունները, տեղաշարժերը Պատկանյանը յուրովի էր ընկալում ու գնահատում: Տիրող անարդարությունից բխող սոցիալական-հասարակական խավերի բախումները միշտ առկա են եղել և ամեն անգամ սուր բնույթ կրել: Պատկանյանի գրիչը ահ ու սարսափ էր տարածում Նախիջևանում: «Կյանքիս ամենագեղեցիկ մասը,– արդարացիորեն գրել է Պատկանյանը,– ես զոհեցի դոցա հետ մաքառելով, չարաչար խարազանելով և անխնայաբար վայր կործանելով նոցա անարժանապես տիրապետած գահույքներն»<sup>6</sup>:

«Նոր Նախիջևանի քնարում» հաճախ են հակադրվում լույսն ու խա-

<sup>6</sup> Ռափայել Պատկանյան, Ընտիր երկասիրություններ, 1893, հատոր առաջին, էջ 307:

վարը, գեղեցիկն ու այլանդակը, «աղեկն ու գեշը»: Բանաստեղծը լավի, լուսավորի համար նույնքան սաստիկ է ուրախանում, ինչպես որ սաստիկ վրդովվում ու վշտանում է լավի համար: Պատկանյանը կյանքը չի ընդունում միջակ – անորոշ դրույթներ և արժեքներ: Երևույթները, մարդիկ նրա աչքում կամ լավ են, կամ վատ: «Աղեկն ու գեշ» բանաստեղծության մեջ հեղինակը գրում է.

Աղեկը տեսնում՝ պեթեր կըկոլիմ,  
Գեշ պանը ինչպե՞ս չասիմ ու պայթիմ:

Սակայն բանաստեղծի համար աղեկն ու գեշը անորոշ ու վերացական հասկացություններ չեն, դրանք միանգամայն որոշակի են և ունեն իրենց խոր սոցիալական հիմքերը: Եթե բացասականի անխտիր կրողները շահագործող, պորտաբույծ դասակարգերն են, ապա դրական երևույթները սերտորեն կապված են աշխատավորության հետ: Հենց ամենադրականը Պատկանյանի աչքում, նրան ամենամեծ ուրախություն պատճառողն աշխատանքն է: Բանաստեղծի հոգին լցվում է անհուն բերկրանքով, երբ տեսնում է հայ մարդուն աշխատանքի մեջ: Այդպիսի պահերին շոյվում է բանաստեղծի մարդկային և ազգային արժանապատվությունը և սրտի խորքում ասում է.

Աստված է վըկա,  
Հային պես շենքով ուրիշ ազգ չիկա<sup>7</sup>:

Թե՛ որպես զուտ ստեղծագործական հնարանք և թե՛ իդեական, ուշագրավ է այն փաստը, որ «Քնարում» իբրև գործող դրական կերպար հանդես է գալիս Սյուլյուկը:

Սյուլյուկը, ինչպես գիտենք, հեղինակի կեղծանուններից մեկն է: «Քնարը» և բարբառով գրված երկերից մեծ մասը հրապարակվել են այդ անունով:

<sup>7</sup> «Եթե կուզեք, որ հայը միշտ մնա հայ՝ պարտավոր ենք նորա ձեռքեն հայերեն գիրքը անպակաս անելու,- գրում է Պատկանյանը:- Գրականություն ունեցող ազգը երբեք չի կորչիլ աշխարհիս երեսեն: Մատենադարանը ազգի և գրականության համար այն է, ինչ որ է բերդը պատերազմող և սահմանները պաշտպանող զորքի համար... Հիմնենք և բազմացնենք հայկական մատենադարանները. այս բանը մի փոքր ավելի հուսալի և ապահով է, քան վեհաժողովներից հայ ազգի համար արտոնությունների փշրանքներ մուրալը» (**Մերի Սաղյան**, Ռափայել Պատկանյան, Կյանքը և գործը, Երևան, 1980, էջ 321):

Սակայն տվյալ դեպքում ուշագրավն այն է, որ Սյուլյուկը հանդես է գալիս իբրև գործող անձ: Կարևորն այն է, թե ինչպիսի ֆունկցիայով է «Քնարում» հանդես բերված Սյուլյուկը: Նախ նկատենք, որ նա նույնանում է հեղինակի հետ և կանգնած է բանաստեղծի կերտած բացասական հերոսների հակադիր բևեռում: Նա այլ աշխարհի, այլ հասկացողության մարդ է: Ընչաքաղց ու վայրագ աղաների, դրամը իրենց աստված ճանաչող խաբեբա վաճառականների, ճարպիկ ու գործարար մարդկանց այդ շրջանում Սյուլյուկն իր ներկայությամբ խախտում է ներդաշնակությունը, կաշկանդում նրանց գործողությունների ազատությունը: Որքան և նրանք փորձում են անտեսել ու արհամարհել «տարօրինակ» բարքով ու հասկացողություններով այդ մարդուն, բայց և այնպես չեն կարող զգալ նրա բարոյական ուժը: Այն ժամանակ, երբ ամենքը կախարդված են փողի զորությամբ, Սյուլյուկը պնդում է, որ «իմիշ՝ ուսումն է վեր ամեն բանե...»: Այս բանի համար նրան ոմանք նախատում են, ոմանք կարեկցում՝ գործնական իմաստությունից զուրկ մարդ համարելով, սակայն ընդհանուր առմամբ, վատ են զգում, որ իրենց շրջապատում խախտվում է ցանկալի ներդաշնակությունը: Եթե այս դեպքում Սյուլյուկը մի որոշ չափով հանդուրժելի է, ապա նա միանգամայն անհանդուրժելի է դառնում, երբ հանդես է գալիս իբրև գրող, երգիծաբան, երբ գրիչ է վերցնում և իր հետապնդած սկզբունքների դիրքերից սկսում է ձաղկել ու խարազանել իր շրջապատի մարդկանց, այսինքն՝ իր հերոսներին: Այստեղ է, որ Սյուլյուկին շրջապատող բացասական կերպարներն այլևս անկարող են լինում թաքցնել իրենց գազանային դեմքը և գիշատչական էությունը:

Այդ պատկերն է արտացոլված «Հայելի» ոտանավորում, որով եզրափակվում է «Նոր Նախիջևանի քնարը»: Ոտանավորը բաղկացած է առակից և նրա մեկնությունից: Առակի մեկնության մեջ փակագծերը բացվում են. Պարզվում է, որ հայելին Սյուլյուկն է, իսկ գանգատավոր գազանները՝ վերնախավի մարդիկ, որոնց հեղինակը թիրախ է դարձրել իր թունավոր սլաքների համար:

Թերևս ընդհանրություններ կան Պատկանյանի «Քնարի» և Պարոնյանի «Ազգային ջոջերի» միջև: «Քնարի» հերոսները ևս «Ազգային ջոջերն» են, հայ մեծատուններն ու այն մարդիկ, որոնք, Պարոնյանի լեզվով ասած, ժողովրդի անունը շահագործում են իբրև դրամագլուխ: «Երգիծաբանն իր սրբազան պարտքն է համարել բացահայտել նրանց գործունեության արատավոր գծերը, հոգեբանական կորուստները, պոկել նրանց դիմակը ու այդպես ներկայացնել ժողովրդին, որպեսզի վերջինս տեսնի, թե ովքեր են տնօրինում իր ճակատագիրը, քանի որ մինչև այսօր ասոնցմե և ոչ մին քաջություն ունեցած է

խոստովանելու թե ձեռքես եկածին չափ աշխատեցա ազգիս չարիք հասցնելու և խիղճս հանգիստ է»<sup>8</sup>: Հիշյալ երկերի մեջ ոչ միայն կարելի է նշմարել արտաքին կամ թեմատիկ նմանություն, այլև նմանություն ըստ էության, հեղինակների՝ իրենց հերոսների նկատմամբ ցուցաբերած սարկաստիկ վերաբերմունքի իմաստով: Պատկանյանի հերոսները ներողամտության հույս չեն կարող ունենալ այն պարզ պատճառով, որ նրանց գործերը մեծահոգության հիմք չեն տալիս հեղինակին: Վա՛յ նրան, ով իր հակահասարակական արարքներով, իր չարագործություններով գրավեց հեղինակի ուշադրությունը. նա թող այլևս հեղինակի հարվածներից խուսափելու հույս չունենա:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հեղինակը մեծ նշանակություն է տվել Նոր Նախիջևանի բարբառով գրած իր գործերին, ընդգծել է դրանց հատկապես բարոյական-դաստիարակչական մեծ նշանակությունը: Այդ երկերը նա համարել է կյանքի ճշմարիտ պատկերներ, անխարդախ հայելի և, որ գլխավորն է, բարձր է գնահատել նրանց մեջ արտահայտված քննադատական վերաբերմունքը դեպի իրակա-նությունը: Ամենազխավորն այստեղ հեղինակի երգիծական տաղանդի զարմանալի մեծ ուժն է, որը նրան հնարավորություն է ընձեռում գտնելու չափազանց բազմազան, յուրօրինակ, մեկը մյուսից տարբեր երգիծական դրույթներ, վերնախավերի կյանքը բացահայտելու այնքան տարբեր դիտակետեր: «Նոր Նախիջևանի քնարում» հաճախ են հակադրվում լույսն ու խավարը, գեղեցիկն ու այլանդակը, «աղեկն ու գեշը»: Բանաստեղծը լավի, լուսավորի համար նույնքան սաստիկ է ուրախանում, ինչպես որ սաստիկ վրդովվում ու վշտանում է վատի համար: Պատկանյանին ամենամեծ ուրախություն պատճառողն աշխատանքն է: Բանաստեղծի հոգին լցվում է անհուն բերկրանքով, երբ տեսնում է հայ մարդուն աշխատանքի մեջ: Այդպիսի պահերին շոյվում է բանաստեղծի մարդկային և ազգային արժանապատվությունը և սրտի խորքում ասում է.

Աստված է վրկա,  
Հային պես շենքով ուրիշ ազգ չիկա:

**Բանալի բառեր** - Ռափայել Պատկանյան, երգիծաբան, Նոր Նախիջևան, բարբառ, բանաստեղծություն, պոեզիա, քնար, խորագիր, հրատարակություն, դասակարգ, հասարակություն:

<sup>8</sup> **Ա. Ա. Մակարյան**, Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը», Երևանի պետական համալսարան, հայ գրականության ամբիոն, Երևան, 1988, էջ 47:

**РАФАЭЛ ПАТКАНЯН КАК САТИРИК: "ЛИРА НОВОГО НАХИЧЕВАНА"**

ЛУСЯ АРУТЮНЯН

Автор придавал большое значение своим произведениям, написанным на ново-нахичеванском диалекте, в особенности подчеркивая их воспитательную роль. Эти работы он считал олицетворением жизненных образов, зеркальным отображением критического отношения к действительности. Бесконечны и разнообразны способы и приемы, с помощью которых поэт мог раскрыть одну и ту же тему.. Здесь, в первую очередь, ему помогает знакомство с жизнью элиты: купцов, вельмож и священников. Он проник в их жизнь, в образ их жизни, во взгляды. Но это единственная проблема. Самое главное здесь - удивительный талант автора, который позволяет ему найти чрезвычайно разнообразные, уникальные, сатирические методы, раскрывающие жизнь элиты с различных точек зрения.

Работа была самой большой радостью для Патканяна. Душа поэта наполняется бесконечным наслаждением, когда он видит работающего человека. В этот момент в душе поэта пробуждается чувство человеческого и национального достоинства, и в глубине души он говорит:

Бог видит,  
Нет лучшей нации, чем армяне.

**Ключевые слова** - Рафаэл Патканян, сатирик, Нор Нахичеван, диалект, стихотворение, поэзия, лира, заголовок, издание, категория, общество.

**RAPHAEL PATKANYAN - A SATIRIST: "THE LYRE OF NEW NAKHICHEVAN"**

LUSYA HARUTYUNYAN

The author gave a great importance to the works written in the dialect of new Nakhichevan, underlining especially their educative role. He considered these works to be truthful images of life, undeceitful reflection of the critical attitude to reality. The most important here is the author's amazing comic talent of great strength, which enabled him to find the extremely varied, unique satirical methods, revealing the life of the elite from different angles. In "The Lyre of New Nakhichevan" light and dark, beautiful and ugly are often contrasted. According to Paronyan the big reason of happiness is work. The poet's soul filled with joy, when he noticed an Armenian man in work. At these moments

the poet's human and national dignity was touched and he said from the bottom of his heart:

God witnesses

There is no other nation better than Armenian.

**Key words** - Raphael Patkanian, satirist, New Nakhichevan, dialect, poem, poetry, lyre, headline, edition, class, society.

## **В ДВОЙНОМ ОСВЕЩЕНИИ. КОМИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ И.А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»**

Михаил ОТРАДИН<sup>1</sup> (РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ)

В статье «Лучше поздно, чем никогда» (1879), говоря о своих «работах», Гончаров с горечью признался: «Напрасно я ждал, что кто-нибудь и кроме меня прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое? Но этого не было» (Гончаров 1980, 8: 102). Конечно, и критики XIX века, и литературоведы последующих времен стремились ответить на вопрос: «Что говорит это целое?». Возьмем в качестве опорной мысль Б.М. Энгельгардта о том, что «содержание трех его романов можно рассматривать как постепенное развитие, усложнение и углубление одной и той же основной темы», которая обозначена ученым как «философия художественного творчества» (Энгельгардт 2000: 54).

Трех главных героев своих романов Гончаров наделил общим свойством: все они в большей или меньшей степени обладают художественным видением мира. Что касается Александра Адуева и Райского, то они стремятся реализовать себя как писатели. Смена жанров в творчестве Адуева говорит о его движении к роману. Но романа он не напишет. Как и герой «Обрыва» Борис Райский.

Русская жизнь, описанная в третьем романе Гончарова, в значительной степени дается через восприятие Райского. То, что он видит, фиксирует, что у него остается лишь заметками, набросками, у автора «Обрыва» превращается в роман. Оригинальность замысла не в том, что герой пишет роман, уникально то, что герой и автор работают на одном материале.

Понять философию художественного творчества Гончарова нельзя, не осмыслив, какое значение в его романах имеет искусство комического. Комическое у Гончарова точнее всего можно, на наш взгляд, определить как

---

<sup>1</sup> Отрадин Михаил Васильевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. В 2010 его книга «Проза И.А. Гончарова в литературном контексте» была награждена премией Союза писателей России. В 2012 году за монографию «На пороге как бы двойного бытия...» О творчестве И.А. Гончарова и его современников» М.В. Отрадину была присуждена Университетская премия «За фундаментальные достижения в науке».

«юмор». Юмор обнаруживает что-то положительное, какие-то элементы идеала в самом объекте, в комически изображаемой действительности. Высокое и даже идеальное в героях и в жизненных явлениях часто обнаруживается не вопреки юмору, а благодаря ему.

Комическое начало в произведении Гончарова было отмечено многими критиками XIX века. В частности, назовем А.В. Дружинина, Д.С. Мережковского, И.Ф. Анненского. В этот ряд надо поставить и К.Н. Леонтьева. В недавно изданном девятом томе его Полного собрания сочинений и писем находим такое суждение о гончаровском юморе: «Ни желчи, ни злобы, ни придинок, а просто *сама жизнь* со всею полнотой ее, тем *равновесием* зла и добра, которое доступно в ней чувству здравомыслящего человека» (Леонтьев 2014: 320). Вспомнив критиков XIX века, надо привести и очень точное и тонкое суждение П.В. Анненкова, высказанное им еще в 1849 году: «Никогда настоящий юмор не увечит окружающую действительность, чтобы похотать над ней: он только видит обе стороны ее» (Анненков 1849: 8).

О своеобразном диалектическом единстве утверждения и отрицания, которое проявляется в юморе, писали потом и критики, и исследователи. «Юмор, – читаем, например, в книге М.Л. Тронской, – видит свой объект как бы в двойном освещении – критическом и чувствительно-элегическом» (Тронская 1965: 9).

Особое мироотношение, проявляющееся в юморе, обычно связывают с эпохой сентиментализма. В связи с этим выскажем два положения, на которые можно и нужно опираться в дальнейших рассуждениях. Юмор как особый модус художественности потому и мог так результативно проявить себя, что он прорастает из опыта сентиментализма с его обостренным вниманием к психологии, к различным проявлениям чувства. Вторая мысль – «о личностном существе юмора» – принадлежит Л.Е. Пинскому: «Тогда как карнавал поглощает, уподобляет каждого всем и всему, интегрирует (крик карнавала: «делайте, как мы, как все»), юмор дифференцирует, выделяет «я» из всех...» (Пинский 1989: 352). И далее у Пинского: «В отвлеченной от субъекта, безличной форме слово «не слышится», картина «не смотрится», убеждения никого *другого* не убеждают...» (Пинский 1989: 352).

Какова природа и функция комического в "Обрыве"? Очевидно, можно говорить о наличии в третьем романе Гончарова различных модусов художественности и предположить, что юмору отводится субдоминантная роль в



развитии драматических и трагических тем. В «Обрыве» есть страницы, на которых комическое начало уходит на дальний план или исчезает совсем.

Комическое в «Обрыве» — объект художественного изображения (то, какими предстают перед читателями герои и события), способ изображения, угол видения, особенности характеристики.

С учетом того, что главный герой «Обрыва» пишет роман, функция юмора может быть осмыслена и в таком плане: в какой мере искусство комического подвластно Райскому, использует ли он этот ресурс для создания своего художественного мира.

Одна из несущих конструкций сюжета «Обрыва» может быть представлена так: готовность Райского советовать, поучать, описывать в своем романе людей и ситуации петербургской и малиновской жизни постоянно соотносится с мерой его пронизательности, а часто его «наивности». Он, как заметил Е.Г. Эткинд, «несмотря на свою изощренную книжность, остается по-своему простодушным» (Эткинд 1999: 149). Этот герой часто не догадывается, какие скрытые смыслы содержатся во вроде бы очевидных событиях, не подозревает до поры до времени, какое внутреннее напряжение накопил в себе этот приволжский уголок, который по приезду показался ему «идиллией».

Романа Борис Райский не написал. Но в чем ценность его рукописей, заполнивших целый чемодан? Сам герой отвечает на этот вопрос двояко. В письме к Кирилову он уподобляет себя летописцу Пимену: «И после моей смерти – другой найдет мои бумаги:

Засветит он, как я, свою лампаду –

И – может быть – напишет...» (VII, 765)<sup>2</sup>.

Райский хочет сохранить «эти листки», чтобы вспоминать, «чему я был свидетелем, как жили другие, как жил я сам» (VII, 765). Летописец, значит, на первом плане повествования – события, люди...

А вот, читая разговор Райского с Верой о его, так сказать, литературном наследии, мы, пожалуй, можем вспомнить о печоринских тетрадах: «Как умру, – говорит герой Гончарова, – пусть возится, кто хочет, с моими бумагами: материала много...» (VII, 768). Коли так, то можно предположить, что в

---

<sup>2</sup> Здесь и далее тексты произведений Гончарова цитируются по изданию: **Гончаров И. А.** Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 1997–... с указанием в скобках тома и страницы.

чемодане – листки, в которых «история души человеческой», как сказано в Предисловии к Журналу Печорина. Сюжет романа – это долгий путь к ответу на вопрос: в какой мере эти претензии Райского были обоснованы.

Сейчас речь только о трех мотивах сюжета, которые можно условно обозначить так: познание себя, познание другого и познание окружающего мира, познание людей.

Автор «Обрыва» строит сюжет как взаимодействие субъектов видения: повествователя и Райского. Эти две точки видения могут сближаться, почти сливаясь, могут сосуществовать по принципу взаимодополнительности, но могут и расходиться и даже «спорить», образуя контрапункт. Но сюжет строит автор, объективации подвергается не только персонаж Борис Райский, но и плоды его творческих усилий, его творческий метод. Еще Т.И. Райнов высказался в том смысле, что Райского не надо воспринимать как «характер», это лишь особая «функция». «...Если характер есть то, – писал он, – силою чего поток личной деятельности проникается некоторым единством и постоянством направления, Райский почти лишен характера: вместо последнего в «Обрыве» находим только композиционную роль, ставшую, в сущности, второй натурой, «истинным» характером Райского: он более роль, чем лицо» (Райнов 1916: 44). Райский объяснен читателю тем, как он ведет себя, как он видит людей и мир в целом, и тем, как он отражается в ряде субъективных кругозоров. Противоречивость этих разноканальных сообщений достаточно заметна. В том-то и дело, как нам кажется, что Райский в «Обрыве» – и «роль», и «лицо», один из субъектов видения и «характер».

Как свидетельствовал сам Гончаров и как показали исследователи, Райский – образ в значительной степени автобиографический. Именно комическое начало должно показывать читателю, что перед ним объективированный герой, отстраненность от которого автора «Обрыва» может сокращаться, но никогда не исчезает. Конечно, и конкретные суждения, и догадки Райского, которые становятся видны читателю и благодаря столь явной субъективации повествования (многое в сюжете подается через восприятие героя), говорят о его творческих возможностях. Но Гончаров обозначает и их ограниченность, их предел. Речь о том, как создатель «Обрыва» это делает.

Райский-романист неизбежно должен был столкнуться с проблемой изображения и истолкования «внутреннего человека». Говоря о «господствующем методе романа, за которым закрепилось название «психологического»,

Л.Я. Гинзбург, в частности, писала, что в нем «анализ открытый и скрытый, прямой и косвенный направлен <...> на несовпадение между поведением и чувством» (Гинзбург 1977: 286).

О жизни Райского после выхода из училища сказано, что он читал много, но беспорядочно, и что «десять раз прочел попавшийся экземпляр “Тристрама Шенди” (VII, 48). Читал ли герой «Сентиментальное путешествие», мы не знаем. Но автор «Обрыва» заставляет нас вспомнить и этот роман Стерна. Речь об эпизоде, связанном с Ульяной Андреевной, который можно обозначить словом «соблазнение».

Две главки из «Сентиментального путешествия», которые вспомнит читатель «Обрыва», называются «Искушение» и «Победа». Герой английского писателя в присутствии хорошенькой горничной «почувствовал в себе нечто не вполне созвучное с уроком добродетели» (Стерн 1968: 662). Урок-предупреждение был связан с романом Кребийона-сына «Заблуждение сердца и ума», в котором французский писатель показал, в какие неожиданные и даже опасные истории часто вовлекается человек, подчиняясь свои внутренним, порой интимным порывам. Эту книгу юная особа недавно купила в присутствии Йорика. По ходу свидания он просит ее «не забывать преподанного ей урока». Но далее следует цепочка событий, которые «игнорируют» разум и волю самого путешественника: «...Как это вышло, не могу понять, только я не просил ее – и не тащил – и не думал о кровати – но вышло так, что мы оба сели на кровать...» (Стерн 1968: 623). Тонко проанализировавшая эту сцену М.Л. Тронская заметила: «Тут осмеян как самый факт борьбы, так и побеждающая и побежденная добродетель» (Тронская 1965: 40).

Литературная практика, в частности, проза Стерна уже показала, к каким неожиданным результатам может приводить носителя рационалистического и сентиментально-этического сознания стихия «страсти». В истории, случившейся в доме Ульяны Андреевны, неожиданные для рассудка проявления «натуры» человеческой оборачиваются испытанием для Райского: и как друга Козлова, и как писателя.

Две упомянутые главки из «Сентиментального путешествия» — это не история соблазнения (у Стерна, кстати, неясно, состоялось оно или нет), а история о том, как много можно раскрыть в человеке, если углубиться в этот микросюжет.

Борьба между добродетелью и чувственностью в эпизоде с Ульяной Андреевной дается по стерновской схеме: фабульные подробности, впечатления и оценка случившегося героем. Мысли о «долге», об «обязанности к другу», попытки покинуть дом Козлова прерываются «роковым» открытием: «Да, Леонтий прав: это – камейка; какой профиль, какая строгая чистая линия затылка, шеи!» (VII, 439). Как и у Стерна, борьба с соблазном в сознании Райского предстает как борьба с дьяволом: «если в доме моего друга поселился демон» (VII, 442).

Растерянность писателя Райского проявляется в том, что он испытывает «непритворный ужас». Пытаясь самому себе объяснить, как это могло случиться, он ссылается на гамлетовскую ситуацию («паралич воли») и, вслед за Йориком, склонен объяснять все тем, что воля человека («царя природы» — иронически замечает он) «подлежит каким-то посторонним законам» (VII, 444, 445).

Мы видим Райского в двух ракурсах: как обыкновенного человека, который, вздыхая, «пришел к себе домой, мало-помалу оправданный в собственных глазах, и, к большому удовольствию бабушки, весело и с аппетитом пообедал...» (VII, 445), и как творческую личность, не знающую, как справиться с этим жизненным «уроком».

Как пишет В.И. Тюпа: «Хотя чувство юмора и предполагает умение взглянуть на себя завершающим взглядом со стороны, увидеть себя как “другого для других”, но такое умение, столь необходимое для автора, совершенно факультативно для героя юмористического творчества» (Тюпа 1987: 182). То, чего мы можем не ждать от Райского – друга Козлова, мы вправе «требовать» от Райского-писателя. Хватит ли романисту Райскому юмора, чтобы взглянуть на себя «завершающим взглядом», то есть использовать юмор как инструментальный в анатомировании человеческого «я», то есть в искусстве психологизма? А без этого как браться за роман?!

Именно искусство комического, как показывает опыт Стерна, и не только Стерна, позволяет писателю продолжить движение вглубь человеческого «я», даже если какие-то проявления внутренней жизни он не может обосновать рационально. Встреча Райского с Ульяной Андреевной началась с его мысли о «простодушной нимфе, ищущей встречи с сатиром» (VII, 437). Случившееся и размышления о случившемся никак не подвигли Райского к попыткам творчески переосмыслить противоречивость, непредсказуемость, даже для самого

человека, его внутренней жизни. От Райского-писателя мы ждем того, что Б.М. Энгельгардт называл «творческим становлением художественного произведения» (Энгельгардт 2000: 59). Но для этого герой должен обрести, говоря языком М.М. Бахтина, позицию «внеаходимости». Вот этого творческого сдвига и не происходит (Бак 1992: 113–123). Поэтому и в своем романе он решает объяснение происшедшего свести, так сказать, к достерновской ссылке: «на нимфу и сатира». А как показал Л.Е. Пинский, именно в юморе «жизнь пропущена <...> через личное усмотрение»; художник творит «уклоняясь от стереотипно обезличенных представлений» (Пинский 1989: 351). А ссылка на «нимфу и сатира» как раз пример такой стереотипной обезличенности.

Теперь о попытке понять не себя, а «другого».

В разнообразных жизненных ситуациях Райский часто воображает, как поведет себя Вера. Его предположения, как правило, не подтверждаются. Эти промашки «психолога» Райского обычно даются в комическом ключе. Психологически это мотивировано так: ошибается воспаленный мозг героя, который посчитал себя глубоко влюбленным в Веру. Более значимым оказывается другое: непредсказуемость, загадочность героини ставит в тупик Райского, претендующего на глубину и полноту романного видения.

В книге Е.Г. Эткинды, в главе, посвященной Гончарову, находим очень точное выражение: «бенедиктовщина Райского» (Эткинды 1999: 153). Зачем романисту понадобилась такая краска в изображении героя? Вот размышления Райского о любви, об отношениях полов, данные в четвертой части романа: «...В Вере он или найдет, или потеряет уже навсегда свой идеал женщины, разобьет свою статую в куски и потушит диогеновский фонарь. <...> Ложь — это одно из проклятий сатаны, брошенное в мир» и т. д. (VII, 540, 541). Мы находим тут «раскованность метафорического мышления» и «некритическое употребление «высоких» и «красивых» слов» – то, о чем писала Л.Я. Гинзбург в связи с «экспериментаторством» Бенедиктова (Гинзбург 1982: 137–138).

В упомянутом эпизоде из «Обрыва» мысль Райского о Вере мечется между двумя крайностями: «Да, она права, я виноват!» и «Она, она виновата!» (VII, 542). Такие метания вроде бы естественны для влюбленного. Казалось бы, Райский, ратующий за живительную силу страсти, должен быть очень далек от логических построений Штольца, который не верит «в поэзию страстей» (IV, 163). Но сквозь каскад эмоциональных пассажей Райского начинает проступать каркас его логических тезисов: «Вот где оба пола должны

довоспитаться друг до друга <...>. Великая любовь неразлучна с глубоким умом: широта ума равняется глубине сердца – оттого крайних вершин гуманности достигают только великие сердца – они же и великие умы!» (VII, 541, 543). Такое, по словам повествователя, «глубокомыслие» Райский «сбывал в дневник, с надеждой прочесть его при свидании Вере» (VII, 543). Свои рассуждения герой хочет подкрепить ссылкой на великий авторитет: «Веруй в Бога, знай, что дважды два четыре, и будь честный человек, говорит где-то Вольтер, <...> а я скажу – люби женщина кого хочешь, люби по-земному, не по-кошачьи только и не по расчету, и не обманывай любовью!» (VII, 543).

Если судить по обычным человеческим меркам, пожелания Райского искренни и гуманны. Но в какой мере ему как писателю знакома, по силам, так сказать, проблема женской любви как страсти? Ссылаясь на Вольтера, герой имеет в виду его «Катехизис честного человека, или Диалог между монахом-калогером и одним достойным человеком». В данном случае странность гончаровского героя проявляется в том, что усилием рассудка он пытается решить мучительную проблему: как справиться со страстью. Показательно, как в сознании героя трансформируется мысль французского писателя. Вольтер в своем «Катехизисе...» отнюдь не призывал свести проблему к тому, что «дважды два четыре». Его герой, «честный человек», говорит: «Я верую в Бога, стараюсь быть справедливым и стремлюсь к познанию». И еще. Герой Вольтера предпочитает «руководствоваться человеческим здравым смыслом» (Вольтер 1961: 267, 285). Но здравый смысл демонстрирует свою несостоятельность перед проблемой, с которой столкнулся Райский. Повествователь говорит о любви Райского к добру, о его «здравом взгляде» на нравственность. Да, сквозь «бенедиктовщину» и рационалистические формулы проступают живое чувство, искренняя заинтересованность в том, чтобы ответ для «женщины» был найден, чтобы она действительно обрела внутреннюю свободу. Этот энтузиазм героя читателю понятен и вызывает сочувствие. Но призыв верить в то, что «дважды два четыре», в этом контексте свидетельствует о писательской самоуверенности Райского и о несостоятельности его попытки осмыслить любовь как страсть.

«Ну вот, я люблю, меня любят: никто не обманывает. А страсть рвет меня... Научите же теперь, что мне делать?» – услышав это признание Веры, Райский, «бледный от страха», произнесет: «Бабушке сказать...» (VII, 578). Теоретик и пропагандист страсти представлял ее чисто умозрительно. Недаром

Вера с горькой иронией скажет «учителю»: «А вы подожгли дом, да и бежать!» (VII, 578). Райский искренне и горячо сочувствует Вере. Но автор «Обрыва» подспудно готовит читателя к тому, что текст его романа «Вера» прервется на первом слове. Показательно, что на страницах, где речь идет об истории любви Веры и Марка, субъективизация повествования отсутствует: это не уровень видения и понимания Райского.

Об этой же «близорукости» Райского скажет ему Козлов – от него ушла жена, которую, как оказалось, он страстно любит: «...не угадывают моей болезни <...> а лекарство одно... <...> Поди, вороти ее, приведи сюда – и я воскресну!... <...> Как же ты роман пишешь, а не умеешь понять такого простого дела!..» (VII, 562).

И наконец, постижение писателем Райским большого мира людей.

Герои многих авторов русской литературы (И.С. Тургенев, А.Н. Островский, М.Е. Салтыков-Щедрин) связаны с образом Чацкого (Фомичев 2007: 141–144). В этом ряду должен быть назван и Гончаров (Краснощекова 1997: 37–45). Параллель Райский – Чацкий дается в «Обрыве» двояко: и комически, и вполне серьезно. Комически в сцене, когда пытаюсь «разбудить» Софью, Чацкий, «войдя в пафос», говорит о людях, «у которых ничего нет». Сюжет, которым он хочет ошеломить кузину, довольно привычен для русской литературы середины XIX века: «в зной жнет беременная баба <...> ребятишек дома бросила <...> муж ее бьется тут же, в бороздах на пашне <...> чтобы внести в контору пять или десять рублей, которые потом приносят вам на подносе» (VII, 32). Такой набор фабульных подробностей представлен, например, в повести Д.В. Григоровича «Пахатник и бархатник» (1860). Райский азартно играет роль обличителя. Софье он напоминает Чацкого. Комическая подсветка играющего роль Райского становится еще заметнее, когда кузина спросила его, а что он сам, помещик делает с «этими несчастными?» (VII, 33).

В начале пятой части романа Гончаров дает обобщенную, включающую в себя мировоззренческие вопросы, характеристику Райского. Сказано, что он верил в прогресс, что его «занимал общий ход и развитие идей», что он «рукоплескал новым откровениям и открытиям, видоизменяющим, но не ломающим жизнь, праздновал естественное, но не насильственное рождение новых его требований» (VII, 359). В этой характеристике, которая занимает целую страницу, легко вычлняются подробности, заставляющие вспомнить Чацкого, каким он представлен в статье Гончарова «Миллион терзаний» (1872). Субъек-

тивация текста на этой странице включается очень плавно. Но когда мы читаем: «...Бросая в горячем споре бомбу в лагерь неуступчивой старины, в деспотизм своеволия, жадность плантаторов, отыскивая в людях людей...» – то чувствуем – это уже «голос» самого героя, его пафос и метафорический язык. Далее читатель узнает о противоречивых и мучительных чувствах, которые вызывает в нем Вера: «Одно – она отталкивает его, прячется, уходит в свои права, за свою девическую стену, стало быть... не хочет» (VII, 360). На этих страницах намечена связь двух линий сюжета: Райский – человек с явной общественной позицией и претендующий на объемное романное видение жизни, и влюбленный, захваченный, как ему кажется, неодолимой страстью. Такой двусоставный конфликт Гончаров увидел и в грибоедовской пьесе.

Эпизод, в котором представлен скандал в доме Татьяны Марковны, написан, если использовать выражение из «Милльона терзаний», как «живая сатира». Тычков – это Молчалин, дошедший «до степеней известных», генерал, человек «со звездой». В столкновении с Тычковым Райский ведет себя в высшей степени достойно. А с точки зрения бабушкиных гостей, как «чудак». М.М. Бахтин писал, что появление в романе образа чудака необходимо «почти всегда, когда дело идет о разоблачении дурной условности» (Бахтин 1975: 313). Молчалинская суть Тычкова становится ясна после слов Татьяны Марковны, обращенных к нему: «Ничтожный приказный, parvenu, <...> в молодости <...> приносил бумаги из палаты к моему отцу, при мне сесть не смел <...> по праздникам получал не раз из моих рук подарки <...> зазнался <...> наворовал денег...» (VII, 377). В этом эпизоде Татьяна Марковна до определенного момента тоже играет роль, ее «освободил» дерзкий поступок племянника. Это ее бунт не только против Тычкова, но и против самой себя: она, Бережкова, «столбовая дворянка» унизила свое достоинство, сорок лет «добровольно терпела ложь» (VII, 380). Скандал в день именин бабушки привел к значительным переменам в мире, который Аянов в письме назвал «всероссийской щелью». Но по этим переменам можно судить о русской жизни в целом – такова установка автора романа. Подчиненные генерала «будто прозрели» <...> краснея за напрасность своего долговременного поклонения фальшивому пугале-авторитету» (VII, 380). Но Райский-романист глубинного смысла произошедших перемен не видит. Что касается генерала Тычкова, то он «в кратком очерке изобразил и его <...> в программе своего романа, и сам



не знал зачем» (VII, 380). А для автора «Обрыва» этот эпизод значим и необходим.

Юмор, достаточно влиятельная сила в сюжете третьего гончаровского романа, не только не препятствует, но определенным образом взаимодействует с трагическим началом. В связи с «Обыкновенной историей» Д.С. Мережковский писал о «будничном трагизме» (Мережковский 2007: 198). Говоря о реалистическом романе середины XIX в., В.М. Маркович на ряде примеров показал, как трагическое может вторгаться «в обыденный сюжет» (Маркович 1982: 132–202). К.Н. Леонтьеву принадлежит мысль о «трагикомическом таланте автора «Обыкновенной истории» и «Обломова» (Леонтьев 2014: 389).

Конечно, в сюжете третьего романа Гончарова трагическая антитеза существует в тесной связи с характером двух героинь. По самой сути своей исключительности они обречены на страдания. Ход сюжета оказался обусловлен тем, что произошло в душе каждой из этих героинь. Чувства<sup>3</sup> и поступки Веры и Татьяны Марковны явились антитезой традиционным для малиновского мира (то есть России) представлениям о «грехе» женщины, готовности осуждать «падение», – что свидетельствовало: эта жизнь нуждается в нравственном обновлении.

Говоря о Вере, пытающейся после «падения» найти ответ на вопрос «как жить дальше и можно ли вообще жить», Л.С. Гейро подчеркивает: «Эта тема развивается по нарастающей и в сугубо трагическом плане» (Гейро 2000: 138). Суть ситуации, в которой оказалась Вера, Мережковский выразил так: «Трагизм ее положения заключается в том, что она не принадлежит всецело ни прошлому, ни настоящему» (Мережковский 2007: 212).

Мы можем говорить о трагическом сопереживании; автор и читатель чувствуют свое единение с героиней.

«В пятой части “Обрыва”, – пишет Е.А. Краснощекова, – все происходящее подано как высокая Драма с символическими реминисценциями религиозного характера и даже отсылками к древнегреческой трагедии <...>. В последних частях “Обрыва” окончательно побеждает “надрывный драматизм”». Эти особенности заключительной части романа исследовательница объясняет тем, что «в “Обрыве” мир представлен в восприятии Райского и,

---

<sup>3</sup> Как отметил исследователь, в европейском романе XIX в. носителем трагического может стать «каждое подлинно человеческое чувство» (Кургинян 1963: 346).

естественно, этот мир меняется со сменой внутреннего состояния “автора”» (Краснощекова 1997: 426). Здесь надо сделать одно уточнение: не все в этом романе дается через восприятие Райского. И эти переключения очень существенны.

Пафосные страницы о великих женщинах в годы страданий и испытаний («древняя еврейка», «без ропота, без малодушных слез», переносившая унижения, Марфа-посадница, русские царицы, хранившие «и в келье дух и силу», жены «наших титанов», декабристов) даны как мысли Райского (VII, 669). Пафос явно поддержан авторской интенцией. На этих страницах речь повествователя по интонации, ритму, образной нагруженности почти не отличается от «беспощадной фантазии» (VII, 670) Райского. Тема нравственного подвига развивается крещендо, и автор «Обрыва» это явно чувствует и хочет убрать наметившийся перекокс с помощью юмора. Юмор позволяет ему сделать то, что не удастся его герою: он, если использовать выражение П.М. Бицилли, «“забавное” сделал комическим» (Бицилли 1996: 148), то есть функционально включил смешную подробность в сюжет.

Только что шел рассказ о «подвиге» Татьяны Марковны. События и люди в этой части даны через восприятие Райского. Бабушка, как сказано, совершив подвиг, «тут же, на его <Райского – М. О.> глазах, мало-помалу опять обращалась в простую женщину» (VII, 693). Вплоть до этого абзаца в повествовании все время подчеркивается, что это восприятие Райского, а далее, когда речь заходит о Якове и Василисе, точка видения героя уже не фиксируется. В этом, как кажется, есть своя закономерность. Такие истории и такие люди взгляд романиста Райского уже не притягивают. Но комический рассказ об этих дворовых людях в высшей степени важен для автора «Обрыва». Они оба дали обеты в связи с болезнью Татьяны Марковны. Яков после выздоровления барыни, как и обещал, поставил большую вызолоченную свечу к местной иконе в приходской церкви. «Но у него оказался излишек от взятой из дома суммы. Крестьясь поминутно, он вышел из церкви и прошел в слободу, где оставил и излишек, и пришел домой “веселыми ногами”...» (VII, 693). Как отмечено в комментариях Л.С. Гейро, это выражение взято из церковных пасхальных песнопений (Гончаров 1980, 6: 500). Отметим, что автором интересующего нас канона является Иоанн Дамаскин. Нужный нам отрывок в переводе на русский язык звучит так: «Мы, связанные адскими узами, видя безмерное Твое милосердие, Христос, пошли к свету веселыми ногами, восхваляя

вечную Пасху» (Триодь цветная 1992: Л. 3 об.) И когда на недоуменный вопрос Татьяны Марковны: «Что с тобой, Яков?» – подвыпивший дворовый слуга отвечает: «Сподобился, сударыня!» – он абсолютно искренен и серьезен. Речь о божественном вдохновении. Комическое описание поступка Якова не может скрыть проступающее сопоставление: он уподоблен Татьяне Марковне, которая, совершая «подвиг», изнуренная ходьбой, признается Райскому: «Бог посетил: не сама хожу. Его сила носит...» (VII, 671).

А Василисе, обещавшей в случае выздоровления барыни сходить в Киев, пришлось торговаться с отцом Василием, чтоб заменил обет: она осталась на полгода без любимого кофе.

Эти два смешных сюжета тоже о «подвигах», подвигах малых мира сего. Но без их усилий, как это понимал Гончаров, нет настоящего прогресса, нравственного прогресса. В этом смысле автор «Обрыва» в корне расходился с Томасом Карлейлем, автором известной книги «Герои, почитания героев и героическое в истории» (1841), в которой с опорой на ряд ярких примеров (Магомет, Шекспир, Лютер, Руссо, Наполеон и т.д.) всячески обосновывается главная идея: «История мира <...> это – биография великих людей» (Карлейль 1994: 16)<sup>4</sup>. Напомним, в «Предисловии к роману “Обрыв”» Гончаров писал: «...в нравственном развитии дело состоит не в открытии нового, а в приближении каждого человека и всего человечества к тому идеалу совершенства, которого требует евангелие...» (Гончаров 1980, 6: 440-441). И еще. Героическое в человеке, по мысли Гончарова, как и гамлетовское – ситуативно, а не каждодневно. «Большие» и «малые» подвиги свидетельствуют, что малиновскому миру стагнация не грозит. История Якова и Василисы придает убедительность одному из важнейших итогов романа: «...пока умственную высоту будут предпочитать нравственной, до тех пор и достижение этой высоты немислимо, – следовательно немислим и истинный, прочный человеческий прогресс» (VII, 735). Эта мысль принадлежит много пережившему в Малиновке Райскому и обусловлена его человеческим опытом. Но мы не можем сказать,

---

<sup>4</sup> В середине XIX в. идеи Т. Карлейля о «героях» были на слуху у образованного русского читателя: в 1855 и 1856 гг. главы из названной книги в переводе В.П. Боткина печатались в «Современнике» (1855, № 10, 1856, № 1, 2). Как отмечает современный исследователь, с середины 1850-х гг. «концепция “героической личности” Томаса Карлейля <...> была исключительно популярна в России» (Тихомиров 2012: 317).

что это результат творческих поисков Райского-писателя. И в этом смысле он, как говорят физики, «отстает по фазе» от автора «Обрыва».

Райский стремится понять жизнь не только как сегодняшней и накопленный опыт, но и как некий вневременной смысл. Неслучайно он так настороженно и заинтересованно реагирует на советы Татьяны Марковны, как надо строить отношения с «судьбой». Накат драматических событий приводит героя к осознанию неадекватности его представлений о жизни и самой жизни, к своеобразному прозрению, которое может восприниматься и как знак поражения, и в то же время, как знак катарсического<sup>5</sup> по своей глубине и смыслу переживания: «Как громадна и страшна простая жизнь в наготе ее правды! <...> А мы там, в куче, стряпаем свою жизнь и страсти, как повара – тонкие блюда!..» (VII, 675). Но груз этого открытия оказался не по плечу романисту Райскому.

Именно искусство комического и на уровне системы персонажей позволяет нам обнаружить «спор» между писателем Райским и автором романа «Обрыв». «Блеск и нищета» художественного метода Райского проявляется в том, что, с одной стороны, он способен увидеть, описать или нарисовать смешное, например, Опенкина, Улиту, Крицкую. Но он не чувствует, в чем творческий потенциал юмора. Без комических персонажей мир неполон, не высвечен во всей его глубине и многосмысленности. Один из возможных примеров – чиновник Опенкин. Гончаров дает на нескольких страницах эпизод, в котором солирует этот персонаж: он надоедлив, нелеп, смешон. Но как много мы узнаем из этого эпизода о Татьяне Марковне, традициях ее дома, ближайшего городка, да что-то и об особенностях национальной жизни. А Райский, как сказано, «записал» Опенкина и, положив перо, спросил себя: «Зачем он записал его? Ведь в роман он не годится, нет ему роли там» (VII, 327). Райский не догадывается, что «опенкины» имеют отношение не только к бытовому, но и к бытийному контексту русской жизни.

Решив писать в конце концов роман о Вере, Райский думает: «Прочь всё лишнее, <...> весь балласт в сторону» (VII, 711). Но без «балласта», коми-

---

<sup>5</sup> Этот термин здесь употреблен в соответствии с концепцией Д.Е. Максимова, писавшего, что кроме «универсального катарсиса», «присущего искусству как таковому», в произведении могут присутствовать и другие, «реализующиеся вполне конкретно», в частности, как «проявление кратких “катарсических озарений”, возникающих обычно в размыкании каких-то основных сюжетных узлов» (Максимов 1986: 308).

ческих компонентов сюжета не было бы романа «Обрыв».

В творческом «состоянии» с автором «Обрыва» Борис Райский, при всех его талантах и интеллектуальном багаже, обречен был проиграть.

### Библиография

- Анненков 1849 – <Анненков П.В.> Заметки о русской литературе прошлого года// Современник, 1849. № 1. Отд. III.
- Бак 1992 — Бак Д. П. Проблема творчества и образ художника в романе И. А. Гончарова «Обрыв» // Традиции и новаторство в русской классической литературе (...Гоголь...Достоевский...). СПб., 1992. С. 113–123.
- Бахтин 1975 — Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
- Бицилли 1996 — Бицилли П. М. Избранные труды по филологии. М., 1996.
- Вольтер 1961 — Вольтер. Бог и люди. Статьи, памфлеты, письма: В 2 т. Т. 1. М., 1961.
- Гейро 2000 — Гейро Л. С. «Сообразно времени и обстоятельствам...» (Творческая история романа «Обрыв») // Литературное наследство. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 83–183.
- Гинзбург 1977 — Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л., 1977.
- Гинзбург 1982 — Гинзбург Л. Я. О старом и новом. Л., 1982.
- Гончаров 1980, 6 - Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1977–1980. Т. 6. 1980.
- Гончаров 1980. 8 – Гончаров И.А. Собр. соч.: В 8т. М., 1977-1980. Т.8. 1980
- Карлейль 1994 — Карлейль Т. Теперь и прежде. М., 1994.
- Краснощекова 1997 — Краснощекова Е. А. Иван Александрович Гончаров. Мир творчества. СПб., 1997.
- Кургинян 1963 — Кургинян М. С. Трагическое и его роль в познании нового: Из истории западноевропейской драмы и романа // Литература и новый человек. М., 1963. С. 309–370.
- Леонтьев 2014 — Леонтьев К. Н. Полн. собр. сочинений и писем: В 12 т. СПб., 2000–... Т. 8. 2014.
- Максимов 1986 — Максимов Д. Е. О романе-поэме Андрея Белого «Петербург»: К вопросу о катарсисе // Максимов Д. Е. Русские поэты начала века. Л., 1986. С. 240–348.
- Маркович 1982 — Маркович В. М. И. С. Тургенев и русский реалистический роман XIX века (30-50-е годы). Л., 1982.
- Мережковский 2007 — Мережковский Д. С. И. А. Гончаров: (Критический этюд) // Мережковский Д. С. Вечные спутники: портреты из всемирной литературы. СПб., 2007. С. 195–212. (сер. «Лит. памятники»)
- Пинский 1989 — Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М., 1989.
- Райнов 1916 — Райнов Т. И. «Обрыв» Гончарова как художественное целое // Вопросы теории психологии творчества. Харьков, 1916. Т. VII. С. 32–75.
- Стерн 1968 — Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. М., 1968.

- Тихомиров 2012 — Тихомиров Б. Н. «...Я занимаюсь этой темой, ибо хочу быть человеком». Статьи и эссе о Достоевском. СПб., 2012.
- Триодь цветная 1992 — Триодь цветная. М., 1992.
- Тронская 1965 — Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965.
- Тюпа 1987 — Тюпа В. И. Художественность литературного произведения. Вопросы типологии. Красноярск, 1987.
- Фомичев 2007 — Фомичев С. А. Грибоедов. Энциклопедия. СПб., 2007.
- Энгельгардт 2000 — Энгельгардт Б. М. «Путешествие вокруг света И. Обломова»: главы из неизданной монографии // Литературное наследство. Т. 102. И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 15–73.
- Эткинд 1999 — Эткинд Е. Г. «Внутренний человек» и внешняя речь. Очерки психопетики русской литературы XVIII – XIX веков. М., 1999.

### РЕЗЮМЕ

Своеобразие этого произведения в том, что главный герой – Борис Райский и автор «Обрыва» пишут свои романы на одном и том же материале, об одних и тех же героях. Субъективация повествования – важнейший элемент, с помощью которого создается этот художественный мир. Сегодняшнее прочтение «Обрыва», наименее изученного из романов И.А. Гончарова, невозможно без ответа на вопрос, какую роль в этом произведении играет трагикомическое начало.

**Ключевые слова** – юмор, сюжет, комическое, субъективация, трагическое, характер, роман, повествование, автор, страсть.

### ԿՐԿՆԱԿԻ ԼՈՒՍԱՎՈՐՄԱՄԲ: ԿՈՄԻԿԱԿԱՆԸ Ի.Ա.ԳՈՆՉԱՐՈՎԻ «ԱՆՂՈՆՂԻ» ՎԵՊՈՒՄ

#### ՄԻԽԱՅԻԼ ՕՏՐԱԴԻՆ

Այս ստեղծագործության առանձնահատկությունն այն է, որ գլխավոր հերոսը՝ Բորիս Ռայսկին, և «Անղունղի» հեղինակը գրում են իրենց նովելները նույն նյութի հիման վրա, նույն հերոսների մասին: Պատմելու առարկայնությունը կարևոր տարր է, որը ստեղծում է գեղարվեստական աշխարհը: «Անղունղի» այսօրվա ընթերցումը շատ ավելի ուսումնասիրված է արդեն Գոնչարովի նովելներից, որտեղ անհնար է չպատասխանել այն հարցին, թե ինչ կարևոր դեր է կատարում նովելում դրամատիկական-ողբերգական սկիզբը:

**Բանալի բաներ** – հումոր, պատմություն, զավեշտական, առարկայական, ողբերգական գծերը, վեպ, պատմվածք, հեղինակ, կիրք:

**IN DOUBLE LIGHT:  
THE COMICAL IN I.A. GONCHAROV'S NOVEL "THE PRECIPICE"**

MICHAEL OTRADIN

The originality of this work lies in the fact that the main hero Boris Raisky and the author of "The Precipice" write their novels on the same materials, about the same heroes. The subjectification of the narration is the most important element, due to which this artistic world is created. Today's reading of "The Precipice", the least studied of Goncharov's novels, is impossible without the answer to the question which role plays the tragicomic principle in this work.

**Key words** – humor, story, comical, subjectification, tragic traits, novel, narration, author, passion.

## ՀՈՒՇԱՆԳ ՄՈՐԱՊԻ ՔԵՐՄԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

### ՄԱՀՄՈՒԴ ՖԻՐՈՒԶԻՄՈՂԱԴԱՍ

Իրանցի գրող և երգիծաբան Հուշանգ Մորադի Քերմանին աշխարհին հայտնի է որպես «Մաջիդի պատմվածքների» հեղինակ: Նա ծնվել է 1944թ. սեպտեմբերի 6-ին (արեգակնային տոմարով՝ 1323թ. շահրիվարի 16-ին) Իրանի Քերման քաղաքում: Մանկությունն անց է կացրել բավականին ծանր պայմաններում: Նրա կյանքի դժվարությունները քանիցս ավելին էին, քան այն, որ նշվում է Մարկ Տվենի մասին: Նա ութ տարեկան հասակից ամենածանր պայմաններում է ճաշակում կյանքը. միայնակ երեխա, ով զրկված էր հոր և մոր պարզևից և իր կյանքի ամենակարևոր ցանկությունը, այսինքն՝ գիրք կարդալն իրականություն դարձնելու համար այնպիսի մեծ տառապանքների է դիմանում, որոնք դժվար է պատկերացնել: Պատմում են, որ մի անգամ մանուկ հասակում գիրք գնելու նպատակով բեռնատար ավտոմեքենայից աղ է բեռնաթափում և գիշերվա ավարտին իր իսկ քրտինքով վաստակած գումարով գիրքը գնում է, սակայն աղի հանքաքարերի կոշտությունից ձեռքերում առաջացած վերքերի պատճառով գիրքն ընթերցելու համար ստիպված է լինում լեզվով թերթել այն: Թեև նա այդ ծանր ժամանակաշրջանը երգիծական ոճով է ներկայացնում իր պատմվածքներում, սակայն թվում է, թե միշտ նրան տանջում է սեփական մանկության վերհուշը, քանի որ իր պատանեկությունն ամփոփում է հետևյալ մի քանի բառերում. «Մինչև 15 տարեկան ապրել եմ Քերմանում, և կյանքս անցավ առանց ծնողների. լի դժվարություններով ու ցավերով»:

Հուշանգ Մորադի Քերմանին արվեստի ոլորտում իր աշխատանքներն սկսեց 1961 թվականից Ռադիո-Քերմանում՝ այն հետագայում շարունակելով Թեհրանում: Գրել սկսեց 1968 թվականից «Խուշե» («Հասկ») ամսագրում: Պատմվածքների իր առաջին գիրքը՝ «Մասումեն», մի քանի տարբեր պատմվածքներով, և մյուս՝ «Ես մի վախեցած եղնիկ եմ» գիրքը տպագրեց 1970 կամ 1971թ., որոնց հաջորդեց «Մաջիդի պատմվածքները», որը գրեց Ռադիո-Իրանի «Ընտանիք» հաղորդաշարի համար:

«Մաջիդի պատմվածքները» պարունակում է 39 պատմվածք, որոնցից յուրաքանչյուրը որոշակի թեմա է հետապնդում: Նրանց գլխավոր հերոսը Մաջիդն է՝ նիհար, խաղկոտ, գրքի սիրահար, մաթեմատիկայից փախչող և



շարադրության ու գրականության սիրահար տղա: Նա ապրում է մեծ մոր (տատիկի) հետ: «Մաջիդի պատմվածքների» կարևորագույն առանձնահատկությունը դրանց օբյեկտիվ նկարագրությունն է: Ինչպես նշում է Քաշեֆին. «Մաջիդի պատմվածքներում բազմաթիվ գրավիչ տարրեր միասին այդ պատմվածքները դարձրել են քաղցր, հրապուրիչ և մնայուն: Այդ տարրերը կարելի է մատնանշել հետևյալ կարգով՝ սիրված կերպարներ, այդ թվում՝ Մաջիդն ու Բիբին<sup>1</sup>, ընթերցողի մոջ սեփական ես-ին հենվելու և հույսի զգացողության առաջացում, իրավիճակների ու արկածների իրականությանը մոտ լինելը, հեղինակի՝ կյանքի մեծ փորձի առկայությունը, Մաջիդին ու Բիբին տարբեր իրավիճակներում և բոլոր պատմվածքներում դիտարկելը, պատմվածքները պատմելիս գրողի պարզությունն ու անպաճույճ ոճը, կարգախոսային ու զգացմունքային մոտեցումներից խուսափումը, թեմաների համապարփակ լինելն ու հումանիտար գիտությունների հարցադրումներին անդրադարձը, պատմվածքների տեղական բնութագրերի գրավչությունը, պատմվածքների իրավիճակային լինելը, Մաջիդի աշխարհի ու երազանքների նմանությունը ցանկացած այլ դեռահասի աշխարհին ու երազանքներին, իրավիճակները նկարագրելու քաղցր և երգիծական ոճը, առաջին դեմքի անկյան օգտագործումն՝ առավել սերտ մտերմություն ստեղծելու նպատակով»<sup>2</sup>: Հուշանգ Մորադի Քերմանին այսպես է գրում. «Ես չեմ գրել որևէ բան, որն իմ կյանքը չէ, ցանկացած գրողից առավել շատ եմ կոցահարել իմ անձնական կյանքը: Փարվիզ Դավային ինձ նամակ էր գրել՝ նշելով, քո կյանքը շատ դրամատիկ է, սակայն իմ կյանքը հենց սա է եղել: Ծառը ճանաչելու համար պետք է նրա միրգն ուտել: Այսինքն՝ պետք է կարդալ շարադրածները»<sup>3</sup>:

Այստեղ Մորադին հստակ նշում է, որ անդրադարձել է իր անձնական կյանքին, սակայն այն իրողությունը, որն ի զորու չէ թաքցնել, այն է, որ հասարակության մեջ ապրել են ու ապրում են իր նման բազմաթիվ մարդիկ, և նա չի կարող իրեն հասարակությունից առանձնացված անդամ համարել: Անկասկած, Մորադին լավ է գիտակցում, որ սեփական կյանքի պատմությունը

<sup>1</sup> Պարսկերեն լեզվում մեծ մորը «Բի-բի» են անվանում: Իհարկե, Բի-բի են կոչում նաև այն կանանց ու աղջիկներին, ովքեր սերում են շիադավանների առաջին իմամի գերդաստանից: Այստեղ հաշվի է առնվել առաջին իմաստով, այսինքն՝ մեծ մայր:

<sup>2</sup> **Քաշեֆի Խանսարի Ալի**, Մանկապատանեկան գրականության դեմքերը, Ա.տպ., «Ռուզեգար» հրատ., Թեհրան, 2000, էջ 137-149:

<sup>3</sup> Հարցազրույց Հուշանգ Մորադի Քերմանիի հետ, «Խաբար-Անլայն»-ից («Առցանց լրատվություն»), Իրանի վերլուծական լրատվություն, 2012թ., հունիսի 4:

ներկայացնելով քննադատում է այն հասարակությունը, որտեղ ապրում է ինքը: Ըստ իս, երբ նա կիրառում է ծառի օրինակը, խորամանկորեն հիշատակում է հասարակությունը և իրեն պատկերացնում է մի մրգի տեսքով՝ այդ ծառի այլ մրգերի պես, որոնցից հնարավոր է՝ մի խակ մրգի վայր ընկնի ծառից, և հաճախ է պատահում, որ երբեմն նաև որդնում է միրգը: Հնարավոր է, երբ նա գրի էր առնում «Մաջիդի պատմվածքները», իրոք պատմում էր սեփական կյանքը՝ չգիտակցելով, որ այդ պատմվածքներն ի վերջո արժանանալու են 1985թ. տարվա լավագույն գիրք անվանակարգի մրցանակին: Նրա կյանքի պատմություններն ի՞նչ գաղտնիք ունեին, որ կարողացան մանուկների ու պատանիների մեջ ընթերցողների մեծ բանակի ուշադրությանն արժանանալ, այսպիսով, մանկական համաշխարհային գրականության մեջ խոր և ընդարձակ ազդեցության պատճառով, «Հանս Քրիստիան Անդերսենի» անվան համաշխարհային մրցանակի ժյուրիի կողմից հեղինակն ընտրվեց 1992թ. տարվա լավագույն գրող: Անկասկած, «Մաջիդի պատմվածքներում» ցանկացած երեխա կարող է տեսնել իր աճը: Հենց այդ առանձնահատկությունը նշվեց նաև «Թոմ Սոյերի» դեպքում: Մորադի Քերմանիի պատմվածքներում ընթերցողը գրողին զուգընթաց վերանայում է իր անցյալն ու ներկան, և այդ պատճառով էլ նրա աշխատությունների լսարանը չի սահմանափակվում մանուկներով ու պատանիներով: Մեծահասակները ոգևորվում են սեփական մանկության հուշերը մտաբերելով, որի համար խթան է Մորադի Քերմանին, այդուհանդերձ գրողը զուգընթաց վերանայում է սեփական համոզմունքներն ու գաղափարները: Սա Մորադի Քերմանիի ստեղծագործություններում արվեստի այն դրսևորումն է, որը նրբությամբ մարտահրավեր է նետում զանգվածների կյանքին, նրանց գաղափարներին ու մտածելակերպին: «Երազը» պատմվածքում Մաջիդը, մանկական չարաճճիությամբ պայմանավորված, ստում է այն երազի մասին, որը երբեք չի տեսել, իսկ Բի-բին նրա երազից եզրակացնում է, որ շուտով մահանալու է, այս պատճառով էլ որոշում է իր շրջապատի ներողամտությունը հայցել: Հեղինակը, այս պատմվածքում ներկայացնելով ժողովրդական համոզմունքները, խոսում է նաև աշխարհի ոչ հավերժական և անհավատարիմ լինելու և կյանքի հնարավորությունն օգտագործելու մասին՝ ընթերցողին հիշեցնելով, որ չզլանան բարի վերաբերմունքից, ուրիշների հանդեպ կարեկցանքից ու ընկերակցությունից: Պատմվածքի մի հատվածում կարդում ենք. «Հորաքույրը վախեցած հետ քաշվեց, սակայն Բի-բին մոտենում է նրան, փաթաթվում նրա վզով ու աղիողորմ լաց լինում: Հորաքույրը համբույրների տարափի տակ առավ, անընդհատ նշելով՝ ինձ ներիր, Ռոխսարե՛,

ինձ հալալ արա, ես մահանալու եմ: աշխարհն անհավատարիմ է ու ոչ հարատև... մարդն էսպիսին է, մի օր ծնվում է, մի օր էլ այս աշխարհից հեռանում: Միակ բանը, որ մնում է նրանից, դա բարությունն է ու չարությունը...»<sup>4</sup>:

Այս խոսքերն ընդամենը պարզ գրույց չեն: Գրողն իր հասարակությանը հիշեցնում է աշխարհի հարատև չլինելու մասին՝ խորհուրդ տալով լինել կարեկից ու բարի: Հուշանգ Մորադին այն աստիճանի է մուտք գործել զանգվածների կյանք, որ արժանացավ Կոստա Ռիկայի լավագույն գրող անվանակարգին՝ ստանալով Լատինական Ամերիկայի ազգային գրող և հերոս «Խոզե Մարտինիի» անվան մրցանակը 1995թ.: Մորադի Քերմանիի՝ «Խոզե Մարտինիի» անվան մրցանակին արժանանալը մեզ մոտ զուգորդվում է «համաշխարհային գրականություն» (welt literature) հարցադրման հետ, որն առաջին անգամ առաջ քաշվեց Գյոթեի (Goethe) կողմից: Գերմանացի այս գրողը գտնում էր, որ տարբեր լեզուների գրականությունն ամբողջությամբ ի մի է բերվում մեկ մեծ գրականության մեջ, և այդ ճանապարհին ազգերն այն առունների դերն են իրականացնում, որոնք իրենց պարունակությունն ուղղորդում են դեպի մի մեծ գետ, որը կոչվում է համաշխարհային գրականություն<sup>5</sup>: Այս տեսակետից Մորադի Քերմանիին կարելի է համարել այնպիսի գրող, ով լուրջ ներդրում ունի համաշխարհային գրականության ձևավորման մեջ: Ի հեճուկս բազմաթիվ մրցանակների արժանանալու և այդ մրցանակներն ստանալու կապակցությամբ իր գոհունակության արտահայտությունների, նա նշում է. «Ըստ իս, մրցանակ ստանալը շատ լավ իրադարձություն է, և ես մրցանակ ստանալիս միշտ հաճելի ապրումներ ունեմ, չնայած մարդիկ, իմ գրքերը կարդալով, միշտ էլ ինձ պարզևստրել են: Ինձ համար՝ որպես գրողի, լավագույն մրցանակն այն է, որ գրքերս ընթերցվում են...»<sup>6</sup>: Կարծում եմ, որ «Մաջիդի պատմվածքները», «Գորգագործության արիեստանոցի երեխաները», «Արմավենին», «Բռունցք մաշկին ուղղված», «Կարասը», «Աղավնին կուժի մեջ», «Մամայի հյուրը», «Քաղցր մուրաբան», «Նոան ժպիտը», «Տասնչորսերորդ գիշերվա լուսինը», «Ո՛չ թացն ու ո՛չ էլ չորը», «Նոան հյուրը» ստեղծագործություններում և նույնիսկ «Դուք օտար չեք» գրքում կարող ենք հստակորեն

<sup>4</sup> Մորադի Քերմանի Հ., Մաջիդի պատմվածքները, Գ հատոր, Գ տպ., «Քեթաբե Սահաբ», Թեհրան, 2001, էջ 51, 52:

<sup>5</sup> Նեդա Թ.Հ., Համեմատական գրականություն, թարգմանությամբ՝ Հադի Նազարի Մոնազամի, Բ տպ., «Նեյ» հրատ., Թեհրան, 1999, էջ 35:

<sup>6</sup> «Շարդե Փարսիի» հարցազրույցը Հուշանգ Մորադի Քերմանիի հետ, տե՛ս <http://persian.aawsat.com/2014/07/article19991>.

տեսնել տարբեր հասարակությունների, հատկապես վերջին տասնամյակների Իրանի պարզ ու մտերմիկ հասարակության պատկերը: Անցյալի ավանդույթներն ու սովորույթները, մասնավորապես Իրանի անապատային շրջաններում, այսինքն՝ այն վայրերում, որտեղ Մորադի Քերմանիի ծննդավայրն է, մի տեսակ համակցված են կարեկցանքի ու ընկերակցության մշակույթով, և ինչքան առաջ անցնենք ժամանակի հետ, ավելի ենք հեռանալու այդ սովորույթներից ու ավանդույթներից: Հեղինակը գտնում է, որ Մորադի Քերմանիի ստեղծագործությունների հաջողության մի մասը պետք է փնտրել ժողովրդական մշակույթի և նրանում ուշադրության արժանացած ավանդույթների ու սովորույթների հանդեպ գրողի հայացքներում: Այնպիսի սովորույթներ, որոնք խթանում են մարդկանց կարեկցանքն ու ընկերակցությունը: Այն համակրանքը, որ մարդիկ դրսևորում են նրա պատմվածքները կարդալու կապակցությամբ, և գրողն այն համարում է իր համար լավագույն մրցանակը, ևս կարող են մեծապես արդյունքը լինել նրա աշխատանքների հենց այդ առանձնահատկության: Օրինակ՝ «Մամայի հյուրը» պատմվածքում նկատվում են հյուրի մտերմությունը, հարգանքը, մեծարումը, և արտացոլվում են իրանական մշակույթի առանձին կողմեր: Յուրահատուկ վարքագիծ՝ այնպիսի հաճոյախոսություններով, որոնց հնարավոր է ավելի սակավ հանդիպել այլ մշակույթներում: «Մամայի հյուրը» պատմվածքում հյուրի ներս մտնելու ժամանակ մի քանի անգամ են կատարվում բարի գալուստի ու որպիսությունը հարցնելու խոսքերը: Մայրն ասում է. «Համեցեք, բարի եք եկել, մեզ հաճույք պատճառեցիք, մեր աչքերին լույս բերեցիք, հատկապես հարսիկը, մեռնեն նրա սրտին...»:

Ինչպես նշվեց, Մորադի Քերմանին, 1968թ. մամուլում տպագրելով իր պատմվածքները, ընդլայնեց մամուլի ոլորտում իր գործունեությունը: Նրա առաջին պատմվածքը՝ «Մեզ նման երջանիկների փողոցը», տպագրվեց «Խուշե» («Հասկ») ամսագրում: Այս պատմվածքը երգիծական բնույթի էր: Նա իր հաջորդ ստեղծագործություններում սեփական կյանքի ցավերն ու տառապանքները երգիծական երանգներով վերածում է որևէ պատմվածքի: Ըստ նրա. «Այս պատմվածքներն արդյունքն են կյանքում իմ մաքառումների ու ջանքերի: Այսինքն՝ ես ճանկեցի սեփական կյանքս և այն պատկերեցի: Բոլոր իմ պատմվածքների արմատները կարելի է գտնել իմ կյանքում: Երբ նկատեցի, որ

մարդիկ ականջ չեն դնում իմ ցավերին, փորձեցի դրանք երգիծանքի լեզվով մատուցել»<sup>7</sup>:

Այս ձևակերպման մեջ Մորադին բողոքում է այն մարդկանցից, ովքեր ականջ չեն դնում իր խոսքերին, կամ այլ կերպ ասած, ցանկանում է հասցեագրել իր հասարակության անդամներին, թե՛ «միմյանց գտեք, Ձեր կողքին ապրում են մարդիկ, ովքեր կոկորդում սեղմող վիշտ ունեն, և տեսանելի չեն նրանց ցավերը»: Ըստ իս, եթե փորձենք համեմատել, անշուշտ, կհասկանանք, որ Մորադի Քերմանիի «Մաջիդի պատմվածքներում» առավելագույնս օգտագործել է երգիծական ոճը, այնպես, որ հեղինակի մյուս ստեղծագործություններում միանշանակ երգիծանքի երանգների թուլացում է նկատվում: «Մաջիդի պատմվածքները» ստեղծագործությունը տարիներ անց դեռևս երկրպագուներ ունի, և Իրանի մանկապատանեկան ազգային գրադարանի կայքէջը, 2010թ. օգոստոսի երկրորդ կեսից սկսած, գրանցել է աղբյուրների և այցելուների քանակական տվյալները, ըստ որի՝ «Մոին» հրատարակչության լույս ընծայած Հուշանգ Մորադի Քերմանիի գրչին պատկանող «Մաջիդի պատմվածքները» 80 այցելությունների քանակով ամենաշատ դիտվող գիրքն է եղել:

Մորադի Քերմանիի ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից կարելի է նշել ասացվածքների և ժողովրդական ավանդույթների ու սովորույթների, ինչպես նաև խոսակցական բառերի կիրառումը և արձակի ու չափածոյի միաձուլումը: Նրա գործերի գրավչությունն ու հաջողությունը նաև պայմանավորված են նրա կողմից մանուկների ու պատանիների մտածողության նրբությունների ընկալմամբ. Մորադի Քերմանիի երբեմն մատնանշում է այնպիսի նուրբ մանրուքներ, որ հենց այդ ակնարկների շնորհիվ բազմաթիվ ընթերցողներ է գրավում մի քանի սերունդներից, քանի որ հեղինակն օժտված է իրանական ինքնության ոճով: Իր կողմից գրի առնվող նյութի ընկալումն ու շոշափումը Մորադի Քերմանիի բանաստեղծական արվեստի ու գրչի առանձնահատկություններից են: Կարելի է ասել, որ նա գրում է իր ամբողջ էությանը, և բոլոր ստեղծագործություններում փողոցի ու շուկայի մարդիկ վառ արտահայտված դերակատարում ունեն: Նրան ծանոթ է մարդկանց վիշտը, և այսպես է գրում. «Երբ ինձ ասում են՝ Հնդկաստանի աղքատ թաղամասերի բնակիչներն իրենց արյունը վաճառում են և չնչին գումարի դիմաց կինո հաճախում ու ուրախանում, կինոներ դիտում, որտեղ տղաներն ու աղջիկները

<sup>7</sup> «Դուք օտարական չեք» (հարցազրույց Մորադի Քերմանիի հետ), Մանուկների տաղերի կայքէջ, հասցե՝ <http://tkoodakan.net>:

միասին պարում են, և նրանք երկու ժամ սևեռվում են էկրաններին՝ այդ ֆիլմերը դիտելու համար, ես հավատում եմ և նրանց իրավունք եմ վերապահում: Իմ խնդիրը նմանատիպ տարբերակ էր»<sup>8</sup>:

Այս ձևակերպման մեջ Մորադի Քերմանին, սահմաններն անցնելով, դուրս է գալիս սեփական հասարակության շրջանակներից և ուշադրություն դարձնում նաև աշխարհի այլ կետերում ապրող մարդկանց, ովքեր իր համար կարևորվում են որպես սեփական հայրենիքի զանգվածներ, լինեն դրանք հայրենակիցներ կամ ոչ հայրենակիցներ: Եթե Մարկ Տվենին համարենք ամերիկացի առաջին գրող, ով ուշադրության արժանացրեց մարդկանց կենցաղը և պատկերեց տասնիններորդ դարի հանրության կյանքը, Մորադի Քերմանին պետք է համարել գրող, ով, բացի մարդկանց զանգվածներին ուշադրություն դարձնելուց, քսաներորդ դարի հասարակությանն ուղղված խոր և նուրբ հայացքով կողք կողքի է դասում Իրանի սոցիալական տարբեր դասակարգերի կյանքը, հենվում սոցիալական տարբերությունների վրա և հատկապես լավագույնս պատկերում գյուղացիներին, ովքեր ջանում են ավելի լավ կյանքի երազանքով: Նա վերածվում է ցավ ապրած այն մարդկանց ձայնին, ովքեր իրենց փոքրիկ երազանքներին հասնելու համար ստիպված են մեծ քայլեր նախաձեռնել: Փարվին Սալաջեդեն իր «Տնային հանձնարարության խզբզոցի ձայնը» գրքում, ուսումնասիրելով Մորադիի աշխատանքները և նրա ստեղծագործությունների կերպարները, չորս առանցքով է առանձնացնում Մորադի Քերմանիի կյանքի դժվարությունները և նշում. «Մորադիի երբեմն իր պատմվածքներում այնպես է խոսում ցավից, որ ինքն ի գորու չէ շարունակել պատմությունը և հանկարծակի խուսափելով ընթերցողին ուղղորդում է մեկ այլ միջավայր»<sup>9</sup>:

Ինչպես նկատվեց, երբ խոսվել է Մորադի Քերմանիի մասին, նրան ներկայացրել են որպես գրող, ով լայնորեն օգտագործել է երգիծանքը: Եթե երգիծանքն ընդունենք որպես արվեստ, որը ցույց է տալիս սոցիալական արտաքուստ համաչափ թվացող տարբեր ոլորտներում հարաբերակցության բացակայությունը, և դա ծիծաղի պատճառ համարենք, կարելի է ասել, որ Հուշանգ Մորադի Քերմանին առավելագույնս գեղեցկությամբ է բացահայտում և արվեստագետի լեզվով արտահայտում իր մանկության շրջանի առօրյայում

<sup>8</sup> **Ֆեյզի Քարիմ**, Երկրորդ Հուշանգը, Ա տպ., «Էթելաթ» հրատ., Թեհրան, 2009, էջ 48:

<sup>9</sup> **Սալաջեդե Փարվին**, «Տնային հանձնարարության խզբզոցի ձայնը», Ա տպ., «Մոին» հրատ., Թեհրան, 2001, էջ 56:

տիրող անհամաչափությունները: Այդ իսկ պատճառով, ըստ իս, եթե ընդունենք, որ այս ցիկլում առաջացող ծիծաղն այդ անհամաչափության շնորհիվ է, դա ավելի համոզիչ է, քան այն միտքը, թե այդ ծիծաղն առաջացել է սրտացավության ու խղճահարության արդյունքում:

Մորադի Քերմանիի ստեղծագործություններն Իրանում բազմիցս վերահրատարակվելուց բացի, թարգմանվել են նաև հնդկերեն, արաբերեն, անգլերեն, գերմաներեն, իսպաներեն, հոլանդերեն, ֆրանսերեն և այլ լեզուներով: Մանուկների ու պատանիների համար ստեղծագործող այս մեծանուն գրողը հրատարակել է «Դուք օտարական չեք» վերտառությամբ մի գիրք, որն իր մանկության ու երիտասարդական շրջանների հուշերի պատմվածքային մոտոգրաֆիան է: Այս գրքում գրողի տեսանկյունից ճամփորդում ենք գյուղ, քաղաք և որբանոց: Գրելու և հուշերն արձանագրելու մեծ սերը Մորադի Քերմանիի կյանքի մի մասն է կազմում: Նրա ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից է նաև նրա պարզ ու սահուն լեզուն: Նա իր գրքի վերջնամասում այսպես է խոստանում. «Թեհրանն իր քաղցր ու դառը պատմություններն ուներ և ունի. միգուցե մի օր գրեցի, միգուցե»:

«Մաջիդի պատմվածքների» ընթերցողը կարող է, կարդալով նաև «Դուք օտարական չեք» գիրքը, եզրակացնի, որ «Մաջիդի պատմվածքները» հենց Մորադի Քերմանիի կյանքի պատմությունն է: Ինչպես «Թոմ Սոյերն» ու «Հաքելբերիֆինը» կարդալու դեպքում ենք կարող «Իմ կյանքը» կարդալուց հետո եզրակացնել, որ «Թոմ Սոյերը» իր՝ Մարկ Տվենի մասին է:

Այսպիսով, Մարկ Տվենի և Մորադի Քերմանիի ստեղծագործությունները վերցված են նշված մեծանուն գրողների կյանքից, որը մշակվել է նրանց արվեստաբանական ոճով, և այս երկու գրողների ակնառու ընդհանրությունը փաստորեն հենց այն է, որ երկուսն էլ գրի են առել իրենց սեփական պատմությունը: Այս երկու գրողների ստեղծագործությունների ընդհանուր և տարբերիչ գծերը կարելի է ուսումնասիրել տարբեր կողմերով, որին կանդադառնանք հաջորդիվ:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է իրանցի գրող և երգիծաբան Հուշանգ Մորադի Քերմանիի 39 պատմվածքներից բաղկացած «Մաջիդի պատմվածքների» վերլուծությանը: Հեղինակը եզրակացնում է, որ Մարկ Տվենի և Մորադի Քերմանիի ստեղծագործությունները վերցված են նշված մեծանուն գրողների

կյանքից, և այս երկու գրողների ակնառու ընդհանրությունը փաստորեն հենց այն է, որ երկուսն էլ գրի են առել իրենց սեփական պատմությունը:

***Բանալի բաներ*** – Հուշանգ Մորադի Քերմանի, Մարկ Տվեն, «Մաջիդի պատմվածքները»:

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ УШАНГ МОРАДИ КЕРМАНИ

МАХМУД ФИРУЗИМОГАДАМ

Статья посвящена анализу книги "Повести Маджиди", написанной иранским писателем и сатириком Ушанг Моради, которая состоит из 39 историй. Автор приходит к выводу, что сюжеты и образы многих произведений Марка Твена и Моради Кермани взяты из личной жизни этих писателей, и что очевидная общность написанных ими повестей как раз и состоит в том, что оба они рассказывают свои собственные истории.

***Ключевые слова*** – Ушанг Моради Кермани, Марк Твен, "Повести Маджиди".

## THE WORKS OF HUSHANG MORADI QERMANI

MAHMUD FIROUZIMOGHADDAM

The article is devoted to the analysis of "Majidi stories" written by Iranian writer and humorist Hushang Moraddi, which consists of 39 stories. The author concludes that the works of Mark Twain and Moraddi Qermani are taken from the life stories of the mentioned renowned writers and the obvious common features of these writers factually consist in the fact that they both have recorded their own stories.

***Key words*** – Hushang Moradi Qermani, Mark Twain, "Majidi stories".



---

---

## ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

### ԳԻՏԱՖԱՆՏԱՍՏԻԿ ԴԻՍԿՈՒՐՍԻ ԳՈՐԾԱՌԱՎԱՆ ԴԱՍԱԿԱՐԳՈՒՄԸ

#### ԳԱՅԱՆԵ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

Խոսքը բարդ կառույց է, որտեղ առկա բազմաթիվ սոցիալ-հասարակական արտալեզվական գործոնների ազդեցությունը հանգեցնում է արտահայտման յուրօրինակ դրսևորումների: Յուրաքանչյուր այդպիսի դրսևորում, այսինքն՝ գործառական ոճ/ռեգիստր/դիսկուրս բնութագրվում է իրեն հատուկ գործառույթով և դրա իրացման յուրօրինակ միջոցներով: Ընդ որում որոշակի տարրերի կիրառումը համապատասխանաբար պահանջում է լեզվական համակարգի որոշակի այլ տարրերի գործածություն: Քանի որ խոսքի ոճավորումն իրականանում է արտալեզվական գործոնների հիմքի վրա և դրանց ազդեցության ներքո, իսկ այդպիսի գործոնները և խոսքային տարատեսակները շատ են, առաջանում է խոսքի ոճական դասակարգման անհրաժեշտություն, դասակարգում, որն իրականանում է ոճը պայմանավորող գործոնները որոշարկելու և ոճական աստիճանակարգությունը պարզաբանելու ճանապարհով: Մարդկային լեզվի բնական նյութն իր ամբողջության մեջ, ձևերի ու տեսակների հարստությամբ քննության առնելու ձգտումը լեզվաբաններին մղել է ստեղծելու գործառական ոճերի լայն և մանրամասն ցանկեր: Ոճական այդօրինակ դասակարգումները գիտական մեծ արժեք ունեն և կարևոր ներդրում են լեզվագիտության մեջ, քանի որ դրանք ոչ միայն նպաստում են գործառական ուսումնասիրությունների զարգացմանը, այլև լայն առումով բարձրացնում լեզվի ընդհանուր իմացության և խոսքային հաղորդակցման մակարդակը<sup>1</sup>:

Անդրադառնալով գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառական համակարգում գրաված տեղին՝ պետք է ասել, որ չնայած ակնհայտ գիտական գոյաբանական հիմքին և իմացական հակումներին՝ այն, այնուամենայնիվ, հա-

---

<sup>1</sup> Տե՛ս **Գասպարյան Ա., Մուրադյան Գ., Գասպարյան Ն.** *Գործառական ոճագիտություն. Անգլերենի գործառության արդիական հարցեր*: Երևան: ԵՊՀ, 2011:

մարվում է գեղարվեստական ոճին պատկանող գործառական դրսևորում, որովհետև այն ընթերցողի զգացմունքների ու հույզերի վրա ազդեցություն թողնելու նպատակ ունի, այսինքն՝ իրացնում է ներգործման/գեղագիտական գործառույթ, որն էլ գեղարվեստական ոճի առաջնային և հիմնական գործառույթն է: Ավելի որոշակի, քանի որ մտահայեցական գեղարվեստական գրականությունը գեղարվեստական ոճին պատկանող ենթաոճ է, իսկ գիտաֆանտաստիկ գրականությունն այս ենթաոճի ժանրերից մեկն է, ապա բնականաբար խոսքի գործառական դասակարգման աստիճանակարգային սանդղակում գիտաֆանտաստիկան հանդես է գալիս գեղարվեստական գրական ժանրի կարգավիճակով:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի դասակարգումը տարբեր գրական ենթաժանրերի այնքան էլ հեշտ գործընթաց չէ, քանի որ շատ ենթաժանրեր միաձուլվում են մեկ, նույնիսկ մի քանի այլ, արդեն հստակ սահմաններ ունեցող ենթաժանրերի հետ, իսկ ուրիշները նույնիսկ ժանրային սահմաններ չունեն: Այնուամենայնիվ, ելնելով որոշակի ոճագործառական և ճանաչողական առանձնահատկություններից, հնարավոր է առանձնացնել խնդրո առարկա դիսկուրսի մի շարք առավել ակնհայտ և համակարգված գրական ենթաժանրեր:

**Ծանր գիտաֆանտաստիկա /Hard Science Fiction/** ենթաժանրի համար հայերեն «ծանր» եզրի ընտրությունը պատահական չէ: Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրությունները, ժամանակակից գիտաֆանտաստիկ և երաժշտական շատ ուղղություններ և ոճեր համընկնում են որոշակի ներքին որակներով, հետևաբար դրանց անվանումները նույնն են: Այդպիսի օրինակ է *hard* ածականը, որը որպես գիտաֆանտաստիկային առնչվող հասկացություն՝ երբեք չի արտացոլվել հայ իրականության մեջ, սակայն որպես երաժշտական ուղղության անվան բաղադրիչ՝ ունի իր հայերեն համարժեքները, որոնք են «ծանր» և «չոր» բառերը: «Ծանր»-ի ընտրությունը թերևս կարելի է ավելի հաջողված համարել, քանի որ այն ավելի լավ է բնութագրում ենթաժանրի գիտատեխնիկական մանրամասների և ճշգրտության, ինչպես նաև բնագիտության կամ ճշգրիտ գիտությունների նկատմամբ ունեցած հակումը<sup>2</sup>: Ծանր գիտաֆանտաստիկ ենթաժանրի նպատակը գիտական բովանդակության և գեղարվեստական շարադրանքի ներդաշնակ փոխհարաբերության ապահո-

<sup>2</sup> Տե՛ս **Nicholls P.**, *Hard Science Fiction* // *The Encyclopedia of Science Fiction*. UK: Orbit, 1993, p. 19-30.

վումն է, գիտատեխնիկական /իրական կամ երևակայական/ հարցերի քննարկման միջոցով հասարակական որոշակի խնդիրների լուծումը կանխորոշելը և նույնիսկ ապագայի վերաբերյալ ճշգրիտ կանխատեսումներ անելը: Ծանր գիտաֆանտաստիկան չի կարող «իրական գիտությունից»<sup>3</sup> լիովին անջատվել, ավելի ճիշտ մասամբ կարող է, բայց այդ դեպքում այն կներկայացնի ոչ թե գիտաֆանտաստիկայի ծանր, այլ մեկ այլ ենթաժանր: Այլ խոսքով, ծանր գիտաֆանտաստիկայի արտալեզվական հիմքի մի վճռորոշ մասը «իրական գիտությունն» է, ավելի ճիշտ այնպիսի գիտությունները, ինչպիսիք են ֆիզիկան, կենսաֆիզիկան, աստղաֆիզիկան, աստղագիտությունը, մաթեմատիկան, քիմիան, կենսաքիմիան: Արտալեզվականի մյուս անքակտելի մասը սոցիալ-հասարակական համակարգն է, որը, օրինակ, ոչ միայն խրախուսում է լույսից արագ սլացող մեքենայի ստեղծումը, այլև դրա ստեղծման արդյունքում ինքն էլ է փոփոխության ենթարկվում:

**Փափուկ և սոցիալական գիտաֆանտաստիկայի** /Soft and Social Science Fiction/ մարդկային հույզերն ու զգացմունքները կարևորող ենթաժանրի «փափուկ» բաղադրիչը ստեղծվել է Ա. Ազիմովի կողմից 1953թ.<sup>4</sup> ծանր գիտաֆանտաստիկայի «ծանր» բաղադրիչի նմանությամբ և հակադիր իմաստով, բայց սկսել է լայնորեն կիրառվել միայն 1970-ականների վերջերից<sup>4</sup>: Եթե ծանր գիտաֆանտաստիկան հիմնված է բնական գիտությունների վրա, ապա փափուկ գիտաֆանտաստիկայի ենթաժանրային առանձնահատկությունները պայմանավորված են «փափուկ», այսինքն՝ հումանիտար ու սոցիալական գիտություններով, ինչպիսիք են հոգեբանությունը, տնտեսագիտությունը, քաղաքագիտությունը, լեզվաբանությունը, սոցիոլոգիան և մարդաբանությունը: Փափուկ գիտաֆանտաստիկայի փոփոխության գաղափարախոսության անբաժանելի մասն են կազմում երկրագնդի և տիեզերքի ռազմականացման դեմ պայքարի, երկրային և տիեզերական պատերազմների, մարդկային առաքինության, բարու և չարի, անմահության, հեռագագացողության, բռնապետական կարգերի, ժողովրդավարության, մարդու իրավունքների, հա-

<sup>3</sup> Տե՛ս **Westfahl G.** The Jule Verne, H. G. Wells and Edgar Allan Poe Type of Story: Hugo Gernsback's History of Science Fiction // Science Fiction Studies, Volume 19/3, 1993, p. 162. Նույնը տես (Copyright 2010) <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/58/westfahl58 art. html>, Accessed August 2, 2011.

<sup>4</sup> Տե՛ս **Bretnor R.** (ed), Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future. Essays, NY: Coward-McCann, 1953.

վասարության, շրջակա միջավայրի, հաղորդակցության լեզվական և ոչ լեզվական նոր մոդելների, կրոնավորման և դրա հետևանքների, սիրո և ընտանիքի հետ առնչվող թեմաները, որոնք մանրագնդին քննության են ենթարկվում բազմաթիվ ու բազմազան գեղարվեստական կերպարների միջոցով:

**Սայբերփանքը** /Cyberpunk/ վաղ 1980-ականներին սկիզբ առած և ցայսօր շարունակվող գիտաֆանտաստիկ գրական ուղղություն լինելուց բացի, նաև գիտաֆանտաստիկ ենթաժանր է՝ պոստմոդեռն դիստոպիկ գրական դրսևորում, որի հիմնական թեման, ըստ Դ. Քեթթերերի «բարձրակարգ տեխնոլոգիան և ցածրակարգ կյանքն է» /*high tech and low life*<sup>5</sup>, այսինքն՝ տեղեկատվական տեխնոլոգիաների, հատկապես համացանցի գերարագ զարգացումը, հզոր բազմազգ կորպորացիաների կամ մի քանի անհատների կողմից հասարակական հետժողովրդավարական համակարգերի էլեկտրոնային վերահսկումը, որը բերում է ներքևում, հատակում գտնվող նիհիլիստական սոցիալական դասի առաջացմանը, թշվառության, բարոյազրկման, մարդկային արժեքահանակարգի և՛ ֆիզիկական, և՛ հոգեբանական տեսակային խաթարմանը: Բացասական կերպարներն աստիճանակարգության սանդղակի ամենավերևում գտնվող հակահերոսներն են, իսկ դրականները՝ անարդարության դեմ պայքարող, տառապյալ մարդկությանը և իրականությունից փախչող, լուսանցքում հայտնված ենթամշակույթների ներկայացուցիչներին փրկել փորձող մենակյաց ցանցահենները: Գործողություններն ընթանում են վիրտուալի և իրականի, օբյեկտիվի և սուբյեկտիվի միաձույլ, սահման չունեցող տարածքում՝ միախառնելով մարդկային ուղեղն ու համացանցը: Դեյվիդ Բրինը կարծում է, որ սայբերփանքը հեղաշրջում առաջացրեց գիտաֆանտաստիկայում և առավել, քան գիտաֆանտաստիկայի որևէ այլ ենթաժանր, գրավիչ է ոչ միայն գրաքննադատների, այլև լեզվաբանների, կինոարդյունաբերողների, վիզուալ արվեստի ներկայացուցիչների համար<sup>6</sup>: Սայբերփանքի սրընթաց զարգացման արդյունքում պոստսայբերփանքյան ժամանակաշրջանում /1990-ականներից սկսած/ սկսեցին առաջանալ ենթաժանրի նոր, ավելի մոդեռն գործառական դրսևորումներ, որոնց բոլորի գլխավոր թեմատիկան դարձյալ սայբերփանքյան տեխնոլոգիան է և դրա սոցիալական հետևանքները: Այդպիսի «ենթա-ենթա-

<sup>5</sup> Տե՛ս **Ketterer D.**, Canadian Science Fiction and Fantasy, Indiana: Indiana UP, 1992, p. 143.

<sup>6</sup> Տե՛ս **Brin D.**, The Matrix: Tomorrow May be Different. Cyberpunk: Just Another Rebellion, 2003. (Copyright 2001-2014) // <http://www.davidbrin.com/matrix.html>, Accessed March 12, 2014.

ժանրեր» են շոգեփանքը /steampunk/ և կենսափանքը /biopunk/ կամ ռիբոֆանքը /ribofunk/: Ստիմփանքն արծարծում է շոգեշարժիչի դարի տարածամանակյա պատմությունը, իսկ կենսափանքը՝ կենսաբանական տեխնոլոգիայի և գենետիկ մեքենայություններին առնչվող խնդիրներ:

Որպես գիտաֆանտաստիկայի այլ ենթաժանրեր կարևորվում է XX դարի կեսերին ձևավորված **մարդաբանական գիտաֆանտաստիկան** /Anthropological Science Fiction/, որի ուսումնասիրության առարկան մարդ-տեսակի ծագումն է, էթնոսը, ֆիզիկական և մտավոր առանձնահատկությունները, սոցիալ-հասարակական կառույցներն ու հարաբերությունները, մարդկության անցյալն ու ներկան, մարդկային պատմության տարբեր փուլերում մշակութային զարգացման խրթին գործընթացը: Մարդաբանական գիտաֆանտաստիկային հարող մի շարք հեղինակներ հիրավի գեղեցիկ են ներկայացրել գիտաֆանտաստիկայի համար դասական համարվող բանականի և երևակայականի միասնությունը. մարդաբան-գիտնականը մանրամասնորեն վերլուծում է մարդու շարունակական փոփոխության բոլոր փուլերը՝ մարդ-կապիկից մինչև մարդ-տիեզերագնաց, իսկ մարդաբան-գրողը «ծիկրակում է նրա ուսի վրայով» և ուսումնասիրության արդյունքները վերածում գեղարվեստական պատկերների: Գիտնականը կոահումներ ու եզրահանգումներ անելիս անվերապահորեն հենվում է իրական փաստերի վրա, մինչդեռ գրողը վերցնում է այդ փաստերը և ճախրում «երևակայության թևերով»<sup>7</sup>:

Գիտաֆանտաստիկ ժանրի մեկ այլ հետաքրքրական ենթաժանր է **երգիծական գիտաֆանտաստիկան** /Comic Science Fiction/, որն առաջացել է նախորդ դարի 30-ականներին և կիրառում է ժանրին բնորոշ ընդհանուր թեմատիկան, լեզուն և ոճը երգիծական համատեքստում:

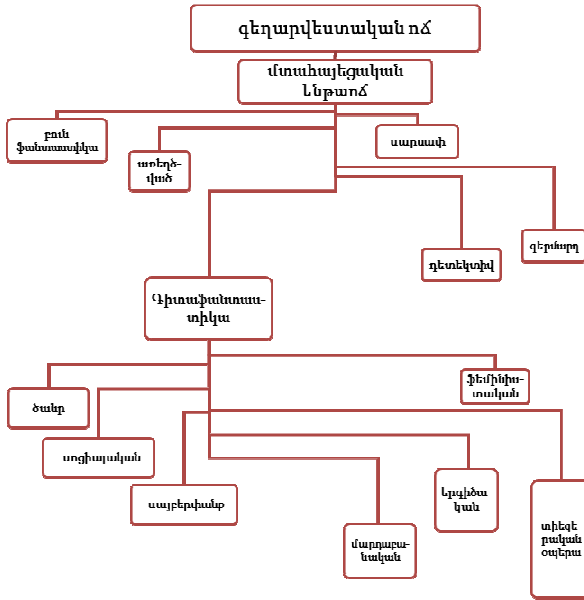
**Տեմինիստական գիտաֆանտաստիկա** /Feminist Science Fiction/ ենթաժանրը շոշափում է հասարակության մեջ կնոջ սոցիալ-հասարակական, քաղաքական և անհատական դերին, կենսաբանական վերարտադրությանը, միասեռությանն առնչվող թեմաներ: Ուղղվածությունը հիմնականում կամ ուտոպիական է, որը պատկերում է այնպիսի հասարակություններ, որտեղ սեռային ներդաշնակություն է տիրում հասարակական կյանքի բոլոր ոլորտներում, կամ դիստոպիական, որը ներկայացնում է սեռային անհավասարության և կանանց համընդհանուր շահագործման մղձավանջային պատկերներ<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Տե՛ս **Stover L. and H. Harrison** (eds), *Apeman, Spaceman*, London: Penguin, 1968, p. 12.

<sup>8</sup> **Helford E. R.**, *Fantasy Girls: Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy*

**Տիեզերական օպերա** /Space opera/ ենթաժանրի անվանումն առնչվում է ոչ թե օպերային՝ որպես երաժշտական արվեստի ձևի, այլ ռոմանտիկ, մելոդրամատիկ հեռուստասերիալներին /soap opera/: Զգացողությունները նույնն են՝ կապված սիրո, ատելության, վրեժխնդրության, ուժի, իշխանության հետ, տարբերությունն այն է, որ տիեզերական օպերայում իրադարձությունները տեղի են ունենում տիեզերքում, և բարու ու չարի ներկայացուցիչները տիրապետում են առաջավոր տեխնոլոգիային:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառական դասակարգման հետևյալ գծապատկերում գեղարվեստական ոճին պատկանող մտահայեցական ենթա-ոճի ներկայացված ժանրերը /րուն ֆանտաստիկա, առեղծված և այլն/ կարող են ինչ-ինչ որակներով մերթ ընդ մերթ հարել գիտաֆանտաստիկային:



// The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy, Westport, CT: Greenwood Press, 2005, p. 289.

## ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Լեզվաբանների՝ լեզուն տարբեր ձևերի և տիպերի ամբողջության մեջ ուսումնասիրելու ձգտումը հանգեցրեց խոսքի գործառական արտահայտման հիերարխիկ ստրատիֆիկացիայի տարբեր դիսկուրսների, ռեգիստրների, ոճերի, ենթաոճերի, ժանրերի և ենթաժանրերի:

Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսը (խոսույթ) շատ հաճախ բացառվում է նշված ցանկից: Ապահովելու համար գիտաֆանտաստիկայի դիրքերը լեզվի գործառնական համակարգում՝ այս հոդվածում գիտաֆանտաստիկայի դիսկուրսը դասակարգելու փորձ է արվել՝ հենվելով որոշակի լեզվաոճական և կոգնիտիվ առանձնահատկությունների վրա:

**Բանալի բաներ** – խոսքի գործառական դասակարգում, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրս, գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի դասակարգում :

**ФУНКЦИОНАЛЬНАЯ КЛАССИФИКАЦИЯ ДИСКУРСА НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКИ**

ГАЯНЕ МУРАДЯН

Стремление лингвистов изучать язык в цельности различных форм и типов привело к иерархической стратификации функциональных выражений речи в различные дискурсы (регистры):стили, субстили, жанры, субжанры. Дискурс научной фантастики часто исключен из указанного списка. Для того, чтобы обеспечить позицию научной фантастики в функциональной системе языка, в данной статье предпринимается попытка классифицировать дискурс научной фантастики на основе определенных лингво-стилистических и когнитивных особенностей.

**Ключевые слова** – функциональная классификация речи, дискурс научной фантастики, классификация научной фантастики.

**FUNCTIONAL CLASSIFICATION OF SCIENCE FICTION DISCOURSE**

GAYANE MURADYAN

The striving of linguists to study language in its entirety of various forms and types has resulted in the hierarchical stratification of functional expressions of

speech into different discourses/registers/styles, sub-styles, genres, sub-genres. The discourse of science fiction has often been left out from the mentioned ranking list. To ensure the position of science fiction in the functional system of language an attempt is made in the present paper to classify science fiction and its minor functional varieties according to certain linguo-stylistic and cognitive peculiarities.

**Key words** – functional classification of speech, science fiction discourse, classification of science fiction.



## **ՀԱՄԱԴԱՆԻ ՀԻՆ ԲԱՐՔԱՌԻ ՇԱՐԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅՈՒՆԸ**

### **ՍԵՅԵԴԵ ՇՈՀՐԵ ՍԱԶԶԱԴԻ (ԻՐԱՆ)**

Համադանի հին բարբառը Համադանում տարածում է ունեցել ամենաքիչը մինչև հեջրիի տասներորդ դարը: Մեր ունեցած գլխավոր լեզվական նյութը պատկանում է Բաբա Թահեր Օրիանին: Այս բարբառով գրված որոշ անկանոն բեյթեր էլ պահպանվել են Մահվի Համադանիի ստեղծագործություններից: Հնչյունաբանական և բառագիտական ուսումնասիրությունները վկայում են, որ իրականում այս բարբառն իրանական լեզուների հյուսիսարևմտյան խմբի ներկայացուցիչների անմիջական շարունակողն է:

Այս հոդվածում փոփոխվող քերականության հիման վրա ուսումնասիրվում է Համադանի հին բարբառը: Փոփոխվող շարահյուսության տվյալներով նախադասությունը բաժանվում է բաղկացուցիչ անդամների՝ մինչև բառի մակարդակ, որն էլ շարահյուսական վերլուծության ամենափոքր միավորն է: Հետևաբար սկզբում նախադասությունները դիտարկվում են խմբերով, այնուհետև՝ յուրաքանչյուր խմբի շարահյուսական կառուցվածքը: Այս պարագայում պետք է սկսել պարզ նախադասություններից: Ուսումնասիրվող լեզվական նյութը կազմում են բանաստեղծությունները, որտեղ նախադասությունները պարզ են: Այս առումով մենք հնարավորություն չունենք անդրադառնալու բարդ նախադասություններին:

### **Նախադասությունն ու նրա շարահյուսական միավորները**

Նախադասությունը լեզվի քերականական ամենամեծ միավորն է, որ կառուցվածքային տեսանկյունից կազմվում է մեկ կամ մի քանի խմբերից: Այս խմբերը միմյանց կապվում են շաղկապների միջոցով: Յուրաքանչյուր խումբ քերականական հատուկ կապ է ձևավորում բայի հետ:

Կառուցվածքային վերլուծության տեսանկյունից նախադասությունը երկու հիմնական մասից է բաղկացած՝ ենթակա և ստորոգյալ: Ենթական նախադասության այն անդամն է, որ ընդգրկում է անվանական խումբը, իսկ ստորոգյալը՝ բայական խումբը:

Համադանի հին բարբառում նախադասություններն ըստ կազմության բաժանվում են երկու խմբի՝ պարզ և բարդ:

## Պարզ նախադասություն

ենթակա ստորոգյալ

**Պարզ նախադասություն**

(mo) besujom من بسوزم Ես (ենթակա) այրվում եմ (ստորոգյալ):

morej ān-e do dastaš o xodā dard

.مورچه آن دو دستش را سوی خدا برد. (Qodv ol-arefin, qate 2)

Մրջունը (ենթակա) երկու ձեռքը տարավ (ստորոգյալ) Աստծո կողմը:

bāmad ān bāz-e vedārī

.بیامد آن باز شکاری (Qodv ol-arefin, qate 2) .

Եկավ (ստորոգյալ) որսի այն բազեն (ենթակա):

**Բարդ նախադասություն**

zārej-om dī vedā-ye mōrej adxard

.کبکی بیدم که غذای مورچه فرو خورد (Qodv ol-arefin, qate 2)

Կաքավ տեսա, որ ուտում էր մրջունների կերը:

**Անվանական խումբ**

Անվանական խումբն այն շարահյուսական միավորն է, որ կազմվում է մեկ կամ մի քանի բառից, որոնց գլխավոր անդամը գոյականն է: Համադանի հին բարբառում անվանական խումբը կարող է հանդես գալ ենթակայի, անվանական լրացման (հատկացյալ), խնդրի, ստորոգելիի պաշտոններում:

morej ān-e do dastaš o xodā dard.

.مورچه آن دو دستش را سوی خدا برد. (Qodv ol-arefin, qate 2)

Մրջունը (ենթակա) երկու ձեռքը տարավ (ստորոգյալ) Աստծո կողմը:

Այս նախադասության մեջ անվանական խումբը առանց լրացման հանդես է եկել որպես ենթակա:

ke dim-e āšeqān rā rang nabu.

.زیرا رخسار عاشقان رنگ ندارد. (Eyn –ol qazāt-e Hamadāni, be naql az Sādeqi,

1382, 14)

Քանի որ սիրահարների դեմքը գույն չունի:

Վերոնշյալ նախադասության մեջ dim-ը՝ «դեմք», ենթական է, իսկ āšeqān-ը՝ «սիրահարներ», ենթակայի լրացումն է:

az ān espēda bāz-om hammadānī

.(من آن سپید باز همدانی ام. (Qodv ol-arefin, qate 2

Ես Համադանի սպիտակ այն բազեն եմ:

Այստեղ *bāz-ը*՝ «բազեն» անվանական խմբի միջուկն է, իսկ *ān-ը*՝ «այն», *espēda-ն*՝ «սպիտակ», *hammadānī -ն*՝ «համադանի», դրա լրացումներն են:

### Գոյականի լրացումները

Գոյականի լրացումներն այն բառերն են, որոնք անվանական խմբերում գործածվում են անվանական խոսքի մասի հետ և բաժանվում են երկու խմբի՝ նախադաս և հետադաս:

Նախադաս լրացումները բաղկացած են.

- ցուցական դերանուն. անվանական խումբ. ցուցական դերանուն + գոյական

*gar o bašn-aš nehē ān dār-e šemšād.*

( اگر در برابرش دار شمشاد بکاری. (Qodv ol-arefin, qate 1

Եթե դիմացը տոսախի ծառ ցանես:

*ān* «այդ» ցուցական դերանունը նախադաս լրացում է *dār-e šemšād-ի*՝ «տոսախի ծառ», համար:

- Անորոշ դերանուն. անվանական խումբ. հարցական դերանուն + գոյական

*čunom az har može daryā navāri.*

چگونه ام از هر مژه دریا نیارد. (Mahvi Hamadāni, be naql az Mir Afzali, 1379, 19)

Ինչպես ամեն թարթիչիցս արցունք չհոսի:

- Հարցական ածական. անվանական խումբ. հարցական դերանուն + գոյական

*bevinom tā če hāli ey del, ey del?*

بينم تا چه هالی ای دل، ای دل. (Bābā Tāher, do beiti ,20)

Տեսնեմ, թե ինչ վիճակի ես, է՛յ սիրտ, է՛յ սիրտ:

*Če-ն* հարցական դերանուն է:

- Քանական թվական. անվանական խումբ. թվական+գոյական

*hezārān dāy viš az višom ešmort.*

( هزاران داغ بسیار شمردم. (Bābā Tāher, do beiti ,20)

Հազարավոր վերքերը շատ հաշվեցի:

*Hezārān-ը*՝ «հազարավոր», քանական թվական է *dāy* «վերք» գոյականի համար:

Հետադաս լրացումները բաղկացած են.

- ածականական լրացում. անվանական խումբ. գոյական+ ածականական խումբ  
modāmaš bāybān xunin jegar bi.

(مُدَامَش باغبان خونین جگر باشد) (Bābā Tāher, do beiti ,10

Պարտիզպանը անընդհատ արյունսիրտ լինի:

- Գոյականական լրացում. անվանական խումբ. գոյական + անվանական խումբ (հատկացյալ)

gonāh az barg-e dārūn biš dirom.

(Bābā Tāher, do beiti , 4) گناه از برگ درختان بیش دارم.

Ծառերի տերևներից շատ մեղք ունեմ:

dārūn-ը՝ «ծառեր», հատկացյալ է barg –ի՝ «տերև», համար:

dār-e šemšād. (Qodv ol-arefin, qate 1) دار شمشاد.

- Քանակական թվական. անվանական խումբ. գոյական+քանակական թվական  
agar dard-om yeki budi če budi.

(Bābā Tāher, do beiti , 26) . اگر دردم یکی بودی چه بودی

Եթե դարդս մեկը լիներ, ինչ կլիներ:

- Որոշիչ երկրորդական նախադասություն. անվանական խումբ. գոյական+ ստորադասական նախադասություն  
šāhi ke be hokm duš kermān mixord emruz hamin xorand kermān u rā

امروز او را همین کرم ها می شاهی که به حکمی دوش کرمان (شهر) را می خوردند

(Bābā Tāher do beiti,56)

Շահը, որ իր հրամանով այս գիշեր Քերմանն է ուտում (ոչնչացնում)

Այսօր որդերն են նրան ուտում:

### Ածականական խումբ

Ածականական խումբն այն խումբն է, որտեղ զվխավոր տեղում է ածականը: Հնարավոր է՝ այս խումբը բաղկացած լինի միայն մեկ ածականից: Բացառված չէ, որ այն ունենա մի քանի ածական, նախադաս կամ հետադաս լրացում: Լինում են դեպքեր, երբ ածականին նախորդում է մակբայ:

az ān espēda bāz-om hammadānī

( من آن سپید باز همدانی ام. Qodv ol-arefin, qate 2

Ես Համադանի սպիտակ այն բազեն եմ:

Այստեղ ān-ը՝ «այն», ešpēda-ն՝ «սպիտակ», նախադաս լրացումներ են, իսկ hammadānī -ն՝ «համադանի», հետադաս:

Ածականական խումբը օգտագործվում է հետևյալ քերականական հարաբերություններում, երբ

- ածականական խումբը հաջորդում է գոյականական խմբին  
panj rōz-ē hanī xorram gahān bē zamīn xandān, barāmān āsmān bē  
( پنج روزی هنوز خرم جهان باشد زمین خندان آسمان برامان (گریان) باشد  
ol-arefin, qate 7

Դեռ հինգ օր էլ աշխարհը խոնավ է

Հողը՝ ծիծաղկոտ, երկինքը՝ լացկան:

- Անվանական խմբի ստորոգելին ունի բայ հանգույց  
har un bāyi ke dāraš sar be dar bi modāmaš bāybān xunin jegar bi

هر آن باغی که درختش شاخ و برگ از دیوار بیرون آویخته دارد باغبانش همواره  
خونین جگر باشد

( Bābā Tāher, do beiti , 10

Ամեն պարտեզ, որի ծառերի ճյուղն ու տերևը պատից դուրս են կախված  
Այգեպանի սիրտը միշտ արյունոտ է:

### Մակբայական խումբ

Մակբայական է կոչվում այն խումբը, որտեղ գլխավոր անդամը մակբայն է: Այնպիսի շարահյուսական միավոր է, որ հարաբերվում է բայի, կամ ամբողջ նախադասության հետ, իսկ իմաստի տեսանկյունից մատնանշում է ժամանակ, տեղ կամ որպիսություն: Մակբայներն այն բառերն են, որ ցույց են տալիս վիճակ կամ պատճառ: Համադանի հին բարբառում մակբայական խումբը կարող է օգտագործվել որպես մակբայ, կապ, անվանական խումբ և լրացում:

Նախադասություններում մակբայները կարող են լինել բուն մակբայներ, ինչպես նաև օգտագործվել որպես ածական:

saranjāmān bašē, ba yā baharzē yāy-e te gōr ve māvā-ye te gel

(Qodv) جای تو گور و ماوای تو گل سرانجام می روی (می میری) به جا می گذاری

ol-arefin, qate 7)

Վերջապես կգնաս (կմեռնես) մի տեղ կանցնես,

Քո տեղը գերեզման է, ապաստանդ՝ կավ:

bi te yā rab gol be bostān maruyād agar ruyād hargez kas mabuyād

بی تو یا رب گل به بوستان مرویاد اگر رویاد، هرگز کس مبیواید (Bābā Tāher, do beiti , 2)

Ով Աստված, առանց քեզ այգում ծաղիկ չի աճի,

Եթե աճի, երբեք ոչ ոք հոտ չի քաշի:

Վերոնշյալ օրինակներում Saranjāmān «վերջապես» և hargez «երբեք» բառերը բուն մակբայներ են:

Կապական խումբն իր հերթին նույնպես կարող է մակբայական կիրառություն ունենալ:

deli dirom ze ešqet giž o viže može bar ham zanom seylābe xiže

دلۛ دارم که از عشقت گۛیج گۛیج و وۛیج است مژده بر هم زنم سیلاب (اشک) روان شود (Bābā Tāher, do beiti , 38)

Մի սիրտ ունեմ, որ սիրուցդ ապշած ու շփոթված է,

Աչքերս թարթեմ, արցունք կհոսի:

Վերոնշյալ օրինակում ze ešqet-ը՝ «սիրուցդ», կապ է, որ մակբայի գործառույթ ունի:

be šow girom xiyāleš rā dar aγuš sahar az bestarom buy-e gol āγo

به شب گۛیرم خیالش را در آغوش سحر از بسترم بوی گل آید (Bābā Tāher, do beiti , 42) .

Գիշերը մտքով քեզ գրկում եմ,

Առավոտ անկողնուցս ծաղկի հոտ է գալիս:

Երկրորդ միսրայում sahar՝ «առավոտ», բառը գոյական է, որ մակբայաբար է գործածվել:

Մակբայական ստորադասական նախադասություն. ստորադասական նախադասությունը, որ շաղկապի օգնությամբ միանում է նախադասությանը, կարող է մակբայի կիրառություն ունենալ:

besujom tā besujonom delat rā dar ātaš čub-e tar tanhā nasuje

بسوزم تا بسوزانم دلت را در آتش چوب تر تنها نسوزد (Bābā Tāher, do beiti , 37) .

Այրվում եմ, որ այրեմ սիրտդ,

Կրակի մեջ թաց փայտը միայնակ չայրվի:

Առաջին միսրայում *besujunom delat rā* «այրեն սիրտդ» նախադասությունը բացատրում է սիրուհուն այրելու պատճառը և *tā* «որ» շաղկապով միանում է հիմնական նախադասությանը:

### Մակբայի դիրքը նախադասության մեջ

Համադանի հին բարբառում մակբայը կայուն դիրք չունի և հնարավոր է նախադասության մեջ ցանկացած տեղում լինի: Այս բարբառից մնացած լեզվական նյութում, որ հիմնականում չափածո է, մակբայը բանաստեղծական բնույթ ունի, որի պատճառով էլ առավել ճկուն է նորմատիվ և ժամանակակից պարսկերենում:

### Կապական խումբ

Կապական է կոչվում այն խումբը, որի հիմքը կապն է: Կապերն օգտագործվում են անվանական խմբերում, բայական խմբերում անուղղակի խնդիրների հետ, ինչպես նաև մակբայական խմբերում: Կապական խումբը բաղկացած է կապից և լրացումից:

### Կապական լրացման քերականական հարաբերությունը

*az dard-e to* از درد تو *pn* դարդից

Անուղղակի ուղղակի խնդիրների քերականական հարաբերությունը  
*gar aṣ zar ō nehē divan-ē aṣ gel ba parč'in-aṣ karē vānōša-o vel*  
 نخجیربان بیامد دردآلوده و دژم بیافکند تیر و دال را از کار بداشت (کشت)  
 (Qodv ol-arefin, qate 1)

Եթե ծաղկե պատշգամբը ոսկով պատես,  
 Յանկապատին մանուշակ ու վարդ ցանիր:

Բայական լրացման քերականական հարաբերությունը  
*bamad na:čirvān dardēn vadāyēn bavakd-aṣ tēr-ō dāl aṣ kār badard*  
 نخجیربان بیامد دردآلوده و دژم بیافکند تیر و دال را از کار بداشت (کشت)  
 (Qodv ol-arefin, qate 2)

Եկավ տխուր որսորդը, նետ արծակեց դեպի իմ ամրոցը  
 Եվ պատահաբար սպանեց արծվին:

Վերոնշյալ օրինակում dāl-ը՝ «արծիվ», ուղիղ խնդիր է, իսկ až kār-ը՝ «պատահաբար», բայական լրացում:

bāmdādān kem az koh xur vase xor če šāhān če šovānān xur vase xor

بامدادان که از کوهم خورشید خوش می دمد و بر شاه و شبانان خوش می تابد  
( Fahlaviyāt-e lori, 10)

Առավոտյան, երբ սարիցս արևը լավ է ծագում,

Շահի և հովվի վրա լավ է փայլում:

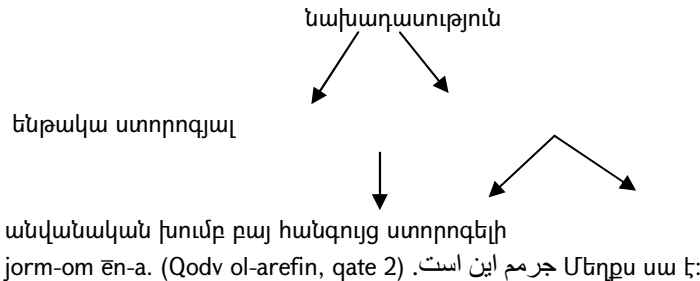
Այս օրինակում az koh-ը՝ «սարից», բայական խմբի լրացում է:

**Բայական խումբ**

Բայական խումբը նախադասության շարահյուսական այն միավորն է, որի միջուկը բայն է: Այն բաղկացած է շարահյուսական մի քանի միավորից , որոնք սերտ կապ ունեն բայի հետ: Բայական խումբը հիմնականում հանդես է գալիս որպես ստորոգյալ:

Ըստ բաղկացուցիչ միավորների՝ բայական խմբերը բաժանվում են հետևյալ խմբերի.

- բայական խումբ = ստորոգելի + բայ հանգույց



Այս օրինակում jorm-om-ը՝ «իմ մեղքը» անվանական խումբ է և ենթակա, ēn-ը՝ «սա», ցուցական դերանուն է ստորոգելիի պաշտոնում, իսկ a-ն բայ հանգույցն է:

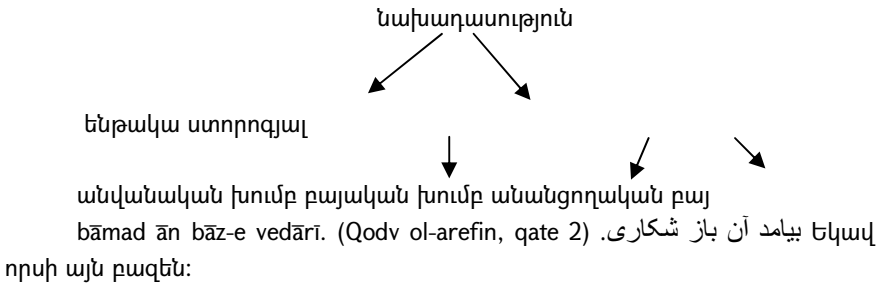
del mobtalā-ye. (Bābā Tāher, do beiti , 19). دل مبتلا است. Սիրտը տանջվող է:

Այստեղ ստորոգելին ածական է:

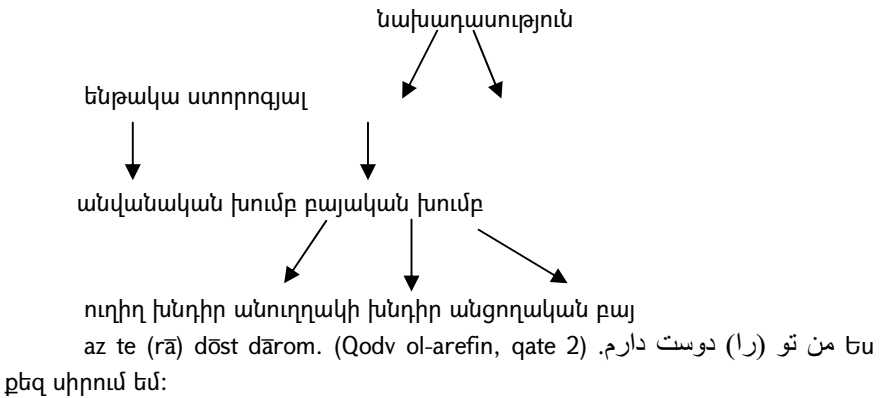


- Բայական խումբ + անանցողական բայ

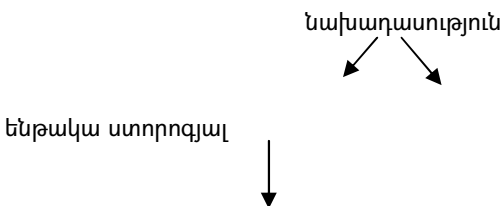
Այս տիպի բայական խմբում միայն մեկ անանցողական բայ կա, որ միայն ենթակայի կարիք ունի:

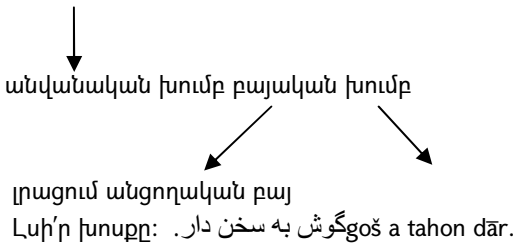


- Բայական խումբ = անվանական խումբ + ուղիղ խնդիր + անցողական բայ

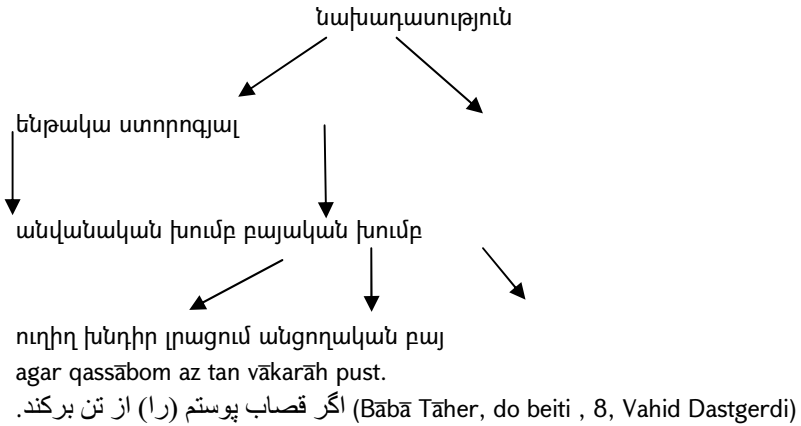


- Բայական խումբ = կապական խումբ + անցողական բայ



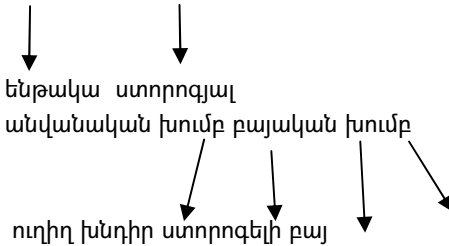


- Բայական խումբ = ուղիղ խնդիր+ լրացում+ անցողական բայ



Եթե մտազործը մաշկս մարմնից հանի:

Բայական խումբ=ուղիղ խնդիր + ստորոգելի+ անցողական բայ  
նախադասություն



ke xānand-om qalandar. (Qodv ol-arefin, qate 5). ۱۳ که من را قلندر می خوانند.

ինձ քալանթար համարեն:

**Ենթակայի և ստորոգյալի համաձայնությունը**

Անշունչ և շնչավոր եզակի թվով դրված ենթական օգտագործվում է եզակի թվով ստորոգյալի հետ:

do zolfunet kešom tār-e robāb-om čē mixāhi az in hāl-e xarāb-om

دو زلف تو را تار ربابم می کنم چه می خواهی از این حال خرابم (Bābā Tāher, do beiti , 43) .

Երկու խոսույթների կսարքեն ոտբաբիս լարերը:

Ի՞նչ ես ուզում իմ այս ավեր վիճակից:

bāmdādān kem az koh xur vase xor čē šāhān čē šovānān xur vase xor

. بامدادان که از کوه خورشید خوش می دمد و بر شاه و شبانان خوش می تابد .

( Fahlaviyāt-e lori,10)

Առավոտյան, երբ սարիցս արևը լավ է ծագում,

Շահի և հովվի վրա լավ է փայլում:

Առաջին բեյթում ենթական շնչավոր է , իսկ երկրորդ բեյթում՝ անշունչ:

Եթե գոյականը լինի հոգնակի և անշունչ, ստորոգյալը կդրվի կամ եզակի, կամ հոգնակի թվով:

mosalmānān se dard āmo be yek bār

. مسلمانان سه درد به یکباره آمد . (Bābā Tāher, V. Dastjerdi, do beiti , 234)

Մուսուլմաններին երեք ցավ միանգամից պատահեց:

Եթե շնչավոր մի քանի ենթակա լինի նախադասության մեջ, կրկին ստորոգյալը եզակի թվով կօգտագործվի:

faḡān o nāle az bi-dard nā' i.

ایفغان و ناله از (آمد) بی درد نمی آید (Bābā Tāher, V. Dastjerdi, do beiti , 234)

Անցավ մարդը լաց ու կոծ չի անի:

Եթե ենթական՝ շնչավոր թե անշունչ, դրված է հոգնակի թվով, նախադասության ստորոգյալը նույնպես կօգտագործվի հոգնակի թվով:

agar čēšmun nevinan ruy-e zibā.

. اگر چشمها روی زیبا را نبینند . (Bābā Tāher, do beiti ,19)

Եթե աչքերը սիրունի դեմքը չտեսնեն:

Համադանի հին բարբառում, ինչպես պահլավերենում և պարսկերենում, նախադասության մեջ բայը հատուկ տեղ չունի:

Պատմողական նախադասություններում բայը դրվում է նախադասության վերջում:

bevājendom ke te šur nedāri sarāpā šur dārom šar nadārom

به من گویند که شور ندارى سراپا شور دارم، شور ندارم (Bābā Tāher, V. Dastjerdi, do beiti , 234)

Ինձ ասում են, թե կիրք չունես,

Կիրք ունեմ, վնաս չունեմ:

Հնարավոր է, որ բայը դրվի նաև նախադասության սկզբում:

nezunom qasd-e jān kardan be nā-haq be joz bar sar zadan čāre nedārom

نمی دانم قصد کشتن ناحق را به جز بر سر زدن چاره ای ندارم . (Bābā Tāher, V. Dastjerdi, do beiti , 105)

Զգիտեմ անհրավին սպանելու նպատակը,

Բացի գլխին խփելուց այլ ճար չունեմ:

Հրամայական նախադասություններում բայը հնարավոր է՝ դրվի նախադասության սկզբում, մեջտեղում կամ վերջում:

berow niki kar o har yā ke te bi.

برو نیکی کن هر جا که هستی. ( Fahlaviyāt-e lori, 1337 ,9 )

Գնա՛, բարության արա՛ ամեն տեղ, որտեղ կաս:

be poxtem vānāh sar yā xo čubi.

به پختتم سرپوش یا چوبی بنه. ( Fahlaviyāt-e lori, 1337 ,10 )

Ինձ այրելիս կապարիչ կամ փայտ դիր:

Ժխտական նախադասության բայը կարող է լինել նախադասության սկզբում կամ մեջտեղում:

bi te yā rab gol be bostān maruyād agar ruyād hargez kas maruyād

بی تو یا رب گل به بوستان مرویاد اگر رویاد، هرگز کس مرویاد (Bābā Tāher, do beiti , 2).

Ով Աստված, առանց քեզ այգում ծաղիկ չի աճի,

Եթե աճի, երբեք ոչ ոք հոտ չի քաշի:

boro yāgfel mačar dar kuhsārun har un yāfel čare yāfel xore tir

تیر برو غافل مچر در کوهساران هر آن کس غافل چرد، غافل خورد  
(Bābā Tāher, do beiti , 14)

Գնա՛, անտեղյակ մի՛ արածիր սարերում,

Նրան, ով անտեղյակ է արածում, անտեղյակ նետ է կաշում:

be ruy-e delbari gar mā'elassom makon man'om gereftar-e delassom

(Bābā Tāher, do beiti , 2) به روی دلبری گر میل کنم مکن منعم که دلم گرفتار است

Եթե կապվեմ սիրահարի հետ,

Մի՛ արգելիր, քանի որ սիրտս սիրահար է:

Հարցական նախադասություններում բայը հիմնականում դրվում է նախադասության վերջում:

be in bi āšiyāni bar kiyān šom be in bi xānemāni bar kiyān šom

با این بی آشیانی پیش کیان (چه کسانی) بروم؟ با این بی خانمانی پیش کیان (چه کسانی) بروم؟  
(Bābā Tāher, do beiti , 2) کسانى) بروم؟

Այս անծանոթությամբ ու՛մ մոտ գնամ,

Առանց ընտանիքի ու՛մ մոտ գնամ:

Բառերի հաջորդականությունը նախադասության մեջ:

Համադանի հին բարբառում նախադասության մեջ առաջին տեղում հիմնականում դրվում է ենթական, այնուհետև՝ լրացումները, վերջում՝ բայը:

šow ar če tehra bi ham bāmaši pey del ar če sute bi ham kāmeši pey

( شب اگر چه تیره باشد بامدادی در پی آن دل اگر چه سوخته باشد، کامی در پی آن  
Fahlaviyāt-e lori, 1337 , 9). Գիշերն ինչքան էլ մութ լինի, առավոտ կգա,

Սիրտն ինչքան էլ այրված լինի, իղձ ունի:

Սակայն բանաստեղծական անհրաժեշտության դեպքում բառերի հերթականությունը կարող է փոխվել:

besājom xanjari del rā bar ārom bevinom tā če hāli ey del, ey del

بسازم خنجری دل را بر آورم ببینم تا چه هالی ای دل، ای دل .

(Bābā Tāher, do beiti , 2)

Դաշույն սարքեմ, սիրտը հանեմ դուրս,

Տեսնեմ՝ ինչ հալի ես, է՛յ սիրտ, է՛յ սիրտ:

Չնայած Համադանի հին բարբառն իրանական հյուսիսարևմտյան լեզուներից բառեր և հնչյուններ ունի, սակայն նորմատիվ պարսկերենի ազդեցությունն այնքան մեծ է, որ բարբառի շարահյուսությունն ամբողջապես նման է պարսկերենին: Ուստի կարելի է ասել, որ այս բարբառի և պարսկե-

րենի քերականական և բառապաշարային տարբերությունը միայն բարբառային բնույթի է:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում փորձ է արվում, քննելով բարբառի շարահյուսությունը, ցույց տալ, թե արդյոք նախադասության կազմությունը և դրա շարահյուսական միավորները զգալիորեն տարբերվո՞ւմ են պարսկերենից, թե՞ ոչ:

**Բանալի բառեր** – Համադանի հին բարբառ, նորմատիվ պարսկերեն, շարահյուսություն, բայական խումբ:

### СИНТАКСИС ДРЕВНЕГО ДИАЛЕКТА ХАМАДАНА

СЕЙЕДЕ ШОХРЕ САДЖАДИ (ИРАН)

В данной статье посредством исследования синтаксиса древнего диалекта Хамадана выясняется, насколько состав предложения и его синтаксические единицы отличаются от нормативного персидского языка.

**Ключевые слова** – древний диалект Хамадана, нормативный персидский язык, синтаксис, глагольная группа.

### SYNTAX OF THE OLD DIALECT OF HAMADAN

SEYEDE SHOHRE SAJJADI (IRAN)

By studying Hamadan's old dialect's syntax the present article attempts to find out the degree to which dialect's sentence structure and its syntactic units differ from the standart Persian.

**Key Words** – the old dialect of Hamadan, standard Persian, syntax, verb phrase.

---

## ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

### ՀԱՅ ԳԱՂԹԱԿԱՆՆԵՐԻ ԵՎ ՈՐԲԵՐԻ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ Կ.ՊՈԼԻՍԻ «ՃԱԿԱՏԱՄԱՐՏ» ՕՐԱԹԵՐԹՈՒՄ (1918-1924 ԹԹ.)

#### ՄԱՐԻԱՄ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ

Մուրրոսի զինադադարը հնարավորություն ստեղծեց, որ Յեղասպանությունից մազապուրծ հայերը վերադառնային իրենց բնակավայրերը, իսկ որբերը և ծեր կամ ապրելու համար կենսական պայմաններից զրկված անձինք (հիմնականում կանայք և աղջիկներ) ապաստան փնտրեին Կ.Պոլսում: «Ճակատամարտի» ռեպորտաժներում և խմբագրականներում օբյեկտիվորեն ներկայացվում էին վերադարձող տարագիրների առջև թուրքական իշխանությունների կողմից հարուցված դժվարությունները, որոնց հետևանքով գաղթականի կարգավիճակում հայտնված արևմտահայությունը կամ մահացու հիվանդանում էր, կամ սովամահ էր լինում տունդարձի ճանապարհին, կամ ծննդավայր հասնելով՝ չէր կարողանում տիրանալ իրենից խլված տուն ու տեղին, գույքին և հողակտորին:

Տարագիրների և որբերի հիմնախնդիրներին թերթն անդրադառնում էր «Վերապրողները», «Գավառի ծայներ» և «Հայկական կյանք» խորագրերով, ինչպես նաև «Մեր խոսքը» վերնագրով խմբագրականներում: «Ինչպես կը վերադառնան տարագիրները» վերլուծական հոդվածում<sup>1</sup> տարագրված հայերի վերադարձը բնորոշվում էր որպես նոր աքսոր: Գաղթականներից շատերը, Հայոց ցեղասպանության տարիներին մի կերպ փրկվելով, ապաստանել էին տարբեր գյուղերում, իսկ 1918 թ. նոյեմբերի վերջերից տեղական թուրք պաշտոնյաները նրանց բռնի տեղահանում էին՝ իբր թե նրանց բնակավայրերը պետության կողմից վերադարձվելու խոստումով<sup>2</sup>:

Գոնիայի կայարանում կուտակված հայ գաղթականներին բաժանվել էր 13 վրան, ինչը բավական չէր գաղթականների բազմությանը տեղավորելու համար: Նրանց մեծամասնությունը նիհար, դժգույն և ցնցոտիապատ էր: Հողվածագիրը փաստում էր, որ վերջին 15 օրվա ընթացքում 25 հոգի մահացել էր

---

<sup>1</sup> «Ճակատամարտ», Կ.Պոլիս, 1918, թիվ 12:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

հենց այդ կայարանում<sup>3</sup>: Եվ դա այն դեպքում, երբ կառավարության որոշման համաձայն՝ Գոնիայի կայարան մտնող յուրաքանչյուր գնացքի 2 վագոնը պետք է տրամադրվեր հայ գաղթականների վերադարձի համար: Դրան հակառակ՝ «...բազմաթի հայ ընտանիքներ կայարանը կը սպասեն ցուրտին ու անձրևին տակ, և կայարանի հրամանատարը միշտ կը մերժէ իրենց վակոն տրամադրուելու համար եղած դիմումները»<sup>4</sup>: Ի վերջո Գոնիայի կայարանում գտնվող հայ գաղթականներին տրամադրվում է ապրանքատար 13 բաց վագոն: Դրանց մեջ տեղավորված 500 հայերը 2 օրվա ճանապարհը 10-15 օրում անցան, քանի որ գնացքի երթևեկության համար անհրաժեշտ քանակության ածուխը միտումնավոր միանգամից չէին տրամադրում, որ այդ օրերին տեղացող տեղատարափ անձրևի տակ բաց վագոններում խոնված հայերը մրսեին, հիվանդանային, մահանային<sup>5</sup>: Նույն վիճակի մեջ էին հայտնվել նաև Սուլթանիե կայարանում կուտակված 3000 տարագիր հիմնականում հայուհիները, որոնց սպառնում էր «Սպիտակ ջարդը» կամ հայերին առանց գենք-գիսամթերքի կտորրելու նոր եղանակը<sup>6</sup>:

«Ճակատամարտը» համոզված էր, որ եթե թուրքական իշխանությունները կամենային, ապա հայրենիք վերադարձող հայ գաղթականները կապահովվեին գնացքի վագոններով:

Հայերին տեղահանելուց հետո թուրքական կառավարությունը նրանց դեռևս կանգուն մնացած տներում անմիջապես սկսել էր տեղավորել Բալկանյան պատերազմից Թուրքիա եկած իսլամ դավանող գաղթականներին և Առաջին աշխարհամարտի ժամանակ հակառակորդի գրաված տարածքների իսլամ ազգաբնակչությանը<sup>7</sup>: Այսինքն՝ նրանց անվճար և անհատույց տրամադրվել էին հայերի տները, ունեցվածքը, մշակովի հողատարածքներն ու բերքատու այգիները, ինչպես նաև՝ պետական նպաստ, վառելիք ու սերմացու: Միևնույն ժամանակ իրենց բնակավայրերը վերադարձող հայ գաղթականներին թուրքական իշխանությունները չէին տալիս նրանց ունեցվածքը, չէին տրամադրում պետական նպաստ և գոնե առաջիկա ձմեռվա համար՝ վառելիք, իսկ գարնանացանի համար՝ սերմացու<sup>8</sup>:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 20 («Յիրուցան տարագիրները»):

<sup>5</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 12 («Ինչպես կը վերադառնան հայ տարագիրները»):

<sup>6</sup> Նույն տեղում («Ո՞վ է պատասխանատուն»):

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 28 («Միշտ հուսախաբ»):



Գաղթականների թիվն աստիճանաբար պակասում էր, որովհետև նրանց մի մասը վերադարձել էր հարազատ բնակավայրերը, իսկ մի մասն էլ, անսնունդ և անխնամ մնալով, մահացել էր: «Ճակատամարտի» հրապարակումները փաստում էին, որ Մուդրոսի զինադադարից հետո թուրքական «կառավարությանը հրահանգ տուաւ տարագրեալ Հայերը իրենց բնակավայրերը վերադառնալու»<sup>9</sup>: Երկրի ղեկավարությունը «...կ'արտօնէ, որ ամեն մարդ իր հայրենիքը երթայ, ճամբորդութեան ծախքերը և ապահովութիւնը երաշխաւորելով»<sup>10</sup>: Օրաթերթում տպագրված այս և բազմաթիվ այլ հոդվածներն ու ռեպորտաժները հակառակն էին վկայում: «Ճակատամարտը» գրում էր, որ թուրքական կառավարության «գործը խօսքին հակառակ» էր<sup>11</sup>: Բերում էր հետևյալ փաստարկը: Չինադադարից հետո վարչական կարգադրությամբ պետք է վերջ տրվեր հայերի հալածանքին, իսլամացված հայերը պիտի դառնային իրենց դավանած նախկին կրոնին, իսկ հայ որբերն ու բռնի առևանգված հայ աղջիկներն ու կանայք պիտի վերադարձվեին հայ համայնքին<sup>12</sup>: Գաղթական դարձած հայերը պետք է վերադառնային իրենց բնակավայրերը՝ վերստին տիրանալով իրենցից խլված «կալուածներուն և յափշտակուած ինչքերին»<sup>13</sup>: Հայկական գավառներից հասնող լուրերը, սակայն, վկայում էին, որ «...այդ բոլորը խօսքի սահմանէն անդին չանցան, ամեն բան կը մնայ Թալէաթի կարգադրութեան համաձայն»<sup>14</sup>: «Ճակատամարտը» պնդում էր, որ բռնի թրքացված հայ կանայք չէին կարողանում վերադառնալ դեպի քրիստոնեություն, և ըստ այդմ՝ նրանք չէին կարող հայ մարդու ժառանգորդը լինել, քանի որ արդեն համարվում էին թրքուիներ: «Կալուածներու խնդիրը գրեթէ անլուծելի է, որովհետեւ ամենաբարձր պաշտօնեաներէն մինչեւ ամենախոնարհը, միևնոյն յանկերզը ունին իրենց բերնին մէջ՝ Մարկոսին, Յարութինին, Յովհաննէսին կալուածները Շաքէին և Լուիֆֆիէին չիյնար»<sup>15</sup>: Թուրքիայի ներքին գործերի նախարարության կարգադրության համաձայն՝ «...տարագրեալներէն անոնք, որ կը վերադառնան և անձնապէս իրենց կալուածները կը պահանջեն, անմիջապէս պիտի ստանան, իսկ անոնք, որ անձնապէս չեն ներկայանար

<sup>9</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 20 («Իթթիհատական նոր դավ մը»):

<sup>10</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 25 («3000 հայեր թշուառութեան մատնուած»):

<sup>11</sup> Նույն տեղում, 1919, թիվ 106 («Խոսիլը բավական չէ»):

<sup>12</sup> Նույն տեղում:

<sup>13</sup> Նույն տեղում:

<sup>14</sup> Նույն տեղում:

<sup>15</sup> Նույն տեղում:

(մեռած, կորսուած, կոտորուած), անոնց մօտաւոր կամ հեռաւոր ժառանգորդներուն չպիտի յանձնուին կալուածները»<sup>16</sup>: Այստեղից թերթը հետևութիւն էր անում, որ հայերի անտէր մնացած կալվածքները կամ պիտի մնային դրանք բռնագրաված թուրքերի ձեռքերում, կամ պիտի դառնային «արքունական կալուած»<sup>17</sup>: Այնինչ թուրքական կառավարութիւնն իրավական ու բարոյական ոչ մի հիմք չունէր այդպէս վարվելու համար: «Հայերու կալուածները անտէր չէին մնար, եթէ Հայերը իրենց կամքէն անկախ, բնաջնջումի դատապարտուած չըլլային: Կառավարութիւնը իրաւունք չունի այդպիսիներու կալուածները յափշտակելու: Այդ կալուածները պէտք է յանձնել ուղղակի տէրերուն, իսկ անոնց չգոյութեան պարագային, անոնց ազգականներուն: Իսկ այն կալուածները, որոնց ժառանգորդներուն ազգականութիւնը օրէնքի նախատեսած սահմաններէն հեռու են, պէտք է վերադարձուին պատկանեալ համայնքներուն», - ահա սա էր թերթի դիրքորոշումն այս խնդրում<sup>18</sup>:

«Ճակատամարտը» պահանջում էր թուրքական իշխանութիւններից պետական միջոցներով հոգ տանել հայ գաղթականների և որբերի խնդիրներն այնքան ժամանակ, մինչև նրանք կվերակազմավորվեն<sup>19</sup>: Նշում էր Թուրքիայի այն օրէնքը, որի համաձայն՝ գաղթականութիւնը մինչև 7 տարի տուրքերից ազատված էր<sup>20</sup>: «Թուրք կառավարութիւնը չի կրնար արդարութեամբ կառավարել»<sup>21</sup>, - եզրակացնում էր պարբերականը:

1918 թ. դեկտեմբերի 10-ին «Ճակատամարտը» անդրադարձել էր հայ գաղթականների վերադարձի և հայ որբերի հիմնահարցերի լուծման համար պետության հովանու ներքո ստեղծվելիք խառը հանձնաժողովի աշխատանքներին<sup>22</sup>: Այդ հանձնաժողովում նշանակվելու էին հայ և թուրք անդամներ Բ.Դոան կողմից, ինչին համաձայն չէր օրաթերթը, ում համոզմամբ հայ անդամները պիտի ընտրվեին հայ ներկայացուցիչների կողմից և իրենց հրահանգներն էլ ստանային նույն աղբյուրից<sup>23</sup>: Թերթը ձախողված էր համարում հայ գաղթականների անծրագիր վերադարձի որոշումը, ինչի հետևանքով

<sup>16</sup> Նույն տեղում, 1919, թիվ 90 («Տարագիրներու կալվածները»):

<sup>17</sup> Նույն տեղում:

<sup>18</sup> Նույն տեղում:

<sup>19</sup> Նույն տեղում:

<sup>20</sup> Նույն տեղում:

<sup>21</sup> Նույն տեղում:

<sup>22</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 16 («Որոշումը չի բավեր»):

<sup>23</sup> Նույն տեղում:

ավելորդ զոհեր էին գրանցվում ամեն օր: Տեղեկացնում էր նաև, որ պետությունն արդեն ցանկանում էր վերադարձած հայ գաղթականներին այլևս չտեղափոխել նրանց նախկին բնակավայրերը, այլ պահել այն վայրերում, որտեղ նրանք հայտնվել էին աքսորվելու կամ տարագրվելու պատճառով: Հենց այդ վայրերում պիտի «լուծում ստանային» նրանց կարիքները<sup>24</sup>: Հայ-թուրքական պետական հանձնաժողովը և համաձայնական ուժերի կողմից հայ գաղթականների վիճակի ուսումնասիրության նպատակով կազմվելիք մարմինը պիտի լինեին հայ տարագրվածների բնակավայրերում և աքսորավայրերում՝ տեղում նրանց խնդիրներին ծանոթանալու և դրանց համար լուծումներ առաջարկելու նպատակով<sup>25</sup>: Թերթը թերահավատ էր այդ հանձնաժողովների աշխատանքի նկատմամբ: Գտնում էր, որ Կ.Պոլսում և Օսմանյան կայսրությունից դուրս գտնվող հայկական կայացած գաղթօջախներում գործող ազգային կառույցները պիտի զբաղվեին հայ գաղթականների և որբերի հիմնախնդիրներով՝ համատեղ մշակված ծրագրերով ու ռազմավարությամբ:

Հայ գաղթականների և որբերի խնդիրների մասին հոգացող ազգային ընդհանուր մարմինը օրաթերթի կարծիքով կարիք ուներ համազգային կարող ուժերի համախմբման, համագործակցության, այդ թվում՝ Հայաստանի Առաջին հանրապետության աջակցության<sup>26</sup>: Անհրաժեշտ էր գործել մի քանի ուղղությամբ: Նախ՝ համազգային տուրքի հավաքման և դրա շնորհիվ հայ գաղթականների ու որբերի խնդիրների լուծման մասին էր խոսքը<sup>27</sup>: Երկրորդը՝ պոլսաբնակ մի խումբ փաստաբանների և իրավագետների կողմից նախաձեռնված հայ գաղթականների ապահովագրական գումարների և ընդհանրապես ցեղասպանված հայերից բռնազավթված հոգևոր և նյութական ունեցվածքի վերադարձի ու փոխհատուցման ուղղությամբ տարվող աշխատանքների կարևորումն էր թերթի կողմից<sup>28</sup>:

1923 թ. Թուրքիայի Հանրապետության հռչակումից հետո արդեն իրենց հայրենիքից հայերին վռնդելու և ոչնչացնելու ծրագիրը բացահայտորեն սկսեց կիրառվել՝ հիմնավորվելով ընդունված օրենքներով ու կառավարական որոշումներով: «Ճակատամարտի» կարծիքով անհրաժեշտ էր անմիջապես իրավական ճանապարհով փորձել հայ համայնքին վերադարձնել ցեղասպանված

<sup>24</sup> Նույն տեղում:

<sup>25</sup> Նույն տեղում:

<sup>26</sup> Նույն տեղում:

<sup>27</sup> Նույն տեղում:

<sup>28</sup> Նույն տեղում:

հայերի կյանքի և գույքի ապահովագրական գումարները, ինչը «հարիւր հազարաւոր ոսկիներու կրնայ հասնի»<sup>29</sup>: Թերթը գրում էր, թե բազմաթիվ հայ ընտանիքներ ամբողջությամբ կոտորված են և ժառանգորդ չունեն, շատերն էլ որպես ժառանգորդ թողել են մի փոքրիկ որբուկ<sup>30</sup>: Ըստ պարբերականի՝ «...ազգը առաջիններուն ուղղակի ժառանգորդը, իսկ երկրորդներուն փոխանորդը պէտք է դառնայ»<sup>31</sup>:

Թուրքական պետությունն էր իրականում պատասխանատու Հայոց ցեղասպանության, դրա հետևանքների և հատկապես հայ գաղթականների ու հայ որբերի հիմնահարցերի առաջացման և չլուծված մնալու համար, եզրակացնում էր թերթը<sup>32</sup>: Հայ որբերին գտնելու և հավաքելու գործը բավականին բարդ էր: Թուրքերի մոտ փակի տակ պահվող հայ փոքրիկներին կարելի էր կորցրած համարել, որովհետև նրանց հիշողությունը պահպանած չէր լինի ազգային և ընտանեկան սովորությունները, մայրենի լեզուն<sup>33</sup>: Անհրաժեշտ էր մտածված գործել՝ արդյունքի հասնելու համար: Հայ որբերին փրկնորելու, ցուցակագրելու, նրանց գտնվելու ճշգրիտ հասցեները նշելու գործով, ըստ թերթի, պետք է զբաղվեր հայ համայնքի կողմից այդ նպատակով ստեղծվելիք մեկ ընդհանուր մարմին, և ոչ թե դա պիտի արվեր հախտուն ու ցաքուցրիվ ուժերով<sup>34</sup>:

Արամ Սաֆրաստյանը ցեղասպանությունը վերապրած հայ գաղթականների և որբերի խնդիրները լուծելու արդյունավետ գործիք էր համարում Ազգային գերագույն մարմնի կամ Ազգային խորհրդի ստեղծումը<sup>35</sup>: Դրա մեջ պիտի մտնեին հայոց բոլոր կազմակերպությունների, միությունների, դասերի և խավերի ներկայացուցիչները<sup>36</sup>: Ազգային խնամատարության գործին ընթացք տալու համար անհրաժեշտ էին նյութական մեծ միջոցներ<sup>37</sup>: Խոսում էր թվերով: Որպես օրինակ բերում էր Հայաստանի Առաջին հանրապետությունը, որն իր խնամքի տակ եղած 15.000 որբի համար ծախսում էր ամսական 2.250.000

<sup>29</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 18 («Մեր բոլոր իրավունքները անխտիր պաշտպանենք»):

<sup>30</sup> Նույն տեղում:

<sup>31</sup> Նույն տեղում:

<sup>32</sup> Նույն տեղում:

<sup>33</sup> Նույն տեղում, 1918, թիվ 16 («Շողերը փրկելու համար»):

<sup>34</sup> Նույն տեղում:

<sup>35</sup> Նույն տեղում, 1919, թիվ 38 («Ազգային խորհուրդ»):

<sup>36</sup> Նույն տեղում:

<sup>37</sup> Նույն տեղում:

ռուբլի (յուրաքանչյուր որբի համար՝ ամսական 150 ռուբլի), տարեկան՝ 27.000.000 ռուբլի<sup>38</sup>: Իսկ եթե իրենք պահեին Կ.Պոլսից մինչև Կիլիկիա ընկած տարածքում գտնվող 5000 որբի, նաև կերակրեին և օգնեին այդ տարածաշրջանում գտնվող կարիքավոր ու տարագիր դարձածներին, անգործ մնացած 5000 հայի, տեղափոխեին 30.000 գաղթականի ու որբի, ապա միջին հաշվարկով 3 ամսվա կտրվածքով կծախսվեր 1.106.000 ոսկեդրամ<sup>39</sup>:

«Ճակատամարտը» հայ գաղթականության և որբերի խնդիրներին անդրադարձել է մեկ այլ կտրվածքով ևս: Հայոց ցեղասպանությունից մազապուրծ գաղթականներն ապաստան էին փնտրում հարևան երկրներում (հիմնականում Կովկասում և Սիրիայում.-Մ. Հ.), իսկ Հայաստանի Առաջին հանրապետության հիմնադրումից հետո նրանց մեծ մասը համախմբվում էր հենց այնտեղ՝ փրկված ու անկախ հայրենիքում: Նրանք հուսով էին, որ շուտով վերադառնալու էին Էրզիր՝ իրենց ծննդավայր հայրենիքը: Սակայն մինչ կհասներ այդ օրը, փորձում էին գոյատևել Հայաստանում, որտեղ մոլեգնում էր սովը, և չկային ապրուստի ու կեցության տարրական պայմաններ: Այնուհանդերձ, պետությունը հնարավորության սահմաններում անում էր ամեն ինչ՝ հայ գաղթականների և որբերի կյանքը փրկելու, նրանց կացարանի և գոյատևման հիմնահարցերը լուծելու համար: «Ճակատամարտը» առավելապես «Կյանքը Հայաստանի մեջ» խորագրի ներքո էր ներկայացնում հայոց պետության կողմից իրականացվող որբախնամ ու գաղթականների տեղավորման և նրանց խնդիրները լուծելու նպատակով կատարվող աշխատանքները:

Թերթն անդրադարձել է նաև արևմտահայոց վերջին պատրիարք Զավեն արքեպիսկոպոս Եղիայանի որբախնամ և որբափրկիչ աշխատանքներին: «Իմ առաջին գործերէս մէկը եղաւ տարագիրները խնամելէ զատ, որբերը հաւաքել փողոցներէն և իսլամներու տուներէն»,- գրում էր հայր Զավենն իր հուշերում<sup>40</sup>: Մինչև 1922 թ. Կ. Պոլսի հայոց պատրիարքության և նրա ջանքերով ստեղծված հանձնախմբերի աշխատանքի շնորհիվ բռնաձուլումից փրկվել և հայ համայնքին են վերադարձվել հազարավոր հայ որբեր և առևանգված ու բռնի իսլամացված հայ կանայք և աղջիկներ: Մասնավորապես Առաքել Զաքրոյանի գլխավորությամբ գործող որբահավաք մարմինը 1919 թ. մայիսից 1921 թ. դեկտեմբերն ընկած ժամանակաշրջանում «Չեզոք տուն» կոչվող կա-

<sup>38</sup> Նույն տեղում:

<sup>39</sup> Նույն տեղում:

<sup>40</sup> **Զաւէն արք.**, Պատրիարքական յուշերս. վաւերագիրներ եւ վկայութիւններ, Գահիրէ, 1947, էջ 288:

ռույցի հետ «Պոլսոյ մէր գտնուած գրեթէ 4-5000 որբերէն 3000-ը ազատեր է թուրքերու քովէն»<sup>41</sup>: Գավառներում գտնվող հայ որբերի մեծամասնությունը «մնաց թուրքերուն ձեռքը. հարիւր հազարաւոր որբերէն շատ քիչերը կարելի եղաւ ազատել»<sup>42</sup>: Պատրիարքարանը 1921 թ. սկզբներին զեկույցի տեսքով ամփոփել է իր որբախնամ և որբափրկիչ ծրագրերի արդյունքները՝ նշելով, որ 63.000 հայ որբեր դեռևս մնում էին մուսուլմանական ընտանիքներում<sup>43</sup>: Թերթը հիշատակում էր այն փաստը, որ Զավեն Պատրիարքը՝ որպես ազգային իշխանության ղեկավար, հրապարակ էր իջեցրել 1.000.000 ոսկի հանգանակելու առաջարկը<sup>44</sup>: Ազգային այս հանգանակությունը «Ճակատամարտը» պայմանավորում էր ազգային խնամատարություն ստեղծելու հրամայական անհրաժեշտությամբ<sup>45</sup>:

Քննարկվող բոլոր հարցերի վերաբերյալ օրաթերթի առաջարկները, ինչպես նաև Եղեռնից մազապուրծ տարագրվածների իրավունքները մնացել են մերժված և ոտնահարված թուրքական իշխանությունների կողմից:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

«Ճակատամարտ» օրաթերթը մշտապես անդրադարձել է հայ գաղթականների և որբերի հիմնախնդիրներին: Ներկայացրել է նրանց համար Կ.Պոլսում և հայկական մյուս գաղթօջախներում իրականացվող ծրագրերը: Դրանց թվում պարբերականն առանձնացրել է Կ.Պոլսում գտնվող արևմտահայոց պատրիարքարանի բարեգործական ձեռնարկները: «Ճակատամարտը» առանձին խորագրի ներքո պատկերացում է տվել նաև Հայաստանի Առաջին հանրապետության կողմից հանուն հայ գաղթականների և որբերի իրագործվող պետական ծրագրերի մասին:

**Քանալի բաներ** – հայ գաղթականներ, հայ որբեր, արևմտահայոց պատրիարքարան:

<sup>41</sup> Նույն տեղում, էջ 292:

<sup>42</sup> Նույն տեղում:

<sup>43</sup> **Մելքոնյան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 66:

<sup>44</sup> Նույն տեղում:

<sup>45</sup> Նույն տեղում:

**ПРОБЛЕМЫ АРМЯНСКИХ БЕЖЕНЦЕВ И СИРОТ В ГАЗЕТЕ “ЧАКАТАМАРТ”  
(1918-1924 гг.), ИЗДАВАЕМОЙ В КОНСТАНТИНОПОЛЕ**

МАРИАМ ОВСЕПЯН

Газета "Чакатамарт" всегда уделяла внимание проблемам армянских беженцев и сирот, освещала на своих страницах программы, которые претворялись в жизнь в Константинополе и других армянских колониях. Среди них газета особо выделяла благотворительные начинания Западноармянской епархии, находящейся в Константинополе. Под отдельным заголовком "Чакатамарт" давала представление и о мероприятиях на государственном уровне, которые проводились для беженцев и сирот в Первой Республике Армения.

**Ключевые слова** – армянские беженцы, армянские сироты, Западноармянская епархия.

**PROBLEMS OF ARMENIAN REFUGEES AND ORPHANS IN "CHAKATAMART"  
(BATTLE) NEWSPAPER (1918-1924) PUBLISHED IN CONSTANTINOPLE**

MARIAM HOVSEPYAN

"Chakatamart" (Battle) newspaper always paid attention to the problems of Armenian refugees and orphans. It published projects, which were implemented for them in Constantinople and in other Armenian communities. Among them, the newspaper pointed out the charitable initiatives of the Western Armenian Patriarchate of Constantinople. Under a separate heading, "Chakatamart" (Battle) also covered state programs implemented by the First Republic of Armenia for the sake of the Armenian refugees and orphans.

**Key words** – Armenian refugees, Armenian orphans, the Western Armenian Patriarchate.

---

# ՓԻՆԱՆԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

## МИГРАЦИЯ: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМОРЕГУЛИРОВАНИЯ

РАЗМИК СААКЯН, АГАРОН АДИБЕКЯН

Миграция в любом своем проявлении была и остается глобальной проблемой, которая затрагивает интересы не только отдельных стран, но и всего мирового сообщества.

По данным Международной Организации Миграции (МОМ)<sup>1</sup> в 2015 г. численность мигрантов в мире составило около 1,16 млрд. (1,3 млрд. вместе с семьями), из них:

- 242 млн. – классические мигранты (переселенцы, иммигранты);
- 105 млн. – трудовые мигранты (250 млн. вместе с семьями);
- 45 млн. – вынужденные мигранты (беженцы, депортированные);
- 10 млн. – сезонные рабочие;
- До 55 млн. – нелегальные мигранты;
- 700 млн. – эпизодические мигранты и экономические туристы.

Фактически более 10% населения развитых стран являются мигрантами (для сравнения, в развивающихся странах – всего 1,5%). Если судьба 700 млн. эпизодических, 242 классических, 105 млн. трудовых мигрантов и 10 млн. сезонных рабочих более или менее благополучно предопределена, то 45 млн. вынужденных и до 55 млн. нелегальных мигрантов оказываются в невыносимых условиях и с неопределенными жизненными перспективами.

Руководство ООН достаточно оптимистично оценивает рост миграционных потоков, полагая, что международная миграция стала неотъемлемой частью глобальной экономики и общества, поэтому хорошо управляемые потоки миграции приносят огромную пользу для стран-доноров и пунктов

---

<sup>1</sup> См.: IOM Releases Global Migration Trends 2015 Factsheet, Global Migration Data Analysis Centre.



назначения (реципиентов), а также для самих мигрантов и их семей.

### ***Но так ли это?***

Основанная в 1951 г. для регулирования крупных потоков мигрантов в Европе после Второй мировой войны и объединяющая 126 стран Международная организация по миграции (МОМ) за 65 лет помогла лишь 11 млн. мигрантам и показала свою беспомощность с наплывом мигрантов в настоящее время, чем и актуализировала проблемы поиска новых подходов к международной миграции<sup>2</sup>.

Как показывает практика, миграция имеет амбивалентное воздействие как для стран-доноров, так и для стран-реципиентов.

Если рассмотреть потоки миграции по конечным пунктам, то на 1-ом месте находится США (46,6 млн.), на 2-ом - Германия (12 млн.), на 3-ем – Россия (11,9 млн.), каждая из которых содержит риски потери этнической идентичности:

- Население США к концу века достигнет около 500 млн. человек, большинство из них составят испаноязычные, цветные и азиаты, что в условиях демократии может привести либо к «мирной культурной революции», либо к установлению «белого расизма»;
- Из 83 млн. населения Германии немцев - 70 млн. (84%) и при снижении их рождаемости и высокой фертильности турчанок и арабов через 12 поколений немцы могут исчезнуть;
- за последние 10 лет число русских в России сократилось на 5 млн. и составило 111 млн. (75%), а число только мусульман выросло до 20 млн. (14%), поэтому при сокращающемся русском этносе Россия может стать "великой" мусульманской страной<sup>3</sup>.

Примерно такая же ситуация в Англии: из 64 млн. населения аборигены составляют 86%.

Во Франции из 63 млн. населения около 5 млн. иностранцы, из них

---

<sup>2</sup> См. «Заключение Экономической комиссии ООН для Азии и Тихого океана», 2015 г.

<sup>3</sup> **Голубчиков Ю., Мнацаканян Р.** Исламизация России. Тревожные сценарии будущего. М., 2005.

гражданство имеют 2 млн. Ежегодно французское гражданство приобретают 100 тыс. переселенцев, причем наиболее высокая рождаемость у арабов и китайцев.

Международная организация по миграции представила на рассмотрение Первого Глобального форума (2007 г., Брюссель, представители 156 государств) доклад, содержащий детальный анализ мировой ситуации в области миграции. В докладе были выдвинуты предложения, которые можно охарактеризовать как попытку наметить, структурировать и конкретизировать главные направления усилий международного сообщества по повышению эффективности миграционной политики на всех уровнях ее регулирования.

Первым Глобальным форумом МОМ приоритеты и перспективы развития международного диалога по миграции были определены следующим образом:

- мобилизация усилий, расширяющих возможности использования финансовых и нефинансовых вкладов мигрантов и диаспор в развитие стран их происхождения;
- улучшение системы обслуживания переводов мигрантов и содействие повышению роли данного источника финансирования в развитии;
- упрощение режима регулирования возвращения мигрантов и обеспечение стабильности этого процесса в целях содействия развитию;
- упрощение режима регулирования трудовой миграции как в странах происхождения, так и в странах назначения, с учетом интересов лиц, желающих эмигрировать на индивидуальной основе;
- содействие общему экономическому развитию и оказанию помощи развитию локальных поселенческих сообществ в ареалах с высоким уровнем миграции;
- содействие расширению и распространению знаний в мигрантской среде о международно-правовых подходах к регулированию миграции и защите прав мигрантов;
- упрощение консультативных процедур в отношениях между государствами и другими заинтересованными сторонами по вопросам миграции и развития;

- усиление качества и эффективности государственного управления в области миграции с учетом комплексного характера взаимосвязей между миграцией и развитием;
- координация усилий в борьбе против торговли людьми во всех ее формах и проявлениях;
- обеспечение помощи развитию государств-источников миграции;
- дальнейшее развитие антидискриминационных мер в отношении лиц, не являющихся гражданами страны пребывания;
- развитие межгосударственного сотрудничества в деле содействия воссоединению семей.

При обобщении вышеприведенных подходов и рекомендаций в перспективе их реализации можно сделать следующие заключения.

Положительная роль миграции состоит в следующих обоюдных выгодах доноров и реципиентов:

- доноры решают проблему избытка рабочей силы (чаще всего неквалифицированной), которая обеспечивает своих родственников денежными переводами, благодаря чему поддерживается местный малый и средний бизнес, а в перспективе в реципиенте видят возможность мирного, ненасильственного расширения «жизненного пространства»;
- реципиенты сохраняют промышленный потенциал, рынок потребителей, а также нехватку рабочей силы в непрестижных занятиях (уборщики, обслуживающий персонал и т.п.) и высококлассных, конкурентоспособных специалистов.

Отрицательная роль миграции заключается в следующем:

- доноры за свой счет готовят для реципиентов высококвалифицированных специалистов, которым не могут у себя обеспечить достойную оплату их труда, и лишаются интеллектуальной элиты, рынка потребителей, а вместе с исходом низкоквалифицированных и неквалифицированных эмигрантов сталкиваются с угрозой депопуляции своих стран;
- реципиенты, в свою очередь, оказываются перед угрозой потери той антропологической, языковой, религиозной и социо-культурной иден-

- тичности, которая позволила им стать сверхразвитой страной;
- так как мигранты в странах-реципиентах стремятся сохранить свою идентичность, то, согласно теории Макса Вебера, при достижении численного большинства превратят реципиента в такую же страну, откуда они сами прибыли.

При рассмотрении причин миграции и способов их регуляции следует различить:

- миграцию в гуманитарных целях (жертвы стихийных, политических и военных конфликтов, беженцы и репатрианты, перемещенные лица, воссоединение семей и т.п.);
- экономическая или трудовая миграция (сезонная, маятниковая, кратко-долгосрочная, стихийная, регулируемая, для привлечения высококвалифицированной (утечка мозгов) и низкоквалифицированной рабочей силы).

Особое внимание следует уделить той категории мигрантов, которых считают нелегальными, т.е. тех, кто не просто незаконно пересекает границы стран, но лишается защиты их законов.

К нелегальным мигрантам относят:

- иностранцев без удостоверяющих личность документов, или с поддельными документами;
- лиц, незаконно пересекавших границу государства, или чье право на въезд сфабриковано;
- иностранцев с просроченной визой, иностранных студентов, не покинувших страну по истечении срока учёбы, и рабочих с просроченными трудовыми договорами;
- детей, рожденных иностранными гражданами на территории государств (зависит от законодательства данной страны).

Среди факторов нелегальной миграции следует выделить следующие:

- экономическое отставание стран-доноров от стран-реципиентов;
- попытка нелегального мигранта избежать уголовной ответственности в своей стране;

- природные катаклизмы, вооруженные и межэтнические конфликты, политические преследования и т.п., лишаящие возможности пребывания на своей родине.

Для стран-реципиентов привлекательность нелегальной миграции заключается в следующем:

- работодатели могут пренебречь стандартами трудовых отношений для нелегалов (трудовой договор, налоги), так как они лишены возможности защитить свои права;
- не соблюдаются нормы жизнеобеспечения (жилье, питание, гигиена, медпомощь и т.п.);
- отсутствуют различные страхования (жизни, медицинская, от несчастных случаев).

Для стран-доноров привлекательность нелегальной миграции заключается в следующем:

- можно избавиться от избыточного населения без соблюдения межгосударственных норм поставки рабочей силы;
- можно получить потоки денежных переводов, сравнимых с ВВП данной страны (например, Таджикистан - 50%, Молдова - 31%, Киргизия - 28%, Армения - 15%, Албания - 12%).

Для стран-реципиентов непривлекательность нелегальной миграции заключается в следующем:

- нелегальные мигранты и их работодатели не платят налоги;
- увеличивается экономическое бремя налогоплательщиков, так как иммигрантам приходится пользоваться услугами в общественных медицинских учреждениях, их дети посещают общественные школы, увеличиваются расходы на поддержание правопорядка и т.п.;
- санитарно-гигиенические условия увеличивают риск распространения заболеваний;
- высок риск различных преступлений (изнасилований, наркоторговли, убийств).

Для стран-доноров непривлекательность нелегальной миграции заключается в том, что возникают неполные семьи, как правило, без отцов, что

отрицательно отражается на социализацию подрастающего поколения или приводит к распаду браков.

Миграционная ситуация в Армении является частью глобальных миграционных процессов.

Будучи преимущественно индустриальной страной с развитым научно-исследовательским сектором, с высоким уровнем образования и подготовки высококвалифицированных кадров, Армения после распада СССР вынуждена была закрыть 19 научно-производственных объединений, 700 промышленных предприятий (из них 230 военно-промышленного комплекса), 250 научных и проектно-конструкторских институтов, 530 совхозов, 240 межхозяйственных предприятий, распустить 275 колхозов. Фактически образовалась армия безработных численностью более 1,0 млн. человек (примерно 60% занятого населения). К ним добавилось более 350 тыс. вынужденных беженцев – жертв этнических конфликтов в Азербайджане, а сейчас и в Сирии – до 20 тыс. Эмиграция была единственным способом избежать не только массовой безработицы, но и массового голода, однако число мигрантов можно установить приблизительно, согласно официальной статистике<sup>4</sup>:

	1980	1990	1995	2000	2005	2010	2015
Население республики	3,0	3,5 млн.	3,25	3,25	3,2	3,25	3,0

С учетом ежегодного прироста населения, который снизился более чем в 3 раза (с 50 тысяч до 15 тысяч), за 25 лет прирост должен был составить 375 тысяч, а вместе с беженцами – 750 тысяч, т.е. численность населения должна была достигнуть 4,250 млн. человек. По тем же официальным данным, число резидентов составляет примерно 2,7 млн., т.е. республику за годы независимости покинуло примерно 1,55 млн. человек. Из них за первое пятилетие (по данным Института демографии) – 650 тысяч, остальные – за последние 20 лет, т.е. минимум по 45 тысяч ежегодно.

Согласно социологическим опросам населения, проведенным социологическим центром «Социометр», темпы трудовой эмиграции за последние 20

<sup>4</sup> Статистический ежегодник Армении, 1990-2015 гг.

лет сохраняются, так как при наличии основных добавляются и другие способствующие факторы.

Так, среди актуальных социальных проблем респонденты из 4400 опрошенных семей указали:

	Социальные проблемы требующие скорейшего решения	%	
1	Снижение безработицы	33,9	57
2	Улучшение материального положения	8,1	
3	Повышение пенсий, пособий и зарплаты госслужащих	6,5	
4	Доступность медицинской помощи	4,4	
5	Снижение налогов малого и среднего бизнеса	4,1	

Следует отметить, что по стандарту ООН около 45% семей находятся за чертой бедности (\$2 в день), однако число считающих себя бедными колеблется от 13 до 19%.

Среди причин возможной эмиграции они указали:

Причины эмиграции		%	
Отъезжающие	Низкие зарплаты, отсутствие средств существования	10,3	17
	Плохие социальные условия, за границей более комфортно	3,5	
	Для лучшей судьбы	2,0	
	Быть с родителями	0,8	
	Жду визы	0,3	
	Учеба	0,2	
Потенциальные эмигранты	Нет возможности, были бы финансы - уехал	23,2	36
	Возраст не позволяет	7,9	
	Если будет хорошее предложение	3,9	
	Пока держимся	1,1	
Патриоты	Нет проблем, никогда не покину родины	34,0	47
	Другие	13,0	

Попытка правительства Армении смягчить негативные последствия массовой миграции путем введения двойного гражданства не дала желаемого результата, так как основной страной-реципиентом для мигрантов из Армении является Россия, которая не признает двойное гражданство. Мигранты из Армении для укрепления своих позиций стоят перед выбором: либо принять гражданство, либо вступить брак с гражданкой России.

В России приветствуют рост численности мигрантов из Армении, причем из них гражданами являются примерно 1,2 млн. человек (6-ое место), а вместе с трудовыми мигрантами они составляют 2,5-2,7 млн. Армяне трудолюбивы, хорошо представлены в таких секторах, как строительство, производство, торговля, финансово-банковская система, наука, культура, сохраняют традиционный уклад жизни и христианские обычаи. По данным статистики, каждый 3-ий мужчина-мигрант из Армении вступает в брак с русской женщиной, а армянки по фертильности занимают 2-ое место (после чеченок), их дети посещают русскую школу и формируются в русской культурной среде.

Армения, хотя она и теряет свою квалифицированную рабочую и интеллектуальную силу (когда пытались перезапустить ряд промышленных предприятий или начать масштабные строительные работы, то сказалась нехватка квалифицированных работников), но снижает материальную напряженность семей, уровень безработицы и нищеты.

По данным статистики и социологических исследований, каждая шестая-седьмая семья живет за счет денежных переводов (около \$3 млрд. - \$1,5 млрд. по официальным каналам и столько же при личном посещении своих семей), благодаря которым поддерживается средний и малых бизнес и агро-сфера.

Регулирование миграционных процессов должно быть в обоюдных интересах стран-доноров и стран-реципиентов, т.е. реципиенты должны:

- легализовать любое трудовое участие мигрантов и содействовать их интеграции;
- контролировать денежные переводы через официальные каналы, для облегчения налогообложения со стороны страны-донора;
- способствовать подготовке специалистов в странах-донорах;



- способствовать сохранению национальной идентичности мигрантов как условия их возвращения на историческую родину;
- увеличивать инвестиции в экономику и создавать совместные предприятия в странах-донорах.

Стран-доноры должны:

- регулировать потоки мигрантов на основе межгосударственных договоров;
- направлять полученные от их денежных переводов налоги на создание рабочих мест у себя;
- способствовать сохранению национальной идентичности мигрантов за рубежом.

## РЕЗЮМЕ

Миграция в любом своем проявлении была и остается глобальной проблемой, которая затрагивает интересы не только отдельных стран, но и всего мирового сообщества. Создавшийся кризис действует на все стороны жизни стран-доноров и стран-реципиентов как позитивно, так и отрицательно, что и показано на примере США, Германии, России, Англии, Армении. Нам кажется, что в рамках ООН по отношению к глобальной эмиграции нужно принять соглашение, имеющее регулируемую и принудительную силу, а также орган, осуществляющий контроль за исполнением принятого соглашения.

**Ключевые слова** – миграция, эмиграция, глобальная проблема, кризис, страна-донор, страна-реципиент, позитивные и негативные стороны, ООН.

## ՄԻԳՐԱՑԻԱ. ՓՈԽԿԱՐԳԱՎՈՐՄԱՆ ՀԻՄՆԱԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

### ՌԱԶՄԻԿ ՍԱՀԱԿՅԱՆ, ԱՀԱՐՈՆ ԱԴԻԲԵԿՅԱՆ

Միգրացիան իր դրսևորման ցանկացած ձևով (ներգադա, արտագադա, մարզինալություն, ուղեղների արտահոսք) եղել և մնում է ոչ միայն առանձին երկրների, այլև համաշխարհային համագործակցության շահերը շրջափող գլոբալ հիմնախնդիր: Ստեղծված ճգնաժամն ազդում է դոնոր և ռեցիպիենտ երկրների կյանքի բոլոր կողմերի վրա և՛ դրական, և՛ բացասական կողմերով, ինչը ցույց է տրվում հատկապես ԱՄՆ-ի, Ռուսաստանի, Գերմանիայի, Անգ-

լիայի, Հայաստանի օրինակներով: Մեր կարծիքով անհրաժեշտ է ՄԱԿ-ի շրջանակներում գլոբալ արտագաղթի վերաբերյալ ընդունել կարգավորող և պարտադրող ուժ ունեցող համաձայնագիր և դրա իրականացումը վերահսկող մարմին:

**Բանալի բաներ** – միգրացիա, ներգաղթ, արտագաղթ, գլոբալ հիմնախնդիր, ճգնաժամ, դոնոր և ռեցիպիենտ երկրներ, դրական և բացասական կողմեր, ՄԱԿ:

## MIGRATION: THE PRINCIPAL PROBLEMS OF MUTUAL SETTLEMENT

RAZMIK SAHAKYAN, AHARON ADIBEKYAN

Migration in any way of its display (immigration, emigration, marginalization, brain drain) has been and remains a global problem touching not only interests of separate countries but also of the whole international community. The present crisis influences all sides of the donor and recipient countries' lives both in positive and negative ways, which is shown on the examples of USA, Russia, Germany, England and Armenia. We think that it is necessary to make an agreement within the scope of the UN which will have a regulating and obligatory power, as well as to form a controlling body which will control its realization.

**Key words** – migration, emigration, global problem, crisis, donor and recipient countries, positive and negative sides, the UN.

## ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

### ԱՄՈՒՍՆԱԼՈՒԾՎԱԾ ԵՎ ՉԱՄՈՒՍՆԱԼՈՒԾՎԱԾ ԶՈՒՅԳԵՐԻ ՓՈԽՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՎՐԱ ՀՈՒՉԱԿԱՆ ԻՆՏԵԼԵԿՏԻ ԵՎ ՃԱՆԱԶՈՂԱԿԱՆ ԻՆՏԵԼԵԿՏԻ ԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԱՐԱՐԱԿԱՆ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴՅՈՒՆՔՆԵՐԸ

#### ՀԵՅԴԱՐ ԻՄԱՆԻԱՆ (ԻՐԱՆ)

Բնութագրական մշակման ընթացքում օգտագործվել են միջինի, այսպես կոչված ստանդարտից շեղման, քանակական և տոկոսային ցուցանիշների մեթոդները, իսկ երկրորդային մշակման դեպքում կիրառվել են վիճակագրական T ստյուդենտ և վարիացիայի վերլուծության մեթոդները:

Փորձարարական աշխատանքի սկզբում ներկայացվել են հետազոտության կանխավարկածները, այնուհետև քննվել են յուրաքանչյուր կանխավարկածի վերաբերյալ ստացված վիճակագրական տվյալները: Յուրաքանչյուր վարկածի վերլուծության արդյունքները ներկայացվել են համապատասխան աղյուսակներով:

**Հետազոտության համախումբը:** Որպես հետազոտության հենք՝ դիտարկվել են Իրանի Քաշան քաղաքի ամուսնալուծված և չամուսնալուծված բոլոր զույգերը, որոնցից ընտրվել է նմուշային խումբը կամ փորձարարական ընտրանքը: Փորձարկվող հենքի վրա սահմանման ծավալի հիման վրա վերջնականապես ընտրվել են 30 ամուսնալուծված զույգեր և նույնքան սովորական ամուսիններ: Ընտրությունը կատարվել է պատահականության սկզբունքով:

**Փորձարարական հետազոտության իրականացման մեթոդը:** Հետազոտության իրականացման համար ընտրվել է միասնության կամ համահարաբերակցության մեթոդը, քանի որ այն կիրառելի է փորձարարական հետազոտությունների համար, որոնցում քննվում և բացահայտվում են տարբեր փոփոխականների միջև առկա կապերն ու հնարավոր փոխազդեցությունները՝ համապատասխան համահարաբերակցական գործակցով, որոնց բացահայտման համար կիրառվել է փոխկապակցվածության կամ կոռելյացիայի գործակիցը: Բացի դրանից, փոխկապակցվածության կամ համահարաբերակցության մեթոդով ուսումնասիրվում է մեկ կամ մի քանի գործոնների հնարավոր փոփո-

խությունների միջակայքը համաժամանակյա ազդող այլ գործոնների համեմատությամբ [1]:

**Տվյալների վերլուծության մեթոդը:** Բնութագրական վիճակագրության տվյալները ստորև ներկայացվում են մի շարք ցուցիչներով: Նկատի ունենք միջին, ստանդարտ շեղումը և աղյուսակները: Երկրորդային մշակման դեպքում դիտարկվել է մի շարք փոփոխականների համահարաբերակցության առկայությունը կամ բացակայությունը: Հետազոտման համար կիրառվել է միասնության գործակիցը, և վերջում տվյալները SPSS-22 ծրագրով ենթարկվել են մշակման:

### **Տվյալների հավաքագրման գործիքը:**

Տվյալների հավաքագրման նպատակով գիտափորձի ընթացքում օգտվել ենք Բար-օնի[2,3] հուզական ինտելեկտի գնահատման հարցաթերթից, որի փորձարկումը սկսվել է 1980 թվականին՝ առաջին հերթին նպատակ ունենալով պատասխանել «Ինչո՞ւ մի խումբ մարդիկ մյուսների համեմատությամբ ավելի հաջողակ են» հարցադրմանը:

Հարցաթերթն ամբողջությամբ բաղկացած է 90 հարցից (հարցաթերթի բնօրինակ տարբերակը ներառում է 133 հարց, որոնք համապատասխանեցվել են Իրանում, և վերածվել է 90 հարցից կազմված հարցաթերթի): Փորձարկման արդյունքը ներկայացնում է ոչ միայն հարցաթերթի գնահատման ընդհանուր միավորը, այլև յուրաքանչյուր 5 չափորոշից (սանդղակ) և նրա 15 բաղադրիչից (ենթաչափորոշից) ստացված միավորները: 5 չափորոշիչները և նրանց բաղադրիչներն են.

1. *Ներանձնային չափորոշիչը*, որը հիմնականում ներառում է հետևյալ բաղադրիչները՝ հուզական ինքնաճանաչումը, համարձակությունը, ինքնագնահատականը և ինքնարժևորումը, ինքնաիրացումը, անկախությունը:

2. *Ադապտացման չափորոշիչը*, որը ներառում է հետևյալ բաղադրիչները՝ իրականության զգացողությունը կամ իրականության փորձարկումը, ճկունությունը և հիմնախնդիրների լուծման կարողությունը:

3. *Ընդհանուր տրամադրությունը*, որը ներառում է լավատեսության և

### **Կենսուրախության բաղադրիչները:**

4. *Միջանձնային չափորոշիչը*, որը ներառում է ապրումակցման կամ համըմբռնման, սոցիալական պատասխանատվության և միջանձնային փոխհարաբերությունների բաղադրիչները:

5. *Ստրեսների կառավարման չափորոշիչը*, որը ներառում է ստրեսների հանդեպ դիմացկունությունը և լարվածության ու ցնցումների վերահսկումը:

Պատասխանների տարբերակները կազմված են Լիքերթի կողմից մշակված հինգաստիճան սանդղակին համապատասխան, հետևաբար՝ բոլոր միավորները 1-5 միջակայքում են («ամբողջովին համաձայն եմ»՝ 5 և «ամբողջովին հակառակ եմ»՝ 1 միավորի միջակայքում): Հարցերից մի քանիսն ունեն բացասական բովանդակություն, հետևաբար՝ գնահատման միավորները հաշվվում են հակառակ կարգով («ամբողջովին համաձայն եմ»՝ 1 և «ամբողջովին հակառակ եմ»՝ 5): Գնահատման յուրաքանչյուր մակարդակում ցանկացած չափորոշիչի միավորների գումարը 15 է: Որքան բարձր լինեն փորձարկվողի «հավաքած» միավորները, այնքան բարձր կգնահատվի նրա հաջողության ցուցանիշը տվյալ մակարդակում կամ ընդհանուր հարցաշարում: Օրինակ, ինքնաիրացման բաղադրիչից բարձր գնահատականներ ստանալն ապացուցում է փորձարկվողի ինքնաիրացման բարձր ներուժը և ունակությունը:

Բացի դրանից, առաջարկվող հարցաթերթով հնարավոր է ապահովել ուսումնասիրվող հարցի բազմակողմ դիտարկումը, հավաստիության 4 ցուցիչները՝ ա) ուղղիչ կամ շտկող մեկ գործոնի ներառումը, բ) բազմամշակությամբ մոտեցումը, գ) հարցաշարի կայունության և ներդաշնակության բարձր մակարդակը, դ) բազմաֆունկցիոնալությունը: 1979 թվականին Բար-Անի հետազոտության մեկամյա պարբերությամբ կատարված ռեթեստավորման արդյունքները գրանցվել են 0.85, իսկ 4 ամիս անց կատարածինը՝ 0.75: Ալֆայի Քրոնբախ մեթոդով քննվել են հարցաթերթի ներքին կայունությունն ու ներդաշնակությունը յոթ տարբեր վիճակագրական բազաներում:

Նախապես՝ մինչև հարցաթերթ տրամադրելը, փորձարկվողներին առաջարկվել է ծանոթանալ մի քանի հիմնական չափորոշիչների, որոնք առանձնացված են հարցարանում: Առաջին հերթին նկատի ունենք «Հիմնախնդիր» և «Հիմնախնդրի լուծում» չափորոշիչները: Ենթադրվել է, որ դրանց ապահովումն անհրաժեշտ պայման է՝ ճանաչողական ինտելեկտի մասին ընդհանուր պատկերացում կազմելու համար: Երկու խումբ փորձարկումներին (ամուսնալուծված և չամուսնալուծված) առաջարկվել է մի քանի նախադասություն գրել՝ «Հիմնախնդիր» և «Հիմնախնդրի լուծում» արտահայտությունների սեփական մեկնաբանումը, քանի որ սեփական անձի պրոյեկցիայում որոշակիորեն արտահայտվում է ըմբռնման ուղղվածության հիմնական դրսևորումը: Պարզվում է, որ ամուսնալուծված և չամուսնալուծված զույգերի վերաբերմունքը կոգնիտիվ ինտելեկտի դրսևորման հանդեպ ոչ միայն միանշանակ չէ, այլև կախված է այլ փոփոխություններից, որոնք ուղղակիորեն վերաբերում են

հուզական ինտելեկտին: Ստորև առաջարկվում են մի քանի վարկածներ, որոնք գիտափորձի տվյալներով հաստատվում կամ ժխտվում են:

**Առաջին վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի մակարդակների միջև առկա են նշանակալի տարբերություններ:

**Աղյուսակ 1**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջին մակարդակը և շեղումը ստանդարտից**

Խմբեր	Թվաքանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից
Չամուսնալուծված	60	114.55	6.28
Ամուսնալուծված	60	109.38	4.08

Ինչպես ցույց են տալիս վերը նշված աղյուսակի տվյալները, չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջինացված միավորը 114.55 է, իսկ ամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջին միավորը՝ 109.38: Հետևաբար՝ չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջինացված միավորն ավելի բարձր է, քան ամուսնալուծվածներինը:

**Աղյուսակ 2**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջին միավորների T փորձարկման արդյունքները**

Խմբեր	Թվաքանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից	T –ի ցուցիչը	Ազատության աստիճան	Նշանակալիության մակարդակ
Չամուսնալուծված	60	114.55	6.28	5.39	118	0.00
Ամուսնալուծված	60	109.38	4.08			

Վերոբերյալ աղյուսակում արտացոլված են T Ստյուդենտի փորձարկման արդյունքները: T Ստյուդենտի գործակիցը հավասար է 5.39-ի, իսկ նշանակա-

լիության մակարդակը հավասար է  $\text{sig}=0.00$ -ի: Քանի որ  $P < 0.05$  է, ուրեմն կարելի է եզրակացնել, որ ամուսնալուծված և չամուսնալուծված անձերի ճանաչողական ինտելեկտի մակարդակների միջև կան նշանակալի տարբերություններ: Այսպիսով, հաստատվում է հետազոտության առաջին վարկածը:

**Երկրորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի մակարդակների միջև կա նշանակալի տարբերություն:

### Աղյուսակ 3

#### Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միջին միավորները

Խմբեր	Թվաքանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից
Չամուսնալուծված	60	354.35	16.07
Ամուսնալուծված	60	293.83	9.64

Ըստ աղյուսակ 3-ի՝ չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միջինը կազմում է 354.35 միավոր, իսկ ամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միջին միավորը 293.83 է: Հետևաբար՝ չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի մակարդակն ավելի բարձր է, քան ամուսնալուծվածներինը:

### Աղյուսակ 4

#### Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միջին մակարդակների T փորձարկման արդյունքները

Խմբեր	Քանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից	T-ի ցուցիչը	Ազատության աստիճան	Նշանակալիության մակարդակ
Չամուսնալուծված	60	354.35	16.07	25.00	118	0.00
Ամուսնալուծված	60	293.83	9.64			

Վերոբերյալ աղյուսակում T Ստյուդենտը հավասար է 25.00-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը հավասար է  $\text{sig} = 0.00$ -ի: Քանի որ  $P < 0.05$  է ,

հետևաբար՝ կարելի է եզրակացնել, որ ամուսնալուծված և չամուսնալուծված անձերի հուզական ինտելեկտի մակարդակների միջև կա նշանակալի տարբերություն: Այսպիսով, հաստատվում է հետազոտության երկրորդ վարկածը:

**Երրորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի մակարդակների միջև, ըստ նրանց տարիքի, կա նշանակալի տարբերություն:

**Աղյուսակ 5**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջին մակարդակները և ստանդարտից շեղման աստիճանները տարիքային տարբեր խմբերում**

Խմբեր	Թվաքանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից
20-24 տարեկան	4	112.25	7.13
25-29 տարեկան	62	110.81	4.47
30-34 տարեկան	46	112.39	6.75
35-39 տարեկան	8	118.38	4.03

Ըստ աղյուսակ 5 –ի՝ ճանաչողական ինտելեկտի միավորների միջինը 20-24 տարիքային խմբում կազմում է 112.25, 25-29 տարեկանների խմբում հավասար է 110.81-ի, իսկ 30-34 տարիքային խմբում՝ 112.39-ի և 35-39 տարեկանների խմբում՝ 118.38-ի:

Ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրության արդյունքները, վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն չի գրանցել ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարիքային տարբեր խմբերում: **F-ը** հավասար է 4.40-ի , իսկ նշանակալիության մակարդակը՝  $Sig= 0.06$ : Քանի որ  $P>0.05$  է, հետևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել, որ հետազոտության երրորդ վարկածը չի հաստատվում:

**Չորրորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարիքային տարբեր խմբերում հուզական ինտելեկտի միավորների միջև կա նշանակալի տարբերություն:



**Աղյուսակ 7**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարիքային տարբեր խմբերում հուզական ինտելեկտի միավորների միջինը և ստանդարտից շեղումը**

Խմբեր	Թվաքանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից
20-24 տարեկան	4	346.99	12.35
25-29 տարեկան	62	322.27	33.53
30-34 տարեկան	46	322.96	32.20
35-39 տարեկան	8	333.75	41.31

Ըստ աղյուսակ 7 –ի՝ 20-24 տարիքային խմբում հուզական ինտելեկտի միավորների միջինը կազմում է 346.99, իսկ 25-29 տարիքային խմբում՝ 322.27, 30-34 տարեկանների խմբում այն հավասար է 322.96-ի և 35-39 տարիքային խմբում՝ 333.75-ի:

**Աղյուսակ 8**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարիքային տարբեր խմբերում հուզական ինտելեկտի միավորների վարիացիայի վերլուծության համառոտ արդյունքները**

Փոփոխական	Քառակուսիների գումարը	Ազատության աստիճանը	Քառակուսիների միջինը	F-մեծույթ.	Նշանակալիության մակարդակ
Միջխմբային	420.608	3	104.203	4.40	0.06
Ներխմբային	2856.92	119	24.84		

Ինչպես ցույց են տալիս աղյուսակ 8-ի տվյալները, վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն չի գրանցել ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարիքային տարբեր խմբերի միջև, և գրանցված տարբերությունները վիճակագրական տեսակետից նշանակալից չեն: F-ը հավասար է 4.40-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը՝ Sig=0.06, քանի որ P>0.05 է, հե-

տևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել , որ չորրորդ վարկածը սխալ է և չի հաստատվում:

**Հինգերորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի մակարդակը տարբերակվում է՝ ըստ նրանց ունեցած աշխատանքի:

**Աղյուսակ 9**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միավորների միջինը և ստանդարտից շեղման աստիճանը տարբեր աշխատանքներ ունեցող խմբերում**

Խմբեր	Քանակ	Միջին	Շեղում ստանդարտից
Տնային տնտեսուհիներ	44	110.59	4.83
Չաշխատողներ	24	111.50	6.16
Գրասենյակային կադրեր	22	118.64	5.12
Բանվորներ	20	109.20	3.45
Այլ աշխատանքներ	10	109.110	4.71

Ըստ աղյուսակ 9-ի՝ ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միավորների միջինը բանվորների խմբում հավասար է 109.2 -ի, տնային տնտեսուհիների խմբում՝ 110.59-ի, ազատ աշխատանք ունեցողների խմբում՝ 111.5-ի, իսկ գրասենյակային աշխատողների և չինովնիկների խմբում՝ 118.64-ի և այլ աշխատանքներ ունեցողների խմբում այն հավասար է 109.11-ի:

**Աղյուսակ 10**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միավորների վարիացիայի փորձարկման արդյունքները տարբեր աշխատանքներունեցող մարդկանց խմբերում**

Փոփոխությունների աղբյուր	Քառակուսիների գումարը	Ազատության աստիճանը	Քառակուսիների միջինը	F Քանակը	Նշանակալիության մակարդակը
Միջխմբային	1258.93	4	314.73	12.66	0.00
Ներխմբային	2856.92	115	24.84		

Ինչպես ցույց են տալիս աղյուսակ 10-ի տվյալները, վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն չի գրանցել ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարբեր աշխատանքներ ունեցող խմբերի ճանաչողական ինտելեկտի միավորների միջև, և գրանցված տարբերությունները վիճակագրական տեսակետից նշանակալից չեն: F-ը հավասար է 4.40-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը՝  $Sig= 0.00$ , քանի որ  $P>0.05$  է, հետևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել, որ հինգերորդ վարկածը սխալ է և չի հաստատվում:

**Վեցերորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի մակարդակը տարբերակվում է՝ ըստ նրանց ունեցած աշխատանքի:

Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միավորների միջինը բանվորների խմբում հավասար է 320.5-ի, տնային տնտեսուհիների խմբում՝ 319.73, ազատ աշխատանք ունեցողների խմբում՝ 325.88, իսկ գրասենյակային աշխատողների և չինովնիկների խմբում՝ 337.64 և այլ աշխատանքներ ունեցողների խմբում այն հավասար է 316.4-ի:

### Աղյուսակ 11

#### Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միավորների վարիացիայի փորձարկման արդյունքները տարբեր աշխատանքներ ունեցող մարդկանց խմբերում

Փոփոխականներ	Քառակուսիների գումար	Ազատության աստիճան	Քառակուսիների միջին	F ֆանակ	Նշանակալիության մակարդակը
Միջխմբային	1258.93	4	314.73	12.66	0.00
Ներխմբային	2856.92	15	24.84		

Ինչպես ցույց են տալիս աղյուսակ 11-ի տվյալները, վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն է գրանցել ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների տարբեր աշխատանքներ ունեցող խմբերի հուզական ինտելեկտի միավորների միջև, և տարբերությունները վիճակագրական տեսակետից նշանակալից են: F-ը հավասար է 12.66-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը՝  $Sig= 0.00$ , քանի որ  $P<0.05$ , հետևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել, որ հաստատվում է վեցերորդ վարկածը:

**Յոթերորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի մակարդակը տարբերակվում է՝ ըստ նրանց կրթության մակարդակի:

Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների ճանաչողական ինտելեկտի միջինը տարրական դպրոցի կրթություն ունեցողների խմբում կազմում է 198.50, միջին (ուղեցույց) դպրոցի խմբում՝ 107.11, միջնակարգ դպրոցը կիսատ թողածների խմբում հավասար է 108.14-ի, միջնակարգ դպրոցն ավարտած և միջնակարգի վկայական ունեցողների խմբում այն կազմում է 111.81, փորձագիտական մակարդակում՝ 117.71 և բակալավրիատի կրթություն ունեցողների խմբում միջինը կազմում է 118.5:

**Աղյուսակ 12**

**Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի միավորների վարիացիայի փորձարկման արդյունքները կրթության տարբեր մակարդակներ ունեցող խմբերում**

Փոփոխականներ	Քառակուսիների գումար	Ազատության աստիճան	Քառակուսիների միջին	F Քանակ	Նշանակալիության մակարդակը
Միջխմբային	2025.32	5	405.06	22.08	0.00
Ներխմբային	2090.54	14	18.33		

Ինչպես ցույց են տալիս աղյուսակ 12-ի տվյալները, վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն է գրանցել ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների կրթության տարբեր խմբերի ճանաչողական ինտելեկտի միավորների միջև, և տարբերությունները վիճակագրական տեսակետից նշանակալից են: F-ը հավասար է 22.08-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը՝ Sig= 0.06, քանի որ  $P < 0.05$ , հետևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել, որ հաստատվում է յոթերորդ վարկածը:

**Ութերորդ վարկած:** Ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների հուզական ինտելեկտի մակարդակը տարբերակվում է՝ ըստ նրանց կրթության մակարդակի:

Կրթություն ունեցողների խմբում կազմում է 327.17, միջին դպրոցի (ուղեցույց դպրոցի) խմբում՝ 317. 33, միջնակարգ դպրոցը կիսատ թողածների խմբում հավասար է 323.83-ի, միջնակարգ դպրոցն ավարտած և միջնակարգի վկայական ունեցողների խմբում այն կազմում է 319.63, փորձագիտական

մակարդակում՝ 324.53 և բակալավրիատի կրթություն ունեցողների խմբում միջինը կազմում է 335.88:

Կրթության տարբեր մակարդակներ ունեցող ամուսնալուծվածների և չամուսնալուծվածների խմբերի հուզական ինտելեկտի միավորների միջև վարիացիայի փորձարկումը նշանակալի տարբերություն չի գրանցել, և տարբերությունները վիճակագրական տեսակետից նշանակալից չեն: F-ը հավասար է 0.62-ի, իսկ նշանակալիության մակարդակը՝ Sig= 0.68-ի, քանի որ  $P > 0.05$  է, հետևաբար՝ կարող ենք եզրակացնել, որ ութերորդ վարկածը չի հաստատվում:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոգեբանական հետազոտության մեթոդաբանության ընտրությունը փորձարարական արդյունքների համակողմանի վերլուծության գլխավոր ու առանցքային մաս է կազմում, ուստի կատարած փորձարարական հետազոտության միջանկյալ և վերջնական տվյալները և հարցաթերթի միջոցով հավաքագրած արդյունքներն ամփոփվել ու ենթարկվել են հանգամանալի ուսումնասիրության: Այնուհետև դրանք վերլուծվել են երկու՝ ա) բնութագրական, ինչպես նաև վիճակագրական և բ) երկրորդային մշակման մակարդակներով:

**Բանալի բաներ** – հուզական ինտելեկտ, ճանաչողական ինտելեկտ, ամուսնական բավարարվածություն, ամուսնալուծված և չամուսնալուծված զույգեր:

## РЕЗУЛЬТАТЫ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ВЛИЯНИЯ ЭМОЦИОНАЛЬНОГО И ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕЛЛЕКТА НА ВЗАИМООТНОШЕНИЯ РАЗВЕДЕННЫХ И НЕРАЗВЕДЕННЫХ БРАЧНЫХ ПАР

ГЕЙДАР ИМАНИАН (ИРАН)

Выбор психологической методологии исследования является основной и ключевой частью комплексного анализа экспериментальных результатов. Таким образом, промежуточные и окончательные данные проведенного экспериментального исследования и результаты, полученные с помощью вопросников, были обобщены и подвергнуты детальному исследованию. Затем они были проанализированы на двух уровнях: а) описательный, а также статистический уровень и б) уровень вторичной обработки.

**Ключевые слова** – Эмоциональный интеллект, познавательный интеллект, супружеское удовлетворение, разведенные и неразведенные пары.

**EXPERIMENTAL RESEARCH RESULTS OF THE IMPACT OF EMOTIONAL AND COGNITIVE INTELLECT ON THE RELATIONSHIPS OF DIVORCED AND NON-DIVORCED COUPLES**

HEJDAR IMANIAN (IRAN)

The choice of psychological research methodology is the main and core part of comprehensive analysis of experimental results, thus the interim and final data of the conducted experimental research and the results gained through the questionnaires have been summed up and subjected to detailed investigations. Then they have been analyzed at two levels: a) descriptive, as well as statistic level and b) secondary processing level.

**Key words** – Emotional intellect, cognitive intellect, marital satisfaction, divorced and non-divorced couples.

## ՀԱՅԱԽՈՍ ԵՐԵՒԱՆԵՐԻ ՀՆՀԱՐՏԱՔԵՐՄԱՆ ԽԱՆԳԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՇՏԿՄԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳՈՀԱՐ ՀՈՎՅԱՆ, ԳԵՂԵՑԻԿ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Հնչարտաբերման զարգացման գործընթացը ինքնին առանձին երևույթ է և ձևավորվում է երեխայի հոգեկան և սոցիալական զարգացման գործընթացում, որում ինչպես բառի հնչարտաբերական վերագրումն առարկային, այնպես էլ համապատասխան հատկանիշների առանձնացումը չի մնում անփոփոխ, այլ փոխվում է երեխայի զարգացմանը զուգընթաց:

Հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաների խոսքի զարգացման և այդ առումով իրականացվող լոգոպեդական աշխատանքի դրվածքը պայմանավորված է հասարակության առողջական, կրթական և սոցիալականացման ժամանակահունչ պահանջներով: Հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաների խոսքի զարգացման նկատմամբ ցուցաբերվող հետաքրքրությունը և մոտեցումները պայմանավորված են նաև հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների շտկման և լոգոպեդական աշխատանքի ընթացքում կիրառվող համապատասխան մեթոդների կարևորությամբ: Գիտական հետազոտությունները, որոնք ուղղված են հնչարտաբերման խանգարումների շտկման առանձնահատկություններին, լիովին չեն բավարարում հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների շտկման գործընթացում կիրառվող համապատասխան մեթոդական պահանջներին, որի պատճառով էլ մեր կողմից իրականացվել են բազմամակարդակ և լայնածավալ ուսումնասիրություններ:

Պետք է նշել, որ հայկական լոգոպեդիայում վերջին տասնամյակում իրականացված հետազոտությունները լուսաբանում են հնչարտաբերման խանգարումների լոգոպեդական աշխատանքի կազմակերպման հարցերը<sup>1</sup>, սակայն, այնուամենայնիվ, հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգա-

---

<sup>1</sup> **Հովյան Գ. Ռ.**, Երեխաների հնչարտաբերման թերությունների շտկման աշխատանքներ, ուսումնամեթոդական ձեռնարկ (հեղինակակից), ԿԱԻ, Երևան, 2008, էջ 19: **Սարգսյան Ա., Համբարձումյան Ս.**, Հայոց լեզու և խոսքի մշակույթ, ուս. Ձեռնարկ, Մասնագիտական կրթության և ուսուցման զարգացման ազգային կենտրոն, Երևան, ԿԱԻ, 2012, 160 էջ:

րումների հաղթահարման խնդիրները թե՛ տեսականորեն և թե՛ գործնականորեն ամբողջությամբ լուսաբանված չեն: Ինչ վերաբերում է հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաների խոսքի զարգացման առանձնահատկություններին, ապա պետք է վստահաբար շեշտադրել, որ լեզվի հնչյունների արտաբերական բնութագիրը բարդանում է նրանով, որ արտասանությունը համարվում է ոչ թե մեկ, այլ արտասանական մի քանի օրգանների գործունեություն<sup>2</sup>:

Արտասանական այն գործարանը, որի աշխատանքով իրացվում է հնչյունաբանական տվյալ միավորի արտաբերությունը, կոչվում է արտաբերիչ: Անկախ խոսքի ընթացքից՝ հնչյունաշղթայի տարրերն արտասանվում են արագ, և հաճախ նախորդ տարրի արտաբերությունը դեռ չավարտված՝ արտաբերիչները նախապատրաստվում են հաջորդ միավորի արտաբերությանը<sup>3</sup>: Այնուամենայնիվ, հնչյունաբանական միավորի (հնչյունի) արտաբերության երեք հիմնական փուլեր են առանձնացվում՝ մուտք, պահք, դարձք<sup>4</sup>: Հնչարտաբերական մուտքն այն է, երբ արտաբերիչները չեզոք վիճակից նախապատրաստվում են տվյալ հնչյունի արտաբերության դիրքին: Այսպես, «Տ» հնչյունի արտաբերական մուտքն այն է, որ ձայնալարերը միմյանցից հեռանում են, թուլանում, քմային վարագույրը բարձրանում է և սեղմվում բերանի խոռոչի հետին պատին, իսկ լեզվի ծայրը՝ վերին ատամնաշարին: Պահքն այն է, երբ արտաբերիչները գտնվում են տվյալ հնչյունի արտաբերությանը բնորոշ դիրքում: Օրինակ, խուլ հպական (պ, կ, տ) բաղաձայնների արտասանության ժամանակ հնչարտաբերական պահքը հավասար է զրոյի, իսկ (լ, մ, ն) ձայնորդների կամ (բ, գ, դ) ձայնեղ բաղաձայնների արտասանության ժամանակ հնչարտաբերական պահքը բավական հստակ է ընկալվում: Դարձքն այն է, երբ հնչարտաբերական գործարանները, տվյալ հնչյունի արտաբերությունն ավարտելով, վերադառնում են չեզոք դիրքի կամ նախապատրաստվում են հաջորդ հնչյունի արտաբերությանը: Օրինակ, «Տ» հնչյույթի արտաբերական դարձքը «տետր» բառում այն է, որ լեզվի ծայրը բարձրանում է դեպի կոշտ քիմքը, իսկ ձայնալարերը մոտենում են ու ձգվում (արագ դարձքը կարող է

<sup>2</sup> Հովյան Գ. Ռ., Երեխաների հնչարտաբերման թերությունների շտկման աշխատանքներ, ուսումնամեթոդական ձեռնարկ (հեղինակակից), ԿԱԻ, Երևան, 2008, էջ 21:

<sup>3</sup> Աբրահամյան Ս. Գ., Ժամանակակից հայոց լեզու, հ. 2-3 (հեղինակակից), 1974-1976, էջ 22: Աղայան Է., Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1967, էջ 123-190: Ջահուկյան Գ., Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, Երևան, 1974, էջ 57-118:

<sup>4</sup> Աբրահամյան Ս. Գ., Հայոց լեզու: Բառ և խոսք, Երևան, 1978, էջ 38:



ազդել հաջորդ հնչյունի արտաբերական մուտքի վրա, ըստ այդմ տեղի է ունենում խոլ բաղաձայնի փոխարկում ձայնեղի, կամ թուլանում է ձայնեղի հնչարտաբերությունը)<sup>5</sup>:

Քանի որ հնչարտաբերմանը տիրապետելու գործընթացը կարող է կայանալ շեղումներով, ժամանակային խախտումներով, հնչյունների անհամապատասխանությամբ և այլն, խոսքային միջավայրին հարմարվելու ընթացքում յուրաքանչյուր երեխա հանդիպում է դժվարությունների, որոնք ընդհանուր առմամբ հաղթահարվում են ինքնուրույն<sup>6</sup>:

Հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաների խոսքի զարգացումն, իհարկե, ունենում է որոշակի յուրահատկություններ: Ոմանց խոսքային միջավայրին հարմարվելու վերոնշյալ դժվարությունները տևական բնույթ են կրում: Դրա հետևանքով առաջանում է անհամաձայնություն լսողական ընկալման վերահսկման և խոսքային շարժումների կառավարման մեխանիզմների միջև:

Երեխայի կողմից հնչարտաբերական համակարգին տիրապետելու գործընթացի տևականությունը պայմանավորված է նաև լեզվի հնչյունների բարդությամբ: Նա պետք է սովորի դրանք ընկալել և վերարտադրել: Ընկալման ընթացքում երեխան հանդիպում է լեզվի նյութական նվազագույն միավորների հնչական բազմազանությանը: Նա պետք է այդ հոսքի մեջ առանձնացնի պահանջվող հնչյունը (հնչույթը): Միաժամանակ հարկավոր է ճանաչել հնչույթն իր այնպիսի տարբերակիչ հատկանիշներով, որոնցով մի հնչյունը հակադրվում է մյուսին: Եթե երեխան չսովորի կատարել այդ գործողությունը, չի կարողանա տարբերել մի բառը մյուսից և ճանաչել այն՝ որպես նույնական՝ խոսքի տարբեր շարույթներում: Խոսքի զարգացման ընթացքում ձևավորվում է երեխայի հնչույթային լսողությունը: Դրա շնորհիվ կատարվում են հնչույթների (խոսքի հնչյունային թաղանթի) տարբերման և ճանաչման գործողությունները: Հնչույթային լսողությունն առաջին հերթին ձևավորվում է խոսքի զարգացման ընթացքում<sup>7</sup>: Զարգանում է նաև հնչական լսողությունը,

<sup>5</sup> Աբեղյան Մ., Հայոց լեզվի տեսություն, հ. 2, Երևան, 1974, էջ 61-82: Աղայան Է., Լեզվաբանության ներածություն, Երևան, 1967, էջ 47:

<sup>6</sup> Պայլոզյան Ժ.Հ., Թադևոսյան Է.Ռ., Հանրակրթական դպրոցի լոգոպեդական աշխատանքի հեռանկարային պլաններ, Երևան, «Նահապետ», 2007, 23 էջ: Логопедия: Учебник для студентов дефектол. фак. пед. высш. учеб. заведений / под ред. Л.С. Волковой. 5-е изд., перераб. и доп. М.: Владос, 2009, стр. 25.

<sup>7</sup> Զահուկյան Գ., Ժամանակակից հայերենի տեսության հիմունքները, Երևան, 1974, էջ 50:

որով իրականացվում է խոսքի ընթացքում վանկերի անընդմեջ հոսքի մեջ հնչյուններին հետևելը: Քանի որ հնչույթները հանդես են գալիս արտաբերման ձայնային տարբերակներով, ապա կարևոր է, որ այդ հնչյուններն արտաբերվեն կանոնարկված, այսինքն՝ տվյալ լեզվի համակարգի համար ընդունված չափանիշներով: Այլապես դրանք դժվարընկալելի կլինեն լսողի համար<sup>8</sup>:

Հնչարտաբերման թերությունների պատճառներից է երեխայի հնչույթային ընկալման և լսողության թերզարգացումը: Այս դեպքում երեխան դժվարանում է տարբերակել հնչյուններն ըստ հնչական նրբերանգների (օրինակ՝ հնչեղ և խոլ բաղաձայններ, սուլականներ և շփականներ): Նշված դժվարությունների հետևանքով տևականորեն չի ձևավորվում ճիշտ հնչարտաբերումը: Միաժամանակ նշենք, որ հնչարտաբերման թերությունները, հատկապես երբ դրանք արտահայտվում են բառերի մեջ հնչյունների փոխարինումներով ու շփոթումներով, իրենց հերթին կարող են դժվարացնել հնչույթային լսողության զարգացումը և հանգեցնել խոսքի ընդհանուր թերզարգացման, գրավորի և ընթերցանության խանգարումների:

Մեր կարծիքով տարրական դասարաններում ավելի հաճախ հանդիպող հնչարտաբերման խանգարումները խոչընդոտում են ուսումնական գործընթացի իրականացումը, քանի որ դրանք բնութագրվում են մշտական և կրկնվող հնչարտաբերման սխալներով և որոշակի հիմք են ձևավորում ինչպես հնչույթային, այնպես էլ արտաբերական գործառույթների ձևավորման գործընթացում: Այս առումով հատուկ ուշադրության պետք է արժանացնել դիսլալիայի կանխարգելման և շտկման համապատասխան մեթոդների կիրառման անհրաժեշտությանը և տարրական դասարաններում աշխատող մայրենի լեզվի ուսուցիչների հետ իրականացվող համագործակցությանն ու շարունակական վերապատրաստումներին:

Հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաները խոսքի զարգացման գործընթացում ունենում են խոսողական /արտաբերական/ որոշակի խնդիրներ, որոնք անմիջականորեն կապված են շնչառական և հնչյունների ձևավորմանը մասնակցող օրգանների հետ: Բանավոր խոսքը ենթադրում է տարբեր մակարդակի լեզվական միավորների օգտագործում<sup>9</sup>: Եվ այդ խոսքը

**Աբրահամյան Ս.Գ.**, Ժամանակակից հայոց լեզու, հ. 2-3 (հեղինակակից), 1974-1976, էջ 39:

<sup>8</sup> Настольная книга логопеда: справ. - метод. пособие / авт. - сост. Л.Н. Зуева, Е.Е. Шевцова. - М., АСП: Астрель, 2005, стр. 33.

<sup>9</sup> **Աբեղյան Մ.**, Հայոց լեզվի տեսություն, հ. 2, Երևան, 1974, էջ 26: **Աբրահամյան Ս.Գ.**,

տարբեր կերպ կարող է խաթարվել տարբեր խանգարումների և հնչարտաբերման խնդիրների դեպքում: Երեխայի խոսքի զարգացման, լեզվական նորմերի յուրացման ու հաջորդականության առանձնահատկությունների իմացությունն օգնում է լոգոպեդական ավելի ստույգ գնահատմանը<sup>10</sup>:

Այսպիսով, խոսքի հնչարտաբերական կողմի ձևավորումը բարդ գործընթաց է, որի ժամանակ երեխան սովորում է ընկալել իրեն ուղղված խոսքը և իր խոսքային ապարատի միջոցով կառավարել դրա վերարտադրումը: Հնչարտաբերման զարգացումը պետք է դիտարկել ոչ միայն որպես գեղեցիկ հաղորդակցման կարևորագույն գործոն, այլև որպես մայրենի լեզվի ուսուցման կարևորագույն հիմնախնդիր, քանի որ հնչարտաբերման համակարգի անբավարար զարգացումը, հնչյոթային ընկալման խնդիրներն էականորեն բարդացնում են սովորողների ուսումնական և երբեմն գրաճանաչության գործընթացը:

Հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների շտկման գործընթացում կիրառվող համապատասխան մեթոդական պահանջների, միջոցների, հնարների գիտական հիմնավորումն առավել արդյունավետ կարող է նպաստել հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող սովորողների խոսքային խնդրի հաղթահարմանը, եթե մշակվեն հայախոս երեխաների դիսլալիայի կանխարգելման, խոսքային կարիքի գնահատման, շտկման, խորհրդատրվական աշխատանքների կազմակերպման, գիտատեսական, գիտագործնական մեթոդներ և միջոցներ, իսկ լոգոպեդական գործընթացում կիրառվեն դիսլալիայի շտկման այնպիսի մեթոդներ, որոնք, համապատասխանեցնելով մայրենի լեզվի ուսուցման և դասավանդման օրինաչափություններին, թույլ կտան իրականացնել արդյունավետ լոգոպեդական աշխատանքը հանրակրթությունում:

Նման համակարգային մոտեցումը հնարավորություն կընձեռի լոգոպեդական աշխատանքի իրականացման պայմաններում հաշվի առնելու մայրենի լեզվի, տվյալ դեպքում՝ հայերենի յուրահատուկ օրինաչափությունները, հայտնաբերելու, գնահատելու և համակարգելու հանրակրթական դպրոցների սովորողների հնչարտաբերման խանգարումները, իրացնելու հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող երեխաների խոսքային խնդիրների հաղթահարման

---

Հայոց լեզու: Բառ և խոսք, Երևան, 1978, էջ 17:

<sup>10</sup> **Правдина О.В.** Логопедия. / Учеб. пособие для студентов дефектолог. фак-тов пед. ин-тов. Изд. 2-е, доп. и перераб - М.: Просвещение, 2010, стр. 45.

գործընթացը, օժանդակելու ուսումնական գործընթացի իրականացմանը, այս հետազոտության շրջանակներում որոշակի հիմք ձևավորելու ինչպես հնչույթային, այնպես էլ արտաբերական գործառույթների զարգացման համար:

ԱՄեր կողմից ուսումնասիրվել է հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող հայախոս սովորողների հետ իրականացվող լոգոպեդական աշխատանքի համալիր մոտեցումը մայրենի լեզվի օրինաչափություններին համապատասխան: Ընդլայնվել են դիսլալիայի մեխանիզմների տեսական պատկերացումները հնչարտաբերման տարբեր խանգարումների առկայության դեպքում, որոնք էլ հնարավորություն են տալիս մշակելու հետազոտման ավելի արդյունավետ միջոցներ և ձևեր՝ դիսլալիայի շտկումը հայերենի օրինաչափությունների հաշվառմամբ կազմակերպելու համար:

Աշակվել և հիմնավորվել է դիսլալիայի շտկման համալիր մեթոդական համակարգ, որն ուղղված է տարրական դպրոցում սովորողների՝ հնարավորինս անսխալ հնչարտաբերման ձևավորմանը: Հետազոտման նյութերը որոշակիորեն կլրացնեն տեսական հետազոտությունների արդյունքում հավաքագրված տեղեկությունները և կհամալրեն լոգոպեդական տեսական փորձը նոր գիտահետազոտական փաստերով և տեսական գիտելիքներով: Հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների հաղթահարման յուրահատուկ միջոցների, մեթոդական մոտեցումների մշակումն ու դրանց ներդրումը դպրոցական ուսուցման պրակտիկա, հնարավորություն է ընձեռում առաջարկելու հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների հաղթահարման, հնչույթային ընկալման հմտությունների, կարողությունների ճիշտ և արագ զարգացման համար փորձարարորեն հիմնավորված հատուկ հանձնարարություններ, վարժություններ և խաղեր: Տարրական դպրոցում հնչարտաբերման խանգարումների շտկման ուղղությամբ տարվող հետազոտությունները, որոնք կներառեն հայերենի հնչյունային համակարգի և հայախոս երեխաների հնչարտաբերման առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, թույլ կտան բացահայտել դիսլալիայի շտկման մոտեցումները: Տեսականորեն և գիտականորեն հիմնավորված մեթոդների և միջոցների կիրառումը, որն ուղղված է հայախոս երեխաների հնչարտաբերման առանձնահատկությունների զարգացմանը, մայրենի լեզվի առանձնահատկություններից ելնելով, դիսլալիայի շտկումը դարձնում է ավելի արդյունավետ և կատարյալ:

Այսպիսով, հնչարտաբերման խանգարումներ ունեցող սովորողների հետ իրականացվող լոգոպեդական աշխատանքների ճիշտ և ժամանակին կազմակերպումը նպաստում է ինչպես երեխաների խոսքի զարգացմանը,

այնպես էլ գրավոր գործընթացի ամբողջական ձևավորմանը և սոցիալական հարմարողականությանը, իսկ լոգոպեդական աշխատանքների արդյունավետության բարձրացման մանկավարժական դիտումները և գնահատումները հնարավորություն են ստեղծում համակարգելու և գնահատելու լոգոպեդական միջամտության ուղղվածության և հատուկ պայմանների ստեղծման անհրաժեշտությունը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված է հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների հարթահարման գործընթացում կիրառվող համապատասխան մեթոդական պահանջների, միջոցների, հնարների, լոգոպեդական աշխատանքի գիտական հիմնավորումը, որը, մայրենի լեզվի առանձնահատկություններին համապատասխան, ուղղված է հայախոս երեխաների հնչարտաբերման առանձնահատկությունների զարգացմանը:

**Բանալի բաներ** – հնչարտաբերում, հայախոս երեխաներ, հնչարտաբերման խանգարումների շտկման գործընթացում կիրառվող համապատասխան մեթոդական պահանջներ, միջոցներ, դիսլալիա, կանխարգելում, խոսքային կարիքի գնահատում, խորհրդատվական աշխատանքների կազմակերպում, լոգոպեդական աշխատանք, մայրենի լեզվի ուսուցման և դասավանդման օրինաչափություններ:

## ОСОБЕННОСТИ КОРРЕКЦИИ НАРУШЕНИЙ ЗВУКОПРОИЗНОШЕНИЯ У АРМЯНОГОВОРЯЩИХ ДЕТЕЙ

ГОАР ОВЯН, ГЕХЕЦИК ГРИГОРЯН

В статье представлены особенности, а также используемые методы и основные принципы организации коррекционной логопедической работы при дислалии. Так как в разном фонетическом окружении одна и та же фонема реализуется в разных артикуляционных вариантах, в логопедических занятиях должны отрабатываться наиболее частотные варианты фонематических сочетаний. Условием, способствующим выработке нормативных звуков и облегчающим ребенку процесс овладения умениями и навыками звуков оформления речи, является адекватно выбранный путь постановки звука.

**Ключевые слова** – звукопроизношение, армяноговорящие дети, методы организации коррекционной логопедической работы при дислалии, средст-

ва, дислалия, предотвратить, оценка речи, организация консультаций, логопедическая работа, модели изучения и обучения языка.

## **PECULIARITIES OF OVERCOMING PRONUNCIATION DISORDERS OF NATIVE ARMENIAN CHILDREN**

GOHAR HOVYAN, GEGETSIK GRIGORYAN

The present article discusses the peculiarities and available strategies of overcoming native Armenian children's pronunciation disorders in accordance with the methodological requirements, methods, techniques, scientific substantiation of speech, which take into consideration the characteristics of the native language.

**Key words** – pronunciation, Armenian-speaking children, proper methodological strategies aimed at overcoming pronunciation disorders, methods, dyslalia, prevention, assessment of speech need, management consultancy activities, speech therapy, native language learning and teaching patterns.

## **ՈՍՏԻԿԱՆԻ ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՌՈՒԹՅԱՆԸ ՀԱՏՈՒԿ ԱՆՀԱՄԱՏԵՂԵԼԻ ԳՈՐԾՈՆՆԵՐԸ**

### **ՆԱԻՐԱ ՆԱԶԱՐՅԱՆ**

Հաշվի առնելով մեր երկրում քաղաքացիական հասարակության կայացման հիմնահարցը՝ շատ կարևոր է ոստիկանության գործունեության վերակողմնորոշման խնդիրը: Ոստիկանության՝ արդի չափանիշներին համահունչ կատարողական իշխանության նոր տիպի անցումը պահանջում է առաջնորդվել «հանրային ծառայության» փիլիսոփայությամբ, ինչը էական փոփոխություններ է ենթադրում ոստիկանության գործունեության մեջ՝ նոր պահանջներ ներկայացնելով ոստիկանին: Ուստի ավելի քան այժմեական է հետազոտել ոստիկանի մասնագիտական գործունեության և անձի առանձնահատկությունները՝ նպատակ ունենալով հստակեցնել դրանց մասին պատկերացումները, բարձրացնել այդ գործունեության արդյունավետությունը՝ հնարավորություն ընձեռնելով աշխատել ժողովրդավարական պետությանը հարիր կերպար ունեցող ոստիկանության կայացման ուղղությամբ:

Ելնելով աշխատանքի նպատակից և խնդիրներից՝ ոստիկանի անձնային առանձնահատկությունների դրսևորումների հետազոտման համար կիրառվել են հետևյալ մեթոդները և մեթոդաբանությունները՝ կալիֆոռնիական հոգեբանական հարցարանը, Թ.Ադորնոյի՝ ավտորիտարությունը չափող F-սանդղակը, Վ.Վ.Բոյկոյի կոմունիկատիվ դիրքորոշման, Օ.Ֆ.Պոտյոմկինի՝ մոտիվացիոն-պահանջմունքային ոլորտում անձի սոցիալ-հոգեբանական դիրքորոշումների, Վ.Վ. Բոյկոյի հուզական այրման մակարդակի ախտորոշման մեթոդաբանությունները, ասոցիատիվ գիտափորձը, հարցաթերթային հարցումը, ներգրավված դիտումը: Փորձարարական հետազոտության մեջ ընդգրկվել են ՀՀ ոստիկանության տարբեր ստորաբաժանումների 1-30 տարվա մասնագիտական ստաժ ունեցող տարբեր խմբերի պաշտոններ զբաղեցնող ավելի քան 100 ծառայող՝ ապահովելով ընտրակազմի ներկայացուցչականությունը:

Գրականության<sup>1</sup>, ոստիկանի գործունեությունը կարգավորող իրավական ակտերի վերլուծության<sup>2</sup> և անցկացված հետազոտության տվյալների վրա հիմնվելով՝ ենթադրվում է, որ ոստիկանի գործունեությանը բնորոշ են տարաբնույթ անհամատեղելի, իրարամերժ գործոններ: Դրանք, լինելով նրա մասնագիտական միկրոմիջավայրի (մասնագիտության պահանջներ, աշխատանքի նորմեր, մասնագիտական մշակույթ և այլն) և հասարակական սոցիալ-հոգեբանական մակրոմիջավայրի (արժեհամակարգ, կարծրատիպեր, դիրքորոշումներ և այլն) անհամատեղելի պահանջների հետևանք, ազդում են ոստիկանի անձի առանձնահատկությունների ձևավորման և դրսևորման վրա: Այդ գործոններից են.

- նորմատիվ-իրավական կանոնակարգումը և գործունեության ինքնակառավարումը, ինքնավարությունը, որոշակի տակտիկական ազատությունը,
- կյանքի համար մշտական վտանգի, ռիսկի գործոնի առկայությունը և ինքնապահպանման անհրաժեշտությունը,
- գործունեության վրա արտակարգ պայմանների կառուցողական կամ ապակառուցողական ազդեցությունը,
- գործուձեական և անհատական նորմերի միջև անհամապատասխանությունը,
- գերզբաղվածությունը և արագ արձագանքելու, մշտապես հասանելի լինելու պահանջը,
- աշխատանքի արդյունքին կամ գործընթացին միտված մոտեցումը,
- աշխատանքի առարկայի՝ այլ մարդու հանդեպ սուբյեկտ-օբյեկտային կամ սուբյեկտ-սուբյեկտային մոտեցման կիրառումը,
- իշխանության, հարկադրանքի տարբեր միջոցների տիրապետումը և ուժի նվազագույն գործադրման պահանջը,

<sup>1</sup> Ոստիկանության անձնակազմի բարեվարքությունը (Ձեռնարկ) // ԵԱՀԿ երևանյան գրասենյակ: - Երևան: «Ասողիկ», 2013, 544 էջ: **Безносков С.П.** Профессиональная деформация личности. - СПб.: Речь, 2004. - 272 с.; **Васильев В.Л.** Юридическая психология. - СПб.: Питер, 2002. - 656 с.; Прикладная юридическая психология: Учеб. пособие для вузов / Под ред. А.М. Столяренко. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001. - 639 с.; **Смирнов В.Н.** Особенности профессиональной экстремально-психологической подготовки сотрудников специальных подразделений органов внутренних дел. - Домодедово: ВИПК МВД России, 2005. - 229 с.

<sup>2</sup> «Ոստիկանության մասին» ՀՀ օրենք, 16.04.2001թ.: «Ոստիկանությունում ծառայության մասին» ՀՀ օրենք, 03.03.2002թ.: «Հայաստանի Հանրապետության ոստիկանության կարգապահական կանոնագիրքը հաստատելու մասին» ՀՀ օրենք, 11.04.2005թ.:



- բազմաթիվ մարդկանց հետ մասնագիտությամբ պարտադրված ինտենսիվ հաղորդակցումը և սոցիալական կապերին ընտրողաբար մոտենալու, որոշ առումով սահմանափակելու անհրաժեշտությունը,

- սոցիալական վերահսկողությունը, գործունեության հրապարակայնությունը և գործունեության գաղտնիությունը, հասարակության համար անմատչելիությունը,

- մասնագիտական փոխհարաբերությունների միջդերային և միջանձնային մակարդակների հակադրությունը,

- կատարած աշխատանքի սոցիալական կարևորության գիտակցումը և հանրության կողմից չհասկացված, չգնահատված լինելու զգացումը,

- աշխատանքի և կյանքի մնացած ոլորտների հակադրումը, երբ մասնագիտությամբ տարվելով՝ մարդը սահմանափակում է իր անձնային տարածքը,

- գործունեության նախկին, ավանդական և նոր մոտեցումների, պահանջների միջև հակասությունները և այլն:

Ոստիկանի գործունեությանը բնորոշ այս և այլ անհամատեղելի գործոնները խոչընդոտում են նրա մասնագիտական ինքնիրացման գործընթացը՝ առաջացնելով մասնագիտական ձևախեղումներ: Հետևելով Է.Ֆ.Ջեթերին, ով նկարագրում է մասնագիտական ձևախեղումների կազմը<sup>3</sup>, և հիմնվելով անցկացված հետազոտության տվյալների վրա՝ կարելի է փաստել, որ հետազոտված ոստիկանների մոտ առկա են մասնագիտական ձևախեղման մի շարք հատկանիշներ.

ա) ավտորիտարություն (հարաբերությունների աստիճանակարգում, աներկբա ենթարկում վերադասին, գերիշխում ստորադասների վրա, կարգավիճակի փոփոխությունների հանդեպ զգայնություն) և դոմինանտություն (միջանձնային հարաբերություններում նախաձեռնության ստանձնում և վերահսկում, գործունեության սուբյեկտների ճնշում, իշխանության պահանջմունքի բավարարում),

բ) պահպանողականություն (զգուշավորություն բարեփոխումների հանդեպ, ազդեցության կարծրատիպային հնարքներ, անճկունություն, կաղապարվածություն),

գ) ագրեսիա (հարկադրանքի մեթոդների գործածում, քողարկված և բացահայտ դաժանություն),

---

<sup>3</sup> **Зееп Э.Ф.** Психология профессионального развития. М.: Академия, 2006. – 240 с.

դ) անտարբերություն (հուզական այրում, հուզական չորություն, էմպաթիայի և տոլերանտության ցածր մակարդակ),

ե) գերվերահսկողություն (հույզերի բարձր վերահսկողություն, լուրջ պատասխանատվությունից խուսափում, ինքնիրացման արգելակում),

զ) սոցիալական երեսպաշտություն (սոցիալապես կարևոր դրդապատճառների ընդգծում, խրատաբանություն, իրական զգացմունքների և վերաբերմունքի կեղծում),

է) վարքային տրանսֆեր (վերադաս ղեկավարության, ինչպես նաև գործունեության սուբյեկտների՝ իրավախախտների հետ նույնացում, նրանց որոշ վարքաձևերի և հակազդումների յուրացում և վերարտադրում),

ը) դերային էքսպանսիոնիզմ (խորասուզում մասնագիտության մեջ, մասնագիտական դերի տեղափոխում կյանքի այլ ոլորտներ) և այլ ձևերով:

Ոստիկանի գործունեությանը բնորոշ այդ իրարամերժ գործոնները և դրանց հետևանքով առաջացած ձևախեղումները բացասաբար են ազդում ոստիկանի անձի ներդաշնակ զարգացման, մասնագիտական կենսագործունեության մեջ ոստիկանի ինքնիրացման գործընթացի վրա՝ բերելով գործունեության արդյունավետության նվազման՝ վնասելով մասնագիտական կերպարը և բացասական այլ հետևանքների:

Այսպիսով, գրականության մեջ առկա հայեցակարգերի վերլուծությունը և հետազոտությունների ամփոփումը ցույց են տալիս, որ ոստիկանի մասնագիտական գործունեությանը հատուկ են տարաբնույթ անհամատեղելի, իրարամերժ գործոններ, որոնք վճռորոշ ազդեցություն են գործում նրա անձնային առանձնահատկությունների ձևավորման և դրսևորման վրա՝ խոչընդոտելով նրա մասնագիտական ինքնիրացման գործընթացը և նպաստելով մասնագիտական ձևախեղումների զարգացմանը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ոստիկանի մասնագիտական գործունեության մեջ առկա են տարաբնույթ անհամատեղելի, իրարամերժ գործոններ, որոնք խոչընդոտում են նրա մասնագիտական ինքնիրացումը՝ առաջացնելով մասնագիտական ձևախեղումներ: Մասնագիտական գործունեության առանձնահատկություններն ազդում են ոստիկանի՝ որպես գործունեության սուբյեկտի անձնային բնութագրերի ձևավորման և դրսևորման վրա:

**Բանալի բաներ** – գործունեություն, անձնային առանձնահատկություններ, ձևախեղում, ինքնիրացում, իրարամերժ գործոններ:

## НЕСОВМЕСТИМЫЕ ФАКТОРЫ, ПРИСУЩИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПОЛИЦЕЙСКОГО

ՆԱԻՐԱ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

В профессиональной деятельности полицейского существуют различные несовместимые, противоречивые факторы, которые препятствуют его профессиональной самореализации и вызывают профессиональные деформации. Особенности профессиональной деятельности влияют на формирование и проявление личностных характеристик полицейского как субъекта деятельности.

**Ключевые слова** – Деятельность, профессиональная деформация, личностные характеристики, противоречивые факторы, самореализация.

## CONTRADICTIONARY FACTORS OF POLICE OFFICER'S PROFESSIONAL ACTIVITY

ՆԱԻՐԱ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

Police officer's professional activity contains various inconsistent, contradictory factors that hinder his professional development and cause professional deformation. Peculiarities of professional activity influence formation and demonstration of police officer's personal characteristics as a subject of activity.

**Key words** - Activity, deformation, personal characteristics, contradictory factors, self-realization.

**ԱՆՁՆԱՎՈՐՈՒԹՅԱՆ ԻՆՔՆԱԿԱՌԱՎԱՐՄԱՆ ԲԱՂԱԴՐԱՄԱՍԵՐԻ ԵՎ  
ՌԵՖԼԵՔՍԻՎՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՀԱՐԱՐԵՐԱԿՑԱՅԻՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՔՆՆԱԿԱՆ ԼԱՐՎԱԾՈՒԹՅԱՆ  
ՊԱՅՄԱՆՆԵՐՈՒՄ**

**ԶԱՐՈՒՎՈՒ ԾԱՀԻՆՅԱՆ**

Հասարակության զարգացման արդի փուլին բնորոշ են սոցիալական, հասարակական, քաղաքական, տնտեսական, մշակութային և այլ բնույթի բուռն փոփոխությունները: Այդ պայմաններում առավել կարևոր նշանակություն են ստանում անձի ակտիվության, հատկապես նոր պայմաններում որևէ գործունեություն ծավալելիս ինքնակառավարման առանձնահատկությունները:

Մարդու կյանքում հոգեկան ինքնակառավարման տեղն ու դերը բավականին ակնհայտ են, եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ նրա ամբողջ կյանքը գործնականում գործունեության, արարքների, շփման ակտերի և նպատակաուղղված ակտիվության այլ տեսակների անսահման բազմազանություն է<sup>1</sup>:

Ինքնակառավարումը ինտեգրացված գործընթաց է, որը ենթադրում է անձի իմացական, հուզականային ոլորտների և անձնային կառույցների, հատկությունների համադրական գործունեություն:

Ինքնակառավարումն կարևորվում է հատկապես, մարդու գործունեության լարվածության իրավիճակներում, երբ նա կանգնած է մի կողմից սեփական հուզական ոլորտի կարգավորման, մյուս կողմից՝ գործունեության ողջ ընթացքի վերահսկման և կառավարման խնդիրների առջև:

Ուսանողների համար լարվածության այդպիսի իրավիճակ է ստեղծվում քննական շրջանում, որը լարված իրավիճակի տիպիկ մոդել է:

Այս պայմաններում առանձնակի նշանակություն է ստանում ինքնակառավարման մեխանիզմների բացահայտումը, և անձը հաճախ կանգնում է ռեֆլեքսիայի անհրաժեշտության առջև: Ռեֆլեքսիվությունը սեփական հոգեկան բովանդակությունների օբյեկտիվացման և քննարկման գործընթաց է, որը, սակայն, իրականանում է միաժամանակ դիմացինի վարքի, մտքերի քննարկման ֆոնի վրա. վերարտադրվում, քննարկվում և վերստեղծվում են

---

<sup>1</sup> **Алексеева Л.Ф.** Активность в жизнедеятельности человека. Томск, 2000.- 320 с.

հաղորդակցվող կողմերի առանձնահատկությունները ցանկալի արդյունքի պատկերի հետ անընդհատ հետադարձ կապի պայմաններում:

Ռեֆլեքսիայի համար անձը պետք է կարողանա վերանալ քննարկվող նյութի նկատմամբ իր հուզական վերաբերմունքից, օբյեկտիվորեն քննարկել իր մտքերը, վարքը, գտնել իր թույլ տված կամ հնարավոր սխալները և գնահատել դրանք, քանի որ ռեֆլեքսիվության արդյունքներն են թույլ տալիս անձնավորությանը կանխատեսել, թե ուրիշներն ինչպես կարող են ընդունել կամ իրավունք ունեն ընդունելու իր անձնային, իմացական առանձնահատկությունները, հուզական ռեակցիաները: Այս ամենի հիման վրա է ռեֆլեքսիվ անձն ստեղծում տվյալ իրադրության մեջ իր իմացական և սոցիալական վարքի նպատակահարմար մոդելը:

Այդ իսկ պատճառով հետաքրքիր էր ուսումնասիրել ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ռեֆլեքսիվության համահարաբերակցային առանձնահատկությունները քննական լարվածության պայմաններում:

Մեր ուսումնասիրության նպատակն է եղել բացահայտել ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ռեֆլեքսիվության համահարաբերակցային առանձնահատկությունները հարաբերական հանգստի և քննական լարվածության պայմաններում:

Ենթադրվում է, որ ինքնակառավարման բաղադրամասերը սերտ կապված են ռեֆլեքսիվության հետ և քննական լարվածության պայմաններում մասնակի փոփոխություններ են կրում:

Հետազոտության ընթացքում ուսումնասիրվել են ՀՊՄՀ-ի հոգեբանության և սոցիալական մանկավարժության ֆակուլտետի I և II կուրսի 109 ուսանող: Հետազոտական աշխատանքները կազմակերպվել են երկու փուլով՝ գիտափորձեր հարաբերական հանգստի և քննական լարվածության պայմաններում:

Ինքնակառավարման բաղադրամասերն ուսումնասիրելու նպատակով օգտագործել ենք «Ինքնակառավարման ընդունակություն» մեթոդաբանությունը (մշակված Մ. Ն. Պեյսախովի կողմից)<sup>2</sup> և Ա. Վ. Կարպովի «Ռեֆլեքսիվության զարգացման մակարդակի աստորոշման մեթոդիկան»<sup>3</sup>:

Հետազոտության արդյունքները ենթարկվել են համահարաբերակցային վերլուծության:

<sup>2</sup> Столяренко Л.Д. Основы психологии. Практикум, Ростов-на-Дону, 2006, 704 с.

<sup>3</sup> Карпов А.В. Психология управленческих решений. М., Юрист, 1998, 435 с.

Հարաբերական հանգստի պայմաններում ինքնակառավարման և ռեֆլեքսիվության միջև ամուր համահարաբերակցային կապեր են հաստատվել:  $P \leq 0,01$  հավաստիության դրական ամուր կապեր են հաստատվել ռեֆլեքսիայի և ինքնակառավարման՝ հակասությունների վերլուծության ( $r=0,252$ ), նպատակադրման ( $r=0,249$ ), որոշման ընդունման ( $r=0,253$ ), ինքնավերահիշկման բաղադրամասերի միջև ( $r=0,250$ ):  $p \leq 0,05$  հավաստիության դրական կապեր են բացահայտվել ռեֆլեքսիվության և ինքնակառավարման՝ կանխատեսման ( $r=0,190$ ), պլանավորման ( $r=0,194$ ), հաջողության գնահատման չափանիշների ( $r=0,190$ ) և շտկման ( $r=0,193$ ) բաղադրամասերի միջև:

Ռեֆլեքսիվությունն անմիջապես կապվում է նպատակադրման բաղադրամասի հետ, այսինքն՝ մարդը կատարել է հակասությունների վերլուծություն, մտածում է նպատակների մասին, և այստեղ ռեֆլեքսիվությունը դառնում է ղեկավարող գործընթաց: Ինքնավերահիշկման և ռեֆլեքսիվության կապը կարելի է բացատրել նրանով, որ սկսած նպատակ դնելուց մինչև դրա ավարտը գործում է ինքնակառավարումը, իսկ ինքնակառավարումն առանց ինքնավերահիշկման հնարավոր չէ:

Հարաբերական հանգստի պայմաններում հարաբերակցային արդյունքների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ որոշիչ է դառնում ռեֆլեքսիվությունը, քանի որ ինքնակառավարման բոլոր բաղադրամասերի հետ ամուր կապի մեջ է: Ռեֆլեքսիայի ունակությունների դեպքում առավել հաջողությամբ են ընթանում հակասությունների վերլուծությունը, նպատակադրումը, պլանավորումը, որոշման ընդունումը, ինքնավերահիշկումը:

Ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ռեֆլեքսիվության փորձարարական արդյունքների համահարաբերակցային վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ հոգեկան լարվածության պայմաններում ինքնակառավարման բոլոր բաղադրամասերը սերտ կապի մեջ են ռեֆլեքսիվության հետ:  $P \leq 0,01$  ճշտության դրական ամուր կապ է ստեղծվել ինքնակառավարման ինքնավերահիշկման բաղադրամասի հետ ( $r=0,250$ ): Դրական  $p \leq 0,05$  ճշտության կապեր են բացահայտվել ռեֆլեքսիվության և ինքնակառավարման՝ հակասությունների վերլուծության ( $r=0,192$ ), կանխատեսման ( $r=0,189$ ), նպատակադրման ( $r=0,194$ ), պլանավորման ( $r=0,188$ ), հաջողության գնահատման չափանիշների ( $r=0,193$ ), որոշման ընդունման ( $r=0,190$ ), շտկման ( $r=0,189$ ) միջև: Քննական լարվածության պայմաններում հարաբերակցային արդյունքների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ որոշիչ է դառնում ռեֆլեքսիվությունը: Ռեֆլեքսիվու-

թյունը և ինքնակառավարման բաղադրամասերը բարդ գործընթացներ են, իսկ լարվածության պայմաններում տուժում են հենց բարդ գործընթացները:

Հետազոտության արդյունքները ցույց են տալիս, որ ինքնակառավարման բոլոր գործընթացները ռեֆլեքսիվության հետ ուղիղ կապի մեջ են: Դա բացատրվում է ինքնակառավարման բովանդակությամբ. եթե մարդը հակասություններ չվերլուծի, չկանխատեսի, չծրագրի և մինչև որ չհասնի ինքնավերահսկման, ինքնակառավարումը չի կայանա:  $p \leq 0,01$  ճշտության կապերը կարծես թե իջնում են  $p \leq 0,05$  ավելի ցածր մակարդակի: Այստեղ միայն ռեֆլեքսիվությունն ինքնավերահսկման հետ է ամուր կապի մեջ, որովհետև այս բոլոր գործընթացները դառնում են ծառայողական, իսկ ինքնավերահսկումն ինքնակառավարման առավել կարևոր և հիմնական բաղադրամասերից մեկն է: Ինքնավերահսկման և ռեֆլեքսիվության կապը կարելի է բացատրել նրանով, որ սկսած նպատակ դնելուց մինչև դրա ավարտը գործում է ինքնակառավարումը, իսկ ինքնակառավարումն առանց ինքնավերահսկման հնարավոր չէ:

Այստեղ մեր կարծիքով նպատակահարմար է խնդիրը քննարկել Ա. Վ. Կարպովի գործունեության և վարքի հոգեկան կարգավորման ինտեգրատիվ գործընթացների հայեցակետի տեսանկյունից: Ըստ այս հայեցակետի՝ կան հոգեկան այնպիսի գործընթացներ, որոնք ունեն ինտեգրալ բնույթ և ինքնուրույն կարգավիճակ: Դրանք նպատակի ձևավորման, կռահման որոշման ընդունման, կանխատեսման, ծրագրավորման, պլանավորման, վերահսկման և ինքնավերահսկման գործընթացներ են: Համաձայն այս տեսության՝ առանձնացվում են երկու մակարդակի հոգեկան գործընթացներ՝

1. հիմնական՝ ավանդաբար ընդունված իմացական, հուզական, կամային, մոտիվացիոն,

2. վարքի և գործունեության կարգավորման սինթետիկ գործընթացներ<sup>4</sup>:

Փաստորեն ինքնակառավարման բոլոր բաղադրամասերը վարքի կարգավորման մետագործընթացներ են: Այս բոլոր բաղադրամասերը վարքի կարգավորման մեխանիզմներ են, իսկ ռեֆլեքսիվությունը, որն իրենցից վեր է և գտնվում է երրորդ մակարդակի վրա, չի կարող առանձին դիտարկվել: Ռեֆ-

---

<sup>4</sup> Карпов А.В. Психология рефлексивных механизмов деятельности. Институт психологии РАН. М. 2004, 422 с.

լեքսիվությունը չի նշանակում ընդհանրապես վերլուծել, այլ որոշակի նպատակ դնել և դիտարկել՝ արդյոք դրված նպատակը ճիշտ է, թե՞ ոչ: Այստեղ անհրաժեշտ է, որպեսզի մարդը հակասություններ վերլուծի, ճիշտ որոշում ընդունի, նպատակադրի, ծրագրի, վերահսկի:

Համաձայն այս տեսության՝ ռեֆլեքսիվությունը երրորդ կարգի բարդության մետագործընթաց է, և ինքնակառավարման գործընթացները նրանից ներքև են գտնվում:

Փաստորեն ռեֆլեքսիվությունն ինքնակառավարման գործընթացում որոշիչ գործոն է:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում վերլուծված անձնավորության ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ռեֆլեքսիվության դրսևորման համահարաբերակցային առանձնահատկությունները քննական լարվածության պայմաններում: Հետազոտության արդյունքում համադրվել են ինքնակառավարման բաղադրամասերը ռեֆլեքսիվության առանձնահատկությունների հետ:

**Բանալի բառեր** – ինքնակառավարում, ինքնակառավարման բաղադրամասեր, ռեֆլեքսիվություն, հարաբերական հանգիստ, քննական լարվածություն:

### КОРРЕЛЯЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОСТАВЛЯЮЩИХ САМОРЕГУЛЯЦИИ ЛИЧНОСТИ И РЕФЛЕКСИВНОСТИ В УСЛОВИЯХ ЭКЗАМЕНАЦИОННОГО СТРЕССА

ЗРУИ ШАИНЯН

Статья рассматривает особенности составляющих саморегуляции личности и корреляционной рефлексивности в условиях экзаменационного стресса. В результате исследования были сопоставлены компоненты саморегуляции с особенностями рефлексивности.

**Ключевые слова** – саморегуляция, рефлексивность, относительный покой, экзаменационный стресс.



**CORRELATIONAL PECULIARITIES OF COMPONENTS OF PERSONALITY SELF-REGULATION AND REFLEXIVITY DURING EXAMINATIONAL STRESS**

ZARUHI SHAHINYAN

The article scrutinizes the peculiarities of components of personality self-regulation and reflexivity during examinational stress. As a result of the study components of self-regulation have been compared with peculiarities of reflexivity.

**Key words** – self-regulation, reflexivity, relative peace, examinational stress.

## **ԻՆՔՆԱԿԱՌԱՎԱՐՄԱՆ ԵՎ ԻՆՔՆԱԳՆԱՀԱՏԱԿԱՆԻ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏՎՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

### **ԶԱՐՈՒՀԻ ՇԱՀԻՆՅԱՆ**

Փոփոխվող հասարակության պայմաններում սոցիալական ադապտացիայի խնդիրն առավել կարևոր նշանակություն է ստանում: Մարդը ստիպված է անընդհատ նոր նպատակներ դնել, կարգավորել հակասությունները, կանխատեսել մոտ կամ հեռու ապագան և դրան համապատասխան վարքագիծ մշակել: Կենսական նոր խնդիրներ լուծելիս մարդը հաճախ գործում է հոգեկան լարվածության պայմաններում: Այս պայմաններում առանձնակի նշանակություն է ստանում ինքնակառավարումը: Այս հիմնախնդիրն առավել կարևորվում է, երբ մարդը գործում է հոգեկան լարվածության պայմաններում:

Ուստի խիստ արդիական նշանակություն են ստանում մի կողմից ինքնակառավարման մեխանիզմների, մյուս կողմից՝ անձնային հատկությունների ուսումնասիրությունը և լարվածության պայմաններում դրանց համահարաբերակցման օրինաչափությունների բացահայտումը:

Ինքնագնահատականը՝ որպես հատուկ հոգեբանական կառույց, հանդես է գալիս որպես ինքնակառավարման մեխանիզմի անհրաժեշտ պայման: Առանց ինքնագնահատականի, այսինքն՝ անհատի կողմից իր գործողությունների գնահատման և այն հոգեկան հատկությունների, որոնք արտահայտվում են այդ գործողություններում, մարդու վարքը չի կարող կառավարվել:

Այդ իսկ պատճառով հետաքրքիր էր ուսումնասիրել ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ինքնագնահատականի համահարաբերակցային առանձնահատկությունները հոգեկան լարվածության պայմաններում:

Ենթադրվում է, որ ինքնակառավարման բաղադրամասերը սերտ կապված են ինքնագնահատականի հետ և հոգեկան լարվածության պայմաններում մասնակի փոփոխություններ են կրում:

Հետազոտության ընթացքում ուսումնասիրվել են ՀՊՄՀ-ի հոգեբանության և սոցիալական մանկավարժության ֆակուլտետի I և II կուրսի 109 ուսանող: Ինքնակառավարման համակարգն ուսումնասիրելու նպատակով օգտա-

գործել ենք «Ինքնակառավարման ընդունակություն» մեթոդաբանությունը /մշակված Մ.Ն. Պեյսախովի կողմից/ և «Ինքնագնահատում» թեստը<sup>1</sup>:

Հետազոտության արդյունքները ենթարկվել են համահարաբերակցային վերլուծության:

Հոգեկան լարվածության պայմաններում և հարաբերականորեն հանգըստի պայմաններում ինքնակառավարումն ու ինքնագնահատականը վերլուծելիս մենք փորձարկվողներին բաժանել ենք խմբերի՝ ըստ նրանց ցածր, միջին, բարձր ցուցանիշների:

Հարաբերականորեն հանգստի պայմաններում համահարաբերակցության վերլուծության արդյունքում միջին ինքնագնահատական ունեցողների խմբում նկատվել են դրական  $p \leq 0,01$  կապեր ինքնակառավարման հետևյալ բաղադրամասերի միջև՝ հակասությունների վերլուծության՝  $r = 0,317$ , որակի գնահատման չափանիշների՝  $r = 0,348$ , որոշման ընդունման՝  $r = 0,396$ , ինքնավերահսկման՝  $r = 0,398$  և շտկման՝  $r = 0,331$  միջև: Ինքնակառավարման և միջին ինքնագնահատական ունեցող փորձարկվողների մոտ բացահայտվել են դրական  $p \leq 0,05$  կապեր՝ կանխատեսման՝  $r = 0,294$ , նպատակադրման՝  $r = 0,297$ , պլանավորման՝  $r = 0,289$  բաղադրամասերի միջև: Բարձր ինքնագնահատական ունեցողների խմբում պատկերը հետևյալն է.  $p \leq 0,01$  հավաստիության դրական կապ է բացահայտվել պլանավորման՝  $r = 0,429$ , բաղադրամասի հետ: Ինչպես տեսնում ենք, միջին ինքնագնահատական ունեցողների խմբում դրական կապեր են բացահայտվել ինքնակառավարման բոլոր բաղադրամասերի և ինքնագնահատականի միջև: Դիտարկված այս պատկերը մեկ անգամ ևս հիմնավորում է ինքնակառավարման բաղադրամասերի միջև եղած սերտ կապը, ինչը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ մեր հետազոտության շրջանակներում ինքնակառավարման բաղադրամասերը ճիշտ են ընտրված: Ստացված տվյալները վկայում են նաև, որ ինքնակառավարման բոլոր բաղադրամասերն ինքնագնահատականի ձևավորման հիմքում են ընկած:

Ցածր ինքնագնահատական ունեցող հետազոտվողների խմբում ինքնակառավարման բաղադրամասերը թույլ են արտահայտված, գրեթե վատ են զարգացած: Ցածր և բարձրացված ինքնագնահատական ունեցող փորձարկ-

<sup>1</sup> Столяренко Л.Д. Основы психологии. Практикум, Ростов-на-Дону, 2006, стр. 275-284 и 339-347.

վողների խմբերում հիմնականում նկատվում է ինքնակառավարման բաղադրամասերի ցածր մակարդակ:

Հոգեկան լարվածության պայմաններում ինքնակառավարումն ու ինքնագնահատականը վերլուծելիս ամուր համահարաբերակցային կապեր են բացահայտվել ինքնակառավարման բաղադրամասերի և միջին ինքնագնահատական ունեցող փորձարկվողների մոտ:  $p \leq 0,01$  հավաստիության դրական կապեր են հաստատվել ինքնակառավարման՝ հակասությունների վերլուծության՝  $r=0,301$ , որակի գնահատման չափանիշների՝  $r=0,305$ , որոշման ընդունման՝  $r=0,376$ , ինքնավերահսկման՝  $r=0,390$  և շտկման՝  $r=0,397$  այդ բաղադրամասերի միջև: Բարձր ինքնագնահատական ունեցող փորձարկվողների խմբում դրական  $p \leq 0,05$  հավաստիության կապ է հաստատվել որոշման ընդունման հետ՝  $r=0,410$ : Այստեղ հիմնականում համահարաբերակցային կապեր են հաստատվել միջին ինքնագնահատական ունեցող փորձարկվողների խմբում:

Ինքնակառավարման և ինքնագնահատականի հոգեկան լարվածության և հարաբերական հանգստի պայմաններում ստացված արդյունքների համեմատությունից պարզվում է, որ այս հարաբերակցությունը չի փոխվում: Հոգեկան լարվածության պայմաններում պարզապես ինքնակառավարման բաղադրամասերի արդյունավետությունը թուլանում է: Հայտնի է, որ հոգեկան լարվածության պայմաններում տուժում են հոգեկան բարդ գործընթացները<sup>2</sup>: Այդ պատճառով թուլանում է ինքնակառավարումը, որը վարքի և գործունեության ինտեգրացված գործընթաց է:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում վերլուծված են անձնավորության ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ինքնագնահատականի դրսևորման համահարաբերակցային առանձնահատկությունները հոգեկան տարբեր վիճակներում: Ինքնակառավարման և ինքնագնահատականի հոգեկան լարվածության և հարաբերական հանգստի պայմաններում ստացված արդյունքների համեմատությունից պարզվում է, որ այս հարաբերակցությունը չի փոխվում: Հոգեկան լարվածության պայմաններում պարզապես ինքնակառավարման բաղադրամասերի արդյունավետությունը թուլանում է:

<sup>2</sup> Փիլոսոփայան Ս. Մ., Հոգեկան լարվածության մակարդակի ախտորոշման մեթոդիկա, Հոգեբանությունը և կյանքը, N1, 2000թ., էջ 60-64:

**Բանալի բառեր** - ինքնակառավարում, ինքնակառավարման բաղադրամասեր, ինքնազնահատական, հարաբերական հանգիստ, հոգեկան լարվածություն:

## ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ САМОРЕГУЛЯЦИИ И САМООЦЕНКИ

ЗРУИ ШАИНЯН

В статье анализируются проявления корреляционных особенностей компонентов саморегуляции и самооценки личности в различных психических ситуациях. В результате сравнения результатов саморегуляции и самооценки в условиях психической напряженности и относительного покоя выясняется, что эта корреляция не меняется. В условиях психического напряжения просто ослабляется эффективность компонентов саморегуляции.

**Ключевые слова** - саморегуляция, составные саморегуляции, самооценка, относительный покой, психическое напряжение.

## PECULIARITIES OF INTERACTION OF SELF-REGULATION AND AND SELF-ESTEEM

ZARUHI SHAHINYAN

The article analyzes demonstration of correlational peculiarities of self-regulation components and personal self-esteem in different psychic situations. The comparison of the results of self-regulation and self-esteem during psychic tension and relative peace showed that such correlation does not change. The effectiveness of self-regulation components just decreases during psychic tension.

**Key words** - self-regulation, self-regulation components, self-esteem, relative peace, psychic tension.

---

# ԱՌՅԻՆԼՈՂԻՄ

## ГЕНДЕРНОЕ РАВЕНСТВО КАК ПРИОРИТЕТ ГОСУДАРСТВЕННОЙ ПОЛИТИКИ РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ: СОЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ АНАЛИЗ

ВЛАДИМИР ОСИПОВ

Гендерное равенство – равенство прав и возможностей (а в перспективе – и равенство результатов) для женщин и мужчин – является фундаментальным принципом современного демократического общества и важнейшей предпосылкой устойчивого развития, что предполагает равноправное участие и сбалансированную представленность обоих полов на уровне принятия решений во всех сферах общественной жизни. Однако трансформация социально-политической и экономической системы с целью построения современного демократического общества сопровождалась в Армении, как и в остальных постсоветских странах, углублением проблем гендерной дискриминации, асимметрии и дисбаланса.

Правительство Армении стало уделять внимание гендерной проблематике только с середины 1990-х гг., точнее – в связи со Всемирной конференцией по правам человека (Вена, 1993 г.), Международной конференцией по народонаселению и развитию (Каир, 1994 г.), четвертой Всемирной конференцией по положению женщин, которая состоялась в 1995 г. в Пекине<sup>1</sup>, а также в связи с подготовкой первоначального странового доклада для Комитета по ликвидации дискриминации в отношении женщин (CEDAW)<sup>2</sup>.

Представляя собой повестку дня для улучшения положения женщин, расширения их возможностей и достижения подлинного, фактического равенства между мужчинами и женщинами, Пекинская платформа действий содержит стратегические цели, а также конкретные меры и рекомендации по их

---

<sup>1</sup> Принятые на них декларации, программы и платформы действий стали руководством к действию для Армении как страны-участницы.

<sup>2</sup> Первоначальный доклад был представлен в Комитет CEDAW в сентябре 1995 г. См.: CEDAW/C/ARM/1. Consideration of Reports Submitted by State Parties under Article 18 of the Convention, Armenia, 26 September, 1995.

реализации, в том числе посредством стратегии интеграции гендерного компонента (“gender mainstreaming”)<sup>3</sup>.

Философия гендерного равенства приобрела в последующие годы еще бóльшую значимость и актуальность в связи с тем, что европейская интеграция стала приоритетом для страны, а гендерное равенство и принцип недискриминации, в том числе и по признаку половой принадлежности, являются ключевыми европейскими ценностями.

Проблема равенства женщин и мужчин является одной из ключевых для Европы уже на протяжении нескольких десятилетий. Гендерное равенство рассматривается как одно из основных прав человека, как фундаментальная демократическая ценность и базовый принцип европейской цивилизации, как важнейшее требование социальной справедливости и одно из условий устойчивого развития, в центре которого находится человек и его интересы, а также как цель, к достижению которой европейские страны должны стремиться во всех сферах общественной жизни<sup>4</sup>. Именно западноевропейские страны выдвинули идею паритетной демократии<sup>5</sup>.

Иначе говоря, гендерное равенство для современного развитого, демократического общества является не только средством решения задач устойчивого социально-экономического развития<sup>6</sup> и всемерного развития и полно-

---

<sup>3</sup> Platform for Action and the Beijing Declaration, Fourth World Conference on Women, N.Y.: UN DPI, 1996.

<sup>4</sup> Армения заявила о своей приверженности реализации принятой Советом Европы “Стратегии гендерного равенства на 2014-2017 гг.”

<sup>5</sup> Совет Европы определяет “паритетную демократию” как “полную интеграцию женщин на равных основаниях с мужчинами на всех уровнях и во всех областях функционирования демократического общества – при помощи мультидисциплинарных стратегий.” **Sineau M.**, Genderware – the Council of Europe and the Participation of Women in Political Life, Strasbourg: CoE, 2003, p. 28.

<sup>6</sup> В Резолюции, принятой на 6-ой Европейской министерской конференции о равенстве между женщинами и мужчинами (Конференция является структурой Совета Европы), гендерное равенство было квалифицировано в качестве предпосылки для экономического развития. См.: Proceedings of the 6<sup>th</sup> European Ministerial Conference on Equality between Women and Men, Strasbourg: CoE, 2006, p. 7. Публикация Европейского Союза идет еще дальше. В ней говорится, что “гендерное равенство является одним из ключевых факторов достижения долгосрочного устойчивого экономического роста”. More Women in Senior Positions: Key to Economic Stability and Growth, Luxembourg: Publications Office of the European Union, 2010, p. 14.

ценного использования человеческого потенциала, но также и предпосылкой обеспечения социальной справедливости и нового качества жизни как для отдельной личности, так и для местной общины и социума в целом посредством перехода к новой экономической и социальной модели. Гендерное равенство – и “сама по себе полноправная ценность”, как это зафиксировано в документе Европейского института по вопросам гендерного равенства<sup>7</sup>.

Пристальное внимание гендерной проблематике стало уделяться Арменией в том числе и благодаря начавшемуся тесному сотрудничеству с Европейским Союзом в рамках Европейского восточного партнерства. Гендерное равенство является одной из “сквозных” тем, т.е. проблематикой, которая занимает центральное место в повестке дня диалога Евросоюза со странами-партнерами и которая предполагает интеграцию гендерного компонента в программы действий и сотрудничества<sup>8</sup>.

Опираясь на основные международные документы по вопросам гендерного равенства, Армения приняла ряд национальных документов по обеспечению гендерного равенства, на базе которых была сформулирована и стала проводиться в жизнь гендерная политика.

Основные национальные документы, подготовленные и принятые в этой сфере, опираются на Конституцию РА. В ходе конституционной реформы 2005 года в текст Конституции была внесена статья (№ 14<sup>1</sup>), запрещающая дискриминацию, в том числе и дискриминацию по половому признаку. Этот же принцип недискриминации сохранен и в тексте Конституции, измененном по результатам референдума, проведенного 6 декабря 2015 г. (Статья 29). Более того, в Конституцию была внесена отдельная статья (№ 30), констатирующая равенство прав женщин и мужчин.

Одной из первых попыток заложить основы государственной гендерной политики и приступить к ее реализации явилась “Национальная программа по улучшению положения женщин и повышению их роли в обществе в 1998-

---

<sup>7</sup> Benefits of gender equality, Online discussion report: Women and political decision-making, Belgium: European Institute for Gender Equality, 2014, p. 6.

<sup>8</sup> См., например, Gender Equality and Women’s Empowerment in Development EU Plan of Action 2010-2015 (в частности, Specific Objective № 3 “Place gender equality issues systematically on the agenda of dialogue with partner countries”) // <http://www.enpi-info.eu/library/content/eu-action-plan-gender-equality-and-womens-empowerment-development-period-2010-2015-0>.



2000 гг. в Республике Армения”<sup>9</sup>. Основная цель программы заключалась в *усилении* гарантий прав и основных свобод женщин, *расширении* представленности женщин в органах власти на уровне принятия решений, *укреплении* мер по охране материнства и борьбе с насилием в отношении женщин, *проведении* гендерных исследований, а также гендерной экспертизы законодательства, *сборе* статистических данных дезагрегированных по полу и т.д.

Хотя Программа и не была амбициозной и масштабной, тем не менее бóльшая ее часть не была выполнена и, как впоследствии констатировало правительство РА, “в целом Программа осталась незавершенной”. Среди причин указываются недостаточное финансирование, несоординированность деятельности разных ведомств и отсутствие четких механизмов реализации<sup>10</sup>. Следует, однако, заметить, что Программа имела большое символическое значение и выступила в качестве серьезного мессиджа для общества. Она зафиксировала официальное признание наличия проблем в данной сфере и подтвердила политическую волю решать эти проблемы путем разработки и проведения соответствующей политики.

Этот опыт был проанализирован и учтен при создании новой, среднесрочной Национальной программы по улучшению положения женщин и повышению их роли в обществе в Республике Армения<sup>11</sup>. В Программе, рассчитанной на 2004-2010 гг., были изложены принципы, приоритеты и основные направления государственной политики по решению женских проблем в рамках международных обязательств Армении по выполнению Конвенции CEDAW, Пекинской платформы действий и Итогового документа, принятого

---

<sup>9</sup> Программа была изложена и утверждена двумя Постановлениями правительства РА: “Об основных положениях программы по улучшению положения женщин в Республике Армения” (Постановление № 242 от 15 апреля 1998 г.) и “Об утверждении Национальной программы по улучшению положения женщин и повышению их роли в обществе в 1998-2000 гг. в Республике Армения” (Постановление № 406 от 26 апреля 1998 г.).

<sup>10</sup> Республика Армения. *Национальный доклад*. 49-ая сессия Комиссии ООН по положению женщин, Нью-Йорк, 28 февраля - 11 марта 2005 г. Ереван, 2005, с. 2.

<sup>11</sup> 8 апреля 2004 года Правительство РА приняло Постановление № 645-Н “Об утверждении Национальной программы по улучшению положения женщин и повышению их роли в обществе в Республике Армения в 2004-2010 гг. и Перечня мероприятий Национальной программы по улучшению положения женщин и повышению их роли в обществе в Республике Армения в 2004-2010 гг.” Национальная программа была одобрена Президентом РА 17 мая 2004 г.

на 23-ей специальной сессии Генеральной Ассамблеи ООН (“Пекин+5”), а также Целей развития тысячелетия. Следует отметить, что в Программе была однозначно сформулирована цель **обеспечения не только равных прав, но и равных возможностей женщин и мужчин** на уровне принятия решений, особенно в общественной и политической сфере, а также были определены задачи и конкретные меры по улучшению женского здоровья и социально-экономического положения женщин, по искоренению насилия (в том числе траффинга) в отношении женщин и по внедрению новых подходов в сфере образования, культуры и СМИ, которые бы соответствовали новой государственной политике.

Следует отметить, что национальные документы, помимо того, что они формулируют конкретные цели и задачи на основе установленных приоритетов, отражают еще и преобладающие представления и теоретические и практические подходы. И если в первые 15 лет (1995-2009 гг.) основной акцент ставился на улучшение положения женщин и усиление их роли в обществе (что вполне объяснимо влиянием Пекинской платформы действий, а также взаимодействием с Комитетом CEDAW и Комитетом ООН по положению женщин), то постепенно центр тяжести смещается на проблематику и философию гендерного равенства, где акцентируются равные права и равные возможности женщин и мужчин и где равенство интерпретируется не только как де-юре, но и как субстантивное равенство.

Важное значение для этого изменения парадигмы имело и то обстоятельство, что в своей Программе на 2008-2012 гг. Правительство РА в качестве одного из приоритетов политики по достижению цели установления общественного согласия, построения социального государства и укоренения социальной справедливости обозначило гендерное равенство, определив его как “обеспечение равных прав и возможностей мужчин и женщин в общественной, политической и экономической сферах”<sup>12</sup>.

Именно в рамках такого подхода были подготовлены и приняты основополагающие для государственной гендерной политики документы, что и ознаменовало наступление нового этапа в данной политике. К их числу

---

<sup>12</sup> “Программа Правительства РА на 2008-2012 годы.” См.: *Постановление Правительства РА № 380-А от 28 апреля 2008 года “О Программе Правительства Республики Армения”*, с. 39-40. <http://www.gov.am/files/docs/76.pdf>

относятся “Концепция государственной гендерной политики РА”, “Закон РА о равных правах и равных возможностях женщин и мужчин”, “Стратегическая программа гендерной политики РА на 2011-2015 гг.” и “Национальная программа РА против гендерного насилия на 2011-2015 гг.”.

“Концепция государственной гендерной политики РА”<sup>13</sup> была утверждена Правительством РА 11 февраля 2011 г. Концепция является первым всеобъемлющим государственным документом, в котором последовательно и систематизированно изложены основные принципы, цели и задачи гендерной политики, а также инструменты и стратегия ее реализации. В качестве основных целей гендерной политики заявлены достижение гендерного равенства во всех сферах общественной жизни, обеспечение равной представленности женщин и мужчин на всех уровнях принятия решений, преодоление всех форм дискриминации по признаку половой принадлежности, создание равных возможностей и равной доступности к экономическим ресурсам в сфере рынка труда и занятости, а также формирование демократической культуры, толерантности и гендерного диалога в обществе. Основные стратегические меры включают создание и использование эффективных национального и институциональных механизмов по достижению гендерного равенства, интеграцию гендерного компонента во все проекты и программы, применение специальных мер, проведение гендерной экспертизы (прежде всего действующих законов и предлагаемых законопроектов) и периодического мониторинга.

В это же время был составлен и проект Закона “Об обеспечении равных прав и равных возможностей женщин и мужчин”. Авторы проекта Закона опирались на опыт как стран Западной и Восточной Европы, так и стран СНГ. В период с 2003 г. по март 2010 г. 8 стран СНГ приняли подобный закон<sup>14</sup>. В Армении “Закон об обеспечении равных прав и равных возможностей женщин и мужчин” был принят Национальным Собранием 20 мая 2013 г. и подписан Президентом страны 11 июня 2013 г. после длительного периода доработки, консультаций и парламентских слушаний. Основной целью Закона является

---

<sup>13</sup> ՀՀ գենդերային քաղաքականության հայեցակարգ (“Концепция гендерной политики РА”). [http://www.gov.am/u\\_files/file/kananc-xorh/Gender-hayecakarg.pdf](http://www.gov.am/u_files/file/kananc-xorh/Gender-hayecakarg.pdf)

<sup>14</sup> Кыргызстан (2003 г.), Таджикистан (2005г.), Украина (2005 г.), Молдова (2006 г.), Азербайджан (2006 г.), Туркменистан (2007 г.), Казахстан (2009 г.) и Грузия (2010г.). В России, Беларуси и Узбекистане закон до сих пор не принят.

обеспечение гендерного равенства во всех сферах общественной жизни и правовой защиты женщин и мужчин от дискриминации по признаку пола (Статья 2). Закон определяет гарантии обеспечения равных прав и равных возможностей для женщин и мужчин в политической, социальной, экономической, культурной и других сферах общественной жизни (Статья 1).

Следует отметить и применение специальных мер по продвижению политических прав женщин с целью обеспечения более сбалансированной их представленности в Национальном Собрании страны. Так, в принятом в 1999 г. Избирательном кодексе РА была введена 5-процентная квота для женщин в предвыборных списках политических партий на выборах по принципу пропорционального представительства. Постепенно, с 1999 г. по 2011 г., квота была увеличена до 20% и приобрела характер гендерной квоты. А в новом Избирательном кодексе РА, принятом 25 мая 2016 г., содержится требование, чтобы представители одного из полов составляли не менее 30% в партийных списках в ходе парламентских и местных выборов. Тем самым сделан серьезный шаг в сторону достижения “критической массы”, необходимой для реального влияния на принимаемые решения (согласно ООН, это, как минимум, 30%-35%<sup>15</sup>), а в перспективе – и сбалансированной представленности обоих полов (согласно Рекомендации Комитета Министров Совета Европы, это, как минимум, 40%<sup>16</sup>).

“Стратегическая программа гендерной политики РА на 2011-2015 гг.”, принятая 20 мая 2011 г. протокольным решением № 19 Правительства РА,

---

<sup>15</sup> См., например, Monitoring the implementation of the Nairobi forward-looking strategies for the advancement of women, SG Report, CSW, 39<sup>th</sup> Session, 1995, Addendum, Part II, Section G, para. 20, Doc. E/CN.6/1995/3/Add.6.

<sup>16</sup> “... сбалансированное участие женщин и мужчин означает, что представительство каждого пола в составе органа, принимающего решения, как в области политики, так и общественной жизни, должно быть не ниже 40%”. *Рекомендация № R(2003)3 Комитета Министров Совета Европы о сбалансированном участии женщин и мужчин в процессе принятия решений в области политики и общественной жизни*. Приложение. <https://rm.coe.int/CoERMPublicCommonSearchServices/DisplayDCTMContent?documentId=0900001680591602>

В 2010 году ПАСЕ в своей Резолюции 1706 рекомендовала странам с пропорциональной избирательной системой законодательно ввести квоту, предусматривающую высокий процент кандидатов-женщин (в идеале - не менее 40%). См.: Парламентская Ассамблея Совета Европы (ПАСЕ). Резолюция 1706 (2010) “*Избирательная система как инструмент повышения представительства женщин в политической жизни*” [http://www.coe.int/T/r/Parliamentary\\_Assembly/%5BRussian\\_documents%5D/%5B2010%5D/%5BJan2010%5D/Res1706\\_rus.asp](http://www.coe.int/T/r/Parliamentary_Assembly/%5BRussian_documents%5D/%5B2010%5D/%5BJan2010%5D/Res1706_rus.asp)

являлась своего рода дорожной картой для государственной гендерной политики, определяющей ее приоритетные направления в 6 сферах: управления, социально-экономической, образования, здравоохранения, культуры и общественной информации, а также предотвращения гендерного насилия и эксплуатации (траффикинга) людей. Основные цели программы<sup>17</sup> заключались прежде всего в ликвидации дискриминации по признаку пола, в достижении фактического равенства женщин и мужчин, в создании равных условий и равных возможностей для обоих полов, чтобы они могли полностью реализовать свой потенциал, в преодолении недопредставленности женщин на уровне принятия решений в законодательной и исполнительной власти и в повышении гендерной осведомленности и чувствительности общества и т.д.

Важнейшей предпосылкой успешной разработки и реализации государственной политики является наличие эффективно функционирующих институциональных и национального механизмов обеспечения гендерного равенства. В рамках Стратегической программы была однозначно поставлена задача “укрепления единой системы национального и институциональных механизмов по формулированию и реализации политики гендерного равенства”<sup>18</sup>. Двумя Решениями Премьер-министра РА (№1152–А от 19 ноября 2014 г. и № 178-А от 9 марта 2015 г.) при Премьер-министре был создан *Совет по вопросам обеспечения равных прав и равных возможностей женщин и мужчин в Республике Армения* и утвержден персональный состав и регламент работы Совета. В официальных документах этот Совет фигурирует в качестве национального механизма.

Несмотря на то что борьба с гендерным насилием уже являлась одним из компонентов Стратегической программы, тем не менее, исходя из актуальности и значимости проблемы гендерного насилия<sup>19</sup>, была подготовлена и на

---

<sup>17</sup> См. Приложение № 1 к протокольному решению № 19 Правительства РА от 20 мая 2011 г.

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Наличие проблемы гендерного насилия и необходимости последовательной борьбы с ним было официально признано в том числе и благодаря результатам первого (и пока единственного) общенационального исследования, проведенного в 2008-2010 гг. программой ЮНФПА совместно с Национальной статистической службой РА. См.: **Osipov V. et al.**, Nationwide survey on domestic violence against women in Armenia, Report, Yerevan:

заседании Правительства РА 17 июня 2011 г. протокольным решением No. 23 принята отдельная “Национальная программа РА против гендерного насилия на 2011-2015 гг.”, основной целью которой являлось сокращение масштабов этого насилия в стране. Для достижения этой цели были сформулированы задачи и определены мероприятия в трех основных сферах: *предотвращение* гендерного насилия, *оказание* всестороннего содействия и защита жертв насилия<sup>20</sup> и *преследование* лиц, совершивших акты насилия<sup>21</sup>.

\* \* \*

Несмотря на многие позитивные изменения, гендерное неравенство и гендерная дискриминация еще окончательно не преодолены в Армении<sup>22</sup>.

Сейчас, когда обсуждаются контуры Стратегии гендерной политики РА на 2016-2018 гг., имеет смысл обозначить основные приоритеты для госу-

---

UNFPA Project “Combating GBV in the South Caucasus” and RoA National Statistical Service. Yerevan: UNFPA, 2011.

<sup>20</sup> Следует отметить, что в Программе впервые была сформулирована задача подготовки и внедрения национального реферального механизма для жертв насилия (механизма направления жертв насилия в соответствующие структуры для получения помощи и защиты). Модель национального реферального механизма, включающая в себя принципы, функции, структуру и мониторинг механизма, основные фазы процесса направления жертв насилия в соответствующие структуры и предоставление им защиты и услуг, а также существующие негативные и позитивные факторы, влияющие на создание механизма, явилась результатом исследования, проведенного в рамках специальной программы ЮНФПА, и была представлена Правительству РА в 2011 г.. См.: **Osipov V.**, Recommendations for the establishment of National referral mechanism for survivors of gender-based violence in the Republic of Armenia, Yerevan: UNFPA, 2011.

<sup>21</sup> См. Приложение № 2 к протокольному решению № 23 Правительства РА от 17 июня 2011 г.

<sup>22</sup> В недавно опубликованном итоговом национальном докладе по Целям развития тысячелетия констатировалось, что две основные задачи, поставленные Арменией в рамках третьей цели (“Поощрение гендерного равенства и расширение прав и возможностей женщин”), не были выполнены. Уровень представленности женщин в Национальном Собрании, а также на должности министров, заместителей министров и губернаторов должен был достичь не менее 25%, а на выборной должности руководителя местной общины – не менее 10%. В реальности уровень составил 11% и 2% соответственно. Далее в докладе делается вывод, что “женщины в Армении лишены возможности быть вовлеченными на уровне принятия решений в экономической и деловой сферах, а также в политической жизни страны”. Millennium Development Goals: National Progress Report. Armenia 2015, Yerevan: UN Armenia Office and RoA Government, 2015, pp. 34 and 37.

дарственной политики с учетом Целей устойчивого развития, принятых ООН на период до 2030 г.<sup>23</sup>, и улучшения показателей и рейтинга страны по важнейшим международным индексам<sup>24</sup>, с тем чтобы преодолеть гендерный дисбаланс и асимметрию во всех сферах общественной жизни.

#### Резюме

Гендерное равенство является фундаментальным принципом современного демократического общества. Правительство РА разрабатывает и реализует гендерную политику с середины 1990-х гг. прежде всего посредством Концепции государственной гендерной политики РА, Закона об обеспечении равных прав и равных возможностей женщин и мужчин, а также национальных и стратегических программ.

**Ключевые слова** – гендерное равенство, принцип недискриминации, квоты, интеграция гендерного компонента, национальный механизм по достижению гендерного равенства.

---

<sup>23</sup> См.: Transforming Our World: The 2030 Agenda for Sustainable Development, New York: UN, 2016, pp. 18-32 (UN Document A/RES/70/1).

<sup>24</sup> Прежде всего, **Индекс гендерного неравенства** (ИГН - Gender Inequality Index/GII). Низкий Индекс гендерного неравенства свидетельствует о низком уровне неравенства между женщинами и мужчинами, и наоборот. В 2014 г. при значении ИГН 0.318 Армения занимала 62 место (т.е. этот рейтинг значительно лучше, чем по Индексу человеческого развития (ИЧР - Human Development Index/HDI), по которому Армения располагалась на 85 месте). **Индекс гендерного развития** (ИГР - Gender Development Index/GDI): Чем ближе его значение к 1 (единице), тем меньше разрыв между женщинами и мужчинами: в 2014 г. хотя Армения при значении ИГР1.008 и входила в первую группу стран (т.е. стран с наилучшими показателями)(тогда как Грузия с показателем 0.962 входила во вторую группу стран, а Азербайджан с показателем 0.942 - в третью), за усредненным показателем скрывается значительный разрыв в валовом национальном доходе на душу населения (у мужчин он в 1.7 раза выше, чем у женщин), который нивелируется более высокими показателями ожидаемой продолжительности жизни и обучения у женщин. См. Доклад о человеческом развитии 2015. Труд во имя человеческого развития. Нью-Йорк: ПРООН, 2015, с. 205, 221 и 225. **Индекс гендерного разрыва**. В 2015 г. Армения занимала 105-е место среди 145 стран. Лучше всего ситуация в сфере образования, где Армения находится на 35-ом месте, затем - в сфере экономической активности - на 79-ом месте. Хуже всего обстоят дела в сфере политического участия (125-е место) и в здравоохранении (144-е место). The Global Gender Gap Report 2015, Geneva: World Economic Forum, 2015, pp. 88-89.

**ԳԵՆԴԵՐԱՅԻՆ ՀԱՎԱՍԱՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ  
ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ ՔԱՂԱՔԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ԱՌԱՋՆԱՀԵՐԹՈՒԹՅՈՒՆ.  
ՍՈՑԻԱԼ-ՓԻԼԻՍՈՓԱՅԱԿԱՆ ՎԵՐԼՈՒԾՈՒԹՅՈՒՆ**

ՎԼԱԴԻՄԻՐ ՕՍԻՊՈՎ

Ամփոփում

Գենդերային հավասարությունը՝ ժամանակակից ժողովրդավարական պետության հիմնարար սկզբունք է: ՀՀ Կառավարությունը մշակում և իրականացնում է գենդերային քաղաքականությունը 1990-ական թվականների կեսերից՝ առաջին հերթին «Գենդերային քաղաքականության հայեցակարգի» և «Կանանց և տղամարդկանց հավասար իրավունքների և հավասար հնարավորությունների ապահովման մասին» օրենքի, ինչպես նաև Ազգային և ռազմավարական ծրագրերի միջոցով:

**Բանալի բաներ** – գենդերային հավասարություն, խտրականության բացառման սկզբունք, քվոտաներ, գենդերային բաղադրիչի ինտեգրում, գենդերային հավասարության ապահովման ազգային մեխանիզմ:

**GENDER EQUALITY AS A PRIORITY OF THE STATE POLICY OF THE  
REPUBLIC OF ARMENIA:  
SOCIO-PHILOSOPHICAL ANALYSIS**

VLADIMIR OSIPOV

Abstract

Gender equality is a fundamental principle of a contemporary democracy. The Government of the RA has been formulating and implementing gender policies since mid-1990s first of all through the “Gender Policy Concept Paper” and “the Law on provision of equal rights and equal opportunities for women and men” as well as through National and Strategic Action Plans.

**Key words** – gender equality, principle of nondiscrimination, quotas, gender mainstreaming, national machinery for gender equality.



---

# ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

## О РАНИХ РИСУНКАХ ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА И ЕГО ИЛЛЮСТРАЦИЯХ К ПОЭМЕ А.С. ПУШКИНА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН»

ԱՐԱՐԱՏ ԱԳԱՏՅԱՆ

В творческом наследии выдающегося художника, основоположника и крупнейшего мастера исторической живописи в армянском искусстве Вардгеса Суренянца (1860–1921) заметное место занимают и его графические произведения - многочисленные рисунки, книжные знаки (экслибрисы), иллюстрации к армянским народным сказкам, к сочинениям армянских, русских и западно-европейских поэтов, писателей и драматургов. Как график он впервые проявил себя еще во время учебы в мюнхенской Академии художеств (1879–1885 гг.). Сохранились карандашный «Автопортрет» (1882) и три альбома с учебными штудиями и зарисовками художника, в которых он еще оттачивает свое мастерство, совершенствует технику исполнения.

В краткой биографии Вардгеса Суренянца, написанной его сестрой Юлией для каталога ереванской выставки художника, приуроченной к десятилетию со дня его смерти, утверждается, что в 1880 году он «работал в качестве карикатуриста в журнале “*Tigende Blätter*” (должно быть «*Fliegende Blätter*», т.е. «Летучие листки» – А. А.)»<sup>1</sup>. Доверяя этому источнику, то же самое повторяют и авторы двух первых монографий о жизни и творчестве Вардгеса Суренянца – Ваан Арутюнян и Маня Казарян<sup>2</sup>. Более того, они не исключают, что художник сотрудничал с этим известным не только в Мюнхене, но и во всей Европе юмористическим еженедельником не только в 1880 году, как пишет Юлия Суренянц, но и в последующие годы – вплоть до 1885 года,

---

<sup>1</sup> Каталог посмертной выставки В.Я. Суренянца (1860–1921). – Ереван: Государственный музей Армении, 1931. – С. 9.

<sup>2</sup> См.: **Ваан Арутюнян.** Вардгес Суренянц. – Ереван: Издательство АН АрмССР, 1960 (на арм. яз.). – С. 20 и 23; **Маня Казарян.** Вардгес Суренянц. – Ереван: Армгосиздат, 1960 (на арм. яз.). – С. 11-12.

когда художник завершил учебу в мюнхенской Академии художеств и вернулся в Москву. При этом В. Арутюнян признается, что в процессе работы над монографией он не имел возможности ознакомиться с содержанием журнала<sup>3</sup>, а М. Казарян отмечает, что в ленинградской Публичной библиотеке имени М.Е. Салтыкова-Щедрина она листала номера этого журнала за 1883 и 1884 годы, но карикатур за подписью Вардгеса Суренянца в них не обнаружила<sup>4</sup>. Недавно нам довелось подробно ознакомиться с номерами журнала «Fliegende Blätter» за весь период пребывания художника в Мюнхене – с 1879 года по 1885 год включительно (Рис. 1–3). Однако среди нескольких тысяч помещенных на страницах этих номеров (№№ 1745–2109) юмористических гравюр и рисунков таких известных, в основном немецких и австрийских карикатуристов, как

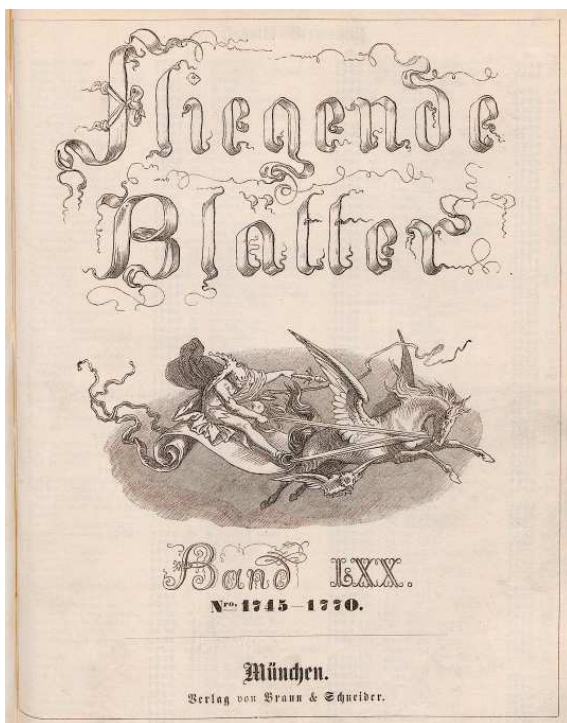


Рисунок 1. Обложка  
журнала Fliegende Blätter за  
1879 год

<sup>3</sup> См.: **Ваан Арутюнян**. Вардгес Суренянц..., С. 20.

<sup>4</sup> См.: **Маня Казарян**. Вардгес Суренянц..., С. 12.

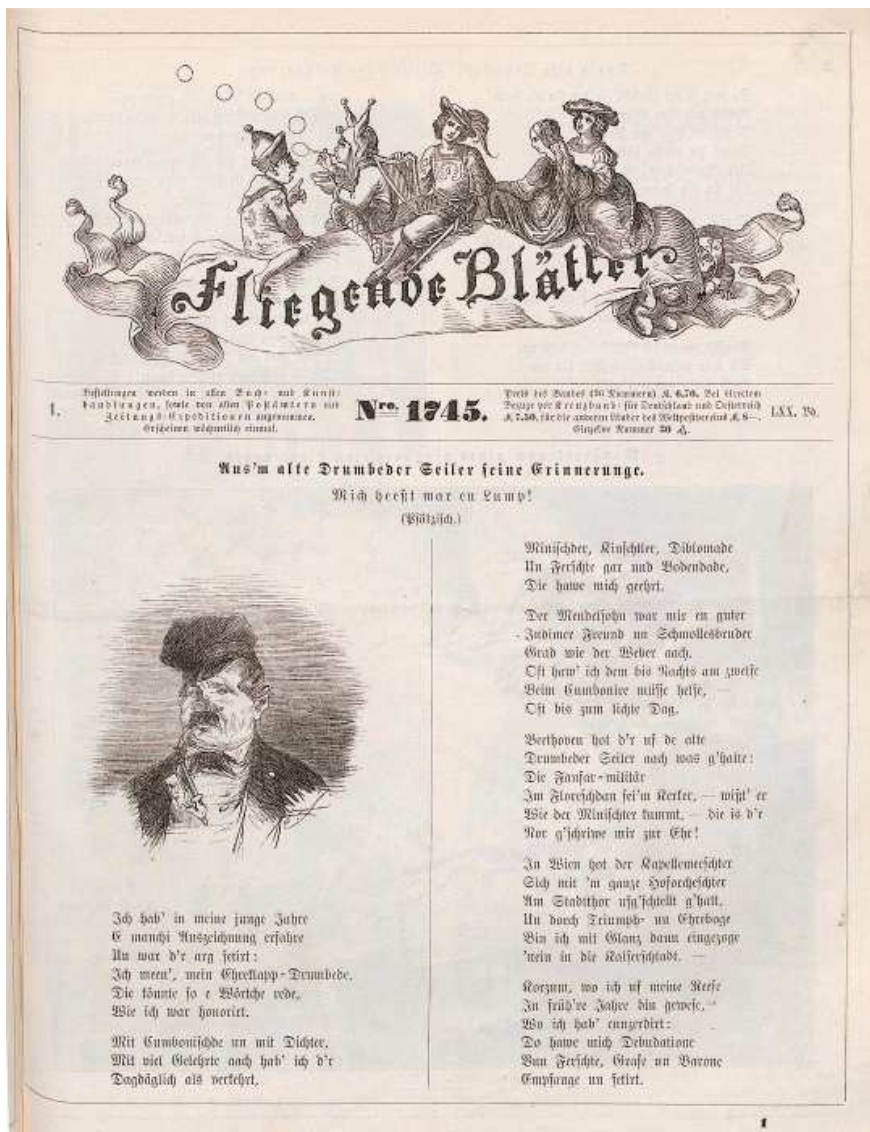


Рисунок 2. Первая страница первого номера журнала Fliegende Blätter за 1879 год



**№ 2109.**

**Die Oefenlehreit.**  
 (Schick.)



Hermann und Hans küssen die Heiden. Sie küssen noch keine Heide.  
 „Was bist du noch nicht Alles!“ kommt der Seeped.  
 „Was nicht Alles?“ sagt er.

„Quelle Arbeit! ...“

„Gottlieb! Mein Gott!“

„O du meine künfte Weib!“

„Was ist das?“

„Du bist meine Schöne!“

„Was ist das?“

„Das ist die Arbeit!“

„Was ist das?“

„Das ist die Arbeit!“

Рисунок 3. Последняя страница последнего номера журнала Fliegende Blätter за 1885 год

Людвиг фон Нагель (1836–1898), Людвиг Бехштейн младший (1843–1914), Адольф Оберландер (1845–1923), Эдмунд Гарбургер (1846–1906), Лотар Меггендорфер (1847–1925), Генрих Шлитт (1849–1923), Петер Бауэр (1859–

1904), Германн Шлитген (1859–1930) и другие ведущие сотрудники журнала, мы не встретили ни одной карикатуры, ни одного сатирического рисунка за подписью Вардгеса Суренянца. В сети Интернет нам удалось найти алфавитный список художников, карикатуры которых печатались на страницах «*Fliegende Blätter*» за всю историю существования журнала (1845–1944 гг.)<sup>5</sup>. Но и в этом солидном списке, включающем имена почти 400 художников, мы не нашли имени армянского мастера. Таким образом, остается предполагать, что: 1) сведение, сообщенное сестрой художника и затем повторенное практически всеми биографами художника, в том числе и автором этих строк<sup>6</sup>, не соответствует действительности; 2) Суренянец на самом деле создавал карикатуры для немецкого журнала, но они по каким-то причинам были отвергнуты редакцией издания и не пошли в печать; 3) карикатуры армянского художника были напечатаны анонимно, без подписи автора (такие безымянные, неподписанные рисунки тоже встречаются на страницах «*Fliegende Blätter*»); 4) Суренянец печатал свои карикатуры под псевдонимом – под другой фамилией или под другими инициалами.

Как выдающийся мастер графического искусства и, в частности, как художник-оформитель книги Суренянец впервые по-настоящему проявил себя лишь в 1897 году, когда незадолго до 100-летия со дня рождения А.С. Пушкина одно из крупнейших московских издательств – Издание книжного магазина Гросман и Кнебель – заказало ему (знатоку Востока, к тому же выходцу из Крыма<sup>7</sup>) иллюстрации к романтической восточной поэме Пушкина «Бахчисарайский фонтан».

---

<sup>5</sup> См.: <http://www.arthistoricum.net/themen/bildquellen/fb/kuenstler/>, дата обращения: 16.07.2016.

<sup>6</sup> См., например: **Арапат Агасян**. Пути развития армянского изобразительного искусства в XIX–XX веках (1828–1991 гг.). – Ереван: «Воскан Ереванци», 2009 (на арм. яз.). – С. 58; **Арапат Агасян**. Вардгес Суренянец (1860–1921). – Ереван: Национальная галерея Армении, 2010 (на арм. и англ. яз.). – С. 22.

<sup>7</sup> Уроженец Ахалциха Вардгес Суренянец до переезда в Москву несколько лет (с 1867 года по 1870 год) вместе с родителями прожил в Крыму – в городе Симферополе. Он часто бывал в Феодосии, где обычно останавливался в доме у своего дальнего родственника И.К. Айвазовского. Именно тогда, увидев рисунок знаменитого Фонтана слез, который был выполнен рукой маленького Вардгеса под впечатлением от совместной поездки в Бахчисарай, великий маринист подарил мальчику коробку красок и благословил его стать художником.

Художник со всей ответственностью берется за дело, которому посвящает целых два года. В Бахчисарае, этой своеобразной «ближней Альгамбре» на юге России, он долго, в течение нескольких месяцев, тщательно изучает специфические климатические условия, природные особенности края, жизнь и быт местных татар, их самобытные национальные костюмы, предметы обихода, этнический тип, характер и привычки народа, его религиозные обычаи, архитектуру и декоративное убранство мечетей, жилых и дворцовых зданий... С целью более убедительного, достоверного воспроизведения всего этого он делает фотографические снимки как на открытом воздухе, так и во внутренних дворах и интерьерах, даже получает разрешение снимать обстановку на женской половине татарских домов. Благодаря этим снимкам он уточняет различные мизансцены и композиционные схемы своих будущих иллюстраций, выбирает наиболее естественные и выгодные точки зрения и ракурсы, пространственные планы, особенности освещения в различное время суток, характерные жесты, движения и позы людей. Некоторые из этих фотографий он почти без изменений переводит в графику, лишь придавая им большую живость, убирая лишние, отвлекающие подробности и детали, обобщая образы, поэтизируя и типизируя их силой своего богатого творческого воображения и тонкого художественного вкуса. Естественно, что он не ограничивается только фотоэтюдами, параллельно создавая десятки выразительных графических эскизов: портретов, жанровых сцен, пейзажей, архитектурных видов, предметных и растительный натюрмортов, досконально изучая и исследуя все, что так или иначе связано с пушкинской темой, с гениальной «байронической» поэмой Пушкина. В итоге Суренянц создает свыше семидесяти иллюстраций, большая часть которых (42 листа) ныне хранится в Национальной галерее Армении в Ереване, некоторые из них – в частных коллекциях, а местонахождение остальных до сих пор, к сожалению, не установлено. Роскошная, напечатанная на качественной бумаге, крупная по формату книга в цельноколенкором переплете с золотым и красочным тиснением, в художественном оформлении и с иллюстрациями Вардгеса Суренянца выходит в свет в 1899 году, в дни празднования пушкинского юбилея<sup>8</sup>. Рисунки эти художник с бла-

---

<sup>8</sup> См.: **А.С. Пушкин.** Бахчисарайский фонтан. Поэма / Иллюстрировал В.Я. Суренянц; текст печатается под ред. П.А. Ефремова. – Москва: Издание книжного магазина Гросман и Кнебель, 1899. – 112 с.

годарностью посвящает своему первому ценителю и наставнику И.К. Айвазовскому.

Как справедливо пишет автор монографии о Суренянце М.М. Казарян, в поэме Пушкина художника привлекали не ослепительный внешний блеск, богатство и пышность восточного гарема и не модная тогда ориенталистическая экзотика<sup>9</sup>. Его, как художника-реалиста, во многом разделявшего демократические идеи и общественные идеалы русских передвижников, прежде всего интересовали положенные в основу поэмы социальные мотивы и морально-нравственные конфликты, а также свойственные ее героям национальные и индивидуальные, характерные психологические черты и особенности.



Рисунок 4. В. Суренянц – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: титульный лист книги

<sup>9</sup> См.: **Маня Казарян**. Вардгес Суренянц..., С. 50.

Воспроизводя важнейшие сюжетные сцены поэмы, Суренянц в целом оставался верен поэтическому слову и духу. Это касается преимущественно тех сцен, где представлены душевные переживания Марии и Заремы – главных героинь пушкинской драмы. С высоким графическим вкусом, с чувством меры и формы решен ее титульный лист (Рис. 4), где рядом со «слезящимся» Бахчисарайским фонтаном изображена сидящая, печально понурившая голову, глубоко задумавшаяся фигура облаченной в восточное платье юной наложницы. Причем название поэмы художник тонко стилизовал, искусно уподобив русские буквы своеобразному восточному арабеску – прихотливой вязи то ли арабских, то ли персидских письмен. В этой вводной, настраивающей читателей на соответствующий поэтический лад картине Суренянцу удалось не только передать романтическую атмосферу пушкинской поэмы, но и уловить ее драматическую интонацию. В то же время художник в ней отдал дань уважения, посвятил ее памяти великого поэта, чеканный профиль которого он органично ввел в композицию, поместив его в правом верхнем углу титульного листа. Точно так же Суренянц поступил и в рисунке обложки, выполненном в манере английских прерафаэлитов – с контурным изображением склонившейся к источнику молодой женщины в длинном до пят легком платье (Рис. 5).

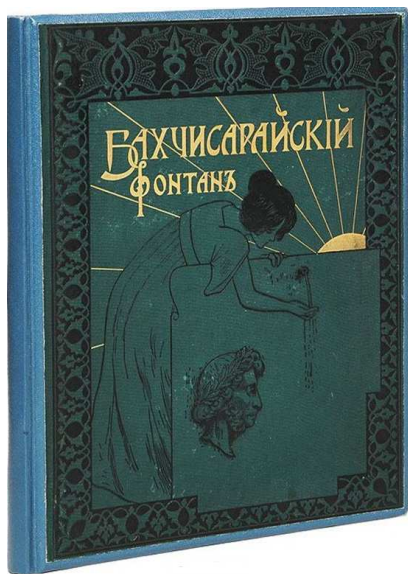


Рисунок 5. В. Суренянц – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: обложка книги



Что касается сюжетных листов, т.е. собственно иллюстративных изображений, то в них художник стремился быть максимально верным духу и букве поэмы, тогда как в обильно покрывающих страницы издания заставках, концовках, виньетках, маргиналиях он давал волю своей творческой фантазии, демонстрируя блестящий дар стилизатора (Рис. 6). Впрочем, и в тематических

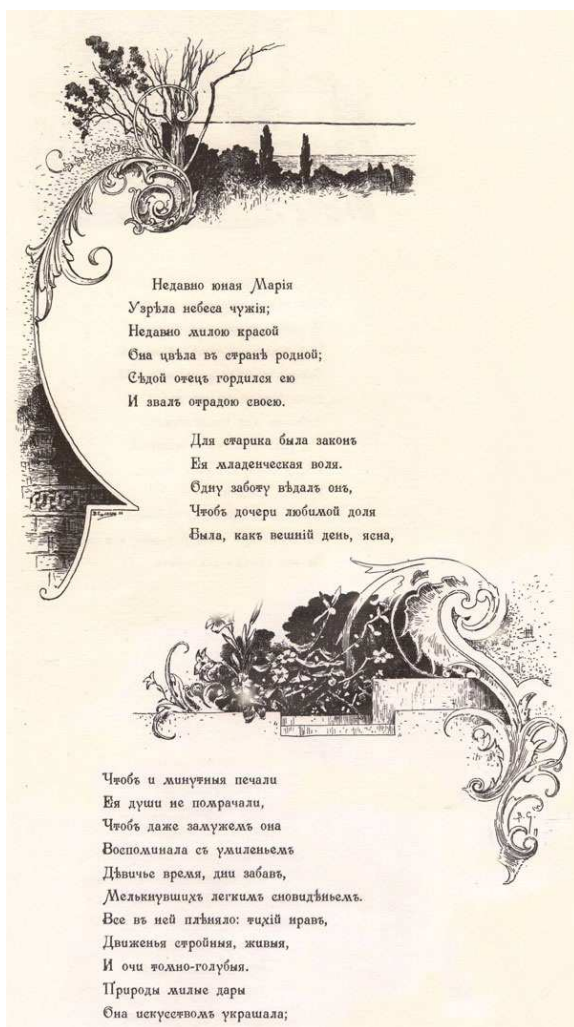


Рисунок 6. В. Суренянц – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: заставки книги

иллюстрациях, за исключением, пожалуй, лишь нескольких сугубо повествовательных, описательных сцен с изображением повседневной жизни наложниц, каждодневных занятий и обязанностей обитателей дворца, деталей его обстановки, заведенных в нем порядков и правил, Суренянц далеко не слепо следовал букве пушкинской поэмы, не выступал в роли дотошного иллюстратора, пассивно переводящего на бумагу поэтические сцены и образы. Во многих случаях он доверял своему воображению, собственным знаниям и зрительным впечатлениям, как бы дополняя те описания, сюжетные линии и сцены, ту психологическую и эмоциональную атмосферу, о которых Пушкин в силу специфики поэтического искусства не договаривал, не досказывал до конца.



Рисунок 7. В. Суренянц – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: хан Гирей

Так, например, повествуя о печальной, трагической судьбе польской панночки, княжны Марии, о том как она оказалась в гареме влюбленного в нее, вспыльчивого и ревнивого хана Гирея (Рис. 7), Пушкин довольствуется

лишь несколькими поэтическими фразами, не вдаваясь в подробности ее пленения. Между тем как Суренянец, наоборот, разворачивает перед нами драматическую сцену. Действие происходит в просторных залах и анфиладах княжеского замка, обставленных в европейском вкусе, со специфическими особенностями польско-украинского шляхетского, дворянского быта. Художник со всеми подробностями показывает нам толпу вооруженных татар, раненного выстрелом в грудь, упавшего на пол и роняющего свой меч седовласого князя – отца Марии и, наконец, саму юную княжну рядом с отцом, убитую горем, страхом и отчаянием (Рис. 8). Всего этого нет в поэме Пушкина, но все это как бы подразумевается, предполагается в самом подтексте поэтических строк.



Рисунок 8. В. Суренянец  
– иллюстрации к поэме  
А.С. Пушкина:  
пленение Марии

Описывая комнату Марии в тихой, уединенной части гарема, Пушкин, желая подчеркнуть глубокую веру тоскующей по родине героини, католической христианки, замечает:

*Там день и ночь горит лампада  
Пред ликом Девы Пресвятой...*

Тогда как в иллюстрации к этому отрывку поэтического текста нет ни горящей лампады, ни лика Девы Марии, чьим именем, по-видимому, и была крещена героиня поэмы, которую Суренянц представил в молитвенной позе, коленопреклоненной, со Святым Писанием в руках, но со взглядом, воздетым не к лику Пресвятой Девы, а к латинскому кресту с фигурой распятого Спасителя. Справедливости ради надо заметить, что в иллюстрации к одной из наиболее драматических, кульминационных сцен поэмы, где повествуется о ночном посещении Заремой комнаты Марии и приводится исповедальный, полный мольбы, слез и угроз монолог страстной горянки, в левом углу погруженного в полутьму интерьера художник изобразил как горящую за спиной у Марии лампаду, так и образ Богородицы с младенцем Христом на коленях (Рис. 10).



Рисунок 10. В. Суренянц – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: встреча Заремы с Марией

Вспоминая обстоятельства своего пленения и похищения татарами, другая героиня поэмы, грузинская красавица Зарема, также довольствуется несколькими словами признания:

*Но почему, какой судьбой  
Я край оставила родной,  
Не знаю; помню только море  
И человека в вышине  
Над парусами...*

В иллюстрации Суренянца сцена эта обрастает новыми подробностями и деталями, становится более реальной, конкретной и зримой. На палубе небольшого, но крепко сбитого и нагруженного тяжелыми сундуками, награбленным добром и военными трофеями парусника, плывущего по беспокойным водам Черного моря, мы видим изможденную, прислонившуюся к грот-мачте плененную, со связанными за спиной руками Зарему, а рядом с ней – еще двух обессиленных, полуобнаженных юных пленниц и двух вооруженных татар (Рис. 9).



Рисунок 9. В. Суренянец – иллюстрации к поэме А.С. Пушкина: похищение Заремы

Творческое воображение Суренянца становится еще более раскованным и свободным в сцене убийства, заклания Марии рукой ее ревнивой соперницы Заремы – в сцене, которая вообще отсутствует в поэме Пушкина. О мотивах, причинах и обстоятельствах смерти польской княжны поэт говорит лишь в общих – туманных, неопределенных словах. Приведем этот поэтический отрывок целиком:

*Мгновения жизни дорогие  
 Давно прошли, давно их нет!  
 Что делать ей в пустыне мира?  
 Уж ей пора, Марию ждут,  
 И в небеса на лоно мира  
 Родной улыбкою зовут.*

.....  
*Промчались дни; Марии нет.  
 Мгновенно сирота почила.  
 Она давно желанный свет,  
 Как новый ангел, озарила.  
 Но что же в гроб ее свело?  
 Тоска ль неволи безнадежной,  
 Болезнь, или другое зло,  
 Кто знает? Нет Марии нежной!..*

Как видим, Пушкин дает читателю возможность самому, по собственному усмотрению ответить на эти вопросы, решить роковую загадку. Пользуясь данной ему возможностью, Суренянец предлагает свою версию трагического события: он вкладывает в руку Заремы кинжал, выставляя ее в роли убийцы. Надо сказать, что к этой версии читателей своей поэмы неявно, как бы намеками подводил и сам Александр Сергеевич. Не случайно упомянутый выше ночной монолог в покоях Марии страстно влюбленная в хана Гирея гордая, но мстительная грузинка завершает на следующей недвусмысленной ноте:

*Но слушай: если я должна  
 Тебе... кинжалом я владею,  
 Я близ Кавказа рождена.*

По версии Суренянца убийство происходит тогда же и там же – ночью, в спальне Марии. Зарема, только что заколовшая Марию кинжалом, зловещей тенью нависла над телом бездыханной княжны, вперив свой безумный взгляд в ее озаренное светом лампы лицо.

На то, что причиной смерти Марии могла быть Зарема, косвенно указывают и следующие строки, посвященные не менее загадочной, но явно насильственной смерти последней:

*Стареют жены. Между ними  
Давно грузинки нет; она  
Гарема стражами немymi  
В пучину вод опущена.*

*В ту ночь, как умерла княжна,  
Свершилось и ее страданье.  
Какая б ни была вина,  
Ужасно было наказанье!*

Именно этой сцене посвящена еще одна листовая иллюстрация Суренянца к поэме Пушкина. Художник в этой ночной, построенной на резких контрастах света и тени, мрачноватой и даже несколько гнетущей по своему почти натуралистическому эффекту сцене не просто показывает, но и достаточно подробно рассказывает, повествует о том, как на скалистом берегу у подножья дворца «немые стражи гарема» тайком, вдали от посторонних глаз «опускают в пучину вод» мертвое тело Заремы.

Таким образом, художник в своих иллюстрациях стремился следовать не столько букве, сколько романтическому духу пушкинской поэмы, и это ему удалось в полной мере. Можно без преувеличения сказать, что ни до, ни после Суренянца ни одному иллюстратору этой поэмы Пушкина не удалось столь выразительно переложить на язык изобразительного искусства это бесподобное литературное творение – немеркнущую жемчужину русской поэзии. Не случайно, что созданные Суренянцем для «Бахчисарайского фонтана» рисунки были представлены и пользовались успехом на юбилейной Пушкинской выставке, открытой в Москве в 1899 году по инициативе Общества любителей

российской словесности<sup>10</sup>. Показательно и то, что многие годы спустя, уже в 1993 году, за несколько лет до празднования 200-летнего юбилея Пушкина, в коллекционной серии «Крымская Пушкинская Библиотека» в Киеве вышло в свет факсимильное издание именно этого замечательного памятника книжного искусства конца XIX века с иллюстрациями Вардгеса Суренянца<sup>11</sup>.

### РЕЗЮМЕ

В статье говорится о раннем – мюнхенском периоде творчества выдающегося армянского живописца, рисовальщика, книжного иллюстратора и сценографа Вардгеса Суренянца (1860–1921). В частности, обсуждается достаточно спорная проблема его вероятного сотрудничества с немецким юмористическим еженедельником «Fliegende Blätter» («Летучие листки»). Подробно рассматриваются графические иллюстрации художника к поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», которая увидела свет в Москве в 1899 году, к 100-летию со дня рождения поэта.

**Ключевые слова** – Вардгес Суренянц, графика, «Fliegende Blätter» («Летучие листки»), карикатура, А.С. Пушкин, «Бахчисарайский фонтан», иллюстрация.

### ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ՎԱՂ ՇՐՋԱՆԻ ԳԾԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ԵՎ Ա.Ս. ՊՈՒՇԿԻՆԻ «ԲԱԽԻՏԱՐԱՅԻ ՇԱՏՐՎԱՆԸ» ՊՈԵՄԻ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

### ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

Հոդվածում խոսվում է հայ ականավոր գեղանկարիչ, գծանկարիչ, գրքարվեստի վարպետ և բեմանկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի (1860–1921) ստեղծագործության վաղ մյունխենյան շրջանի մասին: Մասնավորապես, քննարկվում է գերմանական «Fliegende Blätter» («Թռուցիկ թերթիկներ») հունդրիստական շաբաթահանդեսի հետ նրա հավանական համագործակ-

<sup>10</sup> Տե՛ս: Альбом Пушкинской выставки, устроенной Обществом любителей российской словесности в залах Исторического музея в Москве. 29 мая – 13 июня 1899 г. – Москва: Типолитография Н.И. Гросман и Ко, 1899. – 22 с.; **Ք. Կ.** Пушкинские иллюстрации // Искусство и художественная промышленность. Москва. – 1899, № 12, С. 1027–1028.

<sup>11</sup> Տե՛ս: **Ա.Տ. Պուշկին.** Бахчисарайский фонтан. Поэма / Иллюстрировал В.Я. Суреньянц. – Киев: СП Свенас, 1993. – 112 с.



ցույթյան բավական վիճելի խնդիրը: Հանգամանորեն դիտարկվում են Ա.Ս. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ 1899-ին Մոսկվայում լույս տեսած «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի համար նկարչի ստեղծած գծապատկերները:

***Բանալի բաներ*** – Վարդգես Սուրենյանց, գրաֆիկա, «Fliegende Blätter» («Թռուցիկ թերթիկներ»), ծաղրանկար, Ա.Ս. Պուշկին, «Բախչիսարայի շատրվանը», նկարազարդում:

**ABOUT VARDGES SURENYANTS'S EARLY DRAWINGS AND HIS  
ILLUSTRATIONS OF A.S. PUSHKIN'S POEM "BAKHCHISARAY FOUNTAIN"  
ARARAT AGHASYAN**

In the article a distinguished Armenian painter, graphic artist, book illustrator and stage designer Vardges Surenyants' (1860-1921) early works of Munich period are presented. In particular, a highly disputable issue concerning his probable collaboration with the German humor weekly magazine "Fliegende Blätter" ("Flying pages") is discussed. The artist's graphic illustrations created for A.S. Pushkin's poem "Bakhchisaray fountain" published in 1899 in Moscow on the occasion of the poet's 100th anniversary are considered in detail.

**Key words** - Vardges Surenyants, graphics, "Fliegende Blätter", caricature, A.S. Pushkin, "Bakhchisaray fountain", illustration.

**ԻՆՖԵՐՆԱԼՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԴԵՎԻԱՆՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՌՈՔ ԵՐԱԺԻՇՏՆԵՐԻ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ, ԲԵՄԱԿԱՆ ԵՎ  
ՍՈՑԻԱԼԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐԻ ՄԵՋ**

**ԷԴԳԱՐ ԳՅԱՆՋՈՒՄՅԱՆ**

Ռոք երաժշտությունն առաջ եկավ XX դարի 50-ականների վերջում, և բազմաթիվ հետազոտողների կարծիքով մարդկության պատմության մեջ առաջին անգամ սոցիալական, տնտեսական և մշակութային հեղափոխությունն իր արտահայտության ձևը գտավ երաժշտության միջոցով: Ռոք երաժիշտները համաշխարհային հանրության ուշադրությունը հրավիրեցին տնտեսական խնդիրների վրա, հանդես եկան Ամերիկայում ռասայական խտրականության դեմ: Բայց, մյուս կողմից, այն մի շարք դեկանտ<sup>1</sup> և ինֆերնալ<sup>2</sup> երկույթների նոր ալիք բարձրացրեց: Շատ երգերի կենտրոնական թեման դարձան թմրանյութերը և արևելյան միստիցիզմի գաղափարները: Հիմնական շեշտը դրված էր երիտասարդության վրա, որն էլ դարձավ հեղափոխական ուժ՝ ապստամբելով քաղաքակրթության դեմ<sup>3</sup>: Հայտնի ոռք երաժիշտ Ջիմ Մորրիսոնը գրում է. «Ինձ միշտ հրապուրել է խռովության միտքը, ինձ դուր է գալիս հասարակական կարգի ցանկացած խախտում, ես հետաքրքրվում եմ քաոսի և ավերման ցանկացած դրսևորմամբ, գործողություններով, որոնք որևէ իմաստ չեն կրում»: Այս ամենը լայն ճանապարհ բացեց օկմշակույթի<sup>4</sup> և թմրանյութերի առջև: Այդ պատճառով 1954 թվականին ԱՄՆ-ի կոնգրեսում սկսվում է «Երիտասարդության վրա ոռք երաժշտության կործանարար ազդեցության մասին» հարցի լուումը<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> Դեկանտ (լատ. deviation՝ շեղում բառից) – թժվ.նորմայից շեղված (օր.՝ մանկական վարքը): Словарь иностранных слов. Комлев Н.Г., 2006.

<sup>2</sup> Ինֆերնալ (լատ. infernalis, infernus՝ ստորերկրյա, դժոխային բառից) – ստորգետնյա, դժոխային: Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка. Чудинов А.Н., 1910. Ինֆերնալ (լատ. infernalis) – դժոխային, դժոխքին պատկանող: Словарь иностранных слов. Комлев Н.Г., 2006.

<sup>3</sup> **Сохор А.**, Вопросы социологии и эстетики музыки, Статьи и исследования II, Ленинград, “Советский композитор”, с. 281; **Петрушин В.И.**, Музыкальная психология. Учебное пособие для вузов. Москва, Академический проект, Трикста, 2008, с. 161.

<sup>4</sup> Օկմշակութային (լատ. occultus՝ գաղտնի) – միստիկական՝ գերբնականի, անըրաշխարհիկի մասին պատմող: Словарь иностранных слов. Комлев Н.Г., 2006.

<sup>5</sup> **Опарин А.А.**, Религии мира и Библия, Харьков, 2001, издательство “Факт”, с. 116.

1970-ական թվականներին առաջ եկան պանկ ողբը և ինդասթրիալ ողբը, որոնք կարևորում էին իրենց երաժշտության ներքո առաջացող ենթագիտակցական գործընթացները: Նրանք նաև որդեգրել էին “Doors” խմբի օկմշակության զաղափարները: Նրանց արվեստում ընդգծված էին զաղափարներ՝ կապված մոգության, կիրառական էզոթերիզմի, օկկուլտիզմի և սատանայապաշտության հետ, որոնք հետագայում իրենց զարգացումը գտան “Heavy metal” ուղղության խմբերի ստեղծագործության մեջ:

1980-ականներին երևան եկավ “Heavy metal” ուղղությունը, որի վառ ներկայացուցիչն էր Օզզի Օզբորնը: Ինչպես նշում են մի շարք հետազոտողներ, 80-ականներին ողբի զարգացումն ընթանում էր հիմնականում հենց այս հունով: Հետագայում ի հայտ են գալիս “Grung” և “Alternative” ուղղությունները, որոնց ստեղծագործության հիմքում ևս ընկած էին պանկ ողբի զաղափարները: Այս տարիներին ստեղծվեց “Metallica” խումբը, որը որդեգրեց պանկ ողբի ծայրահեղ էքսպրեսիվությունը: Ստեղծվեցին “Black metal” ուղղվածությամբ խմբեր, որոնց գաղափարախոսության հիմքում գտնվում էին ինֆերնալ հայեցակարգերը և սատանայապաշտությունը: Նրանց երգերի տեքստերն ուղղակի ապշեցնում էին աստվածահայոյություններով իրենց հագեցվածությամբ: Սակայն դեպի սատանայապաշտություն հակվածության նման միտումներն արդեն նկատելի են 60-ականների և 70-ականների սկզբի ողբ արվեստում: Մենք արդեն հիշատակել ենք ինդասթրիալ ուղղությունը, սակայն անգամ դրա առաջացումից ավելի վաղ մենք նման միտումներ ենք տեսնում “The Beatles”-ի, “Black Sabbath”-ի, “The Rolling Stones”-ի և ողբի ակունքներում կանգնած բազմաթիվ այլ խմբերի ստեղծագործություններում: Նաև պետք է նշել, որ 80-90-ականներին մեծ տարածում ստացած ծանր ողբի բուռն զարգացման նախահիմքերն են 60-ականների փսիխոդելիկ խմբերի գեղարվեստական միտումները և հայացքները:

Այժմ վերը շարադրվածը դիտարկենք ավելի մանրամասնորեն՝ անդրադառնալով որոշ ողբ խմբերի և երաժիշտների ստեղծագործական և կենսագրական մի քանի դրվագների:

“Heavy Metal” ուղղության ռահվիրաներից էր «Բլեք Սաբբաթ» խումբը, որը հանդես էր գալիս ավանդական ողբ-կազմով. Օզզի Օզբորն՝ վոկալ, Թոնի Աիոնի՝ սոլո-կիթառ, Թերրի Բաթլեր՝ բաս-կիթառ և Բիլլ Ուադ՝ հարվածային գործիքներ: 70-ականների սկզբին իր մի քանի ռոպերում գործիքավորված «Պարանոիդ» ստեղծագործությամբ հանրահայտ խումբ դարձավ Ամերիկայում և Եվրոպայում:

Անչափահաս հանդիսատեսի շրջանում նրանց ունեցած հաջողությունը հակասում էր քննադատների գնահատականին: Ուժգին հնչյունների հեղեղը, մեներգչի նյարդային ձայնը հասարակությանը հաղորդում էր տեքստը. «*Խլի՛ր ինչ-որ մեկի կյանքը, այն արժեք չունի, սպանի՛ր որևէ մեկին, ոչ ոք չի լացի: Ազատությունը քոնն է, միայն կատարի՛ր քո պարտքը, մեզ հարկավոր է միայն քո հոգին*» («Առատության եղջյուր»):

Դա այնպես հիացրեց Ամերիկայի երիտասարդությանը, որ խումբը կարող էր անդադար ձեռնարկել իր շրջագայությունները և մշտապես «ոսկե» ալբոմներ թողարկել: Միայն այն բանից հետո, երբ որոշ երաժիշտներ սկսեցին համերգների ժամանակ հոգնածությունից ուժասպառ վայր ընկնել, խումբը դադարեցրեց իր տենդագին ուղևորություններն Ամերիկայում: Օգբորնը դա այսպես մեկնաբանեց. «Ամերիկյան աշխարհի ամենասատանայական երկիրն է: Թմրանյութերի ծարավ մարդիկ ասես կենդանի մղձավանջներ լինեն: Ջարմանում եմ, որ նրանց կեսը համերգին չի գալիս դագաղով հանդերձ»:

«Բլեք Սաբբաթի» առաջին ալբոմի տիտղոսակիր ստեղծագործության հենքը զանգերի դողանջն է և ամենևին ոչ պատահական ընտրված փոքրացված կվինտան (եռատոնը): Տեքստն իր անորոշ, քաոսային շարադրանքով ստեղծում է որոշակի մղձավանջային մթնոլորտ: Ալբոմի ներսի կողմում գլխիվայր շրջված խաչի խորհրդավոր պատկերն է, իսկ արտաքին կողմում պատկերված են ավերված տուն, չոր ճյուղեր և առջևում անիրական կեցվածքով կանգնած աղջկա պատկեր:

Ներկայացնենք «Բլեք Սաբբաթի» տիտղոսակիր ստեղծագործության մի նմուշ.

*«Ի՞նչ է սա: Այն կանգնած է իմ առջև: Սև հագած կերպարանք, որ մատնացույց է անում ինձ: Արագ ե՛րբ դարձիր և փախի՛ր:*

*Գրի՛ր այժմ ընտրյալին:*

*Կրակե աչքերով սև կերպարանքը մարդկանց ցույց է փալիս իրենց ցանկությունները:*

*Ես փեսնում եմ, թե ինչպես է կրակն ավելի ու ավելի վեր բարձրանում: Խնդրում եմ, Աստվա՛ծ, օգնի՛ր ինձ»:*

Մեկ այլ երգում Լյուցիֆերը (սատանան) հմայում է ունկնդրի հոգին.

*«Որոշ մարդիկ ասում են, թե իմ սերը կեղծ է: Խնդրում եմ, հավաքա՛ ինձ, թանկագինս, ես այն ցույց կբամ քեզ: Օ՛հ, սիրիր ինձ հիմա, և դու չես ափսոսա, որ թողել ես այն կյանքը, որով ապրում էիր մինչև մեր շփումը... Իմ անունը Լյուցիֆեր է, խնդրում եմ, բռնի՛ր իմ ձեռքը»:*

«Բլեք Սաբբաթի» առաջին սկավառակը ոչ միայն վրդովմունքի և մերժման, այլ նաև ճանաչման ալիք առաջ բերեց, և դա մեծ շարժ առաջացրեց միստիկ գրականության շուկայում: Գրքերը սև կախարդության, կախարդների պաշտամունքի և հոգիների հմայությունների մասին սկսեցին գնել ահռելի քանակությամբ, դրանք լավ պահանջարկ ձեռք բերեցին:

«Բլեք Սաբբաթի» “Reflection - Black Sabbath” ալբոմում հետևյալ ուղերձը կա իրենց երկրպագուներին. «Եվ դու, խեղճ անմիտ, որ ձեռքիդ բռնել ես այս սկավառակը, իմացի՛ր, որ դու դրանով վաճառել ես քո հոգին, որովհետև այն արագորեն կբռնկվի դժոխային ոլորտով, այս երաժշտության սապանա-յական ուժով: Եվ այդ երաժշտական փարանոլոյի խայթոցը քեզ կստիպի պարել առանց կանգ առնելու, անվերջ»<sup>6</sup>:

Այս խմբի հետևորդները դաջվածքներ էին կրում՝ գրառումներով, որոնցով բացահայտորեն վկայում էին. «Ես վարակված եմ «Բլեք Սաբբաթով»:

Խմբի մենակատար Օզզի Օզբորնի՝ խմբից հեռանալուց հետո խմբում հայտնվեց «Ռեյնբոու» («Ծիածան») խմբի նախկին երգիչը՝ Ռոննի Ջեյմս Դիոն, ով այն ժամանակ կապված էր օկմշակույթի հետ, և խումբը վերջապես լիարժեք փոխարինող գտավ:

1980 թվականին թողարկվեց «Երկինք և դժոխք» (“Heaven and Hell”) սկավառակը: Այդ սկավառակի սև կազմին երեք հրեշտակ է պատկերված՝ գլխավերևում սրբության լուսապսակներով, կարմիր լաքով ներկված եղունգներով, ովքեր թուղթ են խաղում և ծխախոտ ծխում:

1981 թվականի վերջում թողարկվեց «Ամբոխի կանոնը» (“Mob Rules”) ալբոմը, որի տիտղոսակիր ստեղծագործությունը՝ «Ծանր մետաղ» (“Heavy Metal”), օկմշակութաֆանտաստիկ ֆիլմի գլխավոր երգն էր: Հետո թողարկվեց «Կենդանի չարը» (“Live Evil”) կրկնակի սկավառակը, որի հակիրճ անվան մեջ արտացոլված է խմբի ինքնագնահատականը և այն, ինչ բազմահազար երկրպագուներ կապում են «Բլեք Սաբբաթի» հետ: Իսկ Ռոննի Ջեյմս Դիոյի «Սուրբ ջրասույց» (“Holy Diver”, 1983) սկավառակի կազմին՝ ուրվականային բնապատկերի մեջ, պատկերված է հրեշավոր մի էակ, ով հենց նոր եռացող ծովն է նետել շղթաներով կապկապված մի մարդու, ի դեմս որի դժվար չէ ճանաչել քահանայի:

Մեկ այլ հանրահայտ ողբ խմբի՝ «Լեդ Ջեփիեյիինի» ամենանշանավոր ու

---

<sup>6</sup> **Боймер У.**, Нам нужна только твоя душа, Christliche Literatur-Verbreitung e. V., Missionswerk Friedensstimme, Gummersbach, Berlin, 1984, էջ 10:

հաջողություն վայելող երգերից է «Սանդուղքը դեպի երկինք» (“Stairway to Heaven”), որում նկարագրված է եգիպտական դիցաբանության համանուն պաշտամունքը: Այդ երգը հակառակ նվագարկելու դեպքում (հակառակ նվագարկման էֆեկտը ողբ երաժշտության մեջ կիրառվող տեխնոլոգիա է, որի գոյության մեջ համոզվել ենք նաև մենք՝ մեր ուսումնասիրությունների ընթացքում՝ հետ նվագարկելով մի քանի ողբ ստեղծագործություն: Ծան. հեղինակի) կարելի է լսել հետևյալ նախադասությունները. «*Լսի՛ր: Մենք այնպեղ էինք... Ես երգելու եմ, որովհետև ես սպրում եմ սափանայի հեփ... Ծառայի՛ր ինձ... Այնպեղ փրկություն չկա... Եթե մենք պեփք է սպրենք սափանայի հեփ... Տերը սափանան է՞*»:

Բերենք «հետադարձ քողարկման» ևս մեկ օրինակ: «Արկանզասի սև կաղնի» (“Black Oak Arkansas”) խմբի «Երբ էլեկտրականությունը եկավ Արկանզաս» երգի հատվածներից մեկում երգիչն անիմաստ բառեր է արտաբերում: Հակառակ ուղղությամբ նվագարկելիս կարելի է լսել հետևյալը. «*Սափանան, սափանան, սափանան, սափված է, սափված է, սափված է*»:

Ինչպես գրում է «Լեդ Ջեփիելին» խմբի առաջատար կիթառահար Ջիմմի Փեյջը. «Յուրաքանչյուր ողբ նվագախմբի վճռորոշ գործոնը էներգիան է՝ այն փոխանցելու, հանդիսատեսից ստանալու և կրկին վերադարձնելու ընդունակությունը: Իրականում ողբ համերգը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ ծես, որի ժամանակ հոգեբանական ուժ է ազատվում և փոխանցվում: «Լեդ Ջեփիելինի» համերգները հիմնված են, ըստ էության, ուժեղացված հնչողության, կրկնողության և դիթմի վրա: Նրանք ընդհանուր շատ բան ունեն Մարոկկոյի տրանս-երաժշտության հետ, որն իր ծագմամբ և նշանակությամբ մոգական բնույթ ունի»:

Այժմ անդրադառնանք «Ռոլլինգ Սթունզ» ողբ խմբին, որը 1967 թվականին թողարկեց «Նորին սատանայական Մեծության ցանկությունը» (“Their Satanic Majesties Request”) անվանումով սկավառակ: Հետագայում «Սթունզի» երգիչ Միք Ջագգերը խոստովանել է, որ ոչ այլ ոք, քան սատանայապաշտական եկեղեցու քահանայապետ Անտոն Լավելյն է խմբին ոգեշնչել՝ թողարկելու այդ սկավառակը: Մի փոքր ավելի ուշ ի հայտ եկավ տխրահոչակ «Համակրանք սատանայի հանդեպ» (“Sympathy for the Devil”) երգը, որը պետք է դառնար սատանայապաշտների օրհներգը:

<sup>7</sup> **Боймер У.**, указ. соч., с. 20; **Медушевский В.**, О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки, Москва, 1976, издательство “Музыка”, с. 10.

«Ռուլլինգ Սթունգ» լրագրում կիթառահար Քեյթ Ռիչարդսն ընդգծել է. «Սև մոգությունն այնպիսի բան է, որ լավ կլիներ՝ բոլորն էլ ուսումնասիրեին: Այն մեծ հնարավորություններ է բովանդակում: Շատերը խաղացել են մոգության հետ, և յուրաքանչյուրի մեջ ինչ-որ բան է մնացել դրանից: Որտեղի՞ց հայտնվեց Վուդուի պաշտամունքը (աֆրիկացիների սև մոգությունը): Այդ ամենը մի կողմ է նետվում՝ որպես սնոտիապաշտություն և տատիկի հեքիաթներ: Ես փորձագետ չեմ և երբեք դա չեմ պնդի: Ես միայն փորձում եմ, ինչպես կարող եմ, դա հասցնել հանրությանը...»:

«Սթունգ» խմբի ալբոմի անվանումը (“Get Yer Ya-Ya’s Out”, 1970) ծագում է մի արտահայտությունից, որ օգտագործում էին Վուդուի պաշտամունքի մեջ: «Այծի գլխով ապուր» (“Goat’s Head Soup”, 1973) սկավառակի որոշ հատվածներ ձայնագրվել են Վուդուի ծեսի ժամանակ:

«Միթե Լոուֆ» («Մի կտոր միս») հարդ ողբ խմբի երգիչն իր հարցազրույցներից մեկում խոստովանել է. «Երբ ես բեմ եմ դուրս գալիս, ես դիվահար եմ դառնում»: 1982 թվականի հունվարին երգչի ելույթի ժամանակ կարելի էր տեսնել դրա օրինակը: Համերգի վերջին երգերից մեկը երգելուց հետո նա ընկավ բացարձակապես անկառավարելի նոպայի մեջ և ուժեղ ջղաձգություններ ունեցավ, ինչպիսիք նախկինում երբեք չէր ունեցել:

«Միթե Լոուֆի» կոմպոզիտոր Զիմ Սթեյմանը խոստովանել է. «Ես միշտ հիացել եմ գերբնականով և ողբն ընկալում էի որպես դրան հասնելու իդեալական միջոց»:

«Իգլս» խումբը, որի երգերի պարզ տեքստերը, տպավորիչ կրկներգերն ու սրտառույզ կատարումն այդ երգերը դարձնում են հեշտությամբ հիշվող, ևս անմասն չմնաց նմանատիպ միտումներից: Մեջբերենք մի հատված հանրահայտ «Հոթել «Կալիֆոռնիա»» երգից. «Հայելի՛ առաստաղին, վարդագույն շամպայնը՝ սառույցի մեջ: Եվ մի կանացի ծայն. «Զե՞ որ մենք այստեղ գերիներ ենք մեր սեփական կամքով»: Վարպեղի սենյակում նրանք հավաքվել էին պոռնական խնջույքի: Նրանք այդ հրեշներին ծակում էին պողպատե դանակներով և ոչ մի կերպ չեն կարողանում սպանել»:

«Իգլսի» կենսական դիրքորոշումն ամենից լավ ներկայացնում են նրանց երգի հետևյալ բառերը. «Բարի օր դժոխքում» (“Good Day in Hell”)<sup>8</sup>:

Ինչպես երևում է, գրեթե բոլոր խմբերը, որոնք բացահայտորեն դիմում էին օկմշակույթին և քարոզում էին հակասոցիալական, դևիանտ արժեքներ,

<sup>8</sup> **Боймер У.**, указ. соч., с. 46.

պատկանում են ծանր ոռքին և “Heavy metal” ուղղությանը: «Նյուվվիք» լրագիրը 1963 թվականի նոյեմբերի 21-ի համարում միանգամայն հստակ վկայում է “Heavy metal” ուղղությանը<sup>9</sup> հարող տարբեր ծայրահեղական երաժշտական խմբերի սատանայապաշտական համբավի և «դիվական հնչերանգների» մասին, որոնց գործունեությունն Ամերիկայում հարուցում է քրիստոնեական հարանվանությունների բողոքները:

Երաժշտագետ Թիբոր Կնայֆը հարդ ոռքը բնութագրում էր որպես «գեղագիտորեն ձևափոխված ահաբեկչության երաժշտություն, որը հմուտ հոգեբույժի նման կարող է կրկին ու կրկին սարսափի մատնել իր զոհին»: «Բժշկությունն այսօր» մասնագիտական թերթում (8/1982) լույս է տեսել «Երաժշտությունը՝ որպես թմրանյութ և շրջակա միջավայրի աղտոտիչ» վերնագրով հոդված, որտեղ հետազոտությունների հիման վրա հաստատվել է, որ «լեկտրական կիթառների գերծայնային հնչյունները և հարվածային գործիքների տենդագին ստակկատոները գերլարում են նյարդերը և լիովին անջատում են մտածողությունը...»<sup>10</sup>:

Արվեստի դպրոցում իմ մանկավարժական աշխատանքի ընթացքում հանդիպել եմ ծնողների, որոնք բավականին մտահոգված էին իրենց երեխաների ոռքային երաժշտական նախասիրություններով: Նրանց մտահոգությունը պայմանավորված էր այն հանգամանքով, որ ծանր ոռքի այդ պատանի ունկնդիրները դարձել են ինքնամոխի, դժվար շփվող, ըմբոստ, դեպրեսիվ և օրվա ընթացքում շատ ժամեր տրամադրում են ոռք լսելուն<sup>11</sup>:

Մեր ուսումնասիրությունների ընթացքում մենք հանդիպում-հարցազրույցներ ենք ունեցել ոռք երաժշտության նախկին երկրպագուների հետ, ում խոսքերով իրենք կարողացան դուրս գալ այդ ակումբային խմբավորումներից, որտեղ պատանիներն ու երիտասարդները մասնակցում էին հատուկ կազմակերպված ոռք ունկնդրումների, որտեղ հնչում էր հիմնականում հարդ ոռք /ծանր ոռք/: Մեր հարցազրույցների մասնակիցները նշում էին այդ հավաքույթների ևս մեկ՝ իրենց կարծիքով շատ կարևոր առանձնահատկություն, այն է՝ ալկոհոլի և ծխախոտի մեծ քանակությամբ օգտագործումը, բարոյահոգեբանական տաքուների, ինչպես որ այնտեղ ընդունված էր ընկալել, «բարոյթներով պայմանավորված էթիկական նորմերի և կարծրատիպերի»

<sup>9</sup> **Чередниченко Т.В.**, Тенденции современной западной музыкальной эстетики, Москва, издательство “Музыка”, 1989, с. 200.

<sup>10</sup> **Боймер У.**, указ. соч., с. 56.

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 75:



ոչնչացման մթնոլորտի ապահովումը, որը հնարավոր էր դառնում ոռքի ուժգին հնչողության արդյունքում: Սա դարձել էր կենսաոճ: Այդ հանդիպումների ընթացքում մանրամասնորեն ուսումնասիրվում էին ոռք երաժիշտների կենսագրությունը, կենսաոճը, որը և ընկալվում էր իբրև ծայրահեղ հետաքրքիր և օրինակելի: Ինչպես արդեն նշեցինք, ունկնդրվող երաժշտությունն առավելապես պատկանում էր ծանր ոռքին: Այդ նույն փաստը մենք արձանագրեցինք մեր կազմած հարցաթերթիկների պատասխանների ամփոփման արդյունքում: Պարզվեց, որ երիտասարդները (հարցումը կատարվել է Երևանի և մարզերի ուսանողների, դպրոցների բարձր դասարանների աշակերտների և սպասարկման ոլորտում զբաղված երիտասարդների շրջանում), ովքեր իրենց համարում էին ոռքի սիրահարներ (երկրպագուներ), մեծամասամբ նախընտրում են ծանր ուղղությունները: Ավելի թեթև ուղղությունները նրանք իբրև ոռք չէին ընկալում:

Հետաքրքրական է ևս մեկ դիտարկում. մեր բանավոր (վերը նշված հարցաթերթիկներով կատարված ուսումնասիրության ընթացքում, ի տարբերություն բանավոր հարցվողների, մենք անձամբ չենք հանդիպել), հարցումը կատարվել է բուհերի, դպրոցների և հիմնարկությունների ղեկավարության միջոցով: Հարցումների մասնակիցներից շատերն այդ երկրպագության ժամանակահատվածի հետ կապված հուշերում առանձնացնում էին այն, որ դադարել էին լսել դասական երաժշտություն, որը հասցրել էին սիրել երաժշտական դպրոցներում սովորելու տարիներին կամ արտադպրոցական երաժշտական կրթություն (նաև տնային կրթություն) ստանալու ընթացքում: Այդպիսի երաժշտությունն իրենց համար դարձել էր խորթ և դժվարընկալելի: Մինևույն ժամանակ նրանց կարծիքով հենց այդ դասական բազան էր, որ իրենց օգնեց դուրս գալ, ազատվել այդ ծանր կապանքներից: Մեր գրուցակից նախկին ռոքերների կարծիքով այդ տարիների ազատ կյանքը իր բացասական հետքն է թողել հատկապես նրանց կյանքում (անձնական կյանք, կարիերա և այլն), ովքեր երկար մնացին այդ դևիանտ (ավելացված է մեր կողմից) մթնոլորտում:

Իհարկե, ոռքի ներսում գոյություն ունեցող գաղափարախոսական, գեղագիտական, գեղարվեստական և ոճական միտումների դևիանտային գնահատումը կարելի է դիտարկել իբրև սուբյեկտիվ վերլուծություն, սակայն իրականում դրանք պրոյեկտվում են մեկ այլ օբյեկտիվ իրականության մեջ, որն է արդի հասարակության, հատկապես երիտասարդների և պատանիների շրջանում դևիանտայնության խթանմանը նպաստող հարթությունը:

## ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տվյալ հոդվածում դիտարկվում են ինֆերնալության և դևիանտության դրսևորումները ողբ երաժիշտների ստեղծագործության, սոցիալական կերպարի մեջ, ինչպես նաև մեր հետազոտության էմպիրիկ հիմնավորման համար բերվում են տվյալներ՝ ստացված մեր կողմից կազմված թեստ-հարցաթերթերի և ողբի ունկնդիրների հետ հարցազրույցների հետազոտության արդյունքում:

**Բանալի բաներ** – ինֆերնալ, դևիանտ, ողբ երաժշտություն, ողբ խումբ, երգի տեքստ, ծանր ողբ, օկմշակութային:

## ИНФЕРНАЛЬНОСТЬ И ДЕВИАНТНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ, СЦЕНИЧЕСКОМ И СОЦИАЛЬНОМ ИМИДЖЕ РОК-МУЗЫКАНТОВ

ЭДГАР ГЯНДЖУМЯН

В статье рассматриваются проявления инфернальности и девиантности в творчестве, имидже и социальном образе рок-музыкантов. В качестве эмпирического обоснования нашего исследования приводятся также данные, полученные в результате анализа составленных нами тестов-опросников и собеседований со слушателями рок-музыки.

**Ключевые слова** - инфернальный, девиантный, рок-музыка, рок-группа, текст песни, хард рок, оккультный.

## INFERNALITY AND DEVIANCE IN THE CREATIVITY, SCENIC AND SOCIAL IMAGE OF ROCK MUSICIANS

EGDAR GYANJUMYAN

This article discusses displays of infernality and deviance in the works, image and social image of rock musicians. As an empirical basis for our study data derived from the analysis drawn up by our tests, questionnaires and interviews with the listeners of rock music is provided.

**Key words** - infernal, deviant, rock music, rock band, lyrics, hard rock, occult.

# **ԽՈՐՀՐԴԱՆԻՇԸ ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ ԱՊԱՐԱՆՔՆԵՐԻ ԱՐՏԱՔԻՆ ՄՈՒՏՔԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԶԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՄԵՋ**

ԱՐՄԱՆ ԼՈՒԿԱՍ (ԻՐԱՆ)

## **Ներածություն**

Ջուղայի հին առանձնատների գլխավոր հատկանիշը նրանց դրսի մուտքն է, որը տեսանելի է առաջին իսկ հայացքից՝ որպես այս շրջանին բնորոշ տարր: Իսֆահանի սոցիալ-տնտեսական վիճակի քննարկումը, որը Իրանի ծաղկուն քաղաքներից և աշխատանք գտնելու ու բնակվելու նպատակով ներքին ներգաղթի կենտրոններից մեկն է, բացահայտում է այս հետազոտության կարևորությունը: Վտանգը նոր ալիքի շինարարությունն է, որի արդյունքում լրիվ անտեսվում են հին առանձնատները: Նոր բնակիչների կարիքները բավարարելու նպատակով հին, յուրահատուկ տների տեղափոխումը նոր վայր շատ սովորական բան է: Այսպիսով, այս աշխատանքի նպատակն է ցույց տալ, թե ինչպես կարելի է որպես ճարտարապետական ժառանգություն պահպանել դրսի մուտքերի առանձնահատկությունները և միևնույն ժամանակ բավարարել այս նոր զարգացող քաղաքի պահանջները:

## **Իսֆահանի աշխարհագրական դիրքը**

Իսֆահանի նահանգի մակերեսը 106179կմ<sup>2</sup> է և կազմում է Իրանի 25,6%-ը: Իսֆահանը գտնվում է Պարսկաստանի կենտրոնում՝ կենտրոնական Ջագրոս լեռնաշղթայի և մեծ անապատի միջև: Այն մոտավորապես 107000կմ<sup>2</sup> մակերես է զբաղեցնում 30°42' ու 34°30' N լայնության և 49°36' ու 55°32' E երկայնության միջև: Հյուսիսում այն սահմանակցում է Կենտրոնական նահանգին /Օստան-է մարքազի/ և Քոմ ու Սեմնան նահանգներին, հարավում՝ Ֆարս ու Քոհգիլույա օ Բոյր Ահմադի, արևելքում՝ Խորաստան նահանգներին, հարավ-արևելքում՝ Յազդ նահանգին, իսկ արևմուտքում՝ Լուրսիտանի /Լորեստանի/ ու Չահար Մահալ օ Բահթիարի նահանգներին:

Չնայած Իսֆահան քաղաքը (32°39'35"N, 51°40'17"E) գտնվում է կիսաչորային շրջանում / տարեկան տեղումների միջին քանակը՝ 147մմ, բարձրությունը՝ 1590մ/, այն տեղակայված է Ջայանդարուդ մեծ գետի ափին: Գետը

հեռացնում է արևմտյան Զագրոսի անձրևներով հագեցած տարածքի ջուրը և սնում է մի հսկայական նախալեռնային օազիս, որը միշտ նշանակալի քաղաքային կենտրոնացման հիմք է հանդիսացել: Վերջին երկու տասնամյակների ընթացքում գյուղատնտեսական զբաղվածությունը մեծապես փոխարինվել է արդյունաբերական ու ծառայությունների բնագավառներում աշխատանքով: Նահանգի արդյունաբերական ենթակառուցվածքը նշանակալիորեն ընդլայնվել է ոչ միայն ծանր արդյունաբերության ճյուղերի առկայության, այլև նահանգի մեծ մասում էլեկտրականության ու բնական գազի ներմուծման շնորհիվ: Սա հնարավորություն է տվել արդյունաբերական ձեռնարկություններ հիմնելու նահանգի թերի զարգացած շրջաններում, որտեղ արդյունաբերական գործունեությունը խրախուսվում է պետության կողմից: Իսֆահանի պատմությունը նույնքան երկար է, որքան և Պարսկաստանինը, իսկ Սեֆևյանների դարաշրջանում այն Պարսկաստանի մայրաքաղաքն էր:

### **Շահ Աբասը և հայերը**

1589թ. Շահ Աբասը խաղաղության պայմանագիր կնքեց Օսմանյան կայսրության հետ: Ըստ այդ համաձայնագրի՝ Իրանի հյուսիսային նահանգներն անցան օսմաններին, իսկ Շահ Աբբասը օգտվեց խաղաղությունից և վերապատրաստեց իր բանակը: Պատերազմի ու խաղաղության միջև վտանգավոր ու ճգնաժամային պայմաններում Օսմանյան կայսրության տարածքում բնակվող հայերի մի փոքր խումբ թողեց իր տունը Ղարաբաղում, Շամախիում ու Գանձակում ավելի լավ կյանքի հույսով: Սարո Խան Բեկը, Բազար Բեկը, Ջալալ Բեկը, Մալաք Սաջումը և Մալաք Հայկազը այս համայնքների առաջնորդներն էին, որոնք եկան Իսֆահան և առաջին հերթին բանակցեցին Շահ Աբասի հետ: Պարսից արքան նրանց ընդունեց սիրահոժար, բաց ձեռքերով, լսեց նրանց ողբերգական պատմությունը և օգնության խնդրանքը: Շահ Աբասը խոստացավ անել իրենից կախված ամեն ինչ՝ նրանց օգնելու համար: 1603թ. սեպտեմբերին Շահ Աբասը շարժվեց հյուսիս՝ 13 տարի առաջ խաղաղության պայմանագրով օսմաններին հանձնված նախկին նահանգները հետ վերցնելու համար: Քազվինը և Թավրիզը ազատագրվեցին: Ջուղայի հայերի օժանդակությամբ ու սատարմամբ 1604թ. նա շարժվեց դեպի Նախիջևան և Երևան: Շահ Աբասը նախկին գրավված հողերի բնակչությանը տարավ Պարսկաստան: Ողբերգական է, բայց մարդկանց մեծ մասը խորտակվեց Արաքս գետում, սակայն վերապորոզները հիմնվեցին Իսֆահանում և շրջակա գյուղերում: Իսֆահանում բնակվող 500 քաղաքաբնակ ընտանիքներ հետագայում

դարձան շատ ազդեցիկ վաճառականներ ոչ միայն Իրանում, այլև հնդկական Կալկաթայում, Վատիկանում /Իտալիա/ և այն ժամանակների այլ հայտնի առևտրական կենտրոններում:

### **Ճամփորդների գրառումներ**

Հին ժամանակներում Իսֆահանը այցելած ճամփորդների գրառումների ու օրագրերի համաձայն՝ Նոր Ջուլան միշտ աչքի է ընկել որպես առաջնակարգ սոցիալ-տնտեսական կենտրոն: Տարբեր ճամփորդներ մեծ հիացմունքով են խոսում նրա մասին: Օրինակ՝ Հերբերտը /1977թ./ պատմում է, որ Իսֆահանը լայն փողոցներ, լավ տներ ու պարտեզներ ուներ: Մայթերն արևից պաշտպանված էին խաղողի վազերով: Տարբեր ծառերով ու խաղողի այգիներով գեղատեսիլ անկյուններ կային: Եվրոպացի ճամփորդ /1662/ Օլեարիոնս իր հիշողություններում նշում է, որ տպավորված է խաղողի այգիների հարուստ ու որակյալ բերքով, որը գնահատվում էր նրա հարազատ քաղաքում: Նա հիշատակում է, որ այս շրջանը բաժանված էր Հին ու Նոր Ջուլայի: Հին թաղը հիմնվել է Շահ Աբասի կողմից, որը հայտնի էր առևտրի ոլորտում մեծ հմտությամբ և հաշվենկատ նորամուծություններով: Օսմանյան կայսրության հետ պատերազմները և որոշ քրիստոնյաների՝ այդ թվում՝ ճարտարապետության մեջ իրենց ուրույն ոճն ունեցող վրացիների և հայերի, գաղթը Ջուլայից /Հին Ջուլայից, որի անունը հետագայում տրվեց Նոր Ջուլային/ կապված է նրա անվան հետ: Նոր թաղը կառուցվել էր Շահ Աբասի կողմից: Փողոցներում բազմաթիվ ծառեր էին տնկված, ինչը գողտրիկ տեսարան էր ստեղծում: Երկու մասերը միանում են արևելքից արևմուտք գնացող հինգ զուգահեռ փողոցներով: Նա նաև համեմատում է երկու մասերի շենքերը՝ գրելով, որ կառավարության ջանքերով հին թաղամասի առանձնատներն ավելի լավ վիճակում են, քան նորինը /Օլեարիոս, 1662թ./: Սոցիալ-տնտեսական հարցերով զբաղվող գիտնականներին կամ պատմաբաններին ենք թողնում պետության իրական նպատակների քննարկումը: Օլեարիոսը /1662թ./ 3000, իսկ Շարդենը 3400-3500 տուն է հաշվել /Շարդեն, 1686թ./: Տները կառուցվել են տեղական, բնական նյութերից: Արտաքին պատերը պատրաստված են աղյուսից կամ սամանից՝ հողի ու ծղոտի խառնուրդից, որը դեղնաշագանակագույն երանգ է տալիս /նույն տեղում/: Շենքերի հիմքերը քարից են: Ներքին ու արտաքին զարդարման հիմնական նյութը յուրահատուկ ոճով կիրառված գիպսն է: Օլեարիոսը /1662թ./ պատմում է այս շրջանի լավ ու ամուր տների մասին, որոնք նույն որակն ունեին, ինչ որ Իսֆահանի շենքերը: Տավերնիեն /1676թ./

գտնում է, որ Ջուլայի տներն ավելի մոտ են մարդու բնույթին ու ոգուն, քան Իսֆահանինը: Սեֆևյան դարաշրջանից հետո՝ 1887թ., այցելելով Նոր Ջուլա, մադամ Դիելաֆուան իր հիշողություններում նկարագրում է Նոր Ջուլան որպես ոչ մարդաշատ ու հանգիստ քաղաք, որտեղ փողոցների մեջտեղով տների ու անցորդների վրա սուվեր նետող բարձր ծառերով շրջապատված առու էր հոսում: Նա հիշատակում է սամանից կառուցված, բարձր պարիսպներով շրջապատված տները, որոնք սքողում էին բնակիչների կյանքը արտաքին աշխարհից: Ջեքսոնը /1908թ./ խոսում է բնակչության ծագման և Նոր Ջուլայի հիմնման պատմական պատճառների մասին: Նա նշում է, որ Նոր Ջուլան բնակեցված է հայ համայնքով, որին Շահ Աբասը 1602թ. բերեց Ջուլայից՝ Արաքսի ափին գտնվող մի քաղաքից:

### **Արտաքին առանձնահատկությունները**

Իրանի պատմական շենքերի մեծ մասի մուտքերը, այդ թվում նաև Ջուլայինը, մի փոքր խորք են ընկած անցուղիներից ու փողոցներից՝ ներսի ու դրսի միջև տարածություն թողնելով, որը կիսով չափ ծածկված է «ռասմկարի» կառուցված ու սովորաբար կամարածև շրջանակով /նկար 1/: Այս յուրահատուկ հարթակի երկու կողմերում երկու քարե նստարաններ են, որոնց շնորհիվ այն կարծես սպասասենյակ է դառնում այն մարդկանց համար, ովքեր շատ մտերիմ չեն կամ սերտ կապված չեն տան բնակիչների հետ: Միևնույն ժամանակ սա տեղ է, որտեղ բնակիչները նստում են ազատ ժամանակ՝ հատկապես երեկոյան, զրուցում են հարևանների հետ ու տեղեկություններ փոխանակում իրենց շրջապատի մասին: Այսպիսով, այս մասը կարող է համարվել հասարակական վայր ոչ միայն հաղորդակցվելու, այլև կարճ հանգստի վայր փրճուրդ հոգնած անցորդների համար:

Նոր Ջուլայի մուտքերն ավելի քիչ տեղ են գրավում, քան Իսֆահանինը: Ի տարբերություն Իսֆահանի մուտքերի՝ Ջուլայինը «կատիբեի» համար տեղ չեն տրամադրում /հիշողություններ գրառելու տեղ/: Սա կարող է մեկնաբանվել որպես համեստության և հավասարության նշան: Մուտքի փայտյա դուռը գտնվում է մեկ կամ երկու քայլ մայթից կամ հողից ցածր: Սա պաշտպանական նպատակներ ունի՝ ձիավոր ներխուժողներին կանգնեցնելու համար:

Մուտքի դուռը երկու թակիչ ունի: Ուղղանկյուն թակիչը տղամարդկանց համար է, իսկ կլորը՝ կանանց: Մուտքի դռան վերևում ամրացվում էին եղջյուրը և պայտը՝ որպես դռնով ներս մտնողի երջանկության խորհրդանիշ /նկար 2/:

### Եզրակացություն

Իրանի ամենազարգացած քաղաքներից մեկում հնարավորություններ որոնող բնակիչների քանակի աճը և նրանց բնակատեղիով ապահովելու պահանջը ստիպում է քանդել հին, յուրահատուկ շենքերը ի շահ բազմաբնակարան կառույցների, ինչը դժվար խնդրի է հանգեցնում, որը լուծման կարիք ունի: Ակնհայտ է, որ նոր բարձրահարկ շենքերը վերացնում են Նոր Ջուղայի դարերով պահպանվող յուրահատկությունը: Հին տների մուտքերի պահպանումը կարող է դառնալ մեր ժառանգության ճանաչման խորհրդանիշ և առանձնահատկության նշան, որն անցել է դարավոր սոցիալ-քաղաքական բոլոր վերելքների ու վայրէջքների միջով:

### Գրականության ցանկ

1. **Mokhtari Reza, Ali Reza Esmaili**, Isfahan Art through the Eyes of Travellers (From Safavids to Decline of Qajars), “Farhangstan Honar” Culture Art, 1385 h.sh, 256 p.
2. **Ahari Zahra**, Isfahan School in Urban Planning, “Danashgah honar” Art University, 1380 h.sh, 416 p.
3. **Karim Pirnia Mohammad**, Islamic Architecture of Iran, “Danashgah Elm va Sanat Iran” University of Science and Industry of Iran, 1378 h.sh.
4. **Della Valle, Pietro Pietro**, Vlaggi di Pietro Della Valle il Pellegino, 1658, 110 p. Book digitized by Google from the library of the New York Public Library and uploaded to the Internet Archives by user tpb // [http://books google.com/book?id=SFONAAAYAA](http://books.google.com/book?id=SFONAAAYAA).
5. **Dieulafoy Jane**, La Perse. La Chadee et la Susiane, Hachette Pub., UK, 1887, 756 p. // From Colombia Univ Librarios, <http://archive.org/details>.
6. **Herbert Thomas**, Travels in Persia 1627-1629. Abridged and edited by Sir William Foster, C.I.E. London: George Routledge and Sons, 352 p.
7. **Jackson Abraham Valentine Wiliams**, Persia, Past and Present, Abook Travel and Research, NewYork: Macmillan, 1906, 471 p.
8. **Olearius Adam**, The Travels of Olearius in Seventeenth Century Persia. Trans. By John Davis 1662, edited by Lance Jenott 2000, 366 p. // <http://depts.washington.edu.silkroad>.
9. Plan and Budget Organization of Isfahan, Socio-economic report of Isfahan province, 1995, 40 p.
10. **Tavernier Jean-Baptiste**, Baron of Aubonne. Trans, from the Original French, edition 1676, Vol 1, London: Macmillan and Co., New York, 1881, 411 p.

## ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ուսումնասիրվել են Նոր Ջուլայում մինչև օրս մնացած շուրջ երեք տասնյակ ապարանքների մուտքերը: Դրանք կոմպոզիցիոն տեսակետից դասակարգվել են երեք կարգերում՝ ըստ իրենց բովանդակ խորհրդանիշների:

**Բանալի բաներ** – Նոր Ջուլա, ճարտարապետական ձևավորում, ապարանքների արտաքին մուտքեր, խորհրդանիշներ:

**СИМВОЛ В АРХИТЕКТУРНОМ ОФОРМЛЕНИИ ВНЕШНИХ ВХОДОВ  
ОСОБНЯКОВ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ**

АРМАН ЛУКАС (ИРАН)

В статье исследованы входы более чем трех десятков сохранившихся особняков Новой Джульфы. С композиционной точки зрения они типизированы по трем группам, при этом классифицированы согласно их содержательным символам.

**Ключевые слова** – Новая Джульфа, архитектурное оформление, внешние входы особняков, символ.

**SYMBOL IN THE ARCHITECTURAL DESIGN OF OUTDOOR ENTRANCES OF  
THE MANSIONS OF NEW JULFA**

ARMAN LUCAS (IRAN)

The entrances of more than three dozen extant mansions of New Julfa are studied in the article. From compositional point of view they are classified into three groups according to their symbols.

**Key words** – New Julfa, architectural design, outdoor entrances of the mansions, symbol.





Նկար 1: Նոր Ջուղայի մուտքերը «Քարբանդի» կամ «Քար բասթ հելֆե» փողոցից խորանիստ, ճածկով հարթակներ



Նկար 2: Եղջյուր մուտքի վերևում

<p>Տիպ: 1</p>	<p>Տիպ: 2</p>	<p>Տիպ: 3</p>	<p>Տիպ: 4</p>

Նկար 3: Մուտքերի տիպաբանությունը Նոր Զուղայում/Իսֆահանում

**ՍԵՖԵՎՅԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՆՐԱՅԻՆ ԵՎ ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ՈՐՄՆԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ.  
ՄՈՒԼԱ-ՌՈՍՏԱՄ ՄՋԿԻԹԸ**

**ՇԱՀՐԲԱՆՈՒ ԽԱՋԱՆ (ԻՐԱՆ)**

Մոլա-Ռոստամ մզկիթն Ատրպատականի ամենաուշագրավ սյունազարդ մզկիթներից է, որի կառուցումը վերագրվում է Սեֆևյան շրջանի սկզբի տարիներին (Շահ Թահմասփի թագավորության սկիզբը): Փայտը գլխավոր շինանյութն է համարվում այս շինության համար: Այդ փայտը պատրաստվել է բարդի ծառի բնից, որը սովորաբար շատ բարձր ու ուղղաձիգ է լինում, իսկ ծառի բունը հարթ է ու միատարր: Այն աճում է Ատրպատականի ամբողջ տարածքում և հեշտությամբ հասանելի է: Տեղանքի ցուրտ ու լեռնային կլիմայի պատճառով մզկիթը կառուցվել է փայտե սյուներով ու գերաններով և հարթ ծածկով: Այս մզկիթում օգտագործվել են փայտե սյուների երեք խումբ՝ առաստաղի փայտե գերանները, սյուները և կրող հիմնասյուները, որոնք բոլորն էլ զարդարված են: Մզկիթում նախատեսված են երկու «շաբեստան» (թարգմ.-իրանական ճարտարապետությանը բնորոշ՝ ծածկով ազատ տարածք): Գլխավոր շաբեստանում տեղադրված է 35 սյուն՝ 7-ական սյուներով 5 շարքերի տեսքով, իսկ փոքր շաբեստանում կամ կանանց պատշգամբում՝ 5 սյուն:

Այս թվերը ևս խորհրդավոր իմաստներ են: 40 թիվը, որը համարվում է մարգարեին հատուկ թիվը, մուսուլմանների համընդհանուր մշակույթում մեծ նշանակություն ունի և խորհրդանշում է պատրաստակամություն ու կատարելություն: 40-ը արարածների ու Աստծո միջև հեռավորությունն է, որով պետք է անցնել մարդու զարգացման ճանապարհին: Սուֆիզմի հետևորդները 40-օրյա մեկուսացման տարբերակով են առաջնորդվում, և, ըստ Օգոստինոսի, 40 օրը մատնանշում է կյանքի կատարելությունը:

Ատրպատականի մզկիթների, այդ թվում և Մոլա-Ռոստամ մզկիթի քառասուն փայտե սյուները մեկ դար անց օրինակ ծառայեցին հայտնի շինությունների համար, դրանցից են՝ Ղազվինի և Սպահանի Չեհել-Սոթունը (թարգմ.-բառացի նշանակում է քառասուն սյուներ) և Ալի-Ղափուի ապարանքը, և դա Սպահանի ոճի ու մեթոդի սկզբնավորման ու ձևավորման նախերգանքը դարձավ: Այս ծածկապատշգամբները (veranda) արվեստի, գեղեցկության ու հմայքի խորհրդանիշ են և, հակառակ երկար տարիների վաղեմության, դեռևս պատմության ուղեկիցն են՝ ժամանակին զուգընթաց:

Մուլա-Ռոստամ մզկիթի հարդարանքները՝ էսլիմի ու խաթայի նախշերով նկարչությունների, գեղեցիկ ձեռագրերով արձանագրությունների և «մողարնաս» աշխատանքներով սյուների տեսքով, շունչ են տալիս մզկիթների մակերեսներին և կենդանի մաշկի պես ծածկում մզկիթը, ճարտարապետության հետ այնպես համասեռ միաձուլվելով, որ նրա բաղկացուցիչ մասն են համարվում և ոչ նրա վրա ավելացված: Ընդհանուր առմամբ, ամբողջ շինության մեջ կարելի է տեսնել երկու տեսակի փայտե հարդարանք՝ «մողարնաս» աշխատանքներ և փայտի վրա նկարչություն: Գույների օգնությամբ ևս կարող են լինել տարբեր պատգամներ: Դրանք կուսումնասիրենք առանձին տարբերակներով՝ հարդարանքի ու գույնի երկու կատեգորիաներով:

### - Հարդարանքներ

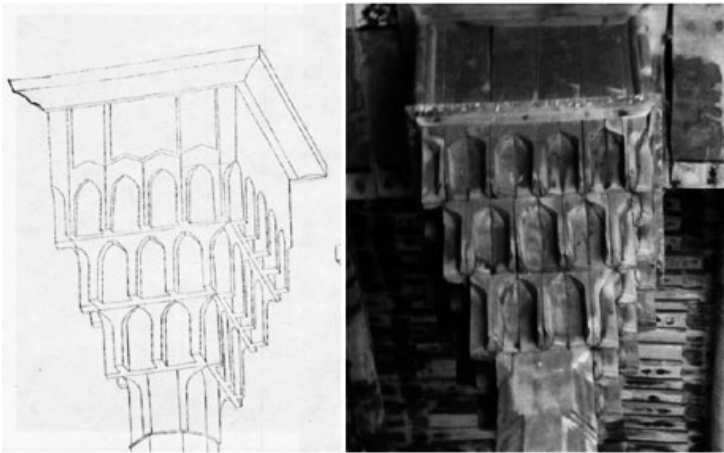
#### «Մողարնաս» աշխատանքներ

Մողարնասը փոխաբերաբար խորհրդանշում է Աստծո արարչագործության մեջ լույսի ողողումը, որը ջահի պես աղոթողների գլխավերևում ողորմության, հոգևոր ու բարոյականության լույս է սփռում, իսկ կորագիծը, որը նրա անքակտելի մասն է, ֆիզիկայի ու մետաֆիզիկայի միջև ընկած տարածությունն է, ինչն էլ մեկ այլ փաստ է նյութի ու ոչ նյութական աշխարհի սերտ կապի մասին:

Մողարնաս, փայտագործության աշխատանքներով զարդարված, փայտե նախահիմքով, նախշված ու դեկորատիվ, ուռուցիկ ու գոգավոր՝ կախված երկրաչափական ձևերով, աստիճանաձև և ատամնավոր փայտե ներդաշնակ ծավալային-դեկորատիվ խոյակների հիասքանչ երևույթը, բնական քարանձավների ստալակտիտների նմանությամբ, իրենց ապշեցուցիչ տեսքով ու գրավչությամբ, երևակայական շատրվանների պես վեր են խոյանում մզկիթի շաբեստանի հատակից և, բախվելով շաբեստանի առաստաղի հարթ մակերեսին, կրկնապատկվում է նրա ծավալը և ի վերջո միանում առաստաղի գունազարդ երկնականարին: Իրականում այս գեղարվեստական ու միստիկ ընթացքի մեջ, վեր խոյանալով երկրի հողային հատակից, առանձնահատուկ փառքով ու դրսևորմամբ իր կողմն է ձգում շաբեստանի առաստաղի տիեզերական երկնականարը՝ հայացքներն ուղղորդելով դեպի Բարձրյալը, և հասցնում փափագվող Կատարելության մոտ:

Այսպիսով, մեկ այլ ձևով ու կառույցով է դրսևորվում իրանական-իսլամական գեղարվեստական փիլիսոփայական-միստիկ մեկ այլ ստեղծագործություն, և երևան են գալիս փիլիսոփայական-միստիկ վեհ հասկացությունները փայտի, նախշի, գույնի և իսլամական աղոթավայրի նյութական զանգվածի

շրջանակներում: Կայունության հավասարակշռությունը հանգիստ է պահանջում, սակայն հումքը «մողարնասի» քանդակագործության հազար կողմերով հղկված մասնիկների շնորհիվ լուսավորվում է և վերածվում գոհարի ու մարգարտի՝ դառնալով թեթև ու թափանցիկ: Այս մողարնասները սյունների ցողունի հղկված ութանկյուն կտրվածքների թասերի, կիսաթասերի ու թիթեռնիկների կրկնությունից վերածվել են 12 առաջնային, 16 երկրորդական և 20 երրորդական թասերի (նկ. 1): Մողարնասները երկրաչափական կանոնավոր նախագծի հիման վրա շարվել են կողք կողքի կամ միմյանց վրա ծեծվել, և շատրվանի պես ներքևից վերև ավելանում է նրանց ծավալը՝ հաղորդելով բազմաքանակության մեջ միասնության իմաստը: Վերջին շարքի վերևում տեղադրված է մի խորանարդաձև արկղ, որի մեջ է տեղակայվել գլխավոր խոյակի բարձիկը: Մողարնաս աշխատանքներով սյուններում նկատվում են գեղեցկություն և կարգ ու կանոն, իսկ այդ երկու գործոններն էլ (գեղեցկությունն ու կարգն ու օրենքը) համարվում են աստվածային փառքի Երկինք սավառնելու գերագույն միջոցները: Ըստ Բուրքիարտի մեկնաբանության՝ ուրիշ ոչ մի խորհրդանիշ և նշան լույսի պես ի գորու չեն վեր հանելու աստվածային միասնությունը: Այդ նպատակով է, որ արվեստագետը մակերեսը զարդարում է ուռուցիկ ու ցանցավոր նախշերով, որպեսզի օգտագործի լույսը: Մողարնասը ևս ճշգրիտ ու նուրբ աստիճաններով լույսը կլանելու և տարածելու տարբերակ է:



Նկար 1. Մարաղեի Մոլա-Ռոսրատ մզկիթի շաբեստանի սյան ծավալային ու մողարնաս աշխատանքով խոյակ

### Նկարչություն փայտի վրա

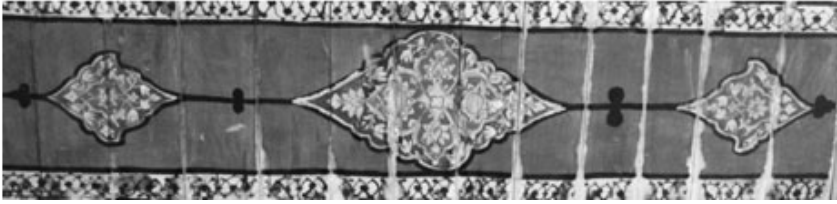
Առաստաղի փայտե մասնիկներն են՝ շերտաձողերը, գերանները և գերանը քողարկող արկղերը: Շերտաձողերը գերանների/արխիտրավների վերևի հատվածը ծածկող բարակ տախտակներն են: Գերանները ծածկող գերաններն են, արխիտրավները՝ փայտե հարթ առաստաղների ուղղահայաց ու զուգահեռ գերանապատումը, իսկ գերանը քողարկողներն այն փայտե խորանարդաձև արկղերն են, որոնք օգտագործվում են՝ ընդհանուր կողո գլխավոր հենասյունների հաստ բները կախովի ծածկով քողարկելու նպատակով (նկ. 2): Բոլոր այս հատվածները զարդարված են բազմազան նախշերով, էսլիմի ու խաթայի ոճի ծաղիկների ու թփերի գույնզգույն պատկերներով և գեղագրության նմուշներով: Այս մզկիթներում նկարչական երևույթն առանձնահատուկ բազմազանություն ու գեղեցկություն ունի, որը զուտ փայտի և առաստաղի հարթ ծածկույթի բաղադրիչ մասերի վրա է իրականացվել:



Նկար 2. Մարաղեի Մուլա-Ռոստամ մզկիթի առաստաղի շերտաձողերի, գերանների և գերանը քողարկող արկղերի վրա տեղ գտած բազմազան հարդարանքները

### - Բուսական պատկերներով հարդարանքներ

Առաստաղի բոլոր մակերեսների վրա տեղ են գտել էսլիմի, խաթայի, Շահաբասյան, թուրինջյան հարուստ և գույնզգույն հարդարանքներ՝ փայտի վրա նկարչական խիտ աշխատանքներով: Առկա նախշերն ու պատկերները վերցված են տարածաշրջանի ծաղիկներից ու թփերից, բնական բույսերից՝ արստրակտ ոճով (նկ. 3):



Նկար 3. Մարաղեի Մուլա-Ռուստամ մզկիթի առաստաղի շերտաձողերի վրա պատկերված բուսական նախշերը

Ծաղիկը խորհրդանշում է բնության գեղեցկությունն ու Աստծո հմայքը և իլլամական արվեստում այն գաղտնաբառն է, որի բովանդակությունն ու իմաստը նույնականացնում է ցանկալի կատարելությունը և մարդու հոգին, որը ժամանակ առ ժամանակ անպարկեշտ խնդիրների գերին է դառնում, առաջնորդում է դեպի արարչագործության սրբազան էությունը և իր ներքին հասկացությունների բազմազան կողմերի խորքում մարդկային գեղարվեստական պատկերացմամբ բյուրեղացվող ինտուիցիայի միջոցով գեղարվեստական ստեղծագործությունները կապում է կյանքի բարձրագույն արժեքների և ոչ նյութական կյանքի հետ: Կրող մույթերի ստորին մասերը, որոնք հարթ ու ավելի ընդարձակ մակերեսներ ունեն, հարդարված են մեծ թուրինջի նախշերով և թուրինջի սիմետրիկ փոքր գլխիկներով, որոնք միացած են թուրինջի երկու կողմերին (նկ. 4):



Նկար 4. Մարաղեի Մուլա-Ռուստամ մզկիթի կրող մույթերը քողարկող արկղերի տակի թուրինջի պատկերը

Մեծ թուրինջների, ինչպես նաև թուրինջների սիմետրիկ գլխիկների մեջ ամփոփվել են չորս էսլիմի ութ թերթիկներով ծաղիկներով, Շահաբասյան բացված ծաղիկներով, ինչպես նաև էսլիմյան ծաղիկներով ու բույսերով: Թուրինջն

աչքը պատկերում է որպես ազատություն դեպի անորոշ ոլորտ: Շահաբասյան ծաղիկները, օժտված լինելով ծաղիկների բոլոր հատկություններով և ցանկացած զարգացում ընդունելու կարողությամբ, խաթայի ոճի ծաղիկներից ամենաճկուն ծաղիկն է, որն ունի 7, 8 և 10-ական ծաղկաթերթիկներ<sup>1</sup>:

Արկղերի տակ նկարված թուրինջների երկու կողմերի եզրերում պատկերված է էսլիմյան մի բարակ երիզ, որի բոլոր էսլիմի կորագծերն ուղղորդված են մի կողմից դեպի ներս, մյուս կողմից դեպի անսահմանություն, և դա վկայում է արվեստում հավերժական վարքագծի մասին: Էսլիմի կրկնությունը վկայում է նյութական աշխարհից մարդու ձերբազատման և դեպի երկինք նրա համբարձման մասին, թեև կարող է նաև ցանկության ու ոգևորության վառ պատկեր համարվել: Էսլիմին իր բարդության պատճառով ինքնին խորհրդավոր ու նյութականից վեր էակ է (նկ. 5): Ըստ Բուրքհարտի՝ միայն մշակված նախշերի պատկերներով բուսական հարդարանքներն են դասվել սրբազան արվեստի շարքում: Նա մզկիթների պատերի վրա պատկերված նուրբ էսլիմիները համարում է հեջաբի (ծածկի) խորհրդավորության խորհրդանիշ: Էսլիմին մուսուլմանի համար ընդամենը արվեստի ստեղծագործության հնարավորություն չէ՝ առանց պատկերի մշակման: Այլ այն անմիջական միջոց է՝ պատկերը կամ մտքերի համակարգում պատկերի հետ համընկնող ցանկացած բան վերացնելու համար, ճիշտ այնպես, ինչպես Ղուրանի որոշ խոսքերի հանգով ու ռիթմով կրկնությունն է վերացնում երազանքների ու ցանկալի թեմայի

<sup>1</sup> Իսլամում միստիկ փուլերը բաղկացած են 7 աստիճաններից ու դիրքերից և սուֆիստների համար մեծ արժեք է ներկայացնում 7 թիվը: Թվում է, թե յոթ փուլերից բաղկացած ուղին կրոնների աշխարհում ամենաընդհանուր գաղափարներից է, անկախ դրանից, թե միստիկ վերելքի 7 քայլերի մասին խոսում է Ռոյզբրուքը /Ruysbroek/, թե մենք հանդիպում ենք իրանցի բանաստեղծ Աթթարի մոտ, երբ չափածոյի է վերածում հոգու հավքերի ուղևորությունը՝ «Ես»-ի 7 կիրճերով... Իսլամը ևս կարևոր դեր է վերագրում 7 թվին: Տեսական միստիկայում դեպի աստվածային գահ համբարձվելը հնարավոր է աստվածային շնորհի և յոթ փուլերից անցում կատարելու շնորհով: Իսկ սիմվոլագիտության մեջ այն խորհրդանշում է մեծ աշխարհը և այլն: 8 թիվը երջանկության խորհրդանիշն է: Միջնադարի գերմանացի լեզվաբան Գրնոյթը նշում է. «Ութը թիվը՝ որպես առաջին ամբողջական խորանարդը, մեր մարմնի և հոգու մեջ պատկերում է հավերժական երջանկության խաղաղությունը»: Մուսուլմանները հավատում են 7 դժոխքներին ու 8 դրախտներին, քանի որ Աստծո ողորմությունն ավելին է, քան՝ Նրա զայրույթը: Եվ վերջապես 10 թերթիկներով Շահ Աբբասյան ծաղիկն իր ծաղկաթերթիկների արանքում ներկայացնում է միստիկ ապրելակերպը: Քանի որ 10 թիվը վկայում է մեծ քանակի դեպի միասնություն վերադարձի մասին: Աբուսաիդ Աբուխեյրի մշակած սուֆիստների ամենահին կանոնադրությունը բաղկացած է 10 մասից և աշխարհն արարվել է 10 բառով:



վրա մտածողության կենտրոնացումը: Միևնույն նախշանյութերի կրկնությունը, գծերի բոցանման շարժումը և ուռուցիկ կամ գոգավոր ձևերի դեկորատիվ հավասարությունը, որոնք հակադարձ տարբերակով նման են իրար, ավելի են ամրապնդում ու հզորացնում այդ ազդեցությունը: Հոգին այնպես, ինչպես դիտարկում է ճաճանչող ու բոցավառ ալիքները և քամուց դողացող տերևները, ծերբազատվում է իր ներքին պատկանելություններից, այսինքն՝ կրքի ու ցանկասիրության կուռքերից և, ինքն իր մեջ օրորվելով, գտնվում է անաղարտ վիճակում և վերածվում խորասուզված էության:



Նկար 5. Մարաղեի Մուլա-Ռոստամ մզկիթի կրող մույթերը քողարկող արկղերի տակի երիզների էլիմի նախշերը

Եվ ի վերջո՝ էլիմին խորհրդանշում է մարդու արարումը, որը մոլորյալ էր աշխարհում, և հարատև անսահման ուղու վրա վերադառնում է իր իսկ էությանը և միասնության աշխարհ: Փայտյա արկղերի կողքերը զարդարված են միմյանց շաղկապված բուսական պատկերների և էլիմի պարուրազարդ ծաղիկների ու թփերի հարդարանքներով, որոնք վկայում են մտածողության հանգավորված ու ռիթմով աշխատանքի ու ձգտումների գալարի մասին, և որոնք համալրվում են իրար շղթայված համահանգավորումներով ու շրջադարձներով:

#### - Գույնը

Եթե սպիտակ գույնը խորհրդանշում է անորոշ միասնությունը, ապա լույսից ստացված գույները խորհրդանշում են բազմաքանակության մեջ միասնությունն ու միասնությունից բազմաքանակության կախվածությունը: Ուսումնասիրվող մզկիթի հարդարանքներում օգտագործված գույներն են սևը, սրճագույնը, նարնջագույնը, կանաչը կամ այդ բոլորի համակցությունը՝ սրճագույն ֆոնի վրա: Բոլոր պիզմենտները (գունանյութերը) բնական հիմք ունեն (հանքային, բուսական, կենդանական և մետաղների օքսիդ): Մզկիթում օգտագործված սառը գույները, օրինակ՝ մուգ կանաչը, հակադրվում են տաք գույներին, որոնք մզկիթի փայտերի գույներին մոտ երանգներ ունեն: Սուֆիները

դեպի Աստված տանող վարքագծի և իրենց հոգևոր ճանապարհորդության փուլերի ընթացքում նշում են որոշակի գույներ: Այսպիսով, սև գույնը (որն առաստաղի վրա հաճախ նկատվող գույներից է) նրանց իմաստաբանությամբ մատնանշում է հոգիների ու մարմինների մեծ քանակի ու որոշակիության կարգը, կանաչը վերագրվում է բացարձակ կատարելությանը, որը միավորված կլինի ճշմարիտ միասնությանը: Կանաչ գույնը իսլամում բոլոր չորս գույներից վսեմագույնն է համարվում, քանի որ նաև մյուս երեք գույների գրավականն է: Դեղինն ու կապույտը միասին առաջացնում են կանաչի չափավոր խառնուրդը, որի հաջորդ նկատելի երանգավորումը կարմիրն է: Կանաչը այն երկու բնատուր տիրույթով, որոնք են՝ անցյալը կամ սկզբնակետը (կապույտ) և ապագան կամ հավերժությունն (դեղին) են, և իր հակառակ երանգի հետ, այն է՝ կարմրավուն ներկան, խորհրդանշում է հույսը, բեղմնավորումն ու հավերժականությունը: Համաձայն Հանրի Քրեբենի մեկնաբանության՝ «իսլամական միստիկայում» գույները միստիկ-խորհրդապաշտի համար վերածվում են ցուցանիշի, որպեսզի դրա միջոցով դատավոր դարձնի իր լուսավոր-միստիկ կարգավիճակը:

#### Ա Մ Փ Ո Փ ՈՒ Մ

Հոդվածում քննության են առնվում Սեֆևյան շրջանի սկզբի տարիներին (Շահ Թահմասբի թագավորության սկիզբը) կառուցված՝ Ատրպատականի ամենաուշագրավ սյունագարդ մզկիթներից մեկի՝ Մոլա-Ռոստամ մզկիթի հարդարանքն ու դեկորատիվ նախշերը: Հեղինակն ամբողջ շինության մեջ առանձնացնում է երկու տեսակի հարդարանք՝ «մողարնաս» աշխատանքներ և փայտի վրա նկարչություն, ուսումնասիրում դրանք առանձին-առանձին, այնուհետև բացահայտում գույնի դերը:

***Բանալի բաներ*** - Մոլա-Ռոստամ մզկիթ, «մողարնաս» աշխատանքներ, փայտի վրա նկարչություն, գույն:

### ИЗУЧЕНИЕ ОРНАМЕНТОВ ОБЩЕСТВЕННЫХ И РЕЛИГИОЗНЫХ СООРУЖЕНИЙ СЕФЕВИДСКОЙ ЭПОХИ. МЕЧЕТЬ МОЛЛА-РОСТАМ

ШАХРБАЛУ ХАЗАН (ИРАН)

В статье рассматриваются оформление и декоративные украшения мечети Молла-Ростам – наиболее интересной колонной мечети Атрпатакана, созданной в первые годы Сефевидской эпохи (начало правления Шаха Тахма-

сиба). Автор во всем здании выделяет и по отдельности изучает два типа украшений: работы “мохарнас” и роспись по дереву, затем говорит о той роли, которая отводится в них цвету.

**Ключевые слова** – мечеть Молла-Ростам, работы “мохарнас”, роспись по дереву, цвет.

## STUDY OF THE FRESCOS AT PUBLIC AND RELIGIOUS BUILDINGS OF THE SAFAVID ERA: THE MOLA-ROSTAM MOSQUE

SHAHRBANU KHAZAN (IRAN)

The article examines the decoration and ornamental art of one of the most significant pillared mosques, the Mola-Rostam, created in Atropatene province, during the first years of the Safavid period (the beginning of Shah Tahmasb's rule). In the whole building, the author distinguishes two types of decorations, the Mogharnas works and the art painting on wood, studies them one by one, then discloses the role of color.

**Key words** – The Mola-Rostam mosque, Mogharnas works, art painting on wood, color.

## ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՆԵՈՒԹՅԱՆ ԹԻՖԼԻՍՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

### ՆԻԿՈԼԱՅ ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

Հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) գործունեությունը կարելի է բաժանել երկու շրջանի՝ թիֆլիսյան, որը տևեց մինչև 1904 թվականը, և փարիզյան՝ 1904-ից մինչև կյանքի վերջը:

Թեև թիֆլիսյան շրջանն իր տևողությամբ այնքան էլ տևական չի եղել, սակայն, այդուամենայնիվ, կարևոր նշանակություն է ունեցել Մ.Բաբայանի ստեղծագործական կյանքում: Այս քաղաքում է ծնվել նա՝ բժիշկ Ավետիք Բաբայանի ընտանիքում: Այստեղ է ստացել նա իր պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթությունը. ավարտել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրի բաժինը, որտեղ աշակերտել է Մ.Իպոլիտով-Իվանովին և Կ.Ալիխանովին<sup>1</sup>: Այստեղ նա ձևավորվել է որպես երաժիշտ, հենց այստեղ են որոշարկվել նրա գործունեության հիմնական ուղղությունները, որոնց վրա է հետագայում խարըսխվել նրա գործունեության փարիզյան շրջանը:

Թիֆլիսում Մ.Բաբայանի գործունեությունն ընթացավ երեք ուղղություններով:

1. Դեռևս պատանեկան հասակից Մ.Բաբայանն սկսում է իր համերգային գործունեությունը և՛ իբրև դաշնակահարուհի, և՛ իբրև երգչուհի: Նրա ելույթների մասին դրվատական հոդվածներ է գրում կովկասյան մամուլը:
2. Մ.Բաբայանը մամուլում հանդես է եկել մի շարք երաժշտական-քննադատական հոդվածներով:
3. Մ.Բաբայանը 1901 թվականից մեներգեցողություն է դասավանդել Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում:

Հոդվածում մենք կանդրադառնանք Մ.Բաբայանի երաժշտական-քննադատական գործունեությանը, մասնավորապես՝ 1895-1896 թվականներին «Արձագանք» լրագրում տպագրված նրա հոդվածներին:

1895թ. մարտի 12-ի համարում տպագրվում է Մ.Բաբայանի «Պ.Պ.Յ.Լ.է-

---

<sup>1</sup> Տե՛ս **Բրուտյան Ցիցիլիա**, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 122:

վինի և Բեզելիրսկու նուագահանդէսները» հողվածը, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է երիտասարդ երաժիշտների՝ 20-ամյա դաշնակահար Լևինի ու 19-ամյա ջութակահար Բեզելիրսկու համերգներին: «Ջութակահար Բեզելիրսկին զարմացրեց մեզ իր նշանավոր տեխնիկայով, նրա ջութակը իր մեղմ ու գեղեցիկ տոնով մեծ բաականությւն պատճառեց ունկնդիրներին»<sup>2</sup>, - գրում է Մ.Բաբայանը: Ավարտելով իր հողվածը՝ Մ.Բաբայանը ցավով նկատում է, որ «...մեր հասարակութիւնը բաականին անտարբեր վերաբերուեց դէպի այս երկու նշանատր երաժիշտները, որոնք արժանի էին ամէլի մեծ ուշադրութեան»<sup>3</sup>:

1895 թվականի մարտի 19-ին արքունական թատրոնում տեղի ունեցած չորրորդ սիմֆոնիկ երեկոյթի մասին է մարտի 24-ի համարում տպագրված «Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը» հողվածը: Համերգին մասնակցում են դաշնակահար Կեսենըն ու երգիչ Կավալենսկին: Նվագախումբը կատարում է Հայդնի N 51 սիմֆոնիայի վերջին մասերը՝ Menuetto և Allegro spiritoso, և հիացնում ունկնդիրներին: «Համեմատելով նախկին սիմֆոնիական երեկոյթների հետ, - գրում է Մ.Բաբայանը, - նկատելի է, թէ ինչպէս հմուտ ղեկավարի շնորհիւ՝ յառաջադիմութիւն են արել նուագախմբի երաժիշտները. նոքա ամէլի լաւ պահպանում էին ամբողջութիւնը (անսամբլը) եւ ամէլի գիտակցաբար վերաբերվում նուագած կտորներին»<sup>4</sup>:

Անդրադառնալով մենակատարների ելոյթներին՝ հեղինակը նկատում է. «...պ. Կեսենըն նուագեց օրկեստրի դաշնակցութեամբ Լիստի գեղեցիկ Ֆանտազիան՝ հունգարական ժողովրդական երաժշտութիւնից վերցրած: Դաշնակահարը իր կարողութեան չափով աշխատեց գոհացնել հասարակութեանը:

Չափազանց դուրեկան և լաւ մշակուած ձայն ունի պ. Կավալենսկին, ով մեծ բարեխղճութեամբ կատարեց Արէնսկու և Բալակիրեվի ռոմանսները»<sup>5</sup>:

Համերգի երկրորդ բաժնում նվագախումբը կատարում է Ռիխարդ Վագների «Տրիստան և Իզոլդայի» «երաժշտական յառաջաբանը»: «Այդ կտորն այնպիսի բարձր իդէալական գեղեցկութիւն, վսեմ բնաւորութիւն, այնպիսի սքանչելի երաժշտական կազմութիւն ունի, որ մեր գրիչն անզօր է նրա բոլոր նրբութիւններն արտայայտելու... Պ. Կլենովսկին աշխատեց հասարակութեա-

<sup>2</sup> Մարգ. Բ., Պ.Պ. Յ.Լէվինի և Բեզելիրսկու նուագահանդէսները, «Արծագանք», 12 մարտի 1895:

<sup>3</sup> Նույն տեղում:

<sup>4</sup> Մարգ. Բ., Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծագանք», 24 մարտի 1895:

<sup>5</sup> Նույն տեղում:

նը գեթ մի գաղափար տալ դրա երաժշտական գեղեցկության մասին»<sup>6</sup>:

Երաժշտական սրատես քննադատի աչքից չեն վրիպում երաժիշտների բացթողումներն ու վրիպումները, որոնց մասին նա գրում է. «Այս յաջող նուագահանդեսի տպաւորութիւնը փոքր ինչ փչացրեց վերջին օրկեստրային նուագը, Չայկովսկու «Սլավոնական մարշը», որ գրուած է եղել 1877/8 թ. Պատերազմի յաջող աւարտումը փառաբանելու համար: Թէև ռուսաց նշանաւոր կոմպոզիտորի ամենալաւ գրուածքներից չէ այդ, սակայն մի ահագին դահլիճում, որ Թիֆլիզի արքունական թատրոնից գոնէ 4-5 անգամ մեծ լինէր, կարող էր դեռ տպաւորութիւն գործել հասարակութեան վրայ, իսկ մեր փոքրիկ թատրոնում թմբուկների որոտումն ուղղակի անտանելի էր»,- եզրափակում է իր հոդվածը Մ.Բաբայանը<sup>7</sup>:

Իր հաջորդ հոդվածում Մ.Բաբայանն անդրադառնում է Հինգերորդ՝ վերջին, սիմֆոնիկ համերգին, որը տեղի է ունեցել մարտի 23-ին, «տ.Ունտիլովա-Սարաջենվի և պ. Կավալէնսկու մասնակցությամբ»: Այս համերգը Մ.Բաբայանի գնահատմամբ «պիտի ամենայաջողներից մինը համարել»<sup>8</sup>: Նվագախմբի կատարմամբ հնչում է Բեթհովենի երկրորդ սիմֆոնիան, «որի առաջին մասը շատ լաւ անցաւ: Ինչ վերաբերում է հետևեալ երեք մասերին, բոլորը նշանակուած տեմպից դանդաղ կատարեցին: Դժարութեամբ էր կարողանում ղեկավարը՝ պ. Կլենովսկին ամբողջութիւնը պահպանել»,- նկատում է Մ.Բաբայանը:

Ապրիլի 22-ին տեղի է ունենում Լեստովնիչու համերգը, որի ծրագիրը «թէև ճաշակով էր կազմած, բայց ոչինչ նոր բան չէր ներկայացնում մեր հասարակութեան համար: Պարոնը նուագեց Շումանի «Կառնավալը», Շոպենի «Պոլոնեզը», «Նոկտյուրնը» և այլն, Արենսկու, Չայկովսկու մի քանի փոքրիկ նուագներ և վերջապէս Լիստի վերին աստիճանի դժուար «Ֆանտազիան» Մոցարտի «Դոն-ժուան» օպերայի մեղեդիներից կազմուած»,- գրում է հեղինակն ու հավելում, թե «Մեր հասարակութիւնն արդէն ճանաչում է պարօնի մեքենապէս կատարելագործուած խաղը, որ դժբաղդաբար զուրկ է զգացմունքից, այդ պատճառով այլևս ոչինչ չենք աւելացնում դրան»<sup>9</sup>:

Ապրիլի 26-ին տեղի ունեցած աշխարհահռչակ տենոր, 56-ամյա Անջելո Մագինիի առաջին համերգի մասին Մ.Բաբայանը գրում է. «Քանի նա երգում

<sup>6</sup> Մարգ. Բ., Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծազանք», 24 մարտի 1895:

<sup>7</sup> Նույն տեղում:

<sup>8</sup> Մարգ. Բ., Հինգերորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծազանք», 26 մարտի 1895:

<sup>9</sup> «Արծազանք», 26 ապրիլի 1895:

էր, այնքան անելի հասկանալի էր դառնում, թէ ինչին պէտք է վերագրել այդ մեծ հռչակը: Պ.Մազինին այնպէս է հասկանում երգեցողութեան արուեստը, որ նրա համար դժարութիւն ասած բան չկայ և նրա կոկորդը ասես թէ մի վերին աստիճանի կատարելագործուած երաժշտական գործիք է ներկայացնում: Երևելի տեսօրի ձայնը այնպէս է շոյում մեր լսողութիւնը, ինչպէս թափշը շօշափման զգացմունքը»<sup>10</sup>:

Թերթելով Մ.Բաբայանի՝ «Արձագանքում» 1895 թվականին տպագրած գրախոսությունները, տեղեկանում ենք Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի աշակերտուհիների և աշակերտների սիմֆոնիկ համերգների<sup>11</sup>, կվարտետային երկրորդ և երրորդ համերգների<sup>12</sup> մասին, աշխարհահռչակ թավջութակահար Արվէդ Պորտենի համերգի մասին, որը տեղի ունեցավ նոյեմբերի 9-ին<sup>13</sup>, նոյեմբերի 19-ին տեղի ունեցած՝ Ռեգեր քոյրերի երկրորդ համերգի<sup>14</sup>, նոյեմբերի 25-ի՝ առաջին սիմֆոնիկ համերգի<sup>15</sup>, դեկտեմբերի 9-ի՝ երկրորդ սիմֆոնիկ համերգի<sup>16</sup> մասին:

1895 թվականի Թիֆլիսի երաժշտական կյանքի օրացույցը եզրափակում են դաշնակահար Նիկոլակի և Սոֆիա Մետսների մենահամերգները:

Դեկտեմբերի 18-ին Արտիստական ընկերության դահլիճում կայանում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Ա.Ռուբինշտեյնի սան Նիկոլակի համերգը, ով այդ տարի հրավիրվել էր Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարան՝ որպէս դաշնամուրի դասատու: «Տակալին շատ երիտասարդ է պ. Նիկոլակը,- նկատում է Մ.Բաբայանը,- բայց խելացի, ազդու, զգացմունքով լի պօէտիքական խաղը մեծ տպաւորութիւն է թողնում լսողների վրայ, նրա

<sup>10</sup> **Մարգ. Բ.**, Անջէլօ Մազինիի առաջին նուագահանդէսը, «Արձագանք», 28 ապրիլի 1895:

<sup>11</sup> **Մարգ. Բ.**, Թիֆլիզի երաժշտական ուսումնարանի աշակերտուհիների եւ աշակերտների սիմֆոնիկական երեկոյթները, «Արձագանք», 7 մայիսի 1895:

<sup>12</sup> **Մարգ. Բ.**, Երկրորդ եւ երրորդ քառանուագ երեկոյթները, «Արձագանք», 24 նոյեմբերի 1895:

<sup>13</sup> **Մարգ. Բ.**, Արվէդ Պորտենի նուագահանդէսը, «Արձագանք», 12 նոյեմբերի 1895:

<sup>14</sup> **Մարգ. Բ.**, Ռեգեր քոյրերի երկրորդ նուագահանդէսը, «Արձագանք», 24 նոյեմբերի 1895:

<sup>15</sup> **Օր. Մարգարիտ Բ.**, Առաջին սիմֆոնիկական երեկոյթը, «Արձագանք», 29 նոյեմբերի 1895:

<sup>16</sup> **Օր. Մարգարիտ Բ.**, Երկրորդ սիմֆոնիկական երեկոյթը, «Արձագանք», 15 դեկտեմբերի 1895:

մատների մեխանիզմը հասցրած է վերին աստիճանի կատարելագործութեան»<sup>17</sup>:

Անդրադառնալով Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, դաշնակահարուհի Սոֆյա Մետների՝ տարեմուտին՝ դեկտեմբերի 26-ին, տեղի ունեցած մենահամերգին՝ Մ.Բաբայանը տալիս է կենսագրական հակիրճ տեղեկություններ և խոստովանում, թե «Ս.Մետների տեխնիկական կատարելագործութեան նկատմամբ խօսք չենք գտնում մեր հիացումն արտայայտելու համար: Ինչքան նրա Forte-ն երևելի է իր լիքը ձայներով, այնքան նրա piano-ն քնքուշ ու մեղմ է հնչում»<sup>18</sup>:

Այսպիսով, Մ.Բաբայանի՝ 1895 թվականին «Արձագանք» լրագրում տպագրված ռեցենզիաների շնորհիվ ընթերցողի առջև հառնում է XIX դարի վերջին, ավելի ստույգ՝ 1895 թվականին, Թիֆլիսում տիրող երաժշտական մթնոլորտը, ընթերցողը զգում է երաժշտական կյանքի զարկերակը: Միևնույն ժամանակ պատկերացում ենք ստանում, թե ոուս և արևմտաեվրոպական որ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն են կատարվել Թիֆլիսում, աշխարհահռչակ որ արտիստներն են հյուրախաղերով հանդես եկել այստեղ:

Ժամանակավորապես դառնալով նշված ժամանակահատվածի երաժշտական կյանքի տարեգիրը՝ Մ.Բաբայանը մեզ պատկերացում է տալիս Թիֆլիսի երաժիշտների կատարողական վարպետության, ինչպես նաև գեղարվեստական ճաշակի մասին:

Հատկանշական է, որ Մ.Բաբայանի հողվածներն օբյեկտիվ են, և նա սկզբունքային դիրքերից շատ հաճախ արտահայտում է նաև իր քննադատական վերաբերմունքը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հողվածը նվիրված է հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) գործունեության թիֆլիսյան շրջանին, որը տևեց մինչև 1904 թվականը և ընթացավ երեք ուղղություններով:

1. Դեռևս պատանեկան հասակից Մ.Բաբայանն սկսում է իր համերգային գործունեությունը և՛ իբրև դաշնակահարուհի, և՛ իբրև երգչու-

<sup>17</sup> Օր. Մարգարիտ Բ., Դաշնակահար պ.Նիկոլայեի նուագահանդեսը, «Արձագանք», 24 դեկտեմբերի 1895:

<sup>18</sup> Օր. Մարգարիտ Բ., Սօֆիա Մետների նուագահանդեսը, «Արձագանք», 1 յունուարի 1896:



հի: Նրա ելույթների մասին դրվատական հոդվածներ է գրում կովկասյան մամուլը:

2. Մ.Բաբայանը մամուլում հանդես է եկել մի շարք երաժշտական-քննադատական հոդվածներով:
3. Մ.Բաբայանը 1901 թվականից մեներգեցողություն է դասավանդել Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում:

Հեղինակն անդրադառնում է Մ.Բաբայանի երաժշտական-քննադատական գործունեությանը, մասնավորապես՝ 1895-1896 թվականներին «Արձագանք» լրագրում տպագրված նրա հոդվածներին:

***Բանալի բաներ*** – Մարգարիտ Բաբայան, թիֆլիսյան շրջան, «Արձագանք» լրագիր:

## ТИФЛИССКИЙ ПЕРИОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАРГАРИТ БАБАЯН

НИКОЛАЙ КОСТАНДЯН

Статья посвящена тифлисскому периоду деятельности пианистки, певицы (меццо-сопрано), музыковеда и педагога Маргарит Бабаян (1874-1968), который длился до 1904 и развивался в трех направлениях.

1. Еще с юности М. Бабаян начала свою концертную деятельность как в качестве пианистки, так и в качестве певицы. Кавказская пресса с одобрением отзывалась о ее выступлениях.
2. М. Бабаян сама выступала в прессе с интересными и содержательными музыкально-критическими статьями.
3. С 1901 М. Бабаян преподавала уроки вокала в музыкальном училище Тифлиса.

В центре внимания автора данной статьи – музыкально-критическая деятельность Маргарит Бабаян, в частности, ее статьи, опубликованные в 1895-1896 годах в тифлисском еженедельнике “Ардзаганк”.

***Ключевые слова*** – Маргарит Бабаян, тифлисский период, еженедельник “Ардзаганк”.

---

**TIFLIS PERIOD OF MARGARIT BABAYAN'S ACTIVITY**

NIKOLAY KOSTANDYAN

This article is about the Tiflis time period of activity of Margarit Babayan (1874-1968), who was a pianist, singer (mezzo-soprano), musicologist and pedagogue. This period lasted till 1904 and included three directions.

1. M. Babayan started her concert activities yet in adolescence both as a pianist and a singer. The press in Caucasus wrote praising articles about her performances.
2. M. Babayan appeared in press with a number of critical articles.
3. M. Babayan taught in Tiflis Music College starting from 1901.

The author of this article referred to M. Babayan's activity as a musical-critic. In particular, her articles published in 1895-1896 in "Ardzagank" newspaper are subject to discussion.

**Key words** – Margarit Babayan, Tiflis period, "Ardzagank" newspaper.

## ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՉ ԿԱՐԱՊԵՏ (ՇԱՌԼ) ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ-ԳՐԱՖԻԿԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

### ԱՐԱ ՀԱԿՈՐՅԱԼ

Ֆրանսիայում ստեղծագործած հայազգի երևելի ծովանկարիչներից է Կարապետ (Շառլ) Ադամյանը: Ծովանկարչությունից զատ նկարիչը մեծ հետաքրքրություն է դրսևորել նաև կերպարվեստի մյուս տեսակների նկատմամբ: Արխիվային նյութերից և Ադամյանի կենսագիրների վկայություններից պարզվում է, որ նա զբաղվել է նաև աֆիշների, ազդագրերի և հատկապես գրքի գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքով. շուրջ 150 հատոր<sup>1</sup>: Ինչպես նկատում է արվեստաբան Ե. Մարտիկյանը, որ յուրաքանչյուր գրքում եղել է մեկ-երկու տասնյակ պատկեր<sup>2</sup>, դրանց էլ գումարած գեղարվեստական-հասարակական բնույթի գործերի ձևավորումները - աֆիշներ, մամուլում տեղ գտած թատերական ներկայացումների և օպերաների նկարազարդումների առանձին նմուշներ, նաև իր սև, սպիտակ ու գունավոր փորագրությունները, ապա դրանց ընդհանուր քանակը կհասնի մի քանի հարյուրի: Ադամյանի աշխատանքների այս բազմաբնույթ ոլորտն է, որ քիչ է հայտնի արվեստասեր հասարակայնությանը: Մեր հոդվածի նպատակն այդ բացը հնարավորինս ինչ-որ չափով լրացնելն է:

Կարապետ (Շառլ) Ադամյանը ծնվել է 1872թ. սեպտեմբերի 18-ին Կ. Պոլսում: 1880-86թթ. նախնական ուսումը ստացել է ֆրանսիական դեսպանատան կողմից հովանավորվող Սբ. Բենուայի դպրոցում<sup>3</sup>: 1886թ. տասն-

---

<sup>1</sup> Այդ մասին տե՛ս **Ռ. Շիշմանյան**, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, «Հայպետհրատ», Երևան, 1958, էջ 307:

<sup>2</sup> **Ե. Մարտիկյան**, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Դ, Երևան, «Սովետական գրող», 1987, էջ 49: Ի դեպ, ծանոթանալով ժամանակի մամուլում տեղ գտած գրքերի հրապարակումներին, պարզ է դառնում, որ մի շարք դեպքերում արվեստագետը կատարել է երեսունից ավելի պատկերազարդում:

<sup>3</sup> Կարապետի նախնական կրթության մասին կան իրարամերժ կարծիքներ. արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը նշում է, որ Ադամյանն իր սկզբնական կրթությունն ստացել է Բերայի Մխիթարյան վարժարանում (նշված աշխ., էջ 48): Ռաֆայել Շիշմանյանն այլ բան է գրում. «...որպես օժտված և օրինակելի ուսանող, Պոլսո Պանկալտիի (Բանկալթիի - Ա. Հ.) Մխիթարյան դպրոցի կողմից ուղարկվեց Վենետիկի Մուրադ-Ռափայեյան

չորսամյա Կարապետն իր ուսումը շարունակելու համար մեկնում է Վենետիկ՝ Մուրադ-Ռափայեյան վարժարան: Այստեղ արդեն Ադամյանը ցուցաբերում է նկարչական իր շնորհքը, որն անմիջապես նկատվում է ուսումնական հաստատության ղեկավարների կողմից: Վերջիններս Կարապետին թույլատրում են պարտադիր առարկաներին զուգահեռ հետևել անվանի նկարիչներ Անտոնիո Պաոլետտիի և Տրանքիլ Տալիպետրայի մասնավոր նկարչական դասընթացներին: Ավարտելով վարժարանը՝ 1892թ. Կարապետը ընդունվում է Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիա, որտեղ սովորում է մոտ երկու տարի: Սակայն իմանալով ծնողների տնտեսական ոչ բարվոք վիճակի մասին՝ նա 1894թ. աշնանը ստիպված, կիսատ թողնելով ակադեմիայի դասընթացները, վերադառնում է Կ. Պոլիս: Պոլսում Ադամյանը մտնում է սուլթան Աբդուլ Համիդ Երկրորդի (1842-1918) Դոլմաբահչե և Ելզըզի պալատներում ծառայության. աշխատում է որպես կավագործական արտադրության պատասխանատու<sup>4</sup>: Ճենապակյա ափսեների, սկուտեղների և անոթների վրայի արևելյան թեմաներով նրա կատարած նկարագործումները հիացնում են բոլորին: Որոշ ժամանակ անց նա դառնում է այդ գործի գլխավոր մասնագետը<sup>5</sup>: Ելզըզի պալատում Կարապետն աշխատում է 1894թ.-ից մինչև 1896-97թթ.<sup>6</sup>:

Անձնական անմիջական շփումները հայ և իտալացի մտավորականների հետ օգնում են Ադամյանին հասկանալ, որ լուրջ արվեստին հասնելու համար հարկավոր է վերադառնալ Եվրոպա: Դրան էլ գումարվում է սուլթան Աբդուլ Համիդի դաժան վերաբերմունքը հայերի նկատմամբ, և ահա 1897թ. աշնանը Կարապետը հեռանում է Պոլսից և մշտական բնակություն հաստատում Փարիզում:

վարժարան» (նշված աշխ., էջ 305): Կարծիք կան, որ Ադամյանը մինչ Աբ. Բենուայի դպրոց հաճախելը սովորել է Պոլսի մխիթարյան դպրոցներից մեկում:

<sup>4</sup> Այդ շրջանում Ադամյանը միառժամանակ համագործակցում է Պայան ընկերության հետ, որը Պոլսի ամենանշանավոր ու հեղինակավոր ընկերություններից մեկն էր:

<sup>5</sup> Ադամյանի նկարագործած կավե ափսեներից պահպանվել են մի քանիսը, որոնք ցուցադրվում են Ստամբուլի Թոփքափի պալատում:

<sup>6</sup> Ելզըզի պալատում աշխատելու ընթացքը ժամանակի մամուլում ներկայացվում է տարբեր ժամանակաշրջաններով. Օրինակ՝ 1939թ. «Հայաստանի կոչնակ» հանդեսի հոկտեմբերի 14-ի N 41-ի էջ 1114-ում «Շառլ Ադամեան» հոդվածում կարդում ենք. «Շուտով Սուլթան Համիտի պալատին նկարիչներեն մին եղած է և հոն գործած 2 ½ տարի»: Փաստորեն եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Ադամյանը Պոլիս վերադառնալուց հետո անմիջապես աշխատանքի չի անցել, իսկ 1897 թվականի աշնանը լքել է Պոլիսը, ապա Ելզըզի պալատում Ադամյանը լիարժեք աշխատել է երկուսից երկուս ու կես տարի:

Փարիզում եղած առաջին տարիներին հանապազօրյա գումար հայթայթելու համար կատարում է զանազան աշխատանքներ, նկարազարդում է փաթեթների վրա, զբաղվում ձևավորման գործով... Կան տեղեկություններ, որ Կարապետը գումար է հայթայթել նաև պաստառների վրա լուսանկարներից պատկերներ անցկացնելով:

Ադամյանի ստեղծագործական գործունեության մեջ, սակայն, հատուկ տեղ են գրավում գրքերի պատկերազարդումները: 1910թ. ֆրանսիացի հայտնի գրավաճառ, «Flammarion» հրատարակչության հիմնադիր տնօրեն Էռնեստ Ֆլամմարիոն Ադամյանին առաջարկում է պատկերազարդել մեծանուն վիպասան և թատերագիր Ալֆոնս Դոդեի «Սաֆո» (1884) գիրքը: Վերջինս մեծ հաջողություն է ունենում. մամուլն արձագանքում է նպաստավոր խոսքերով, և ահա սկսվում է գրքերի պատկերազարդման պատվերների տարափը:

Իրոք, Ադամյանի աշխատանքները մասնագետների կողմից մեծ արձագանքի և գնահատականների են արժանանում: Նա դառնում է գրքի պատկերազարդման ճանաչված արվեստագետ: Ադամյանի ազգանունը շարունակաբար հայտնվում է մամուլում:

Արվեստագետի աշխատանքներով հիացած՝ 1910թ. «Préfet de la Corse» ամսագրի սեպտեմբերի 30-ի համարում գրող-հրապարակախոս Ժան Մադելինն արձագանքում է. «...յուրաքանչյուր մանրուքի հանդեպ առանձնահատուկ վերաբերմունք ցույց տալով՝ դուք կենդանացնում եք ցանկացած կերպար, դա Ձեր տաղանդի շնորհն է»:

1903-11թթ., բացի «Flammarion»-ի պատվերներից, աշխատում է այնպիսի խոշորագույն հրատարակչատների հետ, ինչպիսիք էին «Vermot»-ը, «Merica»-ը:

Սև ու սպիտակ պատկերազարդումներին զուգընթաց նկարիչը կատարել է նաև գունատիպ աշխատանքներ: Նրան է վստահվում անգլիացի գրող Էդվարդ Բուվլեր-Լիթոնի «Պոմպեյի վերջին օրը» վեպի ֆրանսերեն թարգմանության գեղարվեստական ձևավորումը: Ավելի ուշ արվեստագետը համագործակցում է նաև «Hachette» և «Lafitte» հրատարակչատների հետ:

Հաջորդ տարիների ընթացքում, ընդհուպ մինչև 1919 թվականը, արդեն լայն ճանաչում գտած նկարչին Փարիզի ամենահեղինակավոր հրատարակչատները վստահում են համաաշխարհային գրականության դասականների՝ Անատոլ Ֆրանսի, Գի դը Մոպասանի, ֆրանսիացի ռոմանտիկ Ռենե Բագենի, Պոլ Ռեբուի, Հենրի Բորդոյի, Կլոդ Ֆարերի, Գյուստավ Ֆլոբերի, ֆրանսիացի պատմաբան Ժորժ Լընոթրի, Մորիս Լըվելի, Ժան դը լա Վոդեյի, Վիքտորիեն

ոյու Սոսսեի, Ժորժ դը Պեյրեբրունի, Ալֆոնս Դոդեի, Ս. դը Ժիվեի, Ժան դը Վանդերի, Ժան Մադըլինի<sup>7</sup>, Ֆրանսուա դը Նիոնի, Ժոլ Բլարետի, Գայ դը Թերամոնի, Քարոլուս Դիդիեի, անգլիացի գրող Էդուարդ Ջորջ Բուվեր-Լիթթոնի և այլոց գրքերի գեղարվեստական ձևավորումները<sup>8</sup>: Եզակի դեպք ֆրանսիական գրահրատարակչական պրակտիկայում: Ֆրանսիացի արվեստաբան-հրապարակախոսները, արձագանքելով հրատարակված գրքերին, պարտադիր նշել են Ադամյանի՝ տաղանդավոր պատկերազարդողի անունը:

Ադամյանի պատկերազարդած Ժան դը Վանդերի «Երջանկության դուռը» (հրատարակչություն՝ Էռնեստ Ֆլամմարիոն) գրքի հաջողության մասին նշվում է փարիզյան «Le Mois littéraire et pittoresque» 1905թ. հուլիս-դեկտեմբերյան համարում: Իսկ նույն հեղինակի «Փարավոնի սիրուիին» գրքի՝ Ադամյանի պատկերազարդումների մասին հայտնում է «Le Temps» օրաթերթն իր 1905թ. հունվարի 29-ի N 15930-ում:

Կարող ենք վստահ ասել, որ Ադամյանը գրքի պատկերազարդման ասպարեզում հասնում է կատարելության: Հարազատ մնալով ռեալիստական արվեստի սկզբունքներին՝ նկարիչն իր իսկ ռճապատկերային մեկնաբանությամբ դիտողին հասանելի է դարձնում ցանկացած թեմա ու մոտիվ:

1913թ. փետրվարի 18-ին կատարվում է քաղաքական կարևոր իրադարձություն: Փոխվում է Ֆրանսիայի իշխանությունը: Գրահրատարակիչ Ժան Ժոզե Ֆրապպան իր «Le Monde illustré» պատկերազարդ հանդեսի համար Ադամյանին պատվիրում է անդրադառնալ այդ իրողությանը՝ նկարել «Նախագահությունը հանձնելու հանդիսավոր արարողությունը»: Փայլուն կատարված գործը տպագրվում է «Le Monde illustré»-ի փետրվարի 22-ի համարում<sup>9</sup>:

1914թ. Առաջին աշխարհամարտի լարված տարիներին մնալով Փարիզում՝ Ադամյանը համագործակցում է ֆրանսիական և անգլիական մի շարք առաջադեմ ամսագրերի հետ՝ ստեղծելով պատերազմի դեմ ուղղված նկարներ և պլակատներ:

<sup>7</sup> Ժան Մադըլինը, իր «Ամուսնական վեպ» գրքի պատկերազարդումներով հիացած, արձագանքում է մամուլում (տե՛ս **Jean Madeline**, Préfet de la Corse, 30 septembre 1910):

<sup>8</sup> Մորիս Լըվելի «Հայր Մահեի մահը», Ժորժ Լնոթի «Արբաթ Պատրիկի նոր տարվա նախօրյակը», Ռընե Բագենի «Ծեր Շոնեի կտակը», Ս. դը Ժիվեի «Բերրիկոնի առասպելը» գրքերի նկարազարդումներին առանձնահատուկ անդրադարձել է Ե. Մարտիկյանը. տե՛ս «Հայկական կերպարվեստի պատմություն», գիրք Դ, Երևան, 1987, էջ 50-51:

<sup>9</sup> Ասենք, որ Ադամյանը «Le Monde illustré» ամսագրից բացի, համագործակցել է «Je sais tout», «Lisez Moi», «Je Sais Tout», «Graphique and Sphere», «Sphere», «Graphic» և մի շարք այլ հանրահայտ հանդեսների հետ:

Հայրենասիրական այդ թեմաներով մեզ հայտնի են 1916թ. ստեղծված «Ոտքի ելեք մեռյալներ»<sup>10</sup>, «Ողջունեցեք, ահա Վերդենը»<sup>11</sup>, «Քրիտանացի զինվորները գերմանացիների դիրքերում»<sup>12</sup>, «Սուրբ միասնություն»<sup>13</sup>, «Գրոհը Պերոնի համար»<sup>14</sup>, «Ռուսաստանի թագավորը»<sup>15</sup>, «Ռուսական արջը և գերմանացի զինվորը»<sup>16</sup>, «Կենդանին սատկեց թույն էլ հետը»<sup>17</sup>: Ասենք նաև, որ հայտնի ասացվածքը՝ Կենդանին սատկեց, թույն էլ հետը (*Morte la bête, mort le venin Illustrations*), Ադամյանը վերարտադրել է ինքնատիպ ձևով: Այստեղ Առաջին աշխարհամարտի մասնակից դաշնակից երկրները պատկերված են իրենց խորհրդանշող կենդանիների տեսքով. Ռուսաստանը՝ արջի, Ֆրանսիան՝ աքլորի, բուլղոզ շունը՝ Անգլիայի: Նրանք միասին ջարդոտում են վայր ընկած սև արծվին՝ Գերմանիային:

Ի դեպ, Ադամյանն իր «Ոտքի ելեք մեռյալներ» և «Ողջունեցեք, ահա Վերդենը» աշխատանքներն ուղարկում է Գորիցիա քաղաքի հերոս գեներալ Լուիջի Կապելլին, որը 1917թ. մայիսի 20-ի իր նամակում պատասխանում է. «Պարոն Ադամյան, ես ստացա հիասքանչ նկարներ: Դրանք բավական հաջողված են և հետաքրքիր, կատարված կատարյալ վարպետությամբ: Այս աշխատանքները թերևս առավել ազդեցիկ են հենց այս օրերին, երբ իմ զին-

---

<sup>10</sup> Տպագրվել է 1916թ. «L'almanach vermot» տարեգրքում, նաև Ֆրեդերիկ Մակլերի «La France et L' Arménie, à Travers l'Art et l'Histoire», Paris, 1917, էջ 40-ում: Այդ աշխատանքի մասին նշված է նաև Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre, Paris, 1916, էջ 320-ում):

<sup>11</sup> Տպագրվել է 1917թ. «L'almanach vermot»-ում, վերատպությունը կարելի է տեսնել նաև Ֆ. Մակլերի նշված աշխատությունում, էջ 41: Նկարի մասին նշվում է նաև Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre, Paris, 1918, էջ 277-ում, որտեղից և իմանում ենք պատկերի չափերը՝ 73x56.5:

<sup>12</sup> Ստեղծվել է 1914-18թթ., 35x89, տպագրվել է բրիտանական «Sphere» պատկերազարդ թերթում:

<sup>13</sup> Տպագրվել է «Արձագանք Փարիզի» 1917թ. հունվարի համարում, ստեղծագործության մասին կարելի է տեղեկանալ Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre, Paris, 1918, էջ 155-156, վերջինից էլ իմանում ենք ստեղծման թվականը՝ 1914-16 և չափերը՝ 41x56:

<sup>14</sup> Աշխատանքը ստեղծվել է 1914-16թթ., չափերը՝ 35x89, տպագրվել է 1916թ. «Sphere» թերթի հուլիսի 29-ի համարում:

<sup>15</sup> Կատարման ժամանակաշրջանը՝ 1914-16թթ., տպագրվել է «Sphere» թերթում:

<sup>16</sup> Ստեղծվել է 1917թ., տպագրվել է «Sphere» թերթում:

<sup>17</sup> Աշխատանքը վերագրվում է 1918թ., տպագրվել է «Le Monde illustré» ամսագրում:

վորները մարտնչում են և հաղթանակում»<sup>18</sup>:

Ադամյանն իր պլակատներում ներկայացրել է նաև ֆրանսիացի հերոս գեներալներին, որոնք այսօր պահվում են Փարիզի բանակի թանգարանում (Musée de l'Armée Invalides):

Առաջին աշխարհամարտի ավարտին Մարսելից Փարիզ տեղափոխված թատրոնների տնօրեն, ռեժիսոր Գուստավ Քենսոնն առաջարկում է Ադամյանին իր թատրոնից տարբեր նյութեր ներկայացնել ամսագրերում: Հետագայում Քենսոնը նկարչին վստահում է իր բոլոր ներկայացումների հայտագրերի ձևավորումները:

Ադամյանին վստահվում է նաև «Ֆի Ֆի» օպերետի հայտագրի ձևավորումը: Արվեստագետը հայտագրեր է ստեղծել նաև Պալե-Ռոյալ (Palais Royal) շքեղ շենքում գործող կոմեդիայի թատրոնի համար: Ի դեպ, Պալե-Ռոյալ պալատը կառուցված է եղել կարդինալ Ռիշելիեի համար հանրահայտ ճարտարապետ Ժակ Լեմերսեի նախագծով: Ավելի ուշ, հայտագրերի պատվերներից բացի, Ադամյանին վստահվում են պալատում գործող թատրոնի ինտերիերի ձևավորումները<sup>19</sup>:

Արվեստագետը կատարում է մի շարք այլ բեմադրությունների դեկորացիաներ և հայտագրեր, ինչպիսիք են *Հերկուլեսը Փարիզում* (1919), *Համբուրեք ինձ* (1923), *Մի մերկ տղամարդ* (1924), *Պապի անցքը* (1929), *Հակադիր տունը* (1932)...

Ի դեպ, նկարչի զանազան պատկերազարդումները, որոշ դեկորացիաներ և հայտագրեր հեղինակավոր մասնագետների գնահատմամբ մասամբ հիշեցնում են ավարտուն գեղանկարներ<sup>20</sup>:

Բացի եվրոպական գրքերի պատկերազարդումներից, Ադամյանն անդրադարձել է նաև իրեն հոգեհարազատ հայկական թեմաներին: Դրանցից հատկապես հետաքրքրական է «Ամանորի տոնը հայ ընտանիքում»<sup>21</sup> աշխատանքը: Բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայում հայկական ընտանիքի բոլոր ան-

<sup>18</sup> Տե՛ս **Frédéric Macler**, *La France et L' Arménie*, à Travers l'Art et l'Histoire, Paris, 1917, p. 42:

<sup>19</sup> Այդ մասին տե՛ս **Mayda Saris**, *Armenian Painting*, Istanbul, 2005, p. 55:

<sup>20</sup> Հիշատակելի է «Աստվածները մեռան» օպերայի համար նկարված կոմպոզիցիոն հայտագիրը: Այն տպագրվում է «Le Monde illustré» հանդեսի 1924թ. մարտի 22-ի համարում:

<sup>21</sup> Աշխատանքը թվագրվում է 1905թ. և հանդիպում է «Ար. Ծնունդը հայերի մոտ» կամ «Ամանորը հայոց մոտ» վերնագրերով: Այն տպագրվում է ժամանակին ֆրանսիական հանրահայտ «Je sais tout» պատկերազարդ թերթի 1905թ. նոյեմբերի համարում (էջ 544):



դամներն իրենց մանուկների հետ մոտենում են օջախի ավագին, որը գրկաբաց դիմավորում է հերթի կանգնած երեխաներին, վերջիններս, համբուրելով գերդաստանի նահապետի ձեռքը, ստանում են իրենց հասանելի նվերները: Իհարկե, այստեղ ամբողջովին զգացվում են Ադամյանի կարոտն ու թախիծն իր մանկության անհոգ ու ընտանեկան միասնության օրերի հանդեպ:

Հայկական թեմաներով պատկերված Ադամյանի գործերից կարելի է հիշել նաև «Հայաստան» աշխատանքը (1890թ. հետո)<sup>22</sup>: Ավելի սիմվոլիստական մոտեցմամբ կատարված այս գործում Հայաստանը ներկայացվում է իր որդիներին պայքարի կոչող շղթայված հայ կնոջ տեսքով:

Հայրենիքի հանդեպ սիրո ու թախծի արտահայտություն է «Քանդված օջախ» (1903-19) թեմատիկ աշխատանքը<sup>23</sup>: Այստեղ կոտորածից մազապուրծ եղած մայրն իր երեք երեխաների հետ ծնկաչոք նայում է միակ ապաստանին՝ ամայացած միջավայրում իրենց ավերված տանը: Ապշահար տղան իր քույրերին ցույց է տալիս տան ավերակները, իսկ մոր փոքր-ինչ թեքված զլուխն ու լուռ կիսադեմն ու հայացքն ավելի հուզիչ ու դրամատիկ են դարձնում պատկերը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում համառոտակի ներկայացվում են Ֆրանսիայում ապրած և ստեղծագործած հայազգի մեծանուն ծովանկարիչ Կարապետ (Շառլ) Ադամյանի գրքի պատկերազարդման, պլակատների և թատերական դեկորացիաների բնագավառում կատարած աշխատանքները:

Ապրելով հայրենիքից հեռու՝ մեծատաղանդ նկարիչը հոգեպես կապված է եղել իր նախնիների երկրի՝ մայր Հայաստանի հետ: Նրա աշխատանքներում առկա են նաև հայկական միջավայրի ու սովորույթների հետ կապված թեմաները՝ «Ամանորի տոնը հայ ընտանիքում», «Հայաստան», «Քանդված օջախ»:

Կարապետ Ադամյանը՝ սփյուռքահայ տաղանդավոր ծովանկարիչը, իր աշխատանքներով եվրոպական միջավայրում դարձավ հայ ժողովրդին փառք բերող անհատականություններից մեկը:

***Քանալի բառեր*** – ծովանկարիչ, աֆիշ, ազդագիր, նկարազարդում, փորագրություն, պատկերազարդում, դեկորացիա, ճենապակի, ոճապատկերային, պլակատ:

---

<sup>22</sup> Նկարը տպագրվել է «Արձագանք Փարիզի» հանդեսի՝ 1916 թվականի հունվար ամսվա համարում:

<sup>23</sup> Նկարի վերատպությունը տե՛ս «Գեղունի», Վենետիկ, 1927:

## О ХУДОЖЕСТВЕННО-ГРАФИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ МАРИНИСТА КАРАПЕТА (ШАРЛЯ) АДАМЯНА

ԱՐԱ ԱԿՕՍՅԱՆ

В статье вкратце представлены книжные иллюстрации, плакаты, театральные декорации жившего и творившего во Франции известного мариниста армянского происхождения Карапета (Шарля) Адамяна.

Живя вдали от родины, талантливый художник до конца своей жизни поддерживал с ней тесную духовную связь. Среди его произведений есть и работы, которые посвящены армянским традициям и национальной среде, это «Празднование Нового года в армянской семье», «Армения», «Разрушенный очаг».

Талантливый художник Карапет Адамян был одним из тех зарубежных армянских мастеров, кто своим творчеством прославил собственный народ.

**Ключевые слова** – маринизм, афиша, плакат, иллюстрация, резьба, декорация, фарфор.

## ON MARITIME PAINTER KARAPET (CHARLES) ADAMIAN'S PAINTINGS AND GRAPHIC WORKS

ԱՐԱ ԿԱԿՕԿՅԱՆ

The article comprises a concise reference to the pieces of art by Karapet (Charles) Adamian – a renowned Armenian maritime painter who lived and created in France – in the domains of book illustration, poster painting and theatre decoration painting.

Living far from his Motherland, the talented artist would persistently bear spiritual connections with his ancestors' land – Mother Armenia. His works of art do contain motifs of Armenian ambient and national customs: “The New Year Celebration in the Armenian Family”, “Armenia”, “The Hearth Ruined”.

The talented maritime artist from Armenian Diaspora Karapet Adamian due to his works of art became the individual who brought glory to the Armenian people in Europe.

**Key words** – maritime painter (artist), poster, prospectus, illustration, carving, decoration, porcelain.

## ՆԻԿՈՒ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ (նվիրվում է ծննդյան 135-ամյակին)

### ԼԻԼԻԹ ՀԱԿՈՐՅԱՆ

2016թ. սեպտեմբերի 7-ին լրացավ իրանահայ կոմպոզիտոր, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Նիկոլ Գալանդերյանի ծննդյան 135-ամյակը: Իր ստեղծագործական գործունեության 30 տարիների ընթացքում վաստակաշատ երաժիշտը հեղինակել է շուրջ 1000 երգ (այդ թվում՝ 30 մանկական երգ, որոնցից մեզ հասել են միայն 15-ը), զուգերգեր, խմբերգեր, 3 օպերաներ՝ «Լավարի որսը» (1926), «Փարվանան» (1927) և «Հովիվը» (1932), մանկական 8 օպերաներ, որոնցից պահպանվել են հինգը՝ «Չարի վերջը» (օր. 13, խոսք՝ Հովհ.Թումանյանի), «Հոտաղ-հոտաղի» (օր. 194, խոսք՝ Հ.Աղաբաբի), «Պողոս-Պետրոս» (օր. 387, խոսք՝ Հովհ.Թումանյանի), «Պապն ու շաղգամը» (օր. 611, խոսք՝ Աթ.Խնկոյանի) և «Սևուկ ու իկլը» (օր. 612, խոսք՝ Հովհ.Թումանյանի), ինչպես նաև գործիքային մանրանվագներ ու անսամբլներ, վոկալ-գործիքային անսամբլներ և այլն:

Նիկոլ Գասպարի Գալանդերյանը ծնվել է 1881թ. սեպտեմբերի 7-ին Եփրատի աջ ափին ընկած Խարբերդ վիլայեթի Ակն<sup>1</sup> քաղաքում: Գեղեցիկ այգիներով ու պարտեզներով շրջապատված և բնական գեղեցկությամբ օժտված քաղաքն ուներ ամֆիթատրոնի տեսք<sup>2</sup>: Մոտ 1000 տարվա պատմություն ունեցող այս քաղաքը տվել է գրչի ու մտքի բազմաթիվ ականավոր մշակների՝ բժիշկներ ու ուսուցիչներ, արվեստագետներ, իրավաբաններ, ազգային և հոգևոր գործիչներ: Ակնից են սերում Արփիար Արփիարյանը, Միսաք Մեծարենցը, Գրիգոր Զոհրապը, Սիամանթոն, Արշակ Զոպանյանը, Մինաս Զերազը և այլք, որոնց բոլորի ստեղծագործությունների մեջ անջնջելի հետք են թողել իրենց ծննդավայրի հողն ու ջուրը:

---

<sup>1</sup> Ակն (թուրք. Էզին, ապա՝ Քեմալիե), գյուղաքաղաք Արևմտյան Հայաստանում, այժմ՝ Թուրքիայի Երզնկայի վիլայեթում, աջ ափին: Անցյալում եղել է Խարբերդի վիլայեթի կազմում: Ակնը հիմնադրել են Սեբաստիա տեղափոխված Արծրունիները 1022-ին: Սկզբում կոչվել է Մարընտունիկ: Ակն անունը հավանաբար ծագել է քաղաքի միջով հոսող Ակնաղբյուրի անունից: 1880-ին Ակնը ուներ շուրջ 10000 բնակիչ, որից մոտ 5500-ը հայեր էին:

<sup>2</sup> **Գալանդերյան Ն.**, Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 5:

Գալանդերյանը ծնվել էր Վերի թաղում ապրող կոշկակարի ընտանիքում: Բազմազավակ ընտանիքը բաղկացած էր յոթ հոգուց՝ հայրը, մայրը, ավագ եղբայրը՝ Հարությունը, ավագ քույրը՝ Հայկանուշը, Նիկոլը, Գրիգորը և կրտսեր քույրը՝ Մարանը: Գալանդերյանի մանկությունն անցել է ուրախ և անհոգ: Փոքր հասակում նա հաճախել է Վերի թաղի Նարեկյան վարժարանը, որտեղ սովորում էր բարձր առաջադիմությամբ, ինչը շատ էր ուրախացնում ծնողներին, հատկապես հորը, ով շատ էր ցանկանում, որ Նիկոլը ժամում տիրացություն անի: Այդ նպատակով ամեն կիրակի հայրը Նիկոլին տանում էր եկեղեցի, որպեսզի նա շապիկ հագնի և «ձայնավարժություն» անի, այսինքն՝ դպրություն, պատարագի արարողության ժամանակ երգիչների հետ մասնակցի պատարագի արարողությանը: Այս հանգամանքը նրան հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու եկեղեցական, մասնավորապես շարականների երաժշտությանը:

«Եկեղեցի գնալիս,- հիշում է Գալանդերյանն իր ինքնակենսագրության մեջ,-սովորության համեմատ կոշիկներս հանում և հատկացված տեղն էի դնում: Բայց շատ անգամներ, մանավանդ նոր եղած ժամանակ, գողանում էին ու ես մնում էի անկոշիկ: Ստիպված սպասում էի, մինչև որ ժամկոչը, որ մեզի հարևան էր, իր գործերը վերջացնելու և գար ինձ շալակեր և տուն տաներ: Երբ ես առանց կոշիկի տուն էի գալիս, հայրս ոչ մի խոսք կամ ակնարկ չէր անում, հենց նույն օրը երթում էր շուկա, խանութը բացում էր և մի զույգ նոր կոշիկ էր բերում»<sup>3</sup>:

Երկու տարի անց անհաջողությունների պատճառով հայրը փակում է խանութը և տեղափոխվում Կ. Պոլիս՝ իր հետ վերցնելով ավագ որդուն՝ Հարությունին: Այդ ընթացքում մնացյալ երեխաների դաստիարակությամբ և խնամքով զբաղվում է մայրը, հայրն էլ Պոլսից ապրուստի փող էր ուղարկում:

Մայրը շատ լավ է խնամում և դաստիարակում երեխաներին: Նիկոլը եռանդուն շարունակում է եկեղեցի հաճախել: Առավոտները, դեռ աղոթարանը չբացված, շատ անգամ էլ կոչնակը չխփած, գնում էր և ժամի դռանը սպասում, մինչև որ ժամկոչը գար, դուռը բացեր և մանր-մունր գործերը վերջացնելուց հետո կոչնակը խփեր: Երբեմն էլ օգնում էր նրա գործերին և կոչնակն ինքը խփում: Երեկոները, քանի որ ժամացույց չկար (ամռանը արևով էին առաջնորդվում, ձմռանն էլ՝ բնագողրեն), Նիկոլը գնում էր և ժամի դռանը սպասում, մինչև որ ժամկոչը կոչնակը խփեր և ժողովրդին եկեղեցի հրավիրեր:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 6:

Զատկի և Ծննդյան ճրագալույցներին «Ոչինչ է պիտոյ»-ը կամ Դանիել մարգարեի գիրքը ինքն էր կարդում: «Յիշում եմ, որ մի տարի Զատկի ճրագալույցի երեկոյեան «Դանիել»-ը ես պիտի կարդայի, բայց անակնկալ կերպով ես զրկեցի այդ մեծ հաճոյքից, որովհետեւ ցերեկը դպրոցում խաղալու ժամանակ ընկոյզի տախտակից շինած ծանր գրասեղանը ընկաւ ոտքիս վրայ և ձախ ոտիս բթամատը ճզմեց»<sup>4</sup>:

1895-ին Պոլսում հայերի կողմից կազմակերպված ցույցին ի պատասխան թուրք կառավարությունը գավառներում հայկական ջարդեր է կազմակերպում: Պոլսում գտնվող գավառացիներին էլ որպես աքսորական ուղարկում են իրենց ծննդավայրը: Նրանց շարքում էր նաև Նիկոլի ավագ եղբայրը՝ Հարությունը:

Հաջորդ տարի՝ 1896թ. օգոստոսին, տեղի է ունենում Կ. Պոլսի Բանկ Օտոմանի ցույցը, որին ի պատասխան կառավարությունը չորս օր շարունակ ջարդ է իրականացնում: Այդ ջարդերի զոհ է դառնում Նիկոլի հայրը՝ Գասպարը: Այդ օրերին Կ. Պոլսի հայության մի մասը ջարդերից փախչելու նպատակով օտար պետությունների նավերում ապաստանած անցնում են Բուլղարիա, մյուս մասը՝ Հունաստան: Բուլղարիա ապաստանածների մեջ էր նաև Գալանդերյանի պապը՝ մոր հայրը, իր եղբոր կնոջ և նրա դստեր հետ:

Նիկոլի ծննդյան 15-ամյակը «նշանավորվեց» ողբերգական իրադարձություններով. հենց 1896թ. սեպտեմբերի 7-ին սկսվում է Ակնի ջարդը, որն ավարտվում է չորս օր հետո: «Հարձակումը սկսվեց միաժամանակ. կառավարական զորքերի և քաղաք թափած շրջակա քրդերի կողմից, որոնք և միաժամանակ չորս կողմից կրակին տվին 800-1000 տուն ունեցող Վերի թաղը, որը 5-6 ժամվա մեջ մոխիր դարձավ: ... Մեր տունը առանձին ընկած էր, և ինչքան մայրս խնդրեց և նույնիսկ փող խոստացավ, որ չայրեն, անօգուտ եղավ, որովհետև ասում էին, թե կառավարության-ղայմաղամի հրամանն է, պիտի վառվի: Այս ջարդի ժամանակ մեծ եղբայրս՝ Հարությունը, սպանվեց, իսկ փոքր քույրս՝ Մարանը, կրակի մեջ էր մնացել: Ես ու եղբայրս էլ հազիվ ենք ազատվել մահվանից», - հիշում է Գալանդերյանը<sup>5</sup>:

Ջարդի առաջին օրը երկու անգամ ուզեցին Նիկոլին սպանել, բայց նա երջանիկ պատահականությամբ ողջ մնաց: Առաջին անգամ՝ երկու քրդեր,

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 6-7:

<sup>5</sup> **Ասատրյան Ա.**, Նիկոլ Գալանդերյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Բ., Ս. Էջմիածին, 2009, էջ 68:

թալանելու նպատակով, հարձակվում են մի խումբ հայ կանանց վրա: Այդ կանանց մեջ էր նաև Նիկոլի մայրը, ում կողքին էր տղան: Կանայք անմիջապես աղմուկ են բարձրացնում և զգելով տղային՝ բոլորը թափվում վրան՝ այդպիսով փրկելով նրան մահվան ճիրաններից:

Երկրորդ անգամ Նիկոլը, նորից մոր ձեռքը բռնած, կանգնած էր կառավարական շենքի առաջ, որտեղ հավաքել էին հայ կանանց, երբ կողքից մի տասնապետ անմիջապես ատրճանակը քաշում է, որ սպանի տղային: Սակայն հարյուրապետը արգելում է՝ ասելով, թե երեխա է<sup>6</sup>:

Ջարդերից հետո դաժան ամիսներ էին սպասվում ակնեցիներին: Անօթևան ու անօգնական ժողովուրդը մինչև անգամ ուտելու ոչինչ չունեին: Պոլսում մնացած ակնեցիները սկսեցին օգնել իրենց ազգական-բարեկամներին: Նիկոլի ընտանիքի միակ հույսը մեծ հայրն էր, ով, լսելով պատահածի մասին, փող է ուղարկում, և մի ամիս Պոլսում մնալուց և անցագիր ձեռք բերելուց հետո միայն 1897թ. փետրվարին նրանք փոխադրվում են Վառնա:

Գալանդերյանի պապը, ով քաղաքում հայտնի էր «Հայրիկ» անունով, շատ բարեպաշտ էր և ուսումնասեր, ինչը տարբեր կերպ էր դրսևորվում: Օրինակ, երբ փող էր հարկավոր դպրոցական պիտույքներ գնելու համար, առանց մի խոսք ասելու փողը տալիս էր և ասում, որ գնելուց հետո իրեն ցույց տան, կամ եթե ճրագը մինչև առավոտ վառ թողնեին գրելու կամ կարդալու համար, ոչ մի խոսք չէր ասի, բայց վա՛յ էր այն ժամանակ, եթե ասեին, իհարկե մոր միջոցով, որ փող տա պտուղ կամ որևէ այլ բան գնելու համար:

Վառնայում ապրելու առաջին տարիներին Նիկոլը երբեմն-երբեմն գնում էր եկեղեցի՝ շապիկ հագնելու, ինչը շատ էր ուրախացնում պապին: Երբեմն որպես տիրացու ննջեցյալի թաղման էր գնում, որի դիմաց միշտ գումար էին վճարում: Այդ փողը Նիկոլը տալիս էր մորը, որ պահի: Որոշ ժամանակ անց հավաքված գումարով նա մի okarina<sup>7</sup> գնեց, իսկ ավելի ուշ՝ մի piccolo flute<sup>8</sup>: Բայց գնելը բավական չէր, քանզի պապը չէր սիրում, երբ նվագում էին, դա համարում էր ժամանակի զուր կորուստ: Նիկոլը ստիպված էր երաժշտությամբ զբաղվել այն ժամանակ, երբ նա տանը չէր, կամ երբ գնում էին դաշտ, կամ իրենց ամենօրյա սովորական վայրը՝ ծովափ:

«Մի անգամ աշնանը,- հիշում է Գալանդերյանը,-այդ նազի պատճառով

<sup>6</sup> Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 8:

<sup>7</sup> Okarina-հովվական նախնական գործիք:

<sup>8</sup> Piccolo flute-փայտյա փողային երաժշտական գործիք, որը հաճախ անվանում են փոքր ֆլեյտա:

քիչ էր մնում, որ սպանւէի: Վառարանները դրել էինք. եւ մայրս վառել էր, բայց չէր վառում, ծուխը յետ էր տալիս, մայրս ինձ ասաց, որ երթամ կտուրը՝ տանիքի վրայ, եւ ծխնելոյզից ցած քար կախելով՝ մաքրեմ, որպէսզի ծուխը քաշի: Այդ բանը առիթ համարելով՝ ես flute-ն էլ հետս վերցրի և բարձրացայ տանիքի վրայ, քարը կախեցի, ծխնելոյզը մաքրուեց, եւ ծուխը սկսեց բարձրանալ: Մայրս կանչեց ինձ, թէ ցած արի: Բայց ես ցած չեկայ եւ flute-ը սկսայ նւագել»<sup>9</sup>: Այդ օրերին գյուղացիական ապստամբություն կար, և 34000 գյուղացիներ քաղաք էին իջել իրենց պահանջների համար: Նիկոլին ց տունը գտնվում էր քաղաքապետարանի հետևում: Այդ օրը 200 զինվոր էր բերվել՝ քաղաքապետարանը պաշտպանելու համար: Հանկարծ այդ զինվորները մի քանի ընդհանուր համազարկ տվեցին, որոնցից առաջին երկուսը՝ օդի մեջ: Համազարկի գնդակները սրընթաց անցան տանիքի վրա flute նվագող տղայի գլխավերևով և կողքով: Նա շատ արագ պատսպարվեց ծխնելոյզի հետևում և անմիջապես ցած իջավ: Այսպես, քիչ էր մնում իր նվագի գոհը դառնար երաժըշտասեր պատանին<sup>10</sup>:

Վերջին տարվա (1899-1900) ամառային արձակուրդին Նիկոլին «իրավունք» տրվեց թերթի տպարանում գրաշարություն սովորելու: Երեք ամիս աշխատելուց հետո նա տասը ֆրանկ ստացավ: Տարավ Հայրիկին տվեց... «իմ առաջին աշխատանքը. որքա՞ն օրինեց...եւ յետոյ փողը տուեց մայրիկին»<sup>11</sup>:

Ն. Գալանդերյանը Վառնայում երկու տարի սովորում է ազգային վարժարանում (1898-1899):

1899 թվականի սեպտեմբերին ընտանիքով տեղափոխվում են Պետերբուրգ, որտեղ ապրում էին Նիկոլի քեռիները: Այստեղ ընտանեկան խորհուրդը որոշում է Նիկոլին և եղբորը ուսման ուղարկել Բեռլին: Թեև բոլոր պատրաստություններն արդեն արված էին, սակայն հանգամանքների անակնկալ բերումով նրանք ուղարկվեցին Էջմիածին՝ ճեմարան մտնելու համար: Վերջինի համար շատ ուրախ էր մայրը, ով չէր ուզում բաժանվել որդիներից: 1900 թվականի հունվարի 15-ին նրան և եղբորը տեսնում ենք Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի հինգերորդ դասարանում: Դա այն ժամանակաշրջանն էր, երբ վանքի Մայր տաճարում անմահ Կոմիտասի քառաձայն երգեցիկ խումբը հնչեցնում էր պատարագը, իսկ դպիրները փայլ էին տալիս եկեղեցական

<sup>9</sup> Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 10:

<sup>10</sup> Նույն տեղում:

<sup>11</sup> Նույն տեղում:

երաժշտությանը: Այդտեղ՝ դպիրների խմբում, Նիկոլը ծանոթանում է հայկական ծայնանիշերի և եկեղեցական երաժշտության նրբություններին: Հետագայում իր ինքնակենսագրության մեջ նա կգրի. «...բնությունը իմ ծնողների միջոցով ինձ մի բնատուր շնորհք է տվել և այդ շնորհքին որոշ չափով, բայց անգիտակցաբար, որոշ մղում են տվել ծնողներս իրենց եկեղեցասիրության ցանկությամբ: Ճեմարանը իմ մեջ եղած այդ թաքուն ուժը՝ դեպի երգն ու երաժշտությունը ունեցած հակումներս զարթեցրել է»<sup>12</sup>:

Երեք տարի ճեմարանում ուսանելուց հետո՝ 1902-1903 ուսումնական տարվա նոյեմբերին, Նիկոլը, անավարտ թողնելով ուսումը, կրկին վերադառնում է Վառնա, որտեղ վերադարձել էին նաև պապն ու մայրը:

Երեք տարի բացակայելուց հետո շատ բան էր փոխվել Վառնայում: Բացվել էր «Բաբկեն-Սյունի» գրադարանը, որի գրադարանապետ է նշանակվում Նիկոլը: Նախկին դասընկերների և դպրոցի աշակերտուհիների ուժերով Նաթան Ամիրխանյանի<sup>13</sup> ղեկավարությամբ ստեղծվում է քառաձայն երգչախումբ<sup>14</sup>: Սրան զուգահեռ Նիկոլը սկզբում մի չէի աստղծագործի, իսկ հետո բուլղարացի Գրիգորի մոտ սովորում է կահ-կարասի պատրաստել:

1904-1905 ուսումնական տարվա համար հայոց դպրոցում երգեցողության ուսուցչի պաշտոնը ղեկավարելու նպատակով Գալանդերյանը մեկնում է Շումեն. այստեղ նա, երիտասարդությանը ոգևորելու և համախմբելու նպատակով, կարգի է բերում «Պետրոս Սեթեմճյան» գրադարան-ընթերցարանը: Հաջորդիվ ստեղծում է մանդոլինահարների մի խումբ, որը, սակայն, ֆինանսական խնդիրների պատճառով երկար կյանք չունեցավ: Մինչ այդ Գալանդերյանը որպես երգեցողության ուսուցիչ նոտագրությանը ծանոթ չէր և սովորեցնում էր միայն իր իմացած երգերը: Բայց շուտով նա լրացնում է այդ բացը՝ օգտվելով Միլանում տպված երաժշտական մի թերթից:

Երկու տարի Շումենի դպրոցում պաշտոնավարելուց հետո՝ 1906 թվականին, Գալանդերյանը վերադառնում է Վառնա, որտեղ մինչև 1910 թվականը պաշտոնավարում է սկզբում որպես երգեցողության ուսուցիչ, այնուհետև՝ ավագ ուսուցիչ: Վառնայից բացակայելու երկու տարիների ընթացքում կազմալուծվել էր «Գողթան» երգեցիկ խումբը, բայց փոխարենը հիմնվել էր «Սո-

<sup>12</sup> Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 19:

<sup>13</sup> Նաթան Ամիրխանյան (Կնյազև, 1872-1949) - հայ կոմպոզիտոր, խմբավար, երգեհոնահար, մանկավարժ:

<sup>14</sup> Ասատրյան Ա., Նիկոլ Գալանդերյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Բ, էջ 70:



խակ» մանդոլինահարների և կիթառահարների նվագախումբը, որի անդամները Նիկոլի դպրոցական ընկերներն էին: Նվագախումբը բաղկացած էր 18 հոգուց, որին շուտով միանում է նաև Նիկոլը՝ անդամակցելով որպես մանդոլինահար: Ցավոք, այս նվագախումբն էլ է արագ կազմալուծվում՝ կրկին նյութական խնդիրների պատճառով:

Սակայն Գալանդերյանին սա էլ չի հուսահատեցնում: Նա հիմնում է մի գրատուն և հիմք դնում 7-8 հոգուց բաղկացած նվագախմբի, որի համար երգեր է մշակում ու սովորեցնում: «Այս էլ հազիվ 5-6 ամիս տևեց եւ մեռաւ, բայց ինձ կտակ արաւ մի հսկայ պաշարի ժառանգութիւն»<sup>15</sup>, - գրում է երգահանը: Նա գնում է մի ջութակ և մի կիթառ ու սկսում ինքնուրույն սովորել նվագել, իսկ ազատ ժամանակը տրամադրում էր նոտագրությանը: Ինքն իր վրա աշխատելով՝ գրի էր առնում այն ժողովրդական երգերը, որոնք մի ժամանակ Կոմիտասը ճեմարանում սովորեցրել էր իր քառաձայն խմբին, օրինակ՝ «Գարուն ա, ծուն ա արել», «Երևան բաղ եմ արել» և այլն:

Համեստ բնավորությամբ, զգայուն ու բարի սիրտ ունեցող, բնությունից օժտված այս երաժիշտը չէր կարող անտարբեր լինել Վառնայի հիասքանչ բնության նկատմամբ, նամանավանդ տպավորիչ էր նրա ծովեզրյա պարտեզը, որտեղ ամառվա սկզբից մինչև աշնան վերջը շաբաթական երեք անգամ նվագում էր զինվորական սիմֆոնիկ նվագախումբը: «Այդ երաժշտախմբի Symphonie-ին ընկերակցում էր երբեմն նաև ծովը իր ալիքների ճողփինով – խաղաղ ժամանակ- և ահա այդ երկուսը միասին՝ մի կողմից արևստն, իսկ միա կողմից՝ բնութիւնը կազմում էին աշխարհի ամենագեղեցիկ Symphonie-ն»<sup>16</sup>:

1910-ին ընտանեկան խորհուրդը որոշում է տեղափոխվել Կովկաս, այնտեղ ուսուցչական պաշտոն վարել՝ փող խնայելու և սեփական գործ դնելու համար: Կարճ ժամանակվա մեջ տան բոլոր իրերը վաճառում են և մեկնում Թիֆլիս: Այստեղ մի ամսվա ընթացքում երկու եղբայրն էլ պաշտոնի են կանչվում Սուխումի շրջանի Ծեբելդա գյուղ, Նիկոլը՝ որպես երգեցողության, իսկ եղբայրը՝ թվաբանության ուսուցիչ:

Թեև Ծեբելդայի բնությունը շատ գեղեցիկ էր, սակայն Գալանդերյանը իրեն միայնակ էր զգում այստեղ և փոքրիկ հնարավորության դեպքում առանց վարանելու կվերադառնար Վառնա: Այստեղ ամեն մի օր սկսվում և ավարտ-

<sup>15</sup> Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 13:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 14:

վում էր նույն կերպ, և որ ամենակարևորն է՝ չկար երաժշտություն: Բայց մի կարևոր գործ, այնուամենայնիվ, Գալանդեյանը ձեռնարկում է: Նա՝ որպես խմբապետ, կիրակի օրերին պիտի կառավարեր Պատարագը: Այդ նպատակով բերել է տալիս հայկական ձայնանիշերով տպագրված Պատարագը ու Պատարագի արարողությունն ամբողջությամբ փոխադրում եվրոպական ձայնանիշերի:

Ծեբելդայի հետ է կապված կոմպոզիտորի կյանքի շատ կարևոր օրերից մեկը. 1911 թվականի մայիսի 11-ին Գալանդեյանը ստեղծում է իր առաջին երգը: Այդ օրերին նրա սեղանին հայտնված Ավ. Իսահակյանի «Երգեր ու վերքեր» գրքում գետեղված «Ախ, աչերդ արև ու մութ» բանաստեղծության հիման վրա նա հորինում է իր առաջին մեղեդին: Դրանից հետո ամառվա ընթացքում նա ստեղծում է նոր երգեր՝ Ավ. Իսահակյանի «Մութը գրկած», «Արագին», Ադա Նեգրիի «Je Solo»,-ն, Հ. Հովհաննիսյանի «Ալագյազ բարձր սարին», Շուշանիկ Կուրդիյանի «Արի բլբուլ»-ը և այլն: Նույն թվականի օգոստոսին Գալանդեյանը նորից տեղափոխվում է Թիֆլիս, որտեղ պատրաստում է նոր երգեր՝ Տերյանի խոսքերով՝ «Կուզես լինիմ», Հովհաննիսյանի խոսքերով՝ «Այ վարդ աղջիկ», Թումանյանի խոսքերով՝ «Է՛յ աստղեր, աստղեր» և Իսահակյանի խոսքերով՝ «Ձմեռն անցավ»:

1911-1912 ուսումնական տարում Թեհրանի Հայկազյան երկսեռ դպրոցի հոգաբարձության հրավերով Գալանդեյանը տեղափոխվում է Թեհրան՝ որպես երգի ուսուցիչ: Այդ շրջանում նա գրում է Վ. Տերյանի «Ես սիրում եմ» և «Fatum» («Կախարդական մի շղթա կա») երգերը: Նույն տարում նա ստեղծում է իր առաջին՝ «Չարի վերջը» մանկական օպերան՝ Թումանյանի համանուն պիեսի հիման վրա:

Չորս տարի Թեհրանի Հայկազյան դպրոցում պաշտոնավարելուց հետո, չհանդուրժելով շրջապատի կեղծ վերաբերմունքը, Գալանդեյանը թողնում է իր սիրած ասպարեզը ու հեռանում: 1913 թվականին ամուսնանում է թավրիզցի մի աղջկա հետ, որից ունենում է երկու դուստր:

1913-1924 թթ. ընթացքում Գալանդեյանի ստեղծագործական թափը դադարում է՝ կապված որոշ տեխնիկական ու կացության խնդիրների հետ: Սա կարծես մի շրջան էր, երբ նա ավելի խորությամբ ու լայնորեն ուսումնասիրեց արվեստը, հարստացրեց մտավոր պաշարը՝ կարդալով ու թարգմանելով, ինչպես նաև օգտակար լինելով ուրիշների ձեռնարկած կազմակերպությանը:

1924 թվականը նշանավորվում է նոր երգերի ստեղծմամբ: Այդ թվի աշնանից նա սկսում է նոր թափով ստեղծագործել, որի համար խթան է

հանդիսանում Հայկազյան դպրոցի (հետագայում՝ Դավթյան) երգեցողության ուսուցիչ Արա Հովհաննիսյանը: Գալանդերյանն այդ աշնանը գրում է 8 մանկական երգ՝ «Ծիծեռնակին», «Ծիտիկ-ծիտիկ», «Կաչաղակ», «Երկու արցունք», «Օրոր», «Ծտի հարսանիքը», «Ձու ածող հավը», «Անբախտ փիսօն», «Լորիկին»: Սակայն այս երգերից մի քանիսը՝ «Ծիծեռնակին», «Ծիտիկ-ծիտիկ», «Օրոր», «Լորիկին», ցավոք, մեզ չեն հասել:

Ընտանիքի վերջնական քայքայումից հետո կոմպոզիտորը փորձում է հոգեկան մխիթարություն գտնել աշխատանքի մեջ: 1925 թվականը կարելի է համարել Գալանդերյանի ստեղծագործական վերելքի սկիզբը: Այս թվականի մայիսին տեղի է ունենում նրա առաջին համերգը, որի ծրագիրը բաղկացած էր քառաձայն երգերից՝ «Կաքավի ողբը» և «Բլբուլը դատարկ թփին»՝ Թումանյանի խոսքերով, և «Ծաղիկների երգը» աշակերտական օպերան<sup>17</sup>: Հետագայում Գալանդերյանի դուստրը՝ ՍեգալԼԸ (Սեդա Գալանդերյանը) իր հուշերում գրում է. «Յիշում եմ, փոքր երեխաները ծաղիկների հագուստներով բեմի վրայ, իսկ արևը բեմի ետևում այթոռի վրայ կանգնած աելի բարձր դիրքով, և դեմքը բեմից արևի դեքորի միջից հանել էր և երգում էր: Իսկ ծաղիկները բեմի վրայ իբր թէ քնած, կամաց-կամաց արթնանում էին և վերջում միասին երգում: Ինձ համար դա մի հրաշալի և անմոռանալի յիշողություն է»<sup>18</sup>: Այնուհետև ամեն տարի Գալանդերյանը կազմակերպում էր համերգներ, որոնց ծրագիրը կազմված էր իր ստեղծագործություններից: Սա արվում էր մի պարզ պատճառով. հրատարակելու հնարավորություն չկար, և սա էր միակ միջոցը հասարակությանը ծանոթացնելու իր արվեստին: «Հօրս տարեկան համերգները կազմած էր լրիւ իր ստեղծագործություններից: Իր ապրուստի միջոցը տարեկան մի կամ երկու համերգի հասոյթն էր, որը հազիւ-հազ իր առօրեայ ծախսերն էր ծածկում և միշտ էլ բաց ունէր, ես փոքր եմ եղել, և շատ բան չէմ հասկացել, բայց միշտ էլ նոյնն եմ մտածել: Նրա կեանքը նման էր միջնադարեան վանքում ծարած վանականի: Ուներ նաև մի քանի աշակերտներ, որոնց մեծ մասը ծրի էին: Կյանքում նրան ուրիշ ոչինչ չէր հետաքրքրում, նա որևէ քաղաքական հաւատամք չուներ: Չէր մասնակցում հայրենասիրական ու ցուցական որոշ գործերի, այդ պատճառով նրան հակառակորդ էին համարում, և դիրք էին ճշտել իր հանդէպ: Մինչդեռ նա բառի ընդարձակ իմաստով մի արւեստագետ էր: Ժամանակի հասարակական մարմինների որոշ անձինք տարբեր ձևով էին

<sup>17</sup> Գալանդերյան Ն., Դու նորից եկել ես. երգեր, Երևան, 1999, էջ 17:

<sup>18</sup> ՍեգալԼԸ (Սեդա Գալանդերյան), Յուշեր, Թէիրան, 2002, էջ 17:

ընդունում այդ և բացատրում: Այդ պատճառով նա երբեմն դառնացած ասում էր,- ինձ հավածում են և խանգարում», - հիշում է դուստրը՝ ՍԵԳԱԼԸ<sup>19</sup>:

Գալանդերյանի հավատարիմ ու անբաժան մենակատարներն էին Լորիկ Մովսիսյանը և Արա Տեր-Հովհաննիսյանը, ովքեր մինչև մահ եղան նրա կողքին: Գալանդերյանը նրանց ծայնին, խառնվածքին և բնավորությանը համապատասխան երգեր էր գրում:

Արան, լինելով Գալանդերյանի մտերիմը և լավ իմանալով նրա կյանքի բոլոր մանրամասնությունները, մի անգամ առաջարկում է, որ «Գողթան» երգ-չախումբը մի կրոնական ելույթ ունենա Ղազվաճառի Սալթանի ամերիկյան եկեղեցում: Ըստ ամերիկյան եկեղեցական սովորության՝ համերգի մուտքը առանց տոմսի էր: Համերգի վերջում եկեղեցու պատասխանատուներից մեկը դրամի կասը ձեռքով սկսում է պտտեցնել հասարակության մեջ և փող հավաքել: Սա ամոթալի էր և՛ Գալանդերյանի համար, ով անտեղյակ էր, և՛ երգչախմբի համար: Բայց, թեկուզ այս ձևով Արան ցանկացել էր նյութական օգնություն ցույց տալ Գալանդերյանին<sup>20</sup>:

1925-ին Գալանդերյանը հիմնում է «Գողթան» երգչախումբը, որը հորելյանից հետո կոչվեց «Գալանդերեան» անունով:

1928-1932 թթ. կոմպոզիտորն իր համերգները տալիս էր «Թիեդնա»-ի հետ միասին, բայց 1933թ.-ից առանձին տանում է իր գործը:

1926-ին Գալանդերյանը գրում է իր առաջին չորս գործողությամբ «Լալվարի որսը» օպերան՝ ըստ Վահան Միրաքյանի համանուն պոեմի (լիբրետոն՝ Հովհաննես Մովսիսյանի): Առաջին անգամ 1927-ին Հայկազյան դպրոցում ներկայացվեց օպերայի միայն *ouverture*-ը և երկրորդ գործողության առաջին պատկերը: Օպերան ամբողջությամբ բեմադրվեց երկու անգամ՝ 1928թ. ապրիլի 26-ին Հայկազյան դպրոցում և 1930 թ. դեկտեմբերի 30-ին Զրադաշտականների սրահում՝ պարսկերեն:

Ոգևորված առաջին օպերայի հաջողությամբ՝ Գալանդերյանը գրում է «Փարվանա» երկու գործողությամբ և բալետային տեսարանով օպերան՝ ըստ Հովհաննես Թումանյանի համանուն լեգենդի (լիբրետոն գրել է կոմպոզիտորը): Դժբախտաբար օպերան չի արժանանում նույն ճակատագրին: Այն այդպես էլ չբեմադրվեց, «...որովհետև հսկա ծախսերի հետ կապված է եղել, և

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 28-31:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 30-31:

բացի այդ էլ արգելադրեց պատճառներ նպաստել են չբեմադրվելուն»<sup>21</sup>:

1932-ին Գալանդերյանը գրում է իր երրորդ՝ «Հովիվը» չորս գործողությամբ օպերան՝ ըստ Վրթանես Փափազյանի «Լուր-դա-լուր» զրույցի (իբրեւտոն՝ Հովհաննես Մովսիսյանի), որը նույնպես չի բեմադրվում:

1935-1937 ուսումնական տարիներին Գալանդերյանը Մեշեդի հայոց դպրոցում պաշտոնավարում է որպես երգի և երաժշտության ուսուցիչ: 1937-1938-ին նույն պաշտոնով աշխատում է տեղի «Սաբգեվարի» պարսկական ուսումնարանում: Այնուհետև վերադառնում է Թեհրան և նվիրվում երաժշտական գործունեությանը:

Մինչև 1941թ. վերջը Գալանդերյանը կազմակերպում է շուրջ 30-35 համերգ: 1942թ.-ի մայիսի 21-ին արվեստասեր տիկին Սաթենիկ Ասրյանի առաջարկությամբ և «Գողթան» երգչախմբի նախաձեռնությամբ Թեհրանում նշվում է Գալանդերյանի համերգային գործունեության 30-ամյակը: Սա կոմպոզիտորի կյանքի ամենապայծառ և հիշարժան օրերից մեկն էր: Այդ օրը արվեստագետը հասարակության կողմից արժանացավ իր տարիների տքնաջան աշխատանքի ջերմ ու ամենաբարձր գնահատանքին: Հոբելյանական հանդեսներ են կազմակերպվում նաև Նոր Զուղայում, Մասչեդ-Սուլեյմանում, Ղազվինում, Ռաշտում և այլուր:

1944 թ. մարտի երկուսին՝ հինգշաբթի առավոտյան ժամը երեքին, Թեհրանի բժ. Բահերի հիվանդանոցում, մեկ ամիս տևած ծանր հիվանդությունից հետո, կյանքից ընդմիջտ հեռանում է հայկական երաժշտական մշակույթի ուշագրավ էջերից մեկը կերտած կոմպոզիտորը: Նույն օրը, հավաքված բազմության ներկայությամբ, նրա դին ուսամբարձ հիվանդանոցից տեղափոխվում է Ս. Աստվածածին եկեղեցի: Հաջորդ օրը, Թեհրանի հայոց Համայնական խորհրդի նախաձեռնությամբ, եկեղեցու բակում տեղի է ունենում սգահանդեսը: Գերեզման են իջեցնում Գալանդերյանին իր երգչախմբի մելամաղձոտ հնչյունների ներքո, որը թե՛ սգահանդեսի և թե՛ թաղման ժամանակ հնչեցնում է նրա գրած «Անուշ» օպերայի քառաձայն նախերգանքը՝ «Վո՛ւշ, վո՛ւշ, Անո՛ւշ»:

Ցավալի է, որ հայրենասեր երաժշտին այդպես էլ չվիճակվեց լինել հայրենիքում: Դուստրը հիշում է. «Մի օր, պապեն եկաւ թե-Սեդիկ, ինձ երևանից հրափրել են և խօստացել են սենեակ և յարմարութիւններ, որպէսզի ես միայն հանգիստ ստեղծագործեմ: Դու կըգա՞ս ինձ հետ: Այնտեղ դու կը մտնես

<sup>21</sup> Գալանդերյան Ն., Օպերաներ, հատ. է, Երևան, 2003, էջ 5:

կոնսերվատորիա:- Ես ուրախացած ասեցի,-հա կը գամ:- Հայրենիքը, երաժշտութիւնը, Երևանը իմ երազն էր:

Ահա այդ ժամանակ էր որ մայրս կանգնեց ինձի դիմաց, և փոթորիկ բարձրացրեց: Ես չեմ յիշում թէ նա ի՞նչ ասեց, որովհետև ես ինքս էլ յուզած էի: Միայն յիշում եմ, որ հայրս թաց աչքերով ասեց,- Սեդիկ, ես էլ չեմ գնայ,- և չգնաց»<sup>22</sup>:

Դժվար է ասել, թե ինչպես կդասավորվեր Գալանդերյանի և նրա օպերաների ճակատագիրը, եթե նա տեղափոխվեր Երևան, որտեղ վստահաբար ստեղծագործելու համար ավելի լայն հնարավորություններ կլինեին:

Գալանդերյանի մահից հետո ավագ դուստրը՝ Սեդան, ով արդեն հայտնի էր իբրև կոմպոզիտոր՝ Սեզալ անունով, խիստ մտահոգված էր իր ձեռագրերի խնդրով: Նա հիշում է. «Թեհրանի հայկական Սովետական դեսպանատան կողմից մի հոգի եկաւ և ինձ ձեռագրերի կապակցութեամբ ինձ հրաւիրեց Սրբազան Դրամբեանի մօտ տեսակցութեան:

Նա շատ մտերմօրէն ինձ ասաց, լսել է որ հայրս մահացել է, և իր ձեռագրերը ինձ մօտ են: Առաջարկեց որ այդ ձեռագրերը ուղարկեմ Հայաստան:

Ես ասեցի,-Սրբազան հայր, չեմ կարող: Այդպիսի գործը իմ խճի հակառակ է, ես եմ դրանց պատասխանատուն, նա ասեց,- մի՞թէ չես վստահում, ասեցի,- ես ոչ ոքի չեմ ճանաչում, ու՛մ ուղարկեմ, ասաց,-պետական հրատարակչական մարմին: Ես լուռ էի, և չգիտէի ի՞նչ պատասխանեմ: Ասեց,- եթէ չես ճանաչում, և եթէ չես վստահում, դու ինքը, քո ձեռքով տար և քո աչքերով տես ամէն ինչ, յետոյ յանձնի:

Անցավ մի առ ժամանակ: Այս անգամ ինձ կանչեցին Թեհրանի Սովետական դեսպանատնից: Ես նշանակած օրը գնացի դեսպանատուն:

Դեսպանը նստել էր մի մեծ գրասեղանի յետև: Նա շատ բարեկամաբար և մտերմօրէն ինձ առաջարկեց, որ ինձ ձեռագրերը դեսպանատան միջոցով ուղարկեմ Հայաստան: Ես նորից իմ մտավախութիւնները ասեցի, որ ես ոչ ոքի չեմ ճանաչում, և չգիտեմ ի՞նչ է պատուում դրանց, որ իմ միակ նպատակն է դրանց փրկել կորստից... և այլն»<sup>23</sup>:

Դեսպանին ի վերջո հաջողվում է հմուտ ձևով համոզել Սեդային, որ դա է ամենաճիշտ ճանապարհը, ու քանի որ նրան մտահոգում էր նաև այն

<sup>22</sup> ՍԵԳԱԼ (ՍԵՂԱ ԳԱԼԱՆԴԵՐԵԱՆ), Յուշեր, Թեհրան, 2002, էջ 35:

<sup>23</sup> Նույն տեղում, էջ 29,30:

փաստը, որ ինքը շուտով պիտի գնա Ամերիկա, ու պարզ չէ, թե անծանոթ միջավայրում դրանք ինչ կլինեն, համաձայնում է:

Ձեռագրերի հանձնումը տեղի է ունենում հավուր պատշաճի՝ ստացականով, կնիքով և այլն: Բարեբախտաբար, Գալանդերյանն իր բոլոր ձեռագրերից ուներ մի քանի օրինակ, որոնցից Սեդան հանձնեց վերջին մաքրագրությունը, իսկ մնացած պատճեններն ու մաքրագրությունները պահեց իր մոտ:

Այսպես, Սեդա Գալանդերյանի շնորհիվ կոմպոզիտորի ձեռագրերը հանգրվանեցին Երևանում՝ Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում: Ավելի ուշ՝ 1995-2003թթ. ընթացքում, կոմպոզիտորի դուստրերի՝ Սեդա և Լիդա Գալանդերյանների մեկենասությամբ Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանը լույս ընծայեց նրա երկերի ժողովածուի 8 հատորները, որտեղ ամփոփված են ԳԱԹ-ի Գալանդերյանի դիվանում պահպանվող նրա ստեղծագործությունները:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում հեղինակը ներկայացրել է կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ և երաժշտական-հասարակական գործիչ Նիկոլ Գալանդերյանի (1881-1944) ստեղծագործական դիմանկարը: Ստեղծագործական գործունեության 30 տարիների ընթացքում նա հեղինակել է շուրջ 1000 երգ (այդ թվում՝ 46 մանկական երգեր), 3 օպերաներ և մանկական 8 օպերաներ, խմբերգեր, գործիքային մանրանվագներ ու անսամբլներ, վոկալ-գործիքային անսամբլներ, զուգերգեր:

**Բանալի բաներ** – Նիկոլ Գալանդերյան, Իրան, կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ:

### ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО НИКОЛА ГАЛАНДЕРЯНА (посвящается 135-летию со дня рождения)

#### ЛИЛИТ АКОПЯН

В статье представлен творческий портрет композитора, хормейстера, педагога и музыкально-общественного деятеля Никола Галандеряна (1881-1944). В течение 30 лет творческой деятельности он сочинил 1000 песен (в том числе 46 детских), 3 оперы и 8 детских опер, хоры, инструментальные миниатюры и ансамбли, вокально-инструментальные ансамбли, дуэты.

**Ключевые слова** – Никол Галандерян, Иран, композитор, хормейстер, педагог, музыкально-общественный деятель.

**THE LIFE AND OEUVRE OF NIKOL GALANDERYAN  
(DEDICATED TO THE 135TH ANNIVERSARY)**

LILIT HAKOBYAN

In this article the author presents the creative portrait of a composer, choirmaster, pedagogue and musical-social worker Nikol Galanderyan (1881-1944). During 30 years of his creative activity he has composed 1000 songs (including 46 children's songs), 3 operas and 8 children' operas, choral songs, instrumental miniatures and ensembles, vocal-instrumental ensembles, duets.

**Key words** - Nikol Galanderyan, Iran, composer, choirmaster, pedagogue, musical-social worker.



## ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ԵՐԵՎԱՆՈՒՄ 1920-1925 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

### ՆԱԻՐԱ ՄԱԴՈՅԱՆ

1920-1925թթ. ընկած ժամանակաշրջանը հայ երաժշտության պատմության վառ էջերից է, ժամանակաշրջան, երբ Երևանում դրվեցին հայ երաժշտարվեստի հետագա աննախադեպ զարգացման ամուր հիմքերը:

Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից (29 նոյեմբերի, 1920) հետո պետության բարձր հովանավորությամբ և ակտիվ աջակցությամբ սկիզբ առած մշակութային կյանքի աշխուժացման շնորհիվ Երևանն աստիճանաբար դառնում է հայ երաժշտական մշակույթի կենտրոնը:

Հայաստանի կառավարությունը քաջ գիտակցում էր, որ Երևանում առկա երաժիշտների ուժերով անհնար էր առաջ մղել երաժշտության զարգացումը: Կառավարության հրավերով Երևան մշտական բնակության են տեղափոխվում Ռոմանոս Մելիքյանն ու Արուս Բաբայանը (20 մայիսի, 1921), կոմպոզիտորներ Սպիրիդոն Մելիքյանն ու Ազատ Մանուկյանը (մայիս, 1921)<sup>1</sup>, ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանը<sup>2</sup>, կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանը (հոկտեմբեր, 1924)<sup>3</sup> և այլք:

1921թ. դեկտեմբերի 22-ին բացվում է Երևանի երաժշտական ստուդիան, որի հիմնադիրն ու առաջին ղեկավարն էր Հայաստանի ժողկոմխորհի նախագահ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի հրավերով Թբիլիսիից Երևան տեղափոխված Ռոմանոս Մելիքյանը: «Ռ.Մելիքյանը, - հետագայում կգրի Ավետ Գաբրիելյանը,- խորապես համոզված էր իր կատարած գործի հսկայական հեռանկարում, և նրա անխախտ համոզվածությունը փոխանցվում էր շրջապատին և առաջին հերթին ստուդիայի կոլեկտիվին»<sup>4</sup>: Ստուդիայի բացման օրն արտասանած ճառում Ռ.Մելիքյանը նկատեց «Արվեստը նման է բարձր ժայռին

---

<sup>1</sup> **Մազմանյան Ռ.Մ.**, Սովետահայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն (1920-1946), Երևան, 1979, էջ 10:

<sup>2</sup> Ереванская государственная консерватория имени Комитаса в фотографиях, документах и высказываниях, 1923-2008, Ереван, 2008, стр. 16.

<sup>3</sup> **Մազմանյան Ռ.Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 36:

<sup>4</sup> Ереванская государственная консерватория имени Комитаса в фотографиях, документах и высказываниях, 1923-2008, Ереван, 2008, стр. 10.

նստած Հրեղեն-հավքին, որին ձգտում են նրանք, ովքեր ուզում են դառնալ Վարպետ: Դժվարին է ճանապարհը դեպի գագաթ՝ սահում են ոտքերը, ընկնում են քարերը, ոմանք իրենք են ետ վերադառնում: Բայց երջանիկ է նա, ով, հաղթահարելով բոլոր դժվարությունները, հասնում է գագաթին ու Հրեղեն-հավքին»<sup>5</sup>:

Ապա ելույթ են ունենում Պ.Մակինցյանը, Տ.Հախումյանը, Սպ.Մելիքյանը, Ս.Հովհաննիսյանը, Ա.Իսկանդեր-Ալիխանյանը, Ռ.Մելիքյանը: Համերգային բաժնին մասնակցում են Լ.Միրզա-Ավագյանը (ջութակ), Հ.Մադաթյանը (դաշնամուր), Ա.Բաբայանը (երգ), Ա.Մնացականյանը (դաշնամուր)՝ Ռոմանոս Մելիքյանի և Ալեքսանդր Հակոբյանի նվագակցությամբ, որոնց կատարմամբ հնչում են Բախի, Հենդելի, Ռամոնի, Սկարլատիի, Գյուլկի, Հայդնի, Պերգոլեզիի, Ստրադելլայի և Պունիանիի երկերը<sup>6</sup>:

Առաջին տարում ստուդիա է ընդունվում 81 սովորող: Ռ.Մելիքյանի հաստատ համոզմամբ. «ստուդիան՝ դա հայ յերաժշտության ուղղության շկուլան է, ուր նաև պետք է դաստիարակվի ուսանողությունը՝ սնվելով համամարդկային հոգու և մտքի յերաժշտական արժեքներով: Ստուդիան՝ դա հայ յերաժշտության լաբորատորիան է, ուր պետք է ազնվանա մեր արվեստը, ուր պետք է վառվի և հայտնաբերվի հայ նոր յերաժշտության ինքնուրույն վոճը-վոգին, հիմք ունենալով ժողովրդի ստեղծագործ արժեքները: Ստուդիան՝ դա այն արհեստանոցն է, ուր պետք է կռվի ու կռվվի հայ յերաժշտի ստեղծագործական կորովը, իր շրջապատի մասսաների դաստիարակման գործում: Վերջապես պետք է ստուդիան սերտ կապի յերաժշտությունն աշխատավորության հետ և դարաշրջանի համապատասխան բովանդակություն ունենա»<sup>7</sup>:

Հայաստանում առաջին մշտական համերգային գործունեություն ծավալող կոլեկտիվը դարձավ Երևանի երաժշտական ստուդիայի՝ 120 հոգուց՝ ստուդիականներից ու սիրողներից բաղկացած երգչախումբը՝ Ռ.Մելիքյանի ղեկավարությամբ: «1923թ. ամռանը ստուդիայի սովորողներից կազմվում են բրիգադներ և ուղարկվում Հայաստանի շրջաններ՝ դպրոցներում և ակումբներում երգեցողության հետ կապված աշխատանքները իրականացնելու և ժողովրդական ստեղծագործության նմուշները հավաքելու նպատակով: Սա երաժշտա-

<sup>5</sup> Նույն տեղում:

<sup>6</sup> Ереванская государственная консерватория имени Комитаса в фотографиях, документах и высказываниях, 1923-2008, стр. 13.

<sup>7</sup> Հախումյան Տ., Կոլտուրական տոն (երաժշտական ստուդիայի բացման առթիվ), «Խորհրդային Հայաստան», 24 դեկտեմբերի, 1921:

կան-պրոպագանդիստական աննախադեպ մեծ արշավ էր»<sup>8</sup>: Հայ ժողովրդական երգեր, հեքիաթներ հավաքելու, գրի առնելու և երգեցիկ խմբեր կազմակերպելու նպատակով Երևանի երաժշտական ստուդիայի ուսանողները գործուղվում են Լոռի, Ջանգեզուր, Ալեքսոլ, Դիլիջան, Ղարաքիլիսա<sup>9</sup>: 1922-ից սկսած՝ երաժշտական ստուդիան, ապա կոնսերվատորիան, կազմակերպում են արևմտաեվրոպական դասականների՝ Բախի (19 փետրվարի, 1922), Գրիգի (26 մարտի, 1922, 4 մարտի, 1925), Շոպենի (9 ապրիլի, 1922), Բեթհովենի (14 մայիսի, 1922), Մոցարտի (29 հունվարի, 1923), Շումանի (28 հունվարի, 1925) ստեղծագործությանը նվիրված առանձին համերգներ<sup>10</sup>:

ՀԽՍՀ լուսժողովուհի՝ 1923թ. հուլիսի 13-ի որոշմամբ երաժշտական ստուդիան վերակազմվում է կոնսերվատորիայի, որի առաջին դիրեկտոր է նշանակվում Ռ.Մելիքյանը (1923-24). նա էլ մշակում է Երևանի կոնսերվատորիայի նախագիծը, որը հավաստում էր. «Ժողովրդական կոնսերվատորիան Հայաստանի բարձրագույն ուսումնական հաստատություն է և ունի համալսարանի իրավունքներ»<sup>11</sup>:

Նորաստեղծ կրթօջախում ուսումնական աշխատանքներն իրականացվում էին երեք բաժիններով՝ ստորին (երեք տարի), միջնակարգ (չորս տարի) և բարձր (երկու տարի): 1920-ականներին կոնսերվատորիայում գործում էին դաշնամուրի (Աննա Մնացականյան, Հովսեփ Մադաթյան, Եվգենյա Խանկալամյան, Եվգենյա Խոսրովյան, Օլգա Բաբասյան), ջութակի (Լևոն Միրզա-Ավագյան, Ավետ Գաբրիելյան, Հովհաննես Օգանեզով, Դավիթ Սողոմոնյան), ալտի (Անդրեյ Կոտլյարևսկի), թավջութակի (Արտեմի Այվազյան, Միքայել Մալունցյան), վոկալ (Արուս Բաբասյան, Աստղիկ (Աստրա) Աբրահամյան, Միքայել Մելիքսեթյան, Մազգալինա Գենջյան), փողային (Վիլիելմ Շպեդլինգ), երաժշտական-տեսական առարկաների (Ռոմանոս Մելիքյան, Միքայել Միրզոյան, Օսաննա Տեր-Գրիգորյան, Անուշավան Տեր-Ղևոնդյան), երգչախմբի (Ռ.Մելիքյան, Սպիրիդոն Մելիքյան) և մանկավարժական դասարանները<sup>12</sup>:

<sup>8</sup> Ереванская государственная консерватория имени Комитаса в фотографиях, документах и высказываниях, 1923-2008, Ереван, 2008, стр. 15.

<sup>9</sup> Մազմանյան Ռ.Մ., նշվ. աշխ., էջ 25:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 14-41:

<sup>11</sup> Ասատրյան Ա., Հայրենական երաժշտական մշակույթի հիմնաքարը. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա (հիմնադրման 90-ամյա հոբելյանին ընդանաջ), «Երաժշտական Հայաստան», 3 (38), 2010, էջ 59-63:

<sup>12</sup> Նույն տեղում:

1923-ին կոնսերվատորիայի լարային կվարտետի (Ավետ Գաբրիելյան, Դավիթ Սողոմոնյան, Անդրեյ Կոստյարևսկի, Վիկտոր Ավետիքյան) կատարմամբ երևանում առաջին անգամ հնչում են Հայդնի, Մոցարտի, Բեթհովենի, Չայկովսկու և Գլազունովի կվարտետները՝ ազդարարելով Հայաստանում կամերային-անսամբլային երաժշտության տարածման մեկնարկը: Նույն թվականին կոնսերվատորիայում առաջին անգամ հնչում են փողային գործիքները, իսկ Դավիթ Սողոմոնյանը սկիզբ է դնում երևանյան զբոսայգիներում ամռան ամիսներին սիմֆոնիկ համերգների ավանդույթին՝ հրավիրված երաժիշտների մասնակցությամբ: Երաժշտությունը հնչում էր նաև կամերային կազմերով՝ կոնսերվատորիայի դասախոսներից և ուսանողներից բաղկացած 3-6-հոգանոց անսամբլները ելույթ էին ունենում զբոսայգիներում, ուղեկցում «համր» ֆիլմերի ցուցադրությունը<sup>13</sup>:

Ալ.Սպենդիարյանի՝ հայրենիքում առաջին հեղինակային համերգի օրը՝ 1924թ. դեկտեմբերի 10-ին, առաջին անգամ ելույթ է ունենում տեղական կադրերից՝ կոնսերվատորիայի դասախոսներից և ուսանողներից կազմված ոչ մեծ սիմֆոնիկ կոլեկտիվը: «Երևանի կոնսերվատորիան,- գրում է ռեկտոր Արշակ Ադամյանը Հայաստանի լուստոլկոմ Ասքանազ Մռավյանին 1925թ. հունվարին հասցեագրած նամակում,- թևակոխելով իր գոյության չորրորդ տարին, կարոտ է նվազախմբի ստեղծմանը»<sup>14</sup>: Նման առաջարկն այն տարիներին թվում էր անիրականանալի: Բայց Ալ.Սպենդիարյանի և Ա.Ադամյանի ջանքերով կոնսերվատորիայում կազմակերպվում է հայկական առաջին սիմֆոնիկ նվագախումբը, որի անդրանիկ համերգը տեղի է ունենում 1925թ. մարտի 20-ին. այդ օրվանից սկիզբ է առնում Հայաստանում սիմֆոնիկ երաժշտության տարածումը:

Երևանում աշխուժանում է համերգային կյանքը. երևանաբնակ և հյուրախաղերի ժամանած արտիստները՝ երգիչներ Աստղիկ Աբրահամյանը, Գոհարինե Մելքոմյանը, Տիգրան Նալբանդյանը, Հայկանուշ Դանիելյանը, Լևոն Իսեցկի-Հովհաննիսյանը, Տատյանա Բոկովան, Արուս Բաբայանը, Աննա Օռլովան, Արուս Գրիգորյանը, դաշնակահարներ Մարիամ Տիգրանյան-Տեր-Մարտիրոսյանը, Հովսեփ Տեր-Դավթյանը, Եվգինե Խոսրովյանը, Տիրուի Զարաֆյանը, Սամուիլ Բարրերը, ջութակահարներ Ավետ Գաբրիելյանը, Հովհան-

<sup>13</sup> Նույն տեղում:

<sup>14</sup> Ереванская государственная консерватория имени Комитаса в фотографиях, документах и высказываниях, 1923-2008, стр. 24.

նես Հովհաննիսյանը, թավջութակահարներ Միքայել Ծովհանյանը, Արտեմի Այվազյանը և այլք կատարում են հայ, ռուս և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների երկերը<sup>15</sup>:

Ամփոփելով մեր անդրադարձը Երևանի երաժշտական կյանքին (1920-1925թթ.) ակնհայտ է, որ՝

1. 1920-1925-ին Հայաստանի մայրաքաղաք Երևանն աստիճանաբար դառնում է հայ երաժշտական մշակույթի կենտրոնը:
2. Երաժշտարվեստի ասպարեզում իրականացվում է պետական քաղաքականություն: Հայաստանի կառավարության հրավերով հայրենիքից հեռու ապրող և ստեղծագործող հայ կոմպոզիտորներն ու կատարողները մշտական բնակության են տեղափոխվում Երևան և լծվում երաժշտության շինարարությանը:
3. Երևանում ստեղծվում է երաժշտական կադրերի պատրաստման առաջին հայկական կրթօջախը. Երևանի երաժշտական ստուդիան (1921) հետագայում հիմք է ծառայում հայ իրականության մեջ միակ պետական կոնսերվատորիայի (1923) համար: Կոնսերվատորիայի գլխավոր նպատակը հայկական պրոֆեսիոնալ երաժշտության ակտիվ շինարարությունն էր: Նրա գործունեության շնորհիվ արմատապես փոխվեց հանրապետության մշակութային կյանքի ողջ մթնոլորտը: Այն դարձավ հայ երաժշտական մշակույթի հզոր համալիրի ամուր հիմնաքարը:

Երևանում կազմակերպված բնույթ ստացած համերգային կյանքի, տեղացի ու արտասահմանյան ականավոր երաժիշտ-կատարողների հյուրախաղերի շնորհիվ զգալիորեն մեծացավ դասական երաժշտության դերը ժողովրդի կյանքում՝ նպաստելով նրա գեղարվեստական ճաշակի բարձրացմանը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո Երևանն աստիճանաբար դառնում է հայ երաժշտական մշակույթի կենտրոնը: Երևան մշտական բնակության են տեղափոխվում Ռոմանոս Մելիքյանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, Ազատ Մանուկյանը, Սպիրիդոն Մելիքյանը և այլք: Իրականանում է հայ երաժշտության երախտավորների երազանքը. Երևանում ստեղծվում է երաժշտական կադրերի պատրաստման առաջին հայկական կրթօջախը. Երևանի երաժշտական ստուդիան (1921) հետագայում հիմք է ծառայում

<sup>15</sup> Մազմանյան Ռ.Մ., նշվ. աշխ., էջ 8-48:

հայկական իրականության մեջ միակ պետական կոնսերվատորիայի համար: Աշխուժանում է համերգային կյանքը. կատարվում են ինչպես հայ, այնպես էլ ռուս և արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, կազմակերպվում է սիմֆոնիկ նվագախումբ: Հյուրախաղերով Երևան են ժամանում արտասահմանցի և սփյուռքահայ արտիստներ:

***Բանալի բաներ*** – երաժշտական կյանք, Երևան, 1920-1925 թվականներ:

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ ЕРЕВАНА В 1920-1925 ГОДАХ

НАИРА МАДОЯН

После установления советской власти в Армении Ереван постепенно становится центром армянской музыкальной культуры. Сюда на постоянное место жительства переезжают Романос Меликян, Александр Спендиарян, Азат Манукян, Спиридон Меликян и другие. Реальностью становится мечта выдающихся армянских музыкантов: в Ереване открывается первый образовательный очаг подготовки музыкальных кадров – Музыкальная студия Еревана (1921). Впоследствии она послужит фундаментом для единственной в армянской действительности государственной консерватории. Оживляется концертная жизнь, исполняются произведения как армянских, так и русских и западноевропейских композиторов, организуется симфонический оркестр. На гастроли в Ереван приезжают иностранные артисты и армяне диаспоры.

***Ключевые слова*** – музыкальная жизнь, Ереван, 1920-1925 годы.

## MUSICAL LIFE IN YEREVAN IN 1920-1925

NAIRA MADOYAN

After the establishment of the Soviet power in Armenia, Yerevan gradually became the center of Armenian music culture. Romanos Melikyan, Alexander Spendiaryan, Azat Manukyan, Spiridon Melikyan and others moved here for permanent residence. The dream of the prominent Armenian musicians came true: in Yerevan the first musician training educational establishment – Yerevan Music Studio (1921) was founded. Later, it was to serve as a basis for the only state conservatory in the Armenian reality. The concert life became more enlivened;

---

works by Armenian, Russian and western European composers were being performed; a symphony orchestra was organized. Foreign and Armenian diasporic artists came on tour to Yerevan.

**Key words** – musical life, Yerevan, 1920-1925.

**ՀՐԱՉՅԱ ՄԵԼԻՔՅԱՆԻ «ՇԵՔԻԱԹՆԵՐԻ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ»  
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ**

**ԱՆԱՀԻՏ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ**

XX դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում լուսահոգի Հրաչյա Մելիքյանի (1947-2003) «Շեքիաթների աշխարհում» ծավալուն դաշնամուրային շարքը:

Ստեղծագործությունը, ցավոք, գրեթե չի կատարվում մեր երաժշտական հաստատություններում, իսկ երաժշտագիտական անդրադարձները հպանցիկ ու եզակի են: Ի դեպ, նույնը վերաբերում է կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգության գերակշռող մասին, եզակի են նրա գործերի ձայնագրությունները, նոտաները հաճախ առկա չեն հանրապետության գրադարաններում:

Հ. Մելիքյանը կյանքի վերջին քառորդում Հայաստանի կոմպոզիտորների և երաժշտագետների միությունում զբաղվում էր վարչական աշխատանքով (1992-ից մինչև 2006 թվականի մարտի 6-ը եղել է կոմպոզիտորների միության վարչության պատասխանատու քարտուղարը): Այդ աշխատանքը շատ ժամանակ էր խլում և խանգարում էր նրան զբաղվել սեփական գործերի արխիվացմամբ, ժամանակ տրամադրել երաժշտագետների հետ համագործակցությանը, ինչը կօգներ Մելիքյանի գործերի հանրահռչակմանն ու տարածմանը: Սվետլանա Սարգսյանն «Ազգ» օրաթերթում լույս տեսած կոմպոզիտորի 60-ամյա հոբելյանին նվիրված «Հրաչյա Մելիքյանը՝ ինչպիսին նրան հիշում ենք» հոդվածում գրում է. «Ավելի ճիշտ կլիներ ասել, որ նա պատասխանատու էր միության ստեղծագործական ու վարչական ամբողջ աշխատանքի համար: Ինչպես ցույց տվեց Հրաչյայից հետո անցած ժամանակը, նա ըստ էության կոմպոզիտորների միության համախմբող նախասկիզբն էր, յուրօրինակ սիրտը: Ընդհանուր գործին իր նվիրվածությամբ և անսահման հատույցով



Մելիքյանը միության ամբողջ օրգանիզմին անհրաժեշտ դիմել էր հաղորդում, հաճախ կատարելով ուժերից վեր աշխատանք»<sup>1</sup>:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների տարածված ջլինելու մեկ այլ վարկած մեզ հետ ունեցած զրույցի ժամանակ հնչեցրեց կոմպոզիտոր Ռոբերտ Ամիրխանյանը, ով մտերիմ է եղել Հրայա Մելիքյանի հետ: Ռ. Ամիրխանյանի կարծիքով Հրայա Մելիքյանն ստեղծագործությունը գրելուց հետո դրա հետագա ճակատագրով զբաղվելու սովորություն չուներ, ինչն այնքան բնորոշ է ստեղծագործող անհատականություններին:

«Վեքիաթների աշխարհում» դաշնամուսիկային շարքը ոչ միայն կոմպոզիտորի, այլև հայկական դաշնամուսիկային երաժշտարվեստի մեծ ձեռքբերումներից է, ստեղծման ժամանակաշրջանում (1970-1971 թթ.) այն նոր խոսք էր մեր երաժշտական իրականության համար:

Շարքը կոչված է պատանի ու երիտասարդ երաժիշտներին հաղորդակից դարձնելու XX դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիցիոն գրելաճի տարբեր մեթոդներին, երաժշտական լեզվի իր ժամանակի համար նոր օրինաչափություններին ու առանձնահատկություններին: Ստեղծագործությունը դիտարկելիս դժվար չէ եզրակացնել, որ հեղինակն այստեղ համադրում է ազգային երաժշտարվեստի ավանդույթներն ու ժամանակակից կոմպոզիտորական տեխնիկաները, վարպետորեն սինթեզում հայկական երաժշտությանը բնորոշ օրինաչափություններն ու XX դարի կոմպոզիտորական տեխնիկայի հնարքները: Նորարարության և ժամանակի համար անսովոր տեխնիկական հնարքների կիրառման հետ մեկտեղ, այս գործը լի է իրական ոգեշնչմամբ, գեղարվեստական անկեղծությամբ և անմիջականությամբ: Պատահական չէ, որ Ղազարոս Սարյանը շարքի ստեղծումից երկու տարի անց՝ 1972 թվականին, երբ Հրայա Մելիքյանը դարձավ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, երիտասարդ ստեղծագործողին բնութագրող նամակում գրում է. «Նրա ոճը հետաքրքիր և ինքնատիպ է: Նա սկզբունքորեն մերժում է ընդունված արտահայտչամիջոցները: Նա զգալի հաջողությունների է հասել արտահայտման նոր միջոցներ և կառուցվածքներ փնտրելիս»<sup>2</sup>:

Ստեղծագործությունում առկա են մի շարք գծեր, որոնք առհասարակ Հ. Մելիքյանի արվեստի բնորոշիչներից են: Խոսքը երաժշտական նյութի իմպրո-

<sup>1</sup> **Սարգսյան Ս.**, Հրայա Մելիքյանը՝ ինչպիսին նրան հիշում ենք, «Ազգ» օրաթերթ-Մշակույթ 002, 26-01-2008:

<sup>2</sup> Տե՛ս Հ. Մելիքյանի պաշտոնական կայքէջ, <http://www.hrachyamelikyan.com/>:

վիզայնության, երաժշտական հյուսվածքի թափանցիկության, պոլիֆոնիկ գրե-լառճի, գծային տեխնիկայի առկայության, մետրական շեշտերի փոփոխակա-նության, ասիմետրիկ ռիթմերի օգտագործման մասին է:

«Ըեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը բաղկացած է երկու տետրից: Երկուսն էլ կառուցվածքով համաչափ են, յուրաքանչյուրում տասներ-կու պիես է: Կոմպոզիտորը շարքը կառուցում է գեղարվեստաարտահայտչա-կան և տեխնիկական խնդիրների աճի սկզբունքով: Շարքը կոմպոզիտորի բազմակողմանի, հարուստ, ինքնատիպ աշխարհի արտացոլանքն է: Ամեն պիեսում առկա է ամբողջական քնարական կերպար կամ տրամադրություն:

Գործը նվիրված է հայ անվանի դաշնակահար Սվետլանա Նավասարդ-յանին, ով ստեղծագործության առաջին կատարողն է: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, որ շարքի վերնագիրը չի բխում դրա բովանդակությունից, քա-նի որ այստեղ առկա չէ ընդունված պատկերացումներին համապատասխանող հեքիաթայնություն: Երաժշտությունը չի բնութագրում հեքիաթային կերպար-ների կամ չի արտացոլում հեքիաթային հետաքրքրաշարժ սյուժե: Ինչպես նշում են Շ. Ափոյանը և Ի. Զոլոտովան<sup>3</sup>, շարքի երկու տետրերն էլ տարա-տեսակ տրամադրությունների և տպավորությունների հաջորդականություն են:

Յուրաքանչյուր պիեսում գետեղված է ինքնուրույն և ամբողջական գե-ղարվեստական կերպար, և յուրաքանչյուրին նախորդում է բնաբան: Ամբողջ շարքը նույնպես ունի ընդհանուր բնաբան՝ “Там в звуки рифм вплетал я нежно фиалки вздох и лунный”, որի հեղինակը Ֆրանչեսկո Պետրարկան է: Նրանից բացի շարքի պիեսների բնաբանների հեղինակներ են Ա. Պուշկինը, Ա. Բլոկը, Ս. Եսենինը, Ավ. Իսահակյանը, Հարությունյանը, նաև կոմպոզիտորը՝ Հ.Մելիք-յանը: Բնաբանները գլխավորապես բանաստեղծական տողեր են տարբեր ստեղծագործություններից: Սակայն պետք է նշել, որ բնաբանները շարքը չեն դարձնում ծրագրային, դրանց օգնությամբ կոմպոզիտորը հուշում է կատարող-ներին և հետազոտողներին՝ կերպարային ոլորտի փնտրտուքի ընթացքում ինչ ուղղությամբ է պետք մտածել: Քանի որ շարքը ծրագրային չէ, ընդունելի է յուրաքանչյուր պիեսի կամ պիեսների մի խմբի առանձին կատարում կամ դրանց տեղերով փոփոխում:

Շարքը նախատեսված է երաժշտական ուսումնարանների բարձր կուր-սերի և կոնսերվատորիայի ուսանողների, նաև կայացած երաժիշտների հա-

<sup>3</sup> Апоян Ш., Золотова И. Фортепианная музыка - Музыкальная культура Армянской ССР, Сборник статей, М., 1985, стр. 362.

մար: Կարելի է ենթադրել, որ կոմպոզիտորը շարքն ի սկզբանե նախատեսել էր պատանի կատարողների համար, սակայն պիեսից պիես երաժշտական հյուսվածքը կատարողական տեսանկյունից բարդանում է: Հատկապես երկրորդ տեսրն ավելին է, քան պատանեկան ստեղծագործություն և՛ ներդրված բովանդակության լրջությամբ, և՛ դաշնամուրային շարադրանքի բնույթով: Այն կատարողից պահանջում է զգալի պատրաստվածություն և վարպետություն:

Կոմպոզիտորը շարքը գրել է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում է. Միրզոյանի դասարանում ուսանելու տարիներին (1967-1972թթ.):

**Տեղը առաջին. Պիես առաջին: Allegro molto.** Պիեսն աչքի է ընկնում իր պատկերայնությամբ, որն ընկալելու և բացահայտելու համար մեծ դեր է կատարում պիեսի խորագիրը՝ «Եվ կրկին չորացած առվակներում աղմկում է ալիքը, ջուրը»<sup>4</sup>:

Մանրանվագի հիմքում թեմատիկ երկու հակադիր, կոնտրաստային հատիկներ են: Պիեսը գրված է ընդլայնված D-dur տոնայնությունում: Սուր դիստոնանտությունը (մեծացրած, փոքրացրած կվարտաները, կվինտաները, սեկունդաները), հայելաձև-սիմետրիկ երկձայնանի ֆակտուրան, կատարվելով արագ տեմպով, ստեղծում են երաժշտության հոսքի շարունակականության, անդադարության տպավորություն: Ի հեճուկս չգրված օրենքի՝ անդադար շարժման տպավորության կոմպոզիտորը հասնում է ճկուն մետրադիմի օգտագործմամբ: Քսանչորս տակտից բաղկացած կառույցում Հ.Մելիքյանը տասնչորս անգամ փոխում է մետրը: Դրա հետ մեկտեղ կոմպոզիտորն օգտագործում է տևողությունների ճկուն փոփոխականություն: Ութերորդականների դուռլային շարժմանը հաջորդում են տասնվեցերորդականներ, այնուհետև տրիոլներ: Կատարողի առջև դրված խնդիրներից մեկը նման փոփոխվող մետրադիմի պայմաններում երկար, ծորուն նախադասություններ կառուցելն է, երբ մեկ նախադասությունը սահուն կշարունակի մյուս նախադասությանը, մեկ միտքը կփոխարինի մյուսին: Չնայած պիեսի իմպրովիզացիոն, ազատ շարադրանքին՝ կոմպոզիտորն այն գրում է եռամաս՝ ռեպրիզային կառուցվածքով:

**Պիես երկրորդ: И провалился он к тянувшимся костями рук из царства теней. Allegro maestoso.** Երկրորդ պիեսի միջուկ կարելի է կոչել սու

<sup>4</sup> Մելիքյան Հ., «Վեքիաթների աշխարհում» 24 դաշնամուրային պիես, Երևան, «Սովետական գրող», 1976, էջ 3: И снова в высохших ручьях шумит волна-вода.

դիեզ (gis) հնչյուն-ինտոնացիան: Այն անմիջապես գրավում է ունկնդրի ուշադրությունը: Հնչյունը պարուրում են ֆորշլագներն ու մորդենտները, դրա շուրջ են կառուցվում տասնվեցերորդականների պասսաժներ: Շնորհիվ նման փոփոխական ֆակտորայի հնչյունային հոսքը լիցքավորվում և հարստանում է նոր երանգներով:

Պիեսում նկատելի է կոմպոզիտորի գծային մտածելակերպը: Պոլիդիթմիկ երկձայնություն, կվարտա-կվինտային քայլերի, եռատոների օգտագործում ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց դիրքերով: կոմպոզիտորական հնարքներ, որոնց շնորհիվ < Մելիքյանը պատկերում է ֆանտաստիկ, երևակայական ստվերների աշխարհն արտացոլող մի կտավ:

**Պիես երրորդ: Ե՛լ և թափառիր, ով ազապ ոգի...Presto.** Երրորդ պիեսը պատկերում է ուրվականի: Երաժշտության զարգացումը տեղի է ունենում երկու դինամիկ ալիքների օգնությամբ. առաջինը օկտավային երկձայնություն է, երկրորդ ալիքը միաձայն է: Երկու ալիքների շարժումն ուղղված է դեպի չորրորդ օկտավի ռե (d) նոտան: Պիեսում ընդգրկված է ստեղնաշարի ծավալը գրեթե ամբողջությամբ՝ կոնտր օկտավի ռե նոտայից մինչև չորրորդ օկտավի ռե:

Մանրանվագում օգտագործված է դաշնակահարային տեխնիկաներից մատային տեխնիցիզմը՝ հինգ մատների հաջորդականությունը: Ինտերվալիկայի սուր դիսոնանսությունը (մեծացրած և փոքրացրած կվարտաները, կվինտաները, սեկունդաները), հստակ գծայնությունը (յոթ տակտ օկտավային երկձայնություն, վեց տակտ միաձայնություն), ընդլայնված տոնայնությունը, որի կենտրոնը ռե նոտան է, կոմպոզիցիոն այլ հնարքների և միջոցների ազատ տիրապետումը մանրանվագին յուրահատուկ թարմություն և գունեղություն են հաղորդում:

**Պիես չորրորդ: Աշնանը ծաղիկներից թախիժ էր ծորում. Moderato** Այս պիեսում < Մելիքյանը թախիժն ու տխրությունն արտահայտում է քնարական կենտրոնացվածության միջոցով, սակայն պիեսում գերիշխող այդ տրամադրությունը չի բացառում այլ գույների և տրամադրությունների առկայություն, որոնք առաջ են բերում երաժշտական հյուսվածքի ակտիվ զարգացում: Հաճախ հանդիպում ենք ֆակտորայի բազմազանության, դիթմական բարդ ֆիգուրացիաների դինամիկայի հաճախ և կոնտրաստային փոփոխության, տոնայնության ընդլայնման, որոնք նպաստում են հյուսվածքի զարգացմանը:

Կոմպոզիցիայի յուրօրինակությունը մեծապես կապված է նաև հեղինակի ներդրած պոետիկ մտահղացման հետ: Բոլոր արտահայտչամիջոցների կիրառումն ուղղված է համապատասխան տրամադրության ստեղծմանը: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Մանրանվագին բնորոշ է ստեղնաշարի ամբողջական օգտագործումը, կարելի է հանդիպել պոլիակորդների, քրոմատիկ գամմայանման պասաժների, առկա է նաև թաքնված պոլիֆոնիկ տեխնիկա:

**Պիես հինգերորդ: ... a няня тянет свой рассказ. Andantino cantabile.** Պիեսը նկարագրում է պատմվածք պատմելու հանդարտ ընթացքը: Նման կերպարի ստեղծմանը հեղինակը հասնում է դանդաղ տեմպի, օստինատային ռիթմի և պիանո դինամիկ նշանի օգտագործման շնորհիվ: Մանրանվագում կերպարաստեղծման գործում առաջնային դեր է կատարում արտիկուլյացիան՝ շեշտերի պարբերական կրկնությունը: Առաջին տակտում շեշտվում են առաջին և երրորդ, երկրորդ տակտում՝ երկրորդ քառորդները: Արդյունքում ստացվում է եռաչափ ֆիգուրացիայի բաժանում երկչափի:

Պիեսի ընդհանուր տոնայնությունը սի բեմոլ (B-dur) մաժորն է: Ֆակտուրան ակկորդային է: Հարմոնիկ ուղղահայացը բաղկացած է երկու ինտերվալային միավորներից, որոնք պիեսը կիսում են երկու հարթության. վերևինը՝ սի բեմոլ մաժոր, ներքևինը՝ սի բեմոլ մաժորի դոմինանտա:

**Պիես վեցերորդ: И опять на бурной лире зарокочит струны. Allegro (poco ad lib.)** Այս պիեսում կոմպոզիտորը պատկերում է քանոնի հնչողությունն ու կատարողական ոճը: Երաժշտությունը շարադրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Նշված ազատությանը Հ. Մելիքյանը հասնում է չափի բացակայության և անդադար մոդուլացվող տրեմոլոյի շնորհիվ, որին, ի դեպ, ուղեկցում են լակոնիկ թեմաներ: Այս բոլոր արտահայտչամիջոցները նպաստում են ազգային կոլորիտի բացահայտմանը պիեսում: Ֆակտուրան գծային է ու երկ-ծայն, առկա են երկու հարթություններ՝ մեղեդին և ֆոնը, վերջինս երեսուներկուերորդականների տրեմոլոն է: Երկու հարթությունների միաժամանակյա հնչողությունը կարելի է բնորոշել որպես պոլիռիթմիկ, պոլիտոնալ գրելաոճ: Պիեսի սկիզբն ու ավարտը հնչում են G-dur-ում, սակայն պիեսի զարգացման ընթացքում վերևի ձայնը մոդուլացվում է սոլ մաժորից cis-moll, gis-moll, Fis-dur, gis-moll) և վերադառնում G-dur: Ձախ ձեռքի հյուսվածքի տոնայնական պատկերը հետևյալն է՝ G-dur, gis-moll, Fis-dur, D-dur, cis-moll, gis-moll և G-dur:

**Պիես յոթերորդ:** ...*Все чудится тихий и раскованный звон. Cantabile.* Այս պիեսում Հրաչյա Մելիքյանն ստեղծում է հեռվում հնչող զանգերի հնչողություն: Այն իմիտացվում է մեղեդու մեջ, որը կազմավորվում է երկու հնչյունների՝ երկրորդ օկտավի սոլ դիեզի և ֆա դիեզի ռիթմիկ բարդ վերափոխությունների շնորհիվ: Մեղեդին ընդգծվում է դինամիկայով, արտիկուլյացիայով, ռեգիստրով և տեմբրով: Պիեսում առկա ինքնավար, անկախ հարթություններից վերևինը նշված երկու հնչյունից բաղկացած մեղեդին է, ներքևի հարթությունը՝ ֆոն, որը գտնվել է օբերտոնային սկզբունքով:

Պիեսը հնչում է ընդլայնված տոնայնության միջավայրում, որի կենտրոնը սոլ դիեզն է: Երաժշտությունը շարադրված է իմպրովիզացիոն ոճով: Օգտագործված է անսովոր ինտերվալիկա՝ սեպտիմաներ, սեկունդաներ, օկտավների տարբեր տեսակներ, կվարտակորդներ, կվինտակորդներ: Կարևոր ձևակառուցող նշանակություն է ստանում կվարտա ինտերվալը ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց դիրքերում: Արտահայտչականության տեսանկյունից առաջնակարգ նշանակություն է ստանում դինամիկան, որի շնորհիվ ստեղծվում է ենթադրվող զանգերի դողանջի, զրնգոցի մոտեցման և հեռացման տպավորություն:

**Պիես ութերորդ:** *Гремят, сверкают небеса... Пещеры были тесны... Largo sempre.* Այս մանրանվագում երաժշտական արտահայտչամիջոցները ծառայում են կայծակի գեղարվեստական տեսարանի վերարտադրմանը: Ռիթմիկ և հարմոնիկ հենքը զարգանում է բասում, իսկ ստեղնաշարի վերևի ռեգիստրերում հնչող երաժշտական նյութը ձայնարկություն է, որն, ի դեպ, գրված է օբերտոնային սկզբունքով: Ձայնարկություն-ակորդները, համաձայն հեղինակի նշումների, կատարվում են առավելապես սուր և շեշտադրված: Արդյունքում իրական հնչյունային պատկերն ուրվագծվում է անսպասելի շեշտադրությունների հնչողության մարումից հետո: Կոմպոզիտորը հատուկ է թողնում դատարկ տարածություններ՝ պաուզաներ, որոնցից հետո «լողացող» հեքիաթային մեղեդին առավել սուր հակադրության մեջ է մտնում աղմկոտ, պայթյունավտանգ sf-ի հետ: Անդրադառնալով պիեսի ֆակտուրային՝ պետք է նշել, որ այն բաղկացած է երկու պոլիտոնալ (վերևի շերտը՝ A-dur, ներքևինը՝ Es-dur), պոլիռիթմիկ և պոլիդինամիկ շերտերից:

**Պիես իններորդ:** *И пускай со звоном плачут глухари, есть тоска весёлая в алчности зари. Allegretto.* Երաժշտական ամբողջ հյուսվածքը բաղկացած է երկու տարրերի հերթափոխից: Առաջին տարրը ռիթմիկ խումբ է՝ բաղկացած ութերորդականից և երկու երեսուներկուերորդականներից, որի

հնչյունների միջև տարածություններն ստեղծում են փոքր սեպտիմա, փոքրացրած օկտավա, փոքր նոնա: Այն ստանում է խլահավի լայթմոտիվի նշանակություն: Երկրորդ տարրը քրոմատիկ վերընթաց և վարընթաց երեսուներկուերորդականների գամմայատիպ պասսաժներն են: Պիեսը հորիզոնական մտածելակերպի նմուշ է, գերակշռում է գծային միաձայնությունը: Մանրանվագը կառուցված է միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Ձևակառուցվածքային նշանակություն ունի սեպտիմա ինտերվալը, որն օգտագործվում է հորիզոնական և ուղղահայաց պրոյեկցիաներում: Այն լրացնում է հնչյունային տարածությունը, կարող ենք այն մեկնաբանել որպես «կառուցվածքային միավոր», «ձևակառուցող սկիզբ»: Երեսուներկուերորդականների գամմայատիպ պասսաժները պարփակված չեն հստակ մոդուսների մեջ, դրանք բաղկացած են ազատ կառուցվածք ունեցող տեսրախորդների և պենտախորդների հաջորդականություններից: Անիրաժեշտ է նաև նշել, որ պիեսը գրված է մի քրոմատիկ տոնայնությունում, որի կենտրոնը մի բեմոլն է: Մանրանվագի զարգացմանը համընթաց ժամանակավոր տոնիկայի դեր են ստանձնում դո դիեզ (14-17 տակտերում) և սոլ դիեզ հնչյունները (տակտ 18-20):

**Պիես փասներրդ: *Спун в хрустальной, спун в кровати, долги сто ночей. Quasi arioso con dolore.*** Մանրանվագը կառուցվում է պարզ, քնարական, ազդեցիկ մեղեդու հիման վրա: Երաժշտությունը թափանցիկ է, կարելի է ասել տարրալուծվող: Ընդհանուր պիանոն, նրբաճաշակ մեղեդայնությունը, ընդգծված ուժեղ մասերի և շեշտադրված հնչյունների բացակայությունը ստեղծում են տխրության և մեկուսացվածության զգացողություն:

Մանրանվագի ֆակտուրան ունի երկու շերտ՝ մեղեդի և նվագակցություն, որոնց տոնայնական պատկերը բևեռայնորեն տարբեր է: Մեղեդին հնչում է դո դիեզ մինորում, նվագակցությունը՝ մի բեմոլ մաժորում (խոսքն առաջին ինը տակտի մասին է): Վերջին հինգ տակտում երկու գծերն էլ միավորվում են՝ դառնալով մեկ ընդհանրություն և հնչում մի մինոր տոնայնությունում: Այստեղ Հ.Մելիքյանը կիրառում է թաքնված պոլիֆոնիկ տեխնիկա: Պիեսում օգտագործված են նաև ռեգիստրային, ֆակտուրային և ռիթմիկ վարիացիաներ, ձևափոխարկումներ: Տակտի գծի համեմատ մեղեդու հորիզոնական տեղաշարժերը ստեղծում են իմպրովիզացիոն տրամադրություն: Նշենք, որ մանրանվագում օգտագործված է անսովոր ինտերվալիկա: Նվագակցության ընթացքում առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում կվարտա և կվինտա ինտերվալների տարբեր տեսակները և նույն տոնի երկփեղկումը:

**Պիես փասննեկերորդ: ...И глухо застонал пастух и жалобно взмолился...Moderato rubato.** Պիեսում կարևոր դեր է կատարում ֆակտուրան, որը կիսված է առանձին բաժինների, որոնցից յուրաքանչյուրն իր հերթին ունի իր ներքին կառուցվածքը: Երաժշտությունը բնույթով ազգային է: Դա հատկապես արտահայտվում է 1-ին, 2-րդ, 14-րդ և 17-րդ տակտերում, որտեղ մեղեդին իր տեմբրով և ռեգիստրային հնչողությամբ հիշեցնում է հովվական սրինգը: Ազգային յուրօրինակ կոլորիտն այս մանրանվագում փոխանցվում է դորիական ռե մինորի և մեր երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկայի՝ տրիոլների, կրկնանվագների, տրեյլների օգնությամբ: Առհասարակ մանրանվագում շոայլորեն է օգտագործված դեկորատիվ-աղմկային ֆակտուրան: Պիեսը շարադրված է իմպրովիզացիոն գրեթե լռությամբ, ինչի վկայությունն են տեմպային պատկերի հաճախակի փոփոխությունները, ֆակտուրային շարադրանքի տարբեր տեսակները, հաճախակի մոդուլյացիաները: Այդպես, երրորդ տակտում հնչում է մաժորային կոտրված ակորդների հերթականությունը, 4-7 տակտերում՝ հարմոնիկ սի մինորը, իսկ հետագայում տոնիկայի դերն ստանձնում է դո հնչյունը:

**Պիես տասներկուերորդ: О, дайте грома дождя разливы, чтоб золотые не сохли гривы. Там кто-то нивы так нежно гладил. Allegro (eclate).** Մանրանվագը ներկայացնում է երկու հակադիր տրամադրություն՝ հուզական, նյարդային լարվածություն և նուրբ քնարականություն:

Տրամադրությունների առկայությունը հուշում են պիեսի խորագրերը, որոնք այս դեպքում երկուսն են: Առաջին տրամադրությունը բացահայտող երաժշտական հատվածում, ինչը և բնական է, գերակշռում է մոտորային բնույթի դինամիկան: Այս երաժշտական հատվածին բնորոշ են երեսուներկուերորդականների փոթորկոտ, վեր սլացող պասսաժներ, որոնք հանգում են պոլիակորդի (միաժամանակ հնչում են լյա բեմոլ մաժորի դոմինանտ սեպտակորդը և սեկունդակորդը): Տոնային և քրոմատիկ վերընթաց կվինտոլները, կրկնանվագները, արագ տեմպն ու հաճախ փոփոխվող չափը, չդադարող ֆորտե դինամիկ նշանը և ոտնակի հարուստ կիրառումը կատարողին օգնում են ստեղծել կայծակի և հորդառատ անձրևի տեսիլք: Քնարական դրվագին նախապատրաստում են հեղինակային rit. և dim.: Poco meno mosso տեմպի, ընդհանուր ք, վերևի ձայնում սոլ դիեզ կրկնանվագի, իսկ բասում՝ դո դիեզ - սոլ դիեզ կվինտայի ֆոնի վրա հնչում է հանդարտ վերընթաց մեղեդին: Կոմպոզիտորն առավել արտահայտիչ քնարականության հասնելու նպատակով այս դրվագում գրում է գլխաանդյանման սղացող գամմաներ:



Պիեսը շարքի այլ մանրանվագներից շատերի պես գրված է իմպրովիզացիոն ոճով, որին կոմպոզիտորը հասնում է չափի հաճախակի փոփոխության, տեմպային նշանների փոփոխականության, չընդմիջվող մոդուլյացիաների օգնությամբ:

**Տերրակ երկրորդ. պիես առաջին: ... И звонко издала она сказала: “Ах время тратюшь ты в лесу шагая.” Andantino.** Այս քնարական պիեսի ֆակտուրան գտնված է օբերտոնային սկզբունքով: Կարևոր նշանակություն ունեն սեպտիմա, նոնա, մեծացրած և փոքրացրած օկտավ ինտերվալները, որոնք առկա են հորիզոնական և ուղղահայաց դիրքերով: Վեցերորդ տակտում վերընթաց գլխասնդոյատիպ սեպտիմային գամմայով ավարտվում է պիեսի հիմնական բաժինը: Ռեպրիզը սկզբնական նյութի տարբերակված փոխադրությունն է (կրկնվում է միայն բաժինների առաջին տակտը՝ կոնտր օկտավի դո դիեզ (cis) օստինատային բասի ֆոնի վրա):

**Պիես երկրորդ...Бурь порыв мятежный рассеял прежние мечты... Я душу над пропастью натянул канатом... Allegro.** Անզեն աչքով նոտաներին նայելիս էլ կարելի է տեսնել երկձայն պոլիֆոնիկ շարադրանք, որի հիմքում դրված են ազատ և իմիտացիոն պոլիֆոնիայի սկզբունքները: Պիեսը սինթետիկ ռեպրիզով եռամաս կոմպոզիցիա է: Երաժշտական տեքստը զարգանում է հստակ ընտրված վարիացիոն մեթոդներով՝ թեմայի ռեգիստրային տարբերակում, իմպրովիզացիայնության զարգացմանը նպաստող տակտի գծի համեմատ թեմայի հորիզոնական շեղում, անհամաչափություն: Թեմայի յուրաքանչյուր անցկացման ժամանակ առաջին տասներկու հնչյուններն անփոփոխ են, սակայն թեման ավարտող երաժշտական հյուսվածքը փոփոխվում է:

Ինտերվալային սուր դիսոնանտությունը, հստակ, չփոփոխվող չափը, թեմաների գրաֆիկական հստակությունը, ստրետային մուտքերն արագ տեմպի պայմաններում ստեղծում են անդադար շարժման մեջ գտնվող հոսանքի պատկեր: Մանրանվագի սկզբում հիմնական թեման երեք անգամ հնչում է իմպրովիզացիոն բնույթ ունեցող այլ ձայների ուղեկցությամբ: Միջին բաժնում հնչում է իմիտացիոն պոլիֆոնիա: Մանրանվագը կատարելիս դաշնակահարը պետք է կատարելության հասցնի այստեղ օգտագործված գլխավոր հնարքը՝ մատային տեխնիցիզմը:

**Պիես երրորդ: Եվ դորաններում սրընթաց առուն խենթ էր ձևանում: Molto allegro.** Այս մանրանվագում Հ.Մելիքյանն ստեղծում է կարկաչող առվակի պատկեր, պիեսի կերպարային ոլորտը լավագույնս բացահայտում է

բնաբանը: Երաժշտական ֆակտուրան կազմվում է երկու հարթությունից՝ մեղեդուց և նվագակցությունից: Վերջինս կարելի է բնորոշել որպես առավակի լայթմոտիվ: Մանրանվագում Հ.Մելիքյանը կիրառում է նվագակցող բաժնի թեմատիկության սկզբունքը: Հիմնական մեղեդին կազմված է սի բեմոլ (b) և դո (c) նոտաներից և ըստ էության թեմա է դառնում ռիթմիկ վերափոխումների շնորհիվ: Թեմատիկ նյութը զարգանում է վարիացիոն սկզբունքով: Օգտագործված են վարիացիայի հետևյալ մեթոդները՝ ֆոնի դեր ստանձնած ձայնում հնչյունների փոխատեղում, ռեգիստրային տարբերակներ (վառ օրինակ է սի բեմոլ (b) և դո (c) նոտաներից բաղկացած գլխավոր թեման, որը երեք անգամ հնչում է տարբեր ռեգիստրներում, չորրորդ անցկացումը թերի է), մետրիկ և ռիթմիկ տարբերակներ: Առհասարակ պիեսի ֆակտուրան պոլիռիթմիկ և պոլիմետրիկ է: Պեսոք է նաև նշել, որ անկախ երաժշտության վարիացիոն զարգացումից, կոմպոզիտորը պիեսը գրել է որպես սինթետիկ ռեպրիզով եռամաս կոմպոզիցիա:

**Պիես չորրորդ: *A поздно ночью на траве лежала снега пелена...***

**Grave doloroso.** Մանրանվագը բնանկարային քնարերգության վառ նմուշ է: Բնանկար, որը հավանաբար արված է պասսեղային, սառը գույներով և պատկերում է ցրտաշունչ ձմեռ: Հեղինակն այստեղ վերարտադրում է տխուր, եթերային տրամադրություն: Պիեսը կառուցվում է ռեչիտատիվային բնույթի լակոնիկ մեղեդիներից, որոնց ինտոնացիոն կապը ժողովրդական երաժշտության հետ ակնհայտ է: Երաժշտությունը զարգանում է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Կերպարի ստեղծման գործում մեծ դեր են կատարում ֆորշլագները, գլխանդո հիշեցնող գծային ֆիգուրները (դրանք մեծ դիապազոն ընդգրկող պասսաժների տպավորություն են թողնում), օբերտոնային սկզբունքով գտնված պոլիտոնալ ֆակտուրան, ինչպես նաև թեմատիկ դարձվածքների ինքնատիպ ռիթմիկ պատկերը:

**Պիես հինգերորդ: *Tихо сердца глубины звоны пронзали... Далёкий звон слежу я... Moderato.*** Գծային միաձայնություն, պուանտիլիստական գրեյառճ. դրանք են այս պիեսի գլխավոր բնորոշիչները: Մանրանվագը կառուցվում է ազատ, մետրից զուրկ իմպրովիզացիայի հիման վրա: Երաժշտական հյուսվածքը զարգանում է մեկ հորիզոնական գծով: Կատարողական ոճի տեսանկյունից պիեսն առավելագույնս ազատ է, դաշնակահարն այն պեսոք է ընթերցի որպես հանկարծաստեղծում: Նման ազատությունը ձևավորվում է տեմպերի հաճախակի փոփոխության շնորհիվ: Տեմպային նշումների տեսանկյունից պիեսը կարելի է բաժանել հինգ ֆրազների: Բացի տեմպային

նշումներից, պիեսը ֆրագների են բաժանում տակտի կետ-գծերը, որոնց վերևում Հ.Մելիքյանը գրում է ֆերմատա, դրանով ավելի ցայտուն դարձնում մի ֆրագի ավարտը և մյուսի սկիզբը: Պիեսում ձևակառուցող նշանակություն ունեն նաև դինամիկ նշանները, որոնք կոմպոզիտորը գրում է գրեթե բոլոր հնչյունների տակ և անկախ հակադրություններից դինամիկայի օգնությամբ կառուցում ֆրագը՝ դրա սկիզբը, գագաթնակետը և ավարտը: Պիեսը գրված է ատոնալ գրելաոճով: Կատարվում է երկար պեդալներով: Պեդալը ողջ պիեսի ընթացքում փոխվում է ընդամենը երեք անգամ: Բնականաբար, ցանկալի է վերցնել հնարավորինս մակերեսային, անգամ թրթռացող ոտնակ, որպեսզի ատոնալ երաժշտական պատկերը չկորցնի հստակությունը:

**Պիես վեցերորդ: *Слышно ей сквозь сны как звонят и бьют мечами о хрусталь стены. Allegretto brillante.*** Պիեսը բյուրեղապակու զոնգոցի նմանակում է: Նման տպավորության ստեղծման գործում առաջնային դեր է կատարում ռեգիստրի, հետևաբար նաև տեմբրի գործոնը: Կոմպոզիտորի ցուցումով ողջ պիեսի ընթացքում օգտագործվում է արտիկուլյացիայի նույն միջոցը՝ շեշտված ստակատոն: Մանրանվագը, ինչպես և նախորդը, ատոնալ երաժշտության նմուշ է: Ֆակտուրան ակորդային է, գծային: Կազմված է ինտերվալային և գծային երկու հարթություններից, որոնք հնչում են դաշնամուրի հակադիր բևեռներում՝ ներքևի և վերևի ռեգիստրներում: Մոնոռիթմիկ լուծումն (մեկ ակորդը մյուսի դիմաց) ստեղծում է դինամիկ, հոսանքային զարգացում: Կարևոր դեր են կատարում ֆերմատաներով պաուզաները, որոնք օգնում են պահպանել տեմպային քայլը:

Երաժշտական հյուսվածքի զարգացման հիմքում մետրից զուրկ հանկարծաստեղծումն է: Առաջատար նշանակություն ունի դինամիկան, որը բաժանում է պիեսը հորիզոնական ֆրագների: Կարելի է պայմանականորեն առանձնացնել չորս դինամիկ ֆրագ.

1. p – mp – mf – p
2. pp – cresc – ff
3. p – cresc – f
4. p – pp – mp – p

**Պիես յոթերորդ: *Наполнены глаза мои слезами... Для сна и уголочка не сыскать... Moderato rubato.*** Մանրանվագում գերակշռում է մեկ հուզական վիճակ՝ տրտմություն: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Երաժշտական հյուսվածքը գլխավորապես կառուցվում է օբերտոնային քայլերի հիման վրա: Բացառություն է ութերորդ տակտը, որը տասնվեցերորդ-

դական կվինտոլների գամմայաձև շարժում է դո դիեզ մինոր, ոե մինոր, լյա բեմոլ մաժոր, ֆա դիեզ մաժոր տոնայնություններում: Պիեսում ձևակառուցող նշանակություն են ստանում սեպտիմա, սեկունդա, նոնա ինտերվալները ինչպես հորիզոնական, այնպես էլ ուղղահայաց դիրքերով: Ռիթմի տեսանկյունից պիեսը բարդ է, այն առատ է ռիթմիկ բարդ ֆիգուրներով, ինչպիսիք են սինկոպաները, տրիոլները, կվինտոլները: Ուշադրության է արժանի նաև դինամիկան, որը, ինչպես շարքի նախորդ պիեսներից շատերում, հաճախ է փոփոխվում: Կարելի է նկատել յուրաքանչյուր ակորդ տարբեր դինամիկայով կատարելու միտում, որը թույլ չի տալիս, որ պիեսը տրոսմոլություն փոխանցող տրամադրության հետ մեկտեղ դառնա ոչ հուզական և կայուն:

**Պիես ութերորդ: *Огромные птицы ко мне прилетели с больших зеленеющих ночью полей. Allegro.*** Շարքի ամենաձավալուն մանրանվագն է: Այն նույնպես իմպրովիզացիոն բնույթ ունի, որն արտահայտվում է ֆակտուրային տարբեր բաժինների համատեղմամբ: Պիեսում իրար են հաջորդում ակորդային, հոմոֆոն-հարմոնիկ, միաձայն և երկձայն գծային շարադրանքի տարբեր տեսակները: Հատկապես հաճախ է օգտագործվում ակորդային տեխնիկան՝ սեկունդային ակորդներ, սեկունդային ակորդների հետ միաժամանակ ինչոդ սիմետրիկ ակորդներ, որոնք ամբողջական պենտախորդի ուղղահայաց պրոյեկցիան են, կվարտակորդներ, եռատոնային ակորդներ: Այս մանրանվագում ևս <. Մելիքյանը դիմում է օբերտոնային շարադրանքին (տակտեր 15, 26, 33): Ակնհայտ է նաև պուանտիլիստական գրելաճը (24-ից 27-րդ տակտերում): Այդ ամենի հետ մեկտեղ կոմպոզիտորը դիմում է նաև բլեռային ռեգիստրերի միաժամանակյա ինչոդությանը: Բոլոր այս կոմպոզիտորական հնարքները և արտահայտչաձևերը, որոնք այնքան բնորոշ են XX դարի երաժշտարվեստին, ծառայում են պիեսի բովանդակությունն ու բնույթը առավելագույնս գեղեցիկ բացահայտելուն:

**Պիես իններորդ: *Տե՛ս, թե՛ ոնց է ամպը անձրև պայրասպրում: Grave.*** Մանրանվագի երաժշտական պատկերայնությունը հստակ բացահայտում է պիեսի խորագիրը, և երաժշտությունը լսելիս իսկապես պատկերացնում ես մոայլ երկինք, անձրևից առաջ կուտակված ամպեր, ասես ամբողջ բնությունը լարված է և լի անձրևի սպասումով: Պիեսում համադրված են շարադրանքի տարբեր, երբեմն անգամ հակադիր ձևերը: Կոմպոզիտորը ցույց է տալիս մեկ երևույթի տարբեր վիճակներ: Պիեսին բնորոշ է գրեթե յուրաքանչյուր տակտում չափի հաճախակի փոփոխություն: Մանրանվագում առկա են նաև պոլիֆոնիկ արտահայտչաձևեր: Ձևակառուցող կարևոր դեր են կատարում երկու

մելոդիկ գծերի իմպրովիզացիոն բնույթի ստրետային անցկացումները: Այդ մելոդիկ գծերի առանձին հատվածներ պարբերաբար կարելի է լսել տարբեր ձայներում: Պիեսի կոնտրաստային բաժինը իններորդ տակտն է: Երաժշտական հյուսվածքը ձևավորվում է մեծացրած կվարտա և փոքրացրած կվինտա եռատոններից կազմված երեսուներկուերորդականների սլացիկ հոսանքից, որը կատարվում է երկար պեդալներով: 12-րդ տակտում հնչող սեկունդային ակորդներից կազմված տրեմոլոն ևս մեկ անհանգստություն և հակադրություն ներմուծող երաժշտական տարր է: Դրան են հաջորդում դեպի անորոշություն տանող սեկունդային քայլերը, որոնք կատարվում են pp: Տպավորություն է ստեղծվում, որ կայծակի հարվածներից հետո, որոնք իններորդ և տասներկուերորդ կոնտրաստային տակտերն էին, վերջապես անձրև տեղաց:

**Պիես փասներորդ: *B воде прозрачной все камушки были видны. Moderato con moto.*** Այստեղ կոմպոզիտորն ստեղծում է թափանցիկ ջրի պատկեր, որում երևում են ջրավազանի հատակին գտնվող բոլոր քարերը: Այս մանրանվագում ևս չենք տեսնում հստակ մետր: Պիեսը գրված է ազատ, իմպրովիզացիոն ոճով: Հյուսվածքը բնաբանում նկարագրված ջրի պես պարզ ու թափանցիկ է: Ըստ էության այն կարելի է բնորոշել որպես պուանտիլիստական գրելաոճով գրված մանրանվագ: Պիեսի երաժշտական հյուսվածքը կառուցվում է սեպտիմա, նոնա, սեկունդա ինտերվալների հիման վրա, որոնք օգտագործվում են ինչպես ուղղահայաց, այնպես էլ հորիզոնական դիրքերով: Դինամիկան կոնտրաստային է: Պարբերաբար իրար են հաջորդում մեծ ամպլիտուդով դինամիկ նշաններ՝ ff, pp, mf, p, ppp, sf և այլն: Կլաստերային ակորդներն ու տարատեսակ ռիթմիկ բարդացումները նույնպես ծառայում են վերը ներկայացված բնանկարի պատկերավոր նկարագրությանը:

**Պիես փասնմեկերորդ: *Անասելի մի կապույտ դեպ հեռուն էր ինձ կանչում: Adagio.*** Պիեսը բնույթով քնարական է: Այստեղ կոմպոզիտորը բացահայտում է իր անձնական, երազկոտ հույզերը: Մանրանվագն սկսվում է իմպրովիզացիոն բնույթի արտահայտիչ մեղեդիով, որը հնչում է օբերտոնային սկզբունքով գտնված նվագակցության ֆոնի վրա, դինամիկ նշանը՝ p: Պիեսում օգտագործված են ֆակտուրային այնպիսի հնարքներ, ինչպիսիք են արպեջիատոն, ձեռքի պեդալը: Երկրորդ անցկացման ժամանակ թեման ներկայանում է վարիացիոն սկզբունքի համաձայն ձևափոխված տեսքով: Օգտագործված են վարիացիայի տարբեր տեսակներ՝ ֆակտուրային, ռիթմիկ, ռեգիստրային:

**Պիես փասներկուերորդ:** *Я сломал свой ритуальный барабан и отвернулся. Больше никогда не буду бить в него так громко. Allegro (un poco rubato).* Պիեսը կոչված է փոխանցելու ունկնդրին հուզական հոգեվիճակ: Շարադրված է ազատ, իմպրովիզացիոն գրելաոճով: Ձևակառուցող կարևոր դեր են կատարում ազոգիկան և դինամիկան: Ֆակտուրան գծային է: Գամմայատիպ երեսուներկուերկրորդական կվինտոլները ներառում են ստեղնաշարի ամբողջ ամպլիտուդը: Պիեսն սկսվում է այդ գամմայատիպ կվինտոլներով, որոնք սկզբում հնչում են որպես միաձայն գծային անցկացում, ppp դինամիկ նշանով: Ավելի ուշ բասում անսպասելիորեն հայտնվում են թմբուկի հարվածները մարմնավորող դիտոնանս հնչողությունները: Պիեսում օգտագործված է նաև երկձայն գծայնություն: Վերջին երկու տակտերում կոմպոզիտորը կիրառում է նոր ֆակտուրային հնարքներ՝ գլխանդյանման սահող պասաժներ, սեկունդային ակորդներ, կրկնանվագներ:

Դաշնակահարի առջև դրված գլխավոր խնդիրներից են ձեռքից ձեռք երաժշտական հյուսվածքի սահուն փոխանցումը, օկտավային տեխնիկայի տիրապետումը, որն առկա է պիեսի ֆինալում և մատների ինքնուրույնությունը, արագաշարժությունը, մատային տեխնիկայի զարգացածությունը:

Շարքն առավել կուռ կառույց դարձնելու և գործը «շարք» կոչելու առիթը նձեռող երևույթներից մեկն այստեղ առկա կամարածն կապն է: Առաջին տետրակի առաջին պիեսի թեմատիկությունը որոշակիորեն լսելի է և՛ առաջին, և՛ երկրորդ տետրակի վերջին պիեսներում, ռիթմահինտոնացիոն կապն այդ մանրանվագներում ակնհայտ է:

Ձևի զարգացման արդյունավետ միջոցներից մեկը կազմավորված և ավարտուն թեմատիկ միտք չարտահայտող երաժշտական կարճ դարձվածքների մետրառիթմիկ տարբերակներն են: Դարձվածքները գլխավորապես դիատոնիկ կամ քրոմատիկ պարզագույն գոյացություններ են: Նման երևույթի կարելի է հանդիպել առաջին տետրից՝ առաջին, վեցերորդ, յոթերորդ, իններորդ, տասներորդ և երկրորդ տետրից՝ առաջին, երկրորդ, երրորդ, ութերորդ և տասներկերորդ մանրանվագներում:

Անդրադառնալով շարքում առկա ազգային երաժշտության կոլորիտին՝ պետք է նշել, որ առաջին տետրակի տասներորդ և երկրորդ տետրակի չորրորդ պիեսում լսելի են հայկական ազգային երաժշտության ինտոնացիաներ: Ազգայինի առավելագույն առկայությունը լսելի է առաջին տետրի վեցերորդ և իններորդ պիեսներում: Վեցերորդ պիեսում < Մելիքյանը ստեղծում է կովկասյան ժողովուրդների ազգային նվագարանի՝ քանոնի հնչողություն, իսկ ին-

ներորդ պիեսում կարելի է լսել նմանակում շվիի հնչողությանը: Այլ պիեսներում, որտեղ չեն լսվում ազգային երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիաներ, Հ. Մելիքյանն օգտագործում է հայ ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ տարբեր արտահայտչաձևեր. դրանք են ազատ վարիացիոն մեթոդները, ասերգայնությունը, հայ երաժշտությանը բնորոշ ռիթմիկան, որն արտահայտվում է կրկնանվագների, տրեմոլոների, սինկոպների շոայլմամբ:

Մի շարք պիեսներում նմանակվում են տարբեր տեմբեր. զանգակի հնչողությունը տեմբրային զուգորդումների ամենավառ օրինակն է: Այն լսելի է առաջին տետրակից՝ յոթերորդ և երկրորդ տետրակից՝ հինգերորդ և վեցերորդ պիեսներում: Առաջին տետրակից տասներկուերորդ պիեսում ձախ ձեռքում նմանակվում են թմբուկի հարվածները:

Քսաներորդ դարի երաժշտարվեստի համար համեմատաբար նոր երևույթներից է տարբեր թեմաներով պոլիֆոնիան: Այդպիսի պոլիֆոնիան ակնհայտ նշմարվում է երկրորդ տետրակի երկրորդ և իններորդ պիեսներում: Քսաներորդ դարի երաժշտությանը բնորոշ գծային թեմատիզմին ձգտումը նույնպես բնորոշ է «Հեքիաթների աշխարհում» շարքին:

Շարքը կոչված է պատանի ու երիտասարդ երաժիշտներին հաղորդակից դարձնելու XX դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիցիոն գրելաճի տարբեր մեթոդներին, երաժշտական լեզվի նոր օրինաչափություններին ու առանձնահատկություններին:

Շարքի երկու տետրերն էլ գեղարվեստական տեսանկյունից ինքնատիպ և մանկավարժական գործունեության համար արժեքավոր նյութ են և տարբեր աստիճանի պատրաստվածություն ունեցող դաշնակահարները կարող են այստեղ գտնել իրենց համար հարազատ ու հետաքրքիր երաժշտություն: Գնահատելով շարքը որպես հայկական խորհրդային շրջանի մանկավարժական գրականություն՝ պետք է նշել, որ այն արժանի է մանկավարժների և կատարողների ուշադրությանը: Անկախ նրանից, որ գործը գրվել է ստեղծագործական վաղ շրջանում, կոմպոզիտորի ձեռքբերումները լուրջ են և արգասավոր:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը կոմպոզիտոր Հրայա Մելիքյանի (1947-2003) ստեղծագործական վաղ շրջանի գործերից մեկի՝ «Հեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքի մասին է: Ստեղծագործությունը նվիրված է հայ անվանի դաշնակահար Սվետլանա Նավասարդյանին: Գրվել է 1970-1971 թվականներին: Շարքը կոչված է պատանի ու երիտասարդ երաժիշտներին հաղորդակից դարձնելու

XX դարի երկրորդ կեսի կոմպոզիցիոն գրելաոճի տարրեր մեթոդներին, երաժշտական լեզվի օրինաչափություններին ու առանձնահատկություններին:

**Բանալի բաներ** – Հրաչյա Մելիքյան, հայ կոմպոզիտոր, դաշնամուրային շարք, XX դարի երկրորդ կես, «Հեքիաթների աշխարհում»:

## ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ГРАЧЬИ МЕЛИКЯНА “В МИРЕ СКАЗОК”

АНАИТ МАРГАРЯН

В статье речь идет об одном из ранних сочинений Грачья Меликяна (1947-2003), фортепианном цикле “В мире сказок”. Цикл посвящен выдающейся армянской пианистке Светлане Навасардян. Он написан в 1970-71 годах. Произведение предназначено для юных и молодых исполнителей и знакомит их с закономерностями и особенностями музыкального языка, разными методами композиторского стиля второй половины двадцатого века.

**Ключевые слова** – Грачья Меликян, армянский композитор, фортепианный цикл, вторая половина двадцатого века, “В мире сказок”.

## HRACHYA MELIKYAN'S PIANO CYCLE NAMED “IN THE WORLD OF FAIRY TALES”

ANAHIT MARGARYAN

Current article is about one of H. Melikyan's (1947-2003) early works, a piano cycle named “In the world of fairy tales”. The composition is dedicated to the prominent Armenian pianist Svetlana Navasardyan. It was composed in 1970-1971.

The cycle is aimed to introduce to adolescent and young musicians the patterns and peculiarities of the musical language, the various methods of composition writing style of the second half of the 20th century.

**Key words** – Hrachya Melikyan, Armenian composer, piano cycle, the second half of the 20th century, “In the world of fairy tales”.



## ՄՏՈՐՈՒՄՆԵՐ ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԿՈՐԱԾ ԿՏԱՎԻ ՇՈՒՐՋ

### ՍԱԹԵՆԻԿ ՄԵԼԻՔՅԱՆ

Վարդգես Սուրենյանցի արվեստն առանձնակի նշանակություն ունի XX դարի հայ մշակույթի իրարամերժ հոսանքների և ուղղությունների վերլուծության խնդրում: Դա պայմանավորված է մշակույթի տարբեր ոլորտներում Սուրենյանցի ներդրած բազմակողմանի գործունեությամբ: Գեղանկարիչ, գրաֆիկ, քանդակագործ, ճարտարապետ, թատրոնի ձևավորող, համապատասխան ակադեմիական կրթություն ստացած չափազանց զարգացած և մեծ հետաքրքրությունների տեր նկարչի տաղանդն ու ընդունակությունները կերպարվեստում դրսևորվեցին հնարավորինս լայնածավալ:

Անդրադառնալով նկարչի գրավոր ժառանգությանը՝ նկատում ենք, որ արվեստաբանական հետազոտություններում Սուրենյանցը հետամուտ է խոր իրապաշտական գեղագիտական հայացքներին, որոնց որոշիչ և բաղադրիչ մասը հայրենասիրությունն է և ճիշտ, ավանդապաշտ դիրքերից կատարած և դրանցով առաջնորդվող եզրահանգումները:

«Այդ տեսակետից առանձնակի հետաքրքրություն են ներկայացնում Սուրենյանցի՝ հայ ճարտարապետությանը վերաբերող ձեռագիր և տպագիր հոդվածները, որոնցում նկարիչը հիմնավորում է հայկական ճարտարապետության ինքնատիպությունը՝ չժխտելով պատմական երկարատև զարգացման ընթացքում բյուզանդական, պարսկական, վրացական և արաբական ճարտարապետության հետ եղած փոխադարձ կապը», - կարդում ենք ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի՝ մեծանուն հայ նկարչի հոբելյանական երեկոյին հնչեցրած զեկուցուման մեջ<sup>1</sup>:

Երկար տարիներ անցկացնելով հայրենիքից հեռու՝ Սուրենյանցը էլ ավելի է կարևորել ազգայինն ու հայկականը, խորապես զգացել է իր հոգեկերտվածքի և ընտանիքով ու ծագմամբ պայմանավորված արժեքային համակարգի առանձնահատկությունը: Չհարմարվելով օտարությանը և զգալով միայնության տրտմությունը՝ նկարիչը գրել է. «<Եյ, դուք այնտեղ արևմուտքում գեր փրքուած, Ինչ եք բարձր քիթ շինում, Շատ քաջ մարդիկ իրանց ազգին

---

<sup>1</sup> Արարատ Աղասյան, Վարդգես Սուրենյանց-150, «Գիտության աշխարհում», 2010, N2, էջ 2:

նուիրված Տանը գառնուկ-կըռվում գազան կատաղած եղել են և մեր երկրում...» (Թիֆլիս. 1մայիսի, 1916թ.)<sup>2</sup>:

Սուրենյանցի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում հեղինակը կարևորում է հայրենասիրական թեմատիկան, հիմնականում կիրառում է ակադեմիական նկարելաձևին հատուկ քսվածքի (գեղանկարի դեպքում), սովետամշակման եղանակները, զարդաոճավորման մեջ՝ ազգային ավանդույթները: Պատմողականությունն ու մանրամասերի մանրակրկիտ մշակումն առկա է Սուրենյանցի թե՛ գրաֆիկական, թե՛ գեղանկարչական և նույնիսկ անավարտ գործերում, ակնառու է զարդամոտիվների և ոճավորումների հանդեպ նկարչի առանձնակի հակումը:

Սուրենյանցն առաջինն էր, ով հայկական արվեստ ներմուծեց եվրոպական ժամանակակից արվեստի նորագույն ուղղությունները՝ մոդեռնը և սիմվոլիզմը՝ սկզբնական շրջանում յուրացնելով դրանց ոչ այնքան բովանդակային, որքան ձևաոճական հատկանիշները: Ինչպես ինքն է նշում Յու. Վեսելովսկուն ուղղված նամակում (9 նոյեմբերի, 1905թ.)՝ «...մոդեռնացված ազգային-արխաիկ ոճից...»<sup>3</sup>:

Սուրենյանցը չի դիմում կարճառոտ լակոնիկ լեզվին, որի ծիւրերը նշմարվում էին ժամանակի մոդեռնիստական նոր բազմապիսի ուղղություններով լի դաշտում, և որոնց պատկերային դրսևորումներից շատերը պետք է որ ծանոթ լինեին հայ նկարչին: Նոր հոսանքներին և ուղղություններին Կովկասից Եվրոպա եկած երիտասարդի դեռևս պասիվ, զգուշավոր վերաբերմունքը կարծում ենք, որ բխում էր ոչ միայն իրեն ավելի հոգեհարազատ պատկերավորման իրապաշտական լեզվից, որի ապացույցն է պերեդվիժնիկների խմբակցությանն անդամագրվելը 1910թ., այլև մարդուն ի ծնե տրված խառնվածքից ու տեմպերամենտից<sup>4</sup>:

Սակայն արդեն 1890-ականների վերջից նկարչի ստեղծագործության մեջ նկատվում են որոշակի փոփոխություններ, ի հայտ են գալիս սիմվոլիզմի գեղագիտությանը, մոդեռնի արտահայտչալեզվին բնորոշ գծեր՝ հետևողական անդրադարձ առասպելական և դիցաբանական սյուժեներին, կերպարների

<sup>2</sup> Ե. Չարենցի անվան ԳԱԹ, Վ. Սուրենյանցի ֆ. N 3:

<sup>3</sup> Նույն տեղում, N 374:

<sup>4</sup> Երվանդ Շահագիզն իր հուշերում գրել է. «Դեռևս դպրոցում ուսանելու տարիներին նրան (Սուրենյանցին) կոչում էին «փաստա», ինչը նշանակում էր՝ դանդաղ, դժվարաշարժ: Տե՛ս **Մարտին Միքայելյան**, Վարդգես Սուրենյանց, «Անահիտ» հրատ., Երևան, 2003, էջ 154:

բազմաշերտություն, պատկերման իրական ու երևակայական տարրերի համատեղում, հարթապատկերայնություն, զծի և գույնի հնչեղ դեկորատիվություն: Մնալով ավանդական դիրքերի վրա, սակայն արդեն փոքր-ինչ իրեն ազատություն տալով՝ Սուրենյանցը նկարազարդումներում, բնանկարում ու պատմանկարում, թեմատիկ-կենցաղային ժանրերին հարող հորինվածքներում պատմողական-իլյուստրատիվ ճանապարհով դիմում է միջավայր ստեղծող դետալներին ու մանրամասներին, որոնք ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված զգուշորեն բացահայտում են ասեվիքը, անորսալի ենթատեքստը, որը մինչ օրս շարժում է դիտողի երևակայությունը, առաջացնում անմոռանալի ապրումներ: Նման առաջընթացի ապացույցն են XIX դարի վերջին տասնամյակում ծնված հայ վարպետի ստեղծագործությունները՝ «Հոփսիսիմեի վանքն Էջմիածնի մոտ» (1897), «Ջարդից հետո» (1899), «Լքյալը» (1891), «Ոտնահարված սրբություն» (1895), Ա.Ս.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» (1897) պոեմի տիտղոսաթերթն ու բազմաթիվ էջերը, «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899):

XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին գեղանկարիչները կրում էին իմպրեսիոնիզմի ուժեղ կամ թույլ ազդեցությունը: Սուրենյանցը նույնպես ազդված էր իմպրեսիոնիստների աշխարհընկալման նոր հայեցակարգի որոշ սկզբունքներից: Ակնթարթը, պահը հավերժացնելու իմպրեսիոնիստական եղանակը հայ նկարիչն իրեն հատուկ զգույշ և կշռադատված եղանակով օգտագործել է այն կոմպոզիցիաներում, որտեղ նկատվում է դիտակետի հետաքրքիր և նորովի կիրառություն: Օրինակ՝ «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումներում ու նաև «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահնամեն» Մահմուդ Ղազնեացուն» մեծադիր կտավներում գլխավոր հերոսը պատկերված է մեջքից, կամ ամբողջ տեսարանը ներկայացված է վերևից և հիշեցնում է Կլոդ Մոնեի կամ էդգար Դեգայի հանրաճանաչ ստեղծագործությունները («Կապուցիների բուվարը Փարիզում» (1873), «Երկնագույն պարուհիները» (1879):

Ինչ վերաբերում է 1905-ից հետո նկարչի վրձնած աշխատանքներին, ապա պահպանելով հայրենասիրական-գաղափարական թեմատիկան կամ դրա արձագանքները յուրաքանչյուր նոր գործում՝ Սուրենյանցը հնարավորինս ազատագրվում է XIX դարի պերեդվիժնիկների իրապաշտական ոճական դիրքերից: «Իմ ձեռքի տակից ամեն ինչ դուրս է գալիս չափազանց հղկված, մաքուր և կոկված՝ բոլոր մասերում: Դա թերություն է, որովհետև նկարը պետք է արտահայտի կյանքն այնպես, ինչպես որ նա ներկայանում է մեր աչքին: - Ասում է մեծանուն արվեստաբան-նկարիչը և եզրակացնում. - ...կենտրոնա-

կանը, գլխավորը պետք է լինի ճշգրիտ, որոշակի, մնացյալ բոլորը ընդհանուր գծերով»<sup>5</sup>:

Կերպարվեստը համր արվեստ է, դա այն առանցքն է, որի շուրջն են պտտվում և առավել կամ նվազ չափով արտացոլվում ժամանակի առաջադեմ գաղափարները, սոցիալ-տնտեսական, քաղաքական իրավիճակի արձագանքները: Զգայուն, նրբաճաշակ, քառասուն տարին բոլորած հայ նկարիչն այնուամենայնիվ չէր կարող անտարբեր գտնվել արվեստում արդեն թափ առնող նոր սկզբունքների, գաղափարների հանդեպ:

«Խոսելով Սուրենյանցի արվեստի գաղափարա-գեղագիտական հիմքերի մասին՝ հավելենք, որ 1890-ական և հատկապես 1900-ական թվականներին նրա աշխատանքներում իրապաշտական միտումները երբեմն ընդմիջվել կամ «թափանցվել» են խորհրդապաշտական մտածողության ու «մոդեռն» ոճի արձագանքներով՝ կերպարային–բովանդակային բազմիմաստ շերտերով ու գույներով, գունազծային ոճավոր՝ դեկորատիվ-գարդային և օրնամենտալ գեղաճաշակ տարրերով»<sup>6</sup>: Այսպես է բնորոշում հայ վարպետի տեղն ու դիրքը եվրոպական արդի արվեստում Արարատ Աղասյանը, որը նախորդ հետազոտողներից առավել ամբողջական վերլուծության է ենթարկել հայ մեծանուն նկարչի լավագույն գործերի բովանդակային իմաստը, կերպարային համակարգը, գունային և ձևաբանական կառուցվածքը:

Ժամանակին համընթաց առնականանում է Սուրենյանցի արվեստը, հասունանում է այն պահը, երբ տաղանդը ծնում է իր ամենակարևոր ասելիքը որպես անցածի, վերապրածի, ստեղծածի հանրագումար, այնպես, ինչպես Երվանդ Քոչարի համար Սասունցի Դավիթն էր, Լեոնարդոյինը՝ Մոնա Լիզա Ջոկոնդան: Խոսքը նկարչի մեծադիր կտավներից մեկի՝ «Սալոմեի» (155x155, 1907) մասին է:

Թեմայի ընտրության հարցում ավանդապաշտ նկարիչը հետամուտ է իր հայրենասիրաքրիստոնեական գաղափարներին: Պահպանելով միևնույն գունաշարը թեմատիկայի պատկերավորման խնդրում՝ Սուրենյանցը դիմել է զուտ ներշնչանքից բխող հնարքներին, որոնք այլևս հետագայում չի կիրառել:

Ասիմետրիկ կոմպոզիցիայի օրինակով կառուցված նկարում պլաններ բացառող ֆոնին տեղադրված են համահավասար գլխավոր գործող «անձինք»՝

<sup>5</sup> **Հարությունյան Վահան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, ԳԱ հրատ., 1960, էջ 90:

<sup>6</sup> **Աղասյան Արարատ**, Վարդգես Սուրենյանց, Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Բ, Մայր աթոռ Ս.Էջմիածին, Ս. Էջմիածին, 2009, էջ 406:

Լույսն ու Սալումեն: Հեղինակը ֆոնին հաղորդել է ոչ պակաս բովանդակություն և իմաստ, որքան գեղակազմ մարմնով հանդուգն օրիորդի երեք քառորդով շրջված դժգոհ և իր արարքով դեռևս չբավարարված կերպարին: Սալումեն, ասես անցնելով ծախս և գտնվելով փոքր-ինչ շղարշի մեջ, իր տեղը զիջում է այն հավերժալույսին, որն ունակ է կլանելու և աստիճանաբար իր ուրույն տեղը զբաղեցնելու՝ շողողալով ամենուրեք: Մեծ հաշվով սա չարի և բարու հակադրությունն է, որտեղ չարը գերող է, հրապուրիչ, խելքահան անելու աստիճան ձգող, իսկ լույսը, զբաղեցնելով իրեն հատկացված տարածքը, միտում ունի տարածվելու: Հնարավոր է՝ Սուրենյանցը հենց դա է նկատի ունեցել, երբ որոշել է այլաբանորեն արծարծել այս թեման՝ տուրք տալով քրիստոնյա, ազգասեր հայ մարդու համար այդքան բնական մտահղացումների պատկերավորմանը:

Գեղանկարը հասցված է այնպիսի ընդհանրացման ու ներգործման սաստկության, ինչը բացառում է որևէ միանշանակ բնորոշում: (Օրինակ՝ մինչ օրս գտնված չէ որոշակի բնորոշում Մարկ Շագալի արվեստի վերաբերյալ, այն չի տեղավորվում և անջատ է բոլոր «իզմերի» սահմանումներից): Սուրենյանցի կտավն այնքան ամբողջական է, որ դիտվում է շնորհիվ այն չափի զգացման, որը բնորոշ է իրական ներդաշնակությանը: Իրավամբ, այն համեմատելի է թե՛ Կլիմտի, թե՛ Կանդինսկու, թե՛ XIX դարի և XX դարի այլ ուղղությունների հիմնադիրների և դրանց հետևորդների լավագույն ստեղծագործությունների հետ:

«Սալումեն» հայ նկարչի տաղանդի այն վերջնական արդյունքն է, որ յուրաքանչյուր վարպետ ունենում է իր ստեղծագործական ժառանգության մեջ և այլևս չի էլ փորձում կրկնել կամ առավել ևս գերազանցել արվածը: Այս կտավով Սուրենյանցը բացել է մի նոր էջ հայ կերպարվեստում և հարթել է ճանապարհի նոր ուղղությունների զարգացման համար, ու եթե Սարյանն ու Քոչարը որոշակի տեղ ունեն համաշխարհային կերպարվեստում, ապա դեռևս նրանցից առաջ իր ուրույն խոսքն է ասել Վարդգես Սուրենյանցը:

Սուրենյանցի «Սալումեն» ասես մեղեդի լինի, որի դեպքում բացատրություն չի պահանջվում, ներգործությունն իրականանում է երաժշտության ազդեցության արդյունքում: Դա այն արվեստն է, որ ընկալում ես այնքանով, որքանով տեսածդ կամ լսածդ մոտ է կատարելությանը, որը ճարտարապետության մեջ կոչում են «արքիտեկտոնիկա», և որը բնորոշվում է ներդաշնակությամբ, հարմոնիա սահմանումով: Մոդեռն արվեստի փայլուն վարպետ

Պաուլ Կլեմեն գրել է. «Տեսանելի աշխարհը միակը չէ: Ջուգահեռ կա ևս մեկը, որը մարդու հոգու արձագանքների աշխարհն է»<sup>7</sup>:

Թեպետ «Սալոմեից» հետո «Ասպետ կինը» (1909) և ավելի ուշ՝ 1913-ին, վրձնած «Ա.Գ. Իդելտոնի դիմանկարը» մեծադիր կտավներում նկատվում են որոշ աղբյուրներ առաջինի հետ, այն է՝ քսվածքի տեխնիկան, հորինվածքի արտասովոր ձևաչափները, կոմպոզիցիոն տարածքը մեկ-երկու ֆիգուրով համալրելն ու պլանների բացակայությունը, պատկեր-ֆոն հարաբերակցության նորովի լուծումը, կնոջ հոգեբանական կերպարի վերարտադրման փորձը, և այնուամենայնիվ դրանք համեմատելի են ժամանակի լավագույն վարպետների յուզաներկ աշխատանքների հետ ու հեռու տաղանդավոր հայ նկարչի հարուստ ժառանգության մեջ «նոր խոսք» կոչվելու պատվից:

Հնարավոր է, որ մինչև «Սալոմեն» իր ողջ էությամբ համոզիչ և միևնույն ժամանակ արդի մոդեռնիստական հոսանքների շրջանառության (այլ ոչ թե ուղիղ ազդեցությամբ) մեջ իր ուրույն տեղը զբաղեցնող որոշ այլ փորձեր էլ է կատարել Սուրենյանցը: Խոսքը Արարատ Աղասյանի հետևողական հետազոտական ուսումնասիրությունների արդյունքում հայտնաբերված մի մեծադիր կտավի նկարագրության մասին է, որտեղ Սուրենյանցը փորձել է համատեղել գեղանկարի և պլակատի ներգործության եղանակները, աննախադեպ մի համադրում այդ շրջանի ոչ միայն հայ, այլև եվրոպական կերպարվեստի առաջադեմ վարպետների համար:

Արարատ Աղասյանի հայտնաբերած նկարի գոյության առաջին վկայության մեջ, որը գրվել է նույն մեծադիր կոմպոզիցիայի մասին Սարգիս Բաշինջաղյանի հայտնի նկարագրությունից (1901) դեռևս չորս տարի առաջ՝ 1897-ին, հողվածագիրը՝ Հարություն Չմշկյանը, գրում է, որ յուզաներկ աշխատանքը շրջանակաձև նկարագրով էր և անավարտ: Ըստ Չմշկյանի. «Պատկերի չորս կողմը վխտում են վելուսիպեդներ, էլեկտրական մեքենաներ և այն բոլորը, ինչով այդքան պարծենում է դարավերջի լուսավորված Եվրոպան»<sup>8</sup>:

«Մենք գրեթե համոզված ենք, որ Հարություն Չմշկյանի (1897) և Սարգիս Բաշինջաղյանի (1901)՝ չորս տարվա տարբերությամբ գրված հողվածներում խոսվում է Վարդգես Սուրենյանցի վրձնած միևնույն կտավի մասին»,–

<sup>7</sup> **Игитян Г.** Армянская палитра. Новое поколение, Ереван, “Тигран Мец”, 2005, с. 5.

<sup>8</sup> Տես. **Արարատ Աղասյան**, Վարդգես Սուրենյանցի մի անհայտ կտավի մասին: - Վարդգես Սուրենյանց-150: Հոբելյանական գիտաժողով: Զեկուցումների ժողովածու, ՀՀ ԳԱԱ, «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, էջ 81:

անհայտ կտավի վերլուծության էջերում գրում է Ա.Աղասյանը և շարունակում,– «Սա չափազանց ուշագրավ և միանգամայն անսպասելի նորություն է... Ասենք, որ դարավերջին այդ մոտիվները (գեղանկարի և պլակատի համադրումը) դեռևս չէր ընտելացրել նույնիսկ եվրոպական առաջադեմ կերպարվեստը»<sup>9</sup>: Անշուշտ, նման համարձակ համադրումը խոսում է հայ արվեստագետ-նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի՝ նոր եղանակների որոնման մասին:

Կարծում ենք, որ անհայտ կտավի նկարագրությունը ևս մի օղակ է մոդեռնիստական ուղղություններին հարող Սուրենյանցի նորարարական փորձերից կազմված շրթայի մեջ, որի ավարտուն խոսքը Սալումեն է, և որը ինքնաբերաբար խոսում է իր հեղինակի մասին: Այստեղ Սուրենյանցն ազատ է այնքանով, որքանով ազատ է մեր ճարտարապետական կոթողների ավարտուն և կատարյալ հորինվածքը. փոքր - ինչ ինքնամփոփ, ներքին խորհրդով համակցված, խորհելու և մտորելու պահանջ ծնող, սակայն որն այնքան ինքնաբավ է, որ ոչ մի դեպքում հերքելու կամ զուգահեռներ փնտրելու տեղիք չի տալիս:

Անհայտ կտավի հետազոտությունն արժևորվում է ոչ միայն նրանով, որ նոր էջ է բացվում Սուրենյանցի ծանրակշիռ ժառանգության հետագա ուսումնասիրության խնդրում, այլև նրանով, որ Արարատ Աղասյանի մասնագիտական և ընդհանուր լայն էրուդիցիան նրան հնարավորություն է տալիս խտացված, ընդգրկուն ներկայացնելու ժամանակաշրջանի արվեստի զանազան հովերի, նախընտրությունների, անհատական որոնումների այն մթնոլորտը, որում ձևավորվում էր Սուրենյանցի արվեստը ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային ընդհանուր համայնապատկերում: «Նոր շրջանի հայ կերպարվեստը մի յուրահատուկ «արշիպելագ» է, անհատ կատարողների ստեղծագործություններից կազմված մի խճանկար, որտեղ խորհրդապաշտական կերպարներով ու «մոդեռն» ոճով էին տարված նաև Ե. Թադևոսյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Գյուրջյանը, Գ. Յակոբովը, Վ. Գայֆեճյանը և այլք, թեպետ նրանցից ոչ մեկի համար թե՛ սիմվոլիզմը և թե՛ «մոդեռնը» երբեք չդարձան ստեղծագործական խորագրու, կայուն, հաստատ համոզմունք»,– գրում է հայ կերպարվեստի փայլուն գիտակ Արարատ Աղասյանը և եզրակացնում. «Ըստ էության, XIX դարի և XX դարասկզբի հայ կերպարվեստում Սուրենյանցը ոչ միայն պատ-

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 82:

մանկարի հիմնադիրն է, այլև միակ խոշոր ներկայացուցիչը»<sup>10</sup>:

Տրամաբանել, վերլուծել, ընդհանրացնել կամ մանրամասնել յուրաքանչ-յուր տեսակետ, գաղափար կամ ստեղծագործություն հնարավոր է համապատասխան մտահորիզոն, կրթություն ունենալու դեպքում: Սուրենյանը բազմակողմանի էր օժտված. լեզվամտածողության և լեզվագիտության բացառիկ շնորհին, գրելու, շարադրելու, բանաստեղծորեն արտահայտվելու հմտությանը գումարվում էին նպատակալացությունն ու «բարի, պարկեշտ և խոնարհ»<sup>11</sup> երիտասարդի անկոտրում կամքը, որն առաջին հայացքից չէր երևում, բայց որի արտահայտությունն էր այն ամենը, ինչին հասել էր իր ժամանակի եվրոպական չափանիշներով կիրթ մարդու նկարագրին համապատասխանող ջավախքցի Սուրենյանը: Սակայն այդ բազում շնորհների մեջ առաջինն ու գլխավորը կերպարվեստն է. ինքնամփոփ և լռակյաց, աշխարհից մեկուսացած, բայց եղելության զարկերակն ու շունչն արտաբերող մի գործիք, որի լարերին այդքան հմուտ ու վստահ նոր մեղեդիներ էր հյուսում սուրենյանցական սպիտակադարչնականաչավուն կոլորիտը, մեղմ ու նրբին, հատվող ու խաչվող գրչախազերը, ոլորահյուս ոճավորված զարդանախշը:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

«ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղայանի գիտահետազոտական ուսումնասիրությունների արդյունքում հայտնաբերված Վարդգես Սուրենյանցի անհայտ, թերևս կորած կտավի նկարագրությունը ևս մի ազդակ հանդիսացավ նկարչի բազմաժանր արվեստի արժևորման խնդրում: Հեղինակը համեմատական վերլուծության է ենթարկել հայ մեծանուն նկարչի լավագույն գործերը, ներկայացրել XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի արվեստի զանազան հովերի, նախընտրությունների, անհատական որոնումների այն մթնոլորտը, որում ձևավորվում էր Սուրենյանցի արվեստը ոչ միայն ազգային, այլև համաշխարհային ընդհանուր համայնապատկերում:

***Բանալի բաներ*** - Վարդգես Սուրենյանց, բազմակողմանի զարգացած, իրապաշտական մեթոդ, մոդեռն, անհայտ կտավ, աննախադեպ համադրում:

<sup>10</sup> **Աղայան Արարատ**, Վարդգես Սուրենյանց, Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Բ, Մայր աթոռ Ս.Էջմիածին, Ս. Էջմիածին, 2009, էջ 408:

<sup>11</sup> **Երվանդ Շահագիզ**. նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցը: Տե՛ս **Մարտին Միքայելյան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 2003, էջ 154:



**РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПОТЕРЯННОМ ПОЛОТНЕ ВАРДГЕСА СУРЕНИЯЦА**

САТЕНИК МЕЛИКЯН

Благодаря научно-исследовательской работе члена-корреспондента НАН РА, доктора искусствоведения, профессора Арарата Агасяна было обнаружено письменное свидетельство о неизвестном полотне Вардгеса Суренянца, которое послужило поводом для дальнейшего исследования творчества мастера и осмысления его роли и значения в отечественном и европейском искусстве конца 19 - начала 20 веков.

**Ключевые слова** – Вардгес Суренянц, разносторонне развитый, реалистический метод, модерн, неизвестное полотно, неожиданное сопоставление.

**REFLECTION ON THE LOST CANVAS OF VARDGES SURENYANTS**

SATENIK MELIQYAN

Thanks to the scientific research of Doctor of Arts, Professor Ararat Aghasyan, written evidence of an unknown canvas of Vardges Surenyants was found. This instigated further research of the master's oeuvre and apprehension of his role and importance in Armenian and European art of the late 19th and the early 20th centuries.

**Key words** – Vardges Surenyants, versatile, realist method, modern, unknown canvas, unexpected comparison.

**ԵՐԳՉՈՒՇԻ ՆԱԴԵԺԴԱ ՊԱՊԱՅԱՆԻ 1904 ԹՎԱԿԱՆԻ  
ԹԻՖԼԻՍՅԱՆ ՀՅՈՒՐԱԽԱՂԵՐԸ**

**ԴԱՎԻԹ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ**

*«Ահա շողշողուն ադամանդ, որով հայերը կարող են հպարտանալ այնպես,  
ինչպես հպարտանում են Պետրոս Ադամյանի անունով:  
Այն գեղարվեստական ճաշակը, որը ցույց տվեց Պապայանը, չի ունեցել ոչ մի հայ  
արտիստ, բացառությամբ վերոհիշյալի:  
Ինքը՝ բնությունն է շոյլորեն պարզելի հայ երգչուհուն բացառիկ հարուստ,  
քաղցրահունչ ձայնով, բայց այս հրաշալի պարզևի հետ միասին բնությունը շնորհել է  
նրան նաև գեղարվեստական ճաշակով:  
Հենց այդ ճաշակը և երկնային պարզևն է կախարդական ուժով ցնցել  
հասարակությանը՝ թողնելով խոր հետք նրա սրտում» :  
Ալ.Շիրվանզադե*

Հայաստանի և կայսերական Ռուսաստանի ողջ տարածաշրջանի օպերային երգարվեստում իր անջնջելի հետքն է թողել Աստրախանում ծնված, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսումնառած, Իտալիայում և Ֆրանսիայում իր արվեստը կատարելագործած, Միլանում, Նեապոլում, Փարիզում, Սանկտ-Պետերբուրգում, Թիֆլիսում և այլ քաղաքներում փայլուն ելույթներով հանդես եկած Նադեժդա Պապայանը (1868(70)-1906):

Նադեժդա Պապայանի ռեպերտուարը ներառում էր ավելի քան 50 դերերգեր (Վիոլետա («Տրավիատա»), Ջիլդա («Ռիգոլետտո»), Լիզա («Պիկո-վայա դամա»), Տաոյանա («Եվգենի Օնեգին»), Մարգարիտա («Ֆաուստ»), Թամարա («Դև»), Մարֆա («Թագավորի հարսնացուն») ևն). «...արտիստուհին բացառիկ վարպետությամբ կերտում էր Մարգարիտայի, Ջուլիետտայի, Լակմեի, Լիզայի, Տաոյանայի, Դեզդեմոնայի, Թամարայի և շատ ուրիշ կերպարներ, որոնք մնայուն արժեքներ են վոկալ արվեստի զարգացման ասպարեզում: Պապայանը բազմաթիվ կերպարներ մեկնաբանելիս կարողանում էր տարբեր կողմերից ցույց տալ իր ձայնի հնարավորությունները՝ գեղեցիկ տեմբրը, լայն դիապազոնը, նրբերանգների հարստությունը: Արտիստուհուն հաջողվում էր նաև դերակատարման ընթացքում ունկնդիրներին հաղորդել կոմպոզիտորների մտահղացումները, որոնք երգչուհու թարմ և ուժեղ անհատականության շնորհիվ դառնում են ավելի գեղեցիկ և դյուփիչ: Պապայան-Տրավիատայի դե-

րակատարումով արտիստուհին այնքան է համակում հանդիսատեսին, որ ինչպես Կարա-Մուրզան է գրում «Ակամա հարց է բարձրանում՝ միթե սրանից ավելին էլ լինում է աշխարհում»<sup>1</sup>:

Երգչուհին շատ անգամ անդրադառնում էր նաև կամերային նմուշների և անշուշտ հայկական երաժշտությանը. «...մեծ ճաշակով էր կատարում Չայկովսկու, Ռուբինշտեյնի, Իպոլիտով-Իվանովի և այլ կոմպոզիտորների երգերն ու ռոմանսները: Բացի ռուսական և եվրոպական կլասիկ երաժշտությունից, նրա համերգների ծրագրերում հաճախ իրենց պատվավոր տեղն են ունեցել հայ ժողովրդական երգերը, որոնք երգչուհին կատարում էր ոչ միայն Թիֆլիսում, այլև Պետերբուրգում, Միլանում, Փարիզում, Լոնդոնում և բոլոր այն վայրերում, որտեղ հնչում էր նրա սքանչելի ձայնը: Պապայանը մեծ սիրով և առանձին ջերմությամբ էր կատարում «Հազար երանի», «Օ~հ, ինչ անուշ», «Կռունկ», «Մայր Արաքսի ափերով», «Հերիք որոյակ», «Երբ որ բացվես», «Ջիմ գլխին», «Բոյդ բարձր», «Օրորոցի երգ», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Լորիկ» երգերը, հարազատ մնալով հայ լեզվին, հայ երաժշտությանը, ինտոնացիոն կարգին, մելոդիկ հստակությանը...»<sup>2</sup>:

Հոգվածը նվիրված է հայ մեծանուն երգչուհու՝ 1904 թվականի ծնունդ տեղի ունեցած թիֆլիսյան հյուրախաղերին: Ի դեպ, Թիֆլիսում իր անդրանիկ ելույթը Պապայանն ունեցել էր 1893թ. սեպտեմբերի 29-ին՝ արքունական թատրոնում կատարելով Մարգարիտայի դերերգը Շ.Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում: Այդտեղ նրա խաղընկերն էր երիտասարդ և նույնպես դեբյուտանտ Ֆ.Շալյապինը (Ֆաուստ):

1904թ. նոյեմբերի 30-ին Ն.Պապայանը հանդես է գալիս արքունական թատրոնում Ջ.Վերդիի «Տրավիատա» օպերայում Վիոլետայի դերում: Նրա այս և մի շարք այլ ելույթներին անդրադառնում է «Մշակ»-ը իր էջերում՝ խոսելով երգչուհու հաջող ելույթի, նրա երգեցողության մեջ ակնհայտ բարեփոխությունների մասին. «Երեքշաբթի, նոյեմբերի 30-ին, Թիֆլիսի արքունական թատրոնում հանդես եկա երգչուհի օր. Պապայեան Վերդիի «Տրավիատա» օպերայում: Թիֆլիսի հասարակությունը շտապել էր թատրոն ողջունելու իր վաղեմի և սիրված երգչուհուն: Թատրոնը լիքն էր: Վիոլետայի դերը, որ կատարում է Պապայեան, պարունակում է երգելու առատ և բազմատեսակ

<sup>1</sup> **Խաչատրյան Վ.**, Վարդան Սամվելյան. «Նադեժդա Պապայան», Հայկական ՍՍԻ Գիտությունների Ակադեմիայի Տեղեկագիր № 9, 1956, էջ 120:

<sup>2</sup> Նույն տեղում:

նիւթ: Եւ երգչուհին անցեալներում շատ անգամ է Թիֆլիսում հանդէս եկել այդ դերում և հաճոյք պատճառել հասարակութեան: Անկասկած, հանդիսականներից շատերը զբաղված էին համեմատութիւններով անցեալի և ներկայի մէջ: Եւ համեմատութիւնը անպայման նպաստաւոր էր ներկայի վերաբերութեամբ: Պապայեանի ձայնը չէ թուլացել և չէ կորցրել իր փարփութիւնները: Նա առաջվայ պէս մաքուր է, քաղցրահնչիւն և փայփայում է մարդու լսելիքը: Նա ստացել է անելի ճկունութիւն և անելի ընդունակ է դարձել արտայայտելու նրբութիւններ: Երգչուհու խաղը մտածված է, չափազանց մշակված և համապատասխան հոգեբանական մօմենտներին:

Երգչուհուն ընդունեց հասարակութիւնը ջերմ ողջոյններով և վարձատրեց բուն ծափահարութիւններով ու ծաղկեայ պսակով...»<sup>3</sup>:

Ն.Պապայանի հաջորդ ելույթը տեղի ունեցավ դեկտեմբերի 3-ին: Բեմադրվել էին Չայկովսկու «Պիկովայա դամա», իսկ դրանից հետո, մոտ օրերին՝ Շ.Գունոյի «Ֆաուստ» օպերաները: Երգչուհին Չայկովսկու օպերայում հիանալի կատարեց Լիզայի դերերգը, իսկ «Ֆաուստում» հանդես գալով Մարգարիտայի դերում՝ գերեց հանդիսատեսին քնքշւթյամբ. «Երգչուհի Պապայեանի առաջին գաստրօլի մասին մենք արդէն խօսել ենք: Այնուհետև նա դուրս եկաւ երկու օպերաներում՝ Չայկովսկու «Պիկովայա դամա» և Գունօի «Ֆաուստ» օպերաներում: Լիզայի դերը («Պիկովայա դամա» օպերայի մէջ) օր. Պապայեանի ամենաաջող և լաւ ուսումնասիրված դերերից մէկն է, որով նա հիացում է առաջ բերում հանդիսականների մէջ: Լիզայի զգացված, դրամատիկական երգը առուի մօտ իր խոր վշտով, անձնուէր սիրով արտայայտված է Պապայեանի երգի մէջ այնպիսի հմտութեամբ և ոյժով, որ կարող է գոհացնել ամենամեծ երաժշտական պահանջներն անգամ:

Մարգարիտայի դերում («Ֆաուստ» օպերայի մէջ) օր. Պապայեան գիտէ քնքշութեան և անմեղութեան մէջ հանդէս բերել առաջին սիրոյ նախ երկչոտ և ապա բուն զեղմունքները: Երրորդ տեսարանը տպաւորիչ է: Երգչուհու երգի կատարեալ տպաւորութեան խանգարում է այն, որ «Ֆաուստի» դեր կատարողը (Քօզդանօվիչ) սառցնում է տեսարանը: Այսօր, երեքշաբթի, դեկտեմբերի 7-ին, օր. Պապայեան հանդէս կը գայ Տատեանայի դերում «Եվգենիյ Օնէգին» օպերայի մէջ»<sup>4</sup>:

«Մշակ»-ը անդրադառնում է Պապայանի կերտած Տատյանային, ում

<sup>3</sup> Սիրող, Օպերային ներկայացումներ, «Մշակ», N265, Թիֆլիս, 1904թ.:

<sup>4</sup> Սիրող, Թատրօն և երաժշտութիւն, «Մշակ», N269, Թիֆլիս, 1904թ.:

դերում նա հանդես եկավ 1904թ. դեկտեմբերի 7-ին Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգին» օպերայում: Ն.Պապայանը հերթական անգամ զարմացրեց նուրբ հոգեվիճակների փոխանցման հմտությամբ: Թատրոնը լի էր հանդիսականներով: Երգչուհին արժանացավ բուռն ծափահարությունների և ստացավ նվեր մի շքեղ ծաղկյա պսակ:

«Երգչուհի օրհորդ Պապայան երեքշաբթի, դեկտեմբերի 7-ին, դուրս եկաւ Տատեանայի դերում Չայկովսկու «Եւգենի Օնեգին» օպերայի մէջ: Պապայան խաղում է Տատեանայի դերը շատ մտածված և ուսումնասիրված կերպով: Նա հմտութեամբ արտայայտում է հոգեբանական բոլոր այն ելևէջները, որով անցնում է Տատեանան իր առաջին, դեռ մութ և անորոշ զգացմունքներից մինչև վառ և բուռն սէրը դէպի իդէալացրած Օնեգինը: Երկրորդ տեսարանը, որտեղ Տատեանան հաշիւ է տալիս իրան իր զգացմունքների մասին և շարադրում է նամակ Օնեգինին ուղարկելու համար, բևեռում են հանդիսականների ուշադրութիւնը դէպի Տատեանայի խաղի իւրաքանչիւր գիծը: Պապայան անելի կատարելագործել է իր խաղը և ճոխացրել նրան նոր նրբութիւններով: Պապայանի ախորժալի, մաքուր և մշակված ձայնը նպաստում է Տատեանայի տիպի բնորոշ արտայայտութեան: Հասարակութիւնը, որ լցրել էր Թատրոնը, վարձատրեց երգչուհուն բուռն ծափահարութիւններով: Պապայան ստացաւ նաև մի շքեղ ծաղկեայ պսակ...»<sup>5</sup>:

Այս շրջանի ելույթները Թիֆլիսում տեղի են ունեցել 1904թ. նոյեմբերի 30-ից մինչև դեկտեմբերի 20-ը: Երգչուհին այս օրերին հանդես է եկել 10 ելույթներով տարբեր օպերային դերերգերով, բայց և այնպես, ամեն անգամ հիացրել է հանդիսատեսին իր բարձր վարպետությամբ. «...Թիֆլիսում Պապայան հանդէս եկաւ տասն անգամ զանազան օպերաներում և ցոյց տուեց, որ նա առաջվանից անելի ևս կատարելագործել է իր երգը: Պապայանի ձայնը մաքուր է, հնչին, գեղեցիկ, ախորժելի և սրտազրա: Ձայնի այդ յատկութիւնը դարձնում է նրան գրաւիչ լսողի համար: Նա յօգնեցնող, ծանծրացնող ձայն չէ, ինչպէս լինում են թէև ուժեղ, բայց մի որևէ անելող տէմբր ունեցող ձայներ: Պապայանի ձայնը զարգացել է բարձր ռեգիստրներում, յատուկ տեղերում նա առանձին տպատրութիւն է գործում իր pianissimo-ով, որ ունի նուրբ և քնքրյշ արտայայտութիւն...»<sup>6</sup>:

<sup>5</sup> Սիրող, Թատրոն և երաժշտութիւն, «Մշակ», N271, Թիֆլիս, 1904թ.:

<sup>6</sup> Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայանի վերջին ներկայացումը, «Մշակ», N282, 1904թ.:

Դեկտեմբերի 14-ին նա կատարեց Մաշայի դերերգը Նապրավնիկի «Դուբրովսկի» օպերայում. «...Մենք յիշում ենք երգչուհու երգը և խաղը նոյն օպերայի մէջ նրա անցեալում: Եւ պէտք է ասենք, որ նա ասելի կատարելագործել և մշակել է Մաշայի դերի կատարումը: Չորրորդ գործողութեան մէջ, ուր Մաշան անմեղ և պարզամիտ աղջկանից փոխարկվում է հերոսուհու, մաքառում է իր հօր բռնակալութեան դէմ և սկսում է զգալ սիրոյ ազդեցութիւնը, Պապայեանի երգի և խաղի ամեն մի գիծը սրտագրաւ են և գեղարվեստական: Պապայեանի երգը ճաշակով է, մշակված և փաղաքշող: Նա սովորել է վերցնել քնքշութեան թուփներում շատ բարակ և քնքոյշ ձայն, մաքուր արտայայտութեամբ: Վերջին գործողութեան մէջ Պապայեան մտցրել է հոգեբանական գծեր, որոնք դարձնում են նրա դերը արտայայտիչ և տպատրիչ...»<sup>7</sup>:

Դեկտեմբերի 16-ին Ն.Պապայանը հանդես եկավ Մարֆայի դերում Ռիմսկի-Կորսակովի «Արքայական հարսնացու» օպերայում, իսկ 18-ին՝ Ջիլդայի դերում Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայում:

Դեկտեմբերի 20-ին նշանակված էր Ն.Պապայանի շրջագայության վերջին ելույթը: Պետք է կատարվեր Շ.Գունոյի «Ռոմեո և Ջուլիետտա»-ն, սակայն ներկայացումից մեկ օր առաջ հայտարարվեց, որ կկատարվի Ջ.Վերդիի «Տրավիատա»-ն, որով և սկսվել էր անվանի երգչուհու հիանալի ելույթների շարքը:

«Երկուշաբթի, դեկտեմբերի 20-ին, Թիֆլիսի արքունական թատրոնում կայացաւ երգչուհի Պապայեանի վերջին ներկայացումը, որ մի և նոյն ժամանակ և նրա բենեֆիսն էր: Թատրոնը ծայրից ծայր լիքն էր և նոյնիսկ դրված էին նոր աթոռներ: Ներկայ սեզոնում թատրոնը դեռ այնքան հանդիսական չէր տեսած: Տիրում էր տօնական տրամադրութիւն: Հասարակութիւնը ընդունեց երգչուհուն սրտագին ողջոյններով, ծափահարութիւններով, գունատր տոմսերով և ընծաներով: Ներկայացման ընթացքում մատուցվեցին եօթ ծաղկեայ պսակներ և կողովներ և երկու հատ թանկագին իրեր...»<sup>8</sup>:

«Մշակ»-ը, երգչուհու դերասանական խաղի մեջ ցանկանալով տեսնել առավել արտահայտչականություն, այնուամենայնիվ բարձր է գնահատում նրա ձգտումը առաջին հերթին երաժշտության կանոնավոր պահանջների համաձայն հաղորդելու բովանդակությունը և նուրբ զգացմունքները այլևայլ

<sup>7</sup> Սիրող, Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայեան «Դուբրովսկի» օպերայի մէջ, «Մշակ», N277, Թիֆլիս, 1904թ.:

<sup>8</sup> Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայեանի վերջին ներկայացումը, «Մշակ» N282, 1904թ.:

էֆեկտների դիմելու փոխարեն. «...Պապայեան չէ դիմում աւելորդ էֆֆեկտների, ցիգանական ձևերի և աւելորդաբանութիւնների: Դա մի արժանատուութիւն է, որից զուրկ են մեծ մասամբ հարաւի երգիչները և նրանց թոււմ հայերը: Պապայեան հաւատում է, որ հաւատարիմ մնալով երաժշտութեան կանօնատր պահանջներին, նա կը գնահատվի: Եւ մենք ուրախ ենք, որ Թիֆլիսը միշտ նրան գնահատել է արժանատուարպէս»<sup>9</sup>:

Նադեժդա Պապայանը հաջորդ տարում ևս ունեցավ մի քանի ելույթ Թիֆլիսում: Յավրք, 1906թ. հունվարի 20-ին հանճարեղ երգչուհին վաղաժամ կնքեց իր մահկանացուն Աստրախանում՝ դառնալով ավազակային հարձակման զրհ:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է հայ մեծանուն երգչուհի Նադեժդա Պապայանի (1868-1906) թիֆլիսյան հյուրախաղերին, որոնք տեղի ունեցան 1904թ. ծնունդը: Հեղինակն իր հետազոտության մեջ հիմնվում է մամուլի, մասնավորապես՝ «Մշակ»-ի արձագանքների վրա:

**Բանալի բառեր** – Նադեժդա Պապայան, երգչուհի, Թիֆլիս, համերգ, «Մշակ»:

#### ТИФЛИССКИЕ ГАСТРОЛИ НАДЕЖДЫ ПАПАЯН 1904 ГОДА

ДАВИД МЕЛКОНЯН

Статья посвящена тифлисским гастролям известной армянской певицы Надежды Папаян (1868-1906), которые состоялись зимой 1904 года. В своем исследовании автор статьи опирается на отклики прессы, в частности, ежедневной газеты «Мшак».

**Ключевые слова** – Надежда Папаян, певица, Тифлис, концерт, «Мшак».

---

<sup>9</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

**NADEJDA PAPAYAN'S TBILISI CONCERT TOUR IN 1904**

DAVID MELKONYAN

The article is about a famous Armenian singer Nadejda Papayan's Tbilisi concert tour, which took place in winter of 1904. The research is based on materials from press, particularly from “Mshak” newspaper.

**Key words** – Nadejda Papayan, singer, Tbilisi, concert, “Mshak”.



## ԵՐԿՆԱՅԻՆ ԼՈՒՍԱՏՈՒՆԵՐԸ ՀԱՅՈՑ ԱՎԱՆԴԱԿԱՆ ՀԱՐՄԱՆԵԿԱՆ ԳՈՎՔԵՐՈՒՄ

### ՄԱՐԻԱՆՆԱ ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

Մարդկությանը հայտնի առաջին հաստատված օրինաչափություններից էին աստղագիտական դիտումները, իսկ ժամանակի որոշման և առհասարակ օրացույցների հիմքում՝ արեգակի, մոլորակների և լուսատու-աստղերի շարժումների պարբերականությունը: Աստղագիտությունը բավականաչափ զարգացած էր Հին Արևելքում<sup>1</sup> Շումերում, Բաբելոնում, Եգիպտոսում, Չինաստանում, Հնդկաստանում, Հունաստանում և իհարկե Հայաստանում: Հին աշխարհի գիտելիքներն այնքան խորն ու կատարյալ են եղել (շատերը նույնիսկ ապշեցնող), որ օգտագործվում են մինչ օրս<sup>2</sup>:

Դեռևս XIX դարի նշանավոր աստղագետներ Կամիլ Ֆլամմարիոնը<sup>3</sup> և Էդվարդ Մաունդերն<sup>4</sup> իրենց աշխատություններում նշել են հնագույն մարդ-

---

<sup>1</sup> Տիեզերքի (աստղերի մասին) բարձր գիտելիքներ ունեցել են նաև ամերիկյան կիսազնդի հին բնակիչները՝ օլմեկները, տոլտեկները, մայաներն ու ացտեկները:

<sup>2</sup> Շումերներն առաջիններն են եղել, որ երկինքը բաժանել են 12 մասի, և Արևն ու մյուս մոլորակները ունեցել են 12 «բնակավայր», ինչպես և Լուսինը՝ 28 «կայան»: Առայսօր մենք օգտագործում ենք նրանց ստեղծած վաթսուանիշ (шестидесятизначое) հաշվարկային համակարգը (1 ժ.= 60 րոպե, 1 րոպեն՝ 60 վայրկյան): Նինվեում Աշուրբանիպալ արքայի հռչակավոր գրադարանի պեղումների ժամանակ (Իրաք, Քույունջիկ) հայտնաբերվել է մի կավե սեպագիր արձանագրություն, որի վրա հաշվարկված է եղել «Մեծ Կոնստանտը» (Великая Константа), որը հավասար է մոտավորապես 200 տրիլիոնի (195.955.200.000.000)՝ Տիեզերական Համակարգի և Մեծ Արեգակնային ցիկլի պարբերականությանը (240 ցիկլ), այսպես կոչված **Պլատոնի տարին** (1 Պլատոնի տարին հավասար է 26.000 սովորական տարուն): Շումերների ճշգրիտ հաշվարկները հաստատվել են մեր օրերում (Մորիս Շատլեն):

<sup>3</sup> Կ. Ֆլամմարիոնը (1842-1925) աշխատել է Փարիզի աստղադիտարանում, և նրա անվան հետ է կապված ֆրանսիական աստղագիտական ընկերության գործունեությունը: Ուսումնասիրել է աստղերի գույները և Լուսնի մակերեսի գոյացությունները, ինչպես նաև հետաքրքրվել է հրաբխագիտությամբ, օդերևութաբանությամբ: Իր ուսումնասիրությունների երկրպագուներից մեկի խոշոր նվիրատվության շնորհիվ Փարիզի մոտակայքում՝ Ժյուվիզիում, հիմնել է մասնավոր աստղադիտարան, որը մինչ օրս գործում է:

<sup>4</sup> Էդ. Մաունդերը (1851-1928) սովորել է Լոնդոնի արքայական քոլեջում, ապա աշխատել Գրինվիչի թագավորական աստղադիտարանում: Ուսումնասիրել է գիսաստղերը, միգամածությունները (туманность), մոլորակները, ինչպես նաև Արեգակնային բժերը (солнеч-

կանց ճշգրիտ հաշվարկների մասին: Ուսումնասիրելով աստղային երկինքը և համաստեղություններին տրված հնագույն անվանումները՝ գիտնականները եկել են այն եզրահանգման, որ այդ մարդիկ երկրի վրա բնակություն են հաստատել հյուսիսային լայնության 36° և 42°-ի միջև<sup>5</sup>: Անգլիացի գիտնական Ուիլյամ Օլքոթը<sup>6</sup> ուղիղ մատնանշում է Տիգրիս-Եփրատ գետահովիտն ու Արաքսոս լեռան ստորոտը<sup>7</sup>:

Ղևոնդ Ալիշանը վկայում է. «Կա Սուրբ գրքի մեկնիչների կարծիքը, որ մեր ազգն կամ երկրի անունը ըստ օտարների՝ **Ար-մենի** կամ **Ար-մինի**, երայերեն նշանակում է «լուսնի լեռ», կարծես լեռան վրա՝ հիշատակված դրացի քաղղեացիների<sup>8</sup> նման լուսնի դիտորդներ են եղել»<sup>9</sup>: Մեծն գիտնականը «մեկնիչ» ասելով նկատի է ունեցել քրիստոնեության ջատագով և անվանի հռետոր Լակտանտիոսին, ում անվանում էին «քրիստոնեական Տիցերոն»<sup>10</sup>: Լակտան-

ные пятна): Արխիվային (1645-1715 թթ.) տվյալների հիման վրա Մաունդերը կարողացել է ճշգրտորեն հաշվարկել Արեգակնային բժերի փոփոխականության 11-ամյա ցիկլը՝ «Մաունդերի նվազագույնը» (Минимум Маундера), իսկ 1904 թ. դիագրամի ձևով հրապարակել է այդ ուսումնասիրությունները, որոնք կոչվեցին «Մաունդերի Թիթեոններ»:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Фламаррион К.** Звездное небо и его чудеса, Санкт-Петербург, 1899; Популярная астрономия, М.-Л., «Госиздат», 1941:

<sup>6</sup> Ու. Օլքոթը (1873-1936 թթ.) թագավորական աստղագիտական ընկերության անդամ էր և փոփոխական աստղերի ուսումնասիրման Ամերիկյան աստղագիտական միության հիմնադիրը: Նրա հայտնի աշխատություններից է «Արեգակի մասին առասպելները» (Мифы о солнце), որտեղ գետեղված են բոլոր ժողովուրդների կողմից համայն մարդկության պատմության ընթացքում ստեղծված արևի մասին առասպելները:

<sup>7</sup> **Олькотт У.** Легенды звездного мира, Санкт-Петербург, 1914, с. 8.

<sup>8</sup> Ենթադրվում է, որ քաղղեացիները (халдеи) ունեցել են արամեական ծագում: Քաղղեական գրավոր հուշարձաններ չկան, և Աստվածաշնչում, նաև հետաստվածաշնչյան ավանդույթներում քաղղեական է անվանվել բաբելա-արամեական խոսվածքը: Քաղղեացիները մ.թ.ա. I հազարամյակի I-ին կեսին տարաբնակվել են Բաբելոնիայում՝ հաստատվելով Միջագետքի հարավում: Պայքարելով Ասորեստանի դեմ՝ դաշնակցել են Էլամի հետ, որի հետևանքով քաղղեական իշխանները մ.թ.ա. VIII դարից բազմիցս զավթել են բաբելական գահը: Քաղղեական դինաստիան մ.թ.ա. 626-538-ին կառավարեց Բաբելոնը՝ ստեղծելով Նորբաբելոնյան հզոր թագավորություն (Նաբոպալասար, Նաբուգոդոնոսոր II և ուրիշներ), տե՛ս **Струве В.** История Древнего Востока, Ленинград, «Госполитиздат», 1941, с. 350-352:

<sup>9</sup> **Ալիշան Ղ.**, Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը (արևելահայերեն թարգմանությունը Վ. Գ. Բարսեղյանի), Երևան, «Հրազդան» հրատ., 2002, էջ 58:

<sup>10</sup> Լակտանտիոսը (Лукциус Лактанций), ծնվ. 240 թ. Հյուս. Աֆրիկա – մահ.՝ 325 թ. Գալիա, Արևմտիսի աշակերտն էր, քրիստոնեություն էր ընդունել 303 թ., նրա հայտնի աշխատություններից էր՝ «Հալածողների մահվան մասին» (De mortibus persecutorum):

տի ուղը գրում էր. «... չենք ընդունում նրանց, ովքեր, Կովկասի լեռների լուսատուների ընթացքն ու նշանները դիտելով, բյուրավոր տարիների հիշատակություն են անում»<sup>11</sup>: Այնուհետև Ալիշանը մատնանշում է Պյութագորասի (մ. թ. ա. VI դ.) ուղևորության վիպասանական պատմիչի մեկնությունը, համաձայն որի քաղղեացիները երգել են. «Ո՛վ, Լուսին, բնակիչ աշխարհին Հայոց, որ մեր հին նախահարքն էին, նուիրեցին քեզի լեռ մի և պաշտօն, և կու պարծին քու անուամբդ կոչուելու»<sup>12</sup>: Ինքնին պարզ է, որ Լուսնի գերագույն պաշտամունքը կապված էր նրա «գիշերային լուսատու» լինելու հետ, քանզի միայն լուսնի լույսի շնորհիվ կարելի էր կատարել այն ուսումնասիրությունները, որ հազարամյակներ շարունակ իրագործում էին երկինքն ու տիեզերքն ուսումնասիրող հեթանոս-քրմերը՝ Հայկյան երկրի աստղագետները<sup>13</sup> «աղթարքները»<sup>14</sup>:

Հայերեն «**Լուսին**» բառը սերտորեն կապված է շումերերեն **Lu**՝ «մարդ» և **Sin**<sup>15</sup>՝ «Լուսնի Աստված» իմաստների հետ, և «**լուսին**» բառի հիմքում դնելով «**լոյս**»՝ «բնիկ հայ բառը», Աճառյանը տալիս է օտար լեզուներում պահպանված «լուսաւոր, փայլուն, պայծառ, ցոլալ» բացատրությունները<sup>16</sup>: Հավանաբար

Տե՛ս **Майоров Г.** Формирование средневековой философии, М., изд. «Мысль», 1979, с. 133):

<sup>11</sup> **Лактанций.** О смерти гонителей (VIII; 14), перевод В. Тюленева, Санкт-Петербург, изд. «Алетейя», 1998.

<sup>12</sup> **Ալիշան Ղ.**, նշվ. աշխ., էջ 58:

<sup>13</sup> Լուսնի պաշտամունքը Հայոց մեջ ավելի հին է, քան Արեգակինը, և այս առումով չափազանց հետաքրքրական է հետևյալ տեղեկությունը. շումերները դեռևս հազարամյակներ առաջ գիտեին, որ գարնանային գիշերահավասարը յուրաքանչյուր 72 տարին 1 % տեղաշարժվում է (Прецессия), և որ «Մեծ երկրակամարի» ընթացքը կազմում է **Տիեզերական դար** (≈ 2200 տարի): Հաշվարկների համաձայն՝ մ.թ.ա 6000 ≈ 3800 ժամանակահատվածը կազմել է **Լուսնի Տիեզերական դարը** (Երկվորյակների նշանի տակ), և միայն հաջորդ շրջանը՝ **Արեգակի Տիեզերական դարը** (մ.թ.ա 3800≈1600), որը Յուլի համաստեղության տակ էր (Эра Золотого Тельца): Արեգակնային Ոսկե ցլին փոխարինեց «Ձուկը»՝ քրիստոնեության դարաշրջանը, իսկ այժմ մենք գտնվում ենք Ջրիտի «իշխանության» տակ (Эра Водолея): Տե՛ս **Вронский С.**, История астрологии в самом кратком изложении, Москва, изд-во «Гермес», альманах, 1992:

<sup>14</sup> Ախտարք (աղթարք) – պահլավերեն axtar՝ աստղ, աստղեր:

<sup>15</sup> Նշանավոր աշխարհակալ, Ասորեստանի թագավոր Սենեքերիմի (թ.ճ.ա. 705-681) անվան ստուգաբանումը, որը տառադարձված է «Sanherib» ձևից, փոխառնված է ասորերենից՝ sin-ahhe-eriba, որը թարգմանվում է «Սին՝ Լուսնի աստվածը եղբայրներս շատացրեց» (**Աճառյան Շ.**, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. 4, էջ 477):

<sup>16</sup> **Աճառյան Շ.**, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, Երևան, «Համալսարան» իրատ., 1973, էջ 294-295:

«Սին»-ի պաշտամունքը նոր կրոնի համար իսկապես մեծ վտանգ է ներկայացրել, որ հետագայում ձեռք է բերել ճիշտ հակառակ իմաստը՝ ս(ի)նահավատ, ս(ի)նոտիապաշտություն ևն:

Հետին ժամանակներում **Լուսին** գիշերային լուսատուն զուգորդվել է իգական աստվածներ Իշտարի, Ինինի, Դիանայի, Սելենի, Աստղիկի, Աստարտի հետ, իսկ հայկական հարսանեկան գովքերում հանդես է եկել որպես նորահարս.

– Էն արև, երկնուց արև,  
Տեսեք էն ո՞րն է.  
– Էն արև, երկնուց արև՝  
Մեր թագավորն է:

– Էն լուսին ամպերի մեջ,  
Տեսեք էն ո՞րն է.  
– Էն լուսին ամպերի մեջ՝  
Մեր թագուհին է՝<sup>17</sup>:

Հնագույն գիտելիքների համաձայն՝ երկրային կյանքը ենթարկվում էր տիեզերական անխախտ կանոններին, և տիեզերքի բոլոր երևույթներն օրինաչափորեն արտացոլվում էին երկրի վրա՝ բարու և չարի մշտնջենական պայքարում:

Ինչպես բոլոր հնագույն ազգերի, այնպես էլ հայերի ժողովրդական զրույցներում պահպանվել են բազմաթիվ առասպելներ, հեքիաթներ՝ կապված տիեզերքի և երկնային լուսատուների հետ: Այդպես, Տիեզերքն<sup>18</sup> ամբողջությամբ բաղկացած էր երեք մասից՝ «ընդգետնեայ» (ստորգետնյա), «գետնի վրայ» (որտեղ մենք ենք բնակվում) և երկնքի մեջ: «Պառավաշնչի»<sup>19</sup> համա-

<sup>17</sup> Հատված Կոմիտասի գրառած հանրահայտ «Էն դիզան» կատակերգից (**Կոմիտաս**, ԵԺ, հ. 3, Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1969, N 24, էջ 63): Հարսանիքի սիրված պահերից է, այսպես կոչված «Խարսնիսի կատակներ»-ից, երբ այդ տոնահանդեսի բոլոր մասնակիցներն այս կամ այն չափով «ծաղրի են» ենթարկվում:

<sup>18</sup> Ուշագրավ է **տիեզերք** բառի դիտարկումը, որն ունի «անեզաբար, ընդհանուր, աշխարհ» իմաստը: **Տի-ն** հնագույն **Տէ** ձևից է, ինչպես ունենք **տի- այր**, որի ավելի հին ձևն է **տէ- այր**: Աճառյանը «բնիկ հայ բառ է» համարում (Հյուբշմանը զուգահեռներ է անցկացնում ասուրա-բաբելյական ti-ri-gan՝ «Տէր»-ի հետ), որից անկասկած սերվում է գիտության և իմաստության **Տիր** աստծո անունը (այլ լեզուներում՝ De, Deus, Dios ևն): Տե՛ս **Աճառյան Հ.**, ՀԱԲ, հ. 4, էջ 404: Հայոց մեջ «Տի» արմատից գոյացած անձնանուններն են՝ Տիրայր, Տրդատ, կարծում ենք նաև՝ Տիգրան:

<sup>19</sup> Ազգագրական նյութեր հավաքելիս բանահավաքները ժողովրդական բնույթի ավանդույթները հեգնական անվանել են «Պառավաշունչ»՝ հակառակ «Աստվածաշնչի», քանզի այն «պառավներու հնարածն է, անհաատայի, թէև շատեր կը հաատան անոնց,

ծայն՝ երկինքն ու երկիրն ունեին յոթական աստիճան (յարկ). 1) երկրի մակերևույթը, 2) ամպերը, 3) լուսինը, 4) արեգակը, 5) աստղերը, 6) հրեշտակների կայանք, 7) Աստծո աթոռը, որ «լուսեղեն է ու Քերովբէներու թևերու վրայ»<sup>20</sup>:

Ըստ Անանիա Շիրակացու՝ հեթանոս հայերն Արուայակն ու Լուսնթագը (Յուպիտեր) բարերար աստղեր էին համարում, Երևակն (Սատուրն)<sup>21</sup> ու Հրատը (Մարս)՝ խարդախ և չար, իսկ Փայլածուն (Մերկուրի)<sup>22</sup> «հասարակաց բնութիւն»: Նույն տեղեկությունները գտնում ենք ժողովրդական բանահյուսության մեջ. «Երևակ թշնամի է մարդկային բնության, պատճառ դժբախտության, երկար հիվանդության, ավրող ամեն բան: Լուսնթագը բարի է աղէկ ընող մարդկոց, կյանք տվող, կենդանիներ և բույսեր պահպանող: Հրատն չար է, արևնուօրը չորացնէ, պատճառ է կայծակի հովի և մարդկային կենաց

---

կարծելով թէ Ս. Գրքի մէջ գրուած են» (*Նժդեհեան Գ.*, քհ. Պառաւաշունչ «Ազգագրական հանդես» (ԱՀ), գ. 9, Թիֆլիս, 1902, էջ 263–270):

<sup>20</sup> Ստորգետնյա աստիճանների (յարկերու) դասավորվածությունը մոտավորապես հետևյալն էր՝ Գետինք, Դժոխք, Սանդարամետը, Տարտարոս, Գեհեն, Անդուղք, Յանհատակ: Պարզ է, որ սա հետին ժամանակների՝ քրիստոնեության արգասիք է: Այսպես օրինակ, Սպանդարամետը (սանդարամետ, Սաբանտոմատ) հնում պաշտվել է որպես երկրի պողաբեր ուժերի՝ այգիների և գինեգործության աստված, որը համարվել է աշխարհի մաքուր և հնազանդ ոգին (Սպենտա Արմայիտի՝ spēnta «սուրբ» և ārmaiti «իմաստություն»): Սպանդարամետին նվիրված տոնին (սեպտեմբերի 14) կազմակերպվում էին հատուկ ներկայացումներ՝ «Տոնք Սպանդարամետանք», որի ընթացքում սրբազան պարերի մասնակիցները (քոշիկներ) ծպտվում էին այծի մորթիներով, գլուխները պսակում սաղարթախիտ ճյուղերով և բարձրակրունկ ծիսական կոշիկներ էին կրում (այծի սմբակների նմանակում): **Лисициан С.** Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. 1, Ереван, изд. АН Арм. ССР, 1958, с. 404. **Ալիշան Ղ.**, Հայոց հին հավատքը, էջ 158-159: Հետագայում՝ սեպտեմբերի 14-ին, եկեղեցին տոնել է Իսաչվերացը (մեր օրերում շարժական է՝ սեպտեմբերի 11-ից 17-ը օրերի մեջ հանդիպող կիրակին): Տե՛ս **Օրմանյան Մ.**, Ծիսական բառարան, Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1992, էջ 22-23:

<sup>21</sup> Երևակը ժողովրդի մեջ հայտնի է «Գողի հոտղու աստղ» անունով: Ավանդագրույցի համաձայն՝ տանտերն իր «գողի»՝ ծուլ հոտաղին պատվիրում է, որ մինչև աստղերի երևալը եզները տանի արածելու. ծուլ հոտաղը, արևնույան կողմը տեսնելով, որ փայլող աստղը երևաց (դրա համար էլ կոչվում է Երևակ), արևը մայր մտնելիս, անոթի եզները տուն է բերում: Այդ ժամանակներից այդ աստղը կոչվում է «Գողի հոտղու աստղ» (*Նժդեհեան Գ. քհ.*, Պառաւաշունչ, էջ 270):

<sup>22</sup> Մերկուրի-Փայլածուի մասին տե՛ս **Տիգրանյան Մ.**, Հնագույն սիմվոլների դրսևորումները հայոց հարսանեկան ծեսում: Կանթեղ // Գիտական հոդվածներ, 2 (63), Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2015, էջ 239-270:

թշնամի և այլն»<sup>23</sup>: Վատ նշան էին նաև պոչավոր աստղերը՝ գիսաստղերը, որոնց «չարագուշակ» էին անվանում:

Հնագույն մարդկանց կողմից բացառիկ պաշտամունքի են արժանացել Արեգակը, Լուսինն ու Արուայակը (Venera), և այդ սրբազան լուսատուների պաշտամունքային հետքերը կարելի է գտնել հայկական հարսանեկան ավանդական գովքերում: Արևի պաշտամունքը հնուց ի վեր կապված է եղել արական աստվածների հետ՝ **Ռա, Հելիոս, Ագնի, Ամոն, Ատոն, Գոռ, Միհր, Վահե** ևն: Կարծում ենք՝ մեր **Վահագնին** նույնպես պետք է դիտարկել որպես սոլյար աստված՝ արեգակնածին<sup>24</sup> և ոչ ամպրոպածին<sup>25</sup>: Հայոց արևապաշտությունը<sup>26</sup> սերտ առնչություն ունի ցլապաշտության (Эра Золотого Тельца) հետ<sup>27</sup>, և նրա հետքերը կարելի է գտնել մեր ազգագրական աղբյուրներում<sup>28</sup>:

<sup>23</sup> **Սրվանձտեանց Գ.**, Երկեր, հ. 1, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, էջ 292-293:

<sup>24</sup> **Նավոյան Մ.**, Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտածողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում, Երևան, «Արճեշ» հրատ., 2001, էջ 26:

<sup>25</sup> **Աբեղյան Մ.**, Երկեր, հ. Ա, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1966, էջ 72-92:

<sup>26</sup> Զուգահեռներ կան նաև լուսնային պաշտամունքի հետ. խուրրիթական (խուռիթական) դիցարանում **խուրի** ցուլը խորհրդանշել է արևն ու լուսաբացը, իսկ **Սերին** ցուլը՝ լուսինն ու երեկոն: Հին Արևելքում լուսնի մահիկը նույնացվել է ցլի պոզերի հետ, Շումերում լուսինն անվանել են «մորուքավոր ցուլ», վեդայական ավանդույթներում ցլի եղջյուրները կիսալուսնի նշան էին, իսկ վիթսարի մարմինը՝ աշխարհի հենարան:

<sup>27</sup> Յլապաշտությունը կապված է եղել եգիպտական Ռա, Օսիրիս, Սեթ, Սերապիս (Օսիրիս + Ապիս ցուլը), հունական Զևս, Դիոնիսոս, Պոսեյդոն, միջագետքյան Իլ և Բահալ, հնդկական Ինդրա, Ադիտի, Ագնի, Ռուդրա, Շիվա (Նադի ցլին հեծած) աստվածների հետ: Ք.ձ.ա. IV-III հազ. ցլի թրծակավե արձանիկները՝ շեշտված եղջյուրներով, հայտնաբերվել են Հայոց աշխարհի մի շարք բնակատեղիներում՝ Շենգավիթ, Մոխրաբլուր, Հառիճ, Շրեշ բլուր ևն: Վանի թագավորության պանթեոնի գերագույն եռյակ աստվածներից մեկը՝ ամպրոպի և որոտի **Թեշուր** աստվածությունը, պատկերվել է ցլի վրա կանգնած: Հայկական բազմաթիվ տեղանուններ՝ **Եգն**՝ Բարձր Հայքի Կամախ գավառում, **Եգնաձոր**՝ Մոկպց աշխարհի Շատախ գավառում, **Եգնանց** բերդ կամ **Եգնուտ**՝ Տարոնում, **Եգանիստ**՝ Վայոց ձորում ևն, անձնանուններ՝ Եգնիկ, Յլիկ, Եգնակ ևն, սերտորեն աղերսվում են եգան, ցուլի, երինջի պաշտամունքի հետ:

<sup>28</sup> Բանանց գյուղի շրջակայքում (Գանձակի գավառ) բազմաթիվ հնադարյան դամբարաններից մեկում գյուղացիները հայտնաբերել են բնական չափերի բրոնզե եգան գլուխ (**Համամչեան Ե.**, Բանանց գիւղի կուրգանները, ԱՀ, գ. 2, էջ 309): Շիրակի Դիրալաքյար գյուղի մոտակայքում պեղված կուրգանում՝ նույնպես գտել են եգան պղնձե մի գլուխ (**Ատրպետ**, Եգի պաշտամունքը Հին Հայաստանում, ԱՀ, գ. 23, Թիֆլիս, 1912, էջ 120): Պարսկաստանի հայաբնակ Սալմաստի հարևանությամբ՝ Ուրմիա լճի Ղարաբաղ կղզված թերակղզում, 1905 թ. դիպվածով գտնվել է եգան մոմիացված մի կմախք (**Ատրպետ**,

Հարսանիքի կարևորագույն ծիսակատարություններից էր «եզմորթեք»-ը<sup>29</sup>, որը սովորաբար տեղի էր ունենում ուրբաթ առավոտյան, և այս առումով չափազանց կարևոր է «Սահարի»-ների դիտարկումը: «**Սահարի**»<sup>30</sup>-ն ըստ էության **արևի հիմն** է. «Հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում Սահարու գործառնության հիմնական ոլորտների դիտարկումը հանգեցնում է մի ուշագրավ եզրակացության. մեղեդին հնչում է այն բոլոր ծիսական արարողություններում, երբ ակնկալվում է սկիզբ, ծնունդ՝ փեսա-թագվորի, ընտանիքի, արևի»<sup>31</sup>: Սահարին հնչում էր նաև որպես հարսանիքի «Կանչ», ինչպես նաև հարսանիքի ավարտին՝ լուսաբացին, որպես նոր օրվա ազդարար<sup>32</sup>:

Արևի պաշտամունքի հետքեր հայոց մեջ ամենուրեք կարելի է հանդիպել<sup>33</sup>, և դրա վառ ապացույցներից են արեգակնային օրինանքները («արևիդ

---

ԱՀ, գ. 23, էջ 119): Տարբի վանքի հանդիպակաց լեռնաշղթայի մեջ գտնվում է «յեզան ուխտատեղի»․ ավանդազրույցի համաձայն՝ այդտեղ մի եզ է թաղված, որն իր կամքով Տարբի եկեղեցին կառուցելու համար ահագին քար է կրել (**Լալայեան Ե.**, Վարանդա, Կենդանիների պաշտամունք, ԱՀ, գ. 2, Թիֆլիս, 1897, էջ 215): Վասպուրականի ս. Բարդուղիմեոս վանքին կից «մշտնջենապես կգտնվին զույգ ճերմակ գոմեշ, արու և եգ. Վորքան ծին, վորքան մեռնին, միշտ յերկու հատ կմնան» (**Սրվանձտյան Գ.**, «Մանանա», Կոստանդնուպոլիս, 1876, էջ 107): «Տիրամոր նշան» ասածը ճակատի վրա սպիտակ խալ ունեցող եզներն ու կովերն էին, որոնք պահվում էին վանքերի մոտակայքում՝ Մուշի Առաքելոց, Սղերդի, Խաթուն Տիրամոր վանքերում (**Լալայեան Ե.**, Վասպուրականի ազգագրութիւնը, ԱՀ, գ. 20, Թիֆլիս, 1910, էջ 210):

<sup>29</sup> Հարսանիքին մորթում էին ոչ թե եգ, այլ ցլիկ: Հորթուկների հիմնական մասն ամործատում էին, և նրանք հետագայում գյուղացուն ծառայում էին որպես աշխատուժ՝ բանող եգ (այդ իսկ պատճառով եգի միսը մկանոտ, ջլոտ, ծիգ և դախացած էր), իսկ մի քանիսին պահում էին որպես ապագա սերմացու ցուլ:

<sup>30</sup> Սահարին ազատ-հանկարծաբանական բնույթի նվագ է, որը հնչում է գերազանցապես զունայի, սակավ՝ քամանչայի, դուդուկի, շվիի, սրնգի կատարմամբ: Սահարիները ծավալուն երկեր են և ազգագրական նյութերի վկայությամբ նրանք երբեմն ավանսվել են «Արևագալի», «Առավոտանվագ», ինչպես նաև «Ոչխարի կանչ», որոնք իրենց ֆունկցիոնալ ուղղվածությամբ համադրելի են «Հովվի կանչ»-երին:

<sup>31</sup> Տե՛ս **Երնջակյան Լ., Պիկիյան Հ.**, Հիմն արևին «Սահարի» հայ երաժշտական մշակույթում, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 1998:

<sup>32</sup> Զանգեզուրի շրջանում նորահարսի անմեղությունը նույնպես Սահարին էր ազդարարում:

<sup>33</sup> Ցանկացած ազգագրական գոտի, լինի դա մեծ բնակավայր, թե փոքրիկ գյուղ, ունեցել է արեգակնապաշտության իր սրբատեղիները (լեռներ, բլուրներ ևն): Այսպես, օրինակ, ծննդկանին պարտադիր շրջում էին դեպի արևելք, արևից խնդրում օրհնություն, առողջություն և բարօրություն: Երբեք չէին միզում դեպի արևելք դարձած ևն: (Տե՛ս **Ատրպետ,**

մեռնեն», «կանաչ արև» ևն) ու անձնանունները (Արև, Արշալույս, Արեգ, Արեգ-նազան, Հրանտ, Հրանուշ, Հրիկ, Հրահատ, Միեթ, Միհրան ևն), որոնք մեր օրերում էլ մեծ կիրառում ունեն:

Հարսանեկան ծեսում արևապաշտության ցայտուն դրսևորումներից էր «էգ բարև»-ը, որը կատարում էին հարս ու փեսան պսակի հաջորդ առավտոր: Դեռ արևը չճագած՝ հարսնևորները, հաճախ քահանայի առաջնորդությամբ, բարձրանում էին տան կտուրը, կամ մի բարձր տեղ. թագուհին և թագավորը մի թաշկինակի տարբեր ծայրերից բռնում էին և երեսները դեպի արևելք դարձրած՝ կանգնում: Ազգայները զուռնի ուղեկցությամբ երգում էին<sup>34</sup>:

էգ (այգ) բարև, այ՛ էգ բարև,  
էգն արևուն տանք բարև,  
Տայ թագավորին շատ բարև,  
Վահէ՛, Վահէ՛...<sup>35</sup>

[Միջակ]

էգ բարև, հայ, էգ բարև, թագա - վորին շատ ա - րև,  
էգ բարև, հայ, էգ բարև, թագա - վորին շատ ա - րև:

Հարսանեկան երգերում Թագվորին ու Թագուհուն գովաբանում էին՝ նրանց նվիրաբերելով սրբազան օդորիստիկ (լատ. «odore»՝ բույր) ծաղիկներ՝ վարդ, մեխակ, շուշան, բալասան, նարդոս, գինարբուկ, ռեհան, անթառամ ևն: Նորապսակներին համեմատում էին երկնային լուսատուներ Արեգակի, Լուսնի և Արուսյակի հետ<sup>36</sup>:

Եգի պաշտամունքը Հին Հայաստանում, ԱՀ, գ. 23, էջ 114-124: **Լալայեան Ե.**, Վասպուրականի ազգագրությունը, ԱՀ, գ. 20, էջ 156-160):

<sup>34</sup> **Լալայեան Ե.**, Վասպուրականի հաւատք, ԱՀ, գ. 25, Թիֆլիս, 1914, էջ 42:

<sup>35</sup> **Կոմիտաս**, ԵԺ, հ. 14, Երևան, «Գիտություն» հրատ., 2006, N 48, էջ 56: Երգը ծայնագրվել է Տիգրան Չիթունոց (տարբերակը՝ *Թումանյան Մ.*, Հայրենի երգ ու բան, հ. 4, Երևան, «Ձանգակ-97» հրատ., 2005, N 120, էջ 140-142):

<sup>36</sup> Ներկայացված օրինակը Թագվորագովքի հատված է, որի տեքստը հավանաբար գրի է առել XIX դ. կեսերին Պարսկահայքում Սանգիբարան գյուղի Ս. Հովհաննես եկեղեցու քահանա Տեր Կարապետը (**Կիրակոսեան Ա.**, Իրանի Սպահանի շրջ. Փերիա գավառի ժողովրդական եւ աշուղական երգերի ընտրանի, Փասատենա (California), «Դրագարկ»



### Թագ գովալ (հատված)

$\text{♩} = 120$  Ոգևորված, Animato

Թագ - ւոր, ի՞նչ բե - բենք քեզ նը - ման,  
 Քո կա - նաչ ա - - - բե - - - լի նը - ման:  
 Էն ա - րու - սեա - կըն, որ կը ծա - գէ,  
 Էն բա - լա - սան ծա - դի - կըն, որ կը ծաղ - կէ,  
 Էն ձի - թե - նին, որ կը բաց - ւէ,  
 ծա - - - գել է ա - բե - - - լի նը - ման:  
 ծաղ - - - կել է ա - բե - - - լի նը - ման:  
 բաց - - - ւել է ա - բե - - - լի նը - ման:

Թագվոր ի՞նչ բերենք քեզ նման,                      Էն Բալասան ծաղիկըն, որ կը ծաղկէ,  
 Քո կանաչ արեւի նման:                                      Ծաղկել է արեւի նըման:  
 Էն արուսեակըն որ կըծագէ,                              Էն ձիթենին, որ կըբացւէ,  
 Ծագել է արեւի նման,                                      Բացւել է արեւի նըման...

Հատկանշական են հետևյալ տողերը.

«... Էն **արուայակըն**, որ կըծագէ,  
 Ծագել է արևի նըման»:

Արուայակի (Венера, Venus)<sup>37</sup> դիտարկումն ուշագրավ է, քանզի այս մոլորակի դերն ու նշանակությունն արեգակնային համակարգում բացառիկ են: Այն միակ մոլորակն է, որը շարժվում է Արեգակի շուրջը պտտվող բոլոր մոլորակների ուղղությամբ հակառակ: Արեգակից և Լուսնից հետո Արուայակը երկրային երկնքի ամենապայծառ աստղն է, դեպի Երկիր դարձված է միշտ միևնույն կողմով և ըստ մեծության՝ Արևից հետո երկրորդն է<sup>38</sup>: Կարելի է ասել, որ իր

հրատ., 1996, N 21, էջ 48-50): Թագվորագովքի նմանատիպ օրինակ ձայնագրվել է շուրջ մեկուկես դար անց Լենինականում (Գյումրի, 1984, N 60), նույն Սանգիբարան գյուղի բնակիչ Սամուել Չարգարյանից, ծնվ. 1916 թ. և հայրենադարձված 1970 թ.: Նյութը պահվում է ԵՊԿ ֆոլկլորային ամբիոնի ձայնադարանի արխիվում:

<sup>37</sup> Արուայակի լատիներեն Venia կամ Venus անվանումը թարգմանվում է որպես «աստվածների ողորմություն»: Շումերներն այն անվանում էին «վաղորդյան արևածագի աստղ» և նույնացնում էին Ինան (Իննին) անունների հետ, սակայն վարկածներ կան, որ Իննին աստվածուհին խորհրդանշել է Սիրիուսը (Ревазян А. Макарац, т.1, Ереван, изд. «Тигран Мец», 2014, с. 331): Հայկական ժողովրդական բանահյուսության մեջ այն կոչվել է «Լուսու աստղ»:

<sup>38</sup> **Խաչիկյան Է.**, ՀԱՀ, հ. 11, Երևան, «Հայ սովետական հանրագիտարան» հրատ., 1985, էջ 374:

բացառիկ «հատկությունների» շնորհիվ Արուսյակն Արեգակի միակ երկրնտրանքն է, և դրանով է բացատրվում թագվորագովքերում նրա հանդես գալը:

Մխիթարյանները «արուս, արուսէ, արուսեակ»-ին հոմանիշ համարում են «հարս» բառը<sup>39</sup>, որի հետ Աճառյանը համաձայն չէ: Ուշագրավ է «հարս» արմատի դիտարկումը, որից էլ ածանցյալ է «հարսանիք»-ը: Աճառյանը հարս «բնիկ հայկական բառի» նախնական ձևը համարում է «հարց»-ը՝ «հարցում, փորձ, քննութիւն», որը «ճոխ ձևերով պահած է ցեղակից լեզուների մէջ»: Հայերենում առաջին նշանակությամբ ունենք հարց՝ «խնդրել, հարցնել, ամուսնութեան խնդրել, հարս ուզող, հետը ամուսնանալու համար աղջիկ փնտրել», որից էլ սերվում է «հարս» երկրորդ նշանակությունը: «Հարս»-ից փոխառյալ է նաև «հարձ»՝ «բնիկ հայ ձևը», ինչպես և «հարզ, հարզան, ապահարզան» ձևերը<sup>40</sup>: Այս առումով հետաքրքրական է Միհրան Թումանյանի հետևյալ գրառումը<sup>41</sup>.

### Զարկիցեք սագիրե

♩ = 48 Ծանր. Lento

Զար - կի - ցեք սա - զի - ռե, քա - շի - ցեք  
 սա - զի - ռե, ե - կեք աղ - ջիկ - ներ,  
 հուս - կի - ցեք մա - զի - ռե:  
 Խան - նան շաղ - դե - ցեք, մո - միր  
 տղն - կե - ցեք, ե - կեք ազ - բը - նիր,  
 ա - թուս հան - նե - ցեք:

<sup>39</sup> «Նոր բառփոք հայկազեան լեզուի», հ. 1 (Ա-Կ), Երևան, «Համալսարան» հրատ., 1979, էջ 374:

<sup>40</sup> Աճառյան Հ., Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, Երևան, «Համալսարան» հրատ., 1977, էջ 62-63:

<sup>41</sup> Թումանյան Մ., Հայրենի երգ ու բան, հ. 3, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986, էջ 28-29: Երգը գրի է առնվել ԱՄՆ-ում՝ Նյու-Յորք, 1930-35 թթ., երգասացն է Կիրակոս Զարգավաթյանը, ծնվ. Տիգրանակերտում (Դիարբեքի):

Խաննան<sup>42</sup> շաղեցեք,  
Մոմիր տնկեցեք,  
Եկեք ազբընիր,  
**Առու** հաննեցեք:

Նշանավոր ազգագրագետ Երվանդ Լալայանը գրառել է հարսանեկան ավանդական «Թագվորի մեր, դուս արի» պարերգի մի ուշագրավ քառատող.

Թագուրի մէր տիւս արի,  
Քե նուշ **ամպար** ենք բերէ,  
Վարդ ու ծաղիկ ենք բերէ,  
Մեխակ, շուշան ենք բերէ<sup>43</sup>:

Ապագա սկեսուրին բազմապիսի ծաղիկների (վարդ, մեխակ, շուշան) հետ մեկտեղ նվիրաբերում են **ամպար**: Մենք բառարաններում չգտանք «**ամպար**» բառի՝ «խմելիք, ընպելիք» նշանակությունը, որը տալիս է Լալայանը<sup>44</sup>, սակայն «յամպար» բառի դիմաց Մալխասյանցը նշում է<sup>45</sup>. «Ասիայում բուսնող մի թուփ... մատնածն՝ հինգ եօթը քրածայր մասերի բաժանված տերևներով և երկայն կանթի վրայ բոլորածն ծծմբագոյն մանր հատիկ ծաղիկներով, որոնք արձակում են ընտիր հոտ (Ambra)»<sup>46</sup>: Այնուամենայնիվ, հայերենում **ամպար**

<sup>42</sup> Խաննա (հինա, խնա) բնական կարմրավուն ներկ: Հայոց հարսանիքի ավանդական արարողակարգերից մեկը **հինադրեքն էր**, որի ժամանակ նորահարսի մազերը, ձեռքերի ափերը և կրունկները «խնայում էին» (նաև մասնակից կանանց, բացի սզավորներից և այրիներից): Պարտադիր հինայել են նորափեսայի և քավորի ճկոյթները: Տե՛ս **Տիգրանյան Մ.**, Հնագույն սիմվոլների դոսևորումները հայոց հարսանեկան ծեսում: Կանթեղ // Գիտական հոդվածներ 2 (63), Երևան, «Ասողիկ» հրատ., 2015, էջ 239-270:

<sup>43</sup> **Լալայեան Ե.**, Վասպուրականի ազգագրութիւնը, ԱՀ, գ. 20, էջ 155:

<sup>44</sup> Հավանաբար, խոսքը նուշից պատրաստվող շատ հարգի և համեղ ոգելից խմիչքի մասին է, մեր օրերում հայտնի՝ «Amaretto» անվամբ:

<sup>45</sup> **Մալխասեանց Ս.**, Հայերէն բացատրական բառարան, հ. 3 (Հ-Ո), Երևան, «Հայպետհրատ», 1944, էջ 385:

<sup>46</sup> Բնության մեջ հանդիպում է նաև կենդանական ծագում ունեցող **Ambra**, որի անկրկնելի բուրմունքը բոլոր ժամանակներում շատ բարձր է գնահատվել, և մինչ օրս օծանելիքի արտադրության արժեքավոր «միավորներից» մեկն է. «Անուշահոտ հաստատուն խաւաւոր նիւթ, անհայտ ծագումից, որ երևում է ծովի երեսին Մադագասկարում, Սումատրայի մօտ ևն և որը մի ժամանակ գործ էին ածում բժշկականութեան մէջ, իսկ ներկայումս՝ անուշահոտութիւններ պատրաստելիս բուրկէն...», կարդում ենք Մալխասեանցի բառարանում: Կենդանական Ա. քարացած խեժանման գոյացություն է, որը ձևավորվում է բացառապես կետի ստամոքսում: Բացի կետի ճարպից և կետոսկրից (китовый ус), ամբրայի մեծ պահանջարկը նպաստել է այդ ծովային հսկաների պոպուլյացիայի խիստ նվազմանը:

բառն ունի շատ հետաքրքիր նշանակություն. «Ամպար – Մոլորակ: Ամպար աստեղք, եօթը մոլորակները»<sup>47</sup>: Խոսքը աստղային պլեադների (Плеяды звезды) **բազումքի, բույլք**-ի, **բազմաստեղք**-ի մասին է, որը Արեգակնային համակարգին մոտ գտնվող բաց աստղակույտերից մեկն է և անգեմ աչքով տեսանելի: Հին հայկական ավանդության համաձայն՝ այդ աստղերի «Բազումք» կամ «Բազմույթ» անվանումն ունի ոչ այնքան բազմության, քանակության իմաստ, որքան բազմելու՝ սայլավարի նստարան («Սայլք» համաստեղությունը, օտարներին հայտնի Մեծ և Փոքր արջ անվամբ): Եղիշեի Ծննդոց գրքի մեկնության համաձայն՝ Ատլասի և Պլեյոնի այդ յոթ դուստրերը՝ Ամպար աստղերը, ճիշտ է անվանել **Անպար**, այսինքն՝ անշարժ, ինչպես համարվում է Բևեռը (Полярная звезда)՝ նավարկության ուղեցույցը<sup>48</sup>: Պատմության հնագույն հուշարձաններում Ամպարը պատկերվում է կամ որպես յոթթերթիկանոց ծաղիկ (յոթ մոլորակներ), կամ հետևյալ նշանով<sup>49</sup>: Օղակաձև շարված այդ յոթ աստղերի խումբը ժողովրդական ավանդագրույցներում հիշատակվում է որպես «Եօթ որդու սեղան», որոնք յոթ հավատարիմ եղբայրներ են եղել<sup>50</sup>:

Դիտարկվող նյութն անշուշտ շատ հետաքրքրական է և դեռ լուրջ ուսումնասիրության կարիք ունի, սակայն եղած փաստերն ու օրինակներն էլ բավական են, որ հնարավոր լինի մոտավոր պատկերացում կազմել այն

<sup>47</sup> **Մալխասեանց Ս.**, Հայերէն բացատրական բառարան (ՀԲԲ), հ. 1 (Ա-Ե), Երևան, «Հայպետհրատ», 1944, էջ 70:

<sup>48</sup> **Ալիշան Ղ.**, Հայոց հին հավատքը կամ հեթանոսական կրոնը, էջ 259:

<sup>49</sup> Հին սլավոններին այդ աստղաբույլը հայտնի էր Սոժարներ (Сожары, Волосажары) անվամբ: Ամպարի պատկերումները հանդիպում են Ղազախստանում՝ քարանձավների պատերին փորագրված քարայծերի մարմնի վրա (մ.թ. ա. II հզ.): Ամպարը պատկերված է Նեբրայի աստղային երկնքի սկավառակի (диск из Небры) վրա (3600 տարեկան է), հանրահայտ Ֆեստի սկավառակի (Фестский диск) վրա, որը Մինոյան մշակույթի (Минойская культура) գրչության բացառիկ հուշարձաններից է: Պլեադները փորագրված են Վուչեդոլեյսկյան մշակույթը (Вучедольская культура) ներկայացնող կավե անոթների վրա (մ.թ.ա 3000-2600 դդ.): Պլեադների վրա էր հիմնված հին աստեղների, տղտեկների, օլմեկների տոմարացույցը: Վիկինգների մոտ այն նույնացվում էր Ֆրեյա աստվածուհու յոթ հավերի (նախնիների) հետ: Ամպարի պատկերումները հայտնաբերվել են Ֆրանսիայում՝ 17.000≈16500 տ. (Լյասկո քարանձավ): Ամենայն հավանականությամբ, բրոնզե դարաշրջանի մարդկանց համար ամպարը նույնացվել է բնության վերարտադրողական ուժերի՝ մեռնող և հարություն առնող աստվածների հետ, որն էլ ուղղակիորեն կապված էր հողագործական աշխատանքների հետ: Ամպարի (Յոթ քույրեր) ամենահին պատկերումը թվագրվում է ≈ մ.թ.ա 75000 տարի, Շվեյցարական Ալպերում, նեանդերթալյան մարդու **Դրահենդլի** կղզված քարանձավներից մեկում:

<sup>50</sup> **Նժդեհեան Գ. փ.**, Պառուաշունչ , ԱՀ, գ. 9, Թիֆլիս, 1902 թ., էջ 270:

մասին, թե երկնային լուսատուներն ինչպիսի դեր ու նշանակություն են ունեցել մեր նախնիների կյանքում, կրոնական հավատալիքներում, ինչպես նաև հարսանեկան ծիսական գովքերում:

#### ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Երկնային լուսատուներին նվիրված առասպելներ կարելի է գտնել Հին աշխարհի բոլոր ժողովուրդների դիցաբանական զրույցներում, քանզի Տիեզերքի կառուցվածքը միշտ եղել է հնագույն մարդու ուշադրության կենտրոնում: Հին Արևելքում աստղագիտությանը վերաբերող ուսումնասիրություններում բացառիկ հաջողությունների էին հասել շումերները, որոնց ձեռք բերած գիտելիքներն օգտագործվում են առ այսօր: Հնագույն աստվածները ներկայացվում էին որպես երկնային լուսատուներ՝ «Տիեզերքից եկածներ», նրանց մեծարում և պաշտում էին:

Հայոց ավանդական հարսանեկան ծեսում Թագվորը նույնացվում էր Արեգակի, իսկ նորահարսը՝ Լուսնի հետ (երբեմն Արուսյակի), որոնց գովերգում էին հատուկ ծիսական երգերով:

**Բանալի բաներ** – հնագույն աստղագիտություն, տիեզերական գիտելիքներ, լուսնի պաշտամունք, արեգակնաձին առասպելներ, հայկյան համաստեղություններ, երկնային լուսատուներ, հարսանեկան գովքեր:

## НЕБЕСНЫЕ СВЕТИЛА В ТРАДИЦИОННЫХ АРМЯНСКИХ СВАДЕБНЫХ ХВАЛЕБНЫХ ПЕСНЯХ

МАРИАННА ТИГРАНЯН

Строение Космоса издревле занимало умы человечества, и потому мифы, легенды народов Древнего Мира изобилуют сказаниями о небесных светилах, планетах и звездах. Особых успехов в астрономии добились древние шумеры, колоссальные знания которых используются по сей день. Древние божества представлялись как небесные светила, их почитали и им поклонялись.

В армянском традиционном свадебном обряде жених Венценосец уподоблялся Солнцу, а невеста – Луне (иногда Венере). Молодоженов восхваляли, посвящая им хвалебные песни.

**Ключевые слова** – древнейшая астрология, космические знания, поклонение луне, солярные мифы, созвездия древних армян, небесные светила, свадебные хвалебные песни.

## THE CELESTIAL BODIES IN TRADITIONAL ARMENIAN NUPTIAL SONGS OF PRAISE

MARIANNA TIGRANYAN

The Cosmos and its structure have occupied people's minds since the beginning of time. The myths and legends of the ancient cultures are replete with tales about the celestial bodies, planets and stars. Back then, the Ancient Sumerians were phenomenally successful in astronomy; their extensive knowledge is effectively used today. The deities were featured as heavenly bodies and were eulogized and worshipped.

At traditional Armenian wedding ceremonies, the groom – the Crown wearer – was often likened to the Sun, and the bride – to the Moon, or sometimes Venus. The newly-married couple was glorified by songs of praise.

**Key words** - ancient astrology, knowledge about outer space, worship of the Moon, solar myths, constellations of the ancient Armenians, celestial bodies, nuptial songs of praise.

---

---

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԱԹԱՆԵՍՅԱՆ Աշխեն, ԽՈՋՈՅԱՆ Յուլիա</b> – Նիցցեի մոտիվները Կ. Բալմոնտի պոեզիայում .....	3
<b>ԱՆԴՐԱՍՅԱՆ Մարինե</b> – Ջոն Չիվերի հերոսների վարքն ու մտածողության սահմանները .....	12
<b>ԱՆԴՐԱՍՅԱՆ Մարինե</b> – Անձի և արտաքին աշխարհի հարաբերակցության խնդիրը Ջոն Չիվերի պատմվածքներում .....	23
<b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Լույսա</b> – Ռափայել Պատկանյանը՝ երգիծաբան. «Նոր Նախիջևանի քնար» .....	35
<b>ՕՏՐԱԴԻՆ Միխայիլ</b> – Կրկնակի լուսավորմամբ: Կոմիկականը Ի.Ա. Գոնչարովի «Անդունդ» վեպում .....	47
<b>ՖԻՐՈՒՋԻՄՈՂԱԿԱՄ Մահմուդ</b> – Հուշանգ Մորադի Քերմանիի ստեղծագործությունները .....	64

### ԼԵԶՎԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ՄՈՒՐԱԳՅԱՆ Գայանե</b> – Գիտաֆանտաստիկ դիսկուրսի գործառական դասակարգումը .....	73
<b>ՍԱԶՋԱԴԻ Սեյդեհ Շոհրե</b> – Համադանի հին բարբառի շարահյուսությունը ...	81

### ՊԱՏՄԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Մարիամ</b> – Հայ գաղթականների և որբերի հիմնախնդիրները Կ. Պոլսի «Ճակատամարտ» օրաթերթում (1918-1924 թթ.) .....	95
---	----

### ՓԻԼԻՍՈՓԱՅՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ՍԱՀԱԿՅԱՆ Ռազմիկ, ԱԴԻԲԵԿՅԱՆ Ահարոն</b> – Միգրացիա. փոխկարգավորման հիմնախնդիրները .....	104
--	-----

### ՀՈԳԵԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

<b>ԻՄԱՆԻԱՆ Հեղար</b> – Ամուսնալուծված և չամուսնալուծված զույգերի փոխհարաբերությունների վրա հուզական ինտելեկտի և ճանաչողական ինտելեկտի ազդեցության փորձարարական հետազոտության արդյունքները ....	115
<b>ՀՈՎՅԱՆ Գոհար, ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ Գեղեցիկ</b> – Հայախոս երեխաների հնչարտաբերման խանգարումների շտկման առանձնահատկությունները .....	127
<b>ՆԱԶԱՐՅԱՆ Նաիրա</b> – Ոստիկանի մասնագիտական գործունեությանը հատուկ անհամատեղելի գործոնները .....	135
<b>ՇԱՀԻՆՅԱՆ Զարուհի</b> – Անձնավորության ինքնակառավարման բաղադրամասերի և ռեֆլեքսիվության համահարաբերակցային առանձնահատկությունները քննական լարվածության պայմաններում .....	140

<b>ՇԱՀԻՆՅԱՆ Զարուհի</b> – Ինքնակառավարման և ինքնագնահատականի փոխազդեցության առանձնահատկությունները .....	146
ՍՈՑԻՈԼՈԳԻԱ	
<b>ՕՍԻՊՈՎ Վլադիմիր</b> – Գենդերային հավասարությունը որպես Հայաստանի Հանրապետության պետական քաղաքականության առաջնահերթություն. սոցիալ-փիլիսոփայական վերլուծություն .....	150
ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ	
<b>ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ</b> – Վարդգես Սուրենյանցի վաղ շրջանի գծանկարների և Ա.Ս. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի պատկերազարդումների մասին .....	161
<b>ԳՅԱՆՋՈՒՄՅԱՆ Էդգար</b> – Ինֆերնալությունը և դևիանտությունը ոռք երաժիշտների ստեղծագործության, բեմական և սոցիալական կերպարի մեջ ..	178
<b>ԼՈՒԿԱՍ Արման</b> – Խորհրդանիշը Նոր Զուղայի ապարանքների արտաքին մուտքերի ճարտարապետական ձևավորման մեջ .....	187
<b>ԽԱԶԱՆ Շահրբանու</b> – Սեֆևյան շրջանի հանրային և կրոնական շինությունների որմնապատկերների ուսումնասիրությունը. Մոլա-Ռոստամ մզկիթը .....	195
<b>ԿՈՍՏՅԱՆ ԴՅԱՆ Նիկոլայ</b> – Մարգարիտ Բաբայանի գործունեության թիֆլիսյան շրջանը .....	204
<b>ՀԱԿՈԲՅԱՆ Արա</b> – Ծովանկարիչ Կարապետ (Շառ) Աղամյանի գեղարվեստական-գրաֆիկական ստեղծագործությունների մասին .....	211
<b>ՀԱԿՈԲՅԱՆ Լիլիթ</b> – Նիկոլ Գալանդեդյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը (նվիրվում է ծննդյան 135-ամյակին) .....	219
<b>ՄԱԴՈՅԱՆ Նաիրա</b> – Երաժշտական կյանքը Երևանում 1920-1925 թվականներին .....	233
<b>ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Անահիտ</b> – Հրաչյա Մելիքյանի «Հեքիաթների աշխարհում» դաշնամուրային շարքը .....	240
<b>ՄԵԼԻՔՅԱՆ Սաթենիկ</b> – Մտորումներ Վարդգես Սուրենյանցի կորած կտավի շուրջ .....	257
<b>ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ Դավիթ</b> – Երզնուի Նադեժդա Պապայանի 1904 թվականի թիֆլիսյան հյուրախաղերը .....	266
<b>ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ Մարիաննա</b> – Երկնային լուսատուները հայոց ավանդական հարսանեկան գովքերում .....	273



## СОДЕРЖАНИЕ

## ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

<b>АТАНЕСЯН Ашхен, ХОДЖОЯН Юлия</b> – Ницшеанские мотивы в поэзии К. Бальмонта .....	3
<b>АНДРАСЯН Марине</b> – Поведение и пределы мышления героев Джон Чивера .....	12
<b>АНДРАСЯН Марине</b> – Проблема отношения человека к внешнему миру в рассказах Джона Чивера .....	23
<b>АРУТЮНЯН Луся</b> – Рафаэл Патканян как сатирик: "Лири Нового Нахичевана" .....	35
<b>ОТРАДИН Михаил</b> – В двойном освещении. Комическое в романе И.А. Гончарова «Обрыв» .....	47
<b>ФИРУЗИМОГАДАМ Махмуд</b> – Произведения Ушанг Моради Кермани .....	64

## ЯЗЫКОЗНАНИЕ

<b>МУРАДЯН Гаяне</b> – Функциональная классификация дискурса научной фантастики .....	73
<b>САДЖАДИ Сейеде Шохре</b> – Синтаксис древнего диалекта Хамадана .....	81

## ИСТОРИОГРАФИЯ

<b>ОВСЕПЯН Мариам</b> – Проблемы армянских беженцев и сирот в газете "Чака-тамарт" (1918-1924 гг.), издаваемой в Константинополе .....	95
--	----

## ФИЛОСОФИЯ

<b>СААКЯН Размик, АДИБЕКЯН Агарон</b> – Миграция: проблемы взаимоуравновешивания .....	104
--	-----

## ПСИХОЛОГИЯ

<b>ИМАНИАН Гейдар</b> – Результаты экспериментального исследования влияния эмоционального и познавательного интеллекта на взаимоотношения разведенных и неразведенных брачных пар .....	115
<b>ОВЯН Гоар, ГРИГОРЯН Гехецик</b> – Особенности коррекции нарушений звукопроизношения у армяноговорящих детей .....	127
<b>НАЗАРЯН Наира</b> – Несовместимые факторы, присущие профессиональной деятельности полицейского .....	135
<b>ШАИНЯН Заруи</b> – Корреляционные особенности составляющих саморегуляции личности и рефлексивности в условиях экзаменационного стресса .....	140
<b>ШАИНЯН Заруи</b> – Особенности взаимодействия саморегуляции и самооценки.....	146

## СОЦИОЛОГИЯ

- ОСИПОВ Владимир** – Гендерное равенство как приоритет государственной политики Республики Армения: социально-философский анализ ..... 150

## ИСКУССТВОЗНАНИЕ И АРХИТЕКТУРА

- АГАСЯН Арарат** – О ранних рисунках Вардгеса Суренянца и его иллюстрациях к поэме А.С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» ..... 161
- ГЯНДЖУМЯН Эдгар** – Инферальность и девиантность в творчестве, сценическом и социальном имидже рок-музыкантов ..... 178
- ЛУКАС Арман** – Символ в архитектурном оформлении внешних входов особняков Новой Джульфы ..... 187
- ХАЗАН Шахрбану** – Изучение орнаментов общественных и религиозных сооружений Сефевидской эпохи. Мечеть Молла-Ростам ..... 195
- КОСТАНДЯН Николай** – Тифлисский период деятельности Маргарит Бабаян ..... 204
- АКОПЯН Ара** – О художественно-графических произведениях мариниста Карапета (Шарля) Адамяна ..... 211
- АКОПЯН Лилит** – Жизнь и творчество Никола Галандеряна (посвящается 135-летию со дня рождения) ..... 219
- МАДОЯН Наира** – Музыкальная жизнь Еревана в 1920-1925 годах ..... 233
- МАРГАРЯН Анаит** – Фортепианный цикл Грачьи Меликяна “В мире сказок”... 240
- МЕЛИКЯН Сатеник** – Размышления о потерянном полотне Вардгеса Суренянца ..... 257
- МЕЛКОНЯН Давид** – Тифлиские гастроли Надежды Папаян 1904 года ..... 266
- ТИГРАНЯН Марианна** – Небесные светила в традиционных армянских свадебных хвалебных песнях ..... 273

**ԿԱՆԹԵՂ**  
Գիտական հոդվածներ  
КАНТЕХ  
Научные труды  
KANTEGH  
Articles

Խմբագիր՝ Ազատուհի Սահակյան  
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>



Տպագրված է «ԱՍՈՂԻԿ» հրատարակչության տպարանում  
Ֆորմատ՝ 60x84 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ, տպաքանակ՝ 130:  
Երևան, Սայաթ-Նովա 24 (գրասենյակ)  
Ավան, Դավիթ Մայան 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)