

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴԻ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ  
ԳԻՏԱԿԱՆ ՅՈՒԹԵՐՈՐԴԻ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

**նվիրվում է Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին  
(19-21 հոկտեմբերի, 2012)**

**Նատաչրջանի նյութեր**

**ԵՐԵՎԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
2013**

ՀՏԴ 78.071.1 : 06  
ԳՄԴ 85.31  
Ձ 871

**Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ**

**ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ**

**Արարատ Աղասյան (նախագահ) - արվեստագիտության դոկտոր**  
**Աննա Ասատրյան - արվեստագիտության դոկտոր**  
**Լիլիթ Երնջակյան - արվեստագիտության դոկտոր**  
**Մուրադ Հասրաթյան - ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ**  
**Արմեն Ղազարյան - արվեստագիտության դոկտոր**  
**Մարգարիտա Ռուխկյան - արվեստագիտության դոկտոր**  
**Դավիթ Քերթմենյան - ճարտարապետության դոկտոր**

**Պատասխանատու խմբագիր՝  
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

Ձ 871 Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաչրջան: Նստաչրջանի նյութեր (19-21 հոկտեմբերի, 2012)/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ին-տ.: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք; Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013. - 369 էջ:

ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի Հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտը 2012թ. հոկտեմբերի 19-21-ը ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում և ՀՀ ԳԱԱ գիտաժողովների տանը գումարեց Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաչրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին:

ժողովածուն պարունակում է նստաչրջանի աշխատանքներին մասնակցած երիտասարդ արվեստաբանների գեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով, ըստ ելույթների հաջորդականության:

ժողովածուն Հասցեագրված է արվեստաբաններին, Հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 78.071.1 : 06  
ԳՄԴ 85.31  
Ձ 871

ISBN 978-5-8080-0986-8  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, 2013

**Հրատարակվում է**  
**ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո**  
**իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության**  
**ծրագրի շրջանակներում**



**Հրատարակվում է**  
**Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի**  
**Ֆինանսավորմամբ**





**ԵՐԻՏԱՍԱՐԳ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ  
ՅՈԹԵՐՈՐԳ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԸ՝  
ՆՎԻՐՎԱԾ ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՍԱՃՅԱՆԻ  
ԾՆՆԳՅԱՆ 175-ԱՄՅԱԿԻՆ**

ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում և ՀՀ ԳԱԱ գիտաժողովների տանը 2012թ. հոկտեմբերի 19-21-ը ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը գումարեց Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին<sup>1</sup> :

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին ինչպես ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի, ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախների՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Մ.Մաչատոցի անվան Մատենադարանի, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի, Երևանի պետական համալսարանի, Երևանի Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի, Վանաձորի Հովհ.Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի, այնպես էլ Մոսկվայի Պ.Ի.Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիային կից ակադեմիական երաժշտական քոլեջի, Մոսկվայի պետական մանկավարժական համալսարանի, Նովոսիբիրսկի ճարտարապետության և գեղարվեստի պետական ակադեմիայի և Մյունխենի երաժշտության և թատրոնի կոնսերվատորիայի երիտասարդ արվեստաբանները:

---

<sup>1</sup> Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի մասին տե՛ս **Կիրակոսյան Մերի**, Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին // «Գիտություն», 2012, № 12 (253), դեկտեմբեր, էջ 2: **Քամայան Մարգարիտա**, Երիտասարդ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին // Պատմաբանասիրական Հանդես, 2012, № 3, էջ 255-260: **Կիրակոսյան Մերի**, Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին // Լրաբեր Հասարակական գիտությունների, 2012, № 4, էջ 295-300:

Բացման խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը. «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հերթական թվով արդեն յոթերորդ, նստաշրջանն իր յուրահատկություններն ունի. յուրահատուկ է այն առումով, որ այս անգամ մեր աշխատանքները պետք է անցնեն ՀՀ Նախագահի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և մեր եռօրյա միջոցառումը ֆինանսավորվել է Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի կողմից: Իր պատմության մեջ առաջին անգամ մեր նստաշրջանն, իր ընդգրկմամբ, միջազգային է, քանի որ նրա աշխատանքներին մասնակցելու են երիտասարդ արվեստաբաններ ինչպես ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից ու ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախներից, այնպես էլ Ռուսաստանի Դաշնությունից՝ Մոսկվայից ու Նովոսիբիրսկից, և Իրանի Իսլամական Հանրապետությունից»:

Ողջունելով գիտական նստաշրջանի մասնակիցներին՝ ՀՀ ԳԱԱ Հայագիտության և Հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս Յուրի Սուվարյանը նշեց. «Շատ ուշագրավ է գիտաժողովը նրանով, որ այն նախաձեռնել և կազմակերպել է Արվեստի ինստիտուտը և իր շուրջ համախմբել Հայաստանի արվեստի խնդիրներով զբաղվող բոլոր օջախների ներկայացուցիչներին: Կան հյուրեր արտասահմանից՝ տարբեր երկրներից, և աստիճանաբար գիտաժողովը կստանա միջազգային կարգավիճակ...»:

ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհրդի նախագահ Գևորգ Վարդանյանը ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհրդի և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի անունից շնորհակալություն հայտնեց գիտաժողովի կազմակերպիչներին, մասնակիցներին, որ կարողանում են այս ղեկարին ժամանակաշրջանում կազմակերպել նմանատիպ միջոցառում, որը շատ կարևոր է մեզ համար, որովհետև շոշափվում են այնպիսի թեմաներ, ինչպիսիք են արվեստագիտությունը, հայագիտությունը, որը շատ ողջունելի է:

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի կնքահայր՝ ՀՀ ԳԱԱ նախագահության խորհրդական, ակադեմիկոս Վլադիմիր Բարխուդարյանն իր ողջույնի խոսքում նշեց. «Արվեստի

ինստիտուտում այս նախաձեռնությունը ուշ սկսվեց, բայց մեծ թափ առավ, նախ՝ ընդգրկում է Հանրապետության բոլոր հիմնական Հաստատությունները, որոնք կապ ունեն արվեստի հետ, երկրորդ՝ ինչպես պարոն Աղասյանն ասաց, գիտաթողովը միջազգային բնույթ է ընդունում, դա ինքնըստինքյան շատ կարևոր է...»:

Եւօրյա նստաշրջանի հինգ նիստերի ընթացքում ընթերցված 40 գեկուցումներում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր գիտաճյուղերը. կերպարվեստագիտություն, երաժշտագիտություն, ճարտարապետության պատմություն և կինոգիտություն:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական Համալսարանի դասախոս Աննա Աղամյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) «Հայոց դաշնամուրային անդրանիկ *Marche funèbre*-ն՝ Տ.Չուխաճյանի «Մահանուագը»» բանախոսության մեջ անդրադարձավ պիեսի ստեղծման պատմությանն ու ճակատագրին, բացահայտեց երաժշտական լեզվի առանձնահատկություններն ու ներկաների ունկնդրությանն առաջին անգամ ներկայացրեց «Մահանուագը»՝ Արմեն Բաբախանյանի կատարմամբ: Ա.Աղամյանի մյուս՝ «Չուխաճյանի պոլկաները» գեկուցումը բացահայտեց դաշնամուրային «*Proti Polka*»-ի և «*Polka la gaité*»-ի երաժշտական լեզվի և կատարողական մեկնաբանության առանձնահատկությունները: ՀՀ մշակույթի նախարարի խորհրդական, արվեստագիտության թեկնածու Մարատ Հայրապետյանն անդրադարձավ Վահրամ Բաբայանի՝ սոպրանոյի, բարիտոնի, խառը երգչախմբի և նվագախմբի համար 1995-ին գրված, սակայն, ցավոք մինչ օրս չհրատարակված ու չկատարված «1915 թվական» ութմասանի կանտատին: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Նարինե Սահակյանի գեկուցումը նվիրված էր Ղազարոս Սարյանի «Երեք պոստյուղ» դաշնամուրային շարքին: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արթուր Ավանեսովը «Հայ կոմպոզիտորների կամերային գործիքային նոր ստեղծագործությունները» գեկուցման մեջ ղիտարկեց 21-րդ դարի առաջին տասնամյակում գրված Հայ հեղինակների նոր երկերը՝ քննության առնելով արդի Հայ երաժշտության մեջ տեղ գտած միտումները: Արամ Սաթյանի՝ քսան տարվա տարբերություններ ստեղծ-

ված «Երեք պիես» և «Վեց բազատել» շարքերի մասին էր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Անահիտ Մարգարյանի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) զեկուցումը: Մոսկվայի Պ.Ի.Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիային կից ակադեմիական երաժշտական քոլեջի դասախոս Յուլիա Ծովյանովան (գիտական ղեկավար՝ Ա.Բուտով) «Հայ ազգային երաժշտական ավանդույթների պահպանումը: Պրոբլեմներ և հեռանկարներ» զեկուցման մեջ դիտարկեց Հայ ազգային ավանդույթների որոշ խնդիրներ և առաջադրեց վերջինիս լուծման համար գիտական գրականութայն ուսումնասիրման և երաժշտակատարողական պրակտիկայի վերլուծութայն կիրառումը: «Ակուստիկ գրաֆիկայի առանձնահատկությունները Միխայիլ Կոկտաևի «Կամերային սոնատում»» բանախոսութայն մեջ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Լիլիթ Արտեմյանը (գիտական ղեկավար՝ Մ.Կոկտաև) վերլուծեց ստեղծագործութայն տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները, կատարողական տեսանկյունից դիտարկված գեղարվեստական գաղափարը: Մյունխենի երաժշտութայն և թատրոնի կոնսերվատորիայի մագիստրանտ, արվեստագիտութայն թեկնածու Արսեն Բաբաջանյանի զեկուցումը Լևոն Չաուչյանի՝ Ավ.Իսահակյանի տեքստի հիման վրա սուպրանոյի և դաշնամուրի համար գրված և հինգ ուսմանից բաղկացած վոկալ շարի մասին էր: «Նախատիպի և պատճենի գեղագիտական ըմբռնումը Հայ միջնադարյան դպրութայն մեջ» զեկուցման մեջ Մ.Մաչտոցի անվան Մատենադարանի գիտաշխատող Արուսյակ Թամրազյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) ներկայացրեց Հայ միջնադարյան մատենագրութայն մեջ նախատիպերի հետ կապված անտիկ երկու ավանդույթների զարգացումը՝ կնքադրոշմի ըմբռնումը գեղագիտական ու ստեղծաբանական իր տարողութայնմբ, այնուհետև անդրադարձավ այս պատկերի հետագա զարգացման զուտ քրիստոնեական միտումներին: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուլուքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտութայն թեկնածու Տաթևիկ Շախկուլյանն անդրադարձավ Կոմիտասի ստեղծագործութայնների մեջ տարածված մի համահնչյունի, որի սկզբունքը եվրոպական երաժշտութայն ասպարեզ է եկել ավելի ուշ. հեղինակը առաջադրում է վարկած, որը չի բացառում, որ Ֆրանսիական երաժշտութայն մեջ սույն ակորդը



ներմուծված լինելը կոմիտասյան համահնչյունի ազդեցությամբ: «Վարիացիոն սկզբունքները հայ կոմպոզիտորների մեղիտացիաներում» զեկուցման մեջ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Անի Առուշանյանը (գիտական ղեկավար՝ Մ.Կոկոսև) շոշափեց վարիացիոն սկզբունքները հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ՝ մատնանշելով մեղիտատիվ երաժշտության մեջ առկա վարիացիոն հատկանիշները և մեղիտատիվ ստեղծագործություններում առկա երաժշտական նյութի վարիացիոն հնարները: Նույն հեղինակի մյուս բանախոսությունը նվիրված էր Արմեն Սմբատյանի «Վարիացիաներին»: այստեղ քննարկում է որպես վարիացիոն սկզբունքի կիրառման բացարձակապես հակադիր մոտեցում, ինչպես նաև վարիացիաների շատ սրամիտ մեկնաբանություն՝ իրականացված ցիկլիկ ձևում: Մոսկվայի պետական մանկավարժական համալսարանի երաժշտության ֆակուլտետի ղեկանի ուսումնադաստիարակչական աշխատանքների գծով տեղակալ, երգեցողության և խմբավարության ամբիոնի ավագ դասախոս Իրինա Ծովյանովան «Դիրիժորական ժեստի ձևավորման որոշ սպեկտներ» բանախոսություն մեջ քննություն առավ դիրիժորական ժեստի ձևավորման մի շարք հարցեր. նշելով դիրիժորական պրոցեսի երեք հիմնական մոտեցումները, հեղինակն ուշադրությունը բեռեց դիրիժորական տեխնիկայում անբաժանելի մաս հանդիսացող հոգեբանական և տեխնիկական կապի վրա: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի հայցորդ Էմմա Առաքելյանի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) «Ֆրանսիական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները Հովհաննես ՉեքիՋյանի մեկնաբանությամբ. Հ.Բեռլիոզ՝ «Requiem»» զեկուցումը նվիրված էր համաշխարհային երաժշտական պրակտիկայում սակավ կատարվող այդ բարդագույն ստեղծագործություն հեքիՋյանական մեկնաբանությունը: ԵՊԿ պրոֆեսոր Կարինե Օհանյանի և նրա ուսանող Լիլիթ Մկրտչյանի կատարումների օրինակով Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Սուսաննա Ղազարյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) ուսումնասիրել էր Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադի» կատարողական մեկնաբանությունների համեմատական համադրությունը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող Շուշանիկ Մուրադյանի (գիտական

ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) զեկուցման մեջ հառնեց Շուշվա երաժշտական կյանքը 20-րդ դարի առաջին տասնամյակում, անդրադարձ կատարվեց Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Ստեփան Դեմուրյանի, Եղիշե Բաղդասարյանի, Գրիգոր Սյունիի և այլոց համերգային գործունեությունը: ԵՊԿ Գյուլմրու մասնաճյուղի դասախոս Աննա Թամիրոզյանի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) բանախոսությունը բացահայտեց Ա.Բաբաջանյանի Դաշնամուրային տրիոյի երաժշտական լեզվի ու կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները:

ՄՓՅՈՒՌ-ԲԱՀԱՅ ԱՐՎԵՍ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող Մարգարիտա Քամալյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան) «Գառզուի բեմանկարչությունը. «Եղեմից հետո» բալետը» զեկուցման մեջ առաջին անգամ գիտական հանրությունը ներկայացրեց բալետի նկարչի ձևավորումների վերլուծությունը՝ համեմատական անցկացնելով ամերիկահայ բեմանկարիչ Ռուբեն Տեր-Հարությունյանի՝ նույն բալետի համար իրագործած սցենոգրաֆիայի հետ: Զեկուցման հիմք դարձան Ժան Գառզուի որդու տրամադրած ետնապատուի և բեմավարագույրի էսքիզների լուսանկարները և Նյու-Յորքի Ազգային զրադարանի արխիվների լուսանկարները և նյութերը: «Լևոն Թովթունյանի արվեստը ֆրանսիական սյուրռեալիզմի համատեքստում» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող Մանե Մկրտչյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան) լուսաբանեց ֆրանսահայ նկարչի արվեստի աստիճանական զարգացումը և ներկայացրեց արվեստագետի սյուրռեալիստական գործերի համեմատական վերլուծությունը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտություն թեկնածու Արսեն Համբարձումովը «Կոմպոզիցիայի հարցերը Ատոմ Էգոյանի ֆիլմերում» բանախոսության մեջ ղիտարկեց ռեժիսորի «Էկզոտիկա» (1994), «Պայծառ ապագա» (1997) և «Քլոյա» (2009) ֆիլմերը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Հայցորդ Լիլիթ Հակոբյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) անդրադարձավ Նիկոլ Գալանդեբյանի «Լավարի որսը» օպերայի ստեղծման պատմությանն ու բեմական ճակատագրին և կարևորեց օպերան բեմադրելու հարցը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ Տաթևիկ Արշակյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) «Բարսեղ Կանաչյան և Ավետիս

Նազարյան. անտիպ նամակ Ե.Չարենցի անվան գրականությունից և արվեստի թանգարանից» գեկուցման մեջ առաջին անգամ գիտական չրջանառություն մեջ դրեց իտալահայ կոմպոզիտոր Ավետիս Նազարյանի 1964թ. մայիսի 9-ի նամակը՝ ուղղված Բարսեղ Կանաչյանին, բացահայտեց այն դերը, որն ունեցել է Կանաչյանը Նազարյանի կայացման գործում:

**ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏ:** ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտությունից թեկնածու Արտավազ Եղիազարյանը «Հայկական թեմայով արևմտյան ֆիլմերի ազդագրերը» գեկուցում շոշափեց 20-րդ դարի ընթացքում Հայերին այս կամ այն կերպ վերաբերող թե՛ սփյուռքահայ և թե՛ օտարազգի ռեժիսորների նկարահանած կինոնկարների ազդագրերի թեման, որոնք արտացոլում են դրանցում բարձրացվող հարցերը, ինչպես նաև ներկայացնում նկարիչների պատկերացումները Հայ ազգի մասին: «Քանդակագործ Բորիս Դիրոյանի աշխատանքների կոմպոզիցիոն կառուցվածքը. դրանց հորինվածքային նշանակությունը» գեկուցման մեջ Վանաձորի Հովհ.Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի դասախոս, արվեստագիտությունից թեկնածու Արամ Համբարյանը մեկնաբանեց քանդակների կոմպոզիցիոն կերտվածքը, քննությունից առավ տարբեր ժամանակաշրջաններին պատկանող ստեղծագործություններ: Տայքի 10-11-րդ դդ. ճարտարապետական հարդարանքների միջնադարյան որոշ զարդաձևերի մասին գեկուցում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ Արփինե Ասրյանը (գիտական ղեկավար՝ Ս.Մանուկյան) նշեց զարդաձևերում արտահայտված մի կողմից՝ բյուզանդականի, մյուս կողմից՝ ավանդականի ազդեցությունների կարևորությունը հանդամանքը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող Մերի Կիրակոսյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան) «Դիմանկարը Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստում» բանախոսությունից մեջ անդրադարձավ Հայ կերպարվեստի դասական Փանոս Թերլեմեզյանի մինչ օրս չուսումնասիրված դիմանկարներին, վեր հանեց մասնուղում հրատարակված նամականին, արդյունքում լուսաբանելով նկարչի կատարած մի կանացի դիմանկարի ստեղծման պատմությունը և մատնանշեց վերջինիս ճշգրիտ թվագրումը: 1960-80-ական թթ. խորհրդահայ տպագրական գրաֆիկայի ոճակերպարային և գեղարվեստական

առանձնահատկությունների մասին էր Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական Համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Աշոտ Առաքելյանի զեկուլցը, որտեղ ներկայացվեց Հայկական տպագրական գրաֆիկայում առավելագույնս կիրառություն գտած երեք տեխնիկաների ուսումնասիրությունը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող Մարգարիտա Քամայանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղայան) «Ֆրանսիական բեմանկարչությունը 1950-60-ական թվականներին» զեկուլցման մեջ դիտարկեց Ֆրանսիական բեմանկարչության ընդհանուր միտումները: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Զահրա Մալքբիի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղայան) զեկուլցումը նվիրված էր պարսիկ ժամանակակից նկարիչ Այդին Ադրաչուի արվեստին: Նկարիչը ստեղծագործում է պոստմոդեռնիզմի ոճում և պատկերում է արվեստի պատմությունը, ինչպես նաև վերանկարում դասական կտավները՝ երկրորդ անգամ վերածնելով դասական ստեղծագործությունները: Անդրադառնալով Վարդգես Սուրենյանցի նորահայտ ստեղծագործություններին՝ Երևանի պետական Համալսարանի դասախոս Շուշանիկ Զոհրաբյանը (գիտական ղեկավար՝ Լ.Զուգասյան) ներկայացրեց մասնավոր Հավաքածուում նկարչի գրքի նկարազարդման բնագավառում նորահայտ էջեր, որոնք առնչվում են Հովհ.Թումանյանի «Թ՛մկաբերդի առումը» էպիկական ասքին, ինչպես նաև ներկայացրեց Յալթայի թատրոնի Համար նկարչի ստեղծած արժեքավոր թատերական էսքիզները, որոնք հեղինակը հայտնաբերել է Մոսկվայի Բախրուչինի անվան պետական թատերական թանգարանում: Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ Լիլիթ Արսենյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ավագյան) «Դասեր կերպարը Հովհաննես Զարդարյանի կտավներում» զեկուլցման մեջ շոշափեց Հովհաննես Զարդարյանի այն կտավները, որոնցում նկարիչը պատկերել է դասերը՝ նկարչուհի Անահիտ Զարդարյանին՝ տարբեր տարիքային փուլերում: Այդ ստեղծագործություններն առանձնակի կարևորություն ունեն նկարչի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մեջ և աչքի են ընկնում կենդանի անմիջականություն: Երևանի պետական Համալսարանի մագիստրանտ Անի Հայկազունը (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմեճյան) Երևանի Հուշաքարերի հորինվածքային առանձնահատկությունների դիտարկմանը

նվիրված բանախոսություն մեջ ներկայացրեց և վերլուծեց Երևանի հուշաքարերը՝ որպես հայ մշակույթի անբաժան մաս, որպես անցյալի հիշողությունն ամբարող և փոխանցող արտեֆակտներ, վեր հանեց դրանց տիպաբանական, գեղարվեստական և հորինվածքային առանձնահատկությունները և պահպանման խնդիրը: Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտաշխատող Դավիթ Ղազարյանը (գիտական ղեկավար՝ Վ.Ղազարյան) «16-րդ դարի ժապավենածև հմայիլները» գեկույցում ներկայացրեց Մատենադարանում և Հայաստանի պատմության թանգարանում կատարված ուսումնասիրությունների արդյունքում հստակեցված 19 ժապավենածև ձեռագիր հմայիլները՝ նկարազարդման, բովանդակային, նյութի և այլ մանրամասներով հանդերձ:

**ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ:** «Արգինայի Կաթողիկեի ճարտարապետական հորինվածքի վերակազմությունը» գեկույցումով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու Արեգ Հասրաթյանը: Արգինայի Կաթողիկեից պահպանված ավերակների XXդ. սկզբին կատարված լուսանկարների հիման վրա հեղինակն իրականացրել է հուշարձանի ծավալատարածական և հատակագծային հորինվածքների վերակազմությունը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Արման Լուկասի (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենյան) բանախոսությունը նվիրված էր Սպահանի պատմական տների ճարտարապետության և դրանց բնական լուսավորվածության մանրամասներին: Հեղինակը կարևորեց Նոր Զուղայի բնակելի ժառանգության ճարտարապետական առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, կատարեց Սեֆելյան և Ղաջարի ժամանակաշրջանների Սպահանի և Նոր Զուղայի ապարանքների համեմատական վերլուծությունը՝ շեշտը դնելով բնական լուսավորությունը հայթայթող շենքի մասերի ճանաչողական ուսումնասիրության վրա: «Իրանական թատերական շինությունների համեմատական ուսումնասիրությունը համաշխարհային համատեքստում» գեկույցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Սառա Մալքե Մոհամմադին (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենյան) վերլուծեց արտաքինից իրար նման երկու թատերական շենքերը՝ Տեքիե Դուլե երբեմնի թատրոնը և Լոնդոնի Ռոյալ Ալբերտ Հոլը, որոնց ծա-

վալրատարածական վերլուծությունն ուսումնասիրությունից պարզեց, որ այդ շենքերն ունեն տարբեր կոնցեպցիաներ: Նովոսիբիրսկի ճարտարապետության և գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ Դավիթ Նահատակյանը (գիտական ղեկավար՝ Լ.Վոլսկայա) «Հայաստանի և Վրաստանի զարգացած միջնադարի եռախորան բազիլիկ տաճարների ճարտարապետությունը» գեկուցման մեջ Հայաստանում (ինչպես այժմյան ՀՀ-ում, այնպես էլ պատմական Հայաստանում) և Վրաստանում գտնվող բարձրարժեք տաճարների (Օչկավանք, Իշխան, Խախու վանք, Կոմբուրդո, Բագրատի և Ալավերդիի) հետազոտության հիման վրա ցույց տվեց այս տիպի տաճարների առաջին օրինակները՝ Ի Հայտ բերելով զարգացման գենեզիսը և յուրահատկությունները: Դուբայի ժամանակակից ճարտարապետության միտումներին անդրադարձավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Յաշար Հոսսեինգադե Նաղադեն (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենյան): ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Ալիոեզա Մաջիդիանի (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենյան) բանախոսությունը նվիրված էր «Զբոսաշրջության միջավայրակայուն դիզայնը լճերի ափամերձ տարածքներում» թեմային:

Եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը: Նստաշրջանն անցավ կառուցողական քննարկումների և հարցադրումների մթնոլորտում:

### **Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ**

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ,  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող

**ՀԱՄԵՐԳ**  
**«ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒՒՍԱՃՅԱՆԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ**  
**ՍՏԵՂԵԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ»**

2012-ին լրացավ Հայ դասական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբնավորող, Հայ երաժշտության դասական, Հայ երաժշտական թատրոնի Հիմնադիր և առաջին կազմակերպիչ, Հանճարեղ կոմպոզիտոր, շնորհաշատ դաշնակահար, տաղանդավոր դիրիժոր, վաստակաշատ մանկավարժ, եռանդուն երաժշտական-հասարակական գործիչ Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) ծննդյան 175-ամյա հոբելյանը:

Իր կյանքի օրոք Չուխաճյանն արդեն համաարևելյան երևույթ էր, Հիմնադիրը մերձավորարևելյան երաժշտական թատրոնի: Նա առաջինն էր արևելյան երաժիշտներից, ով ստանալով մասնագիտական երաժշտական կրթություն և կատարելապես տիրապետելով եվրոպական կոմպոզիտորական տեխնիկայի գաղտնիքներին՝ գտավ Արևելքի և Արևմուտքի երաժշտական մշակույթների մերձեցման ուղիները, արևելյան երաժշտության մեջ արմատավորեց օպերային, սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության ժանրերը: Նրա գործունեությունը մեծ նշանակություն ունեցավ թուրքական երաժշտության հետագա զարգացման համար. նա երաժշտական թատրոնի, մեներգային, խմբերգային ու նվագախմբային գրությունների եվրոպական սկզբունքների արմատավորողն է Օսմանյան կայսրության մեջ: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային գործերից երկուսը՝ «*Fantaisies orientales sur des motifs turc*» (N 1, N 2) դարձան թուրքական պրոֆեսիոնալ գործիքային երաժշտության անդրանիկ նմուշները:

Թեև Տ.Չուխաճյանի կյանքն ու ողջ գործունեությունը ծավալվեց Հայրենիքից հեռու՝ Կոստանդնուպոլսում ու նրան բախտ չվիճակվեց երբևէ լինել Հայրենիքում, սակայն բացառիկ դեր ունեցավ Հայ երաժշտության զարգացման գործում: Նրա բազմաժանր ստեղծագործությունը նշանավորեց մի ամբողջ պատմական դարաշրջան և խոր հետք է թողել Հայ դասական երաժշտության պատմության մեջ՝ զգալիորեն պայմանավորելով այդ արվեստի հետագա առաջընթացը:

Տ.Չուխաճյանն է հեղինակել Հայկական ռոմանսի անդրանիկ նմուշները, նրա անվան հետ է կապվում Հայկական դաշնամուրային

երաժշտության սկզբնավորումը: Լինելով փայլուն դաշնակահար, նա առանձին գուրգուրանք է ունեցել դաշնամուրի հանդեպ, որն ուղեկցեց նրան ողջ կյանքում. որպես դաշնակահար ծավալեց համերգային գործունեություն, զբաղվեց մանկավարժությամբ՝ կրթելով բազմաթիվ պատանիների, ովքեր հետագայում դարձան երաժիշտ-կատարողներ: Տ.Չուխաճյանը գրեց հայ իրականության մեջ դաշնամուրային առաջին օրս-ները: Նրա դաշնամուրային գործերից են ժանրային-կենցաղային բնույթի պարային պիեսները (մազուրկա, պոլկա, գավոտ, կազրի, տարանտելլա և այլն), վիրտուոզ երկերը (այդ թվում՝ *La lyre orientale* կապրիսը, *Cascade de Couz* էքսպրոմտը, *Թուրքիո Հայոց Պատրիարք Ներսես Վարժապետյանի մահվան առիթով* հորինված «Արտօսը ի չիրիմ» Մահանվազը՝ հայոց անդրանիկ դաշնամուրային *Marche funèbre*-ն, «Պատրանքներ» Մեծ ֆանտաստիկ վալսը և այլն), տրանսկրիպցիաները սեփական «Արիֆի խորամանկությունը», «Լեբլեբիջի Հոր-հոր աղա» և «Զեմիրե» օպերաներից: Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ֆուգաները նշանավորեցին հայկական պոլիֆոնիկ երաժշտության ծնունդը:

Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունները՝ ումանսներն ու դաշնամուրային պիեսներն իր կյանքի օրոք մեծ ժողովրդականություն են վայելել, բազմիցս կատարվել ու հրատարակվել ինչպես Թուրքիայում, այնպես էլ Եվրոպայում: Սակայն կոմպոզիտորի մահից հետո դրանք հանիրավի մոռացության են տրվել: Իսկ դրա գլխավոր պատճառն այն է, որ մինչ օրս չունենք Տ.Չուխաճյանի երկերի լրակատար ժողովածուի ակադեմիական հրատարակություն, և երաժիշտ-կատարողներին անմատչելի են կոմպոզիտորի երկերի նոտաները, որոնք խնամքով պահվում են Ե.Չարենցի անվան գրականություն և արվեստի թանգարանում և որոնց կարող է ծանոթանալ միայն գիտնական-հետազոտողը:

Այս տեսակետից աննախադեպ էր ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությունները 2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Նիստերի դահլիճում տեղի ունեցած «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգը<sup>1</sup>, որը կազմակերպվեց ՀՀ Նա-

<sup>1</sup> Համերգի մասին տե՛ս Ասատրյան Աննա, Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործության վերածնունդը // Պատմաբանասիրական հանդես, 2012, № 3, էջ 264-266:



խազահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ գումարված Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ՝ Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին նվիրված, նստաշրջանի շրջանակներում: Համերգի ընթացքում Հայաստանում առաջին անգամ, գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչների ու դաշնակահարների կատարմամբ ներկայացվեցին էջեր Տ.Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունից՝ մեներգեր ու դաշնամուրային պիեսներ:

Հայկական անդրանիկ ումանսը՝ Մկրտիչ Պեչիկթաշյանի համանուն բանաստեղծության հիման վրա գրված, սրանից 150 տարի առաջ «Քնար Հայկականում» տպագրված «Գարուն» ումանսը կատարեց արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի մեներգիչ, ՀՀ Նախագահի երիտասարդական մրցանակի դափնեկիր, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, բարիտոն Գուրգեն Բավեյանը: Նրա կատարմամբ հնչեցին նաև «Լոռան» (խոսք՝ Վ.Հյուգոյի) և «Ave Maria»-ն: Նվագակցում էր պրոֆեսոր Մարգարիտ Սարգսյանը:

Արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Արտեմյանը ներկայացրեց Թուրքիո Հայոց Պատրիարք՝ 47-ամյա Ներսես Վարժապետյանի մահվան առիթով հորինված «Արտուր ի շիրիմ» Մահանվագը՝ Հայոց անդրանիկ դաշնամուրային Marche funèbre-ն, «Պատրանքներ» Մեծ Ֆանտաստիկ վալսը և «Սիրունիկ» Սալոնի մագուրկան:

«Երգ ուրախության» (խոսք՝ Մ.Երանյանի) և «Առ սեր իմ Հայաստան» (խոսք՝ Ստեփան Փափագյանցի) մեներգերի կատարմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Սոնա Մակարյանը՝ Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական մանկավարժական Համալսարանի դասախոս Աննա Աղամյանի նվագակցությամբ: Ի դեպ, հենց Աննա Աղամյանն էլ վարեց համերգը, քանի որ նրա թեկնածուական ստենախոսությունը նվիրված է Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության ուսումնասիրությանը:

Արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր և երգեհոնահար Հովհաննես Մանուկյանի կատարմամբ հնչեցին «Բուզի ջրվեժը» էքսպրոմտը և «Եվս մեկ գավոտը»:

Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Հակոբյանը կատարեց «Proti Polka»-ն, իսկ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Սոֆյա Ղազարյանը՝ «Զվարթուլթյուն» պոլկան:

Հավարտ համերգի՝ տողերիս հեղինակի կատարմամբ հնչեց հայկական առաջին կոմիկական՝ 140 տարեկան «Արիֆի խորամանկուլթյունը» օպերայից կոմպոզիտորի կատարած տրանսկրիպցիաներից մեկը՝ Առաջին գործողության N 7 ֆինալի Արիֆի և Մերիեմի զուգերգը, որտեղ տեղավորված է Արիֆի սիրո խոստովանությունը:

Համերգը ներկաներին հիշեցրեց Ֆելիքս Մենդելսոնին. 1829-ին Բեռլինում 20-ամյա Մենդելսոնի ղեկավարությունը, 100-ամյա մոուսցուլթյունից հետո կատարվեց Բախի «Չարչարանքներն ըստ Մտաթևոսի», որից հետո վերակենդանացավ հետաքրքրությունը Բախի անձի ու ստեղծագործության հանդեպ: Վստահ ենք, որ ՀՀ ԳԱԱ-ում երիտասարդ արվեստաբանների կատարմամբ համերգը ևս հետաքրքրություն կառաջացնի Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության հանդեպ, և դրանք կհնչեն Հայաստանի ու արտասահմանի հեղինակավոր բեմերում, ինչպես նաև տեղ կգտնեն Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ուսումնական ծրագրերում:

**Աննա ԱՍԱՏՐԾԱՆ**

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ  
Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական  
մանկավարժական համալսարան

**ՀԱՅՈՑ ԳԱՇՆԱՍՈՒՐԱՅԻՆ ԱՆԳՐԱՆԻԿ  
«MARCHE FUNÈBRE»-Ն.  
ՏԻՊՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ «ՄԱՀԱՆՈՒԱԳԸ»**

1884 թվականի դեկտեմբերի 7-ին Կ.Պոլսում վախճանվում է Կ.Պոլսի հայոց պատրիարք Ներսես Վարժապետյանը՝ խիստ հիասթափված եվրոպական, մասնավորապես, անգլիական դիվանագիտությունից<sup>1</sup> : 47-ամյա պատրիարքի վաղաժամ մահը ցնցում է տաճկահայերին, նրանց թվում՝ Տիգրան Չուխաճյանին : Ուժերի ծաղկման շրջանում գտնվող գործչի մահը մեծ հարված էր, մանավանդ հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Գևորգ Դ Մեծագործ կաթողիկոսի մահից (6 դեկտեմբերի, 1882) հետո նա ընտրվել էր Ամենայն Հայոց կաթողիկոս :

Տ.Չուխաճյանը կարճ ժամանակում արդեն կորցրել էր իրենից երիտասարդ իր գործընկերներից ու բարեկամներից մի քանիսին՝ 1876-ին 33 տարեկանում վախճանվել էր «Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա» կոմիկական օպերայի լիբրետոյի հեղինակ Թագվոր Նալբանը, 1877-ին՝ 32-ամյա երգիչ Խաչիկ Փափազյանը, իսկ 1879-ին՝ «Բյոսե Քեհ-

---

<sup>1</sup> Ներսես Վարժապետյան (1837, Կ.Պոլիս – 7.12.1884, Կ.Պոլիս) – հայ եկեղեցական, հասարակական-քաղաքական գործիչ, Կ.Պոլսի հայոց պատրիարքը 1874-ից : Արևմտահայ հասարակական և կրթական կյանքում ազդեցիկ դեր կատարած գործիչը դպրոցներ էր հիմնադրել Ադրիանուպոլսում, Տարսուտում, Նիկոմիդիայում, 1857-ից զբաղվել ուսուցչությամբ : Արևմտահայ ազատագրական պայքարի գործում նա բարձր է գնահատել Ռուսաստանի դերը. 1877-78թթ. ռուս-թուրքական պատերազմից հետո ռուսական բանակի հրամանատարության և դիվանագետների հետ համագործակցությամբ նպաստել է հայկական հարցի արժարժմանը Սան Ստեֆանոյում : Հայկական հարցը հարուցելու նպատակով Մկրտիչ Նրիմյանի գլխավորությամբ կազմել և եվրոպա է ուղարկել հայկական ազգային պատվիրակությունը (Տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հատոր 8, Երևան, 1982, էջ 252) : 1878-ին առաջարկվել է Ներսես պատրիարքին չնորհել «Պաշտպան հայրենյաց» տիտղոսը, «բայց նա մերժում է ընդունել այն» (տե՛ս Կիրակոսյան Զ., Բուրժուական դիվանագիտությունը և Հայաստանը (XIX դարի 70-ական թթ.), Երևան, 1978, էջ 258) :

յա» կոմիկական օպերայի լիբրետոյի հեղինակ, 39-ամյա Գարեգին Ռշտունին:

Պատրիարքի վաղաժամ մահվան ազդեցութեան տակ Տ.Չուխաճ-յանը գրում է «Արտուր ի Շիրիմ Տ.Տ. Մեծին Ներսէսի երիցս երանեալ Հայրապետին եւ Թուրքիոյ Հայոց Պատրիարքին Մահանուագը»՝ հայկական դաշնամուրային երաժշտութեան մեջ անդրանիկ *Marche funèbre*-ն: Պիեսը, որի ձեռագիրը գտնվում է Ե.Չարենցի անվան գրականութեան և արվեստի թանգարանում պահվող Տիգրան Չուխաճյանի ղեկմանում, նույն թվականին էլ տպագրվել է:

Հայոց անդրանիկ դաշնամուրային *Marche funèbre*-ն պարուրված էր միստիկ շղարշով: Իր ստեղծումից ուղիղ 104 տարի հետո, 1988-ին հայ ժողովրդին կրկին անհրաժեշտ էր սգո քայլերգ՝ այս անգամ 1988-ի դեկտեմբերի 7-ի Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժից հետո:

Մահանվագն առաջին անգամ հնչել է «Կ.Պոլսի Հայոց պատրիարք Ներսէս Վարժապետյանի վախճանման առթիւ եւ յետոյ տարածուելով յաճախ կատարուել նաեւ նման հանգամանքներում, որպէս ազդեցիկ մահանուագ»<sup>2</sup>:

«Մահանվագին» անդրադարձել է պոլսահայ մամուլը: «Ազգային երաժշտապետ Տիգրան Էֆէնտի Չուհաճեան, ըստ օրինակի բազմաթիւ անձանց եւ ազգային ընկերութեանց որք ծաղկեաց պսակներ եւ փունջեր սփռեցին յոտս դազաղին երջանկայիշատակ Ներսէս Պատրիարքին, «Արտուր ի շիրիմ» տիտղոսով եղերերգ մը յօրինած է ի յիշատակ ողբացեալ Պատրիարքին. այս եղերերգ, զոր հեղինակը Մահանուագ կը կոչէ, տխուր հառաչանք մ'է երաժշտական նշանագրերում մէջ ամփոփուած. եղանակը խորին ու վշտահրաւէր ձայնիւ մը կը սկսի, սակաւ ինչ յետոյ կը բարձրանայ եւ իբր յուսահատական ճիչ մ'արձակելով կը խոնարհի դարձեալ եւ կը խորասուզուի. քաջամուտ հեղինակը ճիշդ օրինակած է սգազգած սրտին ելեւէջը: Սոյն ընտիր հեղինակութիւնն որ առ այժմ դաշնակի համար գրուած է եւ որ երաժշտութեան տեղեակ անձանց լիուլի գոհունակութիւն եւ ներշնչից արժանացած է, քանի մ'օրէն հրապարակ պիտի ելնէ, զի արդէն

<sup>2</sup> Թահմիզեան Ն., Տիգրան Չուխաճեան. կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փաստենա, 1999, էջ 62:

մամլոյ ներքեւ է նոյն իսկ Կ.Պոլսոյ մէջ, Բերա Թէքէ-Ճատտէսի թիւ 506 Նօթածի Հաճի էմէն էֆէնտիի տպարանը»<sup>3</sup> :

Կանցնեն տարիներ, և կոմպոզիտորի մահից երկու ամիս անց, Ղազարոս քահանա Հովսեփյանը Թիֆլիսում լույս տեսնող «Նորդար» օրաթերթի 1898-ի մայիսի 20-ի համարում «Տիգրան Չուխաճյան» հոդվածում կգրի. «Երջանկայիշատակ Տ.Ներսէս Վարժապետեան Պատրիարքի յուղարկաւորութեան տխուր հանդէսը ո՛չ մի օրագիր այնպէս նկարագրած չէ, ո՛չ մի ճարտարախօս լեզու այնպէս պատմած չէ, ինչպէս որ տաղանդաւոր երաժիշտ Տ.Չուհաճեանը ներկայացնում է այդ հանդէսը չորս երեսից բաղկացած իւր հիւսած մահանուագով, որի սիրտ յուզող եղանակը, մինչեւ անգամ քարասիրտ մարդոց աչքերից արցունք քամելու ոյժ ունի»<sup>4</sup> :

Կան տեղեկություններ, թե այդ քայլերգը հնչել է նաև կոմպոզիտորի հուղարկավորության ժամանակ :

«Չուխաճեանի անչնչացած մարմինը երեք օր վերջ, Դուրեան Սրբազանի, Տիրան Գասպարեանի և Սմբատ Քէսէճեանի ջանքերուն շնորհիւ փառաւոր ու մեծահանդէս յուղարկաւորութեամբ Իզմիրի հայոց գերեզմանատունը թաղուեցաւ : Յուղարկաւորութեան ընթացքին նուագախումբը նուագեց երգահանին Վարժապետեան Պատրիարքին մահուան առթիւ երկնած «Մառչ Ֆիւնէպու»ը»<sup>5</sup> :

«Ինչ վերաբերում է Մեծն Ներսեսի մահվան առթիվ գրված խմբերգին կամ Մահվան քայլերգին, ապա այն պատկանում է կոմպոզիտորի վերջին տարիների գործերի թվին, որի հնչյունների տակ էլ շարժվել է նրա մահվան թափորը»<sup>6</sup> :

Սակայն, ինչպես նկատում է Մ.Տեր-Սիմոնյանը, կոմպոզիտորի հուղարկավորության ժամանակ հնչել է ոչ թե այս, այլ մեկ այլ Սգո քայլերգ՝ Տ.Չուխաճյանի վերջին ստեղծագործությունը, որը գրեց

<sup>3</sup> «Արևելք», 9 նոյեմբերի, 1884, Ա. տարի, թիւ 257, էջ 2 :

<sup>4</sup> Չուհաճեան Տ., Ստեղծագործութիւններ դաշնակի համար, Խմբագրութիւն՝ Հայկ Ավագեան, Գահիրէ, 2005, էջ XVIII :

<sup>5</sup> Քէօսէան Վ., Անմահ երգահան Տիգրան Չուխաճեան, «Սուրբ փրկիչ», 2000, Յունուար, թիւ 603, էջ 53 :

<sup>6</sup> Մուրադյան Մ., Ուրվագիծ արևմտահայ երաժշտության պատմության, Երևան, 1989, էջ 146 :

*մահից մի քանի օր առաջ և ցանկությունն հայտնեց, որ հենց այդ քայլերից հնչի իր հուղարկավորության ժամանակ:*

“Измирский корреспондент Геральта 16 марта пишет следующее: “За три дня до смерти Чухаджян позвал к себе одного из наших лучших руководителей оркестра и сказал ему:

– Знаете ли вы меня, слышали ли обо мне когда-либо?

– Маэстро, кто не знает вас, кто не слышал о знаменитом авторе “Леблебиджи Ор-Ор-а”?

– Благодарю, да, я занимался музыкой, и иногда всю душу вкладывал в нее, душу, которая немного погодя должна предстать перед господом. Итак, поскольку вы так хорошо проявили себя в театре, так живо воспроизвели “Леблебиджи”, не изволите ли исполнить этот траурный марш во время моих похорон? Вчера я записал его, не мог терять время – близок час, когда узел затянется”.

Руководитель оркестра думал, что он во сне. По мере сил он убеждал Чухаджяна в его здоровье, но уступая печальной мольбе умирающего, забрал траурный марш.

Под звуки этого марша проводили нашего несчастного Маэстро к его последнему пристанищу»<sup>7</sup>:

*Իր հուղարկավորության համար Չուխաճյանը գրել է այլ Ազո քայլերից՝ ամենայն հավանականությամբ՝ նվագախմբային: Այդ է վկայում նաև Բ.Թուղլաճյանը: «Չուխաճյանի համար կազմակերպվեց շքեղ հուղարկավորություն: Ֆրանսիական թերթը մեկնաբանեց. «Եթե հուղարկավորության ժամանակ ծախսված գումարը նա ստանար իր կյանքի օրոք, այդ մեծ երաժիշտը քաղցից չէր մեռնի: Marche funèbre-ն, որ նա հորինել էր իր համար, կատարվեց նրա հուղարկավորության ժամանակ.....»<sup>8</sup>:*

*Նույն կարծիքին է նաև Արիստակես քահանա Հիսարյանը. «Տարօրինակ հակասութեամբ մը ա՛յն՝ որ 40 տարիներ ճոխ կեանքի մը վայելքներուն մէջ անընդհատ ծափահարելէ յետոյ, վերջերես ալ թշուառութեան և մոռացութեան դատապարտուած էր Իզմիրի մէկ խորշը, փառաւոր և մեծահանդէս յուղարկաւորութիւնը մը ունեցաւ.*

<sup>7</sup> Տե՛ս Կեր-Սիմոնյան Մ. Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, անտիպ, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվ, էջ 2-3:

<sup>8</sup> Տե՛ս Tuglaci P. Turkish Bands of Past and Present, Istanbul, 1986, էջ 131:

իր դազադին առջևէն գացող նուազախումբը մեծանուն Հանգուցեալին պատրաստած «Մառչ Ֆիւնեպո»ը նուագեց, զորն որ Չուհաճեան Հեղինակած էր՝ յատկապէս իւր մահուան օրը երգուելու համար»<sup>9</sup> :

Յավոք, այս քայլերգի ձեռագիրը կոմպոզիտորի դիվանում չկա. հուսանք, որ մի օր այն կգտնվի և լույս կսփռի բոլոր կնճռոտ հարցերի վրա:

Հայտնի է, որ Չուխաճյանի երաժշտութիւնն ընդհանուր առմամբ զերծ է ողբերգականութեան մոտիվներէից, այն ունի առավելապէս լավատեսական, կենսահաստատ բնույթ: Եվ, այդուամենայնիվ, իր «Մահանվագում» նա ստեղծեց խորապէս ողբերգական ու վշտալի կերպարներ: Կոմպոզիտորն իր առաջին թաղման քայլերգը տեղավորել է «Արչակ Բ» օպերայում, որտեղ սգո b-moll խորալը հնչում է նախերգանքում<sup>10</sup> և ևս երկու անգամ օպերայում՝ «Երկրորդ գործողութեան ֆինալը եզրափակում է կաթողիկոս Ներսեսի ու նախարարների սգո խորալով և բոլոր անձանց մասնակցութեամբ անսամբլով ավարտվող ծավալուն տեսիլը: Ներսեսի ու նախարարների սգո խորալը (*Religioso*, 2/4, g-moll), ուր նրանք աղոթում են Գնեյի հոգու հանգստութեան համար, կատարում է ռեֆրենի դեր՝ կրկնվելով երեք անգամ»<sup>11</sup>: Սգո խորալը նույնութեամբ հնչում է նաև օպերայի չորրորդ գործողութեան ֆինալում՝ այս անգամ Օլիմպիայի մահվան կապակցութեամբ<sup>12</sup> :

Եվ ա՛հ 1884-ին Տ.Չուխաճյանն ստեղծում է իր դաշնամուրային անդրանիկ ու միակ մուսյլ ու վշտալի օպուսը՝ հայկական դաշնամուրային երաժշտութեան առաջին *Marche funèbre*-ն: Նկատենք, որ այս ժանրը հետագայում անքան էլ մեծ տարածում չգտավ հայկական դաշնամուրային երաժշտութեան մեջ: Թեև հայ ժողովրդին բաժին էր ընկել պատմական դառը ճակատագիր, սակայն հայ դասական երաժշտութիւնը «չի փայլում» *Marche funèbre*-ների և *Requiem*-ների առատութեամբ: Նմուշները եզակի են: Ինչպէս նկա-

<sup>9</sup> Արիստակէս քհնա Հիսարլեան, Պատմութիւն Հայ ձայնագրութեան և կենսագրութիւնք երաժիշտ ազգայնոց (1768-1909), Կ. Պոլիս, 1914, էջ 160:

<sup>10</sup> Ասատրյան Ա., Տիգրան Չուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, Երևան, 2011, էջ 69-70:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 89-90:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 110:

տում է Շ.Ափոյանը. «Որպես հայ ժողովրդի կյանքի ողբերգական իրադարձությունների արձագանք կարելի է նշել առաջին և երկրորդ սոնատների<sup>13</sup> սգո քայլերգերը: Առաջինը իր ռիթմախնայուն կառուցվածքով, օգտագործված ֆակտուրայով հիշեցնում է Շոպենի սիբեմոլ մինոր սոնատի 3-րդ մասը՝ հանրահայտ սգո քայլերգը»<sup>14</sup>:

Բեռլինում իր ուսումնաստությունների ընթացքում համար «Սգո քայլերգ» (*Largo*, 12/8, *cis-moll*) է գրել Կոմիտասը<sup>15</sup>, որի միջին բաժնում, ըստ Ռ.Աթայանի, «հանդես են գալիս «Թող բլբլ էրգե» երգի երևիչները»<sup>16</sup>:

20-րդ դարում հայկական դաշնամուրային երաժշտության մեջ Չուխաճյանի *Marche funèbre*-ին միակ արձագանքը Սարգիս Բարխուդարյանի դաշնամուրային «Սգո քայլերգն» է (*Maestoso*, 2/4, *cis-moll*)՝ Հովհաննես Թումանյանի հիշատակին<sup>17</sup>:

«Մահանվագը» Չուխաճյանի դաշնամուրային անթվակիր ստեղծագործության մեջ եզակի նմուշներից, որի ստեղծման թիվը մեզ հայտնի է՝ 1884:

Ինչպես նկատում է Մ.Տեր-Սիմոնյանը, «Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործության մեջ փոքր-ինչ առանձնանում է Ներսես Պատրիարքի մահվան կապակցությամբ գրված *Marche funèbre*-ն: Քայլերգի երաժշտությունը նկատելիորեն տարբերվում է կոմպոզիտորի դաշնամուրային մյուս օպուսներից, որոնք հիմնականում ունեն գլորնային բնույթ: Սա բոլորովին այլ էմոցիոնալ լարվածքի երաժշտություն է՝ ներթափանցված ապրումների անկեղծությամբ, զգացմունքների խորությամբ: Նրա մեղեդիական պատկերը գրավում է գեղեցկությամբ, ազնիվ վեհությամբ, հուզական շոյությամբ: Այստեղ ամեն ինչ ենթարկված է վշտի տրամադրության առավել խտացված արտահայտությանը՝ զուսպ, հարմոնիկ արտահայտիչ նվագակցություն, կազմակերպված քայլերգային ռիթմիկա, որը

<sup>13</sup> Խոսքը Ստեփան էլմասի դաշնամուրային սոնատների մասին է:

<sup>14</sup> Ափոյան Շ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն. 1850-1920, Երևան, 2006, էջ 47:

<sup>15</sup> Տե՛ս Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Հատոր 6, Երևան, 1982, էջ 146-148:

<sup>16</sup> Նույն տեղում, էջ 238:

<sup>17</sup> Բարխուդարյան Ս., Պիեսներ դաշնամուրի համար, երկրորդ ուղղված և լրացված հրատարակություն, Երևան, 1957, էջ 32-35



զսպում է մեղեդիական արտահայտման հուզականությունը: Սա երաժշտությունը հաղորդում է վսեմ հանդիսավորություն: Այս ստեղծագործությունը ծնվել է զգացմունքների լիակատարությունից, պարունակների խորությունից: Այն անկեղծ է և ջերմացված ազնիվ պոլիփոնումով և ծնվել է իսկական ոգեչնչման պահի: Քայլերգի երաժշտությունը պատկանում է չուխաճյանական տաղանդի լավագույն ստեղծագործություններին, ինչպիսիք են «Արչակ Բ», «Զեմիրեն», «Լեբլեբիջին» և այլն»<sup>18</sup>:

Տ.Չուխաճյանի «Արտուր ի Շիրիմ Տ.Տ. Մեծին Ներսէսի երիցս երանեալ Հայրապետին եւ Թուրքիոյ Հայոց Պատրիարքին Մահանուազը» (*Andante sostenuto, C, d-moll*) հանդիսավոր-վշտալի բնույթի ստեղծագործություն է, որն ընթանում է դանդաղ սգերթի ուրիշմով: Հավատարիմ սգո քայլերգի ժանրային առանձնահատկություններին, չուխաճյանական «Մահանվագն» ունի եռամաս կառուցվածք և շարադրվում է մինոր տոնայնություն մեջ՝ *d-moll*-ում (բացառություն մը՝ լուսավոր-քնարական միջին *D-dur* բաժնի): Հարազատ մնալով ժանրային առանձնահատկություններին, Չուխաճյանն ընտրել է *C* մետրը՝ երաժշտական կտավը հագեցնելով կետագծված ուրիշմով:

Նախաբանն սկսվում է բասային ռեգիստրում օկտավայով կրկնապատկված մոտիվի անցկացմամբ, որը բաղկացած է ընդամենը երեք հնչյունից՝ վարընթաց աստիճանական շարժում լադի երրորդ աստիճանից դեպի առաջինը՝ *f-e-d*. սա ինչ-որ հեռավոր կերպով հիշեցնում է խաչի ուրվագիծը: Ի դեպ, այս մոտիվը հետագայում կարևոր դրամատուրգիական դեր է կատարում պիեսի ողջ ընթացքում: Սա, կարծես, մարմնավորում է անվրդով ճակատագրի թեման, որը հանգեցնում է կանգառի *f* հնչյունի վրա: Երկրորդ կրկնությունը հանգեցնում է *gis* հնչյունին, իսկ երրորդը՝ *h*-ին: Եվ տեսնում ենք, որ տարածություն վրա փոխված հանդես են գալիս *d-f-gis-h* հնչյունները՝ ստեղծելով *DDVII*-ի լարված հնչողությունը:

<sup>18</sup> Տե՛ս Тер-Симонян М. Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, էջ 14-15:

Ճակատագրի այդ կամային ու սարսափազդու մոտիվի յուրաքանչյուր անցկացմանը *pp* Հնչողությամբ արձագանքում է դարձյալ *DDVII*-ի Հնչողությունը, այս անգամ՝ ուղղահայաց: Բայց ամեն անգամ հանդես է գալիս նոր շրջվածք՝ ընդ որում վարընթաց ուղղությամբ: Երրորդ անգամ տասնվեցերորդականներին փոխարինում է տրիոլային ծանրաքայլ վարընթաց շարժումը, որը գահավիժելով՝ հանգեցնում է *d-moll*-ի դոմինանտային նախաիկտին և նախապատրաստում թեմայի մուտքը:

Այսպիսով, նախաբանում արդեն տրվում է մարդու և ճակատագրի բախումը, որն ավարտվում է ճակատագրի հաղթանակով:

Մեր կարծիքով՝ պատահական չէ կոմպոզիտորի կողմից նախաբանում *DDVII*-ի և նրա շրջվածքների հորիզոնական և ուղղահայաց Հնչողությունների միաժամանակյա զուգորդման կիրառումը: Բանն այն է, որ նա այդ հնարքն էր օգտագործել իր «Արչակ Բ» օպերայի երրորդ գործողությունից գերեզմանոցի տեսարանի Ուրվականների խմբերգում<sup>19</sup>:

<sup>19</sup> Մանրամասն տե՛ս Ասատրյան Ա., Տիգրան Զուխաճյանի երաժշտական թատրոնը, էջ 99-100:

Սկսվում է բուն քայլերգը, որի մեղեդին ու նվագակցությունը կարծես ներկայացնում են երկու կերպար՝ նվագակցության մեջ սգո թափորի ծանրաքայլ երթն է, իսկ վերին ռեգիստրում սինկոպայով տակտի երկրորդ քառորդին մուտք գործած տոնիկական եռահնչյունը՝ կվինտային տոնի մեղեդային դրուժյամբ, իր եռակի կրկնությունը, ասես զողանջ լինի, որը գուժում է անդառնալի կորստյան մասին: Առաջին նախադասության երկրորդ կեսում փոխվում է Փակտուրան, բայց մի կողմից՝ պահպանվում է նախորդ քառատակտում կարևոր դեր կատարած սինկոպան, իսկ մյուս կողմից՝ լայթհարմոնիա է դառնում վերստին փոքրացրած սեպտակորդի հնչողությունը, բայց ի տարբերություն նախաբանի, ոչ թե DDVII-ն իր չրջվածքներով, այլ՝ DVII-ն իր չրջվածքներով:

Marche

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system starts at measure 7 with a piano (*pp*) marking. The second system starts at measure 11 and includes an *a tempo* marking. The third system starts at measure 15 and includes a *dim.* (diminuendo) marking. The score features various rhythmic patterns, including triplets and chords, and is labeled as a 'Marche'.

Առաջին պարբերությունը կրկնվող տիպի է, երկրորդ նախադասությունը սկզբում կրկնում է առաջինը, իսկ հետո հանգեցնում միջին հատվածին, որտեղ նվագակցության մեջ անհանգիստ տրիոլային շարժումն է՝ հիմնականում լադի դոմինանտային հնչյունի ընդգծմամբ:

Քայլերգի միջին բաժնում համադրումով համանուն տոնայնությունն է՝ *D-dur*-ը: Ուշադրության է արժանի տվյալ տոնայնության ընտրությունը: *Marche funèbre*-ի դասական օրինակ դարձած՝ Ֆ.Շոպենի օր. 35 Դաշնամուրային երկրորդ *b-moll* սոնատի երրորդ մասի՝ *Marche funèbre*-ի միջին մասի համար կոմպոզիտորն ընտրել է զուգահեռ տոնայնությունը՝ *Des-dur*: Մահանվագից 11 տարի առաջ ստեղծված, դաշնամուրային *Marche funèbre*-ի լավագույն օրինակ հանդիսացող Պ.Չայկովսկու օր. 21, N 4 *Marche funèbre*-ում Չայկովսկին նույնպես կիրառել է զուգահեռ տոնայնություններ՝ *as-moll* և դրան էնհարմոնիկորեն հավասար *gis-moll*-ի զուգահեռ տոնայնությունը՝ *H-dur*<sup>20</sup>:

Շեղվելով արդեն իսկ ձևավորված ավանդույթից, Չուխաճյանն իր Քայլերգում կիրառում է համանուն (*d-moll – D-dur*) և ոչ թե զուգահեռ (*d-moll – F-dur*) տոնայնությունների զույգը<sup>21</sup>:

Միջին բաժնում, որն իր ծավալով բավական սեղմ է, երաժշտությունը թևակոխում է լուսավոր թախծի, ջերմ հիշողությունների ոլորտը, ինչն արտահայտվում է ֆակտուրայով, թեմայի լայնաշունչ ծավալման միջոցով: Նախորդ բաժնի ղողանջների փոխարեն այստեղ լուսավոր զանգակներն են՝ առաջին չորս տակտերում ստակատոներով օկտավա տարածություն վրա լադի դոմինանտային հնչյունի քառակի կրկնությունը:

---

<sup>20</sup> Նկատենք, որ զուգահեռ տոնայնություններ է կիրառել նաև Կոմիտասն իր «Ազո քայլերգում»՝ *cis-moll – E-dur*:

<sup>21</sup> Նկատենք, որ համանուն տոնայնություններ է կիրառել նաև Բեթհովենն իր Դաշնամուրային N 12 *As-dur* սոնատի (opus 26) երրորդ մասում՝ *Marche funèbre*-ում՝ *as-moll – As-dur*:

Միջին մասն ունի պարզ երկմաս կառուցվածք՝ a-b. a-ն 8-տակտանի մոդուլացնող պարբերություն է, որը հանգեցնում է D-dur-ի ցածր երրորդ աստիճանի տոնայնությանը՝ F-dur-ին, իսկ b-ն հակադրվում է a-ին՝ անկայուն տոնայնական հենքով, *con dolore* հեղինակային նշումով, սկզբում՝ լադի հինգերորդ, ապա՝ առաջին աստիճանի անընդհատ անհանգիստ ընդգծումով և, վերջապես, ընդամենը 5 տակտում pp-ից հնչողության անով ուժգին *fff*-ի՝ DDVII-ի վրա կանգառով: Ապա կրկնվում են նախաբանի վերջին երեք տակտերը՝ հանգեցնելով Քայլերգի ռեպրիզին, որտեղ առանց փոփոխության կրկնվում է առաջին մասի առաջին պարբերությունը՝ a-ն:

Ուշագրավ է քայլերգի տոնայնական կառուցվածքը՝ d-moll – a-moll – d-moll – D-dur – F-dur – d-moll, այսինքն՝ հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյուն կազմող տոնայնություններն են:

«Մահանվագը», որն իր նշանակությամբ առանձնանում է Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործության մեջ որպես սգո երաժշտության բացառիկ նմուշ, հեղինակի ոճի առանձնահատկությունների խտացումն է: Բավական է նշել, որ հարմոնիկ լեզվում կոմպոզիտորն օգտագործել է այն հնարքները, որը կիրառում էր օպերաներում:

1. Չուխաճյանի երաժշտական լեզվին խիստ բնորոշ էր լայն-հարմոնիան՝ 19-րդ դարի երաժշտության բնորոշ երևույթներից մեկը:

Եվ պատահական չէ, որ «Մահանվագի» նախաբանն ամբողջապես կառուցված է փոքրացրած սեպտակորդի հորիզոնական և ուղղահայաց հնչողությունների միաժամանակյա զուգորդման վրա, հնար, որը բազմիցս կիրառել է իր օպերային պարտիտուրներում: Այստեղ նա կիրառել է փոքրացրած սեպտակորդն իր շրջվածքներով՝ և՛ *DVII*-ը և՛ *DDVII*-ը, դրանց վերապահելով կարևոր դրամատուրգիական նշանակություն;

2. Ստեղծագործության տոնայնական կառուցվածքում կոմպոզիտորն օգտագործում է հիմնական տոնայնության տոնիկական եռահնչյուն կազմող տոնայնությունները:

3. Պիեսն առանձնանում է շուրջ մեղեդայնությամբ. երաժշտական կտավն ամբողջությամբ ներթափանցված է մելոդիզմի տարերքով:

4. Կոմպոզիտորը դաշնամուրի միջոցով վարպետորեն ստեղծում է նվագախմբային հնչողության զգացողություն: Նրա դաշնամուրային *opus*-ներից շատերին բնորոշ այդ միտումը, ինչպես նկատել է Ն.Թաճմիզյանը, «ձեռք է բերում նոյնիսկ ոճային յատկանիշի նշանակութիւն: Դա ցայտուն արտայայտուած է Թուրքիոյ հայոց պատրիարք Ներսէս Վարժապետեանի (1837-1884) վախճանման առիթու յօրինուած «Արտօսր ի շիրիմ» կոչուող մահանուագում (*Marche funèbre*), որն առաջին անգամ հնչելուց յետոյ շուտով տարածուել եւ բազմիցս կատարուել է»<sup>22</sup>: Եվ պատահական չէ, որ ինքը՝ Տ.Չուխաճյանը, դաշնամուրային «Մահանվագը» վեր է ածել դաշնամուրի նվագակցությամբ մենակատարի և երկձայն երգչախմբի համար խմբերգի՝ միևնույն վերնագրով, որի բանաստեղծական տեքստի հեղինակն անհայտ է:

Եվ վերջում՝ «Մահանվագի» մեկնաբանման մասին: Պիեսը կատարման համար բավական բարդ է՝ գրված է ոչ ստանդարտ հարմոնիկ լեզվով, հարմոնիկ հիմքը խարսխված է երկու նոտաների վրա: Քանի որ ծավալվում է դանդաղ տեմպում, ուստի անհրաժեշտ է տիրապետել լուրջ լեզատույի, և երաժշտության կանգառից խուսափելու համար առաջ է գալիս երկար տևողությամբ նոտաները կապե-

<sup>22</sup> Թաճմիզյան Ն., Տիգրան Չուխաճեան. կեսնքը եւ ստեղծագործութիւնը, էջ 141:

լու խնդիրը: Դժվար է պահպանել նույն քայլերգային տեմպը՝ առանց ստեղծագործութեան ֆորման «փյուզելու»:

Կերպարային առումով՝ պետք է բերել հասցնել անցողիկ կուլ-միջնացիաներին, այնուհետև բոլոր գաղափարները հասցնել մի կետի՝ դա ևս փոքր խնդիր չէ, մանավանդ, որ ֆակտուրան հագեցած չէ:

Բավական պատկերային է, և ունենալով ուսմանտիկ նյութ (թեմաներ, հարմոնիաներ) պետք է կարողանալ ապահովել կատարման խստութիւնը (այն և՛ շրջանակների մեջ է, և՛ գրված է ուսմանտիկ լեզվով. այս տեսակետից խնդիրը մերձենում է Շոպենի սգո քայլերգի հետ):

Պրակտիկորեն անհրաժեշտ է դուրս գալ *rubato*-յի սկզբունքներից, բայց մեղոդիկան պետք է լինի սահուն և շատ ճկուն, առանց դադարների:

Առհասարակ մեծ դեր է վերապահված պեդալի օգտագործմանը. շտրիխների հարցում ճշգրիտ՝ պահանջում է ոչ ուսմանտիկ պեդալ: Առաջին պլանում պետք է լինի ականջը, լսողական ձեռքի, «ականջի» պեդալը, որի շնորհիվ էլ ունկնդիրը կստանա հյուսվող պատկեր:

Բավական հետաքրքիր միջին մասում երաժշտութիւնը (հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ լեզվի առումով) կանխատեսում է Մալերին (խրոմատիկ քայլերը նույն նոտայի վրա, *adagietto* Մալերի 5-րդ սիմֆոնիայից): Անհրաժեշտ է շատ պարզ հարմոնիաներով լավ իմաստով «ցավ պատճառել»: Երաժշտութիւնը շատ զգայուն է, ջերմ ու տաք, և այդ իսկ պատճառով դժվար է մնալ «կորսետի» մեջ:

Այսպիսով՝ Չուխաճյանի արդեն 129 տարեկան «Մահանվագը», որը ոչ միայն հայկական դաշնամուրային առաջին *Marche funèbre*-ն է, այլև իր գեղարվեստական արժեքով կարող է դասվել համաշխարհային դաշնամուրային լավագույն Սգո քայլերգերի շարքին, երկար տարիներ ու տասնամյակներ հանիրավի մոռացված էր: Եվ միայն բոլորովին վերջերս ՀՀ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, տաղանդավոր դաշնակահար Արմեն Բաբախանյանը նոր կյանք տվեց պիեսին՝ այն ընդգրկելով «Հայ դաշնամուրային երաժշտութեան անթոլոգիայի» առաջին հատորի առաջին խտասալիկում՝ ի շարս Չուխաճյանի դաշնամուրային ևս 9 պիեսների: Իսկ 2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Նիստերի դահլիճում տեղի

*ունեցած «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգի ընթացքում Հայաստանում «Մահանվագի» առաջին համերգային կատարումն իրականացրեց արվեստագիտություն թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, շնորհաշատ երիտասարդ դաշնակահարուհի Լիլիթ Արտեմյանը: Վերջինս «Մահանվագը» նվագեց նաև 2012թ. դեկտեմբերի 21-ին՝ Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում Տ.Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյա հոբելյանին նվիրված հանդեսի ժամանակ:*

*Հուլանք, որ շուտով «Մահանուագն» իր արժանի տեղը կգտնի մյուս հայ (և ոչ միայն հայ) դաշնակահարների նվագացանկում ևս:*

Анна АДАМЯН  
Армянский государственный педагогический  
университет имени Х. Абовяна

**ПЕРВЫЙ АРМЯНСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ  
“MERCHE FUNÈBRE”.  
“ТРАУРНЫЙ МАРШ” ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА**

Статья посвящается первому в армянской фортепианной музыке Marche funèbre Тиграна Чухаджяна – “Траурному плачу при Гробе трижды блаженного Владыки и Патриарха Армян Турции Е. С. Нерсеса”, написанному композитором под влиянием скоростижной смерти Патриарха армян Константинополя, 47-летнего Нерсеса Варжапетяна, последовавшей 7-го декабря 1884 года в Константинополе. Впервые произведение прозвучало во время похорон Патриарха и неоднократно – впоследствии; затем оно было предано забвению. Автор обращается к истории создания и дальнейшей судьбе пьесы, выявляет особенности музыкального языка и исполнительской интерпретации.



**«ԵՂԵՄԻՅ ՀԵՏՈ» ԲԱԼԵՏԻ ՍՅԵՆՈԳՐԱՑԻԿ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ  
ԺԱՆ ԳԱՈՉՈՒԻ ԵՎ ՌՈՒԲԵՆ  
ՏԵՐ-ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

1966-ին՝ մոտ տասնամյա դադարից հետո, ժան Գաուզուն վերստին հանդես եկավ որպես բեմանկարիչ՝ համաձայնելով ձևավորել «Եղեմից հետո» բալետը ամերիկյան Հարքնես պարախմբի համար: Մեկ արարից բաղկացած *pas de deux*-ն դրախտից վտարված Ադամի և Եվայի զգացմունքների և փոխհարաբերությունների մասին էր: Բալետի տևողությունն էր 18 րոպե: Երաժշտությունը հեղինակել էր Լի Հոյբին, պարագրությունը՝ ականավոր ամերիկացի պարագիր, պարուսույց Ջոն Բատլերը: Դերակատարներն էին Լոուն Իսակսենը (Եվա) և Լորենս Ռոզը (Ադամ):

Գաուզուի ստեղծագործությունը նվիրված ուսումնասիրություններում անիմաստ է փնտրել սույն բալետի ձևավորման մասին որևէ նկարագրություն կամ առավել ևս վերլուծություն: Այս առումով աչքի է ընկնում միայն Վահան Հարությունյանի «Գաուզու. նկարիչը և իր ժամանակը» մենագրությունը<sup>1</sup>, որտեղ խոսվում է «Եղեմից հետո» բալետի բեմավարագույրի մասին: Ժամանակի ամերիկյան մամուլում ևս գրեթե ոչինչ չի ասվում բալետի բեմանկարչության մասին<sup>2</sup>: Միայն Նյու-Յորք Թայմզի լրագրող Կլիվ Բարնզն է հպանցիկ անդրադառնում Գաուզուի բեմանկարչությանը<sup>3</sup>: Նյուլթի սակավու-

<sup>1</sup> Հարությունյան Վ., Գաուզու. նկարիչը և ժամանակը, Երևան, 1987, էջ 188-189:

<sup>2</sup> Christout M.-F. News from France // Dance Magazine, 1966, August 11; Manchester P.W. New York Newsletter. Harkness and NYC Ballets // Dancing Times, 1968, January 27; Barnes C. Dance: The Elegant Harkness Ballet. "Lone Isaksen is Eve in Butler's 'Eden' // The New York Times, 1969, January 17; Barnes C. Dance: 'Time out of mind'. 'After Eden' also given in Harkness program // The New York Times, 1969, November 15; Barnes C. Dance: A Paris festival. Harkness ballet is joined by Alvin Ailey Company in two programs // The New York Times, 1966, June 16; Barnes C. Dance: Harkness ballet. 3 works new to city are performed // The New York Times, 1967, November 10 և այլն:

<sup>3</sup> Barnes C. Dance: Visit by an unruly child ends. Harkness troupe gives Chicago mixed view. The Joffrey ballet // The New York Times, 1967, March 13.

թյունն այնքան է բարդացրել խնդիրը, որ 2008-ին, Լուվրի դպրոցի սան Մատիլդա Լեթոսնի՝ «Գառզուի բեմանկարչությունը» թեմայով ուսումնասիրությունը ոչ միայն չի պարզաբանում, այլ ավելի է խճճում իրավիճակը՝ Գառզուին վերագրելով միայն բալետի դեկորի ձևավորումը, և կասկածի ենթարկելով բեմազգեստների հեղինակության հարցը<sup>4</sup>: Ցայսօր հրատարկված և գիտական հանրությունը ներկայացված չէ նաև բալետի նկարչագեղ ետնապատումը:

Նման պարագայում թերևս հասկանալի է, թե ինչու է երաժշտական հանրագիտարաններում որպես սույն բալետի բեմանկարիչ հիշատակվում միայն ամերիկահայ սցենոգրաֆ Ռուբեն Տեր-Հարությունյանը, որը ստանձնել է բալետի ձևավորումը 1967-ին<sup>5</sup>:

Գառզուի սցենոգրաֆիան բաղկացած էր նկարչագեղ ետնապատումից և բեմազգեստներից: Նա նաև բեմավարագույրի հեղինակն էր:

Բեմադրությունն պրեմիերան կայացավ 1966թ. հունիսի 8-ին Փարիզում Մարեի բացօթյա փառատոնի ժամանակ:

Բեմավարագույրը ներկայացրել է բալետի դեպքերին նախորդող իրադարձությունը. Ադամի և Եվայի արտաքսումը դրախտից: Նկարիչը շոշափելի է դարձրել առաջին մարդկանց անկումը (երկնքում սավառնող հրեշտակից դեպի Եդեմից հեռացող Ադամն ու Եվան իջնող անտեսանելի անկյունագծի միջոցով) և այդ անկման պատճառը՝ օձին: Վերջինս հայտնվում է հրեշտակից մինչև Ադամն ու Եվան ձգվող անտեսանելի անկյունագծի կենտրոնում՝ փաթաթված

<sup>4</sup> Lejosne M. Les décors et costumes de Jean Carzou. Paris, 2008, vol. 2: Գառզուն անկասկած հանդիսացել է նաև «Եդեմից հետո» բալետի բեմազգեստների հեղինակը: Այդ մասին է վկայում «Ժամանակակից պարը» գրքի վերջում զետեղված «Եդեմից հետո» բալետի բեմադրության մի դրվագի լուսանկարն ուղեկցող գրությունը (տե՛ս Koenig J. F. La danse contemporaine. Paris, 1980): Գառզուի հեղինակության օգտին են խոսում նաև բեմազգեստների՝ ակնհայտ դառուական-դժային ոճը և հանդերձների անքակտելի միասնությունը բալետի բեմանկարչական կերպարի հետ:

<sup>5</sup> Տե՛ս Alberto Testa. Cento grandi balletti. Una scelta dal repertorio del migliore teatro di danza. Roma, Edition 2, 2007, p. 8; George Balanchine and Francis Mason. 101 stories of the great ballets. New York, 1975, p 1; Debra Craine, Judith Mackrell. The Oxford Dictionary of dance, USA, 2000, p. 4; Alberto Testa. Grandi Balletti, Repertorio di Quattro Secoli del Teatro di Danza. Roma, 1991 // <http://www.informadanza.com/trame/aftereden.htm>, Koegler Horst. Dizionario della danza e del balletto. Roma, 1998 // <http://books.google.com> և այլն:

արգելված պտուղներով դրախտային ծառի բնին: Փաստորեն, օձը և ծառը Հանդիսացել են բեմավարագույրի կոմպոզիցիոն և իմաստային կենտրոնը:

Նտնապաստառի կոմպոզիցիան հավասարակշռված էր և կերտված Ռ-աձևույթի սկզբունքով. միջին պլանում աջից և ձախից պատկերված աշտարակավոր ամրոցներն, ասես, խաղում էին կուլիսային գործառույթ՝ շրջանակելով նկարը և պարողներին:

Բնանկարը բնութագրել է գործողության վայրը՝ աղետից և երկնքի ցատուձից ավերված երկրային աշխարհը: Գառզուն Հանդիսատեսի դատին ներկայացրեց իր նախասիրած Հորիզոնականների, ուղղահայացների, զուգահեռների համադրությամբ և հակադրությամբ լուծված, գծային ամուր հենք ունեցող բուսազուրկ, ամայի բնանկարը: Աղետից վնասված երկրի ընդհանուր կերպարն ամբողջացրել են գծային սարդոստայններից տեղ-տեղ առանձնացող, մարդու կողմից լքված գյուղատնտեսական գործիքը, հեռացող նավերը: Բնանկարն արտահայտել է «դաժան նոր աշխարհը» և հերոսներին հակադրվող «սառնաշունչ ճակատագիրը» (Կ. Բարնզ)<sup>6</sup>:

Միաժամանակ անկանոն ու անընդմեջ գծերի խիտ, «հոսուն» ցանցից «Հյուսած» ետնապաստառն իր անհանգիստ ությանով կերպավորել է հերոսներին համակած քառսի, փոթորկվածության և տազնապի զգացողությունը: Վերջինս ուժգնացրել են կարծես անտեսանելի առարկաների զգած երկար ստվերները, որոնք հագեցրել են մթնոլորտը միատիցիզմով, մահվան և կյանքի հակադրությամբ (լույսի և ստվերի խաղը): Այլաբանությունն առկա էր նաև ուղղահայացներում, որոնք, հակադրվելով Հորիզոնական-երկրային պլանին, մարմնավորել են հերոսների ձգտումը դեպի երկնայինը:

Բատլերի պարագրային դրամայի ողջ հուզական լուսապատկերն է արտահայտվել Գառզուի սցենոգրաֆիայում: Եթե Գառզուի՝ դրաֆիկական-գծային սուր և անհանգիստ ձեռագրով լուծված «երկրային պլանը» կերպավորել է միաժամանակ թե՛ աղետը, թե՛ դրա հետևանքով հերոսների հոգին համակած տազնապը, ապա ետնապաստառի 2/3-ը կազմող երկնային պլանը՝ խաղաղ երկինքը, և բեմա-

<sup>6</sup> Barnes Clive. The Ballet: John Butler's 'After Eden' at City Center// The New York Times, 1972, March 22.

զգեստներն արտահայտել են Բատլերի լավատեսական հանգուցալուծումը, համաձայն որի բալետի վերջում Ադամի և Եվայի հուսահատությունը և փոխադարձ մեղադրանքը վերափոխվում են կարեկցանքի և սիրո: Այս առումով խոսուն էր բեմազգեստների բուսական զարդանախշը, որը խորհրդանշում էր կորսված դրախտի վերականգնումը, հերոսների հոգևոր նորոգումը:

«Եղեմից հետո» բալետում Գառզուն նախընտրեց բեմահարդարման գեղանկարչական եղանակը: Թատերական ձևավորման նման սկզբունքը, երբ բեմական տարածությունը, բեմազգեստները և սցենոգրաֆիկ այլ տարրերը մեկ միասնական գեղանկարի մաս են կազմում, շարունակում էր դեռևս XX դարասկզբի գեղանկարիչ-դեկորատորների սկզբնավորած ավանդույթը: Արվեստաբան Իվ Բոնան այն նկարագրել է որպես հաստոցային գեղանկարի մեծացում բեմի վրա<sup>7</sup>: Միաժամանակ բեմում միայն ետնապատասառի կիրառումը՝ առանց նկարչագեղ կուլիսների, կարելի է բացատրել բալետի կարճատևությունով:

Հեռու մնալով 1960-ականների նորարարական հիմնական միտումներից (բեմի մեկնաբանումը որպես եռաչափ տարածություն, բազմապիսի ֆակտորաների, նորագույն տեխնոլոգիաների ֆունկցիոնալ կիրառումը և այլն)<sup>8</sup> Գառզուի բեմանկարչությունն արդիական էր իր մոտեցմամբ: Ֆրանսահայ դեկորատորի ձևավորումն անհրաժեշտ «գործընկեր» էր պարային դրամայի բովանդակային և զգացմունքային կարգի բացահայտման մեջ: Այդ մասին է ասել նաև Գառզուն. «Պարադոքս մը ըսեմ. դեկորացիան դեկորատիվ չի պիտի ըլլա: Ան շլացնելու չէ: Ապրեցնելու է: Դեկորացիան դրամատիկ պիտի ըլլա»<sup>8</sup>:

1967-ին՝ «Եղեմից հետո» բալետի պրեմիերայից ընդամենը մեկ տարի անց, Ֆրանսահայ գեղանկարիչ-դեկորատոր Ժան Գառզուի ձևավորումները փոխարինվեցին մեկ այլ հայորդու՝ ամերիկահայ պրոֆեսիոնալ բեմանկարիչ Ռուբեն Տեր-Հարությունյանի դեկորներով:

<sup>7</sup> Paul-Louis Mignon (avant-propos). Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960, Bruxelles, 1973, p. 13.

<sup>8</sup> Տե՛ս Գրիգորյան Ա., Մանուկյան է., Գառզու. Հայկական ուսարտիա // «Սովետական արվեստ», 1967, N 1, էջ 50:

1967-ին Հարքնես բալետի ղեկավար կազմում փոփոխություն էր եղել. նոր գեղարվեստական ղեկավար էր նշանակվել Բրիան Մակդոնալդը: Հանդիսատեսին թանկարժեք՝ շքեղ, ծախսատար բեմադրություններ ներկայացնելու ցանկությունը նա որոշեց թարմացնել նաև «Եղեմից Հետո» բալետը և դիմեց ամերիկյան նորարարական բեմանկարչության ռահվիրա, ԱՄՆ-ում մեծ հռչակ վայելող բեմանկարիչ Ռուբեն Տեր-Հարությունյանին: Վերջինս Մինգ Չո Լիի, Բորիս Արոնսոնի Հետ ԱՄՆ-ում անցում էին կատարել նկարչագեղ ոճից դեպի քանդակային և տեքստուրային եղանակները: «...Նա (Տեր-Հարությունյանը) քաջաբար և վարպետորեն է օգտագործում անսովոր նյութեր, ինչպիսին են սինթետիկ գործվածքները և մետաղական կոնստրուկցիաները: Իր բեմանկարչությունը... բացահայտում է բեմն իր բոլոր ձևերով», - գրված է “Larousse” Հանրագիտարանում<sup>9</sup>:

Ռ.Տեր-Հարությունյանը «Եղեմից Հետո» բալետի ձևավորման մեջ հավատարիմ մնաց իր հեղափոխական մոտեցմանը: Բեմի կենտրոնում՝ ետին պլանում, բեմանկարիչը տեղադրել էր երկու հսկայական ճարտարապետական-քանդակային մետաղյա կոնստրուկցիաներ: Գորշ-չափանակագույն էր ետնապատուռի ողջ մակերեսը, իսկ վերևից ընկնող լույսն ուժգնացնում էր բալետի դրամատիզմը:

Ռուբեն Տեր-Հարությունյանի կերտած սցենոգրաֆիան չէր ներկայացնում գործողության կոնկրետ կամ ընդհանրացված վայր: Ամերիկյան թատրոնի քեմբրիջյան Հանրագիտարանը բեմանկարչի աշխատանքի նպատակն է համարում բեմում կերտել «դրամայի, բանաստեղծության, երաժշտության և շարժման տեսողական համակերպը... պարզությունը, հստակությունը և առեղծվածի որոշ տարրերով»<sup>10</sup>: Նույն սկզբունքն է ընկած Ռ.Տեր-Հարությունյանի՝ «Եղեմից Հետո» բալետի սցենոգրաֆիայի հիմքում: Բեմի երկու մետաղական բեկորները նմանվել են հսկայական ջրահեռացման խողովակաների: Թվացյալ ծանոթ, ամենօրյա իրականությունից վերցված այդ առարկաները վերափոխված են ինչպես երազում և ներշնչել են առեղծվածի

<sup>9</sup> Larousse. Dictionnaire de la danse, 1999 // <http://www.larousse.fr/archives/danse/page/418>.

<sup>10</sup> Wilmeth Don B. The Cambridge guide to American theatre. Cambridge, 2007, p 640; նույնը՝ Stanton Sarah, Banham Martin. The Cambridge paperback guide to theatre. Cambridge, 1996, p. 371:

զգացողություն: Միաժամանակ դրամայի տեսողական համակերպն ստեղծվել է բեկորների չափսերի և ծավալների փոխհարաբերություն հիման վրա: Այսպես, պարողների և կոնստրուկցիաների մասշտաբների ակնհայտ անհամապատասխանությունը կարող է մեկնաբանվել իբրև Ադամին և Եվային համակող ճնշման, անհանգստություն, վախի զգացողության կերպավորում, ընկած մետաղը՝ որպես անկման, մեղսագործության խորհրդանիշ, կոնստրուկցիաների կոմպոզիցիոն անհավասարակշռությունն ակնարկել է ետեղեմյան կյանքի դժվարությունները: Երկրային գունաչարի՝ օքրայի կիրառումը հիշեցրել է գործողություն վայրը: «Բեմանկարչությունն արվեստ է, որը կարող է վերափոխել դատարկ խորանարդը՝ բեմը, դրամատիկ լարվածություն ասպարեզի», - նկատել է Տեր-Հարությունյանը<sup>11</sup>: Այդպիսին էր նաև խնդրո առարկա *pas de deux*-ի բեմանկարչությունը: «Եղեմից Հետո» բալետի սցենոգրաֆիան առեղծված, տազնապ, հույսերի անկում ենթադրող կոթողային ձև էր:

Դեկորի պես մինիմալիստական էին նաև բեմական հանդերձները՝ Եվայի մարմնագույն սեղմիրան հագուստը և Ադամի նույն գույնի տրիկոն: Վերջիններս, աստվածաշնչյան գրվածքին համապատասխան, բիբլիական կերպարներին ներկայացնում էին «մերկ»:

Միաժամանակ, Ռ.Տեր-Հարությունյանի սցենոգրաֆիկ լուծումը բալետի գեղարվեստական միասնականություն համատեքստում ուներ որոշ «զանցանքներ»: Այսպես, «Եղեմից Հետո» բալետի պարագրություն մեջ կարևորվել է զգացմունքների արտահայտումը, մինչդեռ հարությունյանական սառը-մետաղյա մեծամասշտաբ կոնստրուկցիաները գուրկ էին հուզականությունից: Բարդ է պատկերացնել Լի Հոյբիի նեոտոմանտիկական երաժշտությունն այս մոդեռնիստական ծանրակշիռ կոնստրուկցիաների ներքո: Տպավորություն է ստեղծվում, որ բեմանկարչության գեղագիտական կողմը ևս զոհաբերվել է հանուն սիմվոլիկ-առեղծվածային բովանդակության. համաչափությունների խախտում, կոմպոզիցիոն անհավասարակշռություն, ներդաշնակ ձևի գրոտեսկային աղճատում: «Ճարտարապետական ձևերը գերիշխում են մերկ բեմում, բայց այնքան էլ ազդեցիկ չեն, որքան կարող էին լինել, քանի որ այնքան էլ հավասարակշռված և զգացմունքային

<sup>11</sup> Rouben Ter-Arutunian. The art of theatre design // Ք.Քաջազի արխիվից:

չեն...», «անհասկանալի, էնրիգմատիկ, առեղծվածային բեմանկարչական կտորները..., նման են *objet trouvé*-ի՝ ավտոմեքենաների հսկայական պահեստամասերի խանութից: Քանդակները զուտ դեկորատիվ են, չնայած որ բարեսեռ չեն...», - գրել են քննադատները<sup>12</sup>:

Անչուլատ, թե՛ Գառզուն. թե՛ Ռ.Տեր-Հարությունյանն ասելիք ունեին սույն բալետում: Բեմահարդարման երկու տարբերակ՝ բանաստեղծականությամբ օժտված նկարչագեղ լուծում կամ սիմվոլիկ-արտասովոր քանդակային-ճարտարապետական մոտեցում. յուրաքանչյուրն ուներ իր գրավչությունն ու յուրօրինակությունը: Այդ առումով ցավալի է, որ Գառզուի բեմանկարչական աշխատանքը հպանցիկ կերպով է նշվում և կամ ուղղակիորեն անտեսվում: Հուսով ենք, որ «Եղեմից հետո» բալետի Գառզուի ձևավորումն իր արժանի տեղը կգրավի նկարիչ-դեկորատորի բեմանկարչական փայլուն ժառանգություն մեջ:

Маргарита КАМАЛЯН  
Институт искусств НАН РА

## СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ РЕШЕНИЯ БАЛЕТА “ПОСЛЕ ЭДЕМА” В ИСКУССТВЕ ЖАНА ГАРЗУ И РУБЕНА ТЕР-АРУТЮНЯНА

Статья посвящена театральным оформлением балета Ли Хойби “После Эдема”, осуществленным художником-декоратором, французским армянином Жаном Гарзу и профессиональным сценографом, американским армянином Рубеном Тер-Арутюняном. В результате сравнительного анализа автор выявляет особенности этих двух вариантов сценического оформления балета. Если Гарзу предложил пронизанное поэтичностью утонченное живописное решение, то Рубен Тер-Арутюнян был сторонником более современного, символически-неординарного скульптурного подхода. Базой для исследования послужили фотографии эскизов задника и сценического занавеса, предоставленные сыном Гарзу, Жаном-Мари Гарзу, а также фотографии и материалы из архивов Национальной библиотеки Нью-Йорка.

<sup>12</sup> **Barnes Clive.** Harkness ballet. 3 works new to city are performed // The New York Times, 1967, November 10; **Siegel, Marcia B.** Noblesse oblige: the Harkness ballet's first New York season // **Kamarck, Edward** (ed.) Arts in society: the arts and the black revolution, 1968, // <http://digital.library.wisc.edu/1711.dl/Arts.ArtsSocv05i2>.

Մարատ ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
ՀՀ մշակույթի նախարարություն

## ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ «1915 ԹՎԱԿԱՆ» ԿԱՆՏԱՏԸ

20-րդ դարի երաժշտարվեստում կանտատի ժանրը յուրօրինակ զարթոնք ապրեց: Դա բազմակողմանի արտահայտվեց արևմտաեվրոպական ավանգարդ ուղղության ստեղծագործություններում: Ժանրի մասսայականությունը, գործողությունը խոշոր պլանով ցուցադրելու հնարավորությունը, միաժամանակ՝ ժանրում ենթադրվող արտահայտչամիջոցների հարուստ ներկապնակը ժամանակակից ստեղծագործողների երևակայության համար մեծ ասպարեզ բացեցին: Բացի այդ, 20-րդ դարի բուռն պատմական շրջադարձերը լրջորեն անդրադարձան կանտատի ժանրի ստեղծագործությունների սյուժեի վրա: Այսպես, աստվածաշնչյան և առասպելական պատմություններն իրենց տեղը գիջեցին պատմական ոճագործություններին, մարդկային ողբերգության նկարագրություններին: Որոշ չափով այս թեմաները շարունակում են բարոկկոյի ժամանակաշրջանի «չարչարանքներից» եկող տրամաբանական գիծը: Սակայն մարմնավորվելով 20-րդ դարի կոմպոզիտորական տեխնիկայի տարբեր նորարարական արտահայտչամիջոցներով, նմանատիպ ստեղծագործությունները ներկայացնում են բոլորովին նոր գեղարվեստական տեսակ:

Անշուշտ, նման վերաիմաստավորումն անխուսափելիորեն հանգեցնում է որոշակի փոփոխությունների նաև դրամատուրգիական, ձևակառուցողական և կատարողական կազմի ասպարեզներում: Այսպես, օրինակ, պատմիչի դերերգը հաճախ փոխարինվում է ասերգով, կամ ընդհանրապես վեր է ածվում ասմունքի: Նվագախմբի կազմը հաճախ ձգտում է դեպի կամերայինը: Վերջինս բխում է նոր գեղագիտական պահանջներից: Սյուժեի բազմապլանային ծավալումն իր տեղը գիջում է ներանձնական, խոր ապրումների նկարագրին: Փաստորեն, ստեղծագործությունների հիմքում գործողության փոխարեն հայտնվում է անձի հոգեվիճակը: Նույն նկատառումներից ելնելով փոխվում է կանտատի մասնակիցների դերն ընդհանուր համա-



տեքստում<sup>1</sup>: 20-րդ դարի արևմտաեվրոպական երաժշտությունը լի է նման օրինակներով:

Վահրամ Բաբայանի «1915 թվական» կանտատն իր կառուց-վածքային ու բովանդակային որոշակի առանձնահատկություններով կանտատի ժանրի պահանջներից դուրս է: Այս ստեղծագործությունն ավելի մոտ է վոկալ-սիմֆոնիկ բազմամաս ցիկլի, որի հիմքում դրված է Հայոց Մեծ Եղեռնի ընդհանրական գաղափարը, արտահայտված տարբեր միմյանց հետ ուղղակի կապ չունեցող դրվագներում: Ստեղ-ծագործությունը գրվել է 1995թ. ապրիլին և նվիրված է եղեռնի 80-ամյա տարելիցին: Կանտատը բաղկացած է 8 մասից.

1. Սիփանա քաջեր
2. Գարուն ա
3. Կաքավի երգը
4. Անտունի
5. Հայր մեր
6. Գարուն
7. Խորհուրդ խորին
8. Գովեա, Երուսաղեմ

Ինչպես երևում է մասերի անվանումներից, ընդհանուր առմամբ լինելով աշխարհիկ ստեղծագործություն, շարքը պարունակում է նաև հոգևոր երաժշտությունը վերաբերող հատվածներ՝ «Հայր մեր», «Խորհուրդ խորին» և «Գովեա, Երուսաղեմ»: Այսպիսի ժանրային համակցությունը Վ.Բաբայանի մտահղացման մեջ դրամատուր-գիական հատուկ նշանակություն ունի: Փորձենք այն բացահայտել, հանգամանորեն դիտարկելով ստեղծագործության երաժշտական ու բանաստեղծական տեքստերը:

Լո՛, լո՛, լո՛... Սեգ Սիփանա սարի վերան  
Կտրիճները շտապով գալիս են, միանում:  
Այստեղ անահ որդիք անհաղթ  
Սիփան լեռան գեներ ու գրահի են ընթանում:  
Ինչո՞ւ վառվում են, գինվում,

<sup>1</sup> Այդ մասին ավելի մանրամասն տե՛ս Музыкальная энциклопедия, т. 4. М., 1978, стр. 67-68; Раппопорт Л.Г. Взаимодействие жанров в западноевропейской оратории и кантате 20-го века. В сб. Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сборник статей. М., 1971, стр. 310-317.

Կատարն ի վեր ելնում անհամբեր,  
 Վառ արյուն է նոցա քաջ սրտի մեջ եռում:  
 Սուրում անցնում են ամպեր, քան Սիփանա սուր քամին,  
 Սլանում են դեպի վար, դաշտի մեջ է թշնամին,  
 Նա է վառում, նորա վրեժն անմոռաց,  
 Գազանաբար վատթար թշնամին  
 Հատու սուսերը հանել, հայ զինվորին է սպանել,  
 Այս է վառում քաջերին:  
 Հայ որյարն էլ ոտի կանգնած,  
 Այժմ թշնամուն մահու մարտի է գոչում,  
 Ու վրեժ, արյան վրեժ է նա պահանջում:  
 Ու թշնամին պարտված, թողնում, վազում սարեսար,  
 Հետ է մնում շատ ավար:  
 Արյուն թափեցին փոխանակ արյան`  
 Արյուն քամեց ամեհի սուսեր,  
 Սուրը հագեցավ, ետ դրին պատյան,  
 Ելնում են հիմա սեգ Սիփանն ի վեր:  
 Սեգ Սիփանա կանաչ գազաթին  
 Քաջերն անում են մեծ խնդում,  
 Եվ ամպերի թանձրության միջին  
 Հակա Սիփանա սար թնդում.  
 «Էլ մոտ չեն գա մեզ թշնամիք,  
 Սուր տեսան մեր պողվատիկ»:

Ինչպես տեսնում ենք, «Սիփանա քաջեր» մասի հիմքում դրված տեքստը ներկայացնում է այդ հզոր պատմական ճակատամարտի տեսարանը, հագեցած հերոս զինվորների վրեժի և ազատագրության տենչով, ի վերջո նաև` հաղթանակի հպարտությամբ: Տեքստը կազմված է չորս բաժիններից: Առաջինում հեղինակը ներկայացնում է զինվորների հավաքը, երկրորդում` ավելի խիտ ու դրամատիկ գույներով նկարագրում է թշնամուն` իր ոճրագործություններով, և հայ քաջերի վրիժառության ցանկությունը, երրորդ բաժնում ասես «տեղի է ունենում» բուն հերոսամարտը, որն ավարտվում է թշնամու փախուստով, իսկ չորրորդ բաժինը յուրօրինակ ամփոփում է և Սիփանա հերոսների փառաբանում:

Երաժշտական նյութը բաժանված է բանաստեղծականին համապատասխան, մեկ տարբերություն՝ քանի որ «Սիփանա քաղեր»-ը նախատեսված է որպես կանտատային ցիկլի առաջին մաս, ապա այն սկսվում է սեղմ նախաբանով, ավելի ճիշտ, նախանվագով, որտեղ գուտ երաժշտական միջոցներով ստեղծվում է անհրաժեշտ ռազմաշունչ մթնոլորտը: Զուր չէ, որ այս մի քանի տակտերում հեղինակը հնչեցնում է գոսերը (լիտավրները), փոքր թմբուկը, թավ լարայիններն ու պղնձյա-փողայինները: Այս գործիքային համադրումը կոչված է վերստեղծելու ռազմական նվագախմբի տիպական հնչողությունը: Երբ վերջինիս գումարվում են նաև երգչախմբի արական ձայների «լո՛, լո՛» գոչերը, ռազմական պատրաստությունների տեսարանը դառնում է ամբողջական: Այս հատվածում մուտք է գործում ստեղծագործության հիմնական մասը: Սա քառամաս բաժին է, որտեղ նախաբանից իսկ հաստատվում է 2/4 չափը, տոնայնական, ինտոնացիոն և ռիթմիկ ոլորտները մնում են միատարր ու անփոփոխ մինչև վերջին հնչյունները: Համառ քայրերգի երաժշտական հյուսվածքում կա հեշտ շոշափելի մի տարր, որն աննկատ նպաստում է այդ միատարրությունը, ապահովելով առաջնութաց սլացքի անընդհատությունը: Դա մեծ սեկունդա-մեծ տերցիա ինտոնացիան է, որը տարբեր ձայներում մշտապես հնչում է, թեկուզև փոփոխված և այլ հնչյուններից, բայց միշտ ճանաչելի է մնում:

Կանտատի երկրորդ մասը դիտվում է իբրև յուրօրինակ հեղինակային շեղում, կամ միջանկյալ դրվագ, որն ընդգրկված է ցիկլում որպես մեջբերում: Տվյալ պարագայում զեղարվեստական մեջբերման նպատակն, ասես, «ուրիշի ուղղակի խոսքով» ցանկալի կամ երևակայական պատկերի վերստեղծումն է: Այս մասը Կոմիտասի հանրահայտ «Գարուն ա» երգի խմբերգային-գործիքային մարմնավորումն է: Հավատարիմ մնալով կոմիտասյան ներդաշնակման ոճին, Վահրամ Բաբայանը թողնում է նվագախմբում միայն լարայինները, գալարափողը, կլարնետն ու ֆլեյտան: Ծանոթ ելևէջները հեղինակը միտումնավոր ներկայացնում է թափանցիկ և զուսպ հնչողությամբ լարայինների մոտ, կլարնետն ու ֆլեյտան ուղղակի հետևում են սոպրանոների վոկալ գծին, իսկ գալարափողերը շարունակ հնչեցնում են վարընթաց փոքր սեկունդայի ինտոնացիան, որն ընկալվում է որպես ողբի, արտասուքի ձայնային խորհրդանիշ: Հետևելով Կոմիտասի կոնտրաստա-

յին բազմաձայնութեան սկզբունքներին, Վահրամ Բաբայանը երգչա-  
խմբի երաժշտական նյութը կերտում է նույն կերպ՝ յուրաքանչյուր  
ձայն տանում է իր ուրույն գիծը, նույնիսկ կուլմինացիոն հատվա-  
ծում, երբ ձայներից յուրաքանչյուրը բաժանվում է երկու խմբի և  
«Գարուն ա» մեղեդին հնչում է նաև զանգակների մոտ:

Այս գաղափարի դրամատուրգիական շարունակությունն են  
դառնում ցիկլի երրորդ, չորրորդ և վեցերորդ մասերը՝ «Կաքավի  
երգ»-ը, «Անտունի»-ն և «Գարուն»-ը: Այս երեք մասերը նույնպես  
ներկայանում են որպես յուրօրինակ մեջբերումներ՝ հեղինակի կողմից  
ճշգրիտ գեղարվեստական-երևակայական դաշտ վերստեղծելու  
նպատակով: Այս միտքն ապացուցում են ոչ միայն այս մասերի սեղմ  
չափերը և նրանց սլացիկ «անցկացումը», այլև հյուսվածքը, որը  
կերտված է կոմիտասյան ոճով ու երաժշտական սկզբունքներով: Եր-  
րորդ և չորրորդ մասերում մեներգում է սուպրանոն՝ նվագախմբի գոր-  
ծիքների զուսպ նվագակցությամբ: Ասես, գեղարվեստական արեգո-  
րիայի միջոցով հեղինակն ունկնդրին «չեղում է» դեպի ազգային  
երգի մաքուր ու պարզ միջնորտ, «Անտունի»-ով կրկին վերադառ-  
նում է կանտատի բուն թեմային՝ Հայոց ցեղասպանությունը, նաև  
ճանապարհ բացելով դեպի Աստծո դռները՝ տերունական աղոթքի  
միջոցով:

Կանտատի հինգերորդ մասը «Հայր մեր» տերունական աղոթքի  
բազմաձայն երաժշտականացումն է: Առաջին և ամենակարևոր հատ-  
կանիչը երաժշտության լիարժեք ենթարկումն է տեքստին: Այս հան-  
գամանքից բխում է մետրի փոփոխականությունն ըստ տեքստի  
ֆրազների: Երկրորդ կարևոր հատկությունը սիլաբիկ՝ վանկաչափա-  
կան երգեցողության կիրառումն է, երբ յուրաքանչյուր վանկ երգվում  
է մեկ հնչյունով: Այն է՝ ընտրված է հայ հոգևոր երաժշտության,  
մասնավորապես, շարականերգության մեջ ընդունված երգեցողու-  
թյան հիմնական երեք տիպերից մեկը՝ վանկայինը: Եվ վերջապես,  
երրորդ առանձնահատկությունը խորալային կառուցվածքն է, որի  
դեպքում ձայները շարժվում են միասին, ուղղահայաց համահնչյուն-  
ներով: Նվագախումբն այստեղ դարձյալ ներկայացված է միայն  
լարայիններով և զուգահեռաբար շարժվում է երգչախմբին ներդաշ-  
նակ հյուսվածքով: Նույն կոմպոզիցիոն սկզբունքը մենք տեսնում ենք  
մյուս երկու հոգևոր հատվածներում՝ «Խորհուրդ խորին»-ում, որը

Կոմիտասի պատարագի նախաբանն է և «Գովեա՛, Երուսաղեմ»-ում՝ կերտված չափազանց զուսպ երաժշտաարտահայտչամիջոցներով:

Կանտատը վերջավորող «Գովեա՛, Երուսաղեմ» մասը նվիրված է Քրիստոսի հարուժյանը և Աստծո զորության փառաբանմանը: Այս հոգևոր նմուշը Բաբայանը գործիքավորել է լարայինների ու եռանկյունու միջոցով, որը հայտնվելով վերջում, խորհրդանշում է սուրբ երրորդությունը և իր կախարդական ղողանջով վերստեղծում է երկնային ուժերի հաղթանակի լուսավոր գաղափարը:

Յիկլի վեցերորդ մասը՝ «Գարուն»-ը, իր բովանդակությամբ և բնույթով բացարձակ աշխարհիկ մաս է: Հայտնվելով երկու հոգևոր մասերի միջև, Կոմիտասի «Գարուն» a cappella խմբերգը<sup>2</sup> Բաբայանի մարմնավորմամբ յուրօրինակ կղզի է դառնում այս վոկալ-գործիքային ցիկլի դրամատուրգիայում:

Քեզ ըսպասող չմնաց,  
Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն,  
Գովքդ ասող չմնաց,  
Ձուր ես գալիս, ա՛յ գարուն:  
Սև մուժ պատեց աշխարհին,  
Սար ու ձոր դառան արին,  
Մեզ վայ բերեց էս տարին,  
Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Բյուլբյուլը գա՛ թող ձեն տա,  
Էլ ո՞վ պիտի քեզ խնդա,  
Էլ ո՞ր սիրտը կլթնդա,  
Ձուր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Բյուլբյուլն եկավ՝ վարդ չունի,  
Ծաղկոցը կա՛ գարդ չունի,  
Էլ ո՞վ ա, որ գարդ չունի,  
Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Դու ետ բերիր հավքերին,  
Ո՞նց տեր ըլնեն բներին,  
Սաղ տեղ չկա մեր երկրին,

<sup>2</sup> Տե՛ս Կոմիտաս, «Գարուն», Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հատոր 2, խմբերգեր, Երևան, 1965, էջ 141-145:

Ձուր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Աշուղի բերանը փակ,  
Սազ-քյամանչեն փակի տակ,  
Սիրտն ա էրվում անկրակ,  
Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Քեզ ըսպասող չմնաց,  
Ձուր ես գալի, ա՛յ գարուն:  
Գովքդ ասող չմնաց,  
Ո՞ւր ես գալի, ա՛յ գարուն:

Հովհաննես Հովհաննիսյանի այս բանաստեղծությունն ամբողջովին պարուրված է վշտով և արտահայտում է ողբի ու կյանքի դաժան իրադարձությունների դեմ ուղղված բողոքը: Կոմիտասյան խմբերգը տարբեր գործիքային, տեմբրային երանգներով և հյուսվածքներով հարստացնելու գաղափարն իրականացնելիս Վ.Բաբայանը կիրառել է բազում հետաքրքիր կոմպոզիցիոն հնարներ՝ համադրելով լարայինները, փայտյա-փողայինները (այստեղ ընդգրկված են հոբոյը, անգլիական եղջերափողը, բաս-կլարնետն ու ֆագոտը) և երգչախմբի տարբեր ձայները յուրօրինակ պոլիֆոնիկ հյուսվածքում:

Արտահայտչամիջոցների զուսպ կիրառմամբ այս մասը տրամաբանորեն շարունակում է նախորդ մասերում բյուրեղացած հնչյունային թափանցիկ մթնոլորտը: Բաբայանը կարողացել է ճշգրիտ հետևել կոմիտասյան ձայնատարուլթյանը:

Առաջին և վերջին քառյակներում Հովհաննիսյանը դիմում է գարնանը, ասելով, թե այն զուր է գալիս՝ իրեն սպասող ու գովքն ասող չի մնացել, ասես խորհրդանշական ձևով հաղորդելով եղեռնի գաղափարը: Նույն մոտեցումը մենք նկատում ենք երաժշտական շարադրանքում: Այս մասը կազմված է, ըստ էության, երեք բաժիններից. առաջինը ներածական բնույթի է, իսկ երրորդը՝ ամփոփիչ: Միջին բաժնում տեղի է ունենում բուն «գործողությունը», որտեղ հետևողականորեն ուրվագծվում է բանաստեղծական տեքստի երաժշտական պատկերը: Վերջինս պոլիֆոնիկ իմիտացիայի սկզբունքով գրված համառոտ հատված է, որում հիմնական «գործող անձը» երգչախումբն է: Կրկնվող ինտոնացիան վերընթաց-աստիճանական շարժում է հիմնական “e-moll” հնչյունաշարով՝ 1-ինից մինչև 6-րդ աստիճանները՝ հետագա վերադարձով դեպի կայուն 5-րդը:

Andantino con moto

Oboe *mf*

Corno inglese

Clarinetto basso in B $\flat$

Fagotto

S. *mf*

A. *mf*

T. *mf*

B. *mf*

Քեկ ըս-պա-տոյ չը-նը-նայ,  
 Ո՛ր ես գա-լի, այ գա-

Ինչպես երևում է օրինակից, սուպրանոյի այս շարժումը կրկնվում է այտերի մոտ կվարտա վար՝ դոմինանտային տոնայնության մեջ, այնուհետև՝ d և c հնչյուններից տենորների և բասերի մոտ: Նույն աստիճանական մուտքերով՝ դարձյալ սուպրանո, այտ, տենոր, բաս հաջորդականությամբ այս դարձվածքն անցնում է, համընկնելով բանաստեղծության երկրորդ քառյակին, որում շարունակվում է նույն գաղափարը: Այս անգամ իմիտացիան գուգահեռաբար հնչում է նաև հորոյի ու անգլիական եղջերափողի մոտ: Պետք է առանձնահատուկ կարևորենք հորոյի կանչի գեղարվեստական ու դրամատուրգիական նշանակությունը. այն միայնակ հնչելով նախաբանի սկզբում, այնուհետև աստիճանաբար կրկնօրինակվելով երգչախմբի ձայներում՝ ընդգծում է իմաստային շեշտադրումները:

Միջին բաժինն իր հերթին կարելի է երաժշտականորեն բաժանել բանաստեղծական տեքստին համապատասխան երկու հատվածի: Առաջինում երգչախմբի հյուսվածքը ձեռք է բերում վառ արտահայտված ակորդային շարվածք, ընդ որում հեղինակը միմյանց հա-

մաղրում է մաքուր եռահնչյունների՝ լարայինների և փողայինների խորալանման նվագակցությամբ, որը ճշգրիտ հետևում է երգչախմբի ձայներին, նույնիսկ ուղղակիորեն կրկնելով դրանք:

Մյուս հատվածում թավ լարայինները կերպարայնորեն նմանվում են հարվածայիններին, արտաբերելով բնորոշ կետազմային ուիթմիկ պատկեր, իսկ փողայինները միասին կազմում են, ասես, ևս մեկ երգչախումբ, ավելի ճիշտ, երգչախմբի արտացոլք, որը զուգահեռաբար հետևում է նրան: Այս հատվածում առաջ է գալիս վերընթաց հարմոնիկ տեսլախորդի ինտոնացիան, որը կերպափոխվելով և տեղափոխվելով շարունակ կրկնվում է:

The musical score consists of two systems. The first system features a piano accompaniment with four staves (violin I, violin II, viola/violin III, and cello/bass). Dynamics markings include *f*, *ff*, *pp*, and *mf*. The second system includes vocal parts with lyrics in Armenian. The lyrics for the vocalists are:

դաս, սյ գաս-րան: Յնու-րանն է-կամ Վարդ ջու-նի,  
 դաս, սյ գաս-րան: Յնու-րանն է-կամ Վարդ ջու-նի,  
 դաս, սյ գաս-րան: Յնու-րանն է-կամ Վարդ ջու-նի,  
 դաս, սյ գաս-րան:

Վերջապես, հաջորդ հատվածում առկա է խմբերգային մինիմալիզմի հետաքրքիր մի դրվագ. արտաքնապես պարտիտուրի էջերը նմանվում են շախմատային խաղատախտակին: Շարունակ ուժգնացող *crescendo*-ի ներքո տակտը մեկ բաս-սոպրանո և պտ-տենոր



զույգերը կրկնողությամբ միմյանց են փոխանցում տերցիա ինտեր-վալն ու բանաստեղծական քառյակի յուրաքանչյուր տողը.

*sempre crescendo poco a poco*

**pp**

Մու եսք բե-րիր համ-գե-րին, Դնչ ցեր ըն-նեն քո-նե-րին,  
 Մու եսք բե-րիր համ-գե-րին, Դնչ ցեր ըն-նեն քո-նե-րին, ասջ ցեր չը-փու մեր կրկ-  
 Մու եսք բե-րիր համ-գե-րին, Դնչ ցեր ըն-նեն քո-նե-րին, ասջ ցեր չը-փու մեր կրկ-  
 Մու եսք բե-րիր համ-գե-րին, Դնչ ցեր ըն-նեն քո-նե-րին

---

**pp** **pp** **pp**

*sempre crescendo poco a poco*

*sempre crescendo poco a poco*

*sempre crescendo poco a poco*

*sempre crescendo poco a poco*

*sempre crescendo poco a poco*

Հասնելով հնչողության զինամիկ գազաթնակետին բոլոր հնչյունները լուծ են, և վերադառնում է նախաբանի գլխավոր ինտոնացիան նույն e-moll-ում, սակայն այժմ արձագանքի նման հնչելով ppp և come ecco վերադառնում է Հովհաննիսյանի բանաստեղծության հիմնական միտքը, որպես դրամատուրգիական, ինտոնացիոն ու գազափարային յուրօրինակ կամար.

5

Tempo I

Tempo I

Tempo I

Խորհրդանշական է «Գարուն» խմբերգի ավարտն անսպասելի լուսավոր E-dur եռահնչյունով. Կոմիտասն այստեղ այնուամենայնիվ փայփայում է հույսի մի շող՝ ապավինելով բնության գարթոնքի և վերակենդանացման լավատեսական գաղափարներին: Բարայանն իր

«ողբերգական» «Գարուն»-ը ավարտելով նույնությամբ՝ E-dur-ի լուսավոր Հնչողությամբ, ասես, ուղղություն է ցույց տալիս դեպի Աստծո դռները, որոնք հույս ու հավատ կբերեն ողբացողներին, և, ի վերջո, հայ ազգի ոգին հարուժյուն կառնի և ողբը կփոխարինի Աստծո գովասանքով ու փառաբանմամբ: Ասվածի ապացույցն են դրան հաջորդող հոգևոր մասերը՝ «Խորհուրդ խորին» և «Գովեա՛, Երուսաղեմ», որոնց արգեն անդրադարձել ենք:

Այսպիսով, Վահրամ Բաբայանն իր «1915 թվական» կանտատում զանազան կոմպոզիցիոն ու տեխնիկական միջոցների հետաքրքիր համադրություններով, բանաստեղծական տեքստի գաղափարին հավատարմորեն հետևելով, ստեղծել է խմբերգային-գործիքային բազմաբնույթ ու ավարտուն պատկերաչար: Դրամատուրգիական գիծն ընթանում է հետաքրքիր կերպով՝ ռազմական ու վրեժխնդրության կոչերից դեպի Եղեռնի կոմիտասյան երաժշտական խորհրդանիշները, հասնելով «Անտունի» երգում արտացոլված հայ պանդխտության գաղափարին, տերունական աղոթքով խնդրելով Աստծուց մեղքերի թողություն: Այնուհետև միանալով հայ մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանի բողոքին ու վշտին, հույսի փոքրիկ շողով մղվում է կրկին դեպի Աստծո դռները, և հոգևոր խորհրդով հասնում հարուժյան լուսավոր ու ցնծագին գաղափարին: Այսպիսին է Վահրամ Բաբայանի «1915 թվական» կանտատն իր ամբողջության մեջ: Այն կարելի է ընկալել և գնահատել իբրև ազգային խորհրդանիշների՝ կոմիտասյան հնչերանգների, հոգևոր երգարվեստի ընդհանրացված երաժշտատճական ու կոմպոզիցիոն հնարների հեղինակային մարմնավորման ինքնատիպ գեղարվեստական նմուշ:

Марат АЙРАПЕТЯН  
кандидат искусствоведения,  
Министерство культуры РА

## КАНТАТА ВАГРАМА БАБАЯНА “1915 ГОД”

Статья посвящается восьмичастной кантате “1915 год” Ваграма Бабаяна для сопрано, баритона, смешанного хора и оркестра, написанной в апреле 1995 года к 80-летней годовщине Геноцида, однако до сего дня неопубликованной и неисполненной. Автор выявляет особенности музыкального языка и драматургии кантаты.

Արտավազդ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԵՍԱՆԵՐՈՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՖԻԼՄԵՐԻ ԱԶԳԱԳՐԵՐԸ

XX դարի ընթացքում արտասահմանում՝ Հայերին այս կամ այն կերպ վերաբերող կինոնկարներ նկարահանել են ինչպես սփյուռքահայ, այնպես էլ օտարազգի ռեժիսորները: Այդ ֆիլմերի համար ստեղծված կինոազդարերը մեծապես արտացոլում են դրանցում բարձրացվող հարցերը, ինչպես նաև նկարիչների պատկերացումները Հայ ազգի մասին:

Էկրաններ բարձրացած՝ Հայ ժողովրդին վերաբերող առաջին ֆիլմը լույս է տեսել դեռ 1919 թվականին: «Բռնաբարված Հայաստան» (Ravished Armenia) ժապավենը, որը Հայտնի է նաև «Հոգիների աճուրդ» (Auction of Souls) վերնագրով, միաժամանակ նաև աշխարհում առաջին կինոնկարն է եղեռնի մասին: Ռեժիսոր Օսկար Ափֆելը նկարահանել է այն Հայուհի փախստական Արչալույս (Ավրորա) Մարդիկանյանի համանուն հուշագրքի հիման վրա: Ուշագրավ է, որ Մարդիկանյանը նաև մարմնավորել է ֆիլմում ինքն իրեն: Ֆիլմի գլխավոր հերոսուհին Հենց ինքն է՝ Հարվուլթ նահանգում ապրող երիտասարդ Ավրորան, որին իր հարեմում է ուզում տեսնել թուրք նահանգապետը: Նույն օրերին սկսվում են Առաջին համաշխարհային պատերազմը և Հայկական բնակչության ջարդերը: Ավրորան, որը կտրականապես հրաժարվում է կրոնափոխ լինել և նահանգապետի խաղաղիքը դառնալ, նախ Հայտնվում է մյուս Հայ կանանց Հետ Դեր Զոր անապատում, որտեղ խոշտանգումների է ենթարկվում, ապա ընկնում քրդերի ձեռքը, որոնք վաճառում են նրան ստրկության, սակայն, ի վերջո, նրան հաջողվում է փախչել և ապաստան գտնել Ամերիկայում<sup>1</sup>:

Ֆիլմը ցուցադրվել է 13 ամերիկյան նահանգներում, ինչպես

<sup>1</sup> Nane Avagyan, The Auction of souls – Ravished Armenia, Yerevan Magazine, spring 2010 issue, pg. 47

նաև Լատինական Ամերիկայի մի շարք երկրներում, Ֆրանսիայում, Մեծ Բրիտանիայում: Հոդվածները ֆիլմի մասին լույս էին տեսնում գլխավոր ամերիկյան պարբերականներում՝ *The New York Times*, *The Times*, *Chicago Tribune*, *Variety Moving Pictures* և այլն:

Ցավոք, հետագայում բոլոր պատճենները կորսվեցին, և այսօր պահպանվել է ֆիլմի միայն 15 րոպեանոց մի հատված: Այդուհանդերձ, մեզ հասել են մի շարք ազդագրեր՝ «Հոգիների աճուրդն» ունեցել է բավական լուրջ գովազդային արշավ, որը ներառում է ոչ միայն բուն ազդագրեր, որոնք փակցվում էին կինոթատրոնների մուտքերի մոտ և քաղաքի փողոցներում, այլև բազմաթիվ գրաֆիկական գովազդներ պարբերականներում:

Հիմնական, գլխավոր պլակատը հեղինակել է ամերիկացի նկարիչ Դեն Սմիթը<sup>2</sup>: Դա երկֆիգուր կոմպոզիցիա է, որում թուրք գինվորը մի ձեռքում բռնել է արյունոտ յաթաղանը, մյուսում՝ հուսահատ կիսամերկ հայ կնոջը: Ազդեցիկ այս պատկերում, սակայն, գինվորը ոչ թե կոնկրետ հակահերոս է, իսկ կինը՝ ոչ այնքան Ավրորա Մարդիգանյանն է: Բավական պարզ, բայց ցայտուն սիմվոլիզմի միջոցով Սմիթը ներկայացնում է հրեշավոր թուրքիան և նրա զոհը դարձած հայ ազգին: Հատկանշական է, որ Հայ ազգի հավաքական կերպարը որպես կին դեռ 1861 թվականին ներկայացրել է Ջանիկ Արամյանն իր «Ողբացող Մայր Հայաստան» կամ «Հայաստանի փլատակները» հանրահայտ գրավյուրայում, որտեղ գեղեցիկ կինը հուսալքված նստա էր Հայաստանի կորսված փառավոր անցյալը խորհրդանշող փլատակների Փոնին: Սմիթի ազդագրում շատ ավելի լարված էքսպրեսիա է նկատվում, վանքերի և ամրոցների փլատակների փոխարեն այստեղ ամայի սև անապատ է, երկինքը մոխրագույն է, իսկ մարդանման հրեշը, պոկելով հայ ազգը խորհրդանշող կնոջը մայրենի հողից տանում է դեպի կործանում: Հայտնի չէ, թե Սմիթն արդյո՞ք ծանոթ էր Արամյանի հեղինակած պատկերին, որը XIX դարի երկրորդ կեսում կարելի էր հանդիպել շատ հայկական տներում, սակայն զուտ կոմպոզիցիոն տեսանկյունից նա ակնհայտ ազդեցություն է կրել Ֆրանսիացի քանդակագործ Էմմանուել Ֆրեմյեի «Գորիլան քարչ է

---

<sup>2</sup> **Amber Karlins**, A Brief Assessment of the Ravished Armenia Marquee Poster, *Journal of the Society for Armenian Studies*, 2010, pgs. 137-145

տալիս կնոծը» բրոնզե քանդակից: Մեկը մեկին կրկնված է ինչպես «Հրեշի» (միայն թե Ֆրեմյեի գործիյան ձեռքում յաթաղանի փոխարեն քար է բռնել), այնպես էլ կնոծ դիրքը: Հնարավոր է, Սմիթը հանդիպած լիներ քանդակը Ֆրանսիայում ճամփորդելիս, կամ էլ արվեստին նվիրված ամերիկյան պարբերականներում: Համենայն դեպս, բացի ակնհայտ նմանություններից, *The Saturday Evening Post* հանդեսում (*The Saturday Evening Post* vol. 191 (no.29) January 18, 1919 pg. 28) ամբողջ էջը զբաղեցնող՝ Փիլմի գլխավոր ազդագիրը գրեթե նույնությամբ կրկնող սև-սպիտակ գովազդային էջին նկարչի ստորագրություն տակ կարելի է տեսնել *After E. Fremiet*՝ «է. Ֆրեմյեից հետո» գրությունը, որով Սմիթն ինքն է հղում կատարում իրեն ոգեշնչած ստեղծագործության հեղինակին:

Հարկ է նաև նշել, որ Առաջին աշխարհամարտի ընթացքում մեծ տարածում ունեին բրիտանական և ամերիկյան *Destroy The Mad Brute* ազդեցություն պլակատները, որոնցում Գերմանիան պատկերված էր կապկանման հրեշի տեսքով, որի մի ձեռքում մահակ է, մյուսում՝ քաղաքակիրթ Եվրոպան խորհրդանշող կիսամերկ գեղեցկուհին<sup>3</sup>: Իսկ 1933-ին նմանատիպ կոմպոզիցիա հայտնվեց հռչակավոր «Քինգ-Քոնգի» ազդագրում, թեպետ այստեղ արդեն պատկերված էր հսկայական հրեշ-կապիկը, որը շիկահեր գեղեցկուհուն ձեռքը բռնած մագլցում է նյույորքյան երկնաքերներով. նույնը անում էր նաև Փիլմում:

«Բռնաբարված Հայաստանի» մեզ հասած մյուս գունավոր գովազդային պատկերը պահպանվել է *American Weekly* հանդեսի շապիկի նկարազարդման տեսքով (*The American Weekly*, 12 January, 1919): Հայտնի չէ, թե արդյո՞ք այն կիրառվել է, որպես փողոցային պաստառ, բայց լայն տարածում ունեցող հանդեսի շապիկը զբաղեցնելը ինքնին կարևոր գովազդային քայլ է, որը կիրառվում է կինոգովազդում նաև այսօր: Այստեղ Ավրորա Մարդիգանյանը պատկերված է հրդեհի ֆոնին՝ այրվում է հայրենիքը, սակայն, ի տարբերություն Սմիթի՝ անհույս տրամադրությամբ լցված ազդագրի, այստեղ ամեն

<sup>3</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-German\\_sentiment](http://en.wikipedia.org/wiki/Anti-German_sentiment)

ինչ շատ ավելի լավատեսական է. հերոսուհին պոկել է կապանքները և ձեռքերը պարզել դիմավորելով ազատ կյանքը Ամերիկայում:

Ֆիլմի մյուս գովազդային նյութերը, որոնք լույս են տեսել բազմաթիվ պարբերականներում արդեն աչքի չեն ընկնում գեղարվեստական վարպետությունը և հնարամտությունը: Դրանք բոլորը թերթի վրա ոչ շատ մեծ տարածք զբաղեցնող սև-սպիտակ նկարներ են մեծամասամբ դրվագներ ֆիլմից, որտեղ պատկերված են թուրքերի կողմից խոշտանգումների ենթարկվող հայ կանայք կամ Ավրորա Մարդիգանյանի դիմանկարը, և ուղեկցվում են զանազան տեքստերով՝ ֆիլմի աննոտացիա, տոմսերի գներ և այլն:

Եթե Ավրորա Մարդիգանյանի պատմությունը զոհ դարձած հայ ազգի մասին էր, ապա լիբանանահայ ռեժիսոր Սարքի Մուրադյանի «Սասունի գաւակները» և «Մուսա լեռան 40 օրը» պատմում են նույն իրադարձությունների մասին, սակայն արդեն պայքարող հայերի մասին: Ընդհանուր առմամբ Մուրադյանը նկարահանել է 5 կինոնկար, որոնցից չորսն անմիջականորեն կապված են հայ ժողովրդի հետ<sup>4</sup>: Դրանցից առաջինը, 1974-ին Լիբանանում նկարահանված ամբողջովին հայալեզու «Սիրո խոստումը» (Promises of Love) մի քանի տարի անց նույնիսկ ներկայացնում էր Լիբանանը Ամերիկյան կինոակադեմիայի Օսկար մրցանակի «Օտար լեզվով լավագույն ֆիլմ» անվանակարգում<sup>5</sup>:

Մուրադյանի ստեղծագործությունները կարելի է դասել էքսպլոիթեյշն ուղղությունը, որը մեծ տարածում էր գտել ամերիկյան կինոարտադրության մեջ 1970-ականներին: Էքսպլոիթեյշն անվանումն արդեն հուշում է, որ շեշտն արվում էր այսպես կոչված շահարկման վրա օրինակ սեամորթները նկարահանում էին ֆիլմեր սեամորթների մասին, որոնք հետաքրքիր էին միայն սեամորթ հանդիսատեսին: Այդ ենթաժանրը հայտնի է որպես բլեքփիլոթեյշն և այլն:

Այսպես, գտնվելով Լիբանանում կամ ԱՄՆ-ում, Սարքի Մուրադյանը նկարահանում էր ժապավեններ, որոնք կարող էին հետաքրքրել միայն հայերին, թեկուզ միայն այն պատճառով, որ ամբողջությամբ հայալեզու էին: «Սիրո խոստումն», օրինակ, լիբանա-

<sup>4</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0609956/>

<sup>5</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_submissions\\_to\\_the\\_51st\\_Academy\\_Awards\\_for\\_Best\\_Foreign\\_Language\\_Film](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_submissions_to_the_51st_Academy_Awards_for_Best_Foreign_Language_Film)

նահայ սիրահարներին մասին է, որոնց միությունը դեմ են աղջկա ծնողները: Այդ ֆիլմի գլխավոր հերոսի պես, Մուրադյանը շուտով տեղափոխվում է ԱՄՆ, որտեղ շարունակում է «չահարիկ» հայկական թեմատիկան: Նրա հաջորդ ֆիլմը «Երջանկութեան արցունքները» արդեն մյուզիքլ է, ի դեպ սյուժեով բավական նման «Առաջին սիրո երգին» երիտասարդ ընտանիք, սկսնակ երգիչ, փառք, ընտանիքի բաժանում և այլն, պարզապես Ամերիկայի հայ համայնքի շրջանակներում: Այս ֆիլմի համար կատարված ազդագիրը վերատպվել է ժապավենի վերջերս լույս տեսած DVD տարբերակի շապիկի վրա: Հաշվի առնելով ժանրի «թեթևությունը», զարմանալի է, որ ազդագիրն ավելի շատ հիշեցնում է ընտանեկան երջանկությունը նվիրված սոցիալական գովազդ գեղեցիկ ժպտացող կին, նրա մոդայիկ հագնված ամուսինը, որը վեր է բարձրացրել իրենց մանուկ որդուն, արևի պայծառ շողքեր, մեղմ կանաչապատ ֆոն:

Երկու մելոդրամաներից հետո Մուրադյանը որոշեց անել այն, ինչ տարիներ շարունակ էլի հաջողվում սփյուռքահայ այլ ռեժիսորներին էկրան բարձրացնել Եղեռնի մասին մի պատմություն: «Սասունի զաւակները» (*Sons of Sassoun*, 1975) պատմում է 1915-ին նախորդող իրադարձությունների մասին, ներկայացնելով սասունցիների պայքարը սուլթան Աբդուլ Համիդ II-ի օրոք տեղի ունեցող ջարդերի ժամանակ: Նույնպես DVD հրատարակության շնորհիվ մեզ հասած ազդագրի հեղինակը պատկերել է Արարատ լեռան ֆոնին դեպի մարտ վազող մի քանի հեծյալ ֆիդայիների: Հայ ազգի կերպարն ավելի հերոսական ներկայացնելու համար, ճիավորների թվում մեկ հերոսամարտի շտապող կին է պատկերված: Հարկ է նշել, որ ոչ այս ժապավենը, ոչ էլ 1982-ին նկարահանված «Մուսա լեռան 40 օրը» որևէ լուրջ արժեք չեն ներկայացնում կինոարվեստի տեսանկյունից, ինչպես և վերջինի պարզունակ ֆոտոլուսթի միջոցով կատարված ազդագիրը մեր զեկուլյցի համար ընտրած թեմայի համատեքստում:

Հայկական թեմատիկայով կինոյի համար շատ ավելի մեծ նշանակություն ունի ֆրանսահայ մեծանուն ռեժիսոր Անրի Վերնոյի «Մայրիկը» (*Mayrig*, 1990), որը, փաստորեն, դարձավ առաջին լուրջ կինոնկարը «Բռնաբարված Հայաստանից» ի վեր, որտեղ շոշափվում էին Մեծ Եղեռնի պատմությունը և դրա հետևանքները: Ազդագրի հեղինակը կարողացել է բավական դիպուկ փոխանցել ֆիլմի տրա-



մադրությունը՝ ջարդի և տեղահանության դաժանություններից փրկված հայ ընտանիքը վերջապես ոտք է դրել Մարսել, ազատ ու բարեկեցիկ կյանքի հույսով լցված (անցյալը, կարծես, պետք է մնա հետևում իրենց այստեղ բերած շոգեքարչի հետ): Կոմպոզիցիայով ազդագիրը հիշեցնում է ընտանեկան լուսանկար: Տեխնիկայի տեսանկյունից նկարիչը շատ չի «լարվել», պարզապես պատկերելով ճիշտ ընտրված կոմպոզիցիան: Պլակատն, այսպիսով, արտացոլում է հայերի մի ամբողջ սերնդի վիճակը՝ հայրենիքից զրկված, ջարդերից մազապուրծ եղած և օտար ափերին նոր տուն գտած:

Վերնոյից հետո համաշխարհային կինոյում ամենաազդեցիկ հայի կարգավիճակը ստացավ կանադահայ Ատոմ Էգոյանը: Վերջինս հայկական թեմային անդրադարձել է երկու անգամ՝ նախ, 1993-ին նկարահանված «Օրացույց» (Calendar) կինոնկարով, ապա՝ «Արարատով» (Ararat, 2002): Առաջին ֆիլմի հերոսները սփյուռքահայ ընտանեկան զույգ է՝ լուսանկարիչն ու իր կինը, որոնք գալիս են դեռ պատերազմի մեջ գտնվող անկախ Հայաստան՝ արտասահմանում պատրաստվող օրացույցի համար լուսանկարներ անելու համար: Ծամփորդության ժամանակ նրանց ուղեկցող հայաստանցի վարորդի և կնոջ միջև սիրավեպ է սկսվում: «Օրացույցը» էգոյանի ամենաքիչ հայտնի և ամենակամերային գործերից է այն նկարահանվել է կինոարտադրության համար չնչին գումարով (80 հազար կանադական դոլար) և լայն ցուցադրությունների չի արժանացել, այնպես որ զարմանալի չէ, որ գովազդային արշավի համար պատրաստվել է ընդամենը երկու ազդագիր: Դրանցից առավել հետաքրքիր է այն մեկը, որն ամբողջութամբ նվիրված է Արսինե Խանջյանի հերոսուհուն, որը ժամանելով պատմական հայրենիք վերագտնում է կապը Հայաստանի հետ և գտնում նոր սեր: Ֆոտոկոլաժի միջոցով պատրաստված պլակատում կարելի է տեսնել նրա միանգամից չորս դիմանկար, որոնցից կենտրոնականը Նորավանքի ֆոնին է արված: Այդ ֆոտոհատվածները տեղավորված են դատարկ սև ֆոնի վրա: Հայաստանի մասին հուշումը նկարիչը ոչ միայն Նորավանքի տեսքով է ներկայացրել, այլև վերնագրի համար հմտորեն մշակված տառատեսակի: CALENDAR բառի լատինական տառերը ոճավորված են մեսրոպատառի:

Տառերը, ավելի ճիշտ մեկ տառը, կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում սյուլփեստային բավական բարդ ու խճճված կառուցվածք ունեցող «Արարատի» հիմնական ազդագրում: Պլակատի գրեթե ողջ տարածքը զբաղեցնում է *A* տառը, որը քարակերտ վանք է հիշեցնում՝ եզրերում զարդաքանդակներով շրջանակված և հարթաքանդակներով պատված: Դիզայներական այս լուծումն ավարտվում է Արարատ լեռան հետ նույնացմամբ՝ հսկայական տառը վերևում միաձուլվում է հետին պլանում պատկերված Մեծ Մասիսի հետ, մատնանշելով իր կարծիքով, հայ ազգի համար երկու կարևորագույն արժեքները կրոնն ու մշակույթը, որոնք 1915-ին փրկեցին ազգը ամբողջական ոչնչացումից:

Հայկական հարցին է առնչվում նաև Ռոբեր Քեչիչյանի «Արամ» դրաման: 2002-ին լույս տեսած այս ֆրանսիական կինոնկարի գլխավոր հերոսը Ղարաբաղյան ազատամարտի մասնակից է, որը հայկական հարցի լուծման համար պատրաստ է դնալ արյունահեղություն, ինչի պատճառով նրա հետ խզում են կապերը ընտանիքի անդամները: Ազդագրում Սիմոն Աբգարյանի հերոսը (այս դերասանը, ի դեպ, նաև էգոյանի «Արարատի» լավագույն դերերից մեկն է խաղացել, մարմնավորելով Արշիլ Գորկուն) կանգնած է կարծես խավարի ու լույսի միջև, եկել է այն պահը, երբ նա պետք է որոշի, թե որ կողմն է ընտրում: Չնայած ձեռքում պահած ատրճանակին, դեմքի արտահայտությունից երևում է, որ հերոսը դեռ չի ընդունել վերջնական որոշումը: Նմանատիպ միաֆիգուր կոմպոզիցիաները գլխավոր հերոսի ձեռքում ատրճանակի առկայությունամբ, մեծ տարածում են գտել հատկապես Հոլիվուդյան ֆիլմերի պլակատներում դեռ 1980-ականներից և այսօր էլ չեն դադարում կիրառվել՝ պատկերի միաժամանակ պարզություն և դրամատիզմի շնորհիվ: Որպես դասական օրինակներ կարելի է համարել, թերևս, Բրայան Դե Պալմայի «Սպիով դեմքը» քրեական դրամայի և Քլինթ Իսթվուդի «Չներվածը» վեսթերն-դրամայի ազդագրերը, որոնցում «ատրճանակով միայնակ մարդիկ» են համապատասխանաբար Ալ Պաչինոյի և Քլինթ Իսթվուդի կերպարները: Հարկ է նշել, որ Աբգարյանի Արամը ունի նմանություններ դրանց երկուսի հետ էլ և դաժան նարկոբարոնը, և նախկին մարդասպանը Արամի պես անցել են լույսի ու խավարի ընտրություն

փուլը, երկուսն էլ միայնակ են, երկուսի համար էլ ամենահավատարիմ ընկերը զենքն է:

Միմոն Աբգարյանի մասնակցությունը մեկ այլ հայկական թեմայով ֆիլմ է ֆրանսահայ ռեժիսոր Ռոբեր Գեդիկյանի «Ճամփորդությունը դեպի Հայաստանը»: Գլխավոր հերոսուհին ժամանում է Հայաստան, որպեսզի գտնի իր հորը, որը երկար տարիների ընդմիջումից հետո վերադարձել է Հայրենիք: Թեև ժապավենը նկարահանվել է 2006-ին, սակայն այն լի է 1990-ականներից մնացած կարծրատիպերով, ինչը երևում է նաև միակ ազդագրում, որն իրենից ներկայացնում է ֆիլմից վերցրած կադր: Այսպես, հետին պլանում գտնվող Մեծ Մասիսի ֆոնին ճանապարհով ընթանում է մաշված «Վոլգան» որպես խորհրդային անցյալում մնացած երկրի խորհրդանիշ դա այն տաքսին է, որով հերոսուհին շրջում է Հայաստանով հորը փնտրելիս: Ընդհանուր առմամբ, ինչպես ֆիլմը, այնպես էլ ազդագիրը ցույց են տալիս, որ ֆիլմի հեղինակները չեն ցանկացել տեսնել այսօրվա Հայաստանն այնպիսին, ինչպիսին այն կա, փոխարինելով միջավայրը իրենց պատկերացումներով:

Գլխավոր հայ կերպարներով, կամ հայոց պատմությունն այս կամ այն կերպ առնչվող ֆիլմերի թիվը կարելի է շարունակել (բավական է հիշել միայն 2008-ին լույս տեսած Տավիանի եղբայրների «Արտուշյանների ագարակը» կամ Լորան Թյուելի «Փակ շրջանը»), սակայն դրանց համար կատարված ազդագրերից ոչ բոլորում է արտացոլվում «հայկականությունը», ասել է թե չի երևում նկարչի վերաբերմունքը և այդ վերաբերմունքի արտացոլանքը:

Артавазд ЕГИАЗАРЯН  
кандидат искусствоведения,  
Институт искусств НАН РА

## АФИШИ ЗАПАДНЫХ ФИЛЬМОВ НА АРМЯНСКУЮ ТЕМАТИКУ

В течение XX века кинокартины, так или иначе затрагивающие армянскую тематику, снимались за границей как зарубежными армянами, так и представителями других национальностей. Киноафиши для этих фильмов в большой мере отражают не только поднятые в них вопросы, но и

представления создавших их художников об армянском народе. Самым, пожалуй, ярким примером этому могут служить впервые коснувшаяся темы Геноцида немая полнометражная лента “Изнасилованная Армения” (“Аукцион душ”), снятая еще в 1919 году в США, и выполненные к ней афиши и другой рекламный материал. Впоследствии картины об армянах и Армении снимались как в Голливуде, так и в Европе (“Мать” Анри Верно, “Арабат” и “Календарь” Атома Эгояна, “Ферма жаворонков” братьев Тавиани и др.), однако не во всех афишах к этим фильмам отражается “армянскость”, а значит, не очевидна и позиция художника.

Նարինե ՍԱՀԱԿՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

## ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ «ԵՐԵՔ ՊՈՍՏԼՅՈՒԳ» ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ

Ղազարոս Սարյանը 20-րդ դարի հայ կոմպոզիտորական դպրոցի անվանի դեմքերից է: Անցնելով ստեղծագործական բեղուն ճանապարհ՝ նրա ստեղծագործությունը ներկայացավ կյանքի, աշխարհի, ժամանակի յուրովի ընկալումներով ու ընդգրկումներով՝ հիմք դառնալով անհատական, ինքնատիպ գրելաոճի:

Նրա երաժշտությունը գեղարվեստական յուրատիպ արժեք է հայ երաժշտական մշակույթում: Նոր գեղարվեստական խնդիրները և դրանցով պայմանավորված նոր երաժշտամտածողությունն ու լեքսիկական համապատասխան դրսևորումներ ունեցան նրա երաժշտարվեստում: Կրելով ազգայինի գենետիկ ինֆորմացիան, հիմնվելով ազգային խոր շերտերի և համաշխարհային երաժշտությունից նվաճումների վրա՝ Ղ.Սարյանը հասավ գեղարվեստական նոր որակի, որը ձևավորեց նրա յուրատիպ ոճը:

Ստեղծագործական ասպարեզ իջնելով նախորդ դարի կեսերին՝ նա անցավ գրելաոճի ձևավորման, հասունացման և, վերջապես, բյուրեղացման մեծ էվոլյուցիոն ընթացք, որն իր լեզվական փոփոխություններով հանգեց հոգեբանական կերպարային ոլորտի նոր անցումների և ստեղծագործական նոր փուլի: Բնականաբար ենթադրվում էր և արտահայտչաձևերի փոխազդեցություն, շեշտերի տեղաշարժ՝ նոր որակի ձեռքբերման, ոճական ինքնուրույն ձեռագրի հասնելու համար:

Սկսած 1972-ին գրված Զուլթակի կոնցերտից, որ նշանավորեց ստեղծագործական նոր փուլի սկիզբ, Սարյան-արվեստագետը թևակոխեց ստեղծագործական նոր հարթություն, որտեղ իշխող դարձան հոգեբանականն ու հայեցողականը, սուբյեկտիվ-զգայական նախասկիզբը: Այսինքն՝ ժանրային-պատկերային ծրագրայնությունից հեռանալով՝ կոմպոզիտորը մոտեցավ աշխարհի, օբյեկտի հոգեբանական, փիլիսոփայական կոնցեպտուալ ճանաչողությանը:

իր նախընտրած ժանրերից մեկում՝ կամերայինում, նա բազում ստեղծագործությունների կողքին գրեց իր «Երեք պոստյուդ» դաշնամուրային շարքը:

Երեք մանրանվագից կազմված դաշնամուրային այս շարքը Ղ.Սարյանը ստեղծեց 1990-ին, երբ բոլորում էր իր 70-ամյակը: Ստեղծագործական վերելքի այն նոր աստիճանը, թարմությունը, որ նա ձեռք բերեց Սիմֆոնիայում և Հատկապես նրան Հաջորդած Լա-րային երկրորդ կվարտետում և Թավջութակի Համար գրված սոնատում՝ շարունակություն ունեցավ և այս շարքում:

Պոստյուդների դրամատուրգիայի, կառուցվածքային նրբու-թյունների, ռիթմախնտոնացիոն և լադահարմոնիկ արտահայտչամի-ջոցների և այդ ամբողջությամբ ստեղծվող գեղարվեստական կերպարի ձևավորման ընթացքում հեղինակն ուներ մեկ այլ՝ իմաստնացած, չափազանց պատասխանատու վերաբերմունք, որ կյանքի էր կոչվում ոչ անտարբեր հոգու պրիզմայով: Նրա ստեղծագործական կյանքում այլևս յուրաքանչյուր գործ դառնում էր իրադարձություն, մի նոր ձեռքբերում, ստեղծագործական էվոլյուցիոն ընթացքի նոր աստի-ճան:

«Երեք պոստյուդ»-ը գրվեց կոմպոզիտորի դստեր՝ դաշնակա-հարուհի Լուսիկ Սարյանի խնդրանքով, որի առաջին կատարողն էլ եղավ ինքը:

Պոստյուդները նախնական տարբերակում անվանվել էին. «Հոգու հարություն», «Կեցություն իմաստնություն», «Հավատ և ապագա», սակայն այնուհետ հեղինակը հրաժարվեց դրանցից՝ չցան-կանալով վերնագրել, և դրանք միայն Համարակալվեցին:

Շարքը, ըստ էության, կոմպոզիտորի դաշնամուրային եզակի գործերից է (ուճի նաև «Թեմա վարիացիաներով», «Պար», «Պապիկի ժամացույցը» դաշնամուրային մանրանվագները)՝ չնայած այն հան-գամանքին, որ հիանալի տիրապետում էր գործիքին: Սակայն դաշնա-մուրային ծավալուն կոմպոզիցիայի ստեղծմանը նա դիմեց այն ժա-մանակ, երբ XX դարի դաշնամուրային երաժշտության ժանրի մեծ բազմազանություն մեջ գտավ գործիքի իր համար հարազատ հնչողու-թյունը, տեմբրը, ինչպես նաև կատարողական ոճը:

Շարքը կառուցված է հակադրության սկզբունքով: Երեք պոստ-յուդն էլ ունեն եռամաս ձև: Դրանք տարաբնույթ պիեսներ են՝ իրենց

Հատուկ ֆակտուրայով, մեղեդիական գծի զարգացմամբ, կատարման տեմպով և բնույթով: Սակայն, ի վերջո, այդ թվացյալ բազմազանությունը գալիս է լրացնելու և ամբողջացնելու գեղարվեստական մտահղացումը, նրա տարբեր «կողմերը»:

Ձևակառուցման տրամաբանությունից առումով «Երեք պոստյուղը» մոտ է ուսանողական տարիներին (1947) գրված «Թեմա վարիացիաներով» ստեղծագործությունը: Առաջին հայացքից այս միտքը կարող է թվալ աբսուրդային, քանի որ հարց է ծագում, թե ինչպես և ինչով կարող են մոտ լինել վարիացիոն և եռամաս ձևերը, ավելին՝ ստեղծագործական առաջին և վերջին շրջանի միմյանցից այդքան տարբեր երկերը: Սակայն խնդիրն այն է, որ այս ստեղծագործությունն մեջ, ինչպես և «Թեմա վարիացիաներով» երկում, կոմպոզիտորն առաջին տակտերում ներկայացնում է պոստյուղների բաղադրիչ հատվածների նյութը, և որքան էլ թվում է, թե պիեսներն առանձին են, ինքնուրույն, տարաբնույթ, բայց իրականում հիմնվում են հիշյալ նյութի վրա, ինչն ըստ էության, վերջիններիս խտացված, կոնցենտրացված բանաձևն է:

Առաջին պոստյուղը սկսող մոտիվը՝ այն է վերընթաց սլացիկ պասսաժ և կանգառ մեծ տևողությամբ հնչյունի վրա, կիրառվում է նախ՝ երևացող, այնուհետ՝ առավել խոր շերտերում: Այն հիշեցնում է գործիքային կադենցիոն վիրտուոզ հատվածների ծանոթ ձևեր: Մոտիվի բազմակի անգամ հանդես գալը սիմետրիկ ձևով՝ վարընթաց շարժմամբ, հավասարակշռություն է ստեղծում՝ ստանալով մեղեդիական-ֆակտուրային կամարի ձև և հնչում ոչ միայն առաջին, այլև երկրորդ և երրորդ պոստյուղներում՝ դրամատուրգիական որոշակի բաժինների սահմանազլխին: Այն նաև վարընթաց, միևնույն ժամանակ մեծացված որոշակի ռիթմական խմբավորմամբ և հայեխանման շարժմամբ անցնում է առաջին պոստյուղի միջին բաժնում՝ որպես պոլիֆոնիկ՝ կանոնիկ հատվածի *risposta*, այնուհետև երկրորդ մասի միջին բաժնի ինտոնացիաների հիմքում՝ սակայն միջնորդավորված, քանի որ դառնում է նրա յամբական իմպուլսը:

Առաջին պոստյուղի երկրորդ տակտի ակորդային հաջորդականությունը հիմք է դառնալու պոստյուղներում առկա խորալային բոլոր հատվածների և ակորդային գոյացությունների ու նրանց օգտագործման «միջավայրի» համար, քանի որ ակորդների խտացման

դեպքում կտեսնենք այն բոլոր տերց-սեքստային, կվարտ-կվինտ-օկտավային և կվարտ-սեկունդային ակորդները, որոնք հետագայում գտնելու են ուղղահայաց և որոշ դեպքերում՝ հորիզոնական կիրառություն: Այն բնորոշ է ոչ միայն Ղ.Սարյանի, այլև շատ հեղինակների՝ այս ժամանակահատվածում ստեղծված տարբեր երկերի հորինվածքային առանձնահատկություններին (հարմոնիկ գոյացությունները ստեղծվում են և՛ հորիզոնական գծային, և՛ ուղղահայաց շարադրման շնորհիվ, ինչպես նաև դրանց միջոցով: Այն նաև հայկական մոնոդիկ երաժշտության և նրա լադային կազմակերպման ու բազմաձայնություն՝ հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ սկզբունքների միավորման արդյունքում ձևաք բերված տեսակն է, որտեղ գծային շարադրանքը հարմոնիայում բերում է բազմաթիվ դիսոնանսներին):

Նշենք, որ «Երեք պոստյուդում» միջնորդավորված ձևով դրսևորվում են կվարտետի ժանրի և կամերային անսամբլային արտահայտչականությունը ձևերը: Ինտոնացիոն և տեխնիկական հնարավորություններն ընդհանրացվում են դաշնամուրային ֆակտուրայում որոշակիորեն նախընտրած ռեգիստրային շերտերի մեջ: Զայների պոլիֆոնիկ համակցումները ծնվում են գծային մտածողությունից, դասավորվում ֆակտուրային տարբեր շերտերում և ձևավորվում ակորդային ուղղահայացների և պահված բասերի շնորհիվ: Առաջ են գալիս ռեյիեֆ և ֆոն, դաշնամուրային հնչողության կոլորիտատական լուծման բազմառեգիստրային-տեմբրային տարբերակներ:

Կա ևս մեկ գործոն. ակորդային ուղղահայացների և հարմոնիկ ֆիգուրացիոն միջոցների վերածումը մեղեդիական գծի, որի օգնությունով հորիզոնական հարթության հնչողությունը ձգվում է երկար: Ասվածն առավել բնորոշ է երկրորդ պոստյուդին: Դրանք հարմոնիկ ուղղահայացները արպեջիոնների ձևով վեր են ածում հորիզոնականի, որում էլ ներառված են թեմատիկ ինտոնացիոն դարձվածքները: Ըստ էության միավորվում են հորիզոնական և ուղղահայաց հարթությունները մեկ միասնության մեջ: Ինչ վերաբերում է մեղեդիական գծին, ապա կարելի է լսել կոմպոզիտորի ոճին բնորոշ ազգային ութմախնտոնացիոն դարձվածքները:

Երրորդ պոստյուդն իր ընդգծուն, շեշտված, հարվածայինների նմանվող հնչողությամբ առավել մոտ է տղամարդկանց ազգային պարերի ոգուն: Այն, կարծես, ազգային անկոտրում կամքի, դիմադրող



ուժի և, ի վերջո, ազգի գոյություն հավերժականություն հավատի արտահայտություն է:

Պոստյուզներն ունեն նաև տոկատային հատվածներ, որոնք նույնպես խորթ չեն Ղ.Սարյանի երաժշտությանը:

Հստակ, ութմական ընդգծուն շեշտով հարմոնիկ միջոցները, իմպրովիզացիոն ոճի պասսաժները կոնտրաստ են ստեղծում երաժշտական կերպարի ձևավորման պրոցեսում: Դիպուկ են գտնված ութմական որոշակիություն ունեցող մեղեդիական-հարմոնիկ կառույցները և թաքնված ինտոնացիոն դարձվածքները, որոնք էլ կազմավորում են եզրափակիչ պոստյուզի լակոնիկ արխիտեկտոնիկան:

Ըստ էության, «Պոստյուզներում» իշխում են ութմակորդային հստակ կազմավորումները և նրանց փոխհարաբերումը հորիզոնական իմպրովիզացիոն էպիզոդների հետ:

Ղ.Սարյանի «Երեք պոստյուզներին» բնորոշ են «արտահայտման» լակոնիզմը, կատարողական բազմապլան տեխնիկան, ինտոնացիոն և ձևակառուցման ամբողջականությունը և բարձր գեղարվեստականությունը, ինչպես նաև երաժշտական նոր լեքսիկայի և ազգային լադահարմոնիկ մտածողության ու մոնոդիկ երաժշտությանը բնորոշ ինտոնացիոն որոշակի դաշտի սինթեզը, որը Սարյան-կոմպոզիտորի ստեղծագործական ոճի օրգանական մասն է:

Нарине СААКЯН  
кандидат искусствоведения,  
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

## ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ ЛАЗАРЯ САРЬЯНА “ТРИ ПОСТЛЮДИИ”

В статье обсуждается фортепианный цикл Лазаря Сарьяна “Три постлюдии”, созданный в 1990 г. Рассматриваются композиционные, драматургические, ритмо-интонационные и ладо-гармонические особенности произведения, вопросы, касающиеся формо-композиционной логики и художественных решений; определяется роль произведения в музыкальном творчестве композитора.

Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

**ԱՐԱՄ ՍԱԹՅԱՆԻ «ԵՐԵՔ ՊԻԵՍ» ԵՎ «ՎԵՑ ԲԱԳԱՏԵԼ»  
ԳԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԵՐԸ**

20-րդ դարի երկրորդ կեսին ստեղծված հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային շարքերի ցանկում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում Արամ Սաթյանի «Երեք պիեսը» և «Վեց բագատեղը»: Թեև կոմպոզիտորը դաշնամուրի համար գրել է միայն այս երկու շարքը, սակայն ցիկլիկ ձևերը բազմիցս գրավել են Սաթյանին: Բազմաժանր ստեղծագործությունների կողքին<sup>1</sup> Արամ Սաթյանը երեք վոկալ շարքի հեղինակ է, որոնք գրված են Գևորգ Կարապետյանի (1966), Անդրե

---

<sup>1</sup> Լարային կվարտետ (1965), Սոնատին դաշնամուրի և ջութակի համար (1966), Վոկալ շարք Գ.Կարապետյանի խոսքերով ձայնի և դաշնամուրի համար (1966), Կոնցերտ ջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1967), Սիմֆոնիկ վարիացիաներ «Շարական» թեմայով (1968), «Երաժշտություն» ֆելետայի, հարվածային և փողային գործիքների համար (1969), Սոնատ ջութակի և ֆագոտի համար (1969), Սիմֆոնիա «Երգ բնություն» Արտեմ Հարությունյանի խոսքերով երեք մենբրզի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1970), «Մետամորֆոզ» դալարափողի և լարային նվագախմբի համար (1970), Կոնցերտ ֆելետայի, հորդի, կլարնետի և լարային նվագախմբի համար (1971), Պիես ֆելետայի համար (1972), «Երեք պիես» դաշնամուրի համար (1973), Կոնցերտ թավջութակի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1973), «Կազենցիաներ» երգհնչի, կոնտրաբասի և հարվածային գործիքների համար (1974), «Երեք պիես» տավիդի համար (1975), Օրատորիա «Միրո վեպ» Ավ.Իսահակյանի համանուն ստեղծագործության հիման վրա (1975), «Հանկարծ» վոկալ-գործիքային պատկեր, խոսք՝ Ա.Հարությունյանի (1976), «Վեց բագատեղ» դաշնամուրի համար (1978), Սոնատ ֆագոտի և դաշնամուրի համար (1979), Սոնատ ջութակի և դաշնամուրի համար (1981), Բալլադ Ֆլուտի հորնի և էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1994), Պիես «Հուշեր» էստրադային-սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (1984), Ութ մանկական պիես դաշնամուրի համար (1987), Երկրորդ սիմֆոնիա (1989), «Խաղեր» կոնցերտ կամերային նվագախմբի համար (1991), Սոնատ թավջութակի համար (solo) (1994), Վոկալ շարք հայ բանաստեղծների խոսքերով (1995), Մանկական ալբոմ դաշնամուրի համար (2 տետր 1997, 1999), «Վիլիթ» փոփ օպերա (2002), Պիես «Չինար ես» դուբուկի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար (2003), «Համլետ» սիմֆոնիկ պոեմ (2004), Երրորդ սիմֆոնիա (1995), 300 երգ և ուսման, երաժշտություն կինոյի և թատրոնի համար, «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» դաշնամուրային պիեսների ժողովածու (2007), «Մանեկեն» մեկ գործողությամբ բալետ (2012), «Փոքրիկ Ցիսելը» փոփ օպերա Հոֆմանի համանուն հեքիաթի հիման վրա (2013):

Պրեզերի (1978) և Հայ ժամանակակից բանաստեղծների խոսքերով (1995):

«Երեք պիեսը» կոմպոզիտորի դաշնամուրային շարք գրելու առաջին փորձն է: Երկու շարքերն իրարից առանձին դիտարկելը սխալ է, քանի որ «Երեք պիես» շարքն ուղղակի և անուղղակի հիմք է դարձել «Վեց բազատելի» համար: Շարքերը փոխկապակցված են: «Երեք պիեսի» երրորդ համարը չնչին ձևափոխությունների ենթարկելով՝ կոմպոզիտորը դարձրել է «Վեց բազատելի» երկրորդ պիես:

«Երեք պիեսը» Արամ Սաթյանը գրել է 1975 թվականին (հրատարակված է 1977թ. «Հայ կոմպոզիտորների դաշնամուրային պիեսներ» ժողովածուում): Ի սկզբանե այս շարքը բաղկացած էր 4 պիեսից: Սակայն մինչև տպագրություն հանձնելը կոմպոզիտորը վերջին 4-րդ պիեսը հանում է շարքից՝ գտնելով, որ այն չափազանց նորարարական է: Այդ պիեսում կոմպոզիտորը փորձել էր համատեղել արեստոսիկան և դողեկաֆոնիան: Պիեսը մինչ օրս հրատարակված չէ, սակայն պահվում է կոմպոզիտորի արխիվում:

Ստեղծագործական վաղ փուլում՝ ուսանողական տարիներին ստեղծված «Երեք պիես» շարքը սերիական տեխնիկայի նմուշ է: Հենց սերիականությունն է երեք պիեսի միավորող, կապող և պիեսները շարք անվանվելու իրավունք ընձեռող երևույթը: Պիեսների հիմքում 12 նոտայից բաղկացած չկրկնվող սերիան է:

Կոմպոզիտորն այս շարքի դեպքում սերիան բնորոշում է որպես տոտալ, պոլանտիլիստական: Նա ձգտում է տոների, ինտերվալների, համահնչյունների մաքսիմալ կոնստրուկտիվ ինքնուրույնության, որպեսզի դրանցից յուրաքանչյուրը հավասար չափով կարողանա լուծել կոմպոզիցիոն, իմաստային և երաժշտական արտահայտչականության խնդիրներ: Պիեսում կարելի է տեսնել պոլանտիլիստական երաժշտությանը բնորոշ գրեթե բոլոր տարրերը:

- Տարբեր տևողություն ունեցող «ձայնային կետիկների» պես հնչյունների առկայությունը, որոնք պարբերաբար ընդհատվում են նույնքան տարբեր տևողություն ունեցող պաուզաներով:
- Առկա է նաև երաժշտական բաղկացուցիչ մասերի՝ «թեմաների» մաքսիմալ բաժանվածություն, մասնատվածություն,

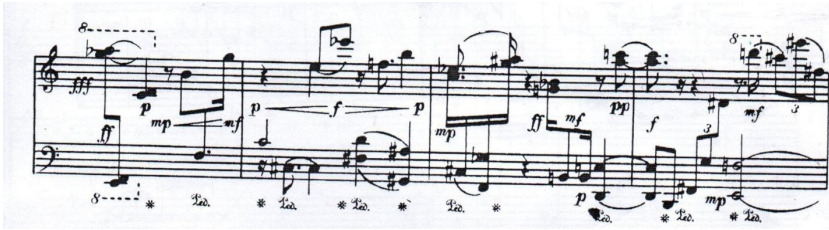
որն արտահայտվում է ռեգիստրների, տեմբրերի, շտրիխների մասնատվածության և տարաբնույթության միջոցով:

- Եվ, թերևս այս շարքի ամենաբնորոշ պոլանտիլիստական սերիականության հատկանիշն անընդհատ իրար հաջորդող երաժշտական ալիքների կամ «սառած» հնչյունների առկայծումն է:
- Պիեսների բնորոշ գիծն է նաև ակտիվ մետրից հրաժարումը, կոմպոզիտորը ձգտում է կատարյալ ամետրականության:

Շարքի առաջին պիեսը (*Largo*) բաղկացած է երկու բաժիններից, որոնցից յուրաքանչյուրը տևում է տասներկու տակտ: Երկրորդ նախադասությունն առաջինի խեցգետնաքայլ անցկացումն է: Կոմպոզիտորը պիեսը սկսում է երկար տևողություններ ունեցող հնչյուններով, որոնք էլ ավելի երկարացվում են ֆերմատաների շնորհիվ, դրանով իսկ դարձնելով շարքի «նախաբանը» ավելի նշանակալի:



Զուսպ, ասես պարփակված սերիան, աստիճանաբար սկսում է մանրանալ և լայնանալ: Տևողությունները կրճատվում են: Կոմպոզիտորն ասես սեղմում է տեմպը՝ ֆակտուրայի մանրացման շնորհիվ և պիեսի կուլմինացիային հասնում 12-րդ տակտում: Մանրանվազում մեծ դեր են խաղում դինամիկ նշանները: Կոմպոզիտորը սերիայի գրեթե յուրաքանչյուր հնչյուն ուղեկցում է որևէ դինամիկ նշանով՝ այդպիսով սերիայի յուրաքանչյուր բաղադրիչ չկտրելով ամբողջությունից դարձնում ավելի ինքնուրույն:

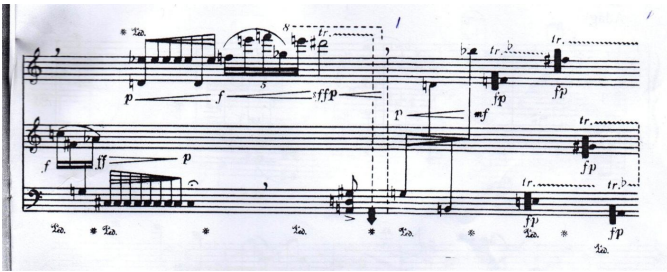


Նման հնարքներն են ստեղծում պուանտիլիստական գրեխոնճի տպավորությունը: Կոմպոզիտորը կիրառում է մինիմալ հնչողությունից անսպասելի դինամիկ պայթյուն և վերադարձ դեպի առաջին դինամիկ նշան հնարքը: Այդպիսով հնչողությունը ծնվում, անսպասելի լայնանում և կրկին մարում է: Հնչողությունների ավելացման և մարումի, իրար հաջորդող դինամիկ նշանների ակտիվ փոփոխություն շնորհիվ Սաթյանը սեղմ ժամանակահատվածում՝ ընդամենը 24 տակտի ընթացքում, կարողանում է պատմել մի ամբողջ պատմություն:

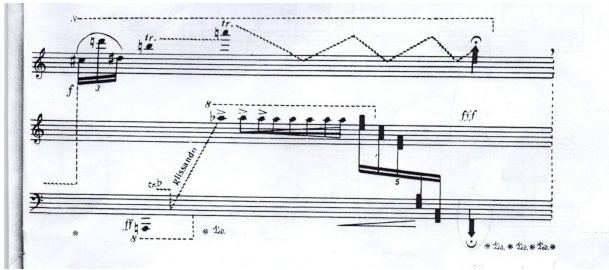
Երկրորդ պիեսը (*Allegretto*) կոմպոզիտորը կառուցում է միջանցիկ զարգացման սկզբունքով: Այն սկսվում է փոքր նախաբանով, որը սերիայի առաջին անցկացումն է: Այս պիեսում կոմպոզիտորը հրաժարվում է տակտերի բաժանումից՝ հնարավորինս ամբողջական, կուռ, մեկ միտք արտահայտող լակոնիկ երաժշտական կերպար ստեղծելու համար: Փոխաբերն՝ օգտագործում է ստորակետներ, որոնք կատարողին հուշում են, թե երաժշտական հյուսվածքում որտեղ է ավարտվում մեկ փոքր միտքը և սկսվում մյուսը:



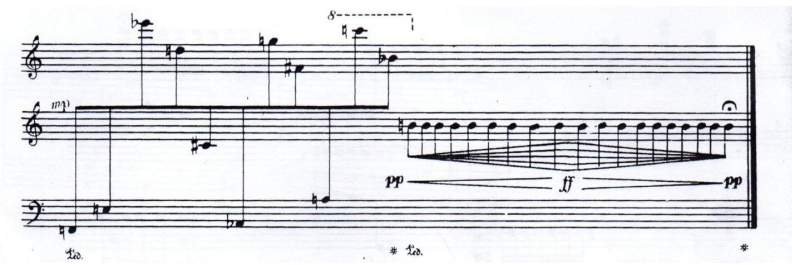
Սաթյանը պիեսը կառուցում է տեմբրային խաղերի միջոցով: Նա կատարողի առջև մի շարք դինամիկ նշանների, հարուստ և բազմազան պեդալի ճիշտ կիրառման շնորհիվ յուրօրինակ հնչողութուններ ստանալու խնդիր է դնում: Այդպես պիեսի մշակման բաժնում կոմպոզիտորը հաճախ գրում է Փորտե և դրան անմիջապես հաջորդող երկու պիանո կոնտրաստային դինամիկ նշանը: Կամ ակորդը վերցվում է Փորտե և ակորդից դուրս եկող տրեյը կատարվում է պիանո, ընդ որում տարբեր ռեգիստրներում: Այսինքն՝ ակորդը կատարվում է ասես շեշտված, որից բխում է պիանո դինամիկ նշանով կատարվող տրեյը:



Այդ հնարքների շնորհիվ կոմպոզիտորը ստեղծում է անսպասելիորեն հայտնվող աստղի առկայծումի և դրա մարումի, անկումի տպավորություն: Պիեսի կուլմինացիայում մաքսիմալ լարվածության միջնորդ է տիրում, որին կոմպոզիտորը հասնում է գլխասանդոյի, տրեյների, կրկնվող շեշտված հնչյունների կիրառման օգնությամբ, որոնք, ի դեպ, կատարվում են մեկ պեդալով: Այդ բարձրահունչ և շրջնող աղմուկը ստեղծում է ռոյալի բոլոր լարերի միաժամանակյա հնչողության տպավորություն: Աղմուկի գազաթնակետը երեք ֆորտեով վերցված ակորդն է: Այստեղ կոմպոզիտորը ստեղծում է դեմպֆերի էֆեկտ: Ակորդից հետո նա գրում է երեք պեդալ, որոնք փոխելու ընթացքում հնչողությանն աստիճանաբար մարելու հնարավորություն է տալիս: Ըստ էության կոմպոզիտորն այստեղ օգտագործում է ամբողջ ստեղնաշարի հնչողությունը՝ օբետոններով հանդերձ:



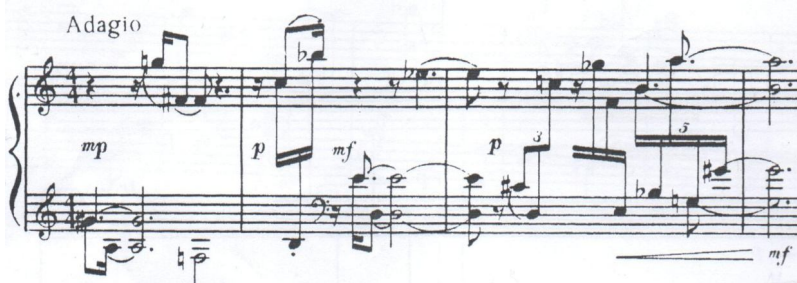
Ամբողջ ստեղնաշարի ողջ հնչողությունը պարունակող երեք Փորտեով վերցված ակորդից հետո պարտիտուրում ստորակետ է դրված: Դադարից հետո հնչում է սերիան ամբողջական տեսքով, որի վերջին տասներկուերորդ հնչյունը՝ սի բեկարը, ենթարկվում է դինամիկ խաղի: Հնչյունի ռեպետիտիվ կրկնությունը պետք է կատարվի երկու պիանո, հասնի երկու Փորտեի, ապա մարի՝ վերադառնալով երկու պիանոյի:



Եթե առաջին պիեսը հստակ ռիթմի մեջ է դրված, ապա երկրորդը ռիթմիկ տեսանկյունից ավելի ազատ է: Կոմպոզիտորը կատարողին երաժշտությունը մեկնաբանելու, առանց նոտային փոփոխություն տեքստը իմպրովիզացիայի ենթարկելու հնարավորություն է ընձեռում: Ըստ էության, պիեսում կոմպոզիտորը համատեղում է սերիալ և ալեատորիկ մտածելակերպերը: Պիեսի կորիզը դինամիկ զարգացումներն են: Կարելի է ասել, որ սերիան այստեղ առաջնային դեր չի խաղում: Կոմպոզիտորի առաջնային նպատակն է՝ ալեատորիկան դարձնել սերիալ մտածողության մի մաս: Հետևաբար անգնա-

Հատելի է կատարողի դերը: Ըստ էության վերջինս դառնում է կոմպոզիտորի համահեղինակը:

Երրորդ պիեսը (*Adagio*) շատ ընդհանրություններ ունի շարքի առաջին պիեսի հետ: Դա արտահայտվում է երկու պիեսում էլ երկարաձիգ պատկանների՝ լուծվումների և պահված նոտաների առկայությամբ: Այդ դադարները հատկապես շարքի վերջին պիեսում իմաստային կշիռ ունեն: Սաթյանը պիեսը գրում է կառուցվածքային մտածելակերպով: Կառուցվածքի յուրաքանչյուր օղակ իրարից առանձնացնող երևույթները ստրուկտուրայի ավարտում հնչող պահված նոտաներն ու պատկաններն են: Միևնույն ժամանակ այդ պարբերաբար կրկնվող դադարներից է ծնվում յուրաքանչյուր նոր երաժշտական օղակ:



Հետաքրքիր է՝ որքան կառուցվածքում մանրանում է ռիթմիկ պատկերը, այնքան ավելի երկար է դառնում վերջին դադարը, թերևս որպեսզի կատարողը հասցնի ակուստիկ լսողությամբ եզրափակել արդեն անցյալում հայտնված փոքր միտքը:

Շարքի բոլոր համարներում հակադրելով ակտիվ շարժումն ու երկար տևողությունները, Սաթյանը երաժշտական հյուսվածքի հարմոնիկ հավասարակշռություն է ստանում:

Առհասարակ երկար տևողությունների գերակշռումը և դրանց իմաստային շեշտադրումը կարելի է ընկալել որպես կոմպոզիտորական հնարք, որը Սաթյանը կարմիր թելի պես տանում է ողջ ստեղծագործության միջով և վերջին պիեսում այն կիրառում առավելագույնս ցայտուն: Ի դեպ հենց այս՝ երրորդ պիեսն է Արամ Սաթյանը դարձնում «Վեց բազատել» շարքի երկրորդ բազատել: Կոմպոզիտորն ասում է, որ պատճառը թերևս մեկն է: Պիեսը իր էությունը իսկական



բազատել է: Այսինքն՝ «Багатель (франц. bagatelle, букв. – безделушка) - небольшая нетрудная для исполнения музыкальная пьеса, главным образом для клавишного инструмента. Название впервые использовано Ф. Купереном (“Les bagatelles” для клавесина, 1717)<sup>2</sup>:

Թեև «Երեք պիեսը» Արամ Սաթյանը գրել է ստեղծագործական վաղ շրջանում, այնուամենայնիվ կոմպոզիտորը խոստովանում է, թե գրելիս էլ հասկանում էր, որ սերիան պարփակում, կաղապարում է իրեն, և ապագան ազատ, ինտուիտիվ երաժշտությանն է պատկանում: Թերևս, դա է պատճառը, որ «Երեք պիեսից» հինգ տարի անց՝ 1978 թվականին գրված «Վեց բազատելում» նա հրաժարվում է սերիալական տեխնիկայից և գրում մոդալ երաժշտության նմուշ:

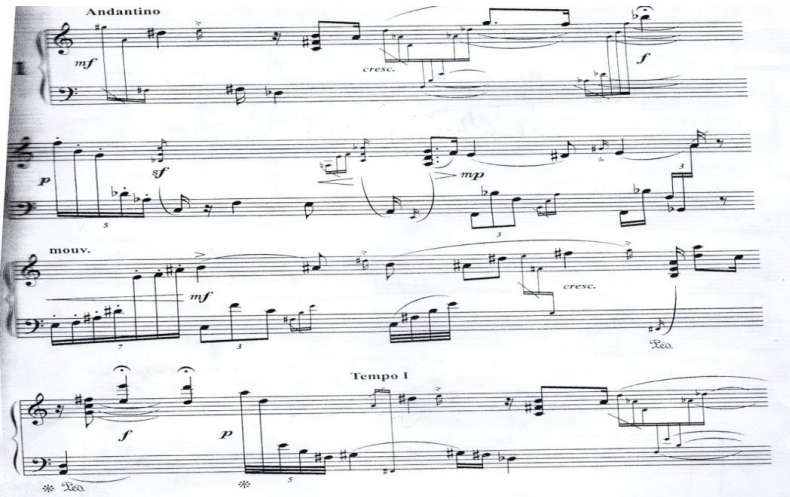
Ինչպես հուշում է «Վեց բազատել» վերնագիրը, շարքը բաղկացած է վեց փոքր, լակոնիկ պիեսներից: Ստեղծագործությունը կոմպոզիտորի դաշնամուրային լավագույն և հաճախ կատարվող գործերի թվին է պատկանում: Գլխավոր միտքը, որը միավորում է շարքի պիեսները և թույլ տալիս այն շարք կոչել, ակնթարթի երկարություն ունեցող փոքրիկ և զեղեցիկ կերպարի ստեղծումն ու նրա անհետացումն է: Որպես կանոն, Սաթյանը յուրաքանչյուր պիես կառուցում է մեկ երաժշտական տարրի շուրջ, սակայն այն շատ չի զարգացնում՝ համարելով, որ պիեսը պետք է լինի կոկիկ և լակոնիկ: Յուրաքանչյուր պիես մյուսից տարբերվում է միայն իրեն բնորոշ առանձնահատուկ ռիթմիկ կամ պատկերային տարրի առկայությամբ:

Պիեսներն իմպրովիզացիոն բնույթի են: Ինչպես հեղինակն է ասում, «Վեց բազատելը» գրելիս ձգտել է ստեղծել հետևյալ կերպարը. «Մարդն անցնում է հայելու կողքով և մի հայացք նետելով՝ շարունակում իր ճանապարհը: Այդ գործողությունից մնում է որոշակի տպավորություն, անցած ակնթարթի զգացողություն, որն էլ փորձում եմ փոխանցել պիեսներում: Չէ՞ որ մենք ապրում ենք անցյալում: Մարդու աչքը ընկալում է մի քանի վայրկյան այն իրադարձությունից, որն արդեն եղել է, և մինչև ընկալում է եղածը, այն արդեն անցյալ է դառնում»:

Շարքի առաջին բազատելը (*Andantino*) բաղկացած է երկու

<sup>2</sup> Келдыш Г. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва, 1991, стр. 48:

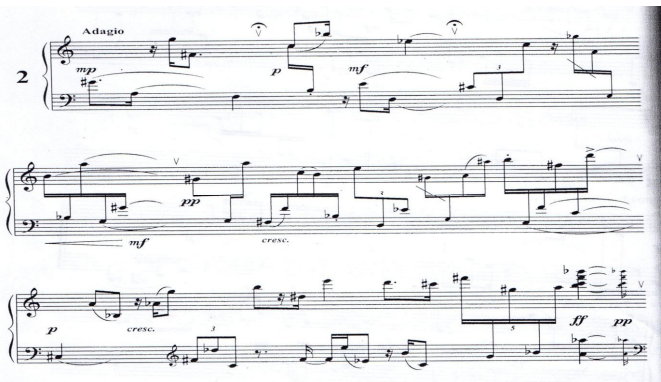
նախադասութիւննից: Պիեսը սկսւում է թեմայով, որը պարբերաբար հնչում է մեկ վերևի ձայնասահմանում, մեկ՝ ներքևի: Զեռքից ձեռք փոխանցվող վերընթաց և վարընթաց դարձվածքների հիմքում կվարտակվինտային քայլերն են: Պիեսն ասես կարճ իմպրեսիոնիստական գծանկար լինի: Պատկերը ոչ իրական է, տխուր և միևնույն ժամանակ սարկաստիկ հիշողութիւն պէս: Այդ պատկերը կոմպոզիտորը ստեղծում է մեղեդային դարձվածքների դինամիկ երանգավորումների և դրանցից ծնվող երկար, օղում կախված հնչյունների շնորհիվ: Առաջին նախադասութիւնը գրված է ոչ այնքան թեմատիկ զարգացման, որքան աճող դինամիկայի սկզբունքով: Սկսվելով մեցոֆորտե՝ այն հասնում է ֆորտե՝ գրված կոլմինացիոն (մի, ուե) օկտավների: Դրանք կատարելիս կոմպոզիտորը նախատեսում է չփոխել պեղալը: Տեղի է ունենում հարմոնիկ հնչողութիւնների զուգակցում: Այս դիտոնանս հնչողութիւնամբ էլ ավարտվում է պիեսի առաջին նախադասութիւնը:



Երկրորդ նախադասութիւնն առաջին նախադասութիւնն արձագանքն է: Այն հետադարձ հայացք է: Երաժշտական հյուսվածքն ասես մարում է: Պիեսն ավարտվում է անորոշ, տեսլական տրամադրութիւնամբ: Ինչպէս այս պիեսին, այնպէս էլ ամբողջ շարքին

բնորոշ է կվարտակվինտային քայլերի օգտագործումը, ինչը ևս մեկ անգամ շեշտում են կոմպոզիտորի լադային մտածողությունն այս ստեղծագործությունում:

Երկրորդ բազատելը (*Adagio*) շարքի միակ պիեսն է, որը գրված է սերիական տեխնիկայով, քանի որ, ինչպես վերը նշեցինք, կոմպոզիտորն այն այս շարք է բերել «Երեք պիես» ցիկլից: «Վեց բազատելում» կոմպոզիտորը փոխում է պիեսի նոտագրությունը: Ի տարբերություն «Երեք պիեսի» 3-րդ համարի՝ այստեղ, ցանկանալով, որ կատարողը պահված նոտաները հնչեցնի իր ցանկությանը հնարավորինս մոտ, Սաթյանը պահված նոտայի վերջին ութերորդականը դարձնում է կատարվող ֆորշագ: Պաուզաների փոխարեն կոմպոզիտորը հաճախ գրում է ֆերմատավորված շնչեր՝ այդպիսով լյուֆտերը ավելի հստակ դարձնելով կատարողի համար: Եվ ևս մեկ կարևոր հանգամանք՝ «Վեց բազատել» շարքի երկրորդ պիեսում, ի տարբերություն «Երեք պիեսի» երրորդ մանրանվագի, առավելագույն ամբողջականություն հասնելու համար կոմպոզիտորը հրաժարվում է տակտի գծերից: Ի դեպ, կոմպոզիտորը հավատարիմ է մնում այս գրելաձևին ողջ շարքի ընթացքում: Սաթյանը գտնում է, որ «Վեց բազատելում» այս պիեսի տեքստի գրառումը ավելի հստակ է և մոտ կոմպոզիտորի պատկերացումներին:



Շարքի երրորդ (*Scherzando*) պիեսը պարային բնույթ ունի: Կտրուկ տարբերվելով նախորդ պիեսից՝ այն այնուամենայնիվ նման է նախորդին իրար հաջորդող ֆակտուրայի վեր և վար շարժումներին

Հաճախակի օգտագործմամբ: Պիեսի ներքին ռիթմը յուրօրինակ է: Մեկ նախադասութիւնից բաղկացած այս երաժշտական պատկերը կարելի է ընկալել որպէս Առնո Բաբաջանյանի «Վեց պատկեր» շարքից «Ժողովրդականի» ինքնատիպ տրանսֆորմացիա: Երաժշտութիւնը ռոմանտիկ է, մյուս կողմից այն նաև ջազային երաժշտութեան տարրեր է պարունակում, որոնք արտահայտվում են ռիթմիկայի և հարմոնիկ լեզվի տեսքով:



Չորրորդ (Allegretto) համարը շարքի ամենափոքր պիեսն է: Բազատելը բաղկացած է ընդամենը մեկ նախադասութիւնից: Սաթյանն այս պիեսը ևս կառուցում է վարընթաց և վերընթաց շարժումների միջոցով, որոնք հանգում են փոքր տեղիա ինտերվալին:



Հինգերորդ բազատելը (Adagio) գեղեցիկ, նրբագեղ աղջկա

կերպար է պատկերում: Պիեռի նախատիպ ծառայել է Դեբյուսիի «Վուլչի գուլնի մագերով աղջիկը» պրեյլուդը: Մեղեդային, իմպրեսիո-նիստական բնույթի այս համարի հիմքում կվարտային քայլերն են:



Պիեսը ստեղծված է նուրբ դինամիկ երանգներում: Այն կարելի է ընկալել որպես ոչ թե թերավարտ դիմանկար, այլ մի գծանկար, որը ստեղծվել է հեղինակի հիշողությունների արդյունքում ծնված երևակայությունից: Իր կոլորիտով այն հիշեցնում է թեթև տոներով արված ջրանկար՝ իրեն բնորոշ լույս ու ստվերի բոլոր խաղերի առկայու-թյամբ: Բազատելում չկա կերպարային կոնտրաստայնություն: Երաժշտական բոլոր արահայտչաձևերը կոչված են ստեղծելու գեղա-նագություն մե և հրապուրիչ մաքրություն մե օժտված կանաչի կերպար:

Շարքի Ֆինալը (Allegro) նույնպես կառուցված է կվարտային քայլերի հիման վրա: Պիեսում առկա թեման զարգացման ենթակա է, սակայն կոմպոզիտորը գտնում է, որ դրա կարիքը չկա՝ հերթական անգամ ստեղծելով ուղայի վրա դրված փոքրիկ նրբագեղ իրերի պատկեր:



Նոստելով մեր օրերում ստեղծվող երաժշտության մասին՝ Սաթյանն ասում է. «Ժամանակակից երաժշտության մեջ պետք է լինի մեղեդի, և անկախ դրա հնչյունային բարձրությունից, պետք է կարողանալ այն լսել: Կողք-կողքի գտնվող ցանկացած հնչյուն կարելի է ընկալել որպես մեղեդի: Էական է նաև այն, որ մեղեդին համապատասխանի, համահունչ լինի ստեղծագործության հարմոնիային»: Հավատարիմ մնալով այդ գաղափարին՝ շարքը գրելիս կոմպոզիտորը լուծում է այդ խնդիրը, ձգտում, որ մեղեդին և հարմոնիան համապատասխան, համահունչ լինեն:

Եթե «Երեք պիեսում» Արամ Սաթյանը որոշակի կախվածություն մեջ է սերիայից, իր առջև նպատակ է դնում գրել հենց այդ տեխնիկայով ստեղծագործություն, ապա «Վեց բազատելում» կոմպոզիտորը շատ ավելի ազատ է: Պնդեյն անգամ, թե շարքը ավանգարդիստական է, թերևս սխալ է: Պիեսները շատ մեղեդային են, և այս շարքում հենց գեղեցիկ հնչյունային և կերպարային ոլորտ ստեղծելն է կոմպոզիտորի նպատակը: Երաժշտական ավանգարդի հնարքները, որոնց երիտասարդ կոմպոզիտորը քաջածանոթ էր, ո՛չ «Երեք պիեսում», ո՛չ «Վեց բազատելում» չեն դառնում ինքնանպատակ: Երկու ստեղծագործություններում էլ՝ սերիական, ալեատորիկ, սոնորային և այլ արտահայտչաձևերը կիրառվում են որպես տեխնիկական հնարքներ, որոնք օգնում են ընդլայնել երաժշտական լեզվի հնարավորությունները, ստեղծել անհրաժեշտ կերպարային ոլորտ:

Արամ Սաթյանը մի շարք դաշնամուրային հետաքրքիր մանրանվագների հեղինակ է: Դրանց կարելի է ծանոթանալ կոմպոզիտորի թոռնիկին՝ Միքայել Սաթյանին նվիրված «Մենք դաշնամուր ենք նվագում» շարքի միջոցով, որը լույս է տեսել 2007 թվականին: Այստեղ հրատարակված են նաև «Վեց բազատելը» և «Երկու պիեսը», որոնք «Երեք պիեսի» առաջին և երկրորդ համարներն են: Սաթյանի այս շարքերը կարող են լինել ինչպես երաժշտական դպրոցի բարձր դասարանների, այնպես էլ կոնսերվատորիայում սովորող ուսանողների նվագացանկի ժամանակակից լավագույն գործերից մեկը:

## **ФОРТЕПИАННЫЕ ЦИКЛЫ АРАМА САТЯНА “ТРИ ПЬЕСЫ” И “ШЕСТЬ БАГАТЕЛЕЙ”**

В ряду циклических произведений армянских композиторов второй половины 20-го столетия определенное место занимают «Три пьесы» и «Шесть багателей» Арама Сатяна. «Три пьесы» - это первый опыт композитора в циклической фортепианной форме. Цикл сочинен в ранний период творчества, в студенческие годы. Несмотря на то, что цикл написан в серийной технике, по свидетельству композитора, он и сам понимал, что серия несколько ограничивает свободу композитора. По этой причине спустя 5 лет, в 1978 году, Арам Сатян написал цикл «Шесть багателей» в модальной технике. Кстати, очевидна связь между циклами, даже вторая пьеса второго цикла – это несколько видоизмененная третья пьеса из первого. Поэтому мы решили рассмотреть оба цикла в одной статье.

Арсен АМБАРЦУМОВ  
кандидат искусствоведения,  
Институт искусств НАН РА

## **ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ В ФИЛЬМАХ АТОМА ЭГОЯНА**

В фильмах А. Эгояна свое неотъемлемое место занимают сцены, связанные с воспоминаниями героев, а также сцены эротического характера.

При создании кинопроизведения режиссер пользуется художественным методом, служащим наиболее приемлемой формой организации киноматериала.

На протяжении определенного времени у него складывается свой почерк. Он всегда индивидуален и определяет направленность авторской позиции в отношении к действительности, жизненному факту.

В своих фильмах А. Эгоян проникает в проблемы современных людей, поднимая вопросы мировоззренческого характера. Исследуя взаимоотношения между родителями и детьми, выраженные в разрыве родственных связей, в недопонимании друг друга, в эгоизме и т.д., режиссер выдвигет на первый план темы одиночества, отчуждения, которые становятся актуальными для его героев.

Темы одиночества, отчуждения, проблема "некоммуникабельности" нашли свое место в работах классика мирового кино М. Антониони. Они явились ведущими в творчестве мастера, приобретая в "Приключении" (1960), как и в последующих его фильмах, наиболее выразительный характер.

Нам кажется, что в этом плане есть определенное сходство между двумя режиссерами – это и холодность во взаимоотношениях между близкими, родными людьми, попытка проникнуть в вопросы и проблемы современного общества, определенный упор на эротические сцены и т.д. Наверное неслучайно, что один из последних фильмов "За облаками" (1995) Антониони помогал снимать также и А. Эгоян. Мы не ставим в этой статье цель сравнивать творчество этих режиссеров -



это тема для отдельной работы. Здесь же считаем необходимым отметить, что при всем том сходстве, которое наблюдается у двух мастеров, у А. Эгояна свои оригинальные черты индивидуального кинематографического письма, что не в последнюю очередь выражается именно в использовании выразительных средств экрана.

В нашей статье мы рассмотрим три фильма А. Эгояна. Это "Экзотика" (1994), "Славное будущее" (1997) и "Хлоя" (2009). Эти работы объединены общей темой и художественным методом, использованным режиссером. Проникая в оболочку современного общества, автор пытается увидеть за устоявшимися канонами оборотную сторону действительности.

В фильме "Экзотика" действие развивается в трех направлениях. Одно из них связано с молодым человеком по имени Томас (Д. Маккеллар), который работает в магазине, а по вечерам посещает оперный театр. Второе – с Френсисом (Б. Гринвуд), приходящим каждый день в ночной клуб "Экзотика" наблюдать за стриптизершей, танцующей в образе школьницы. И наконец, третье направление связано с самими работниками клуба: его хозяйкой Зои (А. Ханджян), юной стриптизершей Кристиной (М. Киршнер) и Эриком (Э. Котеас), ведущим шоу, образ которого выдвинут на первый план. Пути этих людей долгое время не пересекаются. Каждый из них живет как бы собственной жизнью, чем также подчеркнуто одиночество персонажей. Даже Френсис, посещающий каждый вечер ночной клуб, замкнут в своем мире. На протяжении долгого времени герои фильма повторяют одно и то же действие. Такая композиция произведения имеет свою особенность. Здесь режиссер как бы смотрит на происходящее со стороны. Это делает поведение людей в кадре еще более реалистичным, адекватным их поведению в жизни. Мы чувствуем несколько замкнутое пространство, жуткую, душную атмосферу, чему способствует и использование темных тонов на протяжении всего фильма. Режиссер выделяет действующих лиц средним и крупным планами, тем самым акцентируя их действия и поступки. Отметим и еще одну особенность в строении "Экзотики": поведение и диалоги героев фильма имеют определенную долю недосказанности и наводят зрителя на некий второй смысл в их содержании. Например, разговор

в машине Френсиса и молодой девушки, которой он платит, желая встретиться вновь. Или же поведение Томаса, который вначале продает билет одному из зрителей, а уже после представления возвращает за него деньги.

Неотъемлемое место здесь занимают и воспоминания Френсиса. Через их содержание режиссер выражает замысел своего фильма. После очередного приват танца Френсис выходит из зала. Он повторяет одно и то же действие – стоит, задумавшись. В это время перед зрителем предстают его воспоминания, которые являются здесь внефабульным компонентом. Вначале мы видим поле и фигуры на дальнем плане. Со временем, когда Френсис повторяет то же действие, люди приближаются, их поведение и диалоги становятся более конкретными. При этом изобразительно между основным сюжетным действием и воспоминанием стерта грань. То, что предстает в воспоминаниях Френсиса, мы видим в светлых тонах, в контрасте с основной изобразительной композицией фильма. И если сюжетной линии произведения свойственно повторение одних и тех же действий героев, то в воспоминаниях ситуация показана в упорядоченном развитии, что делает такое использование внефабульного компонента фактором, определяющим действия и поступки героев.

Постепенно режиссер соединяет все сюжетные линии фильма в единое целое. Мы узнаем, что Френсис - инспектор, он направлен к Томасу для проверки. Томас же возвращает билеты, так как пытается познакомиться с парнем и переспать с ним, исследуя границы своих возможностей, в том числе и сексуальных. Девушка, с которой говорил Френсис, сиделка. Она создает иллюзию, что нянчит дочь Френсиса, которую он потерял. Именно поэтому "Экзотика" становится единственным местом, куда приходит Френсис, чтобы забыть реалии сегодняшнего дня.

Кульминации фильм достигает тогда, когда Френсиса, который дотронулся до стриптизерши, выгоняют из клуба. С этого момента сюжетная линия, связанная с его образом, становится ведущей, две другие дополняют ее, входя в общий контекст фильма. Со временем в гущу событий режиссер вводит и Томаса. Френсис просит его пойти в клуб (взамен чего он обещает закрыть дело о недостатке) и узнать от

стриптизерши суть происходящего. Эгоян здесь отождествляет два этих образа. Он вписывает героя в те же ситуации, использует похожие мизансцены, подчеркивая одиночество и отчужденность своего героя. Именно здесь в сюжетную ткань фильма входит образ Эрика - не только как ведущего. Эрик является здесь глашатаем, из уст которого звучит правда. В клубе он показан сидящим на самом высоком месте, так как ведет шоу, частью которого становятся все те, кто приходит в клуб. Именно Эрик побудил и Френсиса и Томаса на то, чтобы те дотронулись до стриптизерши. Поскольку правда, о которой он сказал Френсису и Томасу, отражает желания и чаяния, скрытые в глубинах нашей души, которые для нас так же реальны, как и то, что является частью нашей сознательной деятельности. И в конце фильма именно Эрик сообщает Френсису, когда тот уже готов застрелить его, что его дочь жива. Фильм кончается оптимистически. Мы видим Френсиса счастливым, он провожает сиделку своей дочери в дом, который дан в ярких, светлых тонах как образ семейного счастья.

Такой конец фильма не противоречит его сюжетно-тематической основе. Тем более, что мы здесь видим единство и взаимосвязь всех компонентов произведения, что является свидетельством его целостности.

В "Славном будущем" А. Эгоян продолжает тему взаимоотношений между родителями и детьми, поднимая ее на качественно более высокий уровень. Пространство фильма здесь более разомкнуто, что, прежде всего, связано с идейной направленностью картины.

Ее фабула достаточно проста. В небольшой городок, где произошло крушение школьного автобуса, отправляется адвокат М. Стивенс (И. Холм). Он должен добиться выплаты компенсации семьям погибших детей.

Начинается фильм красивым сочетанием музыки и изображения. На экране появляются титры, камера движется вправо, а заканчивается сцена кадром, снятым верхним ракурсом, показывающим членов семьи (предположительно мать, отца и ребенка), спящих в кровати. Если в "Экзотике" музыка была контрастной (сцена в опере,

когда Томас думает совсем о другом, или сцены в ночном клубе с Френсисом), то здесь музыкальная композиция выражает лиризм и возвышенность чувств – то, чего так не хватает героям фильма, (композитор М. Данна). После этого мы видим адвоката. Находясь в автомойке или, точнее, застряв в ней, он говорит с дочерью, с которой у него не складываются отношения.

В следующей сцене перед нами девушка, исполняющая песню. После этого она идет с отцом есть мороженое. Может сложиться впечатление, что эти сцены противопоставлены друг другу. В одной из них перед нами несложившиеся отношения между отцом и дочерью, в другой – образ благополучной семьи. Но данная сцена не может идеологически считаться продолжением предыдущей, а следовательно, и символизировать семейную идиллию. Прежде всего потому, что нарушена временная последовательность в развитии сюжетного действия. Время, когда мы видим адвоката, относится ко времени после происшедшей трагедии, в которой пострадала и исполняющая песню Николь (С. Полли). Следовательно, получается, что в плане использования кинематографического времени сцена с Николь повисает в воздухе. Но это не так. Данная сцена является здесь внефабульным компонентом и служит опорной точкой в развитии авторской мысли. Она создает атмосферу и строится на контрасте изобразительной, графической композиции и смыслового контекста, который воспринимает зритель при просмотре фильма. То есть сцена с Николь в данном случае не противопоставлена предыдущей, а идеологически является ее продолжением.

Режиссер и здесь строит действие на сочетании сцен с логической последовательностью и сцен-воспоминаний. Этим сценам свойственно контрастное использование света, цвета, музыки как компонентов, входящих в содержание сцены, а так- же их взаимосвязь с содержанием следующей сцены.

Подобные сцены создают внутренний конфликт, становясь кульминационными в содержании эпизода.

Режиссер развивает сюжетную линию фильма, и мы видим, что адвокат М. Стивенс отправляется в город, где произошла трагедия. Остановившись у Воккеров, он расспрашивает о других семьях,

которые также потеряли детей. Одно из правил, необходимых для получения компенсации, это образ благополучной семьи. Из беседы с Воккерами мы понимаем, что ни Отто, ни Хамилытоны, ни другие к подобным семьям не относятся. Режиссер использует этот сюжетный ход для того, чтобы подчеркнуть место и значение семейных ценностей в жизни каждого из нас. Ведь среди сцен, характеризующих обстановку до происшедшей трагедии, мы видим и сцену измены, и сцену инцеста между Николь и ее отцом.

Тем более, когда перед нами Николь в инвалидной коляске, а вместе с ней ее мать и отец в привычной семейной обстановке.

Постепенно действие сосредотачивается на образе девушки, Долорес (Г. Роуз), и М. Стивенсе. Идеологически образ адвоката входит в фильм и как образ одного из родителей, ответственного за судьбу своей дочери. Мы узнаем, что Зои больна СПИДом, и понимаем, что вскоре может умереть. И. Холм скупыми средствами строит образ своей роли. Этому актеру, которого мы могли видеть в фильме "Пятый элемент" Л. Бессона, а также помним его из фильма "Иисус из Назарета" (1977) Ф. Дзеффирелли, свойственно сочетание спокойствия и взрыва, где конфликт долгое время может быть внутренним. Здесь это интересно взаимодействует с общей концепцией произведения.

А. Эгоян продолжает развитие своего фильма. Из слов Николь мы узнаем, что в трагедии виновна Долорес, которая превысила допустимую скорость.

В конце мы снова видим Долорес: как ни в чем не бывало она приглашает людей в автобус, предлагая им свою помощь. Режиссер достаточно оптимистически заканчивает фильм. Николь без инвалидной коляски подходит к окну, освещенная лучами света.

В "Славном будущем" вопросы моральных ценностей и семейных устоев доведены до общечеловеческих. Сталкивая образы родителей и детей, А. Эгоян осуждает холодность, эгоизм, замкнутость человека, основанные только лишь на личных желаниях и побуждениях. "Славное будущее" на сегодняшний день является одним из лучших его фильмов.

Последний фильм режиссера – это "Хлоя" (2009). Первое, на что обращаешь внимание, это голливудские звезды, которые снялись в нем. Но что интересно, ни Д. Мур, ни Л. Нисон не предстали здесь в привычном амплуа "голливудской звезды". И это не в последнюю очередь благодаря режиссерской концепции А. Эгояна. С понятием "голливудская звезда" актеров связывает высокий профессионализм, умение раскрыть образ своей роли. Действие фильма развивается не в маленьком городке, а в большом мегаполисе. Перед нами благополучная американская семья: гинеколог Кэтрин (Д. Мур), ее супруг Дэвид (Л. Нисон) и их сын Майкл (М. Тириот). В честь дня рождения мужа Кэтрин устраивает вечеринку. Но Дэвид, который в это время находится в другом городе, опаздывает на самолет и не приезжает. Гости расходятся. Жизнь продолжает идти своим чередом, пока Кэтрин, просматривая телефон мужа, не начинает подозревать его в измене. Случайно она знакомится с Хлоей (А. Сейффрид), девушкой по вызову, и решает воспользоваться ее услугами: свести девушку и Дэвида, чтобы увидеть, изменит муж ей или нет.

До этой точки в развитии сюжета мы видим красивый, качественно сделанный голливудский фильм. Но при всем этом что-то выдает это произведение, делая его не совсем голливудским. Это стиль режиссера, умение использовать выразительные средства кино соответственно авторской идее. Действие фильма развивается в клинике, в филармонии, дома и т.д. Но во всех случаях пространство как бы сужено средним и крупным планами. Это дает возможность при малейшем конфликте (как, например, спор между сыном и матерью, когда Майкл приводит в дом девушку и проводит с ней ночь) выдвинуть его содержание на первый план. Сгущенность атмосферы здесь идет в контрасте с образом мегаполиса, в котором живут наши герои, что делает использование среднего и крупного планов еще более акцентированным.

Встречи Кэтрин и Хлои становятся постоянными. При каждой из них девушка рассказывает о том, что происходило между ней и Дэвидом. А спустя некоторое время мы становимся свидетелями лесбийской сцены между двумя женщинами. Нам бы хотелось обратиться к ней подробнее. Особенность кинематографа заключается также и в

том влиянии, которое оказывают на зрителя сцены повышенного эмоционального воздействия. Сочетание таких сцен может определить и жанр фильма. Но "Хлою" отнести к жанру эротического кино трудно. Эти сцены у Эгояна не являются самоцелью и не сужают тематическую основу произведения. К подобным фильмам можно отнести "Красную пустыню" М. Антониони, "Голубую китайянку" К. Рассела, "Ночного портье" Л. Кавани, "Горькую луну" Р. Поланского и т.д.

Во-первых, у Эгояна эта сцена необходима для того, чтобы подчеркнуть холодность, расчетливость во взаимоотношениях между супругами. Сначала можно подумать, что автор осуждает Дэвида. Но когда во время случайной встречи последнего с Хлоей оказывается, что они незнакомы, а истории, которые рассказывала девушка, вымышлены, мы понимаем, что не в меньшей мере виновна и Кэтрин. Ведь она имеет за собой факт измены. Но здесь это только лишь одна сторона вопроса, так как Дэвид, узнав об этой связи, прощает жену.

Во-вторых, этой сценой режиссер подчеркивает недостаток родительского тепла, которое необходимо человеку в любом возрасте. Это и является причиной такого отношения Хлои к Кэтрин. Говоря о Кэтрин, отметим, что Д. Мур создает образ холодной, расчетливой деловой женщины. Как внешне, чертами лица, так и своим поведением героини фильма противопоставлены друг другу. Актрисе удастся создать образ людей определенного социального типа. Режиссер как подчеркивает привлекательность Кэтрин, так и акцентирует внимание на лице, руках уже немолодой женщины.

С другой стороны, мы видим постепенное сближение Хлои и Майкла. Их образы здесь отождествляются друг с другом. И даже может показаться, что они будут вместе. Но Эгоян идет дальше. Он снова сводит двух женщин. И когда Хлоя хочет поцеловать Кэтрин (эту сцену видит Майкл), та отталкивает ее и девушка падает. Эгоян не впадает здесь в подробности. Мы не видим сцену смерти, сцен осуждения Кэтрин или кого-либо в этом фильме. Просто в конце снова устраивается вечеринка. На первом плане Кэтрин. Она поворачивается, и мы видим заколку, когда-то подаренную ей Хлоей.

Открытый финал фильма имеет здесь одну цель – изменить людей, сделать их немного добрее друг к другу и, прежде всего, к своей семье, родным и близким.

Сегодня в армянском кинематографе нередки попытки снимать авторское кино. Попытки не всегда удачные, в которых чувствуется желание сделать кадр громоздким, где содержание, как и смысл всей сцены, приходится угадывать с трудом.

Просматривая фильмы А. Эгояна, обращаешь внимание, в первую очередь, на высокое мастерство режиссера, культуру кинематографического языка. И если подвести итог вышесказанному, то необходимо выделить следующее.

Внефабульные компоненты (воспоминания героев) органично вписываются в строй фильма, являются частью его композиции, влияя на сюжетную организацию материала. Свое неотъемлемое место в раскрытии художественного замысла автора занимают средние и крупные планы, создавая атмосферу в сценах и эпизодах.

Сцены эротического характера несут смысловую нагрузку, раскрывают смысл произведения.

Они могут быть использованы как воспоминания героев или же быть частью сюжетного развития. Но в обоих случаях сцены подобного рода являются кульминационными, после чего действие принимает иную направленность.

Фильмы А. Эгояна – это яркие примеры авторского кино – кино, которое актуально сегодня, которое заставляет задуматься.

*Արսեն ՀԱՄԲԱՐՉՈՒՄՊԿ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

## **ԿՈՄՊՈԶԻՑԻԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐԸ ԱՏՈՄ ԷԳՈՅԱՆԻ ՖԻԼՄԵՐՈՒՄ**

*Հոդվածում դիտարկվում են Ա. Էգոյանի «Էկզոտիկա» (1994), «Պայծառ ապագա» (1997) և «Քլոյա» (2009) ֆիլմերը: Խոսվում է ֆիլմի կառուցվածքում հերոսների հիշողությունների դերի մասին, որոնք ներկայացված են որպես արտֆաբուլային կոմպոնենտ և հրոտիկ բնույթի տեսարաններ: Ընդգծվում է սեփարի ֆիլմերում խոշոր և միջին պլանների նշանակությունը:*



Արեգ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ  
ճարտարապետության թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԱՐԳԻՆԱՅԻ ԿԱԹՈՂԻԿԵՒ ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Միջնադարյան Հայաստանի ճարտարապետությունը հանդիսանում է հայ մշակութային ժառանգություն կարևորագույն բնագավառներից մեկը:

Աշխարհում այն քաջ հայտնի է, և նրա նվաճումներն այսօր իրենց արժանի տեղն ունեն ճարտարապետության համընդհանուր պատմության մեջ: Սակայն, ցավոք, այդ գլուխգործոցների մեծ մասի հեղինակների անուններն անհայտ են մնացել: Շինարարական արձանագրություններում, պատմիչների մոտ հիմնականում հիշատակվում են արվեստի այդ կոթողները կառուցող աշխարհիկ և հոգևոր մեկենամները՝ թագավորները, իշխանները, կաթողիկոսները, եպիսկոպոսները և այլն: Սակավաթիվ ճարտարապետների անուններ են մեզ հասել, և դրանց շարքում հատկապես առանձնանում է իր հզոր տաղանդով և հռչակով Տրդատը: Նա հիմնականում ստեղծագործել է Բագրատունյաց Հայաստանի մայրաքաղաք Անիում, որտեղ 989-1001թթ. նրա կառուցած Մայր տաճարի նշանակությունը դուրս եկավ ազգային արվեստի շրջանակներից: Այսպես, օրինակ, Յոզեֆ Ստրիգովսկին Անիի Մայր տաճարը համարում է մի քանի դար հետո Արևմտյան Եվրոպայում տարածված գոթական ճարտարապետության սկզբնաղբյուրը, իսկ Տրդատին՝ ճարտարապետության մեջ գոթական մտահղացումների հեղինակը<sup>1</sup>:

Մայր տաճարից հետո Տրդատն Անիում 1001-1010թթ. կառուցեց զվարթնոցատիպ Գագկաշեն Սուրբ Գրիգոր տաճարը, իսկ արդեն ծերություն տարիներին՝ 1036թ. Անիի Սուրբ Փրկիչ եկեղեցին, որի հարավային մուտքի վերևում փորագրված է նրա անունը<sup>2</sup>:

<sup>1</sup> J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918, Band 1, S. 187.

<sup>2</sup> Դիվան հայ վիմագրության: Պրակ 1. Անի քաղաք, կազմեց՝ Հ. Օրբելի, Երևան, 1966, էջ 43:

Տրդատը մեզ հայտնի այն եզակի հայ ճարտարապետներից է, որ ստեղծագործել է նաև Հայաստանից դուրս: Նա 982-983թթ. վերականգնեց Համաշխարհային ճարտարապետության գլուխգործոց, Բյուզանդական կայսրության Մայր եկեղեցին՝ Կոստանդնուպոլսի Սուրբ Սոֆիա տաճարի գմբեթը, որը քանդվել էր երկրաշարժից, և ամրացրեց տաճարը, որը բազմաթիվ վտանգավոր ճաքեր էր ստացել<sup>3</sup>:

Տրդատի մեզ հայտնի առաջին գործը Արգինայի Կաթողիկեն է, որը նա կառուցել է Խաչիկ Ա Արշարունի կաթողիկոսի հանձնարարությամբ (գահակալել է 973-992թթ.):

Արգինան Շիրակում նշանավոր բնակավայր էր և հիշատակվում է «Մեծն Արգինա» անունով: Երբ Բագրատունիները X դ. Հայաստանի մայրաքաղաքը Բագրանից տեղափոխեցին Շիրակավան, Արգինան դարձավ կաթողիկոսանիստ: Այս իրադարձությունների ժամանակակից, պատմիչ Ստեփանոս Տարոնացի Ասողիկը մանրամասն նկարագրում է Խաչիկ Ա Արշարունու կողմից Արգինայի Կաթողիկեի կառուցումը, որը պետք է դառնար, փաստորեն, Հայ Առաքելական եկեղեցու Մայր տաճարը: Պատմիչը գրում է՝ «Նա նորոգեց կաթողիկոսարանը Շիրակ գավառի Արգինա գյուղաքաղաքում, Ախուրյան գետի ափին ..., կառուցեց նաև Սուրբ Կաթողիկե եկեղեցին վիմակոփ կառուցվածքով, հաստահեղույս գմբեթարդ արձաններով, երկնաման խորաններով...»<sup>4</sup>:

Իսկ Արգինայի Կաթողիկեն Տրդատի ստեղծագործությունը լինելը հաստատվում է պատմիչի հետևյալ հիշատակությունով: Գրելով Անիի Մայր տաճարի հիմնադրման մասին, Ստեփանոս Տարոնացին նշում է, որ Սմբատ Բ Տիեզերակալ արքան «...Տրդատ ճարտարապետի ձեռքով, որ Արգինայի Կաթողիկոսարանի եկեղեցին կառուցեց, ձեռնարկում է Անիի մեծաշեն եկեղեցու հիմնադրումը»<sup>5</sup>:

Արգինան այսօր քրդաբնակ գյուղ է Թուրքիայի այժմեան սահմաններում: Արգինայի Կաթողիկեից տեղում այժմ միայն բեկորներ են մնացել: XX դ. սկզբին, երբ Թորոս Թորամանյանը այցելել էր Արգինա, դեռ պահպանվել էին սրբատաշ տուֆից կառուցված Կաթողիկեի արևմտյան պատի կեսը և հյուսիսային պատի մեծ մասը: Պահ-

<sup>3</sup> Ստեփանոս Ասողիկ Տարոնացի, Տիեզերական պատմություն, Երևան, 2000, էջ 310:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 237:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 240:

պանվել էին նաև հզոր որմնամուկները և նրանց վրա հանգչող կամարները: Ցավոք, Թ. Թորամանյանը հուշարձանի այս պահպանված մասերը չի չափազերել, այլ միայն լուսանկարել է: Նա տալիս է Արգինայի համառոտ նկարագրությունը՝ «Տրդատի կառուցած այս շենքը թեև միջակ մեծություն ունի և արտաքուստ բավական պարզ է, սակայն ներսի կողմը ճարտարապետական տեսակետով բավական շքեղ է, ... Այժմ թեև մեծ բան չի մնացել հին շենքից, սակայն հյուսիսային պատի վրա, ներքին կողմի գմբեթակիր որմնասյուրները վերին աստիճանի շքեղ են և իրենց համաչափությունը ու քանդակազարդմամբ՝ գեղարվեստական»<sup>6</sup>:

Լուսանկարները միանգամայն բավարար են Արգինայի Կաթողիկեի ճարտարապետական հորինվածքը պարզելու համար: Այն երկու գույզ որմնամուկներով գմբեթավոր դահլիճ է, Շիրակավանի եկեղեցուց հետո Բագրատունյաց Հայաստանում այդ տիպի երկրորդ օրինակը:

Արգինայի Կաթողիկեն ավերվել է դեռ միջնադարում: Լուսանկարից երևում է, որ եկեղեցու անկյունային մասերի ծածկի վրա լրացուցիչ պատեր են բարձրացվել: Այս նույն երևույթը առկա է Աշտարակի Ծիրանավոր, Բյուրականի Սուրբ Հովհաննես, Շիրակավանի Կաթողիկե, Փարպիի Ծիրանավոր և մի քանի այլ եկեղեցիներում: Դա հետևանք է երկրի անկախությունից կորստից հետո, երբ Հայաստանը չէր կարող ամրոցներ կառուցել իր բնակավայրերի ապահովությունը պաշտպանելու համար, եկեղեցիները վերակառուցում էին բերդի: Հավանաբար, ծածկի վրա հավելված այս լրացուցիչ ծանրությունն էլ պատճառ է դարձել Արգինայի Կաթողիկեի կործանմանը դեռևս դարեր առաջ:

Հանճարեղ Տրդատի վավերական առաջին ստեղծագործություն՝ Արգինայի Կաթողիկեի ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմություն համար, առաջին հերթին, անհրաժեշտ է ունենալ, թեկուզ սխեմատիկ, հատակագիծը: Ինչպես նշվեց, այն ժամանակին չէր չափազերվել: Իսկ դա կարևոր է ունենալ, որպեսզի պարզենք, թե ինչպես

<sup>6</sup> Թորամանյան Թ., Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1942, հ. 1, էջ 305:

է Տրդատը կիրառել Հայաստանում ստեղծված և միջնադարում տարածում գտած եկեղեցական շենքի այս տիպը:

Գերմանացի ճարտարապետ Օտտո Վեյբրախտը ունի մշակած մեթոդ, որի միջոցով հնարավոր է լուսանկարների միջոցով ստանալ հուշարձանի հատակագծի սխեման իրականին մոտ չափերով: 1976 թվականին այդ մեթոդով Արգինայի Կաթողիկեի լուսանկարների միջոցով ստացվեցին նրա իրական չափերը (իհարկե որոշ մոտավորությամբ) և վերականգնվեց հուշարձանի հատակագծի սխեման<sup>7</sup>:

Կաթողիկեի հատակագծի արտաքին չափերը ստացվեցին մոտավորապես 13x21.5մ: Հետաքրքիրն այն է, որ Կեչառիսի վանքի Սուրբ Գրիգոր եկեղեցին ունի գրեթե նույն չափերը՝ 13.4x21մ:

Մինչև օրս Արգինայի Կաթողիկեի ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմովիշյուն չի իրականացվել ոչ հայ և ոչ օտարագզի հետազոտողների կողմից<sup>8</sup>:

Պահպանված լուսանկարները պատկերացում են տալիս ինչպես արտաքին ճակատների, այնպես էլ ներսի ճարտարապետական ձևերի և հարդարանքի մասին: Արտաքին ճակատները, բացի արևմտյանից, ունեցել են զույգ եռանկյունաձև խորշեր, որոնք գրեթե պարտադիր էին հայկական գմբեթավոր դահլիճների համար: Լուսամուտները զարդարված են հոնքաձև պսակներով: Քիվը քանդակազարդ է, արևմտյան մուտքի ուղղանկյուն բացվածքը ներառվում է կամարակապ շրջանակի մեջ: Սակայն, ընդհանուր առմամբ, Արգինայում արտաքին ճակատները զուսպ ձևավորում ունեն: Այստեղ դեռևս չկա ճակատները զարդարող դեկորատիվ կամարաշարը, որը հետագայում դարձավ հայկական ճարտարապետության Անիի ստեղծագործական դպրոցի բնորոշ դեկորը:

Ի տարբերություն արտաքին ճակատների, Արգինայի Կաթողիկեի ներսը լուծված է ավելի հարուստ ձևերով: Այստեղ Տրդատը, կարելի է ասել, դեռ անհամարձակ, կիրառել է ճարտարապետության

<sup>7</sup> Հասրաթյան Մ.Մ., Արգինայի տաճարի հատակագծի վերակազմովիշյունը, «Գիտություն և տեխնիկա», Երևան, 1976, N 6, էջ 16-17:

<sup>8</sup> Իտալացի պրոֆեսոր Պաոլո Կունեոն Անիի ճարտարապետական դպրոցին նվիրված իր մենագրությունում միայն տպագրել է Արգինայի Կաթողիկեի հատակագիծն ըստ Մ. Հասրաթյանի վերակազմովիշյան (տե՛ս Paolo Cuneo, *l'Architettura della scuola regionale di Ani nell' Armenia medievale*, Roma, 1977, p. 41):

այն հնարքը, որ հետագայում մեծ վարպետությամբ օգտագործել է Անիի Մայր տաճարում: Դա գմբեթակիր որմնամուկթերի ուղղաձիգ շլատումներն են կիսասյունիկներով, որոնք եկեղեցու ինտերիերին դեպի վեր դիմամիկ շարժում են հաղորդում:

Ներսում կամարների սլացիկուկթյունն ուժեղանում է դրանց երկկենտրոն իրականացման շնորհիվ: Հետագայում ավելի կատարելագործված եղանակով կիրառված այս նորամուծությունները դարձան գոթական ճարտարապետության հիմնական հատկանիշներից:

Ինտերիերում Տրդատը նույնպես զուսպ է եղել զարդաքանդակների կիրառման հարցում: Բավական խոշոր և քանդակագարդ են միայն որմնամուկթերի խոյակները, որոնց վրա հանգչում են գմբեթակիր կամարները:

Արգինայի Կաթողիկեի ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմության համար բավականին նպաստեց Հյուսիսային ճակատի լուսանկարը, որտեղ արտաքին պատը պատկերված էր մինչև քիվը ներառյալ: Դրա շնորհիվ ստացվեցին կառույցի արտաքին ուղղաձիգ նիշերը: Խնդիրը հիմնականում չպահպանված գմբեթի և ծածկի լանջերի վերակազմությունն է: Արգինայում գմբեթը աղոթասարահի կենտրոնում չէ: Այն արևելյան որմնամուկթերի և Ավագ խորանի միջև ընկած տարածության կրճատման հետևանքով մոտեցել է վերջինիս:

Գմբեթի բարձրուկթյունը որոշելուց առաջ անհրաժեշտ է պարզել նրա ձևը: Վաղ միջնադարում հայկական եկեղեցիների գմբեթի հիմնական տիպը բազմանիստ թմբուկով և բրգաձև վեղարով ձևն էր: IX դարից կիրառվեցին գմբեթի նոր ձևեր: Անիի ճարտարապետական դպրոցը ստեղծեց եռանկյունաձև ճակտոններով, անկյուններում կիսասյունիկներով, հովանոցաձև վեղարով տիպը, որը կիրառվեց մոնումենտալ եկեղեցիների մեծ մասում, հիմնականում դեկորատիվ կամարաչարով զարդարված ճակատներ ունեցողներում: Ստեղծվեց նաև բավական պարզ, առանց ձևավորման գմբեթների տիպ՝ դրանաձև թմբուկով և կոնաձև վեղարով: Այդպիսին են, օրինակ, X դարում կառուցված Հաղպատի վանքի Սուրբ Նշան և Սանահինի Վանքի Ամենափրկիչ եկեղեցիների, Մարմաշենի վանքի երրորդ եկեղեցու (XI դ.) թմբուկները և այլն: Արգինայի Կաթողիկեի գմբեթի ձևի համար որպես անալոգ վերցված է նույն տարիներին կառուցված և ժո-

ղովրդական ավանդույթյամբ Տրդատին վերագրվող Հաղպատի Սուրբ Նշան եկեղեցու գմբեթը, որը միանգամայն ներդաշնակ է առանց դեկորատիվ կամարաշարերի ճակատներին<sup>9</sup>: Այն գլանաձև թմբուկով, կոնաձև վեղարով ծավալ ունի, առանց դեկորատիվ կամարաշարի, և լուսավորվում է չորս պատուհաններով:

Արգինայում նախատեսված է նույնպես գլանաձև թմբուկով, կոնաձև վեղարով գմբեթ, որն ունի աշխարհի չորս կողմին ուղղված չորս լուսամուտ:

Արգինայի Կաթողիկեի բարձրույթյունը մինչև վեղարի գագաթը ստացվում է 26.5 մետր:

Տրդատի կառուցած Հայաստանի երկու մայր եկեղեցիների՝ Արգինայի Կաթողիկեի և Անիի Մայր տաճարի հատակագծային չափերի համեմատությունը երևան է բերում հետաքրքիր մի փաստ՝ Անիի Մայր տաճարի լայնությունը հավասար է իր նախորդի՝ երկրի կրոնական նախկին կենտրոնի՝ Արգինայի Կաթողիկեի երկարությունը: Սրանով Տրդատը ուզեցել է ցույց տալ արդեն զգալի հզորացած Բագրատունյաց Հայաստանի նոր մայրաքաղաքի և նոր կաթողիկեի՝ Անիի Մայր տաճարի աննախընթաց բարձր դերը և նշանակությունը:

Արգինայի Կաթողիկեի ճարտարապետական հորինվածքի վերակազմության գործընթացում կարևոր է մուտքերի տեղադրության հարցը: Լուսանկարում պահպանվել է արևմտյան՝ գլխավոր մուտքի կեսը: Իսկ հարավային մուտքի առկայությունը մնում է ենթադրելի: Դա կախված է նրանից, թե Արգինայում կաթողիկոսարանը ինչ դիրք է ունեցել եկեղեցու նկատմամբ: Հարավային տեղադրության դեպքում այդ մուտքը, իհարկե, պարտադիր պետք է լիներ: Մեր վերակազմության դեպքում ընտրել ենք միայն մեկ տարբերակը՝ միայն արևմտյան մուտքով: Սակայն, միանգամայն հավանական է, նաև հարավային մուտքի առկայությունը:

Արգինայի Կաթողիկեի ծավալատարածական հորինվածքի վերակազմությունը կարևոր է Հայաստանի X-XI դդ. ճարտարապետության պատմության համար: Արգինայի Կաթողիկեն, Տրդատի մյուս

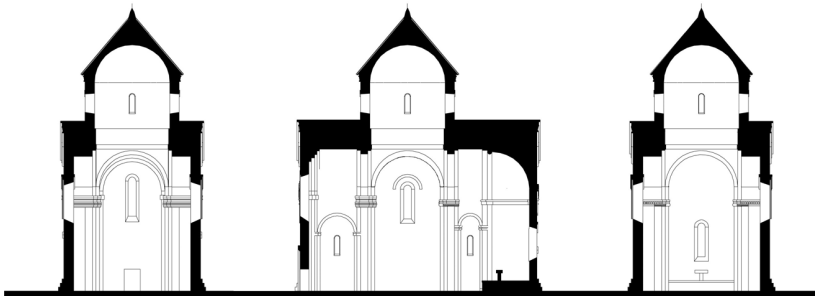
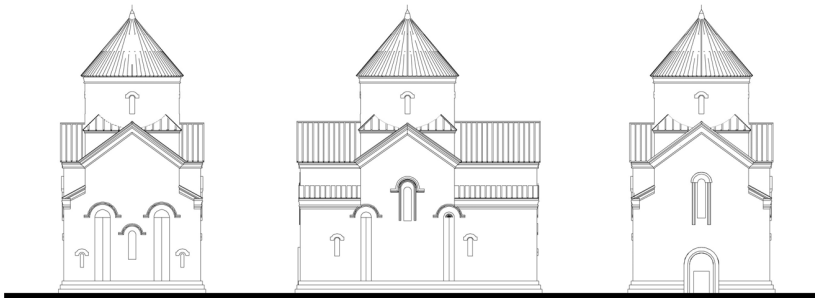
<sup>9</sup> Հաղպատի Սուրբ Նշան եկեղեցու գմբեթը նորոգվել է 1016թ., սակայն «...այդ նորոգությունը մասնակի բնույթ է ունեցել և եկեղեցու կառուցվածքի մեջ որևէ փոփոխություն չի եղել» (Ղաֆաղարյան Կ., «Հաղբատ: Ճարտարապետական կառուցվածքները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, 1963, էջ 21):

*ստեղծագործությունների նման, հանդիսանում է միջնադարյան Հայաստանի շինարարական արվեստի փայլուն նվաճումներից:*

Արեգ ԱՏՐԱԿՅԱՆ  
կандидат архитектуры,  
Институт искусств НАН РА

## РЕКОНСТРУКЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ КАТОГИКЕ В АРГИНА

Первым известным нам творением крупнейшего архитектора средневековой Армении является Катогике в Аргина; сохранились лишь сделанные в начале XX в. фотографии руин памятника. На их основании с приближительной точностью размеров осуществлена реконструкция объемно-пространственной и плановой композиций.



*Արգինայի Կաթողիկեի վերակազմությունը (ճակատներ, կտրվածքներ)*

Юлия ЦОВЬЯНОВА  
Академический музыкальный колледж при Московской  
государственной консерватории им. П. И. Чайковского

## **СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АРМЯНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

Родные корни, родная речь, родной музыкальный язык – вот те основы, на которых в дальнейшем формируется национальное самосознание личности. Современный процесс интенсивной культурной глобализации – очень сложный и неоднозначный феномен современного общества, в ходе которого происходит интеграция, взаимопроникновение, унификация культур, утрачиваются те или иные национальные элементы, вследствие чего стираются различия в понятиях, представлениях и культурах разных народов. Причем такое взаимовлияние наблюдается не только при взаимодействии различных государств, но и внутри самих государств, представляющих собой многонациональные образования. В частности, народы, представляющие собой национальные меньшинства в составе многонациональных государств, а также диаспоры (этнические группы, по тем или иным причинам проживающие вне страны своего происхождения) испытывают на себе сильное влияние культуры доминантного населения, что рано или поздно может приводить к частичной или полной ассимиляции нации.

Политическая судьба Армянского государства стала причиной того, что армяне были рассеяны по всему миру. Погружение в общество с другой ментальностью является сильным фактором, осложняющим процесс сохранения и формирования собственной этнокультурной идентичности.

Данный факт выдвигает перед современным обществом потребность в сохранении и развитии традиций национальной культуры. Национальное самосознание неразрывно связано с национальной культурой, где культура представлена как система ценностей, пред-



ставлений о жизни и поведенческих кодах, как общее для людей, связанных одним определенным образом жизни, традицией.

Один из важнейших аспектов национального самосознания представляет собой музыкальное мышление личности. Музыка, как носитель социокультурной информации, обладает семантической наполненностью, отражает эмоционально-ценностное отношение и восприятие окружающего мира. Особенности ритмо-формул, интонационных оборотов, закономерности ладовых систем, специфика музыкально-синтаксических структур выкристаллизовывались на протяжении многих столетий, вбирая и сохраняя звуковой опыт многих поколений, обогащая и выделяя квинтэссенцию менталитета в целом.

Основатель научного подхода к изучению вопросов армянской национальной музыки Комитас (1869-1935) внес неоценимый вклад в сохранение, развитие и популяризацию армянских национальных музыкальных традиций, заложив прочный фундамент для дальнейших научных исследований. Наиболее детально Комитас рассматривает проблемы расшифровки хазовой нотописи, а также особенности армянской крестьянской народной песни. В силу объективных причин из поля зрения исследователя выпали вопросы, связанные с ашугогусанским искусством, а также незначительно проработана область народной инструментальной музыки. Более подробно эти вопросы рассмотрены Христофором Степановичем Кушнаревым (1890-1960) [5; стр. 106-108]. Одна из основных его работ – «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) – посвящена изучению феномена монодии как «явления истории армянской культуры» [4; стр. 3], а также особенностям ее ладовой организации. Достойным продолжателем дела, начатого Комитасом, стал Роберт Аршакович Атаян (1915 – 1994) – один из крупнейших армянских музыковедов, исследования которого охватывали широкий круг музыкально-теоретических вопросов, среди которых отдельное место занимало изучение систем армянской нотописи.

В современной Армении научные разработки в области национального музыкознания и фольклористики ведутся на высоком научном уровне и представляют собой глубокие фундаментальные исследования, среди которых труды Г.Геодакяна, К.Джагацпанян, А.Пахле-

ванян, К.Худабашян и многих других. Тем не менее, приходится констатировать, что представителям спюрка крайне проблематично познакомиться с этими работами, ввиду их отсутствия в фондах публичных библиотек, а также в библиотеках культурных центров диаспоры. Кроме того, с большим трудом можно найти работы, обобщающие накопленный обширный опыт, адресованные широкому кругу читателей, включающему в себя не только специалистов в области музыки и фольклористики, но также любителей музыки, интересующихся вопросами армянской музыкальной культуры, в число которых входят не только представители диаспоры.

Обзор научных материалов международных конференций ведущих российских музыкальных центров, какими являются Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, Российская академия музыки им. Гнесиных, Московский педагогический государственный университет показал, что публикации, отражающие вопросы и проблематику армянской национальной музыкальной культуры встречаются крайне редко.

Одновременно с этим в общедоступных информационных ресурсах (интернет, периодическая печать и т.п.) имеют место отдельные разрозненные публикации, посвященные различным вопросам армянской музыкальной культуры. Такие публикации в подавляющем большинстве наполнены яркой эмоциональной окраской, однако зачастую содержат терминологические, а иногда даже фактические неточности. Это объяснимо, так как авторы, как правило, не имеют профессиональной подготовки и опираются исключительно на собственный общекультурный кругозор обывателя. Такие публикации, к сожалению, в большей степени дают повод для обоснованной критики со стороны оппонентов, сводя популяризационную и просветительскую функции к нулю.

Самым простым и ярким примером сказанному является статья «Армянские музыкальные инструменты» весьма популярного сайта электронной энциклопедии «Википедия» [7], в которой приводится перечень названных в заглавии указанной статьи инструментов. Википедия является многоязычным проектом, пользующимся не-

вероятной популярностью во всем мире. Однако едва ли можно полностью согласиться с вышеупомянутым списком. Например, указанные там чогур и чагане – дагестанские народные инструменты, кавал – молдавский, ченг – грузинский. Для сравнения были рассмотрены перечни армянских музыкальных инструментов, приводимые в Атласе музыкальных инструментов народов СССР [2] и работе А. Киракосян и А.Багдасарян «Армянские народные музыкальные инструменты» [1]. Анализ изученных материалов выявил расхождения, которые могут быть вызваны рядом причин. Среди таких причин предположительно могут быть: 1) фактическая ошибка (ченг, чогур и т.п.), 2) варианты транслитерации одного и того же наименования (пох/пог), 3) варианты названий одного и того же наименования в различных диалектах (шви/хавал [1]). Кроме этого возможны различные варианты перевода одного и того же названия (базмапох сринг/многоствольная флейта). Для большей наглядности приведем ниже таблицу, содержащую перечни музыкальных инструментов источников, рассмотренных выше:

Википедия	Атлас музыкальных инструментов народов СССР	Армянские народные музыкальные инструменты
<b>Духовые:</b> 1. Дудук 2. Зурна 3. Паркапзук 4. Паку 5. Пог 6. Сринг 7. Шви 8. Авапог 9. Галарапог 10.Ехджерapoг 11.Кавал 12.Ней 13.Сулич 14.Шепор	<b>Духовые:</b> 1.Дудук, най 2.Зурна 3.Паркапзук, тик 4.Пку, пзан 5.Пох 6.Сринг 7.Пепук, шви, кавиц блул 8.Тутак, тутук, тулук, шви 9.Швик 10. Базмапох сринг 11. Блул 12. Сусук	<b>Духовые:</b> 1. Дудук 2. Зурна 3. Паркапзук (тик) 4. Пку 5. Пох 6. Сринг 7. Шви 8. Пепук (окарина) 9. Блул 10. Многоствольные флейты 11. Камышовая свирель 12. Похак (малая труба) 13. Стварапох (большой рог) 14. Юбилейный рог 15. Валторна 16. Серпент

		17. Рог
<b>Струнные:</b> 1. Канун 2. Чогур 3. Чагане 4. Барбет 5. Бамбир 6. Ченг 7. Сантур 8. Ганун 9. Тавих 10. Каман 11. Уд 12. Кнар 13. Джугак 14. Вин 15. Пандир 16. Джнар 17. Тар 18. Саз 19. Кеманча	<b>Струнные:</b> 1. Саз 2. Тар 3. Уд 4. Канон 5. Кямани 6. Кяманча 7. Джугак 8. Чанкюр	<b>Струнные:</b> 1. Саз 2. Тар 3. Уд 4. Канон 5. Камани 6. Кяманча 7. Бамбир (Пандирн)
<b>Ударные и шумовые:</b> 1. Дхол 2. Дапп 3. Цннга 4. Дарбука 5. Тмбук 6. Кшоц 7. Давул	<b>Ударные и шумовые:</b> 1. Доол, дхол 2. Даф, дэф, дапп, хавал 3. Цнцха 4. Сантур 5. Нагара, диплипито 6. Гос, кес 7. Дапликя 8. Ерранкюн	<b>Ударные и шумовые:</b> 1. Доол 2. Даф 3. Цнцха 4. Сантур 5. Нагара (Тмбла) 6. Кшоц (рипида) 7. Зангак 8. Кочнак

Энциклопедия «Musical Instruments Of the World» («Музыкальные инструменты мира»), изданная в Нью-Йорке в 1997 году и, согласно рецензии, описывающая инструменты «известные и малознакомые, благодаря которым музыка не одну тысячу лет очаровывает людей в разных уголках Земли» [6], вообще не содержит раздела, посвященного армянскому музыкальному инструментарию.

С сожалением приходится констатировать, что статья, опубликованная Комитасом в 1913 году по поводу выхода в свет Музыкальной энциклопедии в Париже, авторы которой также проигно-

рировали существование армянской музыки [3], остается злободневной и в настоящее время.

Историческая судьба Армении во многом предопределила долгий и многотрудный путь армянской музыкально-теоретической науки. Однако, справедливости ради, необходимо отметить, что на данный момент армянское национальное музыкознание подробно и детально изучило многие аспекты армянской музыки и достигло того уровня развития, который позволяет и необходимо требует презентации и распространения научных работ и результатов многолетних исследований на международном уровне.

Наша статья не преследует цель подтвердить или опровергнуть достоверность рассмотренных материалов. Однако, хотелось бы обратить внимание и особенно подчеркнуть факт наличия весьма значительных расхождений. В данном случае речь идет о расхождениях, касающихся материалов, имеющих целью популяризацию армянского музыкального искусства и обращенных на широкий круг читателей, и не относящихся к разночтениям в терминологии, обусловленным научной дискуссией, т.е. терминологическим несовпадениям, вызванным расхождениями научных позиций. Устранение подобных расхождений возможно лишь путем изучения и систематизации обширного спектра специальной литературы, анализа и обобщения музыкально-исполнительской практики. Такая работа позволит разработать информационно-просветительский ресурс, который, с одной стороны, будет доступен и привлекателен для широкого круга читателей, а с другой – будет отличаться научной достоверностью, системностью и объективностью изложения.

### Список использованной литературы

1. Багдасарян А., Киракосян А. Армянские народные музыкальные инструменты, Ер.: «Комитас», - 2008. – 80 стр.
2. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Издание 2-е, дополненное и переработанное, М.: изд-во «Музыка», 1975.
3. *Կոմիտաս, Հայն ունի ինքնուրույն յերաժշտություն / Հոգվածներ եւ ուսումնասիրություններ, Եր., 1941 - 200 էջ* (Комитас. У армянина есть

своя самобытная музыка / Статьи и исследования, Ер.: Государственное издательство, 1941. – 200 стр.).

4. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки, Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. – 626 стр.
5. Шавердян А.И. Комитас, М.: “Советский композитор”, 1989. – 319 стр.
6. Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia by the Diagram Group. – N.Y.: Sterling Publishing Co., Inc., 1997. – 320 p.
7. [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)

*Յուլիա ԾՈՎՅԱՆՈՎԱ*

*Մոսկվայի Պ.Ի.Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիային կից  
ակադեմիական երաժշտական քոլեջ*

## **ՀԱՅ ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՎԱՆԳՈՒՅԹՆԵՐԻ ՊԱՀՊԱՆՈՒՄԸ: ՊՐՈՔԼԵՄՆԵՐ ԵՎ ՀԵՌԱՆԿԱՐՆԵՐ**

*Հոգվածում գիտարկվում են Հայ ազգային ավանդույթների որոշ խնդիրներ  
և առաջ քաշում վերջիններիս լուծման համար գիտական գրականության ուսում-  
նասիրման և երաժշտակատարողական պրակտիկայի վերլուծության կիրառումը:*

Արամ ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
Վանաձորի Հովհաննես Թումանյանի անվան պետական  
մանկավարժական ինստիտուտ

## **ՔԱՆՎԱԿԱԳՈՐԾ ԲՈՐԻՍ ԳԻՆՈՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ**

Բ.Դիլոյանի ստեղծագործական աշխարհը նկատման ամենից առաջ արտացոլվում է կոմպոզիցիոն կառուցվածքներում: Կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը քանդակագործը փորձում էր գտնել պարզ, ընդհանրացված ձևերում, որոնք զրոստորվեցին ստեղծագործական տարրեր չըջաններում:

Առաջին շրջանի պարզ, ընդհանրացված ձևերով աշխատանքների շարքում երբեմն նկատելի էին ավելի բարդացված շարժումներ և հորինվածքներ, բայց և ընդհանուր առմամբ Դիլոյանը հակված էր ստեղծելու պարզ մոնումենտալ քանդակներ, որոնք կազմում էին նրա ստեղծագործական վաղ շրջանի ընդհանուր բնութագիրը: Այս շրջանի ֆիգուրատիվ կոմպոզիցիաները հիմնականում աչքի են ընկնում ձևերի հնարավոր պարզեցմամբ, խիստ ընդհանրացմամբ, արդեն ձեռք բերված մանրամասներից: Այդ են վկայում Դիլոյանի «Բանվորի արձանը»՝ կատարված «Ավտոգենմաշ» գործարանի գլխավոր մուտքի համար, «Տիեզերք» կոմպոզիցիան՝ «Ավտոմատիկա» գործարանի մասնաշենքի ճակատային պատին, որում տիեզերական մոտիվները, ինչպես նաև օդաչուների երկֆիգուր կերպարները տիեզերական սաղավարտներով, գտնվում են դաշն համադրություն և ձևերի բավականին պարզեցվածությունից սահմաններում:

Նույն ձևամտածողությունն է առկա նրա փոքրածավալ քանդակներում, որոնցում քանդակագործը հրաժարվում է մանրուքներից, զանազան կենցաղային տարրերից:

Հաճախ հրաժարվելով ռեալիստական վերարտադրությունից՝ Դիլոյանն իր կոմպոզիցիաներում թույլ է տալիս պայմանական շեղումներ, ինչն առավելապես զրոստորվում է մարդու իրանի չափազանցված ձգվածությունից: Նման կոմպոզիցիաները վարպետը քանդակել է սկսելով իրանի կամ ազդրի ստորին հատվածներից: Հաճա-

խակի է մարդկային ֆիզուլի ձեռքերի բացակայությունը, որոնք վարպետը կանխամտածված կրճատում էր ուսագոտիներից, առավել պարզեցնելով կոմպոզիցիան: Այդպիսի գործերից են «Ընտանիքը» (գիպս, 1970), «Կանացի մարմինը» (փայտ, 1973): Նման կրճատումների դիմել էր նաև Արշիլ Գորկին իր մի քանի նշանավոր դիմանկարներում, որի մասին նշվել է արվեստագիտություն մեջ:

Այդ տեսակետից հատկանշական է «Ընտանիք» եռաֆիգուր կոմպոզիցիան: Միմյանցից անջատ քանդակված հոր, մոր և որդու ֆիգուրները կարող են դիտվել և՛ առանձին, և՛ միասնական: Նրանք միասնական են ընդհանուր կապով և ձևաստեղծմամբ: Անդրադառնալով ընտանիքի թեմային, այս շրջանում վարպետն ի հայտ է բերում նույնատիպ մոտեցում, նույնանման կոմպոզիցիոն դասավորվածություն: Սակայն պատկերը կտրուկ փոխվում է, երբ դիտում ենք ստեղծագործական երկրորդ շրջանում կերտված «Ընտանիք» կոմպոզիցիաները, որտեղ պարզ, ընդհանուր մակերեսներին փոխարինելու են գալիս ձևերով և ծավալով ավելի տարերային, մետաղային կոնստրուկցիաները: Այս փուլում, դարձյալ դիմելով «Ընտանիք» թեմային, Դիլոյանը բացահայտում է եռաֆիգուր կոմպոզիցիայի ներքին, միասնական կապը՝ մետաղական նյութին տալով յուրահատուկ պլաստիկություն և բարեհնչունություն:

Այս ոճավորման մեջ նկատվում են երկու հակադիր և միմյանց լրացնող ոճավորման եղանակներ: Առաջինը մարդկային դիմաքանդակի, պարանոցը և դեմքը պատկերող ծավալային ամբողջականությունն է՝ բաղկացած մի քանի ընդհանրացված զանգվածներից, իսկ երկրորդը՝ իբրև վարսեր հանդես եկող, ալեձև մետաղալարե խիտ դասավորվածությունները, միմյանց ամրացված էլեկտրաեռակցման միջոցով: Այս միջոցներն են կազմում կերտման գլխավոր խնդիրները և կոմպոզիցիոն բաղադրիչները, որոնք իր ստեղծագործական վերջին տարիներին հաճախակի կիրառում էր Բ.Դիլոյանը: Դրանք խիտ տարբերվում են նախորդ շրջանի գործերից թե՛ կոմպոզիցիոն, թե՛ ոճական ձևամտածողությամբ:

Արվեստագետը դիմում է մարդկային ֆիգուլի միտումնավոր կրճատումների, որն ավելի նկատելի է վաղ շրջանի կոմպոզիցիաներում՝ ֆիգուրների ձեռքերի բացակայությամբ: Քանդակագործը որոշ դեպքերում էլ հակառակն է շեշտադրում. կոմպոզիցիան ավար-



տական տեսքի է հասցնում հենց ձեռքերի միջոցով: Ձեռքերի կերպավորումով նա բացահայտում է մի իսկական դրամա, անհազ տենչ, ցատում և ոգևորում: Ասվածի վառ վկայությունն են «Ազատություն», «Ողբ» հորինվածքները, որոնցում ձեռքերի շարժումները բացահայտում են քանդակի ամբողջ բնութագիրը: Դրանցում շեշտվածությունը կայանում է հատկապես ձեռքերի մատների դասավորվածության մեջ, որոնք գտնվում են անկանոն, դեպի վեր հառնող շարժման մեջ:

«Կորչի պատերազմը» (գիպս, 1970) հորինվածքում հիմնական ծանրությունը և ուժի արտահայտումը կրում են մարդկային ձեռքերը՝ լայն բացված, ջղաճիգ ափերով: Այս աշխատանքն առանձնանում է իր հետաքրքիր լուծումներով: Նրանում շեշտված են միայն ձեռքերի շարժումները, անտեսված են մարմնի համամասնությունները, բացառությունը գլխի՝ դեպի վար ուղղված դիրքով:

Վառ երևակայությամբ են օժտված Բ.Դիրյանի կերտած մի շարք դիմաքանդակները, որոնք կոմպոզիցիոն ավարտվածություն են ստանում ձեռքի և գլխի հետաքրքիր միասնություն կազմող կոմպոզիցիայով: Ցավոք, դրանց վերնագրերը մեզ չեն հասել, բայց յուրաքանչյուրն արթնացնում է ինքնօրինակ և ուշագրավ մի հույզ: Մեկը խոր մտորումների մեջ է՝ ձեռքը ծնոտի տակ, մյուսը երազող կին է՝ նուրբ ձեռքը միախառնված վարսերին: Նման կեցվածքներն աշխատանքը դարձնում են առավել արտահայտիչ և ումանտիկ: Կնոջ դիմագծերը՝ դեպի վեր ուղղված աչքերով ու հոնքերով, զգացմունքային են և երազկոտ:

Նախորդ աշխատանքը, ընդհակառակը, խոհական է, հոգսաշատ ապրումներով լի: Կնոջ դիմաքանդակի համեմատ այստեղ իսպառ բացակայում են վերջինիս հատուկ քնքշությունն ու կրքոտ հույզերը: Այն ավելի ամբողջական է դարձնում ծնոտի տակ հայտնված ծանր ձեռքը՝ խորացնելով մտածմունքի արտահայտումը:

Կոմպոզիցիոն առումով մեծապես ուշագրավ են Բ.Դիրյանի հարթաքանդակները: Քանդակագործը, ընդհանուր առմամբ հարազատ մնալով ազգային ակունքներին, իր հարթաքանդակներում նորովի փորձում է վերագտնել դարավոր հայ մանրանկարչության ավանդական կերպարները: Այստեղ իսկապես զգացվում են Դիրյանի արվեստի արմատական կապերը Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու որմ-

նաքանդակների հետ: Այդ ընդհանրությունները հատկապես զգալի են մարդկային մարմնի անատոմիական վերարտադրման և բուսազարդային ձևավորումներում, որոնք կոմպոզիցիոն ամբողջական միասնական և ներդաշնակ համակարգ են կազմում: Այդպիսի գործերից է խաչքարի հետ միասին գնդաձև քանդակը՝ տեղադրված Սպիտակ քաղաքի մոտակայքում (տուֆ, մոտ 3մ), որում պատկերված է հայ դիցաբանության Վահագն Վիշապաքաղը: Կերպարն ամբողջությամբ ղեկորատիվ լուծումներով է արված, Վահագնի ոտքերի տակ երևում է ձկնաձև վիշապի գլուխը: Կոմպոզիցիան հարստանում է վիշապի երկար, ոլորապտույտ մարմնի և բուսական մոտիվների շնորհիվ: Իբրև հայկական ավանդական մրգատեսակ՝ այստեղ պատկերված են նուռը և խաղողը՝ ոլորուն ճյուղավորվածությամբ:

Հետաքրքիր է Բ.Դիլոյանի մեկ այլ գործը, որի մասին տվյալներ մեզ հայտնի չեն: Դա երկֆիգուր ղեկորատիվ բոլորաքանդակ է, որը, ելնելով այլոթեից, կարող ենք վերնագրել «Սեր»: Գործում տեղ գտած ընդհանրացումներին ավելանում են չրջանակ կազմող ու ձեռքերի հետ միահյուսվող կամարաձև շերտերը: Կերպարները բավականին զգացմունքային են՝ չնայած ձևերի խիստ ընդգծվածությամբ: Հավանաբար աշխատանքը նախատեսված է եղել այգեպուրակային միջավայրի համար:

Կոմպոզիցիոն առանձնահատկությամբ աչքի է ընկնում անիմալիստական ժանրի մեկ այլ ղեկորատիվ աշխատանք: Արու և էգ եղնիկների ղեկորատիվ լուծումներում առկա են նուրբ մեղեդայնությունը և բանաստեղծականությունը: Գործի իմաստային հիմքը սերն է, որը մարմնացած է այդ քնքուշ կենդանու տեսքով: Համամասնությունների շեշտակի երկարացումները նպաստում են կոմպոզիցիայի նուրբ պլաստիկական ձևամտածողությանը: Կենդանիների երկար, բարակ, ձկուն պարանոցները միանման, ռիթմիկորեն սահում են, ինչպես նրանց միահյուսված ուռնու ճյուղերը: Այս եղանակով վարպետն առավելագույնին է հասցրել նրբակերտությունն ու սենտիմենտալիզմը՝ ներդաշնակ սիրո գաղափարին:

Յուրօրինակ կոմպոզիցիոն հնարքով է կերտված «Տիեզերքը նվաճված է» գործը: Միաֆիգուր կանացի կերպարն այստեղ սլացիկ ձգված է դեպի երկինք՝ ձեռքերը մեկնած: Նրբակազմ աղջկա մարմինը հիշեցնում է տիեզերական հրթիռ, իսկ գլխի դիրքի, մազերի և

մարմնի ուրվագծված սահուն, ալիքաձև ելուստներն, ասես, արտա-  
հայտում են արագություն և մթնոլորտի դիմադրողականություն:

Դիտարկելով Բ.Դիլոյանի ստեղծագործական ողջ գործունեու-  
թյունը, բացահայտելով նրա աշխատանքների ընդհանուր գեղարվես-  
տական, գաղափարական և տեխնիկական առանձնահատկություն-  
ները, կարելի է ասել, որ նշված գործերը հիմնականում պատկանում  
են կերպարվեստի ղեկորատիվ - զարդային արվեստի տեսակին: Կրե-  
յով ժամանակաշրջանի առաջադիմական ոգին, օժտված թարմ մտա-  
ծողութայամբ՝ Բ.Դիլոյանի քանդակագործությունն արդիական է և  
մոտ մոդեռնիստական հոսանքներին:

«XX դարի առաջին տասնամյակներին նշանակալի տարածում  
ստացան մի շարք ուղղություններ, որոնք կապված էին մշակույթի՝  
իրատեսությունից հեռանալու, իրականությունից արվեստի անկա-  
խություն հռչակման հետ: Իրականություն, որն օրեցօր ավելի էր  
նկարիչների մեջ մեծացնում երկյուղը և ատելությունը: Բազմաթիվ,  
արագորեն փոփոխվող ուղղությունները միավորվում են «մոդեռ-  
նիզմ», «մոդեռնիստական ուղղություններ» հասկացություններով:  
Նկարիչ-մոդեռնիստների ելույթներն ընդունում էին անարխիական -  
անիշխանական շեղադիտական խռովության ձև՝ ընդդեմ արվեստի  
հաստատվող ավանդույթների և կանոնների: Սակայն իրականում  
նրանց տենդագին որոնումներում ավելի հաճախ գերակշռում էին  
հանդիսատեսին շքմեցնող նեղ - ձևական «հայտնագործումները»,  
որոնք հանգեցնում էին սուբյեկտիվ, պատահական կամ վերացական-  
ուսացիոնալիստական սկզբունքի անսահմանափակ իշխանություն»<sup>1</sup>:

Բ.Դիլոյանը, դիմելով արվեստի արդի մտածողությանը, ինչպես  
նաև որդեգրելով ղեկորատիվ սիմվոլիզմի տարերային ձևամտածողու-  
թյունը, հանգեց կերպարվեստի այն ձևերին, որոնք իրենց բնութա-  
գրումներում նորարարական էին և խիստ ինքնատիպ: Այս ասպարե-  
զում վարպետի նորարարությունը բացահայտվում է նրա ստեղծած  
կերպարային աշխարհի բացառիկ գաղափարական և տեխնիկական  
հնարագիտության մեջ: Այն առավել ակնհայտ է Դիլոյանի հատկա-  
պես ստեղծագործական վերջին շրջանի աշխատանքներում, որտեղ

<sup>1</sup> М.Т. Кузьмин, Н.Л. Мальцев, “История зарубежного искусства”, թարգմա-  
նություն, Երևան, «Զանգակ-97», 2003, էջ 443:

առկա ղեկորատիվությունն աստիճանաբար վերածվում է սիմվոլիկ գաղափարական և վերացական հայեցողություն:

Քանդակագործություն մեջ լինելով ղեկորատիվ՝ Դիրոյանը բավականին հեռացել է դասական ավանդույթներից՝ միայն որոշ գործերում պահպանելով ռեալիստական ուսուցիչական սկզբունքը:

«Քանդակը միանգամից չէ, որ բացահայտվում է դիտողին: Արձանը, Դիրոյանի արտահայտությունը. «ուժեղ, բայց անխոս ու թաքնված մուսա է»: Նրա հմայքն ու գորությունը դիտողին հափըշտակում են հետզհետե»<sup>2</sup>:

Նման ղեպքերում անհրաժեշտ է ըմբռնել ու յուրովի հասկանալ յուրաքանչյուր կատարողի ստեղծագործություն, փորձել մի պահ վերապրել նրա հույզերով ու գաղափարներով: Այդ առումով Բ.Դիրոյանի քանդակած կերպարները շատ ղեպքերում կրում են հենց հեղինակի անհատական գաղափարներն ու հուզումները: Ձևերի ստեղծագործման և կայացման գործում քանդակագործն ի հայտ է բերում բազում հետաքրքրություններ և մնում ինդիվիդուալ:

Էսպես ինդիվիդուալիստ էր ուսմիցի Կոնստանտին Բրանկուզին: Եվ ոչ միայն ինդիվիդուալիստ, այլև պրագմատիստ, այսինքն՝ մարդ, որը փորձում էր հայտնաբերել իրենն ու իր արվեստը գործողություն մեջ:

«Նա երբեք չէր խախտում ընկալվող պատկերի միասնությունը, որպեսզի հատվածները վերամիավորի ազատ կառուցվածքի մեջ: Ընդհակառակը, նրա բոլոր ջանքերն ուղղված էին պահպանելու ինքնատիպ տեսողական փորձառություն ամբողջականությունը, էգոիստական հավակնություններով չավարտված նախասկզբնական գիտակցություն անմեղությունը»<sup>3</sup>:

Այս առումով բավականին մոտ գուգահեռներ ենք տեսնում այս երկու քանդակագործների միջև, որոնց նպատակը մեկն էր՝ իրերի էություն կերպավորումը ընդհանրացման միջոցով:

Բ.Դիրոյանն իր ստեղծագործությունների կերտվածքում ջանում էր հեռացնել բոլոր «ավելորդությունները», խիստ ընդհանրացնելով շեշտում էր նրանցում առկա էականը: Էականը քանդակագործի հա-

<sup>2</sup> Ստեփանյան Ս., Ինչպես դիտել քանդակը, Երևան, 1974, էջ 3:

<sup>3</sup> Ռիդ Հ., Արդի նկարչության համառոտ պատմություն, Երևան, 2002, էջ 76:

մար գաղափարական բովանդակությունն էր և ինքնատիպ, գտնված շարժումը: Ներքին լարման, ռիթմիկ շարժումների արտահայտումով են կազմավորված Բ.Դիլոյանի «Ջուր» (բրոնզ, մոտ 1990-95), «Կորչի պատերազմը» (գիպս, 1970), «Ողբացող կին» (պղինձ, մոտ 1990-93) գործերը, որոնք լիարժեք կենսունակությունը ու մեծ լարվածությունը արտահայտում են շարժումը, ներքին տագնապը, ջղածիգ նյարդայնացած կենսավիճակը: Դրանում էր Դիլոյանը փորձում գտնել այն էականը, որը երբեմն արտահայտում էր կոշտ արտահայտչաձևերով՝ հնարավորություն ընձեռելով բացահայտելու ներքինը:

«Գեղեցկությունը,- ասում էր Բրանկուզին, - բացարձակ անաչառություն է: Սրանով նա նկատի ուներ օգտագործել Բուալոյի և XVIII դարի գեղագետների տեսակետները, որ ոչինչ այնքան գեղեցիկ չէ, որքան ճշմարտությունը: Քանդակագործություն տերմիններով ասած՝ մի արվեստ, որն իր մեջ միշտ պարունակում է ձևային խտացում, Բրանկուզիի համար նշանակում էր օբյեկտի հանգեցում իր օրգանական էությունը»<sup>4</sup>:

Առարկայի օրգանական էության բացահայտման խնդիրը Բ.Դիլոյանի քանդակագործական արվեստի գլխավոր հատկանիշներից մեկն է, որը ստացել է ինքնահատուկ, դեկորատիվ - սիմվոլիկ նշանակություն: Բայց Բ.Դիլոյանի արվեստն առաջին հերթին մեծ ազդերն են ունի հայկական պատմա-ճարտարապետական ավանդույթների հետ: Ասվածն առավել ակներև բացահայտվում է նրա հուշարձանագործության, հարթաքանդակների կերտման մեջ: Օրնամենտները և զարդապատկերներն ամենից շատ հանդիպում են բուսական և երկրաչափական ձևերով, որոնք երբեմն ամբողջանում են մարդկային ֆիգուրների ներդաշնակ համադրություններով:

Ավելի ուշ շրջանում Բ.Դիլոյանը թևակոխեց ստեղծագործական մի էտապ, որն էապես տարբերվում էր անցած տարիներից: Այստեղ վարպետը, գործ ունենալով մետաղի և մետաղալարե նախանյութի հետ, ստեղծեց նոր մտածողություն, նոր հնարամիջոցներով գործեր, որոնք իսկական մոդեռնիստական ուղղվածության արդյունք են: Այդ

---

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 77:

*եղանակով Դիլոյանը բացահայտեց մարդկային ապրումների, բնավորության ամենանուրբ դրսևորումները, որոնք բավականին ակնհայտ երևում են կուռ մետաղյա հորինվածքներում:*

*Բորիս Դիլոյանի արվեստը կարծես հակված է ավելի արմատական ավանդարդիզմի: Նույնքան արմատական է նա նաև իր արվեստի ավանդականությունը: Վերջինս ցայտուն է նրա այն քանդակներում և հարթաքանդակներում, որոնց վրա մեծ է հայ միջնադարյան քանդակի և մանրանկարչության ազդեցությունը, ինչպես ուղղակի (դեկորատիվ ձևեր), այնպես էլ անուղղակի (մոտիվների սիմվոլիկան): Բայց հետխորհրդային շրջանում նա դիմում է մի կողմից` էքսպրեսիոնիստական քանդակին, որտեղ նույնիսկ հանվել են ֆիզուրի մարմնի առանձին մասերը շարժումն ու լարվածությունը սրելու համար, մյուս կողմից` քանդակում օգտագործել է մետաղյա թափոններ, մետաղալարեր, մետաղաձողեր, եռակցման միջոցով` ռեալիստական մեթոդները փոխարինելով նոր արտահայտիչ պայմանական ձևերով:*

Арам АМБАРЯН  
кандидат искусствоведения,  
Ванадзорский государственный педагогический  
институт имени О. Туманяна

## **КОМПОЗИЦИОННОЕ СТРОЕНИЕ РАБОТ СКУЛЬПТОРА БОРИСА ДИЛОЯНА**

Творческое мировосприятие скульптора Б. Дилояна прежде всего отражается в композиционных строениях. Скульптор пытается найти композиционную целостность в простых, обобщенных формах. Фигуративные композиции первого периода его творчества отличаются максимально возможным упрощением форм, сильным обобщением, отсутствием деталей. Отказываясь от реалистического воспроизведения, Дилоян часто позволяет в своих композициях условные отклонения. С точки зрения композиции достойны внимания барельефы Б. Дилояна. В общем сохраняя верность национальным истокам, скульптор в своих барельефах стремится заново найти традиционные образы насчитывающей не один век армянской миниатюры. Будучи декоративным в скульптуре, Дилоян заметно отошел от классических традиций, сохранив реалистический рациональный принцип лишь в некоторых работах. Однако думается, что его творчество склоняется к более

радикальному авангардизму. Столь же радикален он и традициональностью своего искусства. В постсоветский период он обращается к экспрессионистской скульптуре, в которой – чтобы подчеркнуть движение и напряжение – фигура лишается тех или иных частей тела. Б. Дилоян, восприняв современное мышление в искусстве и перенея стихийное формомышление декоративного символизма, пришел к тем формам изобразительного искусства, которые в своих характеристиках были новаторскими и самобытными.

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա

## ԱԿՈՒՍՏԻԿ ԳՐԱՑԻԿԱՅԻ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՄԻՍԱՅԻԼ ԿՈԿՓԱԵՎԻ «ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏՈՒՄ»

Միխայիլ Կոկփակի «Կամերային Սոնատը» երեք մասից բաղկացած շարք է, որի մասերի հերթականությունը կարող է փոփոխվել ըստ կատարողի ցանկությունների:

Սոնատի տեքստը շարադրված է *senza metrum* ձևով, սակայն ուիթմիկ կառուցվածքները հստակ ամրագրված են, իսկ ֆրագմենտները դյուրին է հաշվարկել՝ շնորհիվ մատչելիորեն բնորոշվող կոմպոզիցիոն հերթականությունների:

Ստեղծագործությունն ըստ ոճի սոնորային է, սակայն սոնորային հնչողության տեխնիկական ուղղված է ստեղծելու խորհրդանշանիչների որոշակի համակարգ, որը կարող է ունենալ ծրագրայնություն: «Կամերային Սոնատ» անվանման մեջ պարունակվում է երաժշտական կերպարներ արտացոլող հնչյունային դաշտի կարևոր առանձնահատկություն: Այսպես, արտահայտչամիջոցներից մեկը ձայնարտաբերման որոշակի մեթոդն է, որն առաջ է բերում դաշնամուրային ֆրաժոլեստներ: Սոնատում կարևոր դեր են խաղում նաև ուպետիտիվ հնարները, նոտագրական խորհրդանշանները և կոլաթային տեխնիկայի միջնորդված հնարները:

Առաջին մասը կառուցված է սոնորային դաշտերի համադրության հնարների հիման վրա, որոնք ի հայտ են բերվում տարբեր ֆակտուրային համալիրների և պասսաժների միջոցով: Չնայած ակորդային և ֆակտուրային կառուցվածքի հաճախակի կրկնությունը, նրանց դասավորվածությունը և որևէ հենքից զուրկ փափուկ դիսոնանսային բնույթն ընկալվում է որպես ատոնալ գրեյտոն: Անսահմանափակ հնչյունային տարածության տպավորությունը նպաստում է ֆրագմենտի սահմանազատման միջոցը՝ ֆերմատան, որը ծառայում է որպես ֆրագի ավարտի նշան:



Andante

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are marked 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. There are several 'p.m.' (pedal) markings and asterisks throughout the piece.

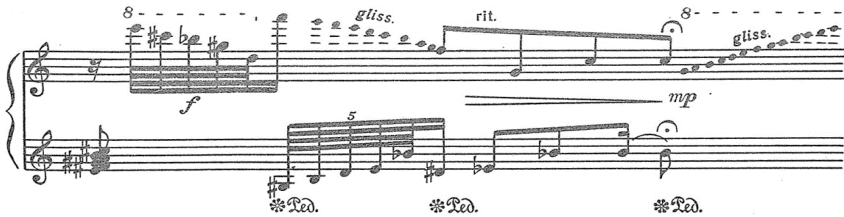
Բերված օրինակում տարբերվում է նաև նման ութմիկ դարձվածքները միմյանց հանդեպ տեղաշարժվելու ութմական սկզբունքը: Շարադրանքի ստորին շերտը միշտ ուշանում է երեսուներկուերորդականով<sup>1</sup>: Այս հնարը շատ տպավորիչ է: Այն արձագանքի արտացոլումն է, սակայն ոչ թե սովորական, այլ՝ աղավաղման սկզբունքով:

<sup>1</sup> Այս հնարը ներկայանում է որպես սահմանային երևույթ իմիտացիոն գրեկտոնի և սոնորային արձագանքի միջև՝ ժամանակային շատ կարճ քայլի պատճառով: Խոսքը վերաբերում է ոչ թե մոտիվային, այլ՝ ութմիկ իմիտացիային:

Հնչյունային արտացոլումները ռիթմիկ առումով միանման են, իսկ ինտոնացիոն առումով երբեմն զանազանվում են: Ինտոնացիոն նմանության երկու դեպքերում (նկատի ունենք տեղեկաներով շարժումը) մոտիվները նման են, սակայն միմյանց հանդեպ դիրքային առումով տեղաշարժված են, ընդ որում դա տեղի է ունենում այնպես, որ նրանց օբերտոնային ենթալարվածքները հեռու են միմյանցից և պեղայի վրա ստեղծում են գեղեցիկ բաբախող Հնչյունային Փոն, որը Ֆերմատայի վրա մարում է բավականին երկարատև:

Ֆրագների համակցման այս ձևն էլ թելադրում է կատարման միջոցը: Բացի ստեղներին ճիշտ հպումից, որը կարող է նպաստել ակուստիկ դաշտի ստեղծմանը, Ֆերմատայի տևողությունը պետք է համապատասխանի նրա մարման ժամանակին:

Նախորդ օրինակում բերված նախավերջին ֆրագները ներկայացնում են ուղղահայաց շարժուն կոնտրապոնկտ՝ I v-14<sup>2</sup>: Դասական պոլիֆոնիայի այս հնարը օգտագործվել է սոնորային ոճի պայմաններում: Հաջորդ օրինակում կցուցադրենք դասական պոլիֆոնիայի մեկ այլ հնար՝ հայելային իմիտացիա:



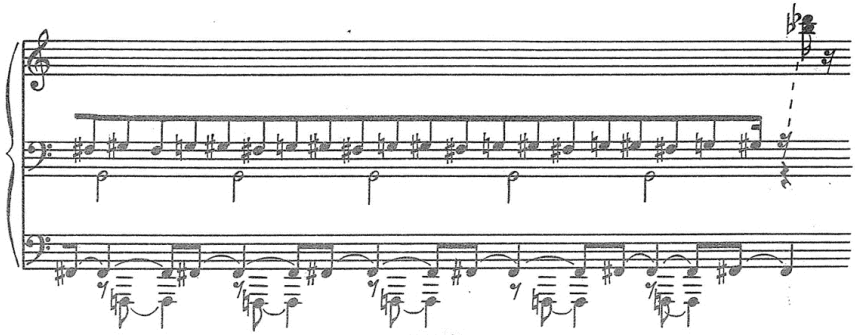
Բերենք ռեպետիտիվ շարադրանքով մի քանի օրինակ, որոնք համակցվում են ակուստիկ Փոնի դեր կատարող կլաստերային շարադրանքի հետ:

ա)

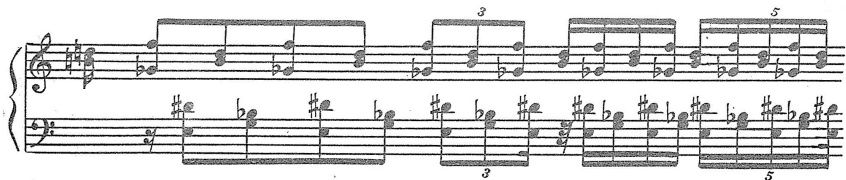
<sup>2</sup> Ձայները վերադասավորվել են երկու օկտավայի ուղղահայաց ցուցիչով:

*p*)

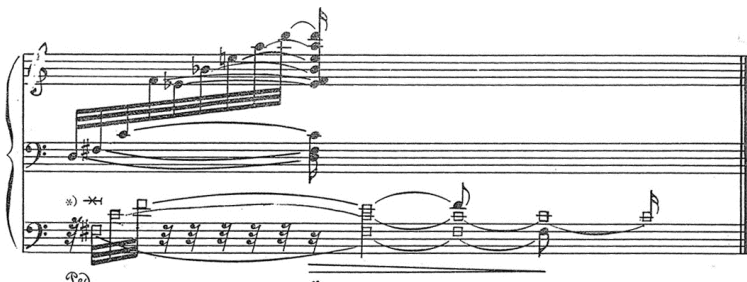
Հետևյալ օրինակում չորս հորիզոնականների շերտավորման պայմաններում դրսևորվում է սեպտիմիա տեխնիկայի ավելի խրթին հնար: Շերտերից յուրաքանչյուրը դարձվածքների կրկնության մեջ ունի իր քայլը:



*Հետևյալը և մեկ ռեպետիտիվ հնար է, որը կառուցված է կրկնության քայլի աստիճանական ժամանակային կրճատման սկզբունքով:*



*Կադանսում պասսաժից դուրս են բերվում երեք ֆլաժոլետներ՝ առանձնացման ստեղները պահելու միջոցով, որոնց վրա այդ ֆլաժոլետներն առաջ են բերվում: Նրանց մարման ժամանակը տարբեր է, իսկ ձայնարտաբերումն իր մեջ համատեղում է և՛ իրական հարված, և՛ այնուհետև առանց հարվածի ստեղնի պահում: Դրանց վրա հնչող ֆլաժոլետներն առաջ են բերվել պասսաժի ավելի բարձր հնչյուններով:*



\*) Придерживание клавиш без удара

Սոնատի երկրորդ մասը պարունակում է և՛ ռեպետիտիվոլթյան հնարներ, և՛ բասի գծում դուբեկաֆոնիկ չկրկնվելու հատկանիշներ, և՛ մոնոգրամներ, և՛ տարատեսակ ֆլաժոլեաներ: Այս մասի համատեքստում համադրվում են երկու կերպար՝ էքսպերեսիվ և քնարական:

ա)

Allegro

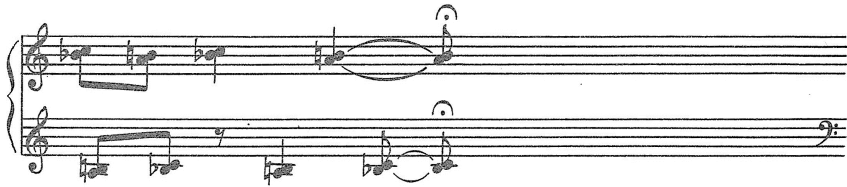
բ)

Օրինակ բ-ում բացի ստեղների վրա պահված ֆլաժոլեաներից, առկա է նաև պեղալով պահվող ֆլաժոլեաների թաքնված շարք: Փորշագի նոտաներից յուրաքանչյուրն իրենից հետո թողնում է տարբեր ուժգնություն ֆլաժոլեաների հնչյունային մնացորդ: Կարճ ֆորշագը կհնչի ավելի կամաց, քան հիմնական նոտան:

Քնարական կերպարը ներկայացված է «եթերային» հնչյուններով: Դրանց համակցությունը դասավորվում է վաղանցիկ հնչյունային շերտում, որը բաղկացած է դանդաղ մարող իրական հնչյուններից և նրանց օբերտոնային հնչողություններից:

Այս կերպարի ցուցադրությունը նախորդող կադանսը կառուցված է B-A-C-H մոնոգրամի հիման վրա, որտեղ երաժշտական

Հնչյուններում արտացոլվում է հանճարեղ կոմպոզիտոր Յ.Ս.Բախի անունը:



Ակնհայտ է մեծ սեպտիմայի գերակայությունը, որն այլ ինտերվալներից ավելի հաճախ է հանդիպում ֆակտուրայում: Փոքր նոնան նույնպես էական դեր ունի, որը հանդես է գալիս պակաս հաճախականությամբ: Փոքր նոնան տվյալ համատեքստում ընկալվում է որպես մեծ սեպտիմայի չրջվածք (երկու օկտավային համակարգում):



Սոնատի երկրորդ մասի ձևը չունի մշակման բաժին: Այն բաժանվում է էպիզոդների, որոնք երբեմն որոշակի դրամատիկ փոխկապակցվածություն մեջ չեն ընկալվում: Հավանաբար, սրանք տարբեր ժամանակներում և մոլորակի տարբեր վայրերում տեղի ունեցած իրադարձությունների առանձնացված պատկերներն են: Գոյություն ունի միայն մեկ որոշակի խորհրդանիշ՝ Բախի անունը, որը ժամանակ առ ժամանակ վերադառնում է հնչողության դաշտ: Օրինակ, երրորդ էպիզոդից հետո, որում կուտակվել էր առաջին դինամիկ կուլմինացիայի աստիճանաբար լայնացող պասաժների և տեական հզոր էներգիան, առաջանում է մի հատված, որում ամբողջ ֆակտուրան կապված է Բախի խորհրդանիշի հետ: Ֆակտուրայի վերևի շերտը կառուցված է չորս հնչյունից բաղկացած B-A-C-H-ի մոտիվի վրա, իսկ

բասում անցնում է Բախի ամենադրամատիկ ֆուգաներից մեկի՝ LՏԿ առաջին Հատորի *cis-moll* ֆուգայի թեման<sup>3</sup> :



Այս Հատվածն ավարտում է ևս մեկ մոնոդրամի՝ *so-la-re-es-ի* ուեպետիտիվ շարադրանքը, որն իրականացվում է դինամիկ աճով ու պարպումով: Մոնոդրամը կարգացվում է Սոլյարիս, որը Ստանիսլավ Լեմմի Հանրահայտ վեպից տիեզերական կերպար է: Երկու մոնոդրամները Համադրվելով ընկալվում են որպես տիեզերական մեծութուններ, որոնք իրենց նշանակությամբ դուրս են գալիս երկրային կյանքի սահմաններից:

Սակայն այս սիմվոլիկան ընկալելի է միայն տեքստն ընթերցելու ընթացքում, իսկ դա նշանակում է, որ կատարողը պետք է այն թարգմանի երաժշտական լեզվով այնպես, որ այդ խորհրդանիշների Հնչյունային նմանություններն ունկնդրին փոխանցեն կերպարին Համապատասխանող տարածական ծավալ:

<sup>3</sup> Նոտային գրաֆիկայում Ի.Ս.Բախի այս խաչաձև թեման Հաճախ անվանում են Քրիստոսի խաչելության թեմա:

Հաջորդ ալիքը նույաբես կառուցվում է այս խորհրդանիշների համադրությամբ:

ա)

Musical score for exercise 'a'. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a bass line. The second system continues the piece, featuring a treble clef with a melody that includes a trill and a bass clef with a steady bass line. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4.

բ)

Musical score for exercise 'b'. It features a complex piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The treble clef part is highly technical, with many beamed notes and a trill. The bass clef part has a steady bass line. The score includes dynamic markings such as *f*, *ff*, and *fff*, and a tempo marking *Alleg.*. There are also some decorative elements like a small crown icon at the end of the piece.

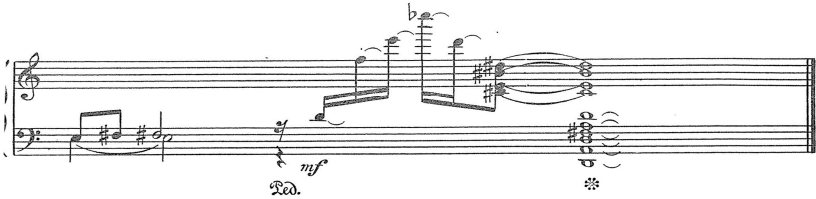
Դրվագն ավարտվում է հնչյունային պայթյունով՝ կլաստերով, որն իրականացվում է ափերով դաշնամուրի ծայրի ռեգիստրներին հարվածելու միջոցով: Այնուհետև արտաբերվում է մի քանի հնչյուն, որպես հիշեցում քնարական կերպարի մասին: Մասն ավարտում է «blues» ձևում ծավալվող էպիզոդը, որը բնույթով հակադիր է ամբողջ Սոնատին:

Ոճական հակադրության հնարը տվյալ դեպքում դրամատուրգիական է, քանի որ ծայրահեղ էքսպրեսիան ավարտում է ծայրահեղ խաղաղությամբ: Խաղաղության մեջ տեսանելի է հոգևոր վերափո-



խումը, որը կարող է կայանալ Արարչին աղոթքով դիմելու արդյունքում:

Մասի ավարտին Սոնատում առաջին անգամ ի հայտ է գալիս որոշակի տոնայնական համահնչյուն: Այդ մեղմ Ֆլաժոլետային համահնչյունն արտաբերվում է ոչ թե պեղալով, այլ՝ *D-dur* պահված ախորժի հետ միասին: Այն դուրս է մղվել Բախի (*cis-his-e-dis*) թեմայի հնչյուններից: Յ.Ս.Բախի ժամանակաշրջանի տոնայնական ավանդույթների վրա արտացոլմամբ՝ սա ինքնատիպ կամաց «*Gloria*» է<sup>4</sup>:



Երրորդ մասն ընկալվում է որպես վերջաբան, եթե կատարողը նվագում է որպես վերջին: Սկզբում կրկնվում են առաջին մասի առանձին փոքր-ինչ տարբերակված որոշ հատվածներ, որոնք այնուհետև ժամանակի մեջ դանդաղ ընդլայնվում են դինամիկայով և ախորժային համալիրների հնչյունային խտությամբ: Սկսվելով եզակի հնչյուններից՝ նրանք հասնում են կլաստերի խտության: Իսկ վերջում մնում է միայն Բախի անվան խորհրդանիշը: Վերջին կետը նույն *D-dur* ախորժն է, որը կամաց, բայց շքեղ կերպով ավարտում է և՛ երկրորդ մասը, և՛ երրորդը:

Այս հատվածի դրամատուրգիական տրամաբանությունը պարզ է: Սա երաժշտական զարգացման մեջ հնչյուններ գրավելու պատմություն է: Սկզբում մեկ տոն էր, հետո՝ կլիխտա, տերցիա, եռահնչյուն և այսպես շարունակ: Նորից որպես հիմք է ծառայում Յ.Ս.Բախի *cis-moll* ֆուգայի թեման, որը հնչում է բասում: Այդպիսով բոլոր լարված համահնչյունները յուրացնելուց հետո՝ վերջում, այնուամենայնիվ, մնում է բոլոր ազգերի և ժամանակների հանճարի անունը:

<sup>4</sup> Друксин М. Иоганн Себастьян Бах. Москва, 1982, стр. 207-231, 255-266.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system includes the instruction *mf poco cresc.* and a fermata. The second system has a fermata and a *p* dynamic marking. The third system has a *ff* dynamic marking. The fourth system features complex chordal textures and a *pppp* dynamic marking.

Ստեղծարարը կատարողական առումով տարբեր մեկնաբանումների հնարավորություն է տալիս: Դա վերաբերում է նույնիսկ մասերի տեղափոխության հնարավորությանը, որը նշանակում է, որ հեղինակը կատարողի հետ միասին է կրում ստեղծագործության գաղափարները ունկնդրին հասցնելու պատասխանատվությունը<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> Վերլուծության ընթացքում մի շարք տեխնիկական հնարներ մեզ պարզաբանել է հեղինակն ինքը:

Лилит АРТЕМЯН  
кандидат искусствоведения,  
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

## **ОСОБЕННОСТИ АКУСТИЧЕСКОЙ ГРАФИКИ В “КАМЕРНОЙ СОНАТЕ” МИХАИЛА КОКЖАЕВА**

В статье рассматриваются особенности акустической графики “Камерной сонаты” Михаила Кокжаева – произведения армянской фортепианной музыки, написанной в сонорном стиле. “Камерная соната” – это цикл из трех частей, последовательность которых может меняться по желанию исполнителя. Текст сонаты изложен в *senza metrum*. Одной из главных особенностей рассматриваемого произведения является его акустическая графика. Речь идет о той графике музыкальной композиции, которая воссоздается в сознании слушателя в процессе прослушивания произведения. В названии “Камерная соната” заключается важная особенность звукового поля, отображающего музыкальные образы. Так, одним из выразительных средств является определенный метод звукоизвлечения, в результате которого получаются фортепианные флажолеты. В Сонате важную роль играют также репетитивные приемы, символы нотописы и опосредованные приемы коллажной техники. С целью соответствующего представления художественной идеи с исполнительской точки зрения проанализированы особенности технических основ произведения.

## **THE ARCHITECTURE OF ISFAHAN HISTORICAL HOUSES AND THEIR NATURAL LIGHTING DETAILS**

The article is related to “**Stylistic Features of Mansions building in New Julfa**”. In order to introduce the Julfa historical mansions, it’s important to study Isfahan historical houses of the same time. The article based on Isfahan houses from Seljukuntil Qajar period of Iran. Probably there isn't much left from the historical houses and some of them are not open to the public. According to this fact the examples are less than that to have direct answers to the matters that havebeen studied in this paper, such as: the concept of historical houses and recognition of their different spaces. Thenatural lightingconsidered as building part within the systemof historical house focusing on its type and structure, artistic features of chiaroscuro etc.

### **The concept of historical house planning in Iran**

Nowadays housing is one of the major discussable subjects. In order to protect human from natural and climatic conditions, Housing is known as the first problem in the field of architecture. Historical solutions are probably not much studied either in planning and form.

However in early Iranian architecture, house is named “*khane*”, while in old architecture room was known as “*otag*” and the privet room was named “*vostagh*”. Natural landscapes were built in historical houses and also were making a connection between different parts of the building. There are special type of housing named “*kushk*”, where the scale of this houses was much bigger than the usual houses and also associated with remarkable ornamentation. These types of houses are going to be analyzed in this article.

Spaces that are known in modern house planning were not the same as historical houses. There was a place for keeping animals named “*astable*” or “*tavila*”. Kitchen was located in a private and separate room.

The rest rooms were located in yard and in distance, far from the building. There were few houses with private or personal bathrooms [2, p. 153-196]. The historical houses currently are changed because of different reasons, such as the lost of historical building materials and adaptations by the inhabitants. This study will consider, historical architectural features of illumination that could be applied in modern buildings.

## **Characteristics of Isfahan domestic architecture**

Isfahan is the Islamic center of Iran from XVI – XVII centuries. It is observable that European architectural styles had a great impact on the creation of Isfahan style. The Isfahan style was pervasive in the constructing activities of two other capitals of Safavid era such as Tabriz, Ghazvin, and other cities [1, p.166]. The main features of the Isfahan style in architecture are as followings.

1. The construction of façade as a decorative element was taken in two stages; Facade was worked after the completion of the main walls [6, p.95].
2. “*Kashi haft rang*”, known as seven colored tiles inspired from rainbow, applied predominantly in architecture of Isfahan ,right after its invention in this period [7, p.225].
3. Big openings and application of small pieces of glasses with multiple usages was another feature of Isfahan style.
4. “*Aina bore,*” or mirror work is the other important ornamental element of this style. A great composition was created, by jointing small pieces of mirrors.
5. Usage of color and painting (as in European styles) on architectural ornamentation was known as artistic revolution in Isfahan.
6. Composite usage of different types of brick is also one of the other distinctive features of Isfahan style.

## **General Plan of the historical houses**

As it can be seen in fig.1 The public space is not separated immediately from the private space. The entry spaces located a step ahead of the

street or “*kooche*” in Farsi language. The one end of the entry, connected to the street and the other to the entrance door. The door was opened to a space known as “*hashti*.” “Hashti”, was a small area through which the visitors were directed to the winding corridor -to prevent, the private sphere from the sight of the outsiders- and then to the yard. Yard was a private area of the house. The house, divided into two parts as summer and winter areas.

## **Typical Section Structure**

Buildings constructed on Northern and Southern wings of streets to grasp the southern strong light. As it can be seen in fig.2, the summer and winter sections are constructed due to the direction of the light in order to take the optimum advantage of heat, light and shadow in hot and cold seasons.

## **Functional Plan Structure for Inherence area**

The structure of summer and winter area is similar. The only difference is in its location. The winter area usually is located on the south side of the building in order to have the sun light and the summer area is located in north side in order to enjoy the shadow. The hall structure is symmetric on the main axel, while the boundary line is unsymmetrical [3, p.1–3].

Lobby is an area, which has a boundary with the yard and steps higher than the ground floor. Lobby connected to the house hall area through specious openings with color glasses. House hall is the most important area. The space decorated by beautiful paintings and delicate ornaments (*muqarnas*). The space is located under dome. A place located at the opposite side of the entrance, is called “*shahneshin*” or the most prestigious part of the house. The service rooms are located in two opposite directions of the hall [4, p.97–116].

## **Typology of the Light Openings**

Transparency is known as modern concept. However, in historical

houses this concept was existed in monolinear fashion, which means inhabitants, by keeping their own privacy were capable to see the outgoing activities of public sphere [5]. For the sake of privacy, special architectural techniques were employed such as ; “gerehchin”, ”norgir”, “moshabakkari” and “panjdari”.

One of the techniques is known “gereh chin”. Bricks attached in nodes in a way that an empty space would be in among them. The light could enter in, through the reticular wall. In this way, a person from the private space is able to see the public space without being seen by outsiders. could only see the other side and could not pass through it (Fig.4/DET.1).

“Noor gir” is another technique, which means light capturer in the local language. “Noor gir” is a hole mounted in the middle of the dome, which provides spotlight for the area under it (Fig.4/DET.2).

”Moshabakkari,” is a technique, in which small pieces of colored glasses settled and arranged in a harmony. The reflection of light through the glasses, gives an effective view to the space. It also functions as a fly deflector (Fig.4/DET.3).

The light passes through openings such as wooden doors and windows known as “panjdari” (Fig.4/DET.4). Through “panjdari” one can observe scenery and outside events.

## **The Art of disposition of lighting sources**

Light by passing through the colored glasses, led colorful shades to the room. The radiation of the sun light, passing through the colored glasses, in different periods of day, change the position of the colorful shades during the day. The brown color as the result of combination of red, blue, green and yellow colors is in a harmony with the dominant color of different segments of the building (Fig.5/Image.1).

Small pieces of mirrors, as a decorative unit, reflect the light. In this skill viewer would see that a parts of the ornamentation is glowing and attracts the attention of the viewer. ( Fig.5/Image.2)

As already have mentioned, “Noor gir” is usually located on the top of the domes to provide light. The dome is decorated by “muqarnas” and if the “muqarnas” be painted, it would be called “Yazd bore” this decoration

causes shadow, and chiaroscuro effect on the roof and also spreads the light to the button space. (Fig.5/Image.3)

Most houses due to the climatic condition had a pool in the middle, where one could see the reflection of the houses on the surface of the water. Water symbolizes life and anima. (Fig.5/ Image.4)

Smaller windows installed inside the bigger window. Window functions to frame scenery. In this technique, objects seen in accordance with the shape of the frames. Frames, unifies the objects in a restriction of a single frame(Fig.5/image.5).

## **The sky light**

The domes of the houses are all different from one another. The effect of the light gives the house identity. It's understandable that the viewer can recognize the building by only seeing the part of the dome.

In most of the houses, light was provided from the roof hole, corresponding to the sun direction. The reflection of the light was illuminating the inside space of the house in different directions, in the different times of the day. People inside the house by following those changes and patterns could guess the time. In other words, the circulation of light inside the house was functioning as a sun clock. Examples are shown in Fig.6.

## **Conclusion**

Housing has a lengthy history. The study of historical architecture can provide solutions to our early problems in house planning. Elements and techniques used in old houses still has applications in our days. The style which has been used in housing it can still be developed. The modern houses can also follow the stylistic elements of the old days. Historical house planning is nature friendly. The air ventilation, heat control and illumination, all were taken from natural elements.

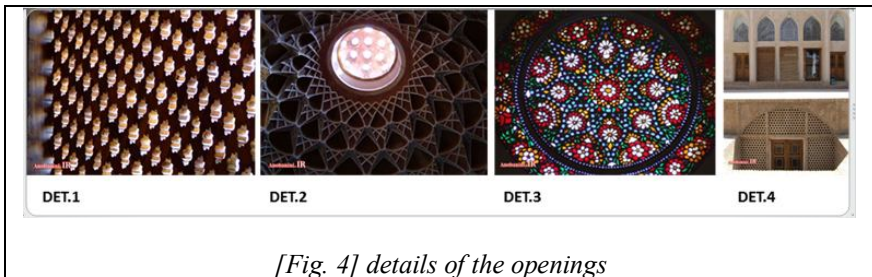
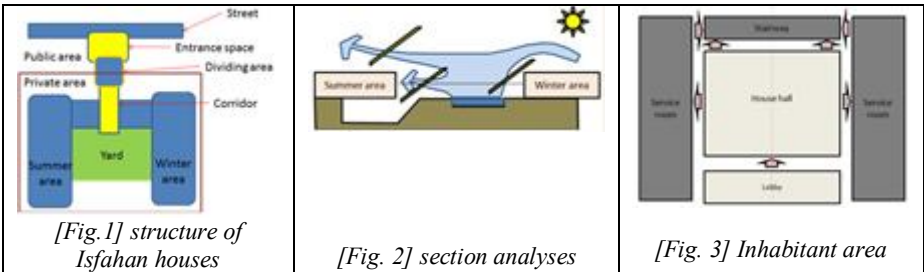
Lighting problem is all been solved naturally. And it gives a special artistic effect to the building, which nowadays is lost.

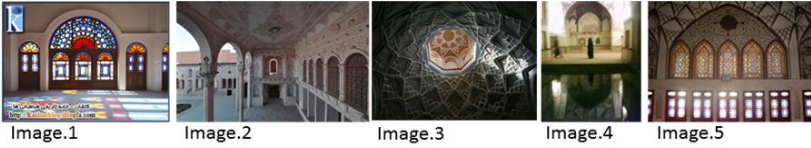


# References

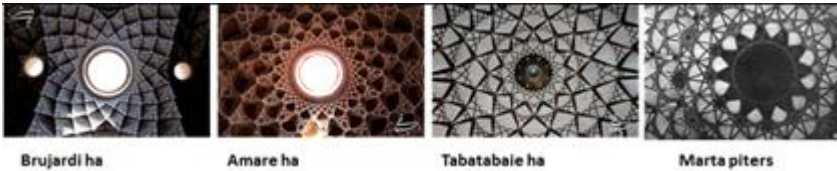
1. Yavari, Hosain. ( 1999). A Journy in Art and Architecture of Iran. Tehran: SimayeDaneshPublication.
2. Pirnia,MohamadKarim.(2011). Islamic Architecture of Iran. Tehran: SorusheDanesh Pub. Co.
3. Haji Ghasame,Kambiz.(1995). Ganjnameh. Tehran. Mohammad pub. Co..
4. Mamaryan,Gholamhosin. (2011).A Pathway towards the Theoretical Architecture. Tehran: SorusheDanesh Pub. Co. The 7<sup>th</sup> edition.
5. W.W.W. (2010). esfahanbrick.com/home. History and Application of Brick. Taken from the professional weblog of Iranian Architects.
6. Rasulli, Hushang. (2012). History and Methods of Architecture in Iran. Tehran: Pashutan Pub.
7. Yavary, Hosain and RoghieBavafa. (2011). Isfahan, the Garden of Sky: Expression the Philosity of Islamic Art in the Architecture of Safavid Era. Tehran: SimayeDanesh Publication.

# Illustrations





[Fig. 5] Images from chiaroscuro



[Fig. 6] dome openings

Արման ԼՈՒԿԱՍ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

## ԻՍՊԱՀԱՆԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԳՐԱՆՅ ԲՆԱԿԱՆ ԼՈՒՍԱՎՈՐՎԱԾՈՒԹՅԱՆ ՄԱՆՐԱՄԱՍՆԵՐԸ

Հոդվածում կարևորվում է Նոր Զուղայի բնակիչի ժառանգության ճարտարապետական առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, կատարվում Սեֆեյան և Ղաջարի ժամանակաշրջանների Սպահանի և Նոր Զուղայի ապարանքների համեմատական վերլուծությունը՝ շեշտը դնելով բնական լուսավորությունը հայթայթող շենքի մասերի ճանաչողական ուսումնասիրության վրա:

## ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՈՐՈՇ ՉԱՐԳԱՉԵՎԵՐ 10-11-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՈՒՄ

10-րդ դարի երկրորդ կեսին և 11-րդ դարի առաջին կեսին, Անդրկովկասի Հյուսիս-արևմտյան հատվածում գտնվող Տայքը ըստ հայկական աղբյուրների<sup>1</sup>, և Տաոն ըստ վրացական աղբյուրների<sup>2</sup>, մշակութային զարգացման փայլուն շրջան էր ապրում, ինչը մեծապես պայմանավորված էր վերջինիս քաղաքական և աշխարհագրական դիրքով:

Այն մեծ կարևորություն ուներ Բյուզանդական կայսրության համար, որն այդ շրջանում փորձում էր վերահիմնել և պաշտպանել իր սահմանները արևելքում՝ Պարսից և Արաբական նվաճումներից: Բյուզանդիան Տայքի կառավարիչներին տալիս էր տիտղոսներ և նվիրատվություններ, ինչով էլ փորձում էր ապահովել քաղաքական համագործակցությունը: Դրան նպաստում էր նաև կրոնը. Տայքը, ինչպես և Բյուզանդական կայսրությունը, ուղղափառ քրիստոնեություն էր դավանում<sup>3</sup>:

10-րդ դարի երկրորդ կեսին Տայքի կառավարիչն էր Դավիթ Կյուրոպաղատը, որը սերտ կապերի մեջ էր Բյուզանդական կայսրության հետ և գտնվում էր Բարսեղ 2-րդ կայսեր հովանու ներքո: Բարսեղ 2-րդն իր հերթին կայսրության արևելյան հատվածների դիրքերի ապահովությունը մեծապես կապում էր Դավիթ Կյուրոպաղատի հետ:

Այս ժամանակահատվածում է, որ կառուցվում և վերակառուցվում են մի շարք եկեղեցիներ, օրինակ Օշկ վանքը, Իշխանի տաճարը,

---

<sup>1</sup> Յովհաննես կաթողիկոս Դրասխանակերտցի, Պատմութիւն Հայոց, Մոսկվա, 1953, էջ 48, 52 և այլն:

<sup>2</sup> Георгий Мерчуль, Житие св. Григория Хандзгийского, грузинский текст, введение, издание, перевод Н. Марра с дневником поездки в Шавшетию и Кларджию. С.-Петербург, 1911, стр. 12.

<sup>3</sup> Winfield D., Some early medieval figure sculpture from north-east Turkey, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. Volume XXXI, 1968, p. 34.

Խախու և Պարհալ վանքերը, և այլ հուշարձաններ, որոնք իրենց ճարտարապետական հորինվածքի և արտաքին հարդարման առումով ի հայտ են բերում և՛ ավանդական, և՛ նոր գեղարվեստական մոտեցումներ: Հատկապես արտաքին քանդակագործման առումով կարող ենք փաստել ինչպես ավանդական տեղական, այնպես էլ բյուզանդական արվեստից եկող տարրեր: Ավանդական տարրերից հատկապես հիշատակելի են կամարաշարի օգտագործումը, հյուսածո զարդանախշի մեծածավալ տարածումը, որոնք անդրկովկասյան ճարտարապետության և քանդակապատման արմատական լուծումներ են հատկապես սկսած 7-րդ դարից<sup>4</sup>: Դրանք ունեն զարգացման միասնական հիմքեր և ընդհանրություններ: Միայլ է սահման անցկացնել քանդակագործական դպրոցների միջև, որոնցում հաճախ ակնհայտ են ընդհանրությունները: Ի տարբերություն Բյուզանդիայի, Անդրկովկասի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքն առավել զարգացած էր, որը հատկապես ակնհայտ էր Տայքում: Զարդածներն այստեղ բավականին առատ են և ի հայտ են գալիս նոր զարդածներ: Դրանք իրենց զուգահեռներն են գտնում բյուզանդական ճարտարապետության փոքր ձևերի տեմպլոնների, և դեկորատիվ-կիրառական արվեստի բարձրարժեք նմուշների մեջ: Դրանց լավագույն օրինակներն են Հոսիոս Լուկասի, Հոսիոս Մելետիոսի, Լիպսի, Օհրիզի և այլ տաճարների ներքին տարածությունը զարդարող մանր ճարտարապետական ձևերի հարդարանքը:

Հենց այս շրջանի հուշարձաններում է (Օշկ վանք, Իշխանի տաճար, Պարխալ, Խախուվանքեր և այլն), որ օրնամենտալ հարդարանքը հասնում է զարգացման իր գագաթնակետին: Զարդաքանդակներով են պատվում դռները և լուսամուտները բոլորող շրջանակներն ու կամարաղեղները, քիվերը, բարավորները, սյուների խոյակներն ու հիմքերը և այլն: Վախթանգ Զորածեն, խոսելով 10-րդ դարի 2-րդ կեսից սկսված եկեղեցիների հարդարման գործընթացի մասին, նշում է, որ այդ գործընթացի պատճառը հստակեցված չէ, սակայն կարելի է նշել 2 պատճառ<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Токарский Н. Архитектура Армении IV-XIV вв.. Ереван, 1961, стр. 163.

<sup>5</sup> Djobadze W., Early medieval Georgian monasteries, Stuttgart, 1992, p. 112-113.

1. Արտաքին պատերի կարևորությունը շեշտելու ընդհանուր միտումը:

2. Առաջացած անհրաժեշտությունը զարդարել ոչ միայն խորանները, ինչպես դա ընդունված էր նախկինում, այլ ամբողջ ներքին տարածությունը:

Աստիճանաբար քանդակները, որոնք հարդարում էին ներքին տարածությունը, տեղափոխվում են նաև ներքին պատերի վրա: Հատուկ պետք է նշել, որ Տայքում խորանապատնեշների բացակայությունը պայմաններում քանդակապատվում էին մույթերը, խոյակները և արտաքին պատերը:

Տայքի վերոհիշյալ հուշարձանների արտաքին հարդարանքը միշտ դիտարկվել է որպես եկեղեցիների ճարտարապետական հորինվածքի բաղկացուցիչ մաս: Այնուամենայնիվ, հաշվի առնելով զարդանախի առատությունն ու զարգացման մակարդակը, այն պետք է ուսումնասիրվի ժամանակաշրջանի քանդակի կոնտեքստում: Նշենք, որ զարդաձևերը, որոնք ունեն համընդհանուր ակունքներ և իրականացման տարբեր ձևեր, տարբեր ժամանակաշրջաններում տարբեր ձևերով են արտահայտվում: Դրանք կարող են արտահայտվել քանդակում, մանրանկարչության մեջ, տեքստիլ և մետաղական նմուշներում, և ստանալ նորանոր հորինվածքային և պատկերազարդական լուծումներ: Մանրամասն ուսումնասիրության դեպքում ակնհայտ է դառնում միևնույն աղբյուրից բխելը և միաժամանակ տարածված լինելը:

Զարդաձևերը կարող են լինել և՛ պարզ՝ առավել երկրաչափական, և՛ բարդ՝ հագեցած ոճավորված բուսական և կենդանական տարրերով:

1. Միմյանց հաջորդող միահյուսված շրջանակներ (երբեմն շրջանակներ և շեղանկյուններ):

2. Շարունակաբար միմյանց հաջորդող միահյուսված շրջանակներ՝ զարդարված ոճավորված ծաղկազարդերով:

3. Միահյուսված ուղղանկյուններ և շրջանակներ իրական և դիցաբանական կենդանապատկերներով:

4. Սրտաձև մոտիվներ:

Այս զարդաձևերը և դրանց համադրությունները, ինչպես նաև

հարդարման սկզբունքը, որ մշակվում է Տայքում, շատ արագ կիրառում են գտնում տարածաշրջանում (հատկապես 11-րդ դ. առաջին կեսի մի շարք հուշարձաններում, ինչպիսիք են Նիկորցմինդան, Բագրատի տաճարը (հատկանշական է, որ երկուսն էլ կառուցվել են Բագրատ III-ի կողմից՝ այսինքն, համընկնում են Վրաստանի հողերի առաջին միավորման և ծաղկման շրջանի հետ)):

Ինչպես վերը նշվեց, անշուշտ զարդանախշը օգտագործվել է ճարտարապետական մանրամասները շեշտելու համար, սակայն այն այնպիսի նոր որակներով է զարգանում, որ անհնար է այն չդիտարկել որպես առանձին երևույթ:

Տայքի զարդանախշերի մեջ առավել տարածվածը հյուսածո զարդանախշն է, որն ունի պատկերազարական բազում լուծումներ<sup>6</sup>: Դրա մի տարատեսակ է նաև միահյուսված շրջանակները, որն էլ իր հերթին ունի մի շարք ենթատեսակներ: Այն հիմնականում ունի երկրաչափական ձևեր և սիեմատիկ լուծումներ: Շրջանակները հիմնականում կազմվում են երկմաս և եռամաս ժապավեններից և միմյանց են միանում ոլորուն հանգույցների միջոցով: Հաճախ հանգույցներ առաջանում են նաև բուն զարդաձևից վեր և վար դրա միջոցով յուրատեսակ շրջանակ ստեղծում ողջ զարդաձևի համար:

Այդպիսի օրինակ է Խախու վանքի հարավային ճակատի կենտրոնական լուսամուտի բարավորի աղեղի վրա կրկնաժապավեններով ներկայացված զարդանախշը<sup>7</sup>: Այս մոտիվը Օշկ վանքում ներկայացված է առավել հետաքրքիր լուծումով<sup>8</sup>. շրջանակների փոխարեն օգտագործված է սրածայր և կորավուն ժապավենների միասնությունը, որն այլ կերպ կարելի է արցունքաձև զարդամոտիվ անվանել:

Միահյուսված շրջանակների մեկ այլ լուծում ներկայացված է Սիրցիկերի վանքում (որը Փրուգիայի Սեբաստիան է այժմ) խորանի ֆրազմենտալ պահպանված սալիկների զարդարանքում<sup>9</sup>: Այն առավել նման է Խախուի վերոնշյալ զարդանախշին: Բյուզանդական այս

<sup>6</sup> **Բալթրուշայտիս Յու.**, Ուսումնասիրություններ վրաց և հայ միջնադարյան արվեստի, Երևան, 2003, էջ 20-46:

<sup>7</sup> **Djobadze W.**, Early medieval, ill. 199.

<sup>8</sup> **Նույն տեղում, նկ. 152:**

<sup>9</sup> **Grabar A.**, Sculptures Byzantines du moyen age, (XI<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siecle) vol. II, Paris, 1976, Pl. IX a 11.

նմուշի չափերի և նյութի (մարմար) շնորհիվ առավել մանրամասն աշխատելու հնարավորություն է ընձեռվել վարպետին:

Միահյուսված շրջանակների առավել բարդ հորինվածքի հանդիպում ենք Անիի Մայր տաճարում: Այն զարդարում է լուսամուտի կամարունքը<sup>10</sup>, որտեղ ժապավենները եռամաս են և առավել բարդ և վարպետորեն մշակված: Անշուշտ, մեծ դեր են խաղում քարի փափկությունն ու վարպետների պատրաստվածությունը, որոնք այստեղ ակնհայտ բարձր մակարդակի են եղել:

Պետք է նկատել, որ Անդրկովկասի տարածքում, և հատկապես Տայքում այս զարդաձևերը որքան էլ որ հաճախ են հանդիպում, սակայն, այնուամենայնիվ, գրեթե երբեք չեն կրկնվում նույնությամբ:

Շեղանկյունների և շրջանակների միահյուսումը Տայքում ներկայացված է բավական խիտ և բարդ ձևերով: Շեղանկյան ներսում խաչվում են շրջանակները, իսկ շրջանակի ներսում շեղանկյունները: Նախորդ մոտիվի նման կողային հատվածներում հանգույցներ են ձևավորվում: Օչկ վանքի արևելյան ճակատի լուսամուտի շրջանակը ամբողջովին պատված է այս մոտիվով, որն այստեղ առավել սխեմատիկ է ներկայացված: Օչկի և Իշխանի հարավային ճակատների լուսամուտների վերոնշյալ զարդաձևն առավել ոճավորված է և բարդ:

Միահյուսված շրջանակների և ումբերի համադրությունն իր արձագանքն է գտնում նաև բյուզանդական արվեստում: Այդպիսի լուծում ունեն Զմյուռնիայի թանգարանում պահվող 11-րդ դարով թվագրվող խորանապատենչի հատվածների ուղեկները<sup>11</sup>: Առաջինում շեղանկյունները, որոնք խաչվել են շրջանակի ներսում, այն բաժանել են 4 մասերի, որոնցում ներկայացված են 4 սրտաձև մոտիվներ: Իսկ մյուս բեկորի վրա ներկայացված մոտիվն առավել սխեմատիկ է և առավել նման Օչկ վանքի հարավային ճակատի լուսամուտի շրջանակի վերոնշյալ զարդամոտիվին: Այսպիսի պարզունակ և սխեմատիկ օրինակներ են նաև 11-րդ դարով թվագրվող Կրիեյզոտիի

<sup>10</sup> Անի պրոմ, Երևան, 2011, էջ 89, նկ. 219:

<sup>11</sup> Grabar A., Sculptures Byzantines, Pl. XIV b 37; 38.

երկու օրինակները<sup>12</sup> : Դրանք, չնայած գիշում են կատարման որակով, սակայն փոխանցում են զարդանախշի հիմնական տարրերը :

Հաջորդ զարդանախշը միահյուսված դեկորատիվ շրջանակներն են, որոնք մեծամասամբ ոճավորված են և իրենց մեջ կրում են ծաղկանախշեր առավել նմանվելով վարդյակների : Այն նախորդ մոտիվի պարզեցված ձևն է. ներկայացված է շրջանակների մի շարք, որոնց ներսում ծաղկանախշ է, իսկ շրջանակներից դուրս ստորին և վերին Հատվածներում նորից ոլորուն Հանգույցներ են առաջանում :

Տայքի տարածքում այդպիսի զարդանախշ Հանդիպում է Իշխանի տաճարի արևելյան ճակատի լուսամուտներից մեկի աղեղի Հարդարանքում<sup>13</sup> : Երկմաս ժապավենների ներսում ներկայացված է փոքր-ինչ ուռուցիկ ծաղկանախշ :

Տբեթիի Տիրամորը նվիրված տաճարի ներսում նման Հարդարանք ունեցել է Հյուսիս-արևելյան կողմի երկրորդ մույթը : Այն չի պահպանվել, և դրա մասին պատկերացում ենք կազմում ըստ վերատպուլթյունների<sup>14</sup> : Այստեղ եռամաս ժապավենների մեջ գետեղված են յոթաստիճան ծաղկապատկերներ : Վ.Ջոբաձեն նշում է, որ այս մոտիվը հազվադեպ է Հանդիպում Տառ-Կլարջետիում (Տայքում և Կղարջքում), և բացի այս օրինակը չի Հանդիպում մեկ այլ տեղում : Սակայն այն բավական հաճախ Հանդիպում է բյուզանդական արվեստում : Այդպիսի օրինակ է Փոկիդում գտնվող Հոսիոս Լուկասի 11-րդ դարի առաջին կեսով թվագրվող Հարավային եկեղեցու խորանապատնեշի Փրագմենտի զարդանախշը : Մարմարյա սալիկի վրա նմանօրինակ երկու շրջանակների մեջ ուղղանկյան մեջ խաչ է գետեղված :

Այս մոտիվը առավել հստակ արտահայտվել է նաև մանրանկարչուլթյան մեջ : Քլելենդի թանգարանում պահվող № 42.-1511 Լեկցիոնարիումի Ղուկաս Ավետարանչին ներկայացնող 1063թ. պատառիկում հստակ արտահայտված է այն<sup>15</sup> : Ավետարանիչը ներկայացված է կամարի ներքո, որի սյուները ամբողջովին զարդարված են այս մոտիվով : Սակայն շրջանակի մեջ ներկայացված են ոչ թե

<sup>12</sup> Նույն տեղում, տախտակ XXXVIII a 60.

<sup>13</sup> Djobadze W., Early medieval, ill. 304.

<sup>14</sup> Материалы по археологии Кавказа, выпуск III. Москва, 1893, табл. XLIV.

<sup>15</sup> Illuminated Greek Manuscripts from American Collections // Catalogue of an exhibition in Honor of Kurt Weizmann, Princeton, 1973, fig. 22.



ծաղիկներ, այլ երկրաչափական մոտիվներ, որոնք առավել հիշեցնում են ոճավորված խաչեր:

Միահյուսված դեկորատիվ շրջանակների մոտիվը հանդիպում է նաև Մակեդոնիայում՝ ՕՏրիդի Սբ. Սոֆիայի տաճարում՝ 11-րդ դարով թվագրվող խորանապատենչի փոքր սյուների հարդարանքում<sup>16</sup>: Հաշվի առնելով փոքր ճարտարապետական ձևերի առավելությունը և վարպետների երևակայությունն օգտագործման հնարավորությունը, զարդանախշն ավելի առատ ձևավորում ունի՝ հագեցած է և ոճավորված:

Հաջորդ գարգաձևը անվանել ենք «Կենդանապատկերներ՝ երկրաչափական տարբեր շրջանակների մեջ»: Ի տարբերություն նախորդի, որտեղ շրջանակի մեջ ծաղկազարդ էր ներկայացվում, այստեղ ուղղանկյուն և կլոր շրջանակների մեջ տեսնում ենք իրական և առասպելական կենդանապատկերներ: Տայքում նման օրինակների հանդիպում ենք Իշխանի տաճարի փոքր եկեղեցու (1006 թ.) հյուսիսային<sup>17</sup> և արևելյան<sup>18</sup> ճակատների հարդարանքում: Հյուսիսային ճակատի դռան բարավորի հորինվածքը մանրամասն նկարագրել է Վ.Ջոբաձեն<sup>19</sup>. 20 ուղղանկյուն շրջանակների մեջ ներկայացված են առասպելական և իրական կենդանիներ և թռչուններ. երկու սիրամարդեր, թևավոր ձիեր, առյուծ, թևավոր վիշապ, այծ, եղնիկ, եղջերու, բարձրացրած պոչով գրիֆոն, փիղ: Կենդանիները բաժանված են երկու խմբերի, որոնք հանդիպում են կենտրոնում՝ ուղղանկյուն շրջանակի մեջ առնված ծաղկամոտիվի մոտ: Ջոբաձեն այս տեսարանը համարում է «Իրախտ»-ի գաղափարի վերարտադրություն՝ գուգահեռներ անցկացնելով Սիրիայի, Պաղեստինի, Կիլիկիայի խճանկարների հետ, Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու արևելյան ճակատի 2-րդ գոտու «Իրախտ»-ը խորհրդանշող քանդակախմբի հետ և այդ գաղափարն արտահայտող այլ հուշարձանների հետ: Արևելյան լուսամուտի շրջանակի հորինվածքում կենդանապատկերները ներկայացված են միմյանց մեջ միահյուսված շրջանակների ներսում. յուրաքանչյուրի ներսում երկուական:

<sup>16</sup> Grabar A., Sculptures Byzantines, Pl. XLI d 69.

<sup>17</sup> Djobadze W., Early medieval, ill. 309.

<sup>18</sup> Նույն տեղում, նկ. 308:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 206:

Աթոս լեռան Սբ. Աթանասի եկեղեցու 11-րդ դարով թվագրվող խորանապատնեչը ևս ունի Համանման պատկերագրություն<sup>20</sup> . խորը ռելիեֆով ներկայացված են երկու սիրամարգեր, ինչպես Իշխանի տաճարի Գուրգենի եկեղեցում, գրիֆոն, այծ և այլն:

Կենդանապատկերներով դեկորատիվ շրջանակների կարևոր օրինակ է Սերցիկեսի տաճարի (Փրուգիա, Սեբաստիա) խորանապատնեչի սյուների քանդակները: Երկու սյուներից մեկի վրա ներկայացված են բաղանման թռչուններ<sup>21</sup>, իսկ մյուսի վրա՝ առասպելական թռչուններ<sup>22</sup>: Ջոբաձեն այստեղ տեսնում է Սասանյան Իրանի ազդեցությունը: Ըստ նրա՝ այսօրինակ կենդանապատկերները սասանյան արվեստի նմուշների (մետաղական իրեր, կտորեղեն) միջոցով տարածվել են այնպիսի երկրներում, ինչպիսիք են Հայաստանը, Վրաստանը, Բյուզանդիան<sup>23</sup>:

Տայքի քանդակներից առանձնացնենք նաև սրտաձև զարդանախշը, որն իր զուգահեռներն է գտնում բազմաթիվ քանդակային և մանրանկարչական հուշարձաններում: Դա ևս մեկ անգամ վկայում է զարդարվեստի միասնականություն, ընդհանուր ակունքների և զարգացման մասին: Տայքի տարածքում այսպիսի զարդաձևի հանդիպում ենք դեռևս 7-րդ դարով թվագրվող Բանակի տաճարի հարդարանքում<sup>24</sup>:

Առանձնանում են սրտաձև զարդանախշի մի քանի տարատեսակներ: Դրանցից առաջինը կարելի է համարել ուռուցիկ ֆորմա ունեցող զարդամոտիվները, որոնց ներսում ներկայացվում են տերևներ և ծաղկային մոտիվներ: Այդպիսին է Խախուռ վանքի արևմտյան ճակատի լուսամուտի կամարաղեղը<sup>25</sup>, որը կիսով չափ է մշակված: Այստեղ զարդանախշի ներսում արմավազարդեր են ներկայացված: Նմանօրինակ լուծում ունի նաև Հոսիոս Լուկաս տաճարի խորանապատնեչի սյուների հարդարանքը:

<sup>20</sup> Grabar A., Sculptures Byzantines, Pl. XL a 62.

<sup>21</sup> Նույն տեղում, տախտակ VI a 11.

<sup>22</sup> Նույն տեղում, տախտակ VI b 11.

<sup>23</sup> Djobadze W., Early medieval, pg. 207.

<sup>24</sup> Материалы по археологии Кавказа, выпуск XII. Москва, 1909, табл. XX b.

<sup>25</sup> Djobadze W., Early medieval, ill. 200.

Առավել նուրբ լուծում ունի Դորթ քիլիսե եկեղեցու խորանի եզրագարդը, որը բոլորում է ամբողջ խորանը: Նույնպիսի լուծում ունի Զմյուռնիայի թանգարանում պահվող խորանապատենչի մի հատված<sup>26</sup>: Այս երկու օրինակներում էլ սրտաձև զարդանախշի մեջ ներկայացված է բյուզանդական պատկերագրության շրջանակներում այդքան տարածված եռատերև նախշը: Մանրանկարչության մեջ այդպիսի օրինակ տեսնում ենք Աթոս լեռան Սբ. Պանտոլեյմոնի վանքի № 6 ձեռագրում` Բարսեղ Մեծի թաղման տեսարանը բոլորող շրջանակում, որտեղ այն ներկայացված է մի քանի շարքով<sup>27</sup>: Սրտաձև զարդանախշի առավել պարզ տարատեսակ է Աթոս լեռան Դիոնիսոսի վանքի № 21 ձեռագրում գլխազարդի հարդարման մեջ<sup>28</sup>:

Սրտաձև զարդանախշը ունի նաև մեկ այլ, առավել սխեմատիկ լուծում: Այս պարագայում ֆորման առաջանում է միմյանց նկատմամբ հակառակ տեղադրված կեռերի համադրությունից: Այդպիսի օրինակներ ներկայացված են Իշխանի տաճարի հարավային<sup>29</sup> և արևելյան լուսամուտները բոլորող կամարների հարդարանքում, ինչպես նաև Կարսի Առաքելոց եկեղեցու թմբուկը բոլորող կամարաչարի հարդարանքում<sup>30</sup>:

Այսպիսով, ակնհայտ են Տայքի հուշարձանների զարդարող մոտիվների գուգահեռները բյուզանդական և արևելաքրիստոնեական արվեստում: Կարևոր խնդիր է ցույց տալ զարդանախշի ընդհանրությունը միջնադարյան արվեստի համար և հատկապես շեշտը դնելով Տայքի հուշարձանների վրա, որտեղ զարդանախշը արտահայտվել է այդքան հարուստ և բազմազան:

<sup>26</sup> Grabar A., Sculptures Byzantines, Pl. XIV b 36.

<sup>27</sup> The treasures of Mount Athos. Illuminated manuscripts, Vol. 2, Athens, 1975, III. 306.

<sup>28</sup> The treasures of Mount Athos, Vol. 1, III. 56.

<sup>29</sup> Djobadze W., Early medieval, ill. 297.

<sup>30</sup> Thierry J.-M., Donabédian P., Les arts Arméniens, Paris, 1987, III. 62.

## **НЕКОТОРЫЕ ВИДЫ СРЕДНЕВЕКОВЫХ ОРНАМЕНТОВ В АРХИТЕКТУРНОМ УБРАНСТВЕ X-XI ВЕКОВ**

Расположенный на северо-западе Закавказья Тайк, граничивший с Византийской империей в X-XI вв., переживал бурный культурный подъем, с одной стороны ощущая византийское влияние, с другой – сохраняя верность традициям. Подобная двоякая тенденция отразилась на всех видах искусства. Именно в этот период наблюдается возросший интерес к наружному и внутреннему оформлению памятников, сочетающему местное, традиционное, с характерными для византийского искусства скульптурными элементами. Особенно очевидно влияние византийских малых архитектурных форм, которые в памятниках Тайка (монастыри Ошк, Хаху, храм Ишхан, Дорт килисе и др.) обнаруживают новые исполнительские решения. Орнаменты имеют единые основы развития, и провести грань между скульптурными школами, общность которых столь очевидна и неопровержима, невозможно.

Արսեն ԲԱՐԱՋԱՆՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
Մյունխենի երաժշտության և թատրոնի կոնսերվատորիա

## ԼԵՎՈՆ ՉԱՌԻՇՅԱՆԻ ՎՈԿԱԼ ՇԱՐՆ ԱՎ.ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ԽՈՍՔԵՐՈՎ

Ավ.Իսահակյանի տեքստի հիման վրա Լ.Չաուչյանի գրած վոկալ շարը (սոպրանոյի և դաշնամուրի համար) բաղկացած է հինգ ռոմանսից: Լ.Չաուչյանի պրոֆեսիոնալ կայացումն ավարտվել է 1970-ականներին<sup>1</sup>: Նրա հեղինակած երկու վոկալ շարերից վերլուծության համար ընտրել ենք տվյալ շարը՝ ստեղծագործության կերպարային ուղղվածությունից ելնելով է: Ավ.Իսահակյանի խոսքերը կերպարային փոխաբերության միջոցով կարծես վերարտադրում են 1915թ. Հայոց եղեռնի զոհերի առնչությամբ համաժողովրդական վիշտը: Հինգ բանաստեղծությունները միասին ձեռք են բերել ինքնատիպ հիշատակի ասքի նշանակություն, որը ներկայացվում է ռոմանսների շարքի միջոցով: Կոմպոզիտորը երաժշտական արտահայտչամիջոցների օգնությամբ գրանց իմաստը հավաքել է միասնական սիմվոլիկ սյուժեի մեջ, որի կերպարները սրբություն են ներկայացնում յուրաքանչյուր հայի համար:

Լ.Չաուչյանի երաժշտական ոճն այս ստեղծագործության մեջ հիմնվում է տոնայնական մտածողության վրա՝ իրականացված ֆունկցիոնալության ընդլայնված մեկնաբանությամբ: Հաճախ կիրառվող սոնորիստական բնույթի միջոցները, որոնք դրսևորվում են համարձակ ակորդային համադրություններում և հնչյունային գունեղություն ապահովող ֆակտուրային խաղերում, համադրվում են ֆունկցիոնալ և անգամ լազային հարմոնիկ տեխնիկայի հետ, և բնական կոմպոզիցիոն ընթացքի արդյունքում ապահովվում է միանգամայն յուրահատուկ ոճ: Այլ կերպ ասած՝ կոմպոզիտորին հաջողվել է ավանդական տեխնիկական հնարներում, իսկ ավելի ստույգ՝ գրանց անսովոր համակցություններում գտնել իր յուրահատուկ կոմպոզի-

<sup>1</sup> **Аревшатын А.** Левон Чаушян. Музыка республик Закавказья. Тбилиси, 1975, стр. 155-159.

տորական ոճը: Այդ իմաստով մեծ դեր ունի երաժշտական լեզվի տարրերի ինտոնացիոն որակը: Կոմպոզիտորը Հաճախ է կիրառում մոտիվային այնպիսի դարձվածքներ, որոնց բնույթը մոտեցնում է ֆուլկլորին: Դա հատկապես վերաբերում է երաժշտական նյութի լադային կազմակերպման առանձնահատկություններից բխող հարմոնիկ ուղղահայացներին:

Առաջին ռոմանսը՝ «Գետակի վրա», ներկայացնում է գետակի վրա թեքված լացող ուռենու կերպարը: Տողատակում կարելի է գուշակել աղջկա կերպարը, որը ողբում է իր մտերիմներին՝ Նեղոնի գուհերին: Բանաստեղծության մեջ հակիրճ առկա է լացող աղջկա (ուռենու) և գետի ուրախ քչքչացող ջրի հակադրությունը: Փոխաբերական ձևով միահյուսվել են երկու հոսանք՝ վշտային և զվարթ, և այդ համակցության մեջ տխուր կերպարն ուժգնացել է՝ հասցվելով ողբերգության մակարդակի:

Գետակի վրա թեքվել է ուռին ու նայում է լուռ հոսող ջրերին:

Երազ աշխարհում ամեն բան հավես գալիս է գնում ու ցնդում անհետ:

Եվ գլուխը կախ նա լաց է լինում, ջրերը ուրախ գալիս են գնում:

Մեղեդային գրաֆիկայի թվացյալ պարզությունն իրականում ինտոնացիայի հնարամիտ խաղ է, որտեղ ցուցադրվում են F լիդիական լադի հնչյունաշարի տարբեր հատվածները: Հեղինակի ոճի կոմպոզիցիոն սկզբունքներից մեկը տեղային պոլիլադայնությունն է: Ռոմանսում վոկալ գծի դիատոնիկ շարադրանքը, որն անփոփոխ հետևում է F լիդիականի լադային հիմքին, շերտավորվում է դաշնամուրային նվագամասում մի ամբողջ շարք լադային խառնուրդների վրա:

Արդեն դաշնամուրային վեցտակտանի նախանվագում C միքսոլիդիական լադը՝ IV և VII աստիճանների երկու տարբերակով, համակցվում է F լիդիական հիմնական լադի հետ: Առաջին քառահնչյուն կլաստերը զրկում է պիեսի ֆունկցիոնալ հիմքը ընկալելու հնարավորությունից, իսկ մոտիվային մոդուսները բազկացած են գլխավորապես զուգահեռ կվարտաններից, որտեղ տրոհվում է IV աստիճանը, և դա մեղեդու կրկնապատկման սուր էֆեկտի հետ միասին ունկնդրին ուղղորդում է դեպի լադային երկակիություն, անորոշու-

**Թյուն և երաժշտական ընթացքի հոսունություն:** Դաշնամուրային նվագակցություն մեջ կվարտաներով ֆակտուրային հակադրվում է հաջորդող ֆակտուրայի անշարժ հոսքը: Հակադրությունը կերպարային է և վերարտադրում է ուռենու ուղղահայաց կախվող ճյուղերը և գետի ջրի հորիզոնական խաղը.

Բանաստեղծական ֆրագի լինեար ինտոնացիան, որում լիդիական կվարտան վառ է հնչում շնորհիվ մեղեդու դեպի վար ուղղվածություն, շարունակության մեջ է՛լ ավելի վառ է հնչում շնորհիվ *h* հնչյունի կրկնության:

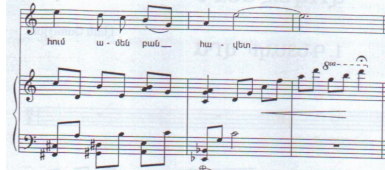
Անկասկած, հենց լիդիական կվարտան է ուռմանսի այս էպիզոդին ինտոնացիոն գունեղություն հաղորդում: Հետագայում այդ նույն *h* հնչյունը այս կամ այն կերպ պայմանավորում է ընդհանուր ինտոնացիոն կառուցը.

Իսկ ղրամատուրգիապես առանցքային հատվածում, որտեղ ուռին գլուխը կախելով լայիս է, ինտոնացիան ղեպի *h* վերընթաց քայլի վրա է հիմնվում.



Սա վոկալ գծում ամենաղինամիկ մոտիվն է, միակ ղեպըը, երբ մեղեդին կոտորակվում է տասնվեցերորդական հնչյունների:

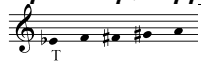
Պոլիլադայնության հատկանիշներից մեկը, որը նաև ամենագունեղն է, հարմոնիկ միջոցների օգնությամբ մեղեդու լադային ոլորտի վերախմաստավորումն է: Երկրորդ Փրազի սկիզբը վոկալ գծում ղիատոնիկ է և ղուրս չի գալիս սկզբնական լադի սահմաններից: Իսկ ղաշնամուրային նվագամասում անց է կացվում հարմոնիկ շերտ, որում այլ լադային կառուցվածք է լսելի.



**Տվյալ հատվածի ողջ լադային հնչյունաշարը հետևյալն է.**



Լադում ուշագրավ է առաջին և երկրորդ աստիճանների միջև մեծացված սեկունդան: Եթե պատկերացնենք, որ *es* և *fis* հնչյունների միջև ենթադրվում է *f* հնչյունը, ապա առաջին հինգ հնչյունները կազմում են լոկրիական պենտախորդ՝ տոնիկայից եռատոն հեռավորությամբ տեղակայված կվինտային տոնով, մի հանգամանք, որը հանդիպում է հայ ավանդական երաժշտության մեջ՝



(էնհարմոնիկ փոփոխություններով՝  ):



Մեղեդու պայմաններում ստացվում է, որ տվյալ հատվածի բազմալադային համակցությունն է՝ *f* լիդիական – *es* լոկրիական:

Բերենք դաշնամուրային նվագամասում գծային բազմալադայնության և վոկալի հետ համակցությունը ուղղահայաց բազմալադայնության օրինակ.

Եզրափակիչ հատվածում դիատոնիկ վոկալ երգամասի վրա շերտավորվում է դաշնամուրային ֆակտուրան *in ges* լադում.

հնչյունի ձեռքում

չարազրվելիս, վեր է ածվում մի քանի հնչյունից բաղկացած սոնորիստական շերտավորումների.

Ռոմանսի եզրափակիչ էպիզոդը զուտ նկարագրողական դեր ունի: Այն հանդես է գալիս որպես «Չրերը ուրախ գալիս են գնում» խոսքերի երաժշտական մեկնաբանություն:

Փոխաբերության և կերպարային հակադրության վրա հիմնվող այս ոտմանսում որպես գլխավոր երաժշտական արտահայտչամիջոց

Լ.Չառուչյանը կիրառել է լադային հակադրությունը վոկալ գծի դիատոնիկայի և դաշնամուրի մի շարք լադային հիմքերի միջև: Դաշնամուրային առանց ընդամիջման շարժուն ֆակտուրան ինքը ներկայանում է որպես գետի անընդմեջ հոսող ջրերի կերպար, որն իր հերթին մարմնավորում է կյանքի գետը, իսկ ավելի ստույգ` ժամանակը, որը հոսում է մեկ ուղղությամբ և հնարավոր չէ շրջել դեպի ետ:

Երկրորդ ուղմանսը` «Ահա նորեն գարուն եկավ», նույնպես հետևում է Ավ.Իսահակյանի տեքստի կերպարային հակադրությանը:

Ահա նորեն գարուն եկավ,

Օ կտրեցեք, օ կտրեցեք լեզուները թռչունների,

Որ չհանդգնեն երգել անհոգ

Երգերն իրենց տառապանքների:

Մեր մորթված մանուկների ցրիվ եղած նշխարների


Փռչուլ վրա, որոնք պիտի ծածկեն անգուլթ ծաղիկները:

Գարունն ընդհանրապես խորհրդանշում է կյանքը, բնության պարբերական վերածնունդը, սիրո և գեղեցկության ժամանակը: Սակայն բանաստեղծության մեջ պետք է հասկանալ 1915թ. սարսափելի գարունը: Աստծո անմեղ արարածների` թռչունների երգի պարադոքսալ արգելքում պարունակվում է անսահման ցավը և վիշտը զոհված մանուկների համար, որոնք նույնքան անմեղ են, որքան թռչունները:

Ռոմանսի երաժշտությունը ողբերգական է և հիշեցնում է սգո այն մեղեդիները, որոնք թաղման արարողության ժամանակ են հնչում: Դաշնամուրի ասկետության հասնող սեղմ ենթաձայներում անց են կացվում եկեղեցական երգեցողություն հիշեցնող ինտոնացիաներ: Վոկալ երգամասում կիրառված է նույն սկզբնական ինտոնացիայի տարբերակային շարադրանքը, որը սաղմոսերգության բնույթ է հաղորդում: Ռոմանսում առկա են երկու երակետային ինտոնացիաներ, որոնք ընդգրկում են մեղեդու ամբողջ հնչյունային ծավալը:

**Կարելի է երկու ինտոնացիաները համարել ընդհանուր գծի երկու կողմերը, որոնք, ըստ էության, փոխկապակցված են.**

**Եթե ելնենք հիմնական հարմոնիայից, ապա բասի կվարտա-**

**կվինտային ակորդային հիմքը՝** , **գլխավոր տոնիկական ուղղահայացի դեր է խաղում, որի վրա շերտավորվում են այլ համահնչյուններ, և որին երաժշտական ընթացքը ձգտում է վերադառնալ: Այս դեպքում ուսմանսի լադային հիմքը հետևյալ կերպ է դիտարկվում.**

**F լիդիական լադում ընդգրկված են տերցիային տոնի երկու տարբերակները (մաժորա-մինորային), անգամ առկա են հիպերոկտավայնության հատկանիշներ: III և VII աստիճանների միջև գոյացող**

լուրիական պենտատոնորդը, որն ավելի հաճախ հանդիպում է երգչային հատվածներում, առիթ է տալիս հաստատելու, որ կոմպոզիտորը կիրառել է փոփոխական տոնիկայի հնարը, ինչը բնորոշ է հայ մոնոդիկ մշակույթին: Կոլմինացիայի փուլում՝ «ծածկեն անգուլթ ծաղիկները» խոսքերում, նոնա լայն ինտերվալային քայլում դրսևորվում է հիպերօկտավայնությունը:



Կերպարին է՛լ ավելի ողբերգական երանգ է հաղորդում տոնայնական հենքն աստիճանաբար քանդելու հնարը, որը բավականին երկար էր եղել տոնիկական կողմնորոշիչ: Եթե ումանսի սկզբում ողջ կտավը անփոփոխ տանում էր դեպի հենարանային ախորձները՝ բազային կվարտա-կվինտային համահնչյունի վրա (c-f-c), ապա պրեսի ավարտին տոնայնական հիմքի զգացողությունն ընդհանապես քանդվում է ff նյուևանսով հնչող յոթհնչյունանի կլաստերի միջոցով և նրա արձագանքը հանդիսացող Fis-dur սեքստակորդով ու a-moll կվարտսեքստակորդով:

Երրորդ ումանսը՝ «Աշխարհիս տերն եմ դարձել», սիրային քնարերգություն է:

- Թաթիկներդ շուք կտան դեմքիդ վրա թավիչե,
- Սիրտը շուքի տակ անուշ ծվար մտած կերագե:
- Թաթիկներդ լուսեղեն լույս թողնիկներ հեքիաթի,

Ճաճանհնարով ոսկեղեն բուլն է հյուսել երազի:  
 Զմրուխտ թասով գինի ես, բուլրդ աշխարհ է արել,  
 Շուրթս փարվեց շուրթերիդ, աշխարհիս տերն եմ դառել:

Հետաքրքիր է վերադարձը դեպի F տոնիկա, ինչը կորսվել էր նախորդ ուոմանսի ավարտին: Տոնայնությունը վերադառնում է ոչ թե անմիջապես, այլ միայն երրորդ տակտից: Ավելի ուշ փոխվում է տոնայնությունը, և ուոմանսն ավարտվում է կվինտային in C տոնայնության մեջ՝ D-dur-ի հետ պոլիտոնալ համակցությունամբ: D-dur կվարտսեքստակորդը Ֆակտուրայի վերևի գծում հայտնվել էր ուոմանսի սկզբում՝ G-dur-ի հետ համակցությամբ.

ա)



բ)



Տոնայնությունների այս խաղը, պոլիտոնալ ֆակտուրային համալիրների հետ համակցությամբ առիթ է տալիս հաստատելու, որ երաժշտական հյուսվածքի այս սկզբունքային հիմքերը կոմպոզիտորական ոճի նկարագիր են ներկայացնում, ընդ որում խոսքը վերաբերում է կարևոր հատկանիշներին, քանի որ դրանք էական են ստեղծագործության կերպարայնության համար:

Այս ուոմանսում չի փոխվում մեղեդային զարգացման սկզբունքների նկատմամբ վերաբերմունքը: Վոկալի մեղեդին դիատոնիկ է, թեև այս անգամ նրա կառուցվածքն ավելի մոտ է քաղաքային երգի ժանրային առանձնահատկություններին: Դա արդարացված է սիրային

քնարերգական բովանդակությամբ: Կոմպոզիտորը նրբորեն է լուծել խնդիրը:

Վոկալի լադային կառուցվածքն իր մեջ համակցում է երկու հիմնական հնչյունաշարեր՝ սկզբում  $F\ dur$ , իսկ ավարտին մոտ՝  $D\ dur$ : Սա գծային պոլիլադայնության ձև է: Նախորդ երկու ոտմանաների պես, երրորդի ձևը միջանցիկ է: Ողջ երաժշտական հոսքը կարելի է բաժանել ըստ վոկալ ֆրազների, որոնք գեղարվեստական գաղափարի գլխավոր կրողն են: Դաշնամուրային նվագամասը, նախորդ ոտմանաների պես, էական մասնակցություն ունի կերպարի վերարտադրման համար:

Չորրորդ ոտմանսը՝ «Ես հովիկ լինեի», ներկայացնում է քնարական ալեգորիայի գիծը: Այն սիրո խոստովանություն է, բայց նրանում ընկալելի է նաև նույն ուռենու կերպարը: Վարսերի հետ համեմատությունն ուղղակի չէ, այլ՝ միջնորդավորված, գուշակելի, ընդ որում նրա առկայությունը գուշակելի է միայն քննարկվող շարի համատեքստում: Ուռենու վարսերը նման են աղջկա երկար վարսերին: Բանաստեղծության բոլոր մնացած խոսքերը փոխաբերական են և համատեքստում վերաիմաստավորված: Եվ եթե առաջին երկու ոտմանաներն ըստ էության ողբերգական էին, ապա երրորդը և չորրորդը լի են սիրային քնարականությամբ, սակայն շարի գաղափարական մեկնաբանության համատեքստում դրանք միայն ընդգծում են ողբերգական բովանդակությունը:

Առաջին ակորդային կառուցվածքն արդեն իսկ տխուր է: Այն պարունակում է  $F\ dur - D\ dur$  պոլիտոնալ շերտավորումից առաջացող  $f\ -is$  հնչյունային կոտորակումը (տեղին է հիշել այդ երևույթի ունեցած կարևոր դերը նախորդ ոտմանաներում, ինչում դրսևորվում է շարային ընդհանրությունը), ինչպես նաև  $f\ -h$  եռատոնը՝ լայն հեռավորությամբ: Այդպիսի հնչյունային դաշտը դառնում է այն միջավայրը, որի ֆոնի վրա զարգանում է մի շատ արտահայտիչ վոկալ ֆրազ՝  $F$  լիդիականում: Կոմպոզիտորը բանաստեղծական տեքստը մատուցում է արձակի ձևով՝ ընդգծելով շարի ընդհանուր բովանդակության մեջ թաքնված դրամատիզմը:



*Ռոմանտում կա երեք Հաջորդաբար զարգացող բաժին: Առաջինը հիմնվում է դաշնամուրային նվագամասի հարմոնիայի գունեղ շարժունություն վրա, որը շրջանակում է փոկալում ընթացող մեղմ տիրությունը հնչող քնարական և շատ արտահայտիչ թեմային.*



*Երկրորդ բաժնում փոկալ գծում ի հայտ են գալիս տազնապալից ինտոնացիաներ, և դաշնամուրային նվագամասն աստիճանաբար բարդանում է ի հաշիվ ավելի ու ավելի մանրացող ֆակտուրայի.*



*Իսկ երրորդ բաժինը խուլք է ներկայացնում: Դաշնամուրի նվագամասի տրեմոլանդոները և ձայնի լայն թուփչքով ինտոնացիաները հասցված են ծայրահեղ լարվածության.*

**Վերջապես, վերջին համահնչյունը, որն այնպիսին է, ինչպիսին դրսևորվել էր ուսմանսի սկզբում, ողջ ընթացքից հետո հնչում է խիստ ողբերգական երանգով՝ շնորհիվ դինամիկ հակադրության.**

**Սակայն ամենավաղը քնարական բանաստեղծական տեքստի և դաշնամուրային հուզականորեն պոռթկուն նվագամասի միջև հակասությունն է: Սա կերպարի ձևավորման պատկերավորության ցայ-**



տուն օրինակ է, երբ տեքստի բնույթի և հուզական լարվածության ալիք արտահայտող դաշնամուրի միջև գեղարվեստական հակասության վրա է առաջ գալիս ուժանսի ողբերգական իմաստը: Որոշակի իմաստով ուժանսը շարի դրամատուրգիական գազաթնակետն է:

Հինգերորդ ուժանսը՝ «Շատ մի տխրիր, շատ մի խնդար», եզրահանգումն է: Վերնագրում ներկայացված կոչը հանդիսանում է ազգային մեծ ողբերգությունն իմաստավորող մարդու հոգեվիճակի նկարագրություն: Մի տխրիր, որովհետև պետք է ապրել, կառուցել նոր աշխարհ, արարել... Մի ուրախացիր, նշանակում է հիշիր կատարվածը և մի մոռացիր այդ: Ոչինչ իմաստ չունի, ինչի<sup>2</sup> համար է կյանքը: Սրանք փիլիսոփայական հարցեր են, սակայն հայ բանաստեղծի շուրթերից դրանք հնչում են այլ կերպ, քան ընդունված է դրանք հասկանալ: Հույս կա, բայց ի՞նչ անել, եթե դա կրկնվի ևս մեկ անգամ<sup>2</sup>: Այս հարցերը հասցեագրված են միայն հայերին, աշխարհը գործ չունի դրանց հետ: Միայն հայերը կարող են փրկել իրենց: Իսկ ի՞նչ է նշանակում ուժեղ լինել...

Շատ մի տխրիր, շատ մի խնդար, սիրելիս,

Այս աշխարհում և ոչ մի բան հիմք չունի:

Վաղանցուկ են, կան ու չկան, սիրելիս,

Բոլոր իրերն ու աստղերը անհունի:

Լայնասիրտ եղիր, ողջը երազ համարե,

Այս աշխարհում և ոչ մի բան միտք չունի,

Լացը, ժպիտը ու սերը ցավ համարե,

Թե որ ապրես, կյանքդ ինչո՞ւ համար է:

Ախ, մի տխրիր, վիշտը կանցնի, այդ ոչինչ:

Այս աշխարհում և ոչ մի բան գին չունի,

Շատ մի հրճվի, սերը կանցնի, բայց ոչինչ:

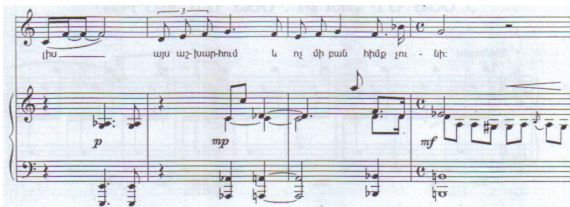
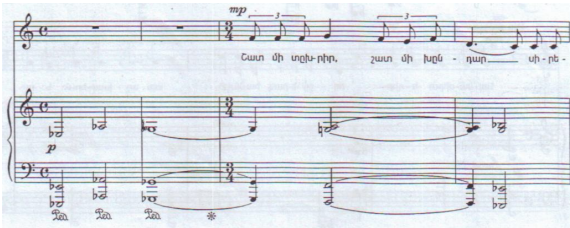
Կյանքն էլ կանցնի, այդ որ ոչինչ ու ոչինչ:

Ռոմանսն իր մեջ հավաքել է նախկինում հանդիպած բոլոր ֆակտուրային տարրերը: Դաշնամուրային նախանվագը նման է ջրի խաղի: Մեղեդին կառուցված է գործիքի տարբեր ռեգիստրներում տարածված առկայծող հնչյուններով, որոնք հեռավոր նմանություն են հաղորդում երկրորդ ուժանսի հետ.

<sup>2</sup> Եվ դա տեղի ունեցավ 1988-ին՝ Սումգայիթում...



**Հետագայում ևս երգամասը, թեև ոչ ճշգրտորեն, բայց հետևում է երկրորդ ուսմանսի գրաֆիկային, որտեղ ձայնը հիշեցնում է եկեղեցու հովվի ձայնը.**



**Ռոմանսում ընդգրկված են գրեթե բոլոր լադային ոլորտները, որոնք հանդիպել էին նախորդ ուսմաններում, իսկ դաշնամուրային նվագամասում նախկինում հանդիպած ֆակտուրային տարրերը թափանցում են իրար մեջ՝ ստեղծելով միջնորդավորված իմաստային նմանություններ, ինչը համապատասխանում է երաժշտական վերջաբանի տրամաբանությունը: Ըստ էության, սա «ռեպիզային» նշանակություն ունի, որը պարունակում է նախորդ ուսմաններում ներկայացված տարրերը.**

ա)



բ)

Գիշ-տը կանցնի, այդ ո - չին: Այս աշխարհում և ոչ մի  
բան զին չու-նի

*Agitato*  
*f*

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is in bass clef. The lyrics are in Armenian. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The system ends with a dynamic marking of *f* and the tempo marking *Agitato*.

բ)

*mp*  
չառ մի հր-ճվի, սե - րը կանցնի.  
*riten.* *a tempo*  
*p*  
բայց ո-չին: կանցն է կան - նի. այս ուր ո-  
*mp* *rit.* *mp*  
չին է ու ո - չին: ո - չին:

Detailed description: This system contains the second and third staves of music. The vocal line continues in treble clef. The piano accompaniment continues in bass clef. The lyrics are in Armenian. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. The system includes dynamic markings of *mp*, *p*, and *ppp*, and tempo markings of *riten.*, *a tempo*, and *rit.*.

Ստարանոյի վերջին մարդը հնչյունի հետ կրկին լսվում են ջրի

ձայնը հիշեցնող ինտոնացիաները: Սա հակիրճ, սակայն դրամատուրգիապես կարևոր հիշեցում է:

Լ.Չաուչյանի վոկալ շարը հեղինակի ամենադրամատիկական ստեղծագործություններից է, որում դրսևորվում են նրա հեղինակային ոճի բոլոր կարևոր գծերը, այդ թվում՝ դրամատուրգիական սյուժետային գծի հակիրճ և արտահայտիչ ցուցադրելու կարողությունը, ֆակտուրային միջոցներին ազատ տիրապետելը, վոկալ ճկունության զգացողությունը: Կոմպոզիտորի տեխնոլոգիական պաշարում բավականին շատ հնարներ կան, սակայն ամենաուժեղ կողմը ցանկացած ֆակտուրային պայմաններում հարմոնիկ միջոցների վիրտուոզ կիրառությունն է: Հատկանշական են բազմալադային և բազմատոնալ համակարգերը:

Շարի գլխավոր արժանիքը գաղափարական արտահայտման մակարդակն է, որի էություն հայ ժողովրդի Մեծ ողբերգության մասին հիշեցումն է:

Арсен БАБАДЖАНИЯН

кандидат искусствоведения,

Мюнхенская высшая школа музыки и театра

## **ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ЛЕВОНА ЧАУШЯНА НА СЛОВА АВ. ИСААКЯНА**

В статье анализируется вокальный цикл Левона Чаушяна из пяти романсов для сопрано и фортепиано на текст Ав. Исаакяна. Созданное в 1972-ом году произведение, посвященное жертвам Геноцида армян 1915-го года, отражает всенародную скорбь и является одним из самых драматичных в творчестве Л. Чаушяна. В нем проявляются все важнейшие черты авторского стиля, в том числе – умение кратко и выразительно демонстрировать драматургическую сюжетную линию, свободное владение фактурными средствами, чувство вокальной гибкости. В технологическом резерве композитора – достаточное количество приемов, самым сильным из которых, согласно результатам данного анализа, является виртуозное применение в любых фактурных условиях гармонических средств; в их числе стоит отметить полиладовые и политональные системы.

Աշոտ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ  
արվեստագիտության թեկնածու,  
Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական  
մանկավարժական համալսարան

## 1960-80-ԱԿԱՆ ԹԹ. ԽՈՐՀՐԳԱՀԱՅ ՏՊԱԳՐԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱՅԻ ՈՃԱԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ, ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1960-ական թթ. սկզբներից խորհրդահայ տպագրական գրաֆիկան մուտք է գործում մի նոր ժամանակաշրջան, երբ նկարիչները, յուրացնելով արդեն իսկ խորհրդային և ազգային արվեստի մեծ փորձը, ձեռնամուխ են լինում որակապես նոր գեղարվեստական արժեքների ստեղծմանը:

Տպագրական գրաֆիկայի գաղափարական և ստեղծագործական աճն ուղեկցվում է նոր, վառ անհատականությունների բացահայտմամբ: Ասպարեզ են իջնում երիտասարդ նկարիչներ՝ Ռաֆայել Բաբայանը, Գոհար Իսայանը, Միհրան Սոսոյանը, Ռուբեն Ադալյանը, Լիդա Խանամիրյանը, Հրայր Կարապետյանը, Ջանիկ Գասպարյանը, Լևոն Մանասերյանը և ուրիշներ, ովքեր ստեղծագործելով ավագ սերնդի վարպետների կողքին իրենց ամենօրյա որոնումներով նոր շունչ և որակ են հաղորդում հայ գրաֆիկայի հարուստ ավանդույթներին ու դասական ձևերին:

1960-80-ական թթ. տպագրական գրաֆիկայի տեխնիկաներից խորհրդահայ նկարիչների ստեղծագործություններում առավելապես իրենց կիրառություն են գտել լինոփորագրությունը, օֆորտը և վիմագրությունը:

Հենց այս շրջանում՝ 1960-80-ական թթ., Վահրամ Խաչիկյանը, Ջանիկ Գասպարյանը, Աշոտ Մամաջանյանը, ՄՀեր Աբեղյանը, Հրաչյա Ռուխկյանը, Լիդա Խանամիրյանը, Էդվարդ Սարգսյանը, Ռուբեն Ադալյանը, Ռաֆայել Բաբայանը, Մանուկ Հովսեփյանը, Միհրան Սոսոյանը, Տիգրան Թոքմաճյանը և ուրիշներ, փորագրանկարչական արվեստ բերեցին ոճերի բազմազանություն, գեղարվեստական և գեղագիտական ուղիների նոր ըմբռնում, կատարողական բարձր վարպետություն և ավելի հաճախակի սկսեցին դիմել արդիականության

առաջատար, բովանդակ մարդկությունը հուզող հարցերին, թեմաներին՝ լինոփորագրությունը դարձնելով հայկական գրաֆիկայի փորագրանկարչության կարևորագույն տեսակներից մեկը:

Թեև 1956-ին փակվեց ու միայն 1983-ին վերստին բացվեց Երևանի Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի Հիմնադրման օրից գործած գրաֆիկայի ամբիոնը, սակայն նկարիչները շարունակեցին արդյունավետ օգտագործել լինոփորագրության տեխնիկայի հարուստ միջոցներն ու հնարավորությունները, ընդլայնեցին իրենց գործունեության շրջանակները և հասան պրոֆեսիոնալ ազատության, ինչը նրանց ընձեռեց արդիականության իդեաները ու թեմաները ժամանակակից ձևերով վերարտադրելու նոր հնարավորություններ: Նկարիչները հիմնականում աշխատում էին նկարաչաքերով, որը առհասարակ բնորոշ է գրաֆիկային և հնարավորություն է տալիս առավել ամբողջական արտահայտել մտահղացումը:

Բովանդակալից և բազմիմաստ գրաֆիկական թերթեր ստեղծելու համար նրանք ձգտում էին գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների և կոմպոզիցիոն լուծումների բազմազանության, ինչպես նաև կարողանում էին օգտվել տեխնիկայի ընձեռած բազմապիսի առանձնահատկություններից, ինչպիսիք էին՝ ուրվագծային պատկերումը, սև դաշտի վրա սպիտակ ցուլքերով աշխատելը, գծի և կետագծի միջոցով պատկերի վերարտադրումը, գեղանկարչական լուծումը, պատկերի բազմերանգությունը, բազմապիսի գույների կիրառմամբ գունավոր լինոփորագրության ստացումը և այլն:

Այս ամենը պայմանավորված էր ոչ միայն թարմ ուժերի արվեստ գալով, այլ նաև սոցիալիստական երկրների մշակույթների փոխադարձ կապերով ու փոխադարձ հարստացմամբ, ինչպես նաև առնչվելով Արևմուտքի ստեղծագործական լավագույն նվաճումներին:

Նկարիչների ստեղծած լինոփորագիր բնանկարներն ամբողջական են կերպարային հիմքի տեսակետից: Այդ բնանկարները հագեցած են հայրենի երկրի նկատմամբ հիացմունքով, որը նրանց գրաֆիկական թերթերում ներձուկված է բնության հետ: Նրանց նախասիրած թեմաներից էր մարդկանց աշխատանքային խիզախումների ու ձգտումների պատկերումը: Նկարիչների լինոփորագրություններում զգալի տեղ են գրավում մեր ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված

իրադարձություններն ու դեպքերը, որոնք հատկապես դրսևտրվել են ռեալիստական բարձր արտահայտչականությամբ: Պատմական և պատմա-հեղափոխական թեմաներով լինոփորագրություններում դրսևտրվել է պատմական տեսարանների և իրադարձությունների իրական հավաստիությունը լայն ընդհանրացման պլան տեղափոխելու նկարիչների հմտությունը:

Նկարիչների ստեղծած լինոփորագրությունները պահպանում են իրենց ամենամեծ բնորոշ գիծը՝ խորապես ազգային նկարելաոճի ընդգծված ինքնատիպությունը, որի ակունքները նախ և առաջ պետք է որոնել խորհրդահայ նկարիչների խառնվածքի, մտածողություն և պատկերացումների կերպի մեջ:

1960-80-ական թթ. հանդես եկած նկարիչներն իրենց ստեղծագործություններով ոչ միայն անառարկելիորեն ապացույցեցին օֆորտի արվեստի կենսունակությունը և գեղագիտական լիարժեքությունը, այլև հարստացրին այն գաղափարապես և գեղարվեստականորեն՝ առավելագույնս օգտագործելով տեխնիկայի արտահայտչական միջոցները: Նրանք կարողացան օֆորտի լեզվով լուծել ոչ միայն գաղափարական-գեղագիտական, այլև ժանրային-ոճական խնդիրներ՝ միաժամանակ չկտրվելով հայկական ազգային արվեստի արմատներից ու ավանդույթներից:

Նկարիչներին հաջողվել է օֆորտի տեխնիկայի ընձեռած միջոցներն օրգանապես զուգակցել գեղարվեստական խնդրի հետ: Նկարիչների գրաֆիկական թերթերում նկատելի է ոչ միայն հայ դասականների ստեղծագործական մեթոդին հետամուտ լինելը, այլև հայ և ռուս մշակույթների փոխներգործությունը:

Նկարիչների օֆորտներն աչքի են ընկնում լուսաստվերային էֆեկտների անկաշկանդ կերպավորումով, գծի հիանալի ռեփեֆայնությամբ, էսքիզային թեթևությունով, նրբագեղությամբ, գեղանկարչականությամբ, պլաստիկությամբ, ամուր և ուրիշ գծանկարով, ինչպես նաև տոների հարստությամբ՝ թավշյա սևից մինչև գույն մոխրագույն գունահարաբերումներ, որոնցում կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, դինամիկ նրբագիծը, լուսաստվերը և առարկաները խոստորեն ենթարկվում են գրաֆիկական թերթի ընդհանուր գաղափարին:

Նկարիչների գրաֆիկական թերթերում գեղարվեստական ձևի բոլոր տարրերը հանդես են գալիս անքակտելի միասնությամբ: Չոր

ասեղ տեխնիկայով ստեղծված նրանց գրաֆիկական թերթերին բնորոշ է զարմանալի թավաչայնությունը, Հյուսիսային թերթերին, իսկ արևմտահայերեն տեխնիկայով ստեղծված գրաֆիկական թերթերին՝ տոնային անցումների հարստությունը: Սև-սպիտակի պարզ հակադրությունները նկարիչները լուծում էին բարդ գեղանկարչական խնդիրներ: Նրանց օֆորտներն առանձնանում են առարկայի ֆակտուրայի արտահայտման վիրտուոզությամբ:

Նկարիչների մշտական ստեղծագործական փնտրտուքներն անմիջականորեն կապված էին ժողովրդի կյանքի հետ, այդ իսկ պատճառով էլ սկսեցին իրականությունը վերարտադրել գեղարվեստականորեն ընդհանրացված՝ ձգտելով պահպանել իրականության ըմբռնման անմիջականությունը և բնականությունը:

Ինչպես սև-սպիտակ գրաֆիկայում, այնպես էլ գունավոր օֆորտում, նկարիչների մոտ զգացվում է ձգտում դեպի կենսական երևույթների զինամիկ ցուցադրումը: Մեծ ուշադրություն էր դարձվում ժամանակակից մարդու և նրա վերափոխվող միջավայրի թեմային: Նկարիչների մոտ ուժեղանում է տիպական նշանակալի կերպարներ ստեղծելու, գեղարվեստական ձևի արտահայտչական հնարավորությունները առավելագույնս օգտագործելու ձգտումը:

Կենցաղային ժանրի միջոցով նկարիչները ձգտում էին բացահայտել իրենց ժողովրդի ինքնատիպ կյանքը, ազգային բնավորության առանձնահատկությունները: Անդրադառնում են նաև Հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի թեմային՝ մասնավորապես Մեծ Եղեռնի թեմային:

Նրանց դիմանկարներին բնորոշ է հոգեբանական խոր վերլուծությունը, որտեղ հստակ երևում են բնորդի տրամադրության նրբագույն երանգները: Հայրենի բնության պարզ մոտիվների գեղեցկությունն ու նշանակալիությունը բացահայտող բնանկարներում նկարիչները շեշտում են բնության և մարդու ամբողջականության գաղափարը:

Ինչպես նախորդ տեխնիկաներում, այնպես էլ 1960-80-ական թթ. հանդես եկած նկարիչների վիմագրություններում, արտահայտվել են ազգային գրաֆիկայի ավանդույթները՝ հարստացված ժամանակակից նոր ձևերի ու միջոցների բազմազան օգտագործմամբ: Հարազատ մնալով կյանքի գեղարվեստական արտացոլմանը՝ խորհրդա-



Հայ նկարիչներն ընդլայնեցին ռեալիզմի սահմանները՝ հասնելով ստեղծագործական բազմակողմանի դրսևորումների: Դրան օգնութեան եկան նաև տեխնիկական հնարների բազմակողմանի ընդգրկումները: Սակայն վիմագրութեամբ զբաղված նկարիչներն իրենց ստեղծագործական գործունեութեան ընթացքում հանդիպել են նաև բազմաթիվ խոչընդոտների: 1970-ին Հայաստանի նկարիչների միութեան ղեկավարութեունը փակուամ է նկարչի տան գրաֆիկայի արվեստանոցը, իսկ այդ արվեստանոցում գտնվող 105 բավարական լիտոգրաֆիկական քարերը ոչնչացվում են: Ավելի հեռու են գնում Գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի ղեկավարները. նրանք փակում են գրաֆիկայի բաժինը, իսկ 85 բավարական լիտոգրաֆիկական քարերը վերածվում են քարաբեկորների, որպես մետաղի ջարդոն դուրս է գրվում լիտոգրաֆիկական հաստոցը:

Անկասկած այս որոշումները մեծագույն վնաս հասցրին վիմագրութեան զարգացմանը խորհրդահայ գրաֆիկայում: Սակայն նկարիչներից շատերն իրենց ստեղծագործական մտահղացումները կյանքի կոչեցին ԽՍՀՄ նկարիչների միութեան Սենեթի ստեղծագործական տանը: Այս շրջանում ստեղծագործող նկարիչների վիմագրութեուններն առանձնանում են կոմպոզիցիայի կառուցման ազատութեամբ, սև և սպիտակ հակադրութեունների բազմազան էֆեկտների կիրառմամբ, հյութեղ շտրիխներով, տոնային գեղանկարչականութեամբ և ձևահորինվածքների դիպուկ լուծումներով: Նկարիչները պահպանում էին գրաֆիկական թերթերում ազատ գծանկարի գեղեցկութեունը և արտահայտչականութեունը՝ հաղորդելով ստվերների նուրբ աստիճանավորումները և լցնելով գրաֆիկական թերթերը լույսի և օդի զգացողութեամբ:

Նկարչներին խորապես մտահոգել է հարազատ ժողովրդի ճակատագիրը, նրա անցյալը ու ներկան, մարդիկ, բնութեունը: Այս հարցերի գեղարվեստական իմաստավորումը պայմանավորել է նրանց ստեղծագործութեան բազմաժանրութեունը:

Նկարիչները ստեղծագործական եռանդուն աշխատանքով սերտորեն կապված են եղել խոշոր գործարանների ու ֆաբրիկաների կոլեկտիվների, ինչպես նաև կոլտնտեսութեունների հետ: Լինելով հաճախ նրանց մոտ, նրանք ուսումնասիրել են նրանց աշխատանքն ու կյանքը, ծանոթացել են անհատական բնավորութեուններին, կազմա-

*կերպել զրույցներ, ցուցահանդեսներ ու առատ նյութ են քաղել իրենց հետագա ստեղծագործությունների համար:*

*1960-80-ական թթ. տպագրական գրաֆիկան առաջին հերթին արտացոլում էր խորհրդահայ հասարակությունից պատմությունը ու կյանքը. խորհրդային Հայաստանի զարգացման փուլերը՝ սոցիալիստական հեղափոխություն, քաղաքացիական պատերազմ, արդյունաբերության վերականգնում, Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ հայ ժողովրդի հերոսական մաքառումները և ինտերնացիոնալիզմ:*

*1960-80-ական թթ. տպագրական գրաֆիկայի ձեռքբերումները պայմանավորված են նաև նրանով, որ խորհրդահայ գրաֆիկ նկարիչները, հենվելով ազգային գրաֆիկայի հարուստ ավանդույթների վրա, ինչպես տեխնիկական, այնպես էլ կերպարային առումով սնվեցին ռուսական, խորհրդային և եվրոպական տպագրական գրաֆիկայի ավանդույթներով (Ֆ.Գոյա, Ա.Կանալետտո, Կ.Կոլլից, Ժ.Պերախիմ, Ջ.Բ.Պիրանեսզի, Ջ.Պ.Պաննինի, Ն.Ռեբրիս, Օ.Դոմիե և ուրիշներ):*

*1960-80-ական թթ. տպագրական գրաֆիկայի վարպետների ստեղծագործությունները հարստացրել են հայկական կերպարվեստը բազմաթիվ մնայուն արժեքներով՝ ուրույն հետք թողնելով հայկական գրաֆիկայի պատմությունից մեջ:*

Ашот АРАКЕЛЯН  
кандидат искусствоведения,  
Армянский государственный педагогический  
университет имени Х. Абовяна

## **СТИЛИСТИЧЕСКИЕ, ОБРАЗНЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ ПЕЧАТНОЙ ГРАФИКИ В 1960-1980-х ГОДАХ**

В статье освещаются пути развития армянской графики советского периода в 1960-80-х гг., когда графическое искусство обогащалось как многообразием художественных форм и стилей, так и новаторским подходом к содержанию и идее. Художники-графики стали чаще обращаться к современным всеобщим вопросам, к темам, интересующим человечество, превращая тем самым линогравюру, офорт и литографию в важнейшие техники армянской печатной графики.

Художники, творившие в упомянутый выше период, были наделены индивидуальностью, оригинальностью в отображении и преображении действительности. Независимо от методов исполнения и художественного мышления, они расширили и обогатили жанрово-тематическое и образное содержание своих работ и стали воспринимать и изображать действительность как монументально, так и в деталях, останавливаясь на разных аспектах повседневной жизни. Этому процессу способствовали как технические инновации, так и многообразие стилистико-выразительного языка и тематики.

## ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՐՄՈՆԻԿ ԴՐԱՆՈՐՈՒՄՆԵՐՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐԵԼՈՒ ԱՐԴՅՈՒՆՔՈՒՄ ԵՐԱԺՆՏԱԳԵՏՆԵՐԸ ՀԱՆԳԵԼ ԵՆ ՄԻ ՀԱՐՔ ԿԱՐԵՐ ԵՊՐԱՀԱՆԳՈՒՄՆԵՐԻ: Հատկապես կարևորվում են Ռ. Ստե- փանյանի Հետազոտությունները կվարտ-կվինտակորդների վերաբեր- յալ<sup>1</sup>, ինչպես նաև բազմալարային և բազմատոնայնական մտածողու- թյան պայմաններում ինքնատիպ հարմոնիայի դրաներումների մեկ- նաբանումը Է.Փաշինյանի Հետազոտություններում<sup>2</sup>:

Սույն ուսումնասիրությունը նվիրված է կոմիտասյան մի հա-  
մահայնյունի, որն ուշագրավ է կառուցվածքով և ֆունկցիոնալ նշանա-  
կությունները: Այն բազմահարկ ուղղահայաց կազմավորում է, որը միա-  
նշանակ իմաստավորում չունի: Գոյություն ունեն այդ համահայնյունի  
եվրոպական երաժշտության դրաներումները նույնպես: Այդ առումով  
տեղին է կրկին հիշել Գ.Գյուրակյանի մոտեցումն, ըստ որի Կոմիտասի  
գործունեությունը հարկավոր է դիտարկել համաշխարհային երաժշ-  
տության համատեքստում<sup>3</sup>:

Ինչպես հայտնի է, 20-րդ դարի համաշխարհային պրոֆեսիոնալ  
երաժշտության զարգացումը պայմանավորվել է որոշ էական փոփո-  
խություններով, որոնք հետագայում հանգեցրել են երաժշտամտա-  
ծողության այլ տեսակի: Փոփոխությունների հիմքերից մեկը դասա-  
կան սեպտակորդների ընդլայնումն է տերցիային նոր հավելումների  
ճանապարհով: Այսպես, երեք տերցիա պարունակող սեպտակորդի և  
չորս տերցիա պարունակող նոնակորդի զարգացումը հանգեցրել է  
հինգ տերցիայով ունդեցիմակորդի, վեց տերցիայով տերցդեցիմակոր-

<sup>1</sup> Ստեփանյան Ռ., Կվինտակորդներն ու կվարտակորդները Կոմիտասի ստեղծագործության  
մեջ, Կոմիտասական 1, Երևան, 1969, էջ 121-147:

<sup>2</sup> Փաշինյան Է., Կոմիտասի խմբերգերում բազմաձայնության կազմավորման որոշ  
սկզբունքների մասին, Կոմիտասական 2, Երևան, 1981, էջ 171-199:

<sup>3</sup> Գյուրակյան Գ., Կոմիտասի ոճը և քսաներորդ դարի երաժշտությունը, Կոմիտասական 1, էջ  
84-120:

դի և այլն: Տեսականորեն և նաև գործնականորեն այս շարքը շարունակական է: Համարվում է, որ այս ճանապարհին անկյունաքարային դեր է կատարել Ֆրանսիացի կոմպոզիտոր Կլոդ Դեբյուսին<sup>4</sup>, որն ազատորեն կիրառել է տերցիային կառուցվածք ունեցող այդպիսի ակորդներ՝ դրանք տեղադրելով ֆունկցիոնալ այլ պայմաններում, որտեղ չկա դասական հարմոնիայի մտածողության ֆունկցիոնալ համակարգի պարտադիր դրսևորումը:

Սեպտակորդների և նոնակորդների «կոնսոնանսացումը» համարվել է ֆրանսիական երաժշտության այսպես կոչված «վերջին նորույթը», ըստ որի տոները դիսոնանս են և ունեն համապատասխան ֆունկցիոնալ լուծումներ, բայց դրա փոխարեն նրանք համարվում են եռահնչյունների հարստացում<sup>5</sup>: Մասնավորապես, այդպես է Էրիկ Սատիի «Երեք սարաբանդներ»-ում, որոնք գրվել են 1887-ին, սակայն ասպարեզ են հանվել 1911-ին, մի հանգամանք, որը կարևորում ենք կոմիտասյան ակորդի մեր հետազոտության տեսանկյունից:

20-րդ դարի երաժշտության զարգացման բեկումնային ընթացքն ապահովող ևս մեկ գործոն էր կվարտակորդների ի հայտ գալը: Ըստ Է.Անտոկոլեցի, այդ ընթացքն սկսվեց Ֆրանսիացի և ռուս կոմպոզիտորների կողմից, ովքեր հատուկ հակադրվում էին Եվրոպայում գերիշխող դիրք ունեցող գերմանական «ուլտրախրոմատիկ» երաժշտությանը: Է.Անտոկոլեցը երաժշտության պատմության ընթացքում կարևորում է հատկապես ռուս կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սկրյաբինի կվարտակորդների նշանակությունը C-Fis-H-E-A-D-G<sup>6</sup>:

Կոմիտասյան՝ մեր ուշագրության առարկա հանդիսացող հարմոնիան ընդգրկում է 20-րդ դարի երաժշտության թե՛ մեկ, թե՛ մյուս նորարարությունները:

19-րդ դարի վերջում Կոմիտասն իրականացրել է Պատարագի մեղեդիների մշակումներ, որոնք հայտնի են որպես Երրորդ Պատարագ<sup>7</sup>: Այստեղ առաջին անգամ հանդիպում են բնորոշ «բազմա-

<sup>4</sup> Իհարկե, այս երևույթի ակունքները գալիս են Ռ.Վալդների այսպես կոչված «Տրիստան-ակորդ»-ից:

<sup>5</sup> The Oxford History of Western Music, Richard Taruskin, Christopher H. Gibbs, Oxford University Press, New York, 2012, p. 825.

<sup>6</sup> Antokoletz E., Twentieth-Century Music, 1998, Prentice-Hall, USA, p. 100-104.

<sup>7</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, Հատ. 8, Երևան, 1998, էջ 19-26:

Հարկ» Համահնչյուններ: Կղիտարիկենք Հատված «Մարմին տէրունական»-ից:

երկնային գո-րու-թիւնք յա-նէ-րէ-տոյթն եր-գեմ եւ ա-սեմ ան-

*F-dur*-ում *a-e-g-des* Համահնչյունը (օրինակում առաջին առանձնացված Համահնչյունը) դասական իմաստով լուծում չի ստանում: Այս Համահնչյունը կարելի է դիտարկել որպես երկու կվինտաների զուգակցում (*a-e* և *g-des*), կարելի է մեկնաբանել որպես ունդեցիմակորդ՝ բաց թողնված տերցիային և նոնային տոներով: Այսպիսի ուղղահայացի դրսևորումը նորույթ է Կոմիտասի ձեռագրում և ուշագրավ է առհասարակ որպես Համահնչյուն: Այն պատահական բնույթ չի կրում, այլ նրա տարբեր դրսևորումները Պատարագի մեղեդիների տվյալ մշակման մեջ բազմիցս Հանդիպում են: Այդպիսին է ներկայանում բերված օրինակի «ասեն» բառի «ա» վանկին Համապատասխանող ակորդը (օրինակում՝ երկրորդ առանձնացված Համահնչյունը), որն իրենից ներկայացնում է նոնակորդ՝ բաց թողնված տերցիային տոնով:

Ուղղահայացի կազմակերպման նշված սկզբունքն առկա է նաև Հետևյալ օրինակում.

սուրբ, սուրբ, սարգ, Տէր գո-րու-թեանց:

Օրինակի առաջին համահնչյունը՝ *ces-ges-es-des* թերի նոնակորդ է՝ բաց թողնված սեպտիմային տոնով: Այն նույնպես Հաջորդ քայլում լուծում չի ստանում:

Հաջորդ օրինակը «Որդի Աստուծոյ» խմբերգից է.



Ընդգծված համահնչյունն իրենից ներկայացնում է երկու կվինտաների զուգակցում՝ *e-h-d-as*, ինչն ստեղծում է ունդեցիմակորդ՝ բաց թողնված տերցիային և նոնային տոներով: Այս դեպքում ևս համահնչյունը դասական մեկնաբանությունը լուծում չի ստանում:

Տերցիաներից բաղկացած «բազմահարկ» համահնչյունները Պատարագի մեղեդիների տվյալ մշակման բնորոշ հատկանիշ կարելի է համարել: Նրա կիրառություն օրինակներ կան նաև «Այսօր ժողովեալ»-ի վերջից 2-րդ և 3-րդ տակտերում, «Սուրբ Աստուած»-ի 4-րդ տակտում, «Մարմին Տէրունական»-ի վերջին տակտում, «Ամէն: Հայր երկնաւոր»-ի վերջից 3-րդ տակտում և այլն:

Քննարկվող ակորդի կիրառություն սկզբունքը եվրոպացի կոմպոզիտորների և Կոմիտասի ստեղծագործություններում տարբերվում է: Կոմիտասն ավելի հաճախ բազմահարկ ակորդի հնչյունները լայն է դասավորում, ինչն էլ ակորդի ոչ միանշանակ մեկնաբանությունների հնարավորություն է տալիս:

Հետևյալը Կոմիտասի 1914 թ. Պատարագից է<sup>8</sup>:

<sup>8</sup> Կոմիտաս, Երկերի ժողովածու, հատ. 7, Երևան, 1997, էջ 35:

Տէր, ո - դոր - մեա:

Տէր, ո - դոր - մեա:

Նախավերջին ակորդն է՝ *as-c-es-fis*, որի հիմնական ձևը ենթադրաբար *fis-as-c-es* է (տեղեկային համակցություն թելադրանքով), այսինքն՝ դասական մեկնաբանությունը փոքրացված սեպտակորդ՝ երրորդ աստիճանի իջեցումով: Տվյալ համատեքստում՝ *G dur*-ի պայմաններում, այն «կոմիտասյան» բնորոշ հնչողությամբ է օժտված: Մեր կարծիքով, այս համահնչյունի ծագումը ևս առնչություն ունի վերը նշված՝ դեռևս 19-րդ դարի վերջում ի հայտ եկած կոմիտասյան համահնչյունների հետ:

Մեկ այլ օրինակ կներկայացնենք 1914 թ. Պատարագի «Հաւատամք»-ի բաժնից:

Tenor 1  
Փառք Քեզ, Տէր

Tenor 2  
Փառք Քեզ, Տէր

Bass



Կրկին գործ ունենք նույն համահնչյունի հետ, որը ղրսևորվում է արդեն նկարագրված պայմաններում: Ավելին, «Մարմին Տէրունական» խմբերգում «կայ առաջի» բառերի շարադրանքում, *h* կենտրոնի պայմաններում հայտնվում է *aïs-c-es-g* համահնչյունը, այսինքն՝ փոքրացված սեպտակորդ, իջեցված տերցիային և կվինտային տոներով: Ակնհայտորեն, այս համահնչյունն իրավունք ունի համարվելու բնորոշ կոմիտասյան ակորդ:

Մենք առիթ ունեցել ենք ապացուցելու Բեռլինում կրթություն ստանալուց առաջ Կոմիտասի յուրահատուկ մտածելակերպի փաստը Պատարագի մեղեդիների առաջին մշակման օրինակով, որտեղ Կոմիտասն ավանդական մեղեդին շարադրում է զուգահեռ կվարտաներով՝ հակադրվելով 19-րդ դարի վերջում ընդունված հարմոնիայի պայմաններին և խախտելով դասական «արգելքները»<sup>9</sup>: Կվարտա-կվինտային համահնչյունների ինքնուրույն և էական դերը Կոմիտասի աշխարհիկ գործերում հանգամանորեն նկարագրել է Ռ.Ստեփանյանը<sup>10</sup>: Տվյալ դեպքում նպատակ ունենք ցույց տալու կվարտակորդի փոխակերպումը Պատարագի մեղեդիների մշակումներում:

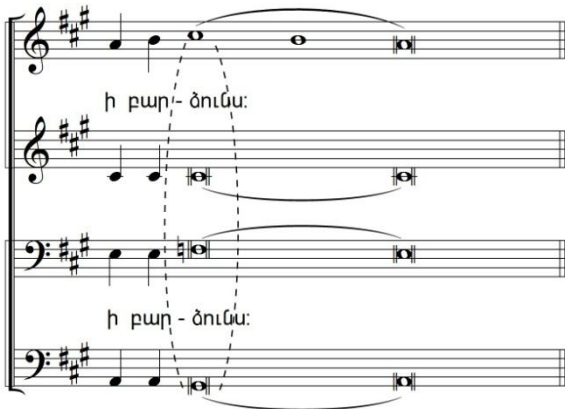
«Մարմին տէրունական» խմբերգի բնորոշ համահնչյուններից է (բացի վերը նկարագրված ակորդից) *h* կենտրոնի պայմաններում *aïs-d-g* համահնչյունը:

Մար-մին տէ - րու - նա - կան եւ ա - թին փըրկ-չա - կան  
 Մար-մին տէ - րու - նա - կան եւ ա - թին փըրկ-չա - կան

<sup>9</sup> Շախուրյան Տ., Կոմիտասի առաջին Պատարագի փորձը, Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաչրջանի նյութեր, Երևան, 2008, էջ 108-112:  
<sup>10</sup> Ստեփանյան Ռ., նշվ. հոդվ.:

Փոքրացված սեպտակորդի հիմք հանդիսացող յոթերորդ աստիճանից (*ais*) մինչև փոքրացված սեպտակորդի գագաթ հանդիսացող վեցերորդ աստիճանն (*g*) ընկած տարածությունը բաժանվել է երկու կվարտայի փոքրացված և մաքուր: Այս համահնչյունը պատահական բնույթ չի կրում, այլ ողջ խմբերգի ընթացքում բազմիցս կրկնվելով, ձևակառուցող դեր է ձեռք բերում:

Հաջորդ օրինակը «Սուրբ-սուրբ»-ի վերջին տակտն է, որտեղ նույնպես դրսևորվում է կվարտակորդ՝ բաղկացած փոքրացված և մաքուր կվարտաներից: Կրկին հիմքում յոթերորդ աստիճանն է, այս անգամ՝ *A dur*-ի շրջանակներում (*gis-f* սեպտիմա և *cis*):



Բերված երկու օրինակում էլ հատկանշական է ակորդի հնչյունների դասավորությունն, ըստ որի բասում յոթերորդ աստիճանն է, իսկ մեջտեղում՝ ակորդի սեպտիմային հնչյունը: Իսկ «կիսող» հնչյունը, որն ըստ էության առաջ է բերում կվարտակորդ, գտնվում է մեղեդիում: Արդյունքում մեղեդու և բասի հարաբերությունը կազմում է մաքուր կվարտա (ավելի ստույգ՝ ունդեցիմա), իսկ մեղեդու և ակորդի գագաթը հանդիսացող հնչյունի միջև տարածքը մեծացված կվինտա: Ցանկացած տեսանկյունից ակորդի էությունը չի փոխվում, պահպանվում է կվարտա-կվինտային կառույցը:

Կառաջարկենք ևս մեկ օրինակ «Սուրբ Աստուած» հատվածից:

Սուրբ Աս - տուած, սուրբ եւ հը - զօր, սուրբ եւ ան - մահ,  
 Սուրբ, սուրբ, սուրբ եւ ան - մահ,  
 Սուրբ, սուրբ,

Երկրորդ տակտում հնչում է *fis-h-es* համահնչյունը: Այն ք կենտրոնի պայմաններում իրենից ներկայացնում է յոթերորդ աստիճանի վրա կառուցված *fis-es* փոքրացված սեպտիմա համալրված *h* հնչյունով, որը սեպտիման բաժանում է երկու կվարտաների:

Բնական է այստեղից առնչությունն նկատել Կոմիտասի՝ Հայ երաժշտության հնչյունաշարերի վերաբերյալ Հայտնի տեսության հետ<sup>11</sup>, որը ենթադրում է քառալարերով, այսինքն կվարտային կառուցվածք:

Տվյալ հոդվածը նպատակ ունի ուշադրություն հրավիրելու կոմիտասյան ակորդի վրա, որպես ինքնուրույն երևույթ, որի ակունքները, ծագումը պետք է որոնել իր իսկ Կոմիտասի ստեղծագործական ավելի վաղ քայլերում: Կոմիտասի բազմահարկ ակորդներն ի Հայտ են եկել այնպիսի շրջանում, երբ ֆրանսիական երաժշտության առաջարկած տերցիային կառուցվածք ունեցող բազմահարկ ակորդները դեռևս տարածում չուներին, և հավանաբար Կոմիտասն անգամ չգիտեր դրանց մասին: Ավելին, եթե ֆրանսիացիները կիրառում են նեղ դասավորությունը, հիմնական տոնի մեղեդային դիրքով համահնչյուններ, ապա Կոմիտասը դասավորում է լայն, տարածական շարադրանքով, ֆակտուրային այլ պայմաններով, ինչը նույնպես վկա-

<sup>11</sup> Կոմիտաս, Հայ յեկեղեցական յերաժշտություն, Հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, Հավաքեց՝ Ռ.Թերլեմեզյան, Երևան, 1941, էջ 153-165: Կոմիտաս, Յերգեղողությունք ս. պատարագի, նույն տեղում, էջ 137-152:

յում է, որ այս ակորդի Ֆրանսիական և հայկական դրսևորումների միջև ուղղակի առնչություն գոյություն չունի:

Արդեն 20-րդ դարում գրված ստեղծագործություններում (1914 թ. Պատարագ) բազմահարկ տերցիային ակորդների դրսևորումն իր հիմքերն ունի Կոմիտասի ավելի վաղ շուրջ 20 տարի առաջ գրված գործերում: Ինչ վերաբերում է կվարտակորդներին, առավել ևս նրանց յուրահատուկ կոմիտասյան շարադրանքի սկզբունքներին, ապա դրանք ևս հիմքեր ունեն Կոմիտասի գրած ավելի վաղ գործերում և, ավելին, հայ ավանդական երաժշտության մեջ, որոնց կառուցվածքային առանձնահատկությունների բացահայտողը նույնպես ինքը Կոմիտասն էր:

Նույնիսկ մի համարձակ ենթադրություն կարող է առաջանալ: Եթե ճշմարիտ է վարկածն այն մասին, որ Կ.Դեբյուսին, հիանալով Կոմիտասի հանճարով, խոնարհվել է նրա առջև, ապա արդյո՞ք բացառելի է ազդեցությունների հակառակ ուղղությունը: Այս առումով, համաշխարհային երաժշտության փոփոխության ընթացքի պատմությունը բոլորովին այլ տեսք է ստանում...

Татевик ШАХКУЛЯН  
кандидат искусствоведения,  
Институт искусств НАН РА

## ОБ ОДНОМ КОМИТАСОВСКОМ АККОРДЕ

В статье приводится весьма распространенное в произведениях Комитаса созвучие – аккорд, состоящий из нескольких терций, по принципу ундецимаккорда или терцдецимаккорда. Как известно, это явление, совершившее переворот в мировой музыке, характерно для французской и русской музыки начала XX века, в частности, для произведений Э.Сати, К.Дебюсси, А.Скрябина. В отличие от последних, у Комитаса многоэтажный аккорд терцового строения имеет широкое расположение, что приводит к своеобразному результату.

Как доказывают исследования Р.Степаняна, в произведениях Комитаса существенное место занимают квартаккорды и квинтаккорды. Развивая точку зрения Р.Степаняна, автор статьи описывает еще один вид квартаккорда, где септима между седьмой и шестой (либо шестой гармонической) ступенями разделяется на две кварты. Данное созвучие, обладающее весьма самобыт-

ным звучанием, очень распространено в обработанной Комитасом духовной музыке и по праву называется “комитасовским аккордом”.

В статье также приводятся соображения, исключающие влияние соответствующего французского или русского аккорда на аккорды, созданные Комитасом, ввиду, во-первых, хронологического фактора и, во-вторых, специфики формы изложения.

## ԳԻՄԱՆԿԱՐԸ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ կերպարվեստի պատմություն էջերում Փանոս Թերլեմեզյանն իր արժանի տեղն է զբաղեցնում որպես ռեալիստական բնանկարի ինքնատիպ վարպետ: Նկարչի մասին թե՛ նրա կենդանություն օրոք, և թե՛ հետմահու հրատարակված բազմաթիվ հոդվածներում իսպառ բացակայում են արվեստագետի դիմանկարներին վերաբերող սողերը:

Ե.Մարտիկյանի մենագրության մեջ նկարչի դիմանկարները ներկայացված են շատ հպանցիկ, հեղինակը տալիս է միայն մի քանի անուններ:

Թերլեմեզյանն իր հարուստ ստեղծագործական ժառանգության մեջ թողել է դիմանկարչական ստեղծագործություններ, որոնք թեպետ քանակային առումով զիջում են բնանկարներին, սակայն գերազանցում են նատյուրմորտներին:

Նկարչի թերևս ամենավաղ ստեղծագործությունը 1897-ին Ռևելի բանտում մատիտով կատարված «Ինքնադիմանկարն» է: Թեև բանտարկության պատճառով թերի էր մնացել նկարչի ուսումը, այդուհանդերձ Թերլեմեզյանի առաջին ինքնանկարը թերակատար չէ, պատկերված է գրագետ, որտեղ ազատ շտրիխների օգնությամբ նկարիչը տալիս է կերպարի ռեալիստական բնութագիրը պահպանելով դիմագծերի ձևերի ճշգրտությունը: Դեմքին ընթեռնելի չեն տառապանքի, տանջանքի նշաններ, դեմքի արտահայտությունն առավել քան հանդարտ է, ուստի ենթադրում ենք, որ նկարիչը մտադիր չէր հաղորդել ազատությունից զրկված անհատի հոգեբանական բարդ ապրումները, այլ բավարարվում է լոկ արտաքին նմանության ռեալիստական պատկերմամբ:

1900-ականներին Թերլեմեզյանն անդրադառնում է արվեստագետի իր ճակատագրում ազդեցություն ունեցած Հայ բնանկարչություն մեծ վարպետ, իր ամենասիրելի նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի կերպարին: Թերլեմեզյանի վաղ չրջանի բնանկարներին հատուկ գու-

նապնակի մուգ շագանակագույն երանգները բնորոշ են նաև դիմանկարչական ստեղծագործություններին:

Ասվածի վկայությունն է «Գ.Բաշինջաղյանի դիմանկարը», որն իր մուգ երանգի և դարչնագույն ֆոնի կիրառման շնորհիվ լիովին համապատասխանում է ակադեմիական դիմանկար հասկացությանը: Կրծքին սեղմած ձեռքի դիրքն ավելի է ընդգծում կերպարի զուսպ և խիստ էությունը: Սա իրապաշտական գեղանկարչության նրբին դիտողությունը ստեղծված աշխատանք է, որտեղ իշխում է ակադեմիական դպրոցի զգրեցությունը: Դեմքին նշմարվող լուսատոնային անցումները ներդաշնակում են կերպարի ռեալիստական մարմնավորմանը:

Նկարիչը փոքր-ինչ այլ մոտեցում է ցուցաբերել 1903-ին վրձնած «Երգչուհի Պապյանը դաշնամուրի մոտ» աշխատանքում: Ընդհանուր առմամբ պահպանվում է մուգ երանգավորումը, սակայն եթե նախորդ դիմապատկերում ներկապնակը բավականին աղքատիկ էր, ապա կանացի այս պատկերում այն ավելի բազմազան է դառնում: Մուգ գունային ստեղնաշարը հարստացվում է կարծես արհեստական պայծառ լուսավորության շնորհիվ, աջ կողմից ներթափանցած լույսը գունային բազմազան ռեֆլեքսներ է ստեղծում:

Սալոնային գեղանկարչության շարունակությունը գտնում ենք 1905-ին ստեղծված «Լոռեցի Հովիվ» աշխատանքում: Այն ներկայացնում է լոռեցի տղայի հավաքական կերպար, ընդհանուր մուգ երանգները համադրված են կարմիր ֆոնային ֆրագմենտի հետ: Դիմանկարչական խնդիրներից անհատական բնութագրից բացի, նկարիչը ձգտել է ստեղծել հայ երիտասարդ գեղջուկի ընդհանրացված կերպար<sup>1</sup>: Այստեղ գույնից առավել կարևորվում է լույսն իր բավականին կտրուկ անցումներով:

Աշխատանքը չունի հոգեբանական խորություն, փոխարենը կերպարն առինքնում է մեզ իր օբյեկտիվ ռեալիզմով:

Կիրառած գունամտածողության իմաստով 1905-ին նկարված «Աղավնի Սուլախյանի» դիմանկարը մոտ է Գ.Բաշինջաղյանի դիմապատկերին: Վարպետի կերպարի զսպվածությունը փոխարինում է

<sup>1</sup> Шлеев В. Творчество Ф. Терлемезяна и проблема наследия в искусстве Армении // ՀԱՊ Հուշաձեռագրային բաժին, Թ-60, Թպ-5, Ի-28038:

կանացի անմիջական ժպիտը, որը յուրօրինակ ջերմությունն է հաղորդում աշխատանքին: Նկատելի է, որ աշխատանքի գունաշարը բավականին «համեստ» և ինչ-որ տեղ մուսյլ տպավորություն է ստեղծում:

Այլ երանգներով է կատարված «Արշակ Ֆեթվաճյանի դիմանկարը» (1906): Թերլեմեզյանը պատկերով արված շատ դիմանկարներ է ստեղծել, նշվածը առաջիններից է: Աշխատանքի հարթ կապույտ ֆոնը կարծես մեր ուշադրությունը բեռնում է դիմապատկերի վրա: Դիտողին հառած Ֆեթվաճյանի քննող հայացքը յուրահատուկ արտահայտչականություն է հաղորդում ողջ աշխատանքին: Տոնային սակավ անցումները և դիմային ձևերը ստեղծող մանր շտրիխները հագուստի հատվածներում փոխարինվում են լայն և ազատ գծապատկերով:

Թերլեմեզյանի ստեղծած դիմապատկերների մեջ առանձնանում է «Աշխատավորուհու դիմանկարը» (1908)՝ նկարչի վաղ շրջանի այն եզակի գործերից մեկը, որտեղ անհետացել են գորշ երանգները և պատկերը «լիաթոք չնչում է» լուսավոր գույներով: Կինը հայացքը հառել է անորոշ կետին. թվում է, թե սավառնում է իր մտքերում: Աշխատանքում զգացվում է ֆրանսիական երփնազրույթյան ազդեցությունը իր պլեներային ընկալումներով հանդերձ:

Կանացի անմիջականությամբ է փայլում նաև «Աշխեն Բարխուդարյանի դիմանկարը» (1910): Նկարչի ուսուցիչական մտախույզ հոգուն համահունչ է կնոջ պատկերի բնութագիրը: Դիմապատկերը լի է կիսաստվերային կոնտրաստներով և գունային համադրումներով:

Առավել կենդանի և հուզական է «Նկարիչ Գրիգ Ծարբաբեյանի դիմանկարը»: Թեև Թերլեմեզյանն այստեղ վերադառնում է մուգ գունաձևերին, սակայն կերպարի աշխույժ, զվարթ տրամադրությունը աշխատանքին գրավչություն է հաղորդում: Ծարբաբեյանը պատկերված է երաժշտական գործիքը ձեռքին: Նախորդ աշխատանքներում առկա դեղին լուսաստվերային խաղերն այստեղ փոխարինվում են կարմրի և նարնջագույնի անսովոր հակադրությամբ: Մուգ երանգները ներդաշնակվում են կարմիր և տաք երանգների հետ:

Ուշագրավ են Թերլեմեզյանի վրձնած մի կանացի դիմանկարի թվագրման մանրամասները: Խոսքը վերաբերում է «Հայուհի» կոչվող նկարին: Երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանի «Նամակները պատմում



են...» Հողվածից տեղեկանում ենք, որ նշված աշխատանքում պատկերված է պոլսաբնակ օրիորդ՝ Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի աշակերտուհի Արմինե Մելիքյանը<sup>2</sup> :

Սույն Հողվածում ներկայացված են նկարչի միևնույն կնոջը պատկերող երկու դիմանկարներ: Առաջինը, որն անձանոթ է մասնագետներին և բացակայում է նկարչի աշխատանքների կատալոգներում, թվագրված է 1912 թվականով և կրում է «Արմինե Մելիքյանի դիմանկարը» անվանումը: Նկարիչն իր այդ գործը նվիրել է Ա.Մելիքյանին:

Երկրորդ դիմապատկերը Թերլեմեզյանն անվանել է «Հայուհի», որը կրկին Մելիքյանին է պատկերում և առաջինից մի փոքր ուշ է կատարված: Ե.Մարտիկյանն այս կտավը վերագրում է նկարչի խորհրդային շրջանին 1930-ին, այնինչ այս կտավը ստեղծվել է 1913-ին, Պոլսում<sup>3</sup>: Նույն ինքը Արմինե Մելիքյանն այս առնչությունը գրում է. «Նկարիչ Թերլեմեզյանը, որ Կոմիտասի հետ կենակեր և որու ևս աշակերտած եմ, շատ կսիրեր զիս... նույնիսկ նկարած է զիս «Հայուհին» անունով, գլուխս կարմիր փաթթած և վրան մարգարիտ զարդ մը: Ըստ իրեն ուղիղ հայուհիի տիպը ունեի...»<sup>4</sup>: Ակադեմիական նուրբ գեղապաշտությունը ստեղծված դիմապատկերը լի է ռեալիստական խոր հուզականությունով, որտեղ իշխում է գունային ջերմ և մուգ երանգների ակնահաճո հերթափոխումը: Այս ամենն, անշուշտ, վկայում է, որ վերջինս պատկանում է նկարչի արվեստի վաղ շրջանին:

Արդեն մեր օրերում, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի Հավաքածույում մենք գտանք նկարչի կողմից «Հայուհի» անվանված աշխատանքը, որն այսօր կրում է «Երիտասարդ կնոջ դիմանկար» վերնագիրը:

1912-ին վրձնած «Հողագործի դիմանկար» աշխատանքում Թերլեմեզյանական դիմանկարչական ներկայանակը կրկին ձեռք է բերում բաց երանգներ: Այն մոտ է «Աշխատավորուհու» պլեներային պատկերին: Սակայն այստեղ վրձնահարվածներն ավելի հղկված են:

<sup>2</sup> Ռ. Աթայան, Նամակները պատմում են // «Սովետական արվեստ», Երևան, 1967, N 2, էջ 41:

<sup>3</sup> Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, 1964, էջ 86:

<sup>4</sup> Աթայան Ռ., Նամակները պատմում են...:

Գույների բնական ներդաշնակությունը ձեռք է բերված նրբերանգի պարզ և հստակ կիրառմամբ:

Թերլեմեզյանը անդրադառնում է մեկ այլ դաշնակահարուհու տիպարին, աշխատանքը այդպես էլ կոչվում է «Դաշնակահարուհու դիմանկարը»: Եթե 1903-ին ստեղծված «Երգչուհի Պապյանը դաշնամուրի մոտ» կտավում նկարիչը, պատկերելով հեռու դիտակետից, ընդհանրորեն է բնութագրում տեսարանը, ապա «Դաշնակահարուհու» կերպարանքը ներկայացված է մոտ հայեցակետից և զուտ դիմանկարչական է: Թեպետ աշխատանքը պատկանում է 1910-ականներին, այդուհանդերձ նկարը լուծված է ակադեմիական պայմանական տոնայնությամբ, բացակայում է կերպարի արձանային կեցվածքը: Տիպարին կենդանություն է հաղորդում Թերլեմեզյանի կանացի դիմանկարներում նկատվող նուրբ ժպիտը:

Ակնհայտ է, որ Թերլեմեզյանական թե՛ կանացի և թե՛ տղամարդկանց դիմանկարներում ֆոնը գրեթե միշտ չեզոք է, նկարիչը գերծ է մնում ֆոնային ծանրաբեռնվածությունից՝ դրանով իսկ ցանկանալով դիտողիս ուշադրությունը ուղղել դեպի դիմապատկերը:

Առանձնահատուկ հանդիսավորությամբ է աչքի ընկնում «Կնոջ դիմանկարը» (1917): Այստեղ դեռևս պահպանված է նախորդ շրջանին բնորոշ մուգ գունային ֆոնը, սակայն զգացվում է, որ նկարիչը փորձում է կերպարը ներկայացնել ռեալիստական արվեստին համահունչ: Կնոջ պրոֆիլային արտիստիկ պատկերում լուսաստվերային անցումները նուրբ են: Այնուամենայնիվ աշխատանքն իր գունայնությամբ գորշ տպավորություն է թողնում, որտեղ զգացվում է ակադեմիական նկարչության «սառնությունը»:

Մեղամաղձոտ ինքնամփոփ կերպարի օրինակ է նույն թվականին կավճամատիտով կատարված «Կնոջ դիմանկարը»: Կիսադեմտրված պատկերը կյանքի դժվարությունները համտեսած կնոջ կերպարի տիպ է: Սա Թերլեմեզյանի այն հազվադեպ դիմանկարներից է, որը հոգեբանական խորություն ունի:

Ստեղծագործական միջին շրջանում Թերլեմեզյանը հաճախ է դիմում ածխի և կավճաներկերի կիրառմանը<sup>5</sup>: Այստեղ գունային նկարագրից առավել կարևորվում է գծանկարի պլաստիկան: Այդ-

<sup>5</sup> Ասվածք վերաբերում է միայն դիմանկարներին:

պլսի աշխատանքների թվին է պատկանում «Իտալուհու դիմանկարը» (1921): Արվեստագետի նախընտրած հարթ ֆոնին պատկերված է կնոջ կիսադեմը: Կերպարը շատ տիպական է և ստեղծում է իտալացի կնոջ տիպար: Դիմագծերը ստեղծող մերթ ընդ մերթ անհետացող նրբին ուրվագիծը համադրվում է հագուստի նրբաճաշակ զարդարանքի և երանգների հետ:

Անդրավաճան մնալով իրապաշտական արվեստի պատկերաոճին՝ նկարիչը ստեղծում է իր հաջողված կենդանագրերից մեկը «Տղամարդու դիմանկար» (1921): Կրկին գծանկարչական անթերի աշխատանք է, որի առավելություններից է բնորդի աչքերի խորության, արտահայտիչ հայացքի և մտազբաղ էություն ընդգծումը: Թերլեմեզյանի մոտ քիչ են հոգեբանական խորություն, էմոցիոնալ զգացողություններ արտահայտող տղամարդկանց դիմանկարները: 1925-ին Ամերիկայում կատարված «Կնոջ դիմանկարը» կանացի դիմապատկերի ռեալիստական կերպավորման օրինակ է: Նախորդ աշխատանքների համեմատ նկարիչն այստեղ փորձում է ավելի մանրամասն քննություն ենթարկել կանացի դեմքը: Թերլեմեզյանի արվեստի միջին շրջանում հետզհետե անհետանում են նրա վաղ աշխատանքներին հատուկ ակադեմիական մուգ տոները:

Գրեթե նատուրալիստական հատկանիշներով է օժտված «Դերասան Զուրաբյանի դիմանկարը» (1925), որի առանձին հատվածները ստանում են քանդակային ձևազոյացում: Նկարիչը հեռանում է վաղ աշխատանքներին հատուկ ընդհանրական մոտեցումից, կարևորելով կերպարի անհատական բնութագրի յուրաքանչյուր մանրամասը:

Նման միտում է նկատվում նաև «Դերասան Հովհաննես Աբելյանի դիմանկարում» (1925): Վերարտադրման նատուրալիստական տարրերից զերծ է «Բանվորի դիմանկարը, Նյու Յորք» (1925) աշխատանքը: Երիտասարդի նրբին դիմագծերը տրված են ճշգրիտ, դրանց կարծես հակադրվում են աշխատանքից կոպտացած ձեռքերը: Մուգ ֆոնին հստակ է ուրվագծվում կարմիր հագուստը: Նկարիչը կրկին վերադառնում է լուսաստվերային նուրբ անցումներին և համաձուլվող քսվածքներին:

1925-ին նկարիչն անդրադարձել է հայ մեծ գորավար Անդրանիկի՝ ուժով և արժանապատվությամբ լի կերպարին, որի խորաթա-

փանց հայացքը նրա անցած մարտական ուղու անխոս վկան է: Այս պատկերում, կարծես, զարգանում և իրենց գազաթնակետին են հասնում Զուրաբյանի և Աբեյանի դիմանկարների ուսույթական ընկալումները:

Թերլեմեզյանի խորհրդային շրջանի գրեթե բոլոր դիմանկարները կավճամատիտով ստեղծված աշխատանքներ են: Դրանցից է 1928-ին նկարչի կերտած «Արչակ Չոպանյանի դիմանկարը»:

Գծապատկերի և գունային նուրբ տոնայնությամբ օրինակ է «Հրաչյա Աճառյանի դիմանկարը» (1928): Լեզվաբանը պատկերված է ընթերցանություն պահելով: Լուսաստվերային ներդաշնակ անցումները և գունային տաք երանգները հաղորդում են գիտնականին համակած աշխատանքային մթնոլորտը:

Դեռևս նկարչի ամերիկյան շրջանի դիմանկարներում նկատվող նատուրալիստական տարրերն իրենց շարունակություն են գտնում խորհրդային շրջանի մի շարք դիմանկարներում, որոնցից է «Ռոմանոս Մելիքյանի դիմանկարը» (1928):

1931-ին Ղափանի և Ալավերդու արդյունաբերական բնանկարների կողքին Թերլեմեզյանը կատարում է գործարանների հարվածայինների գրաֆիկական մի շարք դիմապատկերներ: Դրանցից է «Հանքափորի դիմանկարը», որտեղ ցայտուն դիմադձային ձևերի, թույլ և ուժեղ գծերի միջոցով արվեստագետն ստեղծում է պրոֆիլային գլխանկար: «Պղնձաձուլարանի հարվածայինի» պատկերում ուսույթական արտահայտչաձևերին նպաստում են դիմապատկերի խոշոր պլանը և բանվորական ուժը խորհրդանշող մուրճը: Այս երկու աշխատանքներից հատկապես տարբերվում է «Պղնձահալող գործարանի հարվածայինը» իր անհատական հանգամանալի նկարագրով և դիմանկարչական ավարտուն տեսքով: Նշված երեք աշխատանքներում զգացվում է Թերլեմեզյանի գծանկարչական ամուր ձեռագիրը:

1932-ին են կատարվել հայ անվանի գրողների կավճաներկով դիմանկարները՝ Վահրամ Ալազանի, Ակսել Բակունցի, Գուրգեն Մահարու կենդանագրերը, որոնցում բնորդների անհատական դիմազանքը շեշտված են գունային տարբեր համադրումներով: «Վ.Ալազանի» և «Գ.Մահարու» դիմանկարներում ընտրված է միևնույն թեմատիկ ֆոնը՝ պատկերված գրքերը մատնանշում են նրանց գրական շնորհքը

*ու հակումը: Հայացքի արտահայտիչ խորությամբ է աչքի ընկնում «Պրոֆեսոր Հարություն Միրզա-Ավագյանի դիմանկարը»:*

*Թերլեմեզյանական ուշ շրջանի մատիտանկարներից է «Դերասանուհի Բարոնկինայի դիմանկարը» (1934), որի ուրվագծային մեղմ, նուրբ անցումներն արտահայտիչ են դարձնում դերասանուհու ինքնատիպ կիսադեմը՝ հեռվում անորոշ կետի հառած մտասուլյգ հայացքով: Մեկ տարի անց դերասանուհու կերպարին անդրադարձել է նաև Ստեփան Աղաջանյանը: Եթե Թերլեմեզյանը գծանկարային սակավ միջոցների օգնությամբ հաղորդում է արտիստուհու անհատական դիմագծերը, ապա Աղաջանյանի դիմանկարի գլխավոր առանձնահատկությունը պատկերված կնոջ յուրահատուկ արտիստիզմն է, որն ընդգծվում է գունաչափի մերթ ջերմ և մերթ սառը երանգներով:*

*Թեև Փանոս Թերլեմեզյանի դիմանկարները գուրկ են հոգեբանական, խոր և հուզական վառ բնութագրից, այնուամենայնիվ, 19-20-րդ դարերի հայ դիմանկարչության մեջ իրենց ուրույն տեղը զբաղեցնող աշխատանքներ են:*

Мери КИРАКОСЯН  
Институт искусств НАН РА

## **ПОРТРЕТ В ИСКУССТВЕ ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА**

Классик армянского изобразительного искусства Фанос Терлемезян в течение своей содержательной творческой жизни создавал и портретные работы; в количественном отношении они уступают пейзажам, однако превосходят натюрморты. В армянской портретной живописи XIX-XX веков портреты кисти Фаноса Терлемезяна занимают особое место.

В статье рассматриваются портреты, относящиеся к различным этапам творчества художника, отмечаются их стилевые и исполнительские особенности. На основании опубликованных в прессе писем выявлена история создания женского портрета, названного художником “Армянка” (в настоящее время хранится в Национальной галерее Армении под названием “Портрет молодой женщины”). Статья Роберта Атаяна “Письма рассказывают...” помогла ввести в научный оборот уточненную датировку работы: портрет был написан не в 1930 году, как считает Егише Мартикян, а в 1913-ом; изображена на ней Армине Меликян – ученица Фаноса Терлемезяна и Комитаса.

**ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԳԵՐՅԱՆԻ «ԼԱՎՎԱՐԻ ՈՐԱՐ» ՕՊԵՐԱՆ.  
ՍՏԵՂԾՍԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ  
ԲԵՍԱԿԱՆ ՃԱԿԱՏԱԳԻՐԸ**

«1926 թվականի ամրան սկզբին իմ մէջ միտք յղացաւ մի Հայկական օպերա գրելու: ... Կանգ առայ Վահան Միրաքեանի «Լաւարի որսը» պօէմայի վրայ»:  
**Ն. ԳԱԼԱՆԳԵՐՅԱՆ**

Սիյուռքահայ երաժշտական մշակույթը տվել է բազմաթիվ նշանավոր ներկայացուցիչներ, որոնց շարքում իր ուրույն տեղն է գրավում մի վառ անհատականութիւն իրանահայ կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Նիկոլ Գալանդերյանը: Իր 30-ամյա գործունեութիւն ընթացքում նա ստեղծել է շուրջ 1000 երգ, այդ թվում սիրերգեր, սոնետներ, ժողովրդական երգերի մշակումներ, մանկական երգեր, զուգերգեր, խմբերգեր, 3 օպերա, մանկական 8 օպերա, գործիքային մանրանվագներ, վոկալ-գործիքային անսամբլներ<sup>1</sup>:

Ն.Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգութիւն կարևոր մասն են նրա օպերաները: Բավական կարճ ժամանակահատվածում ընդամենը վեց տարում է նա գրել իր երեք օպերաները՝ «Լաւարի որսը» (1926), «Փարվանան» (1927), «Հովիվը» (1932):

«Լաւարի որսը» օպերայի սկզբնական տարբերակը երկու գործողութիւնով երաժշտական դրամա է: Օպերայի հիմքում ընկած է խորհրդահայ բանաստեղծ Վահան Միրաքեանի (6.11.1866-21.3.1942) համանուն պոեմը, որտեղ հեղինակը գեղարվեստական ցայտուն արտահայտչամիջոցներով նկարագրել է նահապետական գյուղի կենցաղը, կյանքն ու սովորույթները: Պոեմը լույս է տեսել 1901-ին «Մուրճ» ամսագրում, ուսերեն հրատարակվել է 1942-ին, թարգմանվել է նաև պարսկերեն (թարգմանիչ՝ Աղա Մուսա Մարուֆի):

<sup>1</sup> Տե՛ս Ասատրյան Ա., Նիկոլ Գալանդերյան, Նշանավոր ճեմարանականներ, Պրակ Բ., Ս.Էջմիածին, 2009, էջ 67-75:

Լիբրետոն կազմել է Հովհաննես Մովսիսյանը՝ երկարատև և մանրակրկիտ աշխատանքից հետո:

Օպերան ստեղծվել է արագ, բայց ժամանակի ընթացքում չորս անգամ վերամշակվել և խմբագրվել է: 1942-ին Ն.Գալանդերյանը նույնիսկ կազմել է «Լավարի որսը» օպերայի վերամշակումների և հավելումների ժամանակագրական «ցուցակը»: Պահպանվել են բոլոր չորս լիբրետոները՝ գրված 1926, 1929, 1930, 1942 թվականներին, ինչպես նաև պարսկերեն թարգմանությունը: Կոմպոզիտորի արխիվում պահվում են նաև օպերայի նոտային սևագրությունները և վերջին խմբագրությունը կրկին ամբողջությամբ:

Գալանդերյանի օպերա ստեղծելու ծրագիրը ոգևորությամբ չընդունեցին նրա արվեստագետ ընկերները: «Առաջին անգամ, երբ ես այդ միտքս յայտնեցի իմ ծանօթներին ու ընկերներին, բոլորն էլ հեգնանքով ու ծաղրանքով ընդունեցին իմ այդ միտքը»: Սակայն կոմպոզիտորը չընկճվեց և շարունակեց իր աշխատանքն այս ուղղությամբ, թեև հստակ գիտակցում էր, թե ինչպիսի դժվարություններ են սպասում իրեն առջևում:

Օպերան բաղկացած է նախերգանքից և չորս գործողությունից: Գործող անձինք են՝ Ավագ (որսկան)՝ բաս, Ալ-Վարդ (Ավագի աղջիկը)՝ սոպրանո, Կարո (երիտասարդ լեռնեցի, Ալ-Վարդի սիրահարը)՝ տենոր, Գյուլնազ տատի՝ կոնտրալտո:

Օպերան պատմում է կովկասյան լեռներում ծնված մի սարվորի մասին, ում Ավագ որսկան էին կոչում: Նրա արած գործերը ահ ու սարսափով էին պատմում թե հայ, թե թուրք: Բայց մի լուռ վիշտ էր կրժում ծերացած հսկայի հոգին: Նա որդի չուներ, ով կշարունակեր պահել իր անունը: Աստված նրան միայն մի դուստր էր պարգևել շրացնող գեղեցկության տեր Ալ-Վարդին: Մի օր Ալ-Վարդը երազ է տեսնում: Կանչում են Գյուլնազ տատին: Լսելով աղջկա երազի պատմությունը՝ նա ասում է, որ միայն մի բան կպահի Ալ-Վարդին մռայլ ապագայից, եթե Ավագ որսկանը այլևս պախրայի որս չանի: Որսկանի երգումը հանգստացնում է հուզված աղջկան: Օրերից մի օր, Ավագ որսկանը իր տանիքի տակ ապաստան է տալիս անձրևի տակ մնացած մի ձիավորի, ում թևի վերքը բուժում է Ալ-Վարդը: Այստեղ է, որ երիտասարդներն անխոս սիրահարվում են: Հաշված օրեր էին մնացել Վարդավառի տոնին, երբ Ավագը հայտնում է, թե

սպասված օրն ով ամենամեծ որսով կգա Սուրբ Սարգսի ուխտատեղին, նա էլ կդառնա իր ժառանգը: Գալիս է օրը, բոլոր տղաները պարծենում են իրենց որսով, երբ հանկարծ լուր են առնում, թե բեգերը փախցրել են Ալ-Վարդին: Մարսափած Որսկանն ասում է, թե միայն նա, ով կազատի Ալ-Վարդին, իրավունք կունենա Ավագ որսկան կոչվելու: Այս բախտը վիճակված էր Կարոյին (ձիավոր), ով ազատում է աղջկան թշնամու ձեռքից: Մի օր Որսկանը կանչում է դստերն ու ասում, որ ինքը խոսք է տվել՝ երբ աղջիկը մեծանա, կամուսնացնի նրան Մոսիենց Աթոյի հետ, ու թեև Մոսին արդեն չկա, բայց ինքը պետք է հավատարիմ մնա իր երդմանը: Հոր որոշումից գլուխը կորցրած աղջիկը փախչում է Կարոյի հետ լեռները: Պատիվն ու փառքը կորցրած Որսկանը, լսելով այս լուրը, ընկնում է սար ու ձոր և գտնելով սիրահարներին սպանում նրանց:

Այսպիսով, կարող ենք ասել, որ այս պոեմի հիմքում ընկած է հին հայկական աղբյուրներից մեկը, որը ճակատագրական է դառնում հերոսների համար, այնպես, ինչպես Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայում:

Օպերայի ստեղծումից հետո առաջ եկան մի շարք հարցեր՝ որտե՞ղ բեմադրել, ինչպե՞ս պատրաստել դեկորները և նյութական ի՞նչ միջոցներով կազմել նվագախումբը: Նման դժվարությունների պարագայում կոմպոզիտորը որոշում է կայացնում բեմադրել օպերայի որոշ տեսարաններ<sup>2</sup>:

«Լավարի որսը» բեմադրվել է մի քանի անգամ, հատվածաբար կամ ամբողջությամբ: Ըստ ժամանակակիցների՝ այն ջերմ ընդունելություն է արժանացել: Սակայն բեմադրություն մանրամասների մասին տվյալներ մեզ չեն հասել: Հայտնի չէ դա դաշնամուրի նվագակցություն համերգային կատարում է եղել, թե՞ հավաքվել է փոքրիկ նվագախումբ, որի ընկերակցությունը ներկայացվել է երաժշտական դրաման: Հեղինակը նշել է միայն, թե առաջին ներկայացմանը «մասնակցում էր քառաձայն խումբը, իսկ երաժշտախմբին մասնակցում «Լարգոն» (ԹՀԵԴՆԱՄ-ի երաժիշտները)»<sup>3</sup>: Իսկ թե ինչպիսի՞ նվագախումբ էր «Լարգոն»՝ լարայի՞ն, փողայի՞ն, թե՞ սիմֆոնիկ, հե-

<sup>2</sup> Տե՛ս Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդեբյան, Թեհրան, 1947, էջ 23:

<sup>3</sup> ԹՀԵԴՆԱՄ-ԹՀՀրանի Հայկագեան երկսեռ դպրոցների նախկին աշակերտների միություն:



դինակը չի նշում: «Լավարի որսը» առաջին անգամ ամբողջությամբ բեմադրվեց Զարգուչտների «Սիրուս» թատրոնում 1929-ի ապրիլի 26-ին<sup>4</sup>: «Սաղը սահուն և շատ յաջող անցաւ,- պատմում է կոմպոզիտորը, բայց դարձյալ չի նշում, թե օպերան բեմադրվել է դաշնամուրի, թե նվագախմբի նվագակցությամբ: Ն.Գալանդեբյանի արխիվում չկա այս օպերայի գործիքավորված որևէ տարբերակ: Իսկ եղե՞լ է արդյոք պարտիտուրն առհասարակ: Այս հարցերն առայժմ մնում են անպատասխան<sup>5</sup>:

Մինչ այդ՝ 1928-ին, Թեհրանի «Հայկազյան» դպրոցում, ԹՀԵՆԱՄ-ի նախաձեռնությամբ, առաջին անգամ բեմադրվում է «Լավարի որսը» օպերայի նախերգանքը և երկրորդ գործողության առաջին պատկերը<sup>6</sup>: Այդ երեկո Կարոյի պատասխանատու դերում փայլում է երգիչ Արա Տեր-Հովհաննիսյանը, իսկ Ալվարդի օրիորդ Լորիկ Մովսիսյանը: Հետագայում Գալանդեբյանի ավագ դուստր Սեդա Գալանդեբյանն իր հուշագրության մեջ նշում է, որ Արա Տեր-Հովհաննիսյանը և Լորիկ Մովսիսյանը Նիկոլ Գալանդեբյանի հավատարիմ ու անբաժան մենակատարներն էին, ովքեր մինչև վերջ համազործակցեցին ու հավատարիմ մնացին նրան:

«Հայրս պատմում էր երբ առաջին շրջանում իր տարեկան համերգին Արան յաջողութեամբ առաջին անգամ երգեց Դևի «Կապոյտ աղջիկը», յաջորդ օրը Դևը եկաւ թէ,- ինչու՞ ես առանց իմ իրաւունքի իմ բանաստեղծութիւնը ձայնագրել:- Ասում է ծիծաղելով ասեցի,- երբ թերթի մեջ տպւած է այլևս իրաւունքի խնդիր չկայ:- Մինչ այդ, Դևը ճանաչւած էր որպէս նկարիչ, բայց, յետոյ, Արայի «Կապոյտ աղջիկը» երգով մեծ ծանօթութիւն ստեղծեց որպէս բանաստեղծ, և շարունակեց գրել: Հայրս նրա բանաստեղծութիւններից բաւական ձայնագրել է, որ միշտ էլ Արան էր երգում: Այդ օրերին սովորաբար ծանօթները ասում էին,- Դևը գրի, Նիկոլը ձայնագրի, Արան երգի:- Այս եր-

<sup>4</sup> Իր ինքնակենսագրության մեջ Ն.Գալանդեբյանը նշում է, որ օպերան ամբողջությամբ բեմադրվել է 1928-ին (Գալանդեբյան Ն., Դու նորից եկել ես. Երգեր, Երևան, 1999, էջ 18):

<sup>5</sup> Գալանդեբյան Ն., Օպերաներ, հատոր է, Երևան, 2003, էջ 5:

<sup>6</sup> Իր ինքնակենսագրության մեջ Ն.Գալանդեբյանը գրում է. «1927 թվին Հայկազեան դպրոցում առաջին անգամ խաղացեց *ouverture*-ը և երկրորդ գործողութեան առաջին պատկերը միայն» (Գալանդեբյան Ն., Դու նորից եկել ես. Երգեր, էջ 18):

րորդութիւնը մեղեդիով տալիս էր բանաստեղծական մի պատկեր և ստեղծում հոգեկան վայելք:

Ինչ վերաբերում է Լորիկին, նա հէնց սկզբի շրջանից ուներ իր յատուկ ոճը և երգացանկը: Նա նախ սովորել էր Նրևանում, յետոյ Պարսկաստան վերադառնալով բոլորին ծանօթ էր որպէս «Երգչուհի Լորիկ» զգայուն և ժողովրդական»<sup>7</sup>:

Սակայն օպերան ամբողջութեամբ բեմադրելու միտքը Գալանդերյանին անվերջ հուզում է: Նրան այդ դժվար պահին օգնութեան է գալիս Թէօֆիլ Ա. Միուլթյան երգեցիկ քառաձայն խումբը, որը մեծ ոգևորութեամբ ստանձնում է նախապատրաստական աշխատանքներն ու ամբողջ պատասխանատվութիւնը: Ու վերջապես, երեք ամիս տևած փորձերից հետո, տեղի է ունենում երկար սպասված իրադարձութիւնը: 1928-ի ապրիլին Թեհրանում ամենուրեք փակցված «Լավարի որսի» հայտարարութիւնները վկայում էին Գալանդերյանի երազանքի իրականացման մասին: Եվ ահա ամսի 26-ին, ուրբաթ օրը, երեկոյան ժամը 9-ին «Հայկազյան» դպրոցի սրահում, առաջին անգամ, ամբողջութեամբ բեմադրվում է օպերան, որը զարդարում էր քառասուն հոգուց բաղկացած երգեցիկ քառաձայն խումբը: Այդ օրը Թեհրանի հայ հասարակական կյանքի ամենանշանակալից օրերից էր: Այդ երեկո գլխավոր հերոսներից Ավագ որսկանի դերը կենդանի երանգներով պատկերում է Վ.Թադևոսյանը, Կարոյի դերը մեծ հաջողութեամբ խաղում է Արա Տեր-Հովհաննիսյանը, իսկ Ալվարդի կերպարը կերտում է օրիորդ Սիրանուշ Գևորգյանը<sup>8</sup>:

1930-ի դեկտեմբերի 30-ին Զրադաշտականների սրահում ամբողջութեամբ նորից բեմադրվում է օպերան, որի մասին պարսկերեն «Էթեղաթ» թերթում լույս է տեսնում ներկայացման երաժշտական արժեքն արձանագրող մի հոդված:

Ակնհայտ է, որ «Լավարի որսը» օպերան Գալանդերյանի ստեղծագործութիւնների մեջ ուրույն տեղ է գրավում և կազմում նրա կերտած երաժշտական մի գեղեցիկ արձան:

Ցավալի է, որ հայրենասեր երաժշտին այդպես էլ չվիճակվեց լինել հայրենիքում: Դուստրը հիշում է. «Մի օր, պապէն եկաւ թե-Սե-

<sup>7</sup> Սեգալ (Սեդա Գալանդերեան), Յուշեր, Թէհրան, 2002, էջ 29-30:

<sup>8</sup> Տե՛ս Երեմյան Ա., Երգահան Նիկոլ Գալանդերյան, էջ 24-25:

դիկ, ինձ Երևանից հրաւիրել են և խօստացել են սենեակ և յարմարութիւններ, որպէսզի ես միայն հանգիստ ստեղծագործեմ: Դու կըզա՞ս ինձ հետ: Այնտեղ դու կը մտնես կոնսերվատորիա: Ես ուրախացած ասեցի,-հա կը գամ:- Հայրենիքը, երաժշտութիւնը, Երևանը իմ երազն էր:

Ահա այդ ժամանակ էր որ մայրս կանգնեց հօրս դիմաց, և փութորիկ բարձրացրեց: Ես չեմ յիշում թէ նա ի՞նչ ասեց, որովհետեւ ես ինքս էլ յուզւած էի: Միայն յիշում եմ, որ հայրս թաց աչքերով ասեց,- Սեդիկ, ես էլ չեմ գնայ,- և չգնաց»<sup>9</sup>:

Դժվար է ասել, թե ինչպես կդասավորվե՞ր Գալանդերյանի և նրա ստեղծագործութիւնների ճակատագիրը, եթե նա տեղափոխվեր Երևան, որտեղ վստահաբար ստեղծագործելու համար ավելի լայն հնարավորութիւններ կլինեին: Բայց փաստ է մնում այն, որ նրա ժառանգութեան գերակշռող մասը, այդ թվում և օպերաները, Հայաստանում հրատարակվեցին միայն շատ տարիներ անց՝ նրա երկու դուստրերի՝ Սեդա և Լիդա Գալանդերյանների մեկենասութեամբ:

Գալանդերյանի մահից հետո ավագ դուստրը Սեդան, ով արդեն հայտնի էր իբրև կոմպոզիտոր Սեգալ անունով, խիստ մտահոգված էր հոր ձեռագրերի խնդրով:

Նա չիշում է. «Թեհրանի հայկական Սովետական դեսպանատան կողմից մի հոգի եկաւ և հօրս 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 խղճի հակառակ է, ես եմ դրանց պատասխանատուն, նա ասեց,- մի՞թէ չես վստահում, ասեցի,- ես ոչ ոքի չեմ ճանաչում, ո՞ւմ ուղարկեմ, ասաց,-պետական հրատարակչական մարմին: Ես լուռ էի, և չգիտէի ի՞նչ պատասխանեմ: Ասեց,- եթէ չես ճանաչում, և եթէ չես վստահում, դու ինքդ, քո ձեռքով տար և քո աչքերով տես ամէն ինչ, յետոյ յանձնի:

<sup>9</sup> Սեգալ (Սեդա Գալանդերեան), Յուշեր, էջ 35:

Անցավ մի առ ժամանակ: Այս անգամ ինձ կանչեցին Թեհրանի Սովետական ղեսպանատնից: Ես նշանակեա՞ծ օրը գնացի ղեսպա- նատուն:

Դեսպանը նստել էր մի մեծ գրասեղանի յետև: Նա շատ բարե- կամաբար և մտերմօրէն ինձ առաջարկեց, որ Հօրս ձեռագրերը ղես- պանատան միջոցով ուղարկեմ Հայաստան: Ես նորից իմ մտա- վախուժիւնները ասեցի, որ ես ոչ ոքի չեմ ճանաչում, և չգիտեմ ի՞նչ է սպասուում դրանց, որ իմ միակ նպատակն է դրանց փրկել կորստից... և այլն»<sup>10</sup>:

Սակայն ղեսպանին ի վերջո հաջողվում է հմուտ ձևով համոզել Սեդային, որ դա է ամենաճիշտ ճանապարհը ու քանի որ նրան մտա- հոգում էր նաև այն փաստը, որ ինքը շուտով պիտի գնա Ամերիկա ու պարզ չէ, թե անծանոթ միջավայրում դրանք ինչ կլինեն, համա- ձայնում է:

Ձեռագրերի հանձնումը տեղի է ունենում հավուր պատշաճի՝ ստացականով, կնիքով և այլն: Բարեբախտաբար, Գալանդերյանն իր բոլոր ձեռագրերից ուներ մի քանի օրինակներ, որոնցից Սեդան հանձնեց վերջին մաքրագրությունը, իսկ մնացած պատճեններն ու մաքրագրությունները պահեց իր մոտ:

Կարճ ժամանակ անց Սեդան շնորհակալական նամակ է ստանում ՀՍՍՌ Մինիստրների Սովետին կից Արվեստի գործերի վարչ- ռության պետ Գ.Ս.Դումբաևից, որտեղ ասվում էր, թե Գալանդերյանի արխիվն ուսումնասիրելու համար նշանակվել է հանձնախումբ և որ աշխատանքների ավարտից հետո լրացուցիչ կհայտնեն արխիվի նյութերն օգտագործելու հետագա մտադրությունների մասին:

Դրանից հետո «Սովետական Հայաստան» հանդեսը տպագրում է այն մասին, որ Գալանդերյանի ստեղծագործական ժառանգու- թյունը հանձնված է հատուկ հանձնաժողովի կողմից ուսումնասի- րության, որից հետո արվեստի գործերի վարչությունը կհանձնի իր առաջարկությունները արխիվի օգտագործումը տնօրինելու մասին:

Գալանդերյանի ձեռագրերի հետ հայրենիք եկավ և «Լալվարի որսը»: Օպերայի կլավիրը հրատարակվեց միայն 2003-ին Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի աշխատակիցների

<sup>10</sup> Տե՛ս Սեզալ (Սեզա Գալանդերեան), Յուշեր, էջ 29-30:

*Չանքերով: Ցավոք, օպերան Իրանում ունեցած շոնդալից հաջողութիւններից հետո մինչև օրս ոչ միայն չի բեմադրուել Հայաստանում, այլև մոռացութեան է մատնուել:*

*Ուստի կարծում ենք, որ այս արժեքավոր ստեղծագործութիւնը անհրաժեշտ է բեմադրել Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնում, կամ որպես սկիզբ՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի օպերային ստուդիայում:*

Лилит АКОПЯН  
Институт искусств НАН РА

### **ОПЕРА НИКОЛА ГАЛАНТЕРЯНА “ЛАЛВАРСКАЯ ОХОТА”: ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И СЦЕНИЧЕСКАЯ СУДЬБА**

В оперном творчестве Никола Галантеряна, одного из крупнейших представителей музыкальной культуры армянской диаспоры, особое место занимает написанная на одноименную поэму советского армянского поэта Ваана Миракяна опера “Лалварская охота” (1926), история создания и сценическая судьба которой весьма примечательны. Она неоднократно ставилась в Иране и удостоивалась высокой оценки. К сожалению, сегодня опера предана забвению. Автор поднимает вопрос о необходимости ее постановки в Армении.

## ՊԱՐՄԻԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՆԿԱՐԻՉ ԱՅԳԻՆ ԱՂԳԱՇԼՈՒԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

Այստեղ ցանկանում եմ ծանոթացնել իրանցի ժամանակակից արվեստագետի ստեղծագործությունների որոշ մասի հետ, որոնք գեղանկարչական չափազանց տարբեր կառուցվածքներ ունեն, ինչպես նաև արվեստի պատմություն պատկերավորման որպիսությունը: Մի արվեստագետ, որի սերն ու նվիրվածությունը արվեստի պատմությունը պատճառ է հանդիսացել, որպեսզի արվեստի պատմությունը վերածվի մի նմուշաձևի (չաբլոնի) նրա իսկ արվեստային կյանքին ու արվեստի ստեղծագործություններին: Հայտնի խոսք կա. «Արվեստը նմանակում է կյանքին, իսկ հետո կյանքն է նմանակում արվեստին»: Արվեստի պատմության պատկերավորումը և նրա վերստեղծումը, նրանց վերստին փորձառությունն ու անդրադարձը՝ փառաբանումով ու դրվատանքով, տարաբնույթ պատգամներով՝ ներշնչված Խայամի պոեզիայով, պատկերավորելով բացարձակապես ժամանակակից գեղանկարներ:

Այդին Աղբաչուն ծնվել է Իրանի Հյուսիսային հատվածում՝ 1940-ին: Հայրը կովկասցի էր: Քաղաքական բարդությունների պատճառով Լենինի ղեկավարության օրոք նրա կյանքը վտանգվում է և նա ապաստան է գտնում Իրանում: Այդինը ընդամենը 12 տարեկան էր, երբ վախճանվեց հայրը, և նրանից հեռավոր ու մշուշոտ հուշեր են մնացել որդու հիշողության մեջ: Այդին Աղբաչունի գեղանկարչական առաջին աշխատանքը վաճառվեց է, երբ նա 14 տարեկան էր: Երկու տարի անց գովազդային գործակալությունում նա սկսեց իր գրաֆիկական ձևավորումները: Տասնինը տարեկանում հրատարակեց արվեստի քննադատության ասպարեզում իր առաջին հոդվածը, իսկ այնուհետև արվեստի և գրականության քննադատությունը նրա աշխատանքների մի մասը կազմեց: Ա.Աղբաչուն մեծ դեր է ունեցել Իրանում մի քանի թանգարանների հիմնադրման գործում և որոշ ժամանակահատված նշանակվել է դրանցից մեկի ղեկավարը: Նա

գեղանկարչական արվեստում հակված էր արվեստի պատմութեանը, գեղագրութեանը և գրաֆիկական ձևավորումներին:

Նա նաև ակտիվ գործունեութիւն է ծավալել կինոյի, թատրոնի, գրականութեան և արվեստի պատմութեանը վերաբերող վավերագրական ֆիլմերի ստեղծման գործում: Նա հրատարակել է նաև մի քանի արժեքավոր գրքեր:

Նրա հմտութիւնն ու վարպետութիւնը ավանդական արվեստների հոգուն ու տեխնիկային ավելին է, քան այս արվեստների նկատմամբ անհարգալից վերաբերմունք ցուցաբերելը: Նրա նպատակը պատկերավորելն է ամենավեճ երազանքների և ամենաթանկ բաների աստիճանական կործանումը: Այստեղ է թաքնված Ա.Աղղաշուի խայամական հայացքը:

Կա մի սափոր, ստեղծողն է դատարկում,  
Բյուր համբույրով գուրգուրում է ու գրկում,  
Աշխարհահարար այս բրուտը մի նրբին  
Գավ է շինում, հետո գետին է զարկում:

Նա ևս, Խայամի նման, հետամուտ է, որպեսզի ջարդված, ճաքած կժերի ու ամանների ցուցադրութեամբ, փլուզված, ճմլթված մանրանկարչութեամբ պատկերավորել կրկնութեան պատրանքը:

Փիրուզագույն, ջրանակված խեցեղենը՝ զարդարված գեղագրութեամբ, փշրվում և հազար կտոր է լինում, թեև յուրաքանչյուր կտոր պահպանում է իր ինքնութիւնը: Եվ ամբողջ հավաքականութիւնը փշրվում է անհանգիստ ու ապստամբված մի իրադրութիւնում, որը ասես իրազեկում է աշխարհի վերջի վերաբերյալ:

Ըստ Խայամի նախ բացահայտը, իսկ հետո «Զգոյութեան անդուկում» անհայտանում է.

Մենք խաղալիք, տիեզերքը խաղամոլ,  
Մի պահ այստեղ վազվզեցինք խաղալով,  
Ապա, լսի՛ր, ճշմարիտը թե կուզես,  
Ունայնութեան սնդուկ մտանք կաղալով:

Այդին Աղղաշուն ուղնուծուծով խայամական է:

Նրա հետ ունեցած իմ հարցազրույցի ժամանակ նա ասաց. «Երեսուն տարեկանում մի այնպիսի գայթակղություն հասա, որը անձնական ներքին որոնումների, ձեռքբերման արդյունք էր, և գտեղ էի այս հնարավորությունն ու արժանավորությունը, որ ինչ-որ իմաստով ավելի ընդհանրական դառնար: Միասնական մի իմաստ իմ գրուցակցի հետ: Այս հայտնագործությունը արդյունք էր այն սիրո ու ցանկություն, որը ունեի օդում ճոճուն իրերի նկատմամբ:

Այդ շրջանում էր, որ նկարում էի ճոճուն իրեր, որոնց ստվերները տարածված էին գետնին: Սրանք գալիս էին զանազան աշխարհներից, որ թերևս այն ժամանակ, ինչպես հիմա եմ կարող հիմնավորել, ինձ համար պարզորոշ չէին:

Հիմա գիտեմ, որ օդում ճոճուն այդ իրերն ու մարդիկ հաճախ ի հայտ էին գալիս Վերածննդի (Ռենեսանսի) շրջանի նկարչություններից: Սանդրո Բոտիչելլիի գեղանկարներից, որոնցում ասես մարդիկ ինչ-որ բարձրության վրա հոգեվարքի մեջ են և ամրացված չեն հողին: Ինձ համար գրավիչ էին ու սիրում էի Սալվադոր Դալիի որոշ աշխատանքներ, որոնցում զանազան իրեր օդում ցրված ու թափթրվված էին: Վերածննդի նկարչությունն ինձ համար դարձավ նմուշաձև (շաբլոն). գուցե դրա պատճառն այն էր, որ գեղանկարչության մասնագետ ու քննադատ էի և սիրում էի արևմուտքի այդ շրջանի գեղանկարչությունը»:

...Բոլոր ի հայտ եկած փոփոխությունները տեղափոխվեցին, պատառոտվեցին, այրվեցին, ոչնչացան, բնաջնջվեցին, սակայն իրենց էություն մեջ գրավիչ էին:

**Այդին Աղդաչուհի երկու առանձնահատկությունները.**

Այդին Աղդաչուհի երկու նշանավոր առանձնահատկությունները, որը ամեն անգամ մեզ հիացմունք են պատճառում, մեկը նրա հմտությունն ու վարպետությունն է դիմանկարներում, որոնք երբեմն ուղղակի վերցված է Բոտիչելլիից, ինչպես օրինակ մի մարդու դիմանկարը կամ ոսկե մեդալիոնը ձեռքին մարդը, որոնց դեմքերին նկարիչն ապշեցուցիչ փոփոխություններ է կատարել:

Այս դեմքերը լինելով իտալական, բացարձակապես իտալական չեն: Նմանատիպ ստեղծագործություններում շարունակ անսպասելի էլեմենտներ խեղել, խարխլել են դեմքերը: Ժապավենակապ ազնվականների աչքեր, ծալքավոր, կպչուն օձիքներով հանդերձանքներ,



դեմքեր, որոնք թաքնված են կարմիր կամ սև մետաքսե ծածկույթով: Իրար հատող քերժվածքներով ինչ-որ մի դեմք և կարմիր գծեր, որոնք մշուշել, փակել են ազնվականների բերանները: Ա.Աղդաչուհի ոչ մի դիմանկար գերծ չի մնացել այս հաշվարկած նվաճումներից:

Այն շրջանում, երբ մարդուկներ (խրտվիլակ) էլ նկարում, ոգևորված էր խտալացի սյուրոեայիստ Ջորջո դե Կիրիկոյի աշխատանքներով: Այնպես, ինչպես դերձակն է փայտե մանեկեններին զգեստավորում: Այս ծանոթութայան ու հակվածութայան արդյունքը երեք տարի անընդմեջ նկարչությունն էր՝ անդամ մարդուկներից: «Այստեղ էր, որ ըմբռնեցի՝ մարդ ինչպես կարող է նկարչությամբ ասել իր խոսքը: Խոսքեր, որ եթե անգամ դիտավորյալ են, դարձյալ արդյունք են պատրանքային, գաղտնածածուկ ենթագիտակցութայան»: Ճոճուն իրերից նկարներ, մի քանի այն մարդուկներից, մի մասն էլ ունեսանսային նկարչություն, որոնք պատառոտվել ու վնասվել են:

Փիթեր Բրեյգելի ծաղիկներով լի ծաղկամանի նկարչությունը նրա համար ավելի էր կարևորվում, քան ինքը՝ ծաղկամանը, քանզի թիկունքին ուներ մեծ արվեստագետի խոսքը: Եվ նա, ինչպես ամեն մի նկարիչ, որ տեսարանը, դեմքը կամ մեռած բնությունը (նատյուրմորտ) իր տեսադաշտում ունենալով այն փոփոխում և իր մեկնաբանությունն է հաղորդում, փոխանակ ծաղկամանն իր առջև դնելու, ծաղկամանի նկարչությունն էր իր առջև դնում՝ փոփոխում և տեղակայում էր իր մեկնաբանությունը: Այս արարքը ոչ մի առնչություն չունեցավ պատճենահանման հետ, միայն բնութայանը փոխարինում էր նկարչությունը՝ տալով անձնական ասելիքի հնարավորություն, որպեսզի այն ձևավորվի:

Բոլոր աշխատանքներում տեսանելի է, որ ամենայն ուշադրությամբ ու վարանումով կառուցվել է նկարչությունը, այնուհետև անցել է դրա փլուզմանը: Արժեքը պետք է ստեղծվի, որպեսզի նրա կործանումն ու փլուզումը իմաստավորվի: Սպիտակ թղթի պատառոտվելը կամ ճմռթվելը՝ դեպք կամ ողբերգություն չէ:

«Խաֆահանում գտնվող Ալիդափուհի որմնանկարները, որոնց կրճքերին առկա են ուրագի հարվածները: Մանրանկարներ, որոնց դեմքերը քերել ու քերծել էին: Բորբոսնած գրերի հատվածներ, գեղեցիկ դեմքերին՝ աղտոտ ու թաց մատների հետքեր: Փշրված խեցե

ամաններ, գետնին թափված հախճասալերի կտորտանքներ: Երբ դիտում էի այս ամենը՝ տեսնում էի նրանց կյանքի վախճանը և նրանց անցյալ օրերի ավարտի տազնապն ու սարսափը: Այն ամենն, ինչ նկարեցի այդ շրջանում, ցավի ու ափսոսանքի և նրանց հետ սրտակցությունն էր՝ կոկորդիս մեջ շղաճգված ու զսպված հառաչանքով»:

«Իսկ հետո այդ շղաճգվածությունը վերածվեց զայրույթի: Գրեթե, ոսկեգօծ հատվածները և մանրանկարները ջանասիրաբար վերակերտում էի, իսկ այն, ինչ փոխարինվում էր և մեր օրերի արդյունք էր, դանակի սայրով խազագծում, պատում կամ կրակով այրում էի»:

Կործանման ու ոչնչացման ճիշտ այդ պահին ի հայտ էր գալիս ամբողջական, մշուշոտ այն իմաստը և պատմությունը, որը ձևավորվում էր մի անցողիկ ակնթարթում: Այն, ինչ մնում ու դրվում էր շրջանակում՝ միայն չնչին ու անշմար ոտնահետքն էր ամբողջական մի պատահարի ու դիպվածի»:

Այս շրջանի արդյունքը եղան ավելի քան 30 ստեղծագործություններ, որոնք անվանել է «Փյունգման հիշողություններ»: Առաջին նմուշներում նկարում էր փլուզումը ինչպես կիսաայրված մանրանկարները, որոնք հեռավոր հորիզոնում պտտվում էին հսկայական ծխասյունների բարձունքներում:

Սակայն հաջորդ նմուշներում փլուզումը տեղի էր ունենում գործնականորեն, և նկարչության պատառոտված, կիսաայրված նկարչության դիակների մնացուկներն ի ցույց էին դնում ցավն ու ափսոսանքը:

Այդին Աղբաշյուն՝ այս իրանցի ժամանակակից արվեստագետը, իր առաջին և վերջին անհատական ցուցահանդեսը ներկայացրեց Իրանի և Ամերիկայի մշակութային միությունում:

Ժամանակակից աշխարհի ազդեցությունը՝ ոչ իր ժամանակակից լինելու հանգամանքի իմաստով, կարևորվում է նրանով, որ դուռ է բացում և ինչ-որ միտք աճելու թույլտվություն է ձեռք բերում և առավել մեծանում է արվեստագետի ժամանակակից լինելու հնարավորությունը: Մարդը զարմանահարաչ և անիմանալի արարած է և այն ժամանակից, երբ ինչ-որ պատմություն է գտել երկիր մոլորակի տարբեր հատվածներում, իր ամեն մի մեծություն, արվեստի բնագավառում, իր ինքնատիպ ու յուրօրինակ ոճն է արտահայտել և աշխարհի տարբեր հատվածներում այս հսկայական զանազանությունը

այս երևույթի ապացույցն է: Արվեստը արևելք - արևմուտք չունի: Արվեստը կյանքի մի մասն է և այն ամենուրեք շողարձակում է, երբ իր մեջ արժանի անհատներ է գտնում: Առհասարակ մարդն առանց արվեստի չի կարող կյանքը ըմբռնել: Արարչուլթյան գեղեցկուլթյունը նրանց համար, ովքեր նայում են աշխարհին և հասու են դառնում նրա վեհուլթյանը դրանց դիտարկման վառ արտահայտուլթյունը գանազան ձևով՝ գեղանկարչուլթյուն, քանդակ, ճարտարապետուլթյուն և այլն, ներկայացնում են արվեստի բնագավառներում և սովորաբար ընտրված սյուժեներն այն թեմաներն են՝ որտեղ աճել, մեծացել ու դաստիարակվել է:

Արթուր Քոնսթլերն արվեստի պատմուլթյան վերաբերյալ այսպիսի կարծիք է արտահայտել՝ նա ասում է, որ արվեստը պատմուլթյան ընթացքում ուղղահայացորեն առաջ չի ընթացել: Այսինքն Պիկասոյի աշխատանքները հարկադրաբար ավելի զարգացած չեն, քան Վերմեերի աշխատանքները տասնյոթերորդ դարում, այլ նրա շարժումը կայանում է մի նոր լեզվի և արտահայտչամիջոցի ձևաբերումով: Նա համոզմունք է հայտնում, որ արվեստի շարժումը օձապտուկտ ընթացք է: Արդյունքում պտտվում, պտտվում, պտտվում է և այս օձապտուկտ ամեն պտուկտի ժամանակ ավելի է մոտենում գագաթին ու կոնին և չպետք է ենթադրենք, որ արվեստը թռիչքային, ուղղահայաց մի շարժումով հարկադրաբար վեր է բարձրանում: Մի հանգամանք, որ մեզ շփոթուլթյան է մատնում ժամանակակից լինելու հարցում՝ նման սպասելիքն է:

Zahra MALEQI  
Institute of Arts NAS RA

## IRANIAN CONTEMPORARY ARTIST AYDIN AGHDASHLOU

This article is about Iranian contemporary artist Aydin Aghdashlou. He was born in 1940 in north of Iran . He is a great artist, an art critic, calligrapher and graphic designer, director of art history documentaries etc. Art history is very significant to him. He paints art history by defacing and changing the old paintings in "post modernism" style. Here we are discussing his paintings which are influenced by some famous European painters like Salvador Dali, Alessandro Botticelli etc.

In his own words told to me personally “Renaissance paintings became a pattern, maybe because I am an art critic and I know this period of western art and I appreciate it. It was when I was 30 that I felt the tempt to research my individual personality and my soul, and it resulted in giving me a medium or an opportunity to connect with my audience. The outcome of interest was the discovery that I had to find objects on the space.”

Repainting classic/renaissance paintings to modern style, rightly saying giving new birth to the classical paintings.

**ՎԱՐԻԱՅԻՈՆ ՍԿՁԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ՄԵԳԻՏԱՅԻԱՆԵՐՈՒՄ**

Ուսումնասիրելով վարիացիոն սկզբունքները հայ դաշնամուրային երաժշտության մեջ՝ հանգել ենք այն եզրակացության, որ մեղիտատիվ երաժշտության մեջ նույնպես առկա են վարիացիոն հատկանիշներ: Դրանք շատ ավելի ազատ են, քան ոչ վարիացիոն ստեղծագործությունների այն դրսևորումները, որտեղ ստեղծագործության այս կամ այն տարրի տարբերակումն էական նշանակություն ունի դրամատուրգիական պլանն իրականացնելու համար: Մեղիտատիվ պլանի ստեղծագործությունները տեխնիկապես պարունակում են երաժշտական նյութի որոշակի տարրերի վարիացիոն հնարներ, սակայն այդ հնարների կիրառության նպատակն այլ է: Դրանք ունենդրին և կատարողին խորասուզում են որոշակի հուզական վիճակի մեջ: Արևելյան մշակույթների մեջ այդ երաժշտական պրակտիկան հավասարեցվում է աշխարհի ճանաչողության փիլիսոփայությանը՝ ինքնաճանաչողության միջոցով, ավելի ստույգ՝ չրջակա աշխարհի հետևանքով առաջացած սեփական զգացողությունների խորքերը թափանցելու միջոցով:

Արևելքի բազմաթիվ փիլիսոփայական ուղղություններ, ձևական տրամաբանության հետ մեկտեղ, որը պահանջում է երևույթի և իրադարձության միջև պատճառա-հետևանքային փոխհարաբերության համակարգի որոշակի ապացույց, գոյություն ունի նաև ոչ ձևական տրամաբանություն, որտեղ ապացուցելիությունը երկրորդական է, իսկ երևույթը կամ իրադարձությունն ընկալվում է զգայական ընկալման միջոցով: Ոչ ձևական տրամաբանության ոլորտին է պետք վերադրել նաև մեղիտատիվ երաժշտությունը, որը զգացողություններին, հուզական ինքնախորասուզմանը և ոչ թե գիտակցությանը վերաբերող երաժշտություն է:

Այսպիսի ստեղծագործություններից է Արթուր Ավանեսովի «*Malingonia in Fis*» պիեսը, որը թարգմանաբար նշանակում է «Մելանխոլիա *Fis* լարվածքում»:

Մեղիտատիվ ազդեցություն առավել գործուն հնարներից է հնչյունային կրկնողությունը: Միևնույն հնչյունի կրկնողությունը հանգեցնում է այն բանին, որ ուշադրությունը կենտրոնանում է միակ հնչյունային օբյեկտի վրա, և արդյունքում, տվյալ պահին ունկնդրի գիտակցության մեջ զտնվող մնացած ամեն ինչ հետ է մղվում:

Որոշակի իմաստով երաժիշտ - կատարողը «խաղում է» ունկնդրի գիտակցության հետ, իսկ կատարյալ դեպքում՝ նաև իր ընկալման հետ: Այսինքն՝ մեղիտացիան, որպես ակուստիկական երևույթ, ուղղված է թե՛ ունկնդրին, թե՛ միաժամանակ կատարողին:

Ա.Ավանեսովի ստեղծագործությունից մեջ կա այնպիսի հնար, որն ապահովում է ունկնդրի վրա ազդեցություն գործելու անհրաժեշտ ազդեցությունը: Մինչ այդ հնարը նկարագրելը, որը կոմպոզիտորը համապարփակ կերպով կիրառում է ամբողջ պիեսի ընթացքում, կրկին հիշենք վարիացիոն այն միջոցը, որը կիրառել էր Տ.Մանսուրյանը՝ դաշնամուրային սոնատում: Ստեղծագործության կոմպոզիցիոն գաղափարի մեջ կարևորագույն դեր էր խաղում պատճառի և հետևանքի միասնականությունը: Սկզբում ակորդ էր, այնուհետև՝ մի շարք ենթահնչյուններ, որոնք իրենցից ներկայացնում էին մարող հնչյունային դաշտ: Անգամ այն դեպքերում, երբ վարիացիայի էր ենթարկվում ակորդը կամ ներմուծվում էր ընթացքի մետրառիթմական կազմակերպում, այդ սկզբունքը պահպանվում էր: Իսկ ընթացքն այնպիսին էր, որ ակորդների կամ դրանց բաղկացուցիչների հաջորդականությունն աստիճանաբար կորցնում էր իր հարվածային ուժը, իսկ գեղարվեստական առարկան կարծես թե տարրալուծվում էր տարածության մեջ: Երրորդ մասում մնացել էին միայն ենթահնչյունները՝ ակորդի մեղիզմատիկ «բեկորները»:

Ա.Ավանեսովի պիեսում ամեն ինչ ճիշտ հակառակն է: Հնչյունային խմբերը տարբեր հնչողությամբ հնչյունային դաշտեր են ստեղծում, և դրանում նույնպես առկա են վարիացիոն հատկանիշներ: Այնուհետև հնչելով՝ իրենց հետևից թողնում են ազատ կրկնվող կա՛մ առանձին հնչյուններ, կա՛մ երկու - երեք հնչյունից բաղկացած համահնչյուններ: Այսինքն, երաժշտական դաշտի հնչյունային «չաղվածքից» առանձնանում է որևէ առանձին օբյեկտ, որը կա՛մ աստիճանաբար դինամիկորեն և կրկնողությունների դանդաղեցման ըն-

թացքում մարում է, կա՛մ ընդհակառակը, արագանալով «կախվում է» ընդհանուր հնչյունային տարածություն մեջ:

Այդպիսով, կոմպոզիտորը ստեղծել է հոգու խռովքի զգացողություն, ինչն, ըստ էության, հանդիսանում է տվյալ ստեղծագործության գաղափարական մտահղացումը:

Մեղիտացիաները բնորոշելով որպես վարիացիոն մտածողության առավել լայն մեկնաբանություն՝ դիտարկենք մեղիտատիվ մեկ այլ նմուշ, որն իրականացվել է սոնատայնության գաղափարով:

20-րդ դարի երաժշտության մեջ սոնատը, որպես երաժշտական ժանր, ներկայացվել է այնպիսի ձևերով, որոնք չեն ենթադրում կերպարների դրամատուրգիական հակադրություն, ինչը բնորոշ է դասական սոնատներին: Ժամանակակից երաժշտության մեջ սոնատային դրամատուրգիան երբեմն ձեռք է բերում ծայրաստիճան անսովոր ձևեր:

Սոնատայնության մեկնաբանության անսովոր նմուշներից է Դավիթ Սաթյանի Սոնատ-մեղիտացիան: Կոմպոզիտորի կիրառած մոդելում առկա են եթե ոչ երկու հակադիր կերպարներ, ապա գոնե նրա երկու տարբեր ոլորտները: Դրանք են՝ այնպիսի երաժշտությունը, որի հնչյուններն արտաբերվում են սովորական միջոցով՝ ստեղների վրա հարվածի օգնությամբ, և երաժշտական անորոշության հնչյունային դաշտերը, որոնք վերարտադրվում են լարերի վրա խաղով կամ բաց թողնված խլալարերով:

Ամենալայն իմաստով այս սոնատում տեղ է գտել երկու հնչյունային ոլորտների հակադրությունը: Հնչյունային ոլորտները բևեռային են ոչ միայն հնչյունի արտաբերման միջոցի հատկանիշներով, այլև իրենց էությունը. որոշակիությունը հակադրվել է ոչ որոշակիին: Եվ հենց շնորհիվ երաժշտության մեղիտատիվ բնույթի, կերպարային երկու ոլորտները գոյություն ունեն համատեղ՝ դրամատուրգիական միասնության մեջ:

Հետաքրքիր է, որ պահպանվել է սոնատայնության ևս մեկ հատկանիշ: Այսպես, տարբեր պլանի նյութը տրվում է հաջորդական կերպարային հակադրության մեջ, իսկ այնուհետև հնչյունային երկու ոլորտները ներթափանցում են մեկը մյուսի մեջ:

Սոնատ-մեղիտացիայի երաժշտությունը կատարվում է սոնորիտական հնարների բազմազանությամբ, հնչյունի արտաբերման

գործիքին հասանելի բոլոր միջոցների գունեղությամբ: Կիրառվում են կլաստերներ, ռեպետիտիվ շարադրանքներ՝ արագացմամբ և դանդաղեցմամբ, գլխասանդուհներ, տրեմոլոններ, դաշնամուրային ֆլաժոլետներ<sup>1</sup>, տարբեր ռեգիստրներում հնչյունախմբերի տեղադրում, դինամիկայի արագ փոփոխություններ, լարերի վրայով գլխասանդուհներ, կամիթով հնչյունի վերարտադրում<sup>2</sup>, լարերի վրա կլաստերներ: Երաժշտական նյութը կազմակերպված է աստնալ: Մետրական բաժանելիության բացակայությունը չի խանգարում ճշգրտորեն ամրագրել երաժշտական ֆրագմենտի ռիթմական առանձնահատկությունները:

Սոնատի ավարտին մոտ կոմպոզիտորը վարիացիաների է ենթարկում սոնատի սկզբնական էպիզոդը՝ այն մասնատելով մոտիվների շարքի: Այդպես նա մոտիվները տարբերակումների է ենթարկում թե՛ ռիթմական, թե՛ մեղեդիական տեսանկյունից, սակայն դրա հետ միասին, երկրորդ օկտավայի «es» հնչյունը օստինատային կրկնողություններով, ծառայում է որպես ինքնատիպ հենարանային գիծ, որի վրա տեղի է ունենում ամբողջ ընթացքը: Ֆլաժոլետների քանակը հաջորդաբար աճում է՝ հասնելով մինչև չորս օբերտոնների համակցությունը:

Սոնատի ավարտին, որը մենք պայմանականորեն կանվանենք կողա, մնում են միայն երկու երաժշտական ոլորտների լուռ մնացորդները, և դա ընկալվում է որպես նրանց միջև համաձայնություն: Այն կարելի է համարել ստեղծագործության դրամատուրգիական կուլմինացիան:

Քննարկվող պրեսոնալ ստեղծված գեղարվեստական արդյունքն իրականացվել է արմատական երաժշտական արտահայտչամիջոցների մեջ աճման տեսակի վարիացիայի սկզբունքի ներմուծման միջոցով: Դա կոմպոզիտորին թույլ է տվել իրականացնել ստեղծագործական այնպիսի մտահղացում, որտեղ բևեռային կերպարային ոլորտները պրեսոնալ ավարտին համաձայնության են գալիս:

Մեդիտացիայի օրինակ է Վահրամ Բաբայանի «Մեդիտացիաներ» ծավալուն ստեղծագործությունը:

<sup>1</sup> Դաշնամուրով ֆլաժոլետներ ստանալու համար ստեղներն առանց հարվածի պահում են և այլ ստեղները սեղմելու միջոցով ստանում տարբեր օբերտոններ:

<sup>2</sup> Խոսքը վերաբերում է ժամանակակից դաշնամուրային կատարման այն եղանակին, որը դասակարգվում է որպես նախապատրաստված դաշնամուրի վրա նվագ:



Պրեսի առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ այն նախատեսված է երկու դաշնամուրի համար, այնպիսի դուետի, որը ենթադրում է երկու կատարողների բացարձակ ոճական միասնականություն: Այս իմաստով ստեղծագործությունը զուգահեռներ ունի էդվարդ Հայրապետյանի «Պասակալիա»-ի հետ: Այսինքն, ամեն մի կատարողի անհատականությունը երկրորդական խնդիր է, իսկ գլխավորն է՝ կատարողական մաներաների բացարձակ համընկնումը, քանի որ կոմպոզիտորը երկու դաշնամուրները մեկնաբանել է որպես ընդհանուր գործիք, այլ կերպ ասած՝ որպես ֆակտուրային կազմակերպման ընդլայնված հնարավորություններով դաշնամուր:

Մենք առիթ ունեցել ենք նշելու, որ մեղիտատիվ ազդեցությունը կայանում է ունկնդրի ուշադրությունը որևէ կրկնվող երաժշտական միավորի վրա սեեռելու միջոցով: Ա.Ավանեսովի և Դ.Սաթյանի ստեղծագործությունների մեջ կրկնվում էր մեկ հնչյունը, իսկ տվյալ դեպքում շարադրվում է տարբեր ուղղվածություն ունեցող դամբասակերպ մեղեդային դարձվածքների այլքաձև շարժում, որոնց կրկնությունը և տարբերակումները շարունակվում են գրեթե մինչև ստեղծագործության ավարտը, և միայն եզրափակիչ փուլում է շարժումը փոխում իր բնույթը: Երաժշտության բնույթի փոփոխությունը նույնպես հիմնավորված է, քանի որ դա լինեար շարժման որակական կերպարանափոխությունն է՝ հարմոնիկ հենարանները «խաղարկող» ֆակտուրայի պայմաններում: Դրա հետ միասին, պահպանվում է շարժման գլխավոր հատկանիշը: Այն ռեպետիտիվ է և նույնպես ունկնդրի ուշադրությունը սեեռում է երաժշտական ընթացքի կրկնողության վրա:

Վ.Բաբայանի «Մեղիտացիաներում» կոմպոզիցիոն խնդիրը լուծվել է խիստ տրամաբանորեն: Սկզբնական նյութի միևնույն տարրը վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում երաժշտական ընթացքի չորս գծերում և բոլոր փուլերում պահպանում է իր մեղեդիական-գրաֆիկական ուրվագծերը: Շարժման երեք այլքներում դինամիկ կոլմինացիա է ձեռք բերվում, իսկ այնուհետև աստիճանաբար մարում է տեղի ունենում: Սակայն մարելու պահին զարգացումն այլ ֆիզուրացիոն կրկնողությունների է կերպարանափոխվում: Այսինքն, տվյալ մեղիտացիայում կիրառվել է նմանությունների վա-

րիացիոն սկզբունքը, ընդ որում, խոսքը վերաբերում է ձևի բոլոր բաժիններում համապարփակ կիրառված նմանությունների սկզբունքին:

Լևոն Աստվածատրյանի *Opus 10* («Բյուրական») պիեսներիցիկը նվիրված է Բյուրականի աստղադիտարանին: Այն նույնպես գրված է երկու դաշնամուրի համար: «Բյուրական» անվանման առնչությունը, մեղիտատիվ հատկանիշներն առաջ են բերում աստղագարդ երկնքի կերպարի հետ զուգահեռները: Սա հատուկ տեսակի մեղիտացիա է, որն ուղղված է ոչ թե ունկնդրի գիտակցություններիս, այլ նրանից դուրս, դեպի տիեզերքի տեսանելի մասը, ինչը մարդու ներաշխարհը միավորում է Աշխարհաստեղծման հետ: Պիեսի գլխավոր բնորոշ առանձնահատկությունը հետևյալն է՝ երաժշտական նյութի ատոնալ շարադրանքի պայմաններում բոլոր մոտիվային կորիզներն այս կամ այն չափով օժտված են հայ երաժշտությունը բնորոշ ինտոնացիոն առանձնահատկություններով:

Լ.Աստվածատրյանին ընդունված է համարել կոնստրուկտիվիստ կոմպոզիտոր: Նրա ստեղծագործությունները, լինելով հեղինակի ռացիոնալ մտածելակերպի դրսևորումներ, պարունակում են կա՛մ փիլիսոփայական սկիզբ, կա՛մ, ինչպես քննարկվող պիեսում է, քնարական - ռոմանտիկական կերպարայնություն, որը դիմում է կենդանի մարդու հոգուն:

Մեզ հետաքրքրող հանգամանքն ի հայտ է գալիս դեռևս առաջին պիեսի՝ «*Recitativo*»-ի առաջին ֆրագում: Այն սոնորիստական է: Երկրորդ դաշնամուրի օբերտոնային շարքի վրա շերտավորվում են շատ արտահայտիչ մոտիվային կորիզներ, որոնք նման են հայ ավանդական երաժշտությունից քաղված նմուշների: Այստեղ զգացվում է ունկնդրի գիտակցությունը «կախարդող» անսահման երաժշտական տարածությունը, որը նույնացվում է տիեզերական անսահմանության հետ:

«E» հնչյունի ակնհայտ գերակայությունը, ինչպես նաև փոքր ու մեծ տերցիաների ինտոնացիոն խաղը շատ նրբորեն մարմնավորվել են երկրորդ պիեսի ռեպետիտիվ շերտավորումների մեջ: Պիեսը հեղինակի կողմից վերնագրված է «*Corale*»:

Խորալի միջին բաժնում կրկին հանդիպում ենք վարիացիոն հետաքրքիր շարադրանքի: Այստեղ երկրորդ դաշնամուրի երաժշտական նյութի մեջ արտացոլվում է առաջին դաշնամուրի ֆակտուրան: Պիես-

սի սկզբի ռեպետիտիվ շերտավորումները նույնպես դաշնամուրի մի նյութի արտացոլումն են մյուսի նվագամասում:

Գոյուլթյուն ունի մի գործիքի երաժշտական նյութը մյուսի նվագամասում արտացոլելու ևս մեկ հետաքրքիր օրինակ: Բոլոր երեք դեպքերում արտացոլված նյութը վարիացիոն տարբերակումների է ենթարկվում, սակայն այդ «աղավաղումները» կերպարին յուրահատուկ գեղարվեստական որակ են հաղորդում: Դա կերպարային արձագանք է, բայց ոչ թե պարզապես երկրային, այլ՝ տիեզերական:

Հարց է առաջանում: Ինչո՞ւ տիեզերական բնույթի կերպարայնություն մեջ առկա է խորալը: Այս առիթով կարելի է մտածել, որ Տիեզերքն Աստծո ստեղծածն է, իսկ խորալը դիմում է Բարձրյալին՝ գոյուլթյուն ունեցող ամեն ինչի Արարչին:

Վերջին պիեսը՝ «Notturmo»-ն, նույնպես ասոցիատիվ ակնարկների շարքից է: Նոկտյուրնը գիշերային երաժշտություն է, իսկ գիշերը աստղերի ժամն է: Այսպես, իրար հետ միավորելով հասկացությունները, կոմպոզիտորն ունկնդրին «ասիպում է» տեսնել այն, ինչը երաժշտության մեջ թաքնված է:

Այս մասում համակցվում են ինտոնացիաների կրկնությունները՝ իրենց աղավաղված տարբերակներով, որոնք սկզբնաղբյուրից իրենց նշանակությունը ոչնչով չեն տարբերվում: Իսկ յուրաքանչյուր նոտայի վրա *staccato*-ն հիշեցնում է լուսային կետեր: Եվ եթե կետային հնչյունը կարող է արտահայտել կետային լույսը, ապա այս նոկտյուրնը ոչ թե սիրային երգ է, այլ՝ գիշերային երկնքում ցրված աստղերի պատկերը:

Դիտարկելով տվյալ պիեսի գրաֆիկան, որն անկասկած համապարփակ վարիացիոն է, կարելի է տեսնել նաև բյուրավոր աստղեր, համաստեղություններ, գալակտիկաներ, և այս բոլորն ստեղծվել է կոմպոզիտորի ռացիոնալ և միաժամանակ բանաստեղծական մտածողության արդյունքում:

Եթե ստեղծագործության առաջին և երկրորդ պիեսներում դրսևորվել էր նույնական կարգի վարիացիոն սկզբունքը, ապա վերջին պիեսում կարող ենք արձանագրել վարիատիվ սկզբունքի առկայությունը: Երաժշտական նյութի բնույթը վարիատիվ է իր հեռանկարային որակներով, թեև նրանում կիրառված ինտոնացիաներն ածանցված են առաջին պիեսի երաժշտական նյութից: Վարիատիվ

*Հասկացութեան տակ տվյալ դեպքում պետք է հասկանալ, որ դա երաժշտական նյութի Հնարավորութիւնն է: Դա այնպիսի երաժշտական նյութ է, որը, գուցե, անգամ վարիացիոն ուղղակի սկզբնաղբյուր չունի, այլ բխում է իր իսկ՝ կոմբինատորիկայի սկզբունքից: Վարիացիայի է ենթարկվում անորոշ ինչ-որ մի բան, սակայն վարիացիոն նյութի բնույթն այնպիսին է, որ այն կարող է լինել միայն վարիացիա:*

*Ցիկլի ընդգրկումով այն իր մեջ է ներգրավել մեղիտատիվ բնույթի վերարտադրման համար անհրաժեշտ բոլոր հնարները, այդ իմաստով, Լ.Աստվածատրյանի ստեղծագործութիւնն այդ ուղղութեամբ ամենից ավելի բազմակողմանին է:*

Ани АРУШАНЯН  
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

## **ВАРИАЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В МЕДИТАЦИЯХ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ**

В статье рассматриваются вариационные принципы в армянской фортепианной музыке. Автор указывает на наличествующие в медитативной музыке признаки вариационности и на приемы вариационности в музыкальном материале медитативных произведений на примере “Медитаций” Ваграма Бабаяна, цикла пьес “opus 10” Левона Аствацатуряна, посвященных бюраканской обсерватории и т.д.

## STYLISTIC TRENDS IN MODERN ARCHITECTURE OF DUBAI

The modern architecture in Dubai recorded a high progress in last decades.

It is notable that the indicated buildings belong to different philosophic concepts as general. Actually there is an obvious challenge between the vernacular roots and the contemporary trends of World Architecture. The existence of such reality led the architecture of Dubai into new image and uniqueness in the context of World tradition. Very interesting is the analysis of Dubai style today and its compositional values which are focused in this brief study, that is in behalf of the following buildings.

### 1.The Burj Al Arab (fig.1)



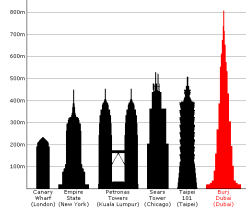
Burj Al Arab (Arabic: برج العرب, "Tower of the Arabs") is a luxury hotel in Dubai, United Arab Emirates managed by the Jumeirah Group and built by Said Khalil. It was designed by Tom Wright of WS Atkins PLC. At 321 metres (1,053 ft), it is the tallest building used exclusively as a hotel.[2] However, the Rose Tower, also in Dubai, which has already topped Burj Al Arab's height, will take away this title upon its opening in April 2008. The Burj Al Arab stands on an artificial island 280 metres (919 ft) out from Jumeirah beach, and is connected to the mainland by a private curving bridge. It is an iconic structure, designed to symbolize Dubai's urban transformation and to mimic the billowing sail of a boat. [3]

Construction of Burj Al Arab began in 1994. It was built to resemble the sail of a dhow, a type of Arabian vessel. Two "wings" spread in a V to form a vast "mast", while the space between them is enclosed in a massive atrium. Architect Tom Wright said "The client wanted a building that would become an iconic or symbolic statement for Dubai; this is very similar to Sydney with its Opera House, or Paris with the Eiffel Tower. It needed to be a building that would become synonymous with the name of the country .

**Features:** the hotel required complex engineering feats to achieve. The hotel rests on an artificial island constructed 280 meters offshore. To secure a foundation, the builders drove 230 40-meter long concrete piles into the sand. The foundation is held in place not by bedrock, but by the friction of the sand and silt along the length of the piles.[4]

**Reviews by architecture critics:** The pre-figuration of Dubai is the Burj Al Arab. It was the first project to take the step into the water. It is still a small step, a small island. But conceptually it meant everything; it opened up The Gulf for inhabitation. And just as the delirious New York used the functionalist argument of land-value to justify its densification, so does Dubai use the functionalist argument of beach-length to justify its extension into the sea. The argument is in the end not so important, what counts is the end-result. Another pre-figuration is the metaphor of the sail. It is an iconography that has a triple virtue; contextual (the hotel is sited on an island in the water), timeless (sailing has been around forever) and pointing to leisure (which works like a duck-building for a duck-restaurant). It is brilliant. Just one step further is the idea for an island in the form of a palm, and eventually a group of islands that echo the map of the world. [3].

## 2. The Burj Dubai.(fig.2)



The design of Burj Dubai is ostensibly derived from the patterning systems embodied in Islamic architecture, with the triple-lobed footprint of the building based on an abstracted version of the desert flower *hymenocallis* native to the region. The tower is composed of three elements arranged around a central core. As the tower rises from the flat desert base, setbacks occur at each element in an upward spiraling pattern, decreasing the cross section of the tower as it reaches toward the sky. At the top, the central core emerges and is sculpted to form a finishing spire. A Y-shaped floor plan maximizes views of the Persian Gulf. Viewed from above or from the base, the form also evokes the onion domes of Islamic architecture. The exterior cladding of the [Burj Dubai](#) will consist of reflective glazing with aluminum and textured stainless steel spandrel panels with vertical tubular fins of stainless steel. The cladding system is designed to withstand Dubai's extreme summer temperatures. The interior will be decorated by Giorgio Armani. It will also feature the world's fastest elevator, rising and descending at 18 m/s (40 mph). Engineers rotated the building 120 degrees from its original layout to reduce stress from prevailing winds. Over 45,000 cubic meters (59,000 cubic yards) of concrete, weighing more than 110,000 tones (120,000 short tons) were used to construct the concrete and steel foundation, which features 192 piles buried more than 50 m (164 ft) deep **Current records [5] Projected height:** Burj Dubai, compared to the height of some other well known tall buildings. The projected final height of Burj Dubai is officially being kept a secret due to competition from other buildings under construction or proposed; however, figures released by a contractor on the project have suggested a height of around 818 m (2,684 ft). Based on this height, the total number of habitable floors is expected to be around 160.

### 3. The Palm Jumeirah.(fig.3)



The Palm Jumeirah is an artificial island created using land reclamation by Nakheel, a company owned by the Dubai government. It is one of three islands called The Palm Islands which will increase Dubai's shoreline by a total of 520 km. The Palm Jumeirah is the smallest and the original of three Palm Islands (Palm Jumeirah, Palm Jebel Ali and Palm Deira) under development by Nakheel. It is located on the Jumeirah coastal area of the emirate of Dubai

**Description:** The Palm Jumeirah is in the shape of a palm tree. It consists of a trunk, a crown with 17 fronds, and a surrounding crescent island that forms an 11 kilometre-long breakwater. The island is 5 kilometres by 5 kilometres and its total area is larger than 800 football pitches. The crown is connected to the mainland by a 300-metre bridge and the crescent is connected to the top of the palm by a subsea tunnel[1]. Over the next few years, as the tourism phases develop, The Palm Jumeirah is touted as soon to be one of the world's premier resorts. The Palm Island is the self-declared 'Eighth Wonder of the World'. The island will double the length of the Dubai coastline. According to the developer's publicity material[2], the Jumeirah Palm island will feature themed boutique hotels, three types of villas (Signature Villas, Garden Homes and Canal Cove Town Homes), shoreline apartment buildings, beaches, marinas, restaurants, cafés and a variety of retail outlets. Over 30 beachfront hotels opened by the end of 2009, including:

Oceana Resort & Spa, the Trump International Hotel & Tower etc.<sup>1</sup>

**Construction:** began on the Palm Jumeirah island in June 2001 and the developers announced handover of the first residential units in 2006[1]. The island has been created using 94 million cubic metres of sand and 7 million tons of rock. The Palm Jumeirah was created by pouring sand fill onto the 10.5 metre-deep seabed using dredgers. Above sea level, 3 metres

---

<sup>1</sup> Other examples of the studied buildings are: Atlantis, the Palm, the Taj Exotica Hotel & Resort, Grandeur Residences, Tiara Residence, Oceana Resort & Spa, The Fairmont Palm Residence, The Fairmont Palm Hotel & Resort, The Dubai Estates Hotel & Park, Hotel Mission Dubai, Radisson SAS Hotel Dubai, The Palm Jumeirah Kempinski Emerald Palace Residences etc.



of the reclamation were achieved by a dredging technique known as "rainbowing," in which the sand fill was sprayed over the surface of the rising island. Calcareous sand was used for the reclamation. The island includes a curved breakwater using natural rock, intended to encourage the creation of a natural reef and provide habitats for sea life. [6]

#### 4.Ocean Heights.(fig.4)



Ocean Heights reflects an architectural brilliance that makes it a real landmark. This towering masterpiece is strategically situated at the entrance to Dubai Marina with easy access to nearby beach-front luxury hotels, shopping arcades, beach clubs, golf courses, and exciting leisure facilities such as the Wild Wadi water amusement park. Ocean Heights adorns the shoreline that skirts the Palm Island Jumeirah, one of the world's greatest contemporary landmarks. The Burj Al Arab and the Madinat Jumeirah, a luxury hotel and recreation complex exquisitely created in Arabic architectural traditions, are just a few of the many other attractions in the neighborhood, which include : three Basements, ground Floor, podium Floors, 77 Residential Floors.

Actually it is one of the many freehold towers being built in the Dubai Marina, and is located opposite to the Jumeirah Lake Towers. It will be situated next to the number one Dubai Marina and Marina Crown, and was designed by Aedas. Ocean Heights will be a 310-metre, 83-storey tower, with 564 apartments. This freehold residential tower will contain one, two, and three-bedroom apartment units from 722 to 1,515 square feet (67 to 141 square metres). Amenities at Ocean Heights will include an outdoor leisure deck with a temperature-controlled swimming pool, gymnasium, sauna and steam room, game room and children's play area.

Other amenities included are coffee and juice bars, restaurants, 24-hour security, concierge desk, and housekeeping services. With its unique twisting structure every floor of Ocean Heights has its own distinctive floor plan, and incorporates: entry to the building through a spacious, well-decorated lobby, health Club with latest fitness equipment, sauna, steam bath and jacuzzi

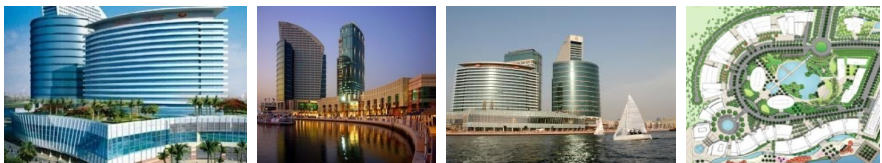
large sized, temperature-controlled swimming pools at podium 4 and signature floors etc.

### 5.The Al Kazim towers.(fig.5)



The Al Kazim towers project features three basement levels, a ground floor and an eight storey podium plus two 52-storey towers rising 44 floors above the podium to a height of 203m. Rising above the towers are two aesthetically-designed roofs at 265m. These iconic towers will include residential, office and commercial space and stand in a very strategic area near the fifth interchange on Dubai Sheikh Zayed road. With parking for almost 2,500 cars on the basement and podium levels, the towers are built on a massive land scale catering to the needs of the business community of Dubai Internet and Media Cities. The spectacular roof structure of each tower consists of approximately 1,200 tons of steelwork formed into intricate arches to echo the lines of the world famous Chrysler Building in New York. [8]

### 6.Dubai Festival City(fig.6)



The development incorporates residential and commercial buildings set within a high quality urban realm fronting Dubai Creek. A key initiative of the scheme is the thirty-two metre wide waterfront promenade or 'Corniche', linking a range of recreational landscape and urban settings including a boat quay, themed 'oases', and artificial lagoons. The particular emphasis has been placed on energizing day and night use, with wide pavements, integrated furniture, lighting, signage and water feature animation. Dubai Festival City (In Arabic: دبي فستيفال سيتي) is a large residential, business and entertainment development in the city of Dubai, United Arab Emirates. Touted as a "city-within-a-city", Dubai Festival City is the Middle East's largest mixed-use development: all elements for work, living, and leisure will be contained within the project. Once completed Festival City will comprise a series of residential communities, numerous hotels, malls, a golf course and other entertainment sites, and a full suite of public services, including schools.

**Description:** Dubai Festival City is situated along a beautiful waterfront expanse featuring one of the most visually stunning places to live, shop, work, and dine in Dubai, and acts much as a self-sufficient city. Other exciting developments within Festival City in Dubai include numerous entertainment attractions, a selection of new Dubai hotels for visitors to choose from, as well as its very own golf course! Designed by Robert Trent Jones II, Al Badia Golf Course will be managed by the Four Seasons Hotel. With a par 72 and more than 7,000 yards, the entire 18-hole course is 85 acres in total. A golf academy, health shop, and pro shop are all available for guests. Four illustrious residential areas provide residents a choice of luxurious living accommodations with beautiful architecture and opulence. For those not living in Dubai, the Intercontinental Dubai Festival City Hotel offers an inside look and experience into the newest and most lavish complex in the Emirates. At the Intercontinental Dubai Festival City hotel the surrounding sights come alive before your eyes. Built adjacent to Dubai Creek, the high rise affords stunning panoramic views of the surrounding area and features almost 500 guest suites. High speed Internet, flat screen televisions, entertainment centers, and amazing bathrooms are

only some of the fine amenities included. With direct access to the rest of the sprawling Dubai Festival City design, guests receive a very diverse and accommodating vacation experience. With an expansive automotive park, several world-class international schools, a modern Gold Souk marketplace, and a pair of colorful waterfront pavilions, Festival City in Dubai offers up one of the best and most innovative developments to date. From the Palm Islands to the World and onto Festival City and the many other attractions in Dubai, there is certainly no lack of things to do for visitors! From a long and traditional history to a completely new and modern generation of entertainment and living, it's no wonder Dubai has made its way to the top of the list for millions of international travelers. [9]

### **Conclusion**

The presented building are different from each other and preliminarily represent following trends of Modern and contemporary architecture

1. Modern Futuristic in behalf of of Burj Dubai building.
2. Post modern Architecture in behalf of of Burj Al Arab, The Palm Jumeirah and Ocean Heights.
3. Radical Postmodern in behalf of The Al Kazim towers
4. Sustainable design philosophy indicated in the architecture of Dubai Festival City

### **References**

1. "Burj Al Arab", Forbes Traveler, 2006. Retrieved on 2007-01-24.
2. <http://www.jumeirah.com/en/Hotels-and-Resorts/Destinations/Dubai/Burj-Al-Arab/>
3. <http://web.archive.org/web/20070117194511/http://www.egypteng.com/projectm/burj.asp>
4. "Burj Al Arab", EgyptEng.com engineering directory, 2000. Retrieved on 2007-01-24.
5. <http://www.zimbio.com/Burj+Dubai/notes/1/Burj+Dubai+Architecture+Design>
6. <http://www.dubai-architecture.info/DUB-033.htm>
7. <http://www.arabtecuae.com/ProjectDetails.aspx>
8. <http://www.arabtecuae.com/ProjectDetails.aspx>
9. <http://www.destination360.com/middle-east/ united-arab-emirates/dubai-festival-city>

**ԴՈՒՔԱՅԻ ԱՐԴԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՈՃԱԿԱՆ  
ՈՒՂՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

*Դուքայը վերջին տասնամյակում դարձավ ժամանակակից ճարտարապետության զարգացման համաշխարհային կենտրոններից մեկը: Հողվածում բնութագրվում է քաղաքի շենքերից մի ընտրանի, հաջորդաբար դրանք դասակարգվում են չորս ոճական խմբերում՝ ֆուտուրիստական (Բուրջ Դուքայ), պոստմոդերնիստական (Բուրջ էլ Արաբ, Պալմ Զոմեյրա և Օվկիանյան բարձունքներ), ռադիկալ (էլ Քազիմ աշտարակը) և միջավայրակայուն (Ֆեստիվալյների աշխարհը):*

## ԼԵՎՈՆ ԹՅՈՒԹՅՈՒՆՉՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՍՅՈՒՐՈՒԵԱԼԻՉՄԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Փարիզի ժամանակակից արվեստի օրրանում՝ Պոմպիդոու կենտրոնում այսօր ներկայացված են երկու հայազգի նկարիչ: Ուստանիկ Մանուկ Աղոյանը՝ աշխարհին հայտնի որպես Արշիլ Գորկի, հաճախ է հայտնվում թե՛ ամերիկյան, թե՛ եվրոպական և թե՛ հայ արվեստաբանական ուսումնասիրությունների կենտրոնում՝ շնորհիվ ժամանակակից արվեստում, հատկապես 20-րդ դարի ամերիկյան արվեստում ունեցած ներդրման: Փոքր-ինչ այլ է պատկերը ֆրանսահայ նկարիչ Լևոն Թյուլթյունջյանի պարագայում: Մինչ այսօր նկարիչը ֆրանսիական արվեստաբանական շրջանակներում ներկայացված է մեկ մենագրություն և մի քանի կատալոգների միջոցով՝ միաժամանակ լինելով Դրուտ աճուրդատարահի նախընտրելի հեղինակների շարքում: Իսկ Հայաստանում Թյուլթյունջյանի արվեստին անդրադարձ է կատարվել միմիայն հոգվածների միջոցով<sup>1</sup>: Այս փոքրածավալ հոգվածի գլխավոր նպատակն է ևս մեկ անգամ անդրադառնալ նկարչի արվեստին՝ այս անգամ շեշտը դնելով նրա բազմաբովանդակ ժառանգության միայն մեկ հատվածի՝ սյուրռեալիստական երկերի վրա:

Լևոն Թյուլթյունջյանը (1904/06-1968) ծնվել է Ամասիայում, նախնական և միջնակարգ կրթությունը ստացել Ստամբուլում: Մեծ եղեռնի տարիներին բազմաթիվ այլ հայ երեխաների հետ Թյուլթյունջյանը լքում է Թուրքիան, հայտնվում նախ Հունաստանում, ապա՝ Վենետիկի սբ. Ղազար կղզում՝ Մխիթարյանների մոտ, և 1923թ. վերջնական բնակություն հաստատում Փարիզում:

Որպես արվեստագետ Թյուլթյունջյանը շատ հետաքրքիր զարգացում է ապրում: Նրա սկզբնական գործերը՝ հիմնականում դիմա-

<sup>1</sup> Տե՛ս Արարատ Աղայան, Հայաստան-Ֆրանսիա. գեղարվեստական կապերը XX դարում, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1991, հ. 4, էջ 17-22: Երևանի ինստիտուտի հրատարակած «Ֆրանսահայ կերպարվեստ» գրքում, Երևան, 1991, էջ 69-72: Яков Хачикян, Художник Левон Тутунджян, в книге “Наедине с ушедшим. Калейдоскоп воспоминаний”, книга 1, Айагитак, Ереван, 2002, сс. 53-58.

նկարներ և նատյուրմորտներ, ազդված են կուբիզմից՝ Պիկասոյի և Բրաքի արվեստից: Երիտասարդ Թյուլթյունջյանի արվեստում զգալի դեր է ունեցել ծանոթութունը Երվանդ Քոչարի հետ: Այս իրողութունն արձանագրված է ոչ միայն Թյուլթյունջյանական խոսքերում<sup>2</sup>, այլ նաև նրա ստեղծագործութուններում: 1920-ական թթ. Թյուլթյունջյանը ստեղծում է կես-կուբիստական, կես-աբստրակտ ոճի կոլաժների շարք, ինչպես նաև աբստրակտ սյուրռեալիզմին կամ էքսպրեսիոնիզմին հարող ստեղծագործութուններ: 1925թ. նոյեմբերի 30-ին Փարիզում բացվում է «Այսօրվա արվեստը» խորագիրը կրող մի ցուցահանդես, որում ներառված 86 աշխատանքները ներկայացնում էին 20-րդ դարի ամենատարբեր ուղղութունները՝ ֆուտուրիզմ, դադաիզմ, կուբիզմ, պոստկուբիզմ, պուրիզմ, նեոպլաստիցիզմ, կոնստրուկտիվիզմ, ֆիգուրատիվ և աբստրակտ սյուրռեալիզմ: Այս ցուցահանդեսը, ինչպես և ծանոթութունը վրաց նկարիչ Կակաբադձեի հետ մեծապես ազդում են Թյուլթյունջյան արվեստագետի հետագա ուղու վրա, և 1926թ. նկարչի համար հեղափոխական տարի է դառնում: Այս ժամանակ էքսպրեսիոնիզմից և կուբիզմից Թյուլթյունջյանն անցնում է օրգանական և երկրաչափական աբստրակցիոնիզմի: 1926թ. իր ստեղծագործութուններում է, որ նկարիչը վեր է հանում նեյրովեգեստատիվ համակարգը՝ ստեղծելով ըջիջներից, արմատներից, պրոտոպլազմայից կազմված մի աշխարհ: Սա գերմանական բնափիլիսոփայութունից եկող միկրո- և մակրոտիեզերքի միացումն էր, երբ ոգին և մատերիան ընդունվում են որպես մեկ ամբողջութուն: Այս տարիներին Թյուլթյունջյանը նույնիսկ ավելի առաջ է գնում՝ դիմելով մաքուր մեխանիկական գրին՝ ավտոմատիզմ: 1928-29թթ. իր նկարներում և քանդակներում Թյուլթյունջյանը սինթեզում է միկրո- և մակրոտիեզերքները, երկրաչափական և օրգանական ձևերը: Ստեղծվում է «Գունըը տարածության մեջ» շարքը: 1928-30թթ. նա մասնակցում է մի շարք ցուցահանդեսներին՝ ցուցադրվելով Արալի, Կուսկայի, Միրոյի, Մոնդրիանի, Պիկասոյի կողքին:

1929-ին Փարիզում հրատարակվում է Կոնկրետ նկարչության մանիֆեստը՝ Քարլսոուի, Դյոզբուրգի, Հեյրոնի, Վանցի և Թյուլթյունջյանի ստորագրությամբ: Այն հայտարարում էր.

<sup>2</sup> Տե՛ս Gladys C. Fabre, Tutundjian, Editions du Regard, Paris, 1994, p. 13.

1. Արվեստը տիեզերական է:
2. Արվեստի գործն իրականացումից առաջ պետք է ամբողջությամբ հղացվի և ձևակերպվի մտքում: Այն բնությունից չպետք է ստանա ոչ մի ձևական բան, ոչ զգայնությունից, ոչ էլ զգացմունքայնությունից:
3. Մենք ուզում ենք բացառել լիրիզմը, դրամատիզմը և սիմփոլիզմը:
4. Նկարը պետք է ամբողջովին կառուցված լինի զուտ պլաստիկ տարրերով, այսինքն՝ պլաններով և գույներով: Նկարչական տարրը չունի այլ իմաստ, քան «հենց ինքը»:
5. Նկարի կառուցվածքը, նույնքան, որքան իր տարրերը, տեսողական ընկալման համար պետք է լինի պարզ և քննելի:
6. Արվեստի տեխնիկան պետք է լինի մեքենայական, այսինքն՝ ճշգրիտ, հակատպավորապաշտական:
7. Ճիգ՝ բացարձակ հստակության համար<sup>3</sup>:

1930-32 թթ. ԹյուլթյունՆյանը ստեղծում է այս հայացքներին համապատասխան նկարների ու հարթաքանդակների մի հետաքրքիր շարք: Սրանցում արվեստագետն օգտագործում է գեղարվեստական սահմանափակ արտահայտչամիջոցներ՝ նախապատվութուն տալով մոնոքրոմիային:

1930-ականներին ԹյուլթյունՆյանը հանդես է գալիս Արփի, Հերբենի, Գլեյդի, Դելոնեի, Ջակոմետիի հետ: Այս միությունից ծնվում է «Վերացապաշտութուն և ստեղծագործութուն» շարժումը:

Եթե 20-րդ դարասկզբին նկարիչներից շատերը, սկսելով իրենց ստեղծագործական ուղին Ֆիգուրատիվ արվեստից, անցում էին կատարում դեպի աբստրակցիոնիզմ, ապա ԹյուլթյունՆյանի դեպքում ակնատես ենք լինում հակառակ գործընթացին: Իր ստեղծագործական ուղու միջնամասում ԹյուլթյունՆյանը հրաժարվում է աբստրակտ ձևերից և դիմում ֆիգուրատիվ նկարչությանը՝ նախապատվութուն տալով սյուրռեալիզմին:

Որպես սյուրռեալիզմի սկզբնակետ ընդունված է համարել 1924թ. լույս տեսած Անդրե Բրետոնի «Սյուրռեալիզմի առաջին մանիֆեստը», թեև ինքը՝ Բրետոնը, հայտարարում է, որ սյուրռեալիզմը

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 104:



սկսվում է 1919թ.<sup>4</sup> իր և Սուպոյի «Մագնիտական դաշտերի» տպագրությունները, որտեղ առաջին անգամ բացահայտ արտահայտվում է ավտոմատիզմը որպես որոշակի մեթոդ<sup>4</sup>: 1920-ական թթ. վերջը և 1930-ականների սկիզբը նշանավորում էին սյուրռեալիզմի վերելքի շրջանը, երբ ուղղութային Համախոհներն արագորեն Համարվում էին, իսկ Փարիզում մեկը մյուսին էին փոխարինում խմբակային ցուցահանդեսները՝ 1925թ., 1926թ., 1928թ., 1933թ., 1938թ.: Սյուրռեալիստական էսթետիկան, հիմք ընդունելով Փրոյդիզմը, Նիցշեի Գերմարդու տեսությունը, Կանտի դոկտրինը, Բերգսոնի ինտուիտիվիզմի և Դիլտեյի իդեալիզմի փիլիսոփայությունը, գեղանկարչական լեզվի նախահայրեր Հայտարարելով Բոսխին, Բրեյգել Ավագին, ռոմանտիկներին և սիմվոլիստներին, մեծապես տարածվում էր ժամանակի արվեստագետների շրջանում: Սյուրռեալիստները կոչ էին անում ազատագրել մարդու «Նար», հոգին տրամաբանությունից, գիտակցությունից, բարոյականությունից, պետականությունից, ավանդական էսթետիկայի ճիւղաններից, որոնք նրանց կարծիքով բուրժուական քաղաքակրթությունից արգասիքն էին և խոչընդոտում էին մարդու ստեղծագործական պոտենցիալի արտահայտմանը: Սյուրռեալիստները գտնում էին, որ կեցությունից իրական պատկերը թաքնված է ենթագիտակցական ոլորտում, և արվեստագետը պետք է այն վերահանի և ցուցադրի իր ստեղծագործություններում՝ հիմնվելով ենթագիտակցության արտահայտման ցանկացած ձևի վրա: Վերջիններիս շարքին էին պատկանում երազները, հալյուցիանցիաները, գառանցանքը, մանկությունից հիշողությունները, միստիկ տեսիլքները և այլն: «Իմացությունից փորձն այլևս տեղին չէ, բանականությունն այլևս չպետք է հաշվի առնվի, միայն երազն է մարդուն տալիս ազատություն իրավունք», - գրում էին սյուրռեալիստները *La Révolution Surréaliste* հանդեսի առաջին համարում<sup>5</sup>: Գեղանկարչության մեջ սյուրռեալիզմի հետևորդները գնացին երկու տարբեր ուղիներով: Առաջինի հետևորդները, առավելապես ներշնչված լինելով Զորջո դե Կիրիկոյի գործերով, կտավներում պատկերում էին իրական կերպարներ, որոնք, սակայն, կամ ենթարկվում էին մասնատումների կամ խեղաթյուրումների, կամ իրար կապ-

<sup>4</sup> *Сте́нн Андреев* Л. Сюрреализм. Москва, 2004, стр. 19.

<sup>5</sup> *Waldberg P.*, Surrealism, London, 1965, p. 47.

վում անտրամաբանական հանգուլցյներով: Այս ուղղության ամենահայտնի ներկայացուցիչներն էին Սալվադոր Դալին, Մաքս Էռնստը, Ռենե Մագրիտը, Պոլ Դելվին: Մյուս տարբերակն աբստրակտ սյուրռեալիզմն էր, որի հետևորդներն էին Խուան Միրոն, Անդրե Մասոնը, Մատտան: Այս նկարիչների ստեղծագործությունները խիստ տարբերվում էին մեկը մյուսից՝ միավորվելով երևի թե միայն մեկ կետում. նրանք բոլորը ձգտում էին նոր գերիրականություն կերտել՝ սյուրռեալիզմի էսթետիկային համաձայն:

Լևոն Թյուլթյունջյանը նախապատվություն է տալիս Ֆրեդուրատիվ սյուրռեալիզմին: Ամենայն հավանականությամբ, նրա առաջին սյուրռեալիստական գործերը ստեղծվել են 1929-ին, սակայն նկարչի արվեստում սյուրռեալիզմի աստիճանական զարգացմանը, ցավոք, դժվար է հետևել, քանի որ աշխատանքների մեծամասնությունը թվագրված չէ: Փոխարենը միանգամայն հստակ առանձնանում են թեմատիկ գծերը: Ինչպես մյուս սյուրռեալիստները, այնպես էլ Թյուլթյունջյանն ունի իր նախընտրելի թեմատիկան, որն առանձնանում է սիմվոլների առատությամբ: 1929-30-ական թթ. իր գործերը նա «բնակեցնում» է մերկ, անդամահատված, «հերձված» մարմիններով, իր ստեղծագործական ուղու նախորդ չրջանից եկած գնդերով, շախմատաձև սալահատակով, ճարտարապետական դեկորներով: Դեռ ստեղծագործական ուղու սկզբում հանդիպող մրգերը՝ խնձոր, տանձ, կեռաս, խաղող, նուռ, այժմ ստանում են սյուրռեալիստական հնչողություն: Նկարիչը հաճախ է դիմում նաև մարդկային ձևերի պատկերմանը՝ կամ շղաճիգ ու արյունոտ, կամ հենակի վրա հանգիստ հանգչող: Հակադրություն մեջ են ներկայացվում նաև նկարչի գործերում բազմիցս հանդիպող ծառերը՝ մերթ փոթած, մերթ չորացած: Սիմվոլների շարքում է նաև ճուպանը, որ երբեմն օձի պես գալարվում է հատակին, երբեմն փաթաթվում ծառի բնին, երբեմն էլ մարդու ձևերին է: «Կարմիր դիմակն» ու «Դեղին դիմակը» ներկայացնում են նկարչի տաշիգմի, էքսպրեսիոնիզմի չրջանից եկող դեմքերը՝ անցած սյուրռեալիզմի բովով: Աչքերով և ատամներով այս դիմակները կարծես բազում խոշտանգումների ենթարկված մարդու դեմք լինեն:

Ընդհանրապես Թյուլթյունջյանական սյուրռեալիզմի համար առաջնային դեր ունի գաղափարական հենքը: Նկարչի սյուրռեալիստական սիմվոլիկան ընթերցելիս՝ ակնհայտ է դառնում, որ այն

մեծամասամբ միտված է ներկայանալու որպես կեցության երկու հակադիր վիճակների՝ կյանքի և մահվան խորհրդանիշ:

Յուրօրինակ են Թյուլթյունջյանի քառամաս ստեղծագործությունները: Նկարը կազմող չորս մասերից յուրաքանչյուրը ներկայացնում է նկարչի ստեղծագործական կյանքի մի շրջան: Այստեղ հանդիպում ենք տաշիգմից և էքսպրեսիոնիզմից եկող մարդկային դեմքեր, «Գունդը տարածություն մեջ» շարքից հատվածներ, սյուրռեալիստական երանգ ստացած մրգեր և ծառեր:

Թյուլթյունջյանը խիզախորեն դիմում է մարդկային մարմնաձևերի խեղումների, մասնատումների, «հերձումների»: Սակայն դրանք դալիական ձևախեղումները չեն և մեծամասամբ զերծ են էրոտիզմի տարրերից: Այս աշխատանքներն ավելի շատ հիշեցնում են մետաֆիզիկական նկարչությունը՝ ներչնչված դե Կիրիկոյի արվեստից, սակայն միաժամանակ սյուրռեալիզմի անմիջական ազդեցությունը ենթարկված: Արվեստաբան Ժ.Բերտրանը Թյուլթյունջյանին կոչում է «երազնների մանրակրկիտ ընդօրինակող, բայց չափազանցությունների ու մետաֆորների թշնամի»<sup>6</sup>: Թեև Թյուլթյունջյանի սյուրռեալիզմն առավել մոտ է Ռենե Մագրիտի տարբերակին: Վերջինս ևս իր վաղ աշխատանքներում հարում էր կուբիզմին և էքսպրեսիոնիզմին, իսկ նրա սյուրռեալիստական գործերի համար ներչնչանքի աղբյուրը մետաֆիզիկական նկարչությունն էր: Մագրիտը ամենապարզ իրերին խորհրդավորություն էր հաղորդում երբեմն անսովոր համադրությունների կիրառման միջոցով, երբեմն խիստ լակոնիզմի կամ բառային հավելումների շնորհիվ:

Թյուլթյունջյանի սյուրռեալիստական շրջանի աշխատանքներում ևս կապ է նկատվում Երվանդ Քոչարի արվեստի հետ: Եթե 1920-ականներին այս կապը վերաբերվում էր կուբիզմի կնիքը կրող ստեղծագործություններին, այժմ կարելի է զուգահեռներ անցկացնել Թյուլթյունջյանի սյուրռեալիստական գործերում հանդիպող «հերձած» մարմինների և Քոչարի «Գեղանկարչությունը տարածություն մեջ» շարքի կերպարների միջև:

<sup>6</sup> Տե՛ս Շահեն Խաչատրյան, Երկու նկար, երկու մաքառած արվեստագետ, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1984, թիվ 9, էջ 14:

Թյուֆյունջյանի սյուրռեալիստական աշխատանքներն ուսում-նասիրելիս՝ դժվար է խուսափել նկարչի մեջ եղեռնը վերապրած հայորդու կերպարը պատկերացնելուց: Թեև նրա արվեստում եղեռնի թեմատիկան չի գտել անմիջական վերարտադրում, այնուհանդերձ սյուրռեալիզմը թույլ էր տալիս փոխանցել ցավի և տառապանքի մթնոլորտը՝ միաժամանակ զերծ մնալով զուտ ազգայնական թեմատիկայից և զնալով ժամանակի արվեստագիտական ոգուն համընթաց<sup>7</sup>:

Լևոն Թյուֆյունջյանի սյուրռեալիզմը համահունչ էր այս ուղղության ընդհանուր գաղափարախոսությանը և միաժամանակ յուրատիպ էր, ինքնուրույն, չէր կրկնում մյուս սյուրռեալիստներից և ոչ մեկի արվեստը: Մեզ են ներկայանում հասուն, կայացած, սեփական գեղագիտական համակարգը մշակած արվեստագետի երկեր, որոնք հիրավի հարստացնում են սյուրռեալիզմի համընդհանուր ժառանգությունը:

Բավական երկար ժամանակ պահպանելով սյուրռեալիստական ոգին՝ 1960թ. Թյուֆյունջյանն այնուամենայնիվ վերադառնում է մաքուր արատրակցիային՝ դարձնելով այն իր բազմաչերտ արվեստի վերջնակետը:

Мане МКРТЧЯН  
Институт искусств НАН РА

## ИСКУССТВО ЛЕВОНА ТУТУНДЖЯНА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО СЮРРЕАЛИЗМА

Статья посвящена сюрреалистическим произведениям французского художника армянского происхождения Левона Тутунджяна, которые составляют лишь одну область его многогранного искусства. Воздав должное кубизму, абстрактному сюрреализму, экспрессионизму, а затем и органическому и геометрическому абстракционизму в начале своего творческого пути (1920-е гг.), Тутунджян вскоре обращается к фигуративной живописи,

<sup>7</sup> Ցեղասպանության գործոնի արտացոլումը Թյուֆյունջյանի արվեստում քննվում է ժան Լուիզ Մյուրաշանյանի «Լևոն Թյուֆյունջյան. ցնցումը, անհատականությունը և ժամանակակից արվեստը ցեղասպանության հետևանքով» ատենախոսությունում, <http://udini.proquest.com/>

отдавая предпочтение сюрреализму (1930-1960-е гг.). Тутунджяновский сюрреализм отличается изобилием символов: расчлененные тела, шары, перешедшие сюда из предыдущего творческого периода, архитектурные декоры, деревья, фрукты, маски, канаты. Художник смело искажает формы человеческого тела, прибегает к “ампутации” и “вскрытию”. Однако это не далиевские искажения формы; в большинстве своем они лишены признаков эротизма и скорее напоминают вдохновенную искусством Джорджо де Кирико метафизическую живопись, приближающуюся к сюрреализму Рене Магритта. В произведениях Тутунджяна сюрреалистического периода заметна также связь с искусством его учителя Ерванда Кочара.

Сюрреализм Левона Тутунджяна, будучи созвучным с общей идеологией этого направления, в то же время своеобразен, самостоятелен, не повторяет искусство ни одного из сюрреалистов. Перед нами предстают произведения зрелого художника, выработавшего свою собственную эстетическую систему.

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ  
Նովոսիբիրսկի ճարտարապետության և  
գեղարվեստի ակադեմիա

## ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՎՐԱՍՏԱՆԻ ՁԱՐԳԱՅԱԾ ՄԻՋՆԱԳԱՐԻ ԵՌԱԽՈՐԱՆ ԲԱԶԻԼԻԿ ՏԱՃԱՐՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

X-XI դարի առաջին քառորդը այն ժամանակահատվածն է, երբ տարածաշրջանում գերիշխում էր կենտրոնական Հայկական Բագրատունիների հզոր թագավորությունը, իսկ Վրաստանում, Տայքում, Տաշիր-Ձորագետում, Կարսում և այլ ավելի մանր Հայկական թագավորություններում, որոնք քաղաքական կախվածություն մեջ էին կենտրոնական Հայաստանի թագավորից (հետագայում Բյուզանդական կայսրից), իշխում էին Բագրատունիների Կյուրիկյան ճյուղը կամ նրանց մյուս շառավիղները՝ այսպես կոչված Հյուսիսային (վրացական) ճյուղը<sup>1</sup>: Դա այն ժամանակահատվածն է, երբ Հայերը մեծ դեր էին կատարում նաև Բյուզանդիայի կյանքում: Քաղաքական և տնտեսական բարձր մակարդակի արգասիքն է, որ այս տիպի հսկա տաճարներ կառուցվեցին Հայաստանում, Վրաստանում և Բյուզանդիայում:

Ճարտարապետական շատ վիճահարույց հարցեր պատասխան են ստանում համալիր ուսումնասիրության ընթացքում, երբ արհեստական խոչընդոտներ չեն ստեղծվում երկու երկրների ճարտարապետությունն առանձին-առանձին ուսումնասիրողների կողմից (Գ.Չուբինաչվիլի, Վ.Բերիձե, Վ.Հարությունյան և այլք): Մեր աշխատանքում դիտարկվում են Հայկական և վրացական եռախորան բազիլիկ տաճարները համեմատության մեջ: Փորձ է արված բացահայտելու նրանց առաջացման գենեզիսը, տիպի զարգացումը և յուրահատկությունը:

Այս տիպի առաջացման համար վարկածները երկուսն են՝ առաջինը, որ կենտրոնագմբեթ տիպի գենետիկական զարգացման հետևանք է (Ստրժիգովսկի և այլք), երկրորդը, որ VI դարի Բեթղեհեմի

<sup>1</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր III, Երևան, 1976, էջ 48-438:

Ս. Ծննդյան բազիլիկայի հորինվածքի ազդեցություն հետևանք է (Ա.Ղազարյան):

Այս տաճարներից Հայաստանում կառուցվել են դեռևս VII դարում: Առաջին օրինակը Դվինի կաթողիկեն է 608-628թթ. (Վ.Հարությունյան և ուրիշներ, ըստ Ա.Ղազարյանի՝ 640-ական թթ.) և Թալինի կաթողիկեն, որը թվագրվում է նույն դարի 70-80 ական թթ.:

X դ. երրորդ քառորդում Տայքի Հայոց թագավորությունում կառուցվում է Օշկավանքը, որից հետո X-XI դարերում այս տիպի տաճարներ կառուցվել են ինչպես Բյուզանդիայում (Աֆոնի վանքերի կաթողիկենները, Մեծ Լավրայում, Իվիրում, Վաթոպեղում և այլն), այնպես էլ Վրացա-Աբխազական Կախեթում, էրեթիայում (Քուլթախի տաճարը 1003, և Ալավերդու տաճարը XI դարի առաջին քառորդ)<sup>2</sup>:

Արմեն Ղազարյանը ճիշտ է նկատել, որ այս հորինվածքը չի հարում բյուզանդական ավելի վաղ կառուցված տաճարներին, այն ինքնատիպ է, և ամենայն հավանականությամբ Բյուզանդիայում գտնվող տաճարները պետք է ազդված լինեն Տայքի օրինակներից<sup>3</sup>:

Այդ գաղափարը հաստատում է Գեորգի Մթացմնդեցու նյութերը, որի համաձայն Հովնան Թոռնիկյան-Մամիկոնյանը գաղտնի կերպով անցել է հոգևոր ծառայության Տայքում գտնվող Չորավանքում (Դորթ Քիլիսա), հետո այլ հոգևորականների հետ մեկնել է Փոքր Ասիայում գտնվող վանքերից մեկը ծառայության: Որոշ ժամանակ անց իր բարեկամ Թոռնիկեի հետ, որը հաղթել էր Բյուզանդիայում հայազգի ապստամբ զորավար Վարթ Սկլերոսին, կառուցում է Իվիրի վանքը Աֆոնում (980-983 թթ.)<sup>4</sup>:

Հայերը Բյուզանդական կայսրությունում կարևոր դեր են ունեցել: Հայազգի Վասիլին (Բարսեղ) հաջորդեց նույնպես հայազգի կայսր Լևոն VI և այդպես համարյա 190 տարի (X-XI դդ.) նրա ղինաստիան իշխեց Բյուզանդիայի գահին, հիմք դնելով հայկական այսպես

<sup>2</sup> Казарян А.Ю. Крестово-купольные триконхи в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции (М., 2000). СПб., 2000, стр. 24.

<sup>3</sup> Նույն տեղում, էջ 24-27:

<sup>4</sup> Закарая П. Зодчество Тао-Кларджети, Тбилиси, 1990, стр. 127.

կոչված Մակեդոնական զինաստիային<sup>5</sup> :

Անհերքելի փաստ է, որ Տայքը լինելով Հայկական բարձրավանդակում, ի սկզբանե բնակեցված է եղել հայերով, որոնց հիմնական մասը քաղքեղոնական է եղել զարգացած միջնադարում: Մինչև VIII դարի վերջը այնտեղ իշխել են Մամիկոնյանները, որից հետո պարտութուն կրելով արաբներից, հաստատվեցին Բյուզանդիայում, իսկ այնտեղ թողեցին իրենց կրտսեր ազգականներին՝ Թոռնիկյան-Մամիկոնյաններին: IX դ. վերջին Աշոտ Մսակեր Բագրատունին Տայքում Կալմախ ամրոցը կառուցեց և իր ընտանիքը տեղափոխեց այստեղ: X դարի կեսերին Տայքում իշխում էին Բագրատունի կյուրապաղատները, որոնցից ամենահայտնին Դավիթ Մեծ Կյուրապաղատն էր (966-1000թթ.), իսկ նրա մահից հետո Տայքը ժառանգվեց Բյուզանդիային<sup>6</sup> :

XX դարի երկրորդ կեսում այս տիպի կառույցներից մի քանիսը (Օշկավանք, Խախուվանք, Իշխան), որպես վրացական ճարտարապետության հուշարձաններ (ամենայն հավանականությամբ հիմք ընդունելով, որ կան նաև վրացատառ կամ հունատառ արձանագրութուններ) համեմատական աղյուսակների մեջ էին դրվում Հայաստանի զարգացած միջնադարի այլ ճարտարապետական հուշարձանների հետ (Ռ.Աղաբաբյան, Վ.Բերիձե և այլք), այդպիսով արհեստականորեն համարելով վրացական հուշարձաններ: Սակայն մի շարք այլ հետազոտողների կողմից առաջ քաշվեց տեսանկյուն (Ն.Մառ, Տ.Մարության, հետագայում՝ Ա.Ղազարյան և այլք), որ դրանք լինելով հայ քաղքեղոնականների (բացառությամբ Խախուվանքի, որը ըստ Տ.Մարությանի կառուցվել է հայ առաքելական հավատքի հետևորդների համար) կառույցներ հայկական մշակույթի անբաժանելի մասն են կազմում:

Օշկավանքը գտնվում է Խորազոյն Հայքի (Տայքի) Ազորդացփոր գավառի Օշկ վանք գյուղում (այժմ Թուրքիայի տարածքում): Օշկը կառուցել են Աղբներսեհ Կյուրապաղատի որդիների Բագրատի և Դավիթ Մագիստրոսի (հետագայում Կյուրապաղատ) Բագրատու-

<sup>5</sup> Харанис П., Армяне в Византийской Империи. Лиссабон, 1967 (перевод Устьян А. 2009), стр. 24.

<sup>6</sup> Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր III, էջ 108:



ներհանգիստի, և հանդիսացել է Տայքի հայ-քաղքեղոնական համայնքի գլխավոր եկեղեցին<sup>7</sup> :

Օշկավանքի հյուսիսային և հարավային խաչաթևերը գրեթե նույնուժյամբ կրկնում են արևելյան թևի խորանն ու զույգ ավանդատները: Գմբեթը հենված է չորս հսկա մույթերի վրա, իսկ գմբեթատակ քառակուսուց անցումը իրականացված է տրոմպների և առագաստների օգնությամբ: Տաճարին հյուսիս-արևմտյան մասից կից է երկար նեղ մի սրահ, որը արևելքից ավարտվում է կիսակլոր խորշով, իսկ հարավ-արևմտյան մասից սյունասրահ է արված: Արևմուտքից հետագայում կցակառույցներ են ավելացվել: Մուտքեր կան հարավային, հյուսիսային և արևմտյան խաչաթևերում և սյունասրահից: Տաճարի հյուսիսային, արևելյան և հարավային խաչաթևերի խորանները գրեթե սիմետրիկ են: Կոնաձև տանիքով բարձր թմբուկը արտաքինից պատված է դեկորատիվ սյունակամարաշարով: Բացի երեք փորագրված վրացատառ արձանագրություններից, մնացած բոլորը կարմիր ներկով են արված և ամենայն հավանականությամբ բավականին ուշ<sup>8</sup> :

Այս հսկա կառույցը, որն ունի ավելի քան 38մ բարձրություն, ծավալատարածական և համաչափական նորամուծություններ է բերում: Ընդհանուր առմամբ տաճարը ձգտում է դեպի վեր: Տանիքների երկթեքությունն անկյունները սրվում են, թմբուկը երկարում է և այլն:

Իշխանը Տայքի ամենանշանավոր տաճարներից է՝ կառուցված VII դարում, սակայն փոփոխությունների է ենթարկվել IX-XI դդ. երեսուպատման աշխատանքներից: Արևելյան խորանը բոլորած է ստեղծված կամարաշարով, իսկ ծածկը՝ գմբեթաղ: Հյուսիսային և հարավային խաչաթևերը ուղղանկյուն են ու թաղածածկ: Իշխանի գմբեթը հենվում է չորս առանձին կանգնած մույթերն իրար կապող գմբեթակիր կամարների վրա, որոնք պայտածև և երկկենտրոն են: Մուտքի դռներ կան արևմտյան և հարավային ճակատներից: Հետագայում մուտքեր են բացվել նաև թևերի վրա, որոնցից հարավայինը շքեղ ձևավորված է: Իշխանի բացի արևելյան ճակատից, հյուսիս-արևելյան պատերը կանգնած են աստիճանաձև որմնախարսխի վրա:

<sup>7</sup> Մարության Տ., Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 104:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 105:

Արևմտյան թևի հյուսիսից կցված սրահի պատճառով այդ մասում որմնախարրիսխր ավարտվում է<sup>9</sup> :

Գոյուլթյուն ունեն կարծիքներ, որ Իշխանի տաճարը ի սկզբանե գվարթնոցատիպ (տետրակոնիս, շրջապատված շրջանաձև սրահով) է եղել, և այժմյան տեսքը ստացել է զարգացած միջնադարում կատարված վերակառուցումների ընթացքում (Գ.Չուբինաչվիլի, Ն.Սևերով, Շ.Ամիրանաչվիլի, Ն.Տոկարսկի և այլք)։ Սակայն Տ.Մարուլթյանի հետազոտությունները<sup>10</sup> ցույց են տալիս, որ ամենայն հավանականությամբ ծավալատարածական և հատակագծային հիմնական և կտրուկ ձևափոխման չի ենթարկվել։ Սակայն անհրաժեշտ են հնագիտական պեղումներ վերջնականապես համոզվելու համար։

Խախու վանքը, ինչպես և Օշկավանքն ու Իշխանը, գտնվում է Խորագուլյն Հայքում։ Այն ընդամենը հինգ կիլոմետր է հեռու Օշկավանքից և եղել է Տայքի Հայ-լուսավորչական հավատքի հետևորդների գլխավոր եկեղեցին։ Կառուցման մասին կան մի քանի վարկածներ։ Նախ, որ կառուցել է Դավիթ Մեծ Կյուրապաղատը X դարում, իսկ մյուսի համաձայն՝ Դավիթ Ա Կյուրապաղատը (876-881)։ Արևմտյան թևը եռանավ սրահ է, որոնցից միջինը ավելի լայն է մյուսներից։ Արևմտյան թևի հյուսիսային կողմից կից է երկայնական թաղածածկ մի սրահ, իսկ հարավից թաղածածկ բաց սյունասրահ, որտեղից էլ բացված է գլխավոր մուտքը։ Խախու վանքի պատերը ձևավորված են քիվերով, շքեղ կամարաղեղներով և հովհարաձև երկգույն քարերով ստեղծված պատուհանների վերնամասերով։ Տասնըվեցնիստանի թմբուկը ծածկված է դեկորատիվ կամարաշարով։ Լուսամուտները ձգված համաչափություն ունեն։ Հարավային մուտքի աջակողմյան մասում պահպանվել է մի բարձրաքանդակ, որում պատկերված է Պետրոս առաքյալը, իսկ նրա կողքին, բավականին մեծաչափ հայերեն «Գ» տառով, Գրիգոր Լուսավորիչը։ Գմբեթային փոխանցումը եռաստիճան տրոմպային է։ Արևելյան խորանի հատակաձևում նկատվող կրոնական արարողություն առանձնահատկություններով պարզ է դառնում, որ Խախուն ի սկզբանե կառուցվել է որպես Հայ-լուսավորչական տաճար<sup>11</sup> :

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 11-12:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 11-33:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 109-112:

Բագրատի տաճարը գտնվում է Քուլթայիսում (Իմերեթիա), կառուցել է Բագրատ III Բագրատունին 1003թ.: Ըստ Վ.Բերիձեի՝ հորինվածքով նման է Օշկավանքին, սակայն ոչ թե լոկ կրկնողութուն է, այլ Օշկավանքի հորինվածքի զարգացում<sup>12</sup>: XVII դարում թուրքերի կողմից պայթացվել է: Որոշ հետազոտողներ գտնում են, որ Բագրատի տաճարը Օշկավանքի հորինվածքից ավելի զարգացած և կատարյալ օրինակ է<sup>13</sup>:

Բագրատի տաճարում գմբեթը հենված է եղել չորս ազատ կանգնած սյուների վրա: Շեշտված է բազիլիկ հորինվածքը, մյուս կողմից՝ կենտրոնագմբեթովթյունը: Արևելքից խորանը վերցված է ուղիղ պատի մեջ և առկա են զույգ կոնստրուկտիվ խորշեր: Հյուսիսից և հարավից խորանները արտաքուստ ուղղանկյան մեջ են: Ունի երեք մուտք: Դեկորատիվ առումով շատ զարդարված է: Կառուցված է դեղնավուն և կարմրավուն տուֆից:

Ալավերդու տաճարը գտնվում Կախեթիայում, կառուցվել է XI դարի առաջին քառորդում: Գմբեթը կենտրոնում չորս ազատ կանգնած սյուների վրա է հենված: Տաճարը երեք կողմից շրջապատված է սյունասրահներով, որոնք ավարտվում են խորաններով: Կառույցը բոլոր չորս կողմերից վերցված է ուղիղ պատերի մեջ, և միայն արևելյան ճակատում են առկա զույգ կոնստրուկտիվ և խորը խորշերը: Բոլոր երեք խորանները կիսաշրջան են և գրեթե իրար հավասար: Կառուցված է խամքարով և գլաքարով, որից հետո երեսապատված է տուֆով: Դեկորային մոտիվներից հարուստ է, արտաքինից պատված է սյունակամարաշարով<sup>14</sup>:

Ջավախքի ամենաարժեքավոր, ի սկզբանե քաղքեղոնական եկեղեցիներից մեկը Սբ. Համբարձման եկեղեցին է, կամ Կումբուրդոյի տաճարը՝ հիմնադրված 964թ. Հովհաննես եպիսկոպոսի կողմից: Կառուցման աշխատանքները շարունակվել են XI դարի առաջին քառորդի ընթացքում<sup>15</sup>:

<sup>12</sup> Беридзе В. Архитектура Грузии. Москва, 1948, стр. 51.

<sup>13</sup> Джанберидзе Н., Цицишвили И. Архитектура Грузии: от истоков до наших дней. Москва, 1976, стр. 66.

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 67-68:

<sup>15</sup> Կարապետյան Ս., Ջավախք, Երևան, 2006, էջ 315:

Կուլմբուրդոյի տաճարին անդրադարձել են մի շարք հետազոտողներ (Վ.Բերիձե, Շ.Ամիրանաչվիլի, Ռ.Աղաբաբյան և այլք), առկա է նաև առանձին աշխատություն, որտեղ քննարկված է Նիկորցմինդայի տաճարի հետ<sup>16</sup>: Արտաքինից սյունասարահով է շրջապատված եղել: Պատուհանները նեղ և բարձր են կամարունքերով պսակված:

Կուլմբուրդոյի տաճարն, ի տարբերություն մյուս եռախորան գմբեթավոր տաճարների, ունի մի շարք առանձնահատկություններ: Գմբեթակիր չորս սյուների փոխարեն ունի վեցը, որոնք պատերին կից են կառուցված (հնարավոր է սեյսմակայունության նպատակով): Վեց կրող սյուները հնարավորություն են տվել հյուսիսից և հարավից կրկնակի խորանների դիմել, որի հետևանքով տաճարը դարձել է հնգախորան: Բացի դրանից Կուլմբուրդոյի տաճարը այս տիպի տաճարների ծավալատարածական հորինվածքների համեմատ ավելի ծավալուն գմբեթ է ունեցել: Արևմտյան խաչաթևը Օչկավանքի, Իշխանի, Խախովանքի նման ավելի երկար է: Արևելյան գույգ ավանդատները ձգված են արևմուտք-արևելք և բավականին բարձր սրահներ են: Արևելյան կողմից խորանը արտաքինից վերցված է ուղիղ պատի մեջ, որտեղ կան գույգ խորը խորշեր: Հյուսիսային և հարավային խաչաթևերը արտաքինից ունեն մեկական խորշեր:

Կուլմբուրդոյի գլխավոր խորանի բեմը այժմ իջեցված է և կազմում է մոտ 50սմ, սակայն պատի վրայի հետքերից տեսանելի է, որ այն ունեցել էր 80-90սմ բարձրություն: Հյուսիս-արևելյան խորանի բեմը ամբողջությամբ քանդված է, սակայն նույնպես պատի վրայից երևում է, որ ունեցել է 50-60 սմ բարձրություն (որը հետևանք է XX դարի վերջին քառորդում Վրաստանում իրականացված վերանորոգման աշխատանքների)<sup>17</sup>:

Կարելի է փաստել, որ այս կոթողները կառուցվել են կամ հայկական թագավորությունների տարածքներում (Տայքի թագավորություն, պատմական Գուգարքի տարածքը ներառող Տաշիր-Չորագետ) կամ նրանց հարող տարածքներում (Քուլթայիս և Ալավերդի), իսկ

<sup>16</sup> Северов Н., Чубинашвили Г. Кумбурдо и Никорцинда. Москва, 1947.

<sup>17</sup> Наатакян Д. Состояние сакральных армянских сооружений на современной территории Грузии // Традиции и инновации в современном социокультурном пространстве. Труды Международной научно-практической конференции. Новосибирск, 2011, стр. 114-117.

Դվինը և Թալինը Հայաստանի կենտրոնական հատվածում: X-XI դարերի այս շենքերը կառուցված են Բագրատունիների իշխանական տոհմի, կամ նրանց շառավիղների կողմից: Այդ ժամանակ Վրաստանի վրա քաղաքական գերիշխանությունը Հայաստանինն էր:

Այս տաճարներին ընդհանրացնում է այն փաստը, որ նրանք, բացի ինսուլի տաճարից, եղել են հավատքով քաղքեղոնականների տաճարներ: Եթե Դվինի և Թալինի տաճարները VII դարում մի պահ են միայն եղել Հայ քաղքեղոնականներինը, իսկ Իշխանը կառուցել է Հայ քաղքեղոնական կաթողիկոս Ներսես Տայեցին, իսկ հետագայում վերակառուցել են Տայքի Բագրատունիները, ապա Օշկը և Կումբուրդոն ի սկզբանե կառուցվել են որպես Հայ քաղքեղոնականների տաճարներ: Կումբուրդոյի տաճարի շրջակայքում խաչքարերի առկայությունը, ըստ Ս.Կարապետյանի, ցույց է տալիս, որ XIV դարերում այն առաքելական է եղել (և այժմ էլ Կումբուրդոյի առաքելական Հայ բնակչության ծխական եկեղեցին է): Քուլթայիսի Բագրատի տաճարը կառուցված լինելով Բագրատունիների հյուսիսային (վրացական) ճյուղի ներկայացուցիչ Բագրատ III կողմից, և ավելի ուշ Ալավերդիի տաճարը եղել են ի սկզբանե հավատքով երկբնակներինը:

Բացի Կումբուրդոյից և ինսուլից մնացած տաճարները (նաև Դվինը և Թալինը) հենված են չորս ազատ կանգնած սյուների վրա: Խախտվանքում երկու սյուները կից են կառուցված արևելյան խորանի և ավանդատների անկյանը, իսկ մյուս երկուսը առանձին են կանգնած: Կումբուրդոյի դեպքում վեց սյուներն էլ պատերին կից են կառուցված:

Վ.Բերիձեն դիտարկելով Օշկավանքի, Քուլթայիսի և Ալավերդու տաճարների կառուցման իրար հաջորդման և այլ փաստեր, նկատում է, որ վրացական ճարտարապետությունը X և XI դարի սկզբներին զարգացել է հարավ-արևմուտքից, այսինքն նախ և առաջ Տայքից: Օշկավանքի և նրան հաջորդող տաճարների համար, ըստ Ա.Ղազարյանի, նախօրինակ կարող էր լինել Իշխանի տաճարը, քան Դվինի և Թալինի, քանի որ սկսած X դարից, ի տարբերություն Դվինի և Թալինի տաճարների, Իշխանը քաղքեղոնական է եղել<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> Казарян А. Крестово-купольные триконхи в зодчестве Закавказья и Византии // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции (М., 2000). СПб., 2000. стр. 24-27.

Հատկանշական է, որ Դվինի, Թալինի, Բագրատի և Ալավերդու տաճարներում գմբեթը տեղադրված է Համարյա կենտրոնում, Հատակագծային հորինվածքով բավականին նման են միմյանց, իսկ ծավալատարածական հորինվածքով Քուլթայիսի և Ալավերդու տաճարները ավելի սլացիկ են, շեշտված ավելի սուր երկթեք տանիքներով, որը բացատրվում է նրանց մեջ եղած երեք դար տարբերությունը: Իշխանի, Օշկի, Խախուի և Կուսբուրդոյի տաճարներում արևմտյան խաչաթևը զգալի երկար է, որի հետևանքով հորինվածքը գրկվել է կենտրոնագմբեթ հորինվածքից: Այդ երևույթը առավել արտահայտված է Իշխանի և Օշկի տաճարներում: Բացի Իշխանից և Օշկից, մնացած տաճարների արևմտյան խաչաթևերը իրականացված են սյունակամարաչարով, որոնք կրում են թաղերը: Դվինի և Թալինի դեպքում արևմուտքից առկա են որմնասյուներ, որոնք կամարներով կապվում են գմբեթակիր սյուների հետ: Իշխանի և Օշկավանքի դեպքում արևմտյան խաչաթևը ավելի նեղ է արվել, որի հետևանքով սյուները կից են կառուցվել հյուսիսից և հարավից և արդեն վերածված որմնասյուների և որմնակամարների կրում են թաղը: Խախուկանքի և Իշխանի հյուսիսային և հարավային խաչաթևերը ուղղանկյուն են, իսկ մնացած դեպքերում չրջանաձև: Բոլոր տաճարները գլխավոր խորանին կից ունեն զույգ ավանդատներ, իսկ Օշկավանքի տաճարում այդ ավանդատները կարծես հայելային կերպով կրկնվել են նաև հյուսիսային և հարավային խորաններում: Այդ ավանդատները կան նաև Դվինում և Թալինում, իսկ Իշխանում և Կուսբուրդոյում ավանդատները նեղ և երկար են: Ի տարբերություն վաղ միջնադարի առաջին օրինակների (որտեղ խորանը արտաքինից շեշտված է բազմանկյունով) զարգացած միջնադարի այս տիպի բոլոր տաճարների արևելյան ճակատները արտաքինից վերցված են ուղիղ պատի մեջ, որտեղ բացի Իշխանից (ամենայն հավանականությամբ հետագա վերակառուցումների ընթացքում է փոխվել) և Խախուից կան կոնստրուկտիվ խորը զույգ խորշեր: Խախուկանքի դեպքում այդ ճակատի թեթևությունը ամենայն հավանականությամբ որոշ չափով ապահովում են բեմի խորշաձև կամարները:

Իշխանը, Օշկը և Խախուն բավականին նման են միմյանց: Բոլորի արևելյան խորանները կիսաչրջան են, Իշխանինը սյունակամարաչարով է, Խախուում խորշերի շարքով: Ըստ Տ.Մարությանի՝ Իշ-

խանը, որը կառուցվել էր Ներսես Տայեցի Կաթողիկոսի կողմից դեռևս VII դարի 30-ական թթ., Հանդիսացել է նախօրինակ Օշկավանքի և Խախուվանքի համար, որոնք զարգացնելով հիմնական մոտիվները, հիմք ու սկզբունք են դարձել Տայքի յուրահատուկ ճարտարապետական դպրոցի համար:

Ծավալատարածական առումներով X դարում կառուցված Օշկավանքը բավականին նորամուծություններ է մտցնում հայկական և հետագայում նաև վրացական ճարտարապետության մեջ: Բոլոր համաչափությունները դեպի վեր են ձգված, սյուները երկար են, կամարները ձգված, որի հետևանքով սրահները ձգտում են վերև: Թմբուկը համեմատած նույն ժամանակաշրջաններում Հայաստանի և Վրաստանի այլ հուշարձանների հետ, ինչպես նաև նույն երկրների վաղ միջնադարյան կոթողների հետ, համաչափական առումով բավականին բարձր է: Իշխանի տաճարը, ինչպես Օշկավանքը, ըստ մի շարք հետազոտողների նույնպես պետք է որ ունեցած լիներ արևմտյան խաչաթևի հարավային մասից սյունասրահ: Այս մոտիվը Հանդիպում է ինչպես Հայաստանի IV-VI դարերի որոշ հուշարձանների մեջ, այնպես էլ VIIդդ. որոշ վրացական օրինակներում, սակայն լայն կիրառություն է ունեցել բյուզանդական ճարտարապետության մեջ:

Այս տաճարների պատուհանները նեղ և երկար են, պասկված կամարունքերով: Որոշ պատուհաններ (հիմնականում ճակատների կենտրոնական հատվածներում) բացի կամարունքերից չընթացող չընթացող են նաև զանազան զարդանախշերով ամբողջովին չընթացող չընթացողներով: Իշխանի դեպքում այդ չընթացողները հետագայում ներկված են եղել կապույտ գույնով: Խախուվանքի և Կոմբուրդոյի տաճարներում արևելյան ճակատներում կիրառված են կարմիր գույնի քարեր պատուհանների կամարունքերին, կամ նրանից ներքև ընկած հատվածին գեղազիտական լուծումներ տալու նպատակով: Խախուվանքում պատուհանների վերին հատվածները շարված են կարմիր և պատի դեղնակարմրավուն քարերի իրար հաջորդման սկզբունքով, որին հաջորդում է բարձր և զարդանախշերով մշակված կամարունքը: Կարմիր քարերով են արված նաև գմբեթում առկա պատուհանների կամարունքերը: Կոմբուրդոյի տաճարի արևելյան ճակատի պատուհանը բավականին գեղազիտական կերպով է լուծված: Ինչպես Խախուվանքում, այստեղ էլ գուտ գեղազիտական նպատակով տեղ-տեղ

օգտագործվել է կարմիր գույնի քար: Կարմիր քարով են իրականացված նաև նույն ճակատի ռելիեֆային խաչը և վրացատառ արձանագրությունը: Օշկավանքում և Իշխանում քարերի փոխարեն կարմիր ներկով են գունավորվել պատուհանները և զմբեթաթմբուկի որոշ գոտիներ, որը ամենայն հավանականությունը արված են ուշ միջնադարում: Այս զարդամոտիվը հանդիպում է ավելի վաղ բյուզանդական տաճարներում: Սակայն, ի տարբերություն հայկականի, դրանք իրականացված են աղյուսով: Ճիշտ է նկատում Տ.Մարուկյանը, թե բյուզանդական ճարտարապետության ազդեցության հետևանք է, որ Տայքի նաև այլ հուշարձաններում այս մոտիվը առկա է:

Օշկավանքը, Իշխանը, Բագրատի տաճարը և Ալավերդին արտաքին ճակատներից զարդարված են արտաքին դեկորատիվ սյունակամարաշարերով, իսկ Խախուի տաճարում միայն թմբուկն է այդպես իրականացված: Սյունակամարաշարի մոտիվը հանդիպում ենք VII դարում կառուցված Թալինի և այլ տաճարներում: Օշկավանքում, Իշխանում և Բագրատի տաճարներում սյունակամարաշարը բավականին ծավալուն է և շեշտված կերպով դուրս է գալիս ճակատային պատից: Սյունակամարաշարերից զուրկ է միայն Կոմբուրդոն, սակայն Ն.Սևերովի վերականգնման առաջարկի համաձայն Խախուվանքի նման թմբուկի վրա ունեցել է սյունակամարաշար: Սակայն ավելի հստակ այդ մասին կարող ենք ասել հնագիտական պեղումներից հետո: Տաճարների քիվերը և մնացած հատվածները հիմնականում զուսպ են զարդարված, որոշակի կերպով շեշտված են մուտքերը: Առկա են ինչպես պրոֆիլավոր, այնպես էլ դեկորատիվ բուսական և երկրաչափական մոտիվներ, որոնք ավելի հարում են վաղ միջնադարի զարդատեսակներին:

Այս ամենը ցույց է տալիս, որ այս տիպի առաջին տաճարները եղել են Դվինի, Թալինի և Իշխանի տաճարները՝ կառուցված դեռևս VII դարում, և եթե Դվինի տաճարը հիմքից բարձր մի քանի քարի մակարդակով է պահպանվել, իսկ Իշխանը վերակառուցումների է ենթարկվել (ամենայն հավանականությունը հիմնականում պահպանելով իր նախնական հատակագծային լուծումները), ապա Թալինի կաթողիկեն մեզ հստակ պատկերացում է տալիս այս տիպի մասին դեռևս VII դարում: X դարում Տայքի հայոց թագավորությունում կառուցվել են Օշկավանքը և Խախուն, Զավախքում Կոմբուրդոն, իսկ հետա-



գայում XI դարում Քուլթայիսում՝ Բագրատի տաճարը և ավարտվում է Ալավերդու տաճարով:

Ճարտարապետական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ զարգացած միջնադարի եռախորան բազիլիկ տաճարները Հայաստանում և Վրաստանում հիմնված են վաղ միջնադարի հայկական օրինակների վրա: Հետագայում՝ X դարում Տայքում և Գուգարքում կառուցված տաճարները, որոնք ունեն որոշակի յուրահատկություններ, զարգամոտիվների տեսանկյունից որոշակի ազդվելով բյուզանդական ճարտարապետությունից, հատակագծային և ծավալատարածական հիմք են հանդիսացել ավելի ուշ Վրաստանում կառուցված օրինակների համար: Սակայն հիմնականում պահպանվել են այս տիպի հատակագծային և ծավալատարածական սկզբունքները: Այս տիպին պատկանող հուշարձանների համալիր քննարկումը հնարավորություն է տալիս ճարտարապետական մշակույթի դիֆերենցված հետազոտումը դիտարկել փոխազդեցությունների վերլուծման եղանակով և ստանալ իրատեսական պատկեր:

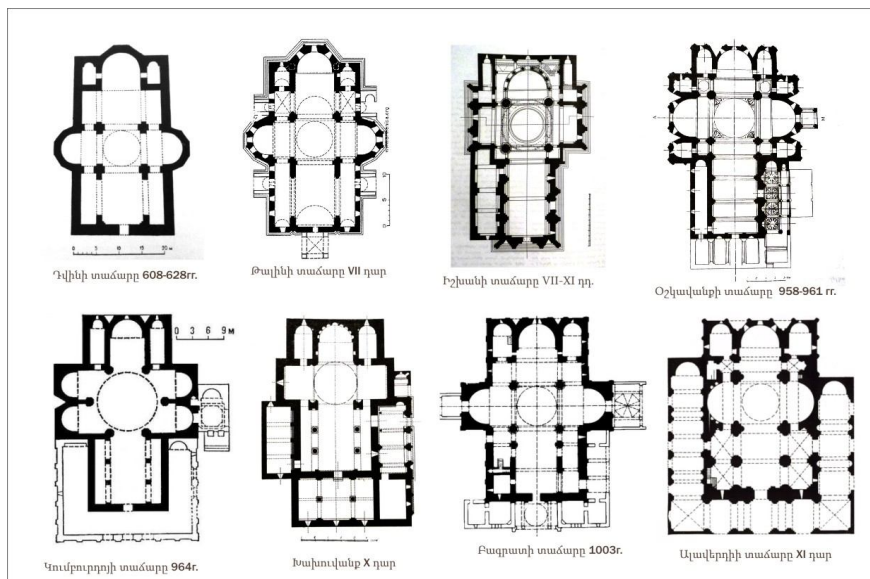
Այսպիսի մոտեցումը կարող է շատ վիճահարույց խնդիրներ լուծում տալ և զերծ պահել մշակույթը ազգայնական տեսանկյուններով դիտարկելու կղզիացումներից, որոնք բերում են միայն փակուղիների, որի հետևանքով միջազգային ատյանները առանց խորը և բազմաբովանդակ հետազոտություններ իրականացնելու հուշարձաններ չընդգրկեն ցանկերի մեջ՝ տալով սխալ պատկանելություն (օրինակ Վրաստանը բազմիցս դիմել է Օչկավանքը ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի պաշտոնական ցանկում ընդգրկելու որպես վրացական հուշարձան):

Давид НААТАКЯН  
Новосибирская государственная  
архитектурно-художественная академия

## АРХИТЕКТУРА ХРАМОВ ТИПА ТРЕХНЕФНЫХ БАЗИЛИК В АРМЕНИИ И ГРУЗИИ В РАЗВИТОМ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ

В статье анализируются храмы развитого средневековья типа трехнефных базилик в Армении и Грузии. Впервые делается попытка изучить и рассмотреть дифференцированные исследования методом анализа взаимовлияний с целью получения реалистической картины. Обсуждаются храмы Ишхан, Хакуванк, Ошкванк, Кумбурдо, а также Баграта и Алаверди. В

процессе сравнения выявлены их общие и отличительные признаки. Проводится сравнение с прототипами раннего средневековья, в частности, с храмами Двина и Талина, прослеживается генезис и развитие данного типа, отмечаются особенности, появившиеся в развитом средневековье.



Ирина ЦОВЬЯНОВА  
кандидат педагогических наук,  
Московский педагогический  
государственный университет

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА

Курс дирижирования и чтения хоровых партитур является одним из центральных элементов исполнительской подготовки учителя музыки. Данный курс является комплексным по своему содержанию, объединяя в себе несколько компонентов дирижерской деятельности: *музыкально-теоретический аспект*, развивающий аналитическое мышление, искусство устной и письменной речи; *музыкально-исполнительский аспект*, способствующий моделированию хорового звучания; *дирижерскую технику* как средство реализации индивидуальной исполнительской концепции; *коммуникативный аспект*, позволяющий наиболее успешно реализовывать задачи каждой конкретной репетиции (5, 208). Одной из основных задач этого курса – обучение методам поиска дирижерского жеста, адекватно отражающего индивидуальную исполнительскую концепцию студента. К.Б.Птица видел в качестве первой задачи дирижерского обучения необходимость «научить дирижера конкретизировать во внешнем выражении свое понимание музыкального произведения, его образного строя, выявлять свои творческие побуждения» (12,383).

Существует несколько подходов к пониманию сущности дирижирования. Условно их можно разделить на три группы:

1) исполнительский, в рамках которого дирижирование понимается как исполнительское творчество (Я.Г.Медынь, Г.А.Дмитриевский, В.Л.Живов), а, следовательно, акцентируется внимание на решении художественно-образных задач и технических;

2) управленческий, где дирижирование – это управление коллективным исполнением (М.М.Канерштейн, Л.Н.Маталаев, К.Б.Птица, Е.Я.Рацер), что обуславливает приоритет организационных вопросов (ансамблевость, четкость, темпо-ритмическая организация и т.п.);

3) информационный, где на первый план выходит процесс передачи исполнительских намерений (М.М.Багриновский, К.А.Ольхов, А.М.Пазовский), при этом усилия фокусируются на коммуникативной составляющей (взаимообмен «творческими импульсами»).

Ержемский Г.Л. рассматривает дирижирование «в виде системы психологических функций или функциональной системы, объединяющей в своих рамках все практические операции, связанные с формированием и реализацией его художественных замыслов» (3, 258). Такой подход объединяет все предыдущие и создает предпосылки для понимания дирижирования как многофункционального психологического процесса художественного смыслотворчества, реализующегося посредством специфического комплекса средств обмена информацией с коллективом музыкантов, а также управления их коллективным исполнением.

Одним из основных средств воздействия дирижера на исполнительский коллектив является жест. Посредством жеста «дирижер может передавать оркестру все свои намерения и все основные элементы исполняемой музыки» (8, 13). В работах посвященных технике дирижирования отмечается, что все жесты дирижера «рождаются только из музыки» (8, 185), необходимо должны быть «теснейшим образом связаны, согласованы с музыкой, эквивалентны ей», «наполнены определенным смыслом и содержанием» (8, 12).

С этой точки зрения обучение дирижированию представляется как процесс овладения приемами специфического общения дирижера с хором, а также способами управления хоровым звучанием. Управление хоровым звучанием и общение с певцами хора осуществляется посредством дирижерских жестов, которые в своей совокупности и составляют технику дирижирования.

В то же время все авторы отмечают, что дирижерский жест имеет два компонента: 1) механическое движение (мануальную составляющую) и 2) эмоционально-образную наполняемость (психологическую составляющую). Первый компонент при этом является двигательным актом. А согласно теории И.М.Сеченова любое движение представляет собой рефлекторную реакцию. Вторым компонент

отражает субъективное восприятие дирижером действительности, т.е. опирается на накопленный в процессе жизни комплекс ассоциаций и их систем.

Г.Нейгауз в процессе анализа работы исполнителя над музыкальным произведением отмечает, что в сознании часто возникает множество разнообразных ассоциаций (поэтических, художественных, жизненных), так или иначе связанных с произведением. Разделяя такую точку зрения, М.М.Канерштейн пишет: «когда дирижер работает над музыкальным произведением, вслушивается в него, сживается с ним, проникается его настроением, в его воображении неизбежно возникают различные ассоциации, связанные с разнообразными впечатлениями от личных переживаний, исторических событий, от произведений искусства и т.п. Разнообразие ассоциаций и аналогий обогащает представление исполнителя о художественных образах произведения, помогает ему лучше прочувствовать его содержание и передать свои намерения оркестру и слушателю» (7, 132).

Ольхов К.А. отмечает, что «жесты обладают огромным диапазоном эмоционально-образной выразительности»; «часто основываются на ассоциациях». Он говорит о том, что именно ассоциативные связи являются фактором, определяющим выразительность дирижерского жеста. «Ассоциативные связи в дирижерском жесте должны проступать именно в виде намека на ту или иную ассоциацию» (11, 24).

Мусин И.А. упоминает о том, что «в результате специальных упражнений... устанавливается связь между слуховыми представлениями и кинестетическими ощущениями» (9, 62).

Художественная выразительность дирижерской техники, по мнению С.А.Казачкова, основывается на «естественной связи между слухом и моторикой» (6, 4). Результатом установления такой связи является мышечно-слуховая координация дирижерского аппарата на уровне «мышечного слуха» - способности «слышать» рукой и «осознать» ухом.

Продолжая эту линию, Сивизьянов А.С. считает одной из основных задач в классе дирижирования «объединение эмоциональной и слуховой сфер, которые координируются с двигательной, в резуль-

тате чего возникает единый эмоционально-слухо-двигательный комплекс... с доминирующим значением слуха». (15, 27).

Конечно, для того, чтобы руки точно и гибко выражали малейшие оттенки внутрислухового представления дирижера, необходим чисто мышечный тренаж. Дирижерский аппарат лишь тогда поддается эмоционально-слуховому импульсу, когда само движение как таковое не будет отвлекать на себя внимание. Для этого разработан целый ряд упражнений. С.А.Казачков предлагает комплекс элементарных вспомогательных упражнений по постановке дирижерского аппарата. Этот комплекс включает:

- общепластические упражнения (по освобождению мышц, суставов, отработка вращательных движений, развитию кисти);

- по формированию свободного и плавного движения цельно-гибкой руки (характер звуковедения legato);

- на отработку элементов тактирования (вертикальное и горизонтальное движение рук, графическая ясность в дирижерской сетке, координация рук);

- развивающие осязательные ощущения и представления;

- по отработке коммуникативных элементов дирижерской техники (смена позиции, смена планов, смена диапазонов, показ вступления).

- развивающие навыки выражения экспрессии.

При выполнении упражнений рекомендуется использовать «разные психологические приспособления»: «чувствовать упругое соприкосновение струны», «тянуться к ветке дерева, чтобы сорвать цветок или плод», «поймать в воздухе пушинку», «указать на мерцающую в небе звезду или пролетающий самолет». Подчеркивается, что «молодому дирижеру полезно наблюдать, как в жизни у разных людей выражаются мимически те или иные чувства; учиться мимике у мастеров театра и кино, внимательно изучать картины и скульптуры» (6, 104).

Однако, до тех пор, пока отработанное движение не будет включено в систему ассоциаций в сознании дирижера, оно будет иметь исключительно моторные черты, лишённые какой-либо значимой информации.

С этой точки зрения интерес представляет работа над сценическим движением в процессе обучения актера. Для достижения естественности, «правды», наиболее полного выражения «жизни человеческого духа» в сценических движениях своих учеников К.С.Станиславский предлагал им «продиржировать» своим внутренним самочувствием, в котором они пребывали утром, или в момент речи, или в минуты приятных размышлений о планах на вечер. Студента просили почувствовать, вчувствоваться в «темпо-ритм», характерный для той или иной моделируемой ситуации. Затем предлагалось обратное действие: студентам задавался исходный темпо-ритм для того, чтобы каждый мысленно предположил, в каких обстоятельствах он мог бы столкнуться с таким темпо-ритмом. В данном случае отточное движение актера рассматривается не как цель, а как средство для создания сценического образа. То же можно сказать и о технике дирижера. Четкие и ясные движения рук становятся дирижерскими жестами только тогда, когда подчиняются процессу создания художественного образа (т.е. устанавливаются ассоциативные связи между характером движения руки и определенным качеством хоровой звучности).

«Система» К.С.Станиславского предполагает тренинговый комплекс из 12 упражнений и этюдов. Этот комплекс предусматривает поэтапное формирование навыков сценического движения от единичного движения к сложному и многогранному двигательному образу на основе личного опыта актера. Подробный анализ предлагаемых тренировочных этюдов позволяет их классифицировать следующим образом:

- единичное действие (действие ради самого действия);
- единичное действие, усложненное некоторой устремленностью (действие ради чего-нибудь (сидеть, чтобы спрятаться или чтобы ожидать своей очереди к доктору и др.); отношение к предмету (в зависимости от обстоятельств, в которых находится актер и данный предмет; действия, отсюда вытекающие) и т.п.);
- действие в динамическом развитии (простые, односложные действия и состояния (ожидание, чищу фрак, снимаю или надеваю пальто и др.), действие с личной заинтересованностью, ради какой-то

цели, определенное обстоятельствами времени (когда?), места (где?), причины и следствия (для чего? почему?) и т.п.);

□ сюжетное развитие действия (взять пьесу, сказку или рассказ и разложить на простейшие действия; сценки-миниатюры).

Из этой классификации видно, что формирование пластики предлагается осуществлять в направлении от единичного элемента вне развития к динамичному развитию двигательного образа, состоящего из нескольких элементов.

В современной методике обучения дирижированию разработаны основные положения, в соответствии с которыми строится работа в классе дирижирования по формированию дирижерского жеста студента.

Основоположниками таких принципиальных позиций стали М.М.Багриновский, С.А.Казачков, Л.М.Андреева. Современное понимание основных принципов формирования дирижерских жестов нашло свое отражение в программе курса «Дирижирование и чтение хороших партитур», составленной А.И.Койлю, О.П.Соколовой, Л.Ф.Щеповалиной: свобода дирижерского аппарата; графическая ясность дирижирования; экономность движений; опережение предстоящей звучности; звуковедение (исходя из характера музыки); художественная целесообразность.

Кроме перечисленных выше, в литературе встречаются также упоминание других, не менее важных, на наш взгляд, положений.

Одно из них очень точно сформулировано К.А.Ольховым: «Нужно учить не «почерку», а грамотности дирижерского жеста, то есть пониманию и усвоению общих закономерностей дирижерской техники. Следует помочь учащемуся найти «свои» жесты, но, конечно, при обязательном условии, чтобы все эти жесты были грамотными, целесообразными» (10, 176). Эту же мысль высказывает И.А.Мусин: «Обучение дирижированию должно быть направлено не на заучивание движений, а на развитие самих способностей, лежащих в основе мануальных средств дирижирования» (9, 25). Аналогичной точки зрения придерживается и С.А.Казачков: «Дирижер, заимствуя материал из общечеловеческого и общедирижерского языка жестов, создает свой «словарь жестов» (6, 17-18).



И.С.Букреев считает, что спонтанные ассоциации являются необходимой составляющей творческого поиска начинающего дирижера. Присущая ассоциативному подходу субъективность, опора на индивидуальный опыт студента, по мнению исследователя, способствует более полному, достоверному и разнообразному осмыслению «звукового объекта» (термин А.Орлова) (2, 45).

В качестве «коренной закономерности», пронизывающей весь процесс дирижирования, С.А.Казачков говорит о «музыкальности движения» и ««двигательности» (моторности) музыки».

Л.А.Безбородова среди прочих знаний, необходимых для осознанного формирования мануальной техники, выделяет знание «информационной природы процесса дирижирования», а также «закономерностей передачи пространственно-двигательными знаками информации о звуке» (1, 23).

З.Н.Шалимова выделяет в качестве необходимого условия формирования дирижерского жеста «по принципу ЗВУКОПИСИ, т.е. полного единства мышечных ощущений с характером звуковедения; соответствия мышечного напряжения с колоритом звучания, тембром того или иного сочетания хоровых партий; выделением смысловых вершин фразы и отдельных слов, интонаций и т.д.» (13, 13). Одним из самых выразительных элементов дирижерского аппарата она считает кисть. Именно эта часть руки позволяет, объединив на основе ассоциативной связи осязательные и звуковые представления, «выразить различные тембровые звучания, легкость, твердость, округлость, глубину и т.д. и подражать артикуляционным движениям певцов» (16, 21).

Нечто созвучное находим у И.А.Мусина. Он говорит следующее: «Техника дирижера, в особенности средства руководства выразительностью исполнения, активного воздействия на исполнителей нуждаются во всесторонне развитых моторных ощущениях... Можно сказать, что развитость двигательных ощущений дирижера – это их способность «улавливать» процессы его музыкального мышления, его музыкальные представления и трансформировать их в адекватные, или точнее – *изоморфные* (курсив наш – И.Ц.) им жесты, которые могут оказывать воздействие на исполнителей» (9, 48).

В процессе профессионального обучения студента музыкально-исполнительской деятельности, а именно – дирижированию, где музыкальный образ в единстве входящих в него представлений видится как образ цели, образ потребного будущего, на первый план выходит целеполагающая, регулирующая функция полимодальных музыкально-образных представлений. Актуализация индивидуальных полимодальных представлений становится возможной при организации педагогом различных учебных действий, выполнение которых вызывает внутренние образы разных сенсорных модальностей.

Наиболее четко этапность педагогического процесса в классе дирижирования сформулирована Ольховым К.А. В основе предлагаемой им последовательности формирования дирижерских навыков «лежит принцип от простого к сложному и *от акустических средств дирижерского управления к визуальным*» (10, 133). По его мнению, усложнение материала для освоения целесообразно осуществлять по мере нарастания ритмических трудностей, а также трудностей фактурного характера.

Начальную стадию обучения дирижированию К.А.Ольхов предлагает разделить на три основных этапа:

1. организация дирижерского аппарата (занятия проходят, в основном, без фортепиано) включает три периода (*отработка технических навыков*);
2. работа над выразительностью жестов учащихся (занятия проводятся, в основном, под фортепиано) (*отработка экспрессивных навыков*);
3. выработка навыков управления коллективным исполнением (занятия проводятся в сопровождении вокального ансамбля) (*отработка коммуникативных навыков*).

Из данной периодизации видно, что освоение навыков дирижирования предлагается осуществлять, начиная с технического компонента. После этого можно перейти к выразительной составляющей. И объединения технического и выразительного компонентов рекомендуется достигать в условиях активной хормейстерской работы. Подробно рассматривая вопросы отражения в дирижерском жесте характера звуковедения, метроритма, графической ясности, автор не

раскрывает механизм формирования «ощущения звука в руке», «звучащей руки».

На наш взгляд, разделение технического и выразительного элементов не рационально, так как при таком положении вещей в сознании студента они формируются как нечто отдаленное друг от друга, связанное лишь отдаленно. В то время как в живом процессе дирижирования эти элементы существуют в синкретическом единстве. В связи с этим нам представляется необходимым вести работу над выразительным и техническим компонентами параллельно, сохраняя при этом принцип движения от простого к сложному. Кроме того, необходимо отметить тот факт, что на сегодняшний день третий этап К.А.Ольхова с успехом реализуется в условиях хорового практикума, который начинается у студентов уже на первом курсе. Поэтому современная ситуация требует нового распределения материала в течение начального этапа обучения дирижированию.

Теоретический анализ выразительных возможностей дирижерского жеста предлагает В.Л.Живов. Он отмечает, что отдельные элементы музыки, такие как темп, ритм, метр, динамика, тембр, регистр, фактура, дыхание, характер звуковедения, являются одновременно элементами движения. С точки зрения В.Л.Живова, темп самым непосредственным образом связан с величиной и объемом жеста. Отражение в жесте динамики достигается посредством амплитуды движений дирижера. Отражение в дирижерском жесте таких элементов музыкального звучания, как фактура, регистр, фразировка и особенно тембр, основаны на ассоциативном восприятии тех или иных явлений. Так, «плотная, насыщенная, тяжеловесная фактура естественнее отображается тяжелым, массивным жестом с использованием наиболее массивных частей руки – предплечья и плеча, а прозрачная, разреженная – соответственно легким кистевым движением». На ассоциативных соответствиях основан подход к показу регистров и тесситур: «Мелодию, звучащую глубоко и густо в низком регистре естественно и изображать в низкой плоскости, массивным, тяжелым, насыщенным жестом. И наоборот – мелодию в высоком регистре, часто ассоциирующуюся с полетностью, легкостью естественнее передавать легким жестом в высокой плоскости» (4, 25). Аналогично

рассматривается отражение тембровой окраски в жесте. «Желая показать прикрытый звук, дирижер может имитировать жестом форму купола, свода с помощью объемной, круглой кисти с закругленными пальцами. В свою очередь, раскрытая веером ладонь с прямыми пальцами будет соответствовать требованию максимального открытия звука» (4, 25). Рассмотрение дирижерского жеста в таком ракурсе обуславливает оценку с точки зрения чистоты выполнения технических элементов (ауфтакты, задержки на дыхании, четкость смены позиций и т.п.), звуковой насыщенности (тембровая окраска звука, фактура, регистр), характера звуковедения (*legato*, *staccato*, *marcato*), графическая ясность (метр, ритм, схемы тактирования), эмоционально-образного наполнения (динамика, фразировка и др.).

С.А.Казачков говорит: «Ни одного движения без слухового представления». Значит, дирижерский жест должен быть предварен подготовительной работой по созданию слухового представления звучащей хоровой партитуры.

Обобщая педагогический опыт, можно утверждать, что эффективность обучения зависит от того, насколько методико-дидактический инструментарий педагога «полимодален», то есть насколько преподаватель владеет педагогическими приемами, активизирующими разные чувственные грани музыкального.

## **ЛИТЕРАТУРА:**

1. *Безбородова Л.А. Дирижирование: Учебное пособие для студентов педагогических учебных заведений и музыкальных колледжей. М., 2000*
2. *Букреев И.С. Психолого-педагогические проблемы профессионального становления дирижера. Автореф. дисс. на соиск. уч. степени доктора пед. наук. М., 1999*
3. *Ержемский Г.Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М., 1988*
4. *Живов В.Л. О некоторых закономерностях дирижерской выразительности // Вопросы профессиональной подготовки*

- студентов на музыкально-педагогическом факультете. М., 1985*
5. *Исполнительская подготовка учителя музыки: программы дисциплин предметной подготовки по специальности 030700 – Музыкальное образование. М., 1999.*
  6. *Казачков С.А. Дирижерский аппарат и его постановка. М., 1967*
  7. *Канерштейн М.М. Вопросы дирижирования. М., 1965*
  8. *Маталаев Л.Н. Основы дирижерской техники. Методическое пособие. М., 1986*
  9. *Мусин И.А. О воспитании дирижера: Очерки. Л., 1987*
  10. *Ольхов К.А. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров. Л., 1979*
  11. *Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники. Л., 1984*
  12. *Птица К.Б. О музыке и музыкантах. Сборник статей. М., 1994*
  13. *Работа над музыкальным произведением в классе хорового дирижирования музыкально-педагогических факультетов педагогических институтов. М., 1986*
  14. *Сивизьянов А.С. Проблема мышечной свободы дирижера хора (начальное обучение). М., 1983*
  15. *Станиславский К.С. Работа актера над собой // Собр. соч. в 8 томах. Т.3. М., 1955*
  16. *Шалимова З.Н. Методика работы над основными мышечными ощущениями на начальном этапе обучения дирижированию // Подготовка учителя музыки общеобразовательной школы. Сборник трудов. Вып.2. М., 1978.*

*Իրինա ՄՈՎՅԱՆՈՎԱ  
մանկավարժական գիտությունների թեկնածու  
Մոսկվայի պետական մանկավարժական համալսարան*

## **ԳԻՐԻԺՈՐԱԿԱՆ ԺԵՄՏԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՈՐՈՇ ԱՍՊԵԿՏՆԵՐ**

*Հոդվածում հեղինակը քննություն է առնում դիրիժորական ժեստի ձևավորման հարցերի լայն շրջանակ: Առանձնացվում են դիրիժորության պրոցեսի էությունը ընկալման երեք հիմնական մոտեցումներ, որոնք պայմանավորում են ապագա դիրիժորի տեխնիկական հմտությունների ձևավորման պրոցեսի կառուցման տարբերությունները: Հեղինակն ուշադրությունը բեռնում է դիրիժորական տեխնիկայի անբաժանելի մաս հանդիսացող հոգեբանական և տեխնիկական կապի վրա, ինչպես նաև ընդգծում վերլուծական-սինթետիկ և ասոցիատիվ մեխանիզմների դերը դիրիժորական ժեստի ձևավորման ընթացքում:*

Էմմա ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ

**ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԵՔԻՉՅԱՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱԲ.  
Հ.ԲԵՌԼԻՈՉ՝ «REQUIEM»**

«Если бы мне угрожало видеть гибель всех моих произведений, кроме одной партитуры, я просил бы пощады для “Мессы о мертвых”»:

**Հ.ԲԵՌԼԻՈՉ, 1967**

Ինչպես հայտնի է, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, ՀԽՍՀ և ԽՍՀՄ Պետական մրցանակների դափնեկիր, պրոֆեսոր Հովհաննես ՉեքիՉյանը Ստամբուլի կոնսերվատորիայի դիրիժորական բաժինն ավարտելուց հետո 1951-53 թվականներին ուսանել է Փարիզի «Ecole normale de Musique» կոնսերվատորիայում, որտեղ «աչակերտելով Փարիզի օպերային թատրոնի գլխավոր դիրիժոր Ժան Ֆուրնեին, փայլուն դպրոց է անցնում՝ խորապես տիրապետելով սիմֆոնիկ դիրիժորի արվեստին: Հետագայում նա պիտի խոստովաներ, որ իր Ուսուցչից շատ բան է սովորել»<sup>1</sup>: «Մեր պրոֆեսորը մեր գործի նրբութուններն էր սովորեցնում,- հետագայում կհիշի Մասսարոն,- ես մշտապես հետևում էի նրա շարժումներին, նրա արվեստին, որովհետև նա ինձ այդ գործի գաղտնիքներն էր սովորեցնում: Եվ գիտե՞ք ինչ էր անում. գնում կանգնում էր, օրինակ, տրոմբոնների կողքին, և ես չափ էի տալիս, նա ասում էր՝ ստո՛պ: Այսպես չափ տվեցիր՝ սա՛ ստացար, իսկ եթե այսպես չափ տաս՝ այսպիսի արդյունք կունենաս: Ինձ մի՛ կապկեք, ասում էր, արտաքին շարժումներ մի՛ վերցրեք: Նույնիսկ կարող ես շարժումներ չանել, սակայն աչքերով հասկացնել, լուրթյամբ հասկացնել: Նրանից շատ բան եմ սովորել, այո, շատ-շատ: Այնպես որ այսօր էլ ե՛ս եմ ասում՝ ինձ կապկել, կրկնել պետք չէ»<sup>2</sup>:

Բնականաբար, Փարիզը և ֆրանսիական երաժշտությունը հետագայում մեծ դեր ունեցած Հ.ՉեքիՉյանի կատարողական կյանքում: Պատահական չէ, որ նա երկացանկում իրենց արժանի տեղն ունեն

<sup>1</sup> Ասատրյան Ա., Ամենայն հայոց մասնաորոն. Հովհաննես ՉեքիՉյան, Երևան, 2009, էջ 26:

<sup>2</sup> Դավթյան Ս., Հովհաննես ՉեքիՉյան, Երևան, 2000, էջ 93:

Ֆրանսիական կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, որոնց մի մասը խորհրդային Միությունում առաջին անգամ կատարվել է հենց Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ:

2012-ի հոկտեմբերին Հ.Չեքիջյանի հետ անձնական զրույցի ընթացքում մեր «ո՞ր կոմպոզիտորն է Ձեզ առավել հոգեհարազատ» հարցին Մասնատրոն պատասխանեց՝ «Առաջինը Կոմիտասն է, երկրորդը՝ Բեռլիոզը»: Հեկտոր Բեռլիոզի (1803-1869) ստեղծագործությունը Հ.Չեքիջյանի երկացանկում ներկայացված է «Requiem»-ով, «Ռոմեո և Ջուլիետ» սիմֆոնիայով<sup>3</sup> և «Te Deum»-ով<sup>4</sup>:

1967-ի փետրվարի 1-ին և 2-ին Հայաստանի երաժշտական կյանքում տեղի է ունենում մեծ իրադարձություն՝ Երևանում առաջին անգամ հնչում է Հ.Բեռլիոզի ամենասիրելի ու ամենաթանկ գործը՝ 1837-ին ստեղծված «Requiem»-ը<sup>5</sup> սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և «Երևան» փողային նվագախմբի կատարմամբ՝ Հովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ<sup>6</sup>: «Ստեղծագործությունը, - պրեմիերայի նախորդ օրը տված հարցազրույցում նկատում է Հ.Չեքիջյանը, - որը Սովետական Միությունում կատարվում է առաջին անգամ, մտնում է երգչախմբի հոբեյանական ծրագրի մեջ: Հետաքրքրական է, որ մեր կատարումը զուգադրյալում է «Ռեքվիեմի» 130-ամյակին և Հայաստանի երգչախմբի 30-ամյակին»<sup>7</sup>:

«Requiem»-ի 1967-ի փետրվարյան երևանյան պրեմիերային անդրադարձավ Օ.Առուստամյանն իր «Երևանում առաջին անգամ» հոդվածում<sup>8</sup>: «Բեռլիոզի պարտիտուրը կատարողներին մեծ պահանջ-

<sup>3</sup> «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ը Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ և Հայաստանի պետական սկադեմիական երգչախմբի կատարմամբ Լենինգրադում հնչել է 1981-ի ապրիլի 16-ին և 17-ին, 1985-ի հունիսի 13-ին և 15-ին:

<sup>4</sup> «Te Deum»-ը Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ և Հայաստանի պետական սկադեմիական երգչախմբի կատարմամբ Լենինգրադում հնչել է 1977-ի հունվարի 10-ին և 11-ին, 1983-ի հունիսի 21-ին և 22-ին:

<sup>5</sup> Բեռլիոզի կյանքի օրոք «Requiem»-ի կատարմանը մասնակցել է 420 կատարող և փողային 4 նվագախումբ: Սակայն կոմպոզիտորը երազում էր, որ մասնակիցների թիվը հասնի 700-800 հոգու:

<sup>6</sup> Երևանյան երկու համերգների մասին տե՛ս Бадалян Ж. Реквием Берлиоза, “Коммунист”, 5 февраля 1967.

<sup>7</sup> Ծրջագայությունից առաջ. հարցազրույց Հովհաննես Չեքիջյանի հետ, «Սովետական Հայաստան», 31 հունվարի, 1967:

<sup>8</sup> Առուստամյան Օ., Երևանում առաջին անգամ, Հովհաննես Չեքիջյանի անձնական արխիվ:



ներ է առաջադրում: Բայց հենց նման դժվարությունների հաղթահարումն է ողբերգական շովհաննես Չեքիջյանին, երբ ամեն անգամ սիրով վերակենդանացնում է վաղուց գրված, բայց կատարողական տրադիցիա չունեցող ստեղծագործությունները: Պետական երգչախումբը, սիմֆոնիկ և փողային «Երևան» նվագախմբերը նոր և հետաքրքիր աշխատանքին ձեռնարկել են սիրով և առանձին եռանդով: Բեռլինյան «Ռեքվիեմի» կատարումը գեղագիտական մեծ հաճույք պատճառեց ունկնդիրներին»<sup>9</sup>:

Երևանյան պրեմիերայից օրեր անց տեղի է ունենում «Requiem»-ի մոսկովյան պրեմիերան՝ Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ ՍՍՀՄ պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի պետական երգչախմբի կատարմամբ «Requiem»-ը 1967-ի փետրվարի 26-ին հնչում է Պ.Ի.Չայկովսկու անվան Համերգասրահում, իսկ փետրվարի 27-ին՝ Կոնսերվատորիայի մեծ դահլիճում<sup>10</sup>:

1967-ի մարտի 2-ին և 3-ին Հ.Չեքիջյանի ղեկավարությամբ, Հայաստանի պետական երգչախմբի և Լենֆիլհարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի, վերին օթյակներում տեղավորված չորս հավելյալ նվագախմբերի կատարմամբ, Լենինգրադի Շոստակովիչի անվան Համերգային դահլիճում տեղի է ունենում Հ.Բեռլինյանի «Requiem»-ի լենինգրադյան պրեմիերան<sup>11</sup>: Ի դեպ՝ Լենինգրադում հեղինակի ղեկավարությամբ «Requiem»-ն առաջին անգամ հնչել էր դրանից ճիշտ 100 տարի առաջ՝ 1867-ին: «Հարյուր տարվա ընդմիջումից հետո, պետական ֆիլհարմոնիայի սյունազարդ դահլիճի կամարների տակ նորից հնչեց այդ դյուլթական ստեղծագործությունը, որի կատարմանն այս անգամ մասնակցում էին Հայաստանի պետական երգչախումբը, Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի պետական սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ դիրիժոր Նովհաննես Չեքիջյանի ղեկավարությամբ»<sup>12</sup>:

«Ուշագրավ փաստ է այն, որ «Ռեքվիեմը» հնչել է ուղիղ 100 տարի առաջ Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճում, Բեռլինյանի

<sup>9</sup> Նույն տեղում:

<sup>10</sup> Տե՛ս Համերգի աֆիշները և ծրագրերը, Նովհաննես Չեքիջյանի անձնական արխիվ:

<sup>11</sup> Տե՛ս Ասատրյան Ա., Ամենայն Հայոց մասեստրոն. Նովհաննես Չեքիջյան, էջ 53-54:

<sup>12</sup> Թորքմաջյան Լ., Հաջողություններն ուղեկցում են երգչախմբին, «Երեկոյան Երևան», 14 մարտի 1967:

մասնակցութեամբ: Եվ այդ նույն դահլիճում այն կհնչի այս շրջագայութեան ժամանակ, մեր երգչախմբի և Լենինգրադի պետական սիմֆոնիկ նվագախմբի ուժերով: Մոսկվայում կձայնագրվի մեր երգչախմբի «Ռեքվիեմի» կատարումը»<sup>13</sup>:

Լենինգրադի Շոստակովիչի անվան մեծ համերգասրահում «Requiem»-ը վերստին հնչում է երկու տարի անց՝ 1969-ի մարտի 5-ին<sup>14</sup> և 6-ին<sup>15</sup>:

Հայաստանի պետական երգչախմբի հյուրախաղերին նվիրված երեկոյի ժամանակ Լենֆիլհարմոնիայի ակադեմիական սիմֆոնիկ նվագախմբի գլխավոր դիրիժոր, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, Սոցիալիստական աշխատանքի հերոս, Լենինյան և ԽՍՀՄ պետական մրցանակների դափնեկիր Եվգենի Մրավինսկին հայտարարում է. «Մենք, պրոֆեսիոնալ երաժիշտներս, համերգի ժամանակ ամենից առաջ մտածում ենք պարտիտուրի, տակտերի տեղաբաշխման, նրբերանգների և այլ բաների մասին: Մրաժամանակ, հսկայական է հրճվանքը, երբ հանդիպում ես այնպիսի կատարողի, որը պրոֆեսիոնալին դարձնում է սովորական ունկնդիր: Լենինգրադի ֆիլհարմոնիայի մեծ համերգասրահում Հայաստանի պետական երգչախմբի և մեր սիմֆոնիկ նվագախմբի կատարմամբ լսելով Բեռլիոյի «Ռեքվիեմը», որ իրականացրեց դիրիժոր Հովհաննես ՉեքիՋյանը, ես բախվեցի մի այնպիսի մեկնաբանի հետ, որն ստիպեց ինձ մոռանալ պարտիտուրը և իմ պրոֆեսիոնալ վերաբերմունքը երաժշտութեան հանդեպ: Ես ակամա դարձա սովորական, հիացած ունկնդիր և երջանիկ էի, որ այդպիսի ուրախութիւնն վայելեցի»<sup>16</sup>:

Լենինգրադի Շոստակովիչի անվան մեծ համերգասրահում Բեռլիոյի «Requiem»-ը Հ.ՉեքիՋյանի ղեկավարութեամբ հնչել է ևս չորս

<sup>13</sup> Շրջագայութեանից առաջ. հարցազրույց Հովհաննես ՉեքիՋյանի հետ, «Սովետական Հայաստան», 31 հունվարի 1967:

<sup>14</sup> Մարտի 5-ի համերգը նվիրված էր Ի.Սողերտինսկու հիշատակին՝ մահվան 25-ամյակին:

<sup>15</sup> «Ռեքվիեմի» լենինգրադյան կատարումների մասին տե՛ս Հայաստանի երգչախումբը Լենինգրադում, «Երեկոյան Երևան», 1 մարտի, 1969: Степанян Г. Гастроли Государственного хора Армении, “Коммунист”, 21 марта 1969.

<sup>16</sup> Заслуженный коллектив государственная хоровая капелла Армении. Ереван, 1989, стр. 11.

անգամ՝ 1974-ի հոկտեմբերի 18-ին և 19-ին, 1978-ի հոկտեմբերի 20-ին և 21-ին<sup>17</sup> :

«Requiem»-ը Հ.Չեքիջյանի կատարմամբ հնչել է ԽՍՀՄ մայրաքաղաքներում՝ Վիլնյուսում (1969)<sup>18</sup>, Կիևում, Թբիլիսիում, Քիշնևում, ինչպես նաև Նովոսիբիրսկում, Տոմսկում, Օմսկում (1970)<sup>19</sup>, ընդհանուր առմամբ՝ 35 անգամ: Փաստորեն Հ.Չեքիջյանը միակ դիրիժորն է համաշխարհային երաժշտական կատարողական արվեստում, որ այդ բարդագույն ստեղծագործությունը կատարել է այդքան անգամ, քանի որ զրա իրականացման համար անհրաժեշտ է ոչ միայն երաժշտական հսկայական կազմ, այլև ահռելի ֆինանսական միջոցներ, ինչը հնարավոր է միմիայն պետական հոգածություն դեպքում: Ավելին, աշխարհի քիչ դիրիժորներ են ձեռք մեկնել նման բարդ ստեղծագործության կատարմանը. սակավաթիվ երաժիշտների այդ ցուցակում կա ընդամենը մեկ հայ՝ Հովհաննես Չեքիջյանը. 1969-ին «Մելոդիա» ֆիրման ձայնագրել է Բեռլինի «Requiem»-ի լենինգրադյան համերգային կատարումը: Ի դեպ, Բեռլինի «Requiem»-ի կատարումն իրականացրած դիրիժորների ցուցակում է նաև Հ. Չեքիջյանի ուսուցիչը՝ Ժան Ֆուրնեն:

Эмма АРАКЕЛЯН  
Институт искусств НАН РА

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ ФРАНЦУЗСКИХ КОМПОЗИТОРОВ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОГАНЕСА ЧЕКИДЖЯНА. Г. БЕРЛИОЗ: “REQUIEM”

Статья посвящается чекиджяновской интерпретации “Requiem”-а Гектора Берлиоза – одного из сложнейших, редко исполняемых в мировой музыкальной практике произведений. Всесоюзная премьера произведения состоялась 2 и 3 марта 1967 года в Концертном зале имени Шостаковича в Ленинграде в исполнении Академического симфонического оркестра

<sup>17</sup> Տե՛ս Ասատրյան Ա., Ամենայն Հայոց մաստորն. Հովհաննես Չեքիջյան, էջ 155-156:

<sup>18</sup> Տե՛ս Տոնոյան Լ., «Կրկին մեզ հյուր եկեք», «Երեկոյան Երևան», 26 ապրիլի 1969:

<sup>19</sup> Օմսկի ֆիլհարմոնիայի համերգային դահլիճում Օմսկի սիմֆոնիկ նվագախմբի և Հայաստանի պետական ակադեմիական երգչախմբի կատարմամբ Բեռլինի «Ռեքվիեմի» մասին տե՛ս “Омская правда”, 1 апреля 1970:

Ленфилармонии и Государственной академической хоровой капеллы Армении под управлением О.Чекиджяна. Мало кто из дирижеров в мире брался за исполнение этого сложного произведения, и единственный армянин в этом малочисленном списке – О.Чекиджян, записавший с оркестром Е. Мравинского ленинградское концертное исполнение “Requiem”-а. Среди дирижеров, осуществивших исполнение “Requiem”-а – учитель О.Чекиджяна Жан Фурне. “Requiem” Берлиоза под руководством О.Чекиджяна прозвучал 35 раз. В биографии произведения нет второго дирижера, насчитывающего такое количество исполнений, поскольку оно требует не только гигантского состава музыкантов, но и огромных финансовых средств, что возможно лишь при финансовой поддержке государства.

## ՎԱՐԳԳԵՍ ՍՈՒԲԵՆՅԱՆՅԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Վարդգես Սուրենյանցը հայ կերպարվեստ մուտք գործեց այն պահին, երբ չկար գրքի նկարագրողման մշակույթ<sup>1</sup>: Նկարչի պահպանված ձեռագրերում հանդիպում ենք բազմաթիվ նմուշների, որոնցից պարզ է դառնում, թե որքան խոշոր տեղ է հատկացրել գրքի նկարագրողման արվեստին, ինչպես լուրջ է ուսումնասիրել յուրաքանչյուր ստեղծագործությունում ամեն մի տողը:

Վերջերս մեզ հնարավորություն ընձեռնվեց մասնավոր հավաքածուում ծանոթանալ նկարչի գրքի նկարագրողման բնագավառում նորահայտ էջերին, որոնք առնչվում են հայ ականավոր բանաստեղծ ու գրող Հովհաննես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» էպիկական ապրին (պոեմը գրվել է 1902, իսկ հրատարակվել 1905): Ինչպես տեղեկացանք, Թումանյանը ժամանակին՝ 1915-1916թթ., հայ գաղթականներին օգնելու նպատակով Սուրենյանցի նկարագրողած պոեմի այս էջերը վաճառել է, իսկ վերջիններս հետագայում հայտնվել են Մորիան Հմայակի մոտ, ով նույն թվականներին Թիֆլիսում գործունեություն է ծավալել:

Սուրենյանցին նվիրված մենագրություններում և հոդվածներում հիշյալ պոեմը ձևավորելու մասին որևէ տեղեկություն չենք հանդիպում, և այս առումով նորահայտ երկու պատկերագրող էջերն առավել արժեքավոր և նշանակալից են դառնում արվեստի պատմության ուսումնասիրման տեսանկյունից: Այդ էջերի կապակցությունը հարկ է անդրադառնալ նկարչի կենսագրությունից ծանոթ այն փաստերին, որոնք վերաբերում են Հովհ. Թումանյանի ստեղծագոր-

<sup>1</sup> Ինչպես նշում է արվեստաբան Ռուբեն Դրամբյանը. «Նա գրեթե միակն էր XIX դարի և XX դարի սկզբի հայ արվեստում գրքի նկարագրողման գրաֆիկայի բնագավառում» (Տե՛ս Драмбян Р. Вардгес Суренянц (к 30-летию со дня смерти), "Коммунист", 1951, 6 апреля, N 80 (5097) стр. 4):

ծուխյունների նկատմամբ և մասնավորապես «Թ՛մկաբերդի առում»-ին վերաբերող նրա հետաքրքրությունը: Այսպես, հայտնի է, որ 1906թ. Սուրենյանցը նախաձեռնել էր հայկական հեքիաթների, այդ թվում նաև Հովհ.Թումանյանի «Մոխրոտի» և «Գառնիկ Ախպերի» նկարազարդումը: Այդ ձևավորումների մեզ հասած առանձին էջերը լրիվ պատկերացում են տալիս ժողովրդական ստեղծագործության նկատմամբ նկարչի ունեցած մոտեցման մասին:

Մենք գիտենք նաև, որ 1900-ական թթ. Սուրենյանցը կապեր էր հաստատել ու մտերմացել Ալ.Ծատուրյանի, Ալ.Սպենդիարյանի և Հովհ.Թումանյանի<sup>2</sup> հետ, ինչը նպաստել է նրա ստեղծագործական ըմբռնումների և մտահղացումների հարստացմանը: Ուշագրավ է, որ 1916թ.<sup>3</sup> «Հայ արվեստագետների միություն» ընդհանուր ժողովի բացման առիթով և շնորհավորման ճառեր արտասանողների մեջ Հովհ.Թումանյանից և Ալ.Շիրվանզադեից բացի ելույթ է ունեցել նաև Սուրենյանցը:<sup>4</sup> Հիշարժան է մեկ այլ փաստ ևս. մտերիմ հարաբերություններ ունենալով Ալ.Սպենդիարյանի հետ՝ նկարիչը դեռ 1907-1908թթ. կոմպոզիտորին հուշել է Հովհ.Թումանյանի «Թ՛մկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա օպերա ստեղծելու գաղափարը<sup>5</sup>: Ավելին՝

<sup>2</sup> Մանյա Ղազարյանի՝ Սուրենյանցին նվիրված մենագրության մեջ գետեղված նկարչի ստեղծագործությունների ընդհանուր ցանկում հիշատակվում է «Հովհաննես Թումանյանի դիմանկարը» խորագրով նկարը, որը գրքի հեղինակը թվագրել է 1912 թվականով և մատնանշել՝ «գտնվելու վայրն անհայտ է» (Տե՛ս Ղազարյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 91):

<sup>3</sup> Վ.Սուրենյանցն իր գրական ժառանգությունը՝ թարգմանական և ինքնուրույն մի շարք գործեր 1916թ. «հանձնել է Հովհաննես Թումանյանին՝ ցանկություն ունենալով հրատարակել դրանք Հայոց դրամատիկական ընկերության միջոցներով» (Տե՛ս Ղազարյան Մ., Նյուլթեր Վարդգես Սուրենյանցի կյանքից (նկարչի մահվան 30-ամյակի առթիվ), Վ.Սուրենյանցի գրական ժառանգությունը, տեսր N 1, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվ):

Վ.Սուրենյանցը բազմաթիվ հանդիպումներ է ունեցել Հովհ.Թումանյանի հետ, համակրել է Թիֆլիսի հայկական թատերական ընկերության գործունեությունը՝ հնարավոր սահմաններում նրանց տրամադրելով իր կատարած Շեքսպիրի պիեսների թարգմանությունները (Տե՛ս Ղազարյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 18):

<sup>4</sup> Տե՛ս Ղազարյան Մ., Կյանքի վերջին տարիները, «Սովետական արվեստ», 1960, N 6, էջ 2:

<sup>5</sup> Սակայն Սպենդիարյանը օպերայի ստեղծմանն անմիջապես ձեռնամուխ չեղավ: Շուրջ մեկ տասնամյակ անց, 1916թ. փետրվարի վերջին և մարտին Սպենդիարյանը, գտնվելով Թիֆլիսում, ծանոթանում է Հովհ.Թումանյանի հետ: Բանաստեղծն օպերայի լիբրետոյի ստեղծման համար առաջարկում է իր երեք պոեմները՝ սկզբում՝ «Անուշը», ապա

կոմպոզիտորին ոգևորելու նպատակով նկարիչը «դեռ չգրված այդ երաժշտական ստեղծագործության համար բեմական դեկորների և տարազների էսքիզներ է վրձնել»<sup>6</sup> :

Վ.Սուրենյանցի նկարազարդած նորահայտ երկու էջերը (20X26 և 18X24) կրում են նկարչի ստորագրութունը, և միայն նրանցից մեկն ունի ստեղծման տարեթիվ՝ 1906 թվական: Այս հիշատակութունը մեզ օգնում է, թերևս, պարզել նաև պատկերազարդ մյուս թերթի նույն թվականին ստեղծված լինելը: Պոեմի նկարազարդ էջերի մեջ առկա են ոչ միայն առանձին իրերի, կերպարների նրբագույն զգացողութուն, միջավայրի ու պատմական գունազգացողության հարազատութուն, այլև գրքի ձևավորման մշակույթի բարձր մակարդակ: Այս էջերը յուրահատուկ մի գրավչութուն ունեն. արտահայտում են Սուրենյանցի արվեստի վառ ինքնատիպութունը: Պոեմը նկարչին հնարավորութուն է տվել իր նախասիրութուններն արտահայտել որոշակի գեղավեստական կերպարներով: Պարսկական կենցաղի ազգային ինքնատիպ պատկերը ցայտուն կերպով դրսևորված է Նադիր Շահին պատկերող նկարազարդ էջում, որտեղ շատ լավ է իմաստավորված պատկերի կառուցվածքը՝ խանի տիրական դիրքով, իսլամական նիստ ու կացին բնորոշ կահավորանքով, դրվագված սեղանիկով՝ ամբողջական տպավորութուն ստեղծելով արևելյան տիրակալի կենցաղի մասին:

Այս նկարազարդ էջում երևան է եկել նկարչի նախորդ գործերից մեզ հայտնի օթոցին բազմած տիրակալների կերպարը: Դա վերաբերում է և՛ պարսկական տպավորութունների ներքո ստեղծված «Շահի հանգիստը» նկարի շահի (շահերին պատկերող այս նկարների բնաբանը հանդիսանում է «Շահի հանգիստը» ստեղծագործութունը), և՛ Ա.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումներից Գիրեյ խանին պատկերող թերթի, և՛ ավելի ուշ ստեղծված Մահմուդ Ղազնևի շահին պատկերող կերպարներին «Ֆիրդուսին

---

«Փարվանան» և «Թմկաբերդի առումը»: Եվ, ահավասիկ, Սպենդիարյանի ընտրութունը կանգ է առնում վերջինի վրա: Իսկ «Ալմաստ» օպերան լույս աշխարհ եկավ միայն 1928թ., երբ նկարիչն արդեն հեռացել էր կյանքից:

<sup>6</sup> Տե՛ս Աղաջյան Ա., Վարդգես Սուրենյանց // Նշանավոր ճեմարանականները, Պրակ Բ., էջմիածին, 2009, էջ 414:

կարողում է իր «Շահ-Նամեն» Մահմուդ Ղազնևիին» ստեղծագործությունյան մեջ:

Նազիր Շահին պատկերող նկարազարդ էջի հմայքը նրա հորինվածքի կառուցվածքով և հմտությամբ, ճկուն կոր գծերով պատկերված կերպարների համադրությունն մեջ է: Նկարի կոմպոզիցիան իր անկյունագծային կառուցմամբ արձագանքում է նկարչի Գիրեյ խանին, Մահմուդ Ղազնևիին պատկերող նկարներին: Սուրենյանցը, այստեղ նույնպես մեծ նշանակություն տալով միջավայրին, իրեն հատուկ հնարամտությամբ և բժախնդիր պահանջկոտությամբ, օգտագործել է ձեռքի տակ ունեցած նյութերը՝ կիրառական առարկաները, տարազը (որոնց բազմաթիվ պատկերումներին հանդիպում ենք նրա արևելյան ստեղծագործություններում) և վրձնել իրական պատմա-ազգագրական մանրամասներով հարուստ հորինվածք: Ի տարբերություն մյուս խաների պատկերների, այստեղ լիակատար դրսևորում չի գտել Սուրենյանցի շեշտված հակումը դեպի իրերի առարկայական մանրամասնությունները, զարդանախշը: Դա առավել արդարացված է նկարազարդ մյուս էջի համար, որտեղ դրամատիկ գործողություն է ծավալվում, և այդ դեպքում օրնամենտը կիսանգարի գործողության ամբողջական ընկալմանը: Ի տարբերություն գրաֆիկական եղանակով արված նկարչի բազմաթիվ նկարազարդումների, Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի այս երկու պատկերազարդ էջերը կատարված են ոչ թե գրաֆիկական, այլ գեղանկարչական միջոցներով՝ այդպիսով աղերսվելով նկարչի վրձնած «Գառնիկ Ախպերը» հեքիաթին:

Պոեմը նկարազարդելիս Վ.Սուրենյանցը ելակետ է ընդունել նրա բովանդակությունն արտացոլող ամենաբնորոշ դրվագները՝ այս երկու պատկերներում գեղարվեստական հուզիչ պատկերավորմամբ խտացնելով նրա գաղափարը: Գրական երկի դրամատիկականությունն է բացահայտված նկարչի վրձնած մյուս էջում, որտեղ, թերևս, ներկայացված է Ջավախքի դատերը պատժելու, «ժեռ քարից», «քարի ծերից» դեպի ձոր նետող տեսարանը:

Այստեղ պատկերված զինվորի կերպարին հանդիպում ենք և՛ «Ջաբել թագուհու վերադարձը գահին» (1909), և՛ «Ֆիրդուսին կարողում է իր «Շահ-Նամեն» Մահմուդ Ղազնևիին» (1913) կտավներում: Իսկ ինչ վերաբերում է Թմկա տիրուհուն, ապա նրա հոգեվիճակը, ասես, արձագանքում է Սուրենյանցի վրձնած «Բախչի-



սարայի շատրվանը» նկարագարողումներից «Թաթարների ներխուժումը» պատկերող էջի Մարիի կերպարին:

Թմկա տիրուհուն ցուցադրող այս էջում Սուրենյանցը հնարամտորեն է օգտագործել հողագույն թուղթը որպես հիմնական խորք և մեղմ երանգների օգնությամբ ստեղծել է իրողությանը համապատասխան համոզիչ պատկեր: Այս սկզբունքով է նկարիչն առաջնորդվել նաև Հովհ.Թումանյանի վերը նշված հեքիաթը նկարագարելիս: Հորինվածքի կառուցման ժամանակ նկարիչը թեմային տվել է դրամատիկական լուծում և հոգեբանական խտացման միջոցով հասել ստեղծագործության արտահայտչականության:

Խորն ուսումնասիրելով գրական երկի բովանդակությունը, շեշտելով և ճշմարտացիորեն արտահայտելով նրա կարևոր, ազդային ու պատմական յուրահատուկ կողմերը, նկարիչը հարազատ է մնացել պոեմի ոգուն բացահայտելով հերոսների բազմազան հոգեկան ապրումները:

Իրական և հուզիչ այս նկարագարող էջերն իրենց զուսպ գեղանկարչական միջոցներով ու արտահայտիչ ճաշակով, կոմպոզիցիայի ու գունազգացողության ինքնատիպ լուծումով բացառիկ հմայք ունեն և խոշոր ավանդ են մեր գրքի գրաֆիկայում:

Փաստորեն Ա.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանից» և Ֆիրդուսու «Ռոստամ ու Զոհրաբից» հետո, «Թմկաբերդի առումը» հեղինակի նկարագարված երրորդ պոեմն է և որից երկու էջերն են մեզ առայժմ հայտնի:

Պուշկինի հետ Սուրենյանցին է կապում նաև գրողի երկու պիեսների համար Յայթայում ստեղծված նկարչի թատերական էսքիզները:

Ինչպես գիտենք, Վարդգես Սուրենյանցը Ղրիմը գիտեր մանկությունից, որովհետև առաջին անգամ այնտեղ հաստատվել էր 1860-ականների երկրորդ կեսին, երբ նրա հայրը նշանակում էր ստացել Սիմֆերոպոլում: Սուրենյանցները հաճախ էին ճանապարհորդություններ կատարում Ղրիմի տեսարժան վայրերում, իսկ երբեմն այցելում էին Թեոդոսիա: Որպես արվեստասեր ընտանիք՝ Թեոդոսիայում նրանք ջերմ ընդունելություն են արժանացել աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկու կողմից և 1867թ. նրա հետ միասին մեկնել Բախչիսարայ: Նկարչի իր առաջին քայլերն սկսելով Բախչի-

սարայի շատրվանի պատկերով՝ մանկահասակ Սուրենյանցը խիստ ողբերկել է Այվազովսկու հայրական գովեստից:

Սուրենյանցի համար դարձյալ Ղրիմում գտնվելու առիթ է ստեղծվում 1897թ., երբ Մոսկվայի «Կնեբել և Գրոսման» հրատարակչությունը Ա.Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ (1899) Սուրենյանցին պատվիրում է ուռու մեծ բանաստեղծի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի ձևավորումն ու նկարագրողումը: Այս շրջանում որոշ ժամանակով Սուրենյանցը նորից է այցելում Թեոդոսիա՝ կյանքի վերջին տարիներն ապրող Հովհաննես Այվազովսկու մոտ: Եվ Պուշկինի պոեմի նկարագրողման պատիվը նրա ճակատագիրը նորից է կապում նույն՝ Բախչիսարայի շատրվանի հետ և այն էլ՝ Այվազովսկու բարեկամական միջավայրում:

Յալթայի հետ են կապված նաև Սուրենյանցի կյանքի հետագա տարիները: Դեռևս 1906թ. նա ստացել էր Յալթայի Սուրբ Հռիփսիմե հայկական եկեղեցին նկարագրողելու պատվերը (ճարտարապետ՝ Գ.Տեր-Միքելյան): Ավելի քան տասը տարի նկարիչն աշխատում էր եկեղեցու որմնանկարների էսքիզների վրա, իսկ 1917թ. Փետրվարյան հեղափոխությունից հետո, երբ ճարտարապետական աշխատանքներն ավարտվել էին, Սուրենյանցը մեկնում է Յալթա՝ դեռևս Պետերբուրգում սկսած էսքիզները տեղում ավարտելու համար: Երեք տարվա ընթացքում նկարագրողում է եկեղեցու պատերը, գմբեթը, ստեղծում է գրիպե բարձրաքանդակներ, որոնցից, սակայն, մնացել են միայն գմբեթի նկարագրողումները (այս էսքիզների որոշ մասը պահպանվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում):

Յալթայի հայկական եկեղեցու որմնանկարների զարդանկարներում ի մի են բերված այս բնագավառում Սուրենյանցի կողմից կատարված մեծ աշխատանքները: Ավարտելով որմնանկարները՝ նկարիչը վատառողջության պատճառով որոշ ժամանակ մնում է Յալթայում, որտեղ Սուրենյանցին նյութապես օժանդակում են «Արվեստի և Հնագույն հուշարձանների պահպանման կոմիտեն»<sup>7</sup>, ինչպես նաև նրա արվեստի բազմաթիվ երկրպագուները:

Վ.Սուրենյանցի ստեղծագործական կյանքի հաջորդ տարիները

<sup>7</sup> Տե՛ս Сошин Г. Наш город помнит Вардгеса Суренянца, “Комсомолец”, Ереван, 1971, 26 мая, N 57 ( 4023 ), стр. 3:

ևս կապված են Ղրիմի հետ: Այս շրջանում Յալթայում նրա ծավալած բուռն գործունեություն մասին մի քանի կցկտուր տեղեկություններ են արձանագրված նկարչի ընկերոջ՝ ղրիմահայ բանաստեղծ Սիմեոն Բաբիյանի ձեռագրերում:

Վ.Սուրենյանցի ստեղծագործական գործունեությունն այս ամենավերջին շրջանի առարկայական արտահայտություններն են դարձել Յալթայի թատրոնի համար նկարչի ստեղծած արժեքավոր թատերական էքսիզները, որոնք վերջերս մեզ հաջողվեց հայտնաբերել Մոսկվայի Բախրուչինի անվան պետական թատերական թանգարանում<sup>8</sup>: էքսիզները, ամենայն հավանականությամբ, արվել են Յալթայի Ա.Չեխովի<sup>9</sup> անվան դրամատիկական թատրոնի համար: Ժամանակին այստեղ Չեխովի «Ճայ» և «Քեռի Վանյա» երկերի բեմականացումներով հանդես է եկել նաև Մոսկվայի հռչակավոր Գեղարվեստական թատրոնը (ՄՄԱՏ-ը)՝ ռուսական մշակույթի հսկաներ Կ.Ստանիսլավսկու և Վ.Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի<sup>10</sup> գլխավորությամբ:

Յալթայի թատրոնի համար Վ.Սուրենյանցի ստեղծած նորահայտ թատերական էքսիզներից երկուսը նվիրված են Ա.Պուշկինի

---

<sup>8</sup> Վարդգես Սուրենյանցի այս նորահայտ թատերական էքսիզները մենք գտել ենք 2010թ. նոյեմբերի 17-ին՝ Մոսկվայի Բախրուչինի անվան թատերական թանգարանում աշխատելու ժամանակ:

<sup>9</sup> Ռուս մեծ գրող Անտոն Չեխովի հետ Սուրենյանցը ծանոթացել էր, ամենայն հավանականությամբ՝ դեռևս 1890-ականներին, երբ նկարագրվում էր Ա.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմը: Նկարչը, լինելով Բախչիսարայում, այցելել էր իր լավագույն բարեկամին՝ կոմպոզիտոր Ալ.Սպենդիարյանին ու, թերևս, վերջինիս հետ միասին եղել Չեխովի տանը: Ռուս մեծ գրողն ու դրամատուրգը, որը մինչև 1904թ. Մոսկվայում էր, Կ.Ստանիսլավսկու վկայությամբ՝ անընդհատ լինում էր Գեղարվեստական թատրոնում և հատկապես հետաքրքրվում էր Մետերլինկի պիեսներով: Անկասկած, այդ օրերին ևս Չեխովը հնարավորություն է ունեցել անձամբ շփվելու Վ.Սուրենյանցի հետ:

<sup>10</sup> Թատերա-դեկորացիոն արվեստի բնագավառում Սուրենյանցի հաջալից այնքան մեծ էր, որ նշանավոր շատ արվեստագետներ են ձգտել նրան ներգրավել թատերական ձևավորման աշխատանքում: 1900թ. Պետերբուրգի Մարինյան թատրոնը Սուրենյանցին հրավիրում է ձևավորելու Ադոլֆ Ադանի «Օռվահենը» բալետը: Մեկ տարի հետո նույն թատրոնում նա ստեղծում է Ա.Ռուբինշտեյնի «Իևի», իսկ հետո նաև՝ Ռ.Վագների «Ձիգ-Ֆրիդլ»: ձևավորումները: Այս հաջողված աշխատանքները, ինչպես նաև նկարչի բարի համբավը, նրա առջև բաց են անում Մոսկվայի գեղարվեստական թատրոնի դռները, որտեղ 1904թ. Սուրենյանցը ձևավորում է Մ.Մետերլինկի «Կույրերը», «Անկոչը», «Այնտեղ, ներսում» փոքրիկ պիեսները, Պ.Յարցևի «Վանքի մոտ» դրաման և Ա.Չեխովի «Ճայը» (Ն.Կորիպակի հետ միասին 1905 թվականին):

«Մոցարտ և Սալիերի» և «ժլատ ասպետը» պիեսներին (երկուսն էլ ստորագրված են 1921, Յալթա), իսկ երրորդը պատկերում է թատրոնի գլխավոր մուտքը (1921, Յալթա): Վերջինս ցույց է տալիս, որ Սուրենյանցը քաջ ծանոթ էր հայկական ճարտարապետությունն ու գրչագրերի մանրանկարներին, XVII-XVIII դդ. Նաղաշ և Հովնաթան Հովնաթանյանների կողմից կատարված էջմիածնի եկեղեցու նկարագարողումներին:

Սուրենյանցի ընտրած հիմնական մոտիվը միջնադարյան ձեռագրերից վերցված բուսական զարդանկարն է: Արևելյան բազմազույն ծաղիկներն օրգանապես միահյուսվում են սիրամարգերի կլորացված ձևերին, որոնք, ըստ ոճի, միանգամայն հայկական են: Վերջիններիս և՛ պատկերները, և՛ կապույտի, կանաչի ու ոսկեզույնի բազմերանգ ելևէջներն ու համադրությունները (որոնք առկա են նաև Յալթայի եկեղեցու նկարագարողումներում), ստեղծում են յուրօրինակ գունալին ներդաշնակություն:

Ա.Պուշկինի «ժլատ ասպետը» դրամատիկ ստեղծագործության համար Սուրենյանցի ստեղծած թատերական էսքիզն ունի եռամաս հորինվածք: Նկարիչը, ասես, գոթական ոճի նետաձև կամարներից յուրաքանչյուրում ներկայացրել է գրական երկի բովանդակությունը:

Կամարներից առաջինում՝ աշտարակում պատկերված է երիտասարդ ասպետ Ալբերի սաղավարտը, որը վնասվել էր Դելորժի հետ մենամարտի ժամանակ: Երկրորդում ներկայացված է Բարոնի՝ նկուղում պահվող ոսկով լի գանձանակներից մեկը, որոնց առջև նա վառված մոմեր էր դրել՝ հիանալով դրանց փայլով և իրեն զգալով հզոր տերություն տիրակալ: Երրորդ կամարի տակ՝ պալատում, նկարիչը պատկերել է, ամենայն հավանականությամբ, Դուքսի, Բարոնի և վերջինիս որդու հանդիպման վայրը: Ա.Պուշկինի ռոմանտիկ ողբերգությունը պահանջում էր նաև միջնադարի մթնոլորտի առկայությունը, որն այստեղ ներկայացված է գոթական նետաձև կամարներով և դրանց վերևում տեղադրված ֆրանսիական միապետության խորհրդանիշը հանդիսացող ոճավորված շուշան ծաղիկներով (*fleur de lis*):

Հայտնի է, որ Ա.Պուշկինի այս պիեսը Ալեքսանդրյան թատրո-

նում<sup>11</sup> բեմադրութեան էր պատրաստվել դեռևս 1837-ին, բայց պոետի մահվան պատճառով ներկայացումը հետաձգվել էր: Ինչ վերաբերում է «Մոցարտ և Սալիերի» պիեսին, ապա այն բեմադրվել է Պուշկինի կենդանութեան օրոք՝ 1832-ին, Պետերբուրգի Մեծ թատրոնում<sup>12</sup>: Վ.Սուրենյանցը ոգեշնչվելով Ա.Պուշկինի ստեղծագործութեամբ, «Մոցարտ և Սալիերի» թատերական էսքիզում ևս հարազատ է մնացել մեծ բանաստեղծի ոճին, պատկերավոր կերպով մեկնաբանել երկի ճշմարտացի միջավայրը, պուշկինյան սեղմ ու լակոնիկ բնութագրումներն ու նկարագրությունները:

Սուրենյանցի նորահայտ թատերական ձևավորումները մեծ նկարչի բազմաբեղուն ստեղծագործական կյանքի վերջին էջերն են: Նրա կապը ռուսական մշակույթի լավագույն ներկայացուցիչների հետ իմաստավորվում է մշակութային ընդհանուր համայնապատկերի խորքի վրա: Սուրենյանցը անուրանալի վաստակ ունի ռուսական մշակույթում, հատկապես՝ երբ խոսքը վերաբերում է թատերական-դեկորացիոն արվեստին: Վարդգես Սուրենյանցի բարեկամական կապերն ու սերտ համագործակցությունը ռուսական արվեստի ու գրականության մեծագույն դեմքերի հետ ոչ միայն նրա անձի ու արվեստի գնահատականներն էին, այլև հայ և ռուս մշակույթների փոխհարստացման և փոխներթափանցման արգասավոր օրինակները՝ Յալթայում հայ նկարչի ունեցած նշանակալից ներդրումների տեսքով:

Шушаник ЗОГРАБЯН  
Ереванский государственный университет

## НОВОНАЙДЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА

Исключительное место в истории армянского изобразительного искусства конца XIX–начала XX веков занимает живописец, график, театральный художник, архитектор, теоретик искусства, переводчик Вардгес Суренянц.

Недавно нам предоставилась возможность познакомиться в одной

<sup>11</sup> <http://1dnevnik.ru/library/author.php?id=13>

<sup>12</sup> <http://pushkin.niv.ru/pushkin/text/mocart-i-saleri.htm>

частной коллекции с ранее неизвестными работами художника в области иллюстрирования книг, созданными к эпическому сказанию Ованеса Туманяна “Взятие крепости Тмук”.

В монографиях и статьях, посвященных Суренянцу, мы не встречаем сведений об оформлении упомянутой поэмы, что придает двум вновь найденным иллюстрированным страницам большую ценность и значимость для исследователей истории культуры. Страницы подписаны самим художником, и только на одной из них стоит дата создания – 1906 год. На одной из иллюстрированных страниц изображен Надир Шах, а на другой – сцена с изображением хозяйки крепости Тмук. Работы чрезвычайно притягательны и отражают яркую самобытность искусства Суренянца.

Сдержанные живописные средства и выраженный вкус, оригинальное композиционное и цветовое решение придают этим реалистичным и волнующим иллюстрированным страницам исключительное обаяние; они являют собой крупный вклад в армянское искусство книжной графики.

В Государственном театральном музее имени А.А.Бахрушина в Москве нам довелось обнаружить театральные эскизы, созданные художником для ялтинского театра, также являющиеся предметными выражениями творческой деятельности В. Суренянца самого последнего периода. Два из упомянутых эскизов сделаны по пьесам А. Пушкина “Моцарт и Сальери” и “Скупой рыцарь” (оба подписаны: 1921, Ялта), а на третьем изображен главный вход в театр (1921, Ялта).

**ԱՌՆՈ ԲԱՔԱՉԱՆՅԱՆԻ «ՀԵՐՈՍԱԿԱՆ ԲԱԼԼԱԳԻ»  
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ  
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՐԻՆԵ ՕՀԱՆՅԱՆԻ  
ԵՎ ԼԻԼԻԹ ՄԿՐՏՉՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ**

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր Կ.Օհանյանը սիրալիրությամբ մեզ է տրամադրել Առնո Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադի» իր և իր ուսանողուհի Լիլիթ Մկրտչյանի կատարումների տեսագրությունները: Դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված ստեղծագործություն կատարողական երկու մեկնաբանությունների համեմատությունը ներկայանում է որպես մեր հետազոտական աշխատանքի կարևոր մասը, քանի որ կոնցերտային ժանրի գլուխգործոցներից մեկի՝ Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադի» վրա կատարվող աշխատանքը պահանջում է ուժերի և մտավոր կարողությունների առավելագույն լարում: Ինչպես հայտնի է, կոմպոզիտորը «Հերոսական բալլադն» ստեղծել է սիմֆոնիկ վարիացիաների ձևում և ստեղծագործությունը նվիրել է Հայրենական Մեծ պատերազմում խորհրդային ժողովրդի հերոսական հաղթանակին:

Ա.Բաբաջանյանի Դաշնամուրի և նվագախմբի համար գրված «Հերոսական բալլադը»<sup>1</sup> (1950, ԽՍՀՄ Պետական մրցանակ՝ 1951), «դառնալով ողջ խորհրդային երաժշտության մեծ նվաճումը, նոր էջ բացեց հայ գործիքային կոնցերտի պատմության մեջ՝ հեղինակին բերելով ԽՍՀՄ Պետական մրցանակ ու համաշխարհային հռչակ»<sup>2</sup>: Կոմպոզիտորն այն անվանել է սիմֆոնիկ վարիացիաներ՝ դաշնամուրի և սիմֆոնիկ նվագախմբի համար: «Մրանում հեղինակը արտացոլել է

<sup>1</sup> Տե՛ս **Маргарян Г.** Жанр фортепианного концерта в творчестве армянских композиторов. Тенденции его развития (1950-1980-е гг.). Ереван, 2009, стр. 37-49.  
**Зурабян Ж.** Интонационные истоки и национальное своеобразие тематизма в армянской симфонической музыке 1950-61 гг.. Ереван, 2002, стр. 66-73.

<sup>2</sup> **Ասատրյան Ա.,** Առնո Բաբաջանյան. դիմանկարի նրբագծեր (ականավոր կոմպոզիտորի ծննդյան 90-ամյակի առիթով), «Վէժ» համահայկական հանդես, ապրիլ-հունիս, թիվ 2 (34), 2011, էջ 119-128:

մեր իրականությունն առավել էական կողմերն ու գծերը՝ իսկական հումանիզմը, հերոսականությունն ու լավատեսությունը»<sup>3</sup>: «Հերոսական բալլադն» առաջին անգամ կատարել են հեղինակը և սիմֆոնիկ նվագախումբը՝ Սուրեն Չարեքյանի ղեկավարությամբ՝ 1950-ին: Հետագայում այս ստեղծագործությունը բազմիցս հնչել է Մոսկվայում, Լենինգրադում, Թբիլիսիում, Բրյուսելում, Վիեննայում: Բացի հեղինակից, «Հերոսական բալլադը» կատարել են էմիլ Գիլելսը, Վիկտոր Մերժանովը, Լև Վլասենկոն, Արմեն Բաբախանյանը, Կարինե Օհանյանը և ուրիշներ: Ավելին՝ 1985-ին «Հերոսական բալլադը» բեմ բարձրացավ Երևանի Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում և Աշոտ Ասատուրյանի սցենարով բեմադրվեց որպես բալետ-մեկմասանի սիմֆոնիա (խորեոգրաֆիկ սիմֆոնիա)<sup>4</sup>:

Անդրադառնանք հայ երաժշտության մեջ հատկանշական դեր ունեցող այս հրաշալի ստեղծագործության կատարողական մեկնաբանության խնդրին: Կարինե Օհանյանի՝ մեզ տրամադրած տեսագրությունն իրականացվել է 1999-ին և, դատելով ստեղծագործության ոգեշնչված կատարումից, դաշնակահարը ստեղծագործական որոնումների վերելքին էր գտնվում:

Կատարողական միջոցների ներգրավման տեսանկյունից այս ստեղծագործության պարտիտուրն ունի այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք նրան առանձնացնում են կոնցերտային ժանրի շատ ստեղծագործություններից: «Հերոսական բալլադը», չնայած սեղմ ձևին, ենթադրում է կատարողական այնպիսի մոտեցում, որում կբացահայտվի գաղափարի մեծակերտ (մոնումենտալ) ծավալը: Այսինքն՝ արտահայտվող գաղափարի մասշտաբը պահանջում է պլակատային բնույթի խոշոր կատարողական հնարներ: Անգամ տիուր-քնարական հատվածներում չկա կերպարների մշակում: Երկու կադենցիաները, նախապատրաստող դեր ունեցող դրվագները և երկրորդ ու չորրորդ վարիացիաները, որոնցում թվում է, թե հնչյունի գունեղությունն բազմ

<sup>3</sup> Коптев С., Тэрьян М., Рухкян М. Симфоническая музыка и инструментальный концерт. Музыкальная культура Армянской ССР. Сборник статей. Москва, 1985, стр. 175.

<sup>4</sup> Տե՛ս Տարգսյան Ն. Աշոտ Ասատուրյան - хореограф последней трети XX века. Ереван, 2011, стр. 112:



մազանության հետ խաղալու հնարավորութիւնն կա, իրականում պահանջում են խորը իմաստավորված գսպվածութիւնն, որը շուտով պիտի աճի և վերածվի բարձր էներգետիկայով հագեցած երաժշտության: Իսկ խանդավառ հուզական լարվածութիւնն պահանջող հատվածները նույնպէս կերպարային առումով միանշանակ են և կատարողական հնարավոր տարբերակների դիրքերից սահմանափակվում են կերպարայնության ընդհանուր բնույթով:

Այլ խոսքերով, Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադի»՝ Կարինե Օհանյանի կողմից իրականացրած կատարողական ամենամեծ բարդութիւնը ստեղծագործության հատվածների միջև դինամիկ համաչափութիւնների կազմակերպման՝ նրա կողմից ընտրված չափն է ինչպէս բոլոր հինգ վարիացիաների հորիզոնական կցորդման մակարդակով, այնպէս էլ՝ վարիացիաների ներսում գոյութիւն ունեցող տարբեր հատվածների հարաբերության մակարդակով: Տվյալ դեպքում, կատարման ընթացքում տեմպային – դինամիկ բնութագրերն էլ որոշիչ դեր են խաղում: Հնչյունային – դինամիկ և տեմպային ծանրաբեռնվածութիւնները փայլուն կերպով բաշխելով տարբեր բնույթի դրվագների մեջ, Կարինե Օհանյանը ստեղծել է ճկունութիւն և անընդմեջ հոսք՝ մի հատվածից մյուսին անցումների ժամանակ:

Դրա հետ միասին, հուզական լարվածութիւնների ու անկումների այս հաջորդականության առանցքն է դարձել թեմատիկ փոխակերպումների գիծը: Թեմայի էքսպոզիցիոն ցուցադրման ժամանակ այն սկսելով կատարման քնարական բնույթով, Կարինե Օհանյանը հետևողականորեն կատարողական պրոցեսի ամբողջ ընթացքում թեմատիցմի յուրաքանչյուր նոր տարբերակին հաղորդել է կատարողական վառ արտահայտչականության նոր մակարդակ, լինեն դրանք թեմատիկ ինտոնացիաներ կամ ծավալուն միավորներ, որոնք կառուցված են թեմայի նյութի վրա: Այդ ընթացքը տրամաբանորեն հանգեցրել է վերջին՝ հինգերորդ վարիացիայում թեմայի եզրափակիչ հանդիսավոր անցկացումներին: Կատարողական այսպիսի «ուզմավարութիւնը» թույլ է տալիս տվյալ կատարումը համարել ակադեմիական ճշգրտութեամբ տարբերակ, այսինքն՝ չափանմուշային: Այս տրամաբանության մեջ դաշնակահարուհին հատուկ դեր է հատկացրել կոնտրաստային համադրութիւններին, և այդ առումով պետք է նկատել երկու առանձնահատկութիւններ:

Դրանցից առաջինը երկու կաղենցիաների կատարման մաներայի փոխառնչությունն է: Կարինե Օհանյանին Հաջողվել է դրամատուրգիական կամուրջ ստեղծել նրանց միջև: Նա կաղենցիաները նվազում է մոտավորապես նույն մաներայով և դրանք ներկայացնում է հուզական այլ որակով, քան ստեղծագործութայն մնացած երաժրչտական նյութն է: Դրանք կարելի է մեկնաբանել որպես կեցութայն մասին երաժշտական մտորումների ինքնատիպ դրվագներ:

Իսկ կատարողական երկրորդ առանձնահատկությունը, որը ճշգրտորեն ներհյուսվում է կոմպոզիտորական մտահղացման մեջ, փայլուն կատարվող նախապատրաստական հատվածներն են: Կատարողական այդ խնդիրն իրականացնելու ժամանակ կարևոր էր ստեղծել թեմատիզմի սպասվող մուտքը ձգձգելու որոշակի չափազանցվածություն: Եվ տվյալ դեպքում կարևոր է պահել Հաջորդ հատվածի սկսվելուց առաջ գոյություն ունեցող ժամանակային այն հեռավորությունը, որը կարող է իրական լինել: Նախապատրաստական հատվածները ոչ բավարար չափով երկարաձգելու կամ նրա ավելցուկի դեպքում կկորսվեր հանդիսավորութայն արտահայտման գլխավոր առարկան:

Այդպիսով, կառուցելով ստեղծագործութայն հատվածների հիերարխիկ հարաբերությունների համակարգ և հաղթահարելով երաժշտական կտավի կոմպոզիցիոն կառուցվածքում դրված վարիացիոն կամարաձևությունը, ինչը բնական է վարիացիոն ձևի համար, Կարինե Օհանյանը երաժշտական ընտրված արտահայտչամիջոցների օգնությամբ ստեղծագործութայնը հաղորդել է ձևի կատարելություն, նախապատվությունները տալով կատարման տեմպային և դինամիկ հնարների ոլորտներին, որպես երաժշտական ընթացքի դրամատուրգիական զարգացման տրամաբանություն:

Մեր կարծիքով, այս ստեղծագործութայն կատարման ասպարեզում Կարինե Օհանյանի ևս մեկ կարևոր ձեռքբերումն է հնչողութայն կատարյալ հավասարակշռվածությունը մենակատար գործիքի և նվագախմբային գործիքների միջև: Թե՛ նվագախմբի հետ իմիտացիոն «երկխոսություններում» և թե՛ այն հատվածներում, որտեղ նվագախմբային շերտերն ու մենակատար գործիքը հնչում են միաժամանակյա համակցությամբ, դաշնամուրը ոչ միայն հստակ լսելի է իր բոլոր տեմբրային և ֆակտուրային դետալներով, այլև առաջատարն է երա-

ժրջտական ստեղծագործություն ողջ ընթացքում: Հենց կատարման այս որակն է ստեղծագործությունը հաղորդում դաշնամուրային կոնցերտի հատկանիշներ, թեև ըստ ժանրային հատկանիշների կոմպոզիտորը «Հերոսական բալլադը» բնորոշել է որպես սիմֆոնիկ վարիացիաներ:

Հիմք չունենք կասկածելու, որ Ա.Բաբաջանյանի «Հերոսական բալլադի»՝ երիտասարդ և տաղանդավոր դաշնակահարուհի Լիլիթ Մկրտչյանի կատարումը կարևոր իրադարձություն է դարձել նրա ստեղծագործական ճակատագրում: Թերևս սա այն դեպքն է, երբ ուսանողուհին, ուսուցչից փոխառելով կատարողական մեկնաբանությունների մի շարք սկզբունքներ, այնուամենայնիվ կառուցում է այդ նույն ստեղծագործության իր սեփական կատարողական տարբերակը՝ նախապատվությունները տալով երաժշտական նյութի քնարական կողմին: Այսպես, կադենցիաներում՝ այդ առավել մեծ արտահայտչականությունամբ օժտված քնարական դրվագներում, Լիլիթ Մկրտչյանը գերադասել է առավելագույնին հասցնել մեղեդային դարձվածքների գեղեցկությունն ու արտահայտչականությունը, դրանց հարմոնիկ գունեղությունը, ինչը որոշ առումով փոխել է դրանց դրամատուրգիական նշանակության շեշտադրումները՝ այդ նույն դրվագների նրա ուսուցչի առաջարկած կատարողական տարբերակների համեմատությամբ:

Այդ միտումը դրսևորվել է դեռևս թեմայի էքսպոզիցիոն ցուցադրության ընթացքում: Դաշնակահարն այն նվագում է նրբագեղ քնարական բնույթով, ինչն էլ, հավանաբար, բնորոշել է կատարողական ծրագրի ողջ ուղղվածությունը: Անգամ շարժուն և հանդիսավոր ակերճաչուք դրվագներում դաշնակահարուհին հավատարմաբար հետևել է դաշնամուրային կատարողական արվեստի ուսանողիկական դպրոցին: Առավել արտահայտչական մեղեդային դարձվածքները հնչում են ռեխեֆային, իսկ բաբաջանյանական հարմոնիաների նրբագեղությունը համակցվել է նվագախմբային կոնտրապունկտի տեմբրային վառ արտահայտչականություն հետ:

Ընդհանուր առմամբ, կոմպոզիցիոն կառուցվածքը թե՛ տեմբրային, թե՛ դինամիկ առումներով էականորեն համընկնում է Կարինե Օհանյանի կատարողական մոտեցմանը, ինչը կարելի է համարել ժառանգական փոխառության դրական արդյունք, ընդ որում դա բարձր

որորտի վարպետութեան ժառանգականութիւնն է: Սակայն գեղարվեստական շեշտադրութեան տեղաշարժը՝ Հանդիսավորութիւննից դեպի ստեղծագործութեան կոնցեպցիայի քնարական - ումանտիկական մեկնաբանութիւն, վառ օրինակ է այն իրողութեան, որ երաժշտական կերպարի բնույթի վերաիմաստավորումը, երաժշտական ընթացային շարադրանքի մնացած բոլոր հատկութիւնների պահպանման պայմաններում, կարող է լուրջ ազդեցութիւն գործել ստացվող գեղարվեստական արդիւնքի իմաստային նշանակութեան վրա:

Իհարկէ, «Հերոսական բալլադի» կատարման ումանտիկական ոճը որոշ առումով իր ազդեցութիւնն է թողել նաև ձևակառուցման վրա: Եթէ անգամ ոչ հիմնավորապես, բայց, այնուամենայնիվ, նկատելիորեն փոփոխվել են ստեղծագործութեան տեմպային և դինամիկ համաչափութիւնները: Այսպես, օրինակ, Կարինե Օհանյանի կատարմանը բնորոշ՝ նախապատրաստող հատվածների վառ արտահայտչականութեամբ օժտված երկարաձգումները Լիլիթ Մկրտչյանի կատարողական տարբերակում այլևս անհրաժեշտ չեն: Ավելին, մեր կարծիքով, նախապատրաստական հատվածների ֆերմատաները կարելի էր անգամ ավելի պակաս պահել: Համենայն դեպս, որոշ իմաստով դա նաև դիրիժորի խնդիրն է, ինչպես նաև մենակատարի և դիրիժորի միջև փորձերի ընթացքում նախօրոք ձեռք բերվող համաձայնութեան խնդիր: Նկատենք, որ Լիլիթ Մկրտչյանի կատարողական պլանում այսպիսի տպավորութեան ձեռքբերումը բոլորովին էլ պարտադիր չէր:

Ավարտելով միևնույն ստեղծագործութեան՝ պրոֆեսոր Կարինե Օհանյանի և նրա ուսանող Լիլիթ Մկրտչյանի կատարումների համեմատութիւնը, ընդհանրացնենք մեր դիտարկումները: Երկու դեպքերում էլ ձեռք բերված արդիւնքը տարբեր է, թեև որոշակի կատարողական դպրոցի առկայութեան հատկանիշներն ուսանողի կատարման մեջ ակնհայտորեն դրսևորվել են: Եվ եթէ հիշենք, որ Կարինե Օհանյանը ճիշտ չէր համարում պրոֆեսորի կողմից սեփական կատարողական մոտեցումները հարկադրել ուսանողին, ապա մենք մեր հետազոտութեան դեպքում գործ ունենք ստեղծագործութեան կոնցեպցիայի սեփական դիտանկյունն իրականացնելու հանգամանքի հետ, որը հասունացել է ուսանողի գիտակցութեան մեջ: Սակայն կատարողական դպրոցի ազդեցութիւնը նույնպես ակնհայտ է: Իսկ դա նշա-

*նակում է, որ մանկավարժի դիրքորոշումը գեղարվեստական արժեքավոր արդյունքի է հանգեցրել, որն արտահայտվում է ստեղծագործական ինքնուրույնության ընտրության հանգամանքում, որն իր հերթին թույլ է տալիս հասնել հայ երաժշտության կոնցերտային ժանրի ամենաբարդ ստեղծագործություններից մեկի բարձր գեղարվեստական մեկնաբանմանը: Եվ այս իրադարձության մեջ պետք է նկատել հակադարձ կապի երևույթը, երբ ուսանողի կողմից ձեռք բերված գեղարվեստական ինքնուրույնության մակարդակը պրոֆեսորին է վերադարձել որպես բավարարվածություն՝ դասավանդման իր մեթոդից: Այս երևույթի մեջ ամենից կարևորը պրոֆեսորի համար արժեքավոր այն փաստն է, որ նա ինքն է ուսանողի ստեղծագործական մտածողության մեջ ձևավորել ինքնուրույն անհատական ազատ գիտակցություն:*

Сусанна КАЗАРЯН

Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

## **СРАВНИТЕЛЬНОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ “ГЕРОИЧЕСКОЙ БАЛЛАДЫ” АРНО БАБАДЖАНЯНА НА ПРИМЕРЕ ИСПОЛНЕНИЙ КАРИНЕ ОГАНЯН И ЛИЛИТ МКРТЧЯН**

В статье производится сравнительное сопоставление исполнительской интерпретации “Героической баллады” А.Бабаджаняна на примере исполнений профессора ЕГК Карине Оганян и ее студентки Лилит Мкртчян.

Достигнутые пианистками результаты отличны друг от друга при том, что в исполнении студентки совершенно очевидно проявились признаки определенной исполнительской школы. Карине Оганян не считала корректным навязывание учителем собственных исполнительских подходов студенту, и в нашем исследовании мы имеем дело с воплощением созревшей в сознании студента собственной точки зрения на концепцию произведения. Тем не менее, влияние исполнительской школы налицо, следовательно позиция преподавателя привела к ценному художественному результату, который проявляет себя в процессе поиска творческой самостоятельности, в свою очередь позволяющей достичь высокой художественной интерпретации одного из наиболее сложных произведений концертного жанра в армянской музыке.

**ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՇՈՒՇԻՈՒՄ  
1901-1910 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ**

Հայ երաժշտության պատմության կարևոր ժամանակահատվածներից է 20-րդ դարի առաջին տասնամյակը: Այս տարիներին ի շարս Թիֆլիսի, Բաքվի, Կ.Պոլսի, Փարիզի, Մոսկվայի, Պետերբուրգի և այլ քաղաքների, շարունակում է Հայ երաժշտական մշակույթի կարևոր կենտրոններից մեկը մնալ «Անդրկովկասի կոնսերվատորիան»՝ Շուշին: Այդ տասնամյակում Շուշիում ծավալվում է աշխույժ համերգային կյանք:

Դրանում կարևոր դեր էր կատարում Շուշվա թեմական դպրոցը, որտեղ երգ-երաժշտության դասավանդումը գտնվում էր բարձր մակարդակի վրա, իսկ դպրոցի երգեցիկ խումբը հաճախ էր համերգներով հանդես գալիս՝ ժողովրդական և հայրենասիրական երգերի կատարմամբ<sup>1</sup>:

Շուշվա թեմական վեցդասյա դպրոցում երաժշտության դասընթացը տևում էր վեց տարի՝ առաջին երեք տարիների ընթացքում աշակերտները սովորում էին երգեցողություն, իսկ հաջորդ երեք տարիներին յուրացնում էին հայկական նոր ձայնագրությունն ու երգը, որի շնորհիվ դպրոցի շրջանավարտները կատարելապես տիրապետում էին հայկական ձայնագրությանն ու ազատ թելադրություններ գրում<sup>2</sup>:

Անշուշտ, նշանակալի էր Շուշվա թեմական դպրոցի դերը Հայ երաժշտության նվիրյալների դաստիարակման գործում: Շուշվա թեմական դպրոցն, ըստ էության, մեկն էր այդ ժամանակաշրջանում Հայ երաժշտական իրականության մեջ գործող երեք կենտրոններից՝ էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի և Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի կողքին, որտեղ խիստ կարևորվում էր երգ-երաժշտության դասավանդ-

<sup>1</sup> Ասատրյան Ա., Դանիել Ղազարյանի կյանքն ու գործունեությունը Շուշիում, Շուշին Հայոց քաղաքակրթության օրրան, Շուշիի ազատագրման 15-րդ տարեդարձին նվիրված գիտա-ժողովի նյութեր, Երևան, 2007, էջ 233-243:

<sup>2</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

ման բարձր մակարդակի ապահովումը, որակյալ երաժշտական կադրերի պատրաստումը<sup>3</sup> :

Շուշվա երաժշտական կյանքում 20-րդ դարասկիզբը նշանավորվում է խմբավար, կոմպոզիտոր, երաժշտական հասարակական գործիչ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի (1853-1902) համերգային ակտիվ գործունեությունը, ինչը ոչ միայն միտված էր հայ ժողովրդի ամենալայն զանգվածների շրջանում բազմաձայնություն արմատավորմանը, այլև ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակի բարձրացմանը: Հայտնի է, որ իր կյանքի համերգային գործունեության 17 տարիների ընթացքում նա ավելի քան «50 քաղաքներում կազմակերպել է մոտ 90 երգեցիկ խումբ, տվել ավելի քան 250 համերգ»<sup>4</sup>: Նրա՝ չափազանց խայտաբղետ կազմ ունեցող երգեցիկ խմբերում ընդգրկվել է մեծ մասամբ երաժշտության հետ որևէ առնչություն չունեցող մոտ 6000 մարդ:

1901-ի մայիսի 20-ին Շուշիում տեղի է ունենում Ք.Կարա-Մուրզայի կազմակերպած և ղեկավարած Հայկական սիրողական երգեցիկ խմբի համերգը<sup>5</sup>, որին անդրադառնում է «Մշակը»՝ 1901 թվականի մայիսի 10-ի N 100-ում:

Նույն թվականի հունիսի 5-ին, 12-ին և 20-ին Շուշիի Խանդավիրյան թատրոնի դահլիճում տեղի են ունենում 70 հոգուց բաղկացած սիրողական քառաձայն երգեցիկ խմբի համերգները, որոնց մասին պատմում են «Մշակի» հունիսի 12-ի, 19-ի և հուլիսի 3-ի համարներում տպագրված նյութերը<sup>6</sup>: Այսպես, հունիսի 12-ի համերգի մասին Արցախեցին «Նամակ Շուշուց» հոդվածում գրում է. «Այս անգամ կոնցերտը շատ հաջող անցավ՝ մուտքը բավարար էր: «Զմեռն անցավ» դուետի մեջ օր. Տեր-Սահակյան և օր. Տեր-Միքայելեան շնորհալի էին, իսկ «Զորրհնեաց գիշերը», որտեղ աղքատները ժողովված երգում էին «Ցուրտը փչեց», մի այնպիսի հետաքրքրություն և ոգևո-

<sup>3</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>4</sup> **Մուրզայան Մ.**, Քրիստափոր կարա-Մուրզա, կյանքը և երաժշտական-հասարակական գործունեությունը, Երևան, 1950, էջ 83:

<sup>5</sup> **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, Երևան, 2006, էջ 30:

<sup>6</sup> **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 31: Ներքին լուրեր, «Մշակ», 12 հունիսի, N 125: Արցախեցի, Նամակ Շուշուց: «Մշակ», 19 հունիսի, N 131: Սերմացան, Նամակ Շուշուց: «Մշակ», 3 հուլիսի, N 143:

րություն պատճառեց հանդիսականներին, որ հարգելի երաժշտագետին որոտալից ծափահարեցին և նվիրեցին մի շքեղ ծաղկե պսակ թարմ ծաղիկներից և թանաքաման...»<sup>7</sup> :

Իր Շուշվա համերգաշրջանը Կարա-Մուրզան եզրափակում է Հայկական սիրողական երգեցիկ խմբի հուլիսի 22-ի համերգով, որի ծրագրում տեղ էին գտել բացառապես ժողովրդական երգերի կատարումները<sup>8</sup> :

Ցավոք, սա Կարա-Մուրզայի վերջին այցելութունն էր Շուշի: Ութ ամիս անց՝ ուժերի ծաղման շրջանում 1902 թվականի մարտի 27-ին կյանքից հեռանում է 49-ամյա Կարա-Մուրզան: Շուշին արձագանքում է Հայ երաժշտական արվեստին վրա հասած ցավալի կորստին: 1903 թվականի հուլիսի 4-ին և 11-ին Շուշիում կազմակերպվում են Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի հիշատակին նվիրված համերգներ: Ելույթ է ունենում երգեցիկ խումբը՝ Պողոս Կարա-Մուրզայի ղեկավարութայամբ<sup>9</sup> :

20-րդ դարի առաջին տասնամյակում Շուշիում ակտիվ համերգային գործունեություն է ծավալում Ստեփան Դեմուրյանը (1872-1934):

Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի շրջանավարտ, քսանամյա Ստեփան Դեմուրյանը որպես երաժշտութայան դասատու դեռևս 1892-ին աշխատանքի էր հրավիրվել Շուշվա Մարիամյան և թեմական դպրոցներում, որտեղ ընդամիջումներով աշխատելով մինչև 1917-ը, մեծապես նպաստեց Հայ երգի տարածման գործին: Ստեփան Դեմուրյանը Շուշվա աշակերտութայան ամենասիրելի ուսուցիչն էր: Այդ է վկայում նրա աշակերտ Դանիել Ղազարյանը. «Շատերը սիրեցին նրան ու նրա առարկան: Եվ եթե թեմական դպրոցը տվեց բազմաթիվ զրազետ երաժշտասերներ, որոնք շնորհակալ գործունեություն ծավալեցին Ղարաբաղում և այլուր, ապա դրա համար նախ և առաջ պարտական ենք Ստեփան Դեմուրյանին»<sup>10</sup> :

<sup>7</sup> Արցախցի, Նամակ Շուշուց, «Մշակ», 19 հունիսի, 1901, N 131:

<sup>8</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 32-33: Սերմացան, Նամակ Շուշուց, «Մշակ», 3 հուլիս, 1901, N143:

<sup>9</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 64: «Մշակ», 10 հուլիսի, 1903, N 148:

<sup>10</sup> Տոնիկյան Ա., Դանիել Ղազարյան, Երևան, 1977, էջ 9:



1903-ի ապրիլի 13-ին Ստեփան Դեմուրյանի ղեկավարությամբ Խանդավազյան թատրոնում տեղի է ունենում Շուշիի թեմական դպրոցի երգեցիկ խմբի համերգը, որի ընթացքում հնչում են «Բամփ որոտան», «Գյուլում ջան», «Սիրո երգ», «Արաքսի արտասուքը», «Ջան մարալ», «Եխտ ջան», «Համեստ աղջիկ», «Հաբբբան», «Լոբեց, ամպերը», «Հորովել», «Ահա հրեշտակ», ժողովրդական երգեր<sup>11</sup> :

1903-ի օգոստոսի 3-ին Ստեփան Դեմուրյանի ղեկավարությամբ տեղի է ունենում Հայկական սիրողական երգեցիկ խմբի համերգը, որի ծրագրում ներառված էին Հայ ժողովրդական «Ջան գյուլում», «Հաբբբան», «Եխտ ջան», «Ջան, մարալ ջան» երգերը, «Ծիծեռնակներ» վրացական երգը, Շուբերտի սերենադը, Չայկովսկու ուսմանսներից մեկը<sup>12</sup> :

1910-ի փետրվարի 2-ին Շուշիի թեմական դպրոցի դահլիճում համերգի ընթացքում ելույթ են ունենում Ստեփան Դեմուրյանը և Հայկական սիրողական երգեցիկ խումբը: Հնչում են Կոմիտասի, ուկրաինացի կոմպոզիտոր ու խմբավար Նիկոլայ Լիսենկոյի, Ստեփան Դեմուրյանի, Ռուբինշտեյնի, Պյոտր Չայկովսկու ստեղծագործությունները, Հայ ժողովրդական երգեր<sup>13</sup> :

1910-ի փետրվարի 21-ին և 24-ին Շուշիի թեմական դպրոցի դահլիճում տեղի է ունենում Ստեփան Դեմուրյանի երգի երեկոն՝ երգեցիկ խմբի մասնակցությամբ, որի ընթացքում կատարվում են Կոմիտասի, Ք.Կարա-Մուրզայի և Ս.Դեմուրյանի գործերը<sup>14</sup> :

1910-ի հուլիսի 23-ին ամառային ժողովարանի դահլիճում Ստեփան Դեմուրյանի ղեկավարությամբ տեղի է ունենում Շուշիի Հայկական սիրողական երգեցիկ խմբի համերգը<sup>15</sup>, որի ընթացքում հնչում են Կոմիտասի, Նիկոլայ Լիսենկոյի, Ստեփան Դեմուրյանի,

<sup>11</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 62:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, 1901-1910, էջ 65:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 173:

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 175: Ջանիկ, Ս.Դեմուրյանի համերգը Շուշում, «Գալառ», N 9, 1910, էջ 3-4: Սիրոց, Ս.Դեմուրյանի համերգը, «Հորիզոն», 1910, N 47:

<sup>15</sup> Մենակատարներն էին երգիչներ Ս.Դեմուրյանը, Ն.Ղարաքեչիչյանը, երգչուհի Ն.Դավթյանը:

Եղիշե Բաղդասարյանի, Պյոտր Չայկովսկու և Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի խմբերգերը<sup>16</sup> :

Շուշիում երաժշտական կյանքը հատկապես աշխուժանում էր ամռան ամիսներին, երբ հանգստանալու նպատակով Շուշի էին վերադառնում ու համերգներ կազմակերպում տարբեր կրթօջախներում սովորող և տարբեր վայրերում աշխատող շուշեցի երաժիշտները: Այսպես, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ուսանող, վաղամեռիկ Եղիշե Բաղդասարյանը (1880-1950), վերադառնալով իր ծննդավայրը, կազմակերպում է երգեցիկ խումբ, ստեղծում Շուշիում ժողովրդական գործիքների առաջին անսամբլը, մասնակցում տարբեր համերգների ու հանդեսների՝ մեծ հետաքրքրություն առաջացնելով ունկնդիրների շրջանում:

1901-ի օգոստոսի 1-ին Շուշիի Խանդամիրյան թատրոնում Եղիշե Բաղդասարյանի ղեկավարութայամբ ելույթ է ունենում արևելյան նվագախումբը: Համերգին մասնակցում են երգեցիկ խումբը և մենակատարները<sup>17</sup>, որոնց կատարմամբ հնչում են Գրիգորի Կազաչենկոյի, Մակար Եկմալյանի, Եղիշե Բաղդասարյանի, Ստեփան Դեմուրյանի և Ալեքսանդր Սպենդիարյանի ստեղծագործությունները: Դաչնամուրի նվագամասը կատարում է Ե.Բաղդասարյանը<sup>18</sup> :

1902-ի օգոստոսի 11-ին Շուշիի Խանդամիրյան թատրոնի դահլիճում Եղիշե Բաղդասարյանի ղեկավարութայամբ ելույթ են ունենում քառաձայն երգեցիկ խումբը և արևելյան նվագախումբը<sup>19</sup> :

Նշված տասնամյակում Շուշիում հյուրախաղերով հանդես է գալիս երգիչ, քնարադրամատիկ տենոր Արշակ Կոստանյանը (1865-1920): Առաջին համերգը տեղի է ունենում 1902-ի հուլիսի 3-ին<sup>20</sup> :

1904-ի հուլիսի 1-ին շուշեցիներն ունկնդրում են Արշակ Կոստանյանի համերգը, որի ընթացքում հնչում են հայկական և ռու-

<sup>16</sup> **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 183: **Արամենկո, Ստ.** Դեմուրյանի համերգը: «Հորիզոն», 29 հուլիսի, 1910, N 164:

<sup>17</sup> Այդ թվում՝ երգիչներ Ա.Սեյթումյանը, Ե.Տեր-Միքայելյանը, Մ.Սարգսյանը, Չուխալահար Վ.Միրզոյանը, դաշնակահարուհի Ա.Գալամյանը, քամանչահար Ա.Սեյիբ-Շահնազարյանը:

<sup>18</sup> **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 33:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 51: Ներքին լուրեր, «Մշակ», 17 օգոստոսի, 1902, N 180:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 50:

սական երգեր<sup>21</sup> :

1910-ի Հունիսի 30-ին Շուշիի ամառային ժողովարանի դահլիճում տեղի ունեցած Արշակ Կոստանյանի Համերգին երգիչը կատարում է Ալեքսանդր Սպենդիարյանի, Պյոտր Չայկովսկու, Միխայիլ Գլինկայի, Ջակոմո Պոլչչինիի գործերը: Դաշնամուրի նվագամասը կատարում է Ս.Դոբրոսելսկայան<sup>22</sup> :

Շուշիի Խանդամիրյան թատրոնի դահլիճում 1902-ի օգոստոսի 21-ին երգիչ Ստեփան Բարխուդարյանի Համերգի ծրագրում տեղ են գտնում Հայ ժողովրդական երգեր՝ «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Լորիկ», «Սիրուհիս, քեզ Համար», «Կուռնկ», նաև՝ Պյոտր Չայկովսկու ստեղծագործութուններից<sup>23</sup> :

«Մշակը» 1907-ի ապրիլի 10-ի N 75-ում «Ուսանողական երեկույթ - ներկայացում Շուշում» վերնագրով հոդվածում անդրադառնում է 1907-ի մարտի 31-ին Շուշիի 90 Հայ աշակերտներից բաղկացած երգեցիկ խմբի Համերգին՝ ուսուցիչ Հարություն Մելիքյանի ղեկավարությամբ, որի ծրագրում տեղ էին գտել Կոմիտասի «Ալագյազ», «Սոնա յար», «Խումար պառկե», Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի «Վարդ կոչիկս» և Գրիգոր Միրզայանի «Սարեն կուզա» խմբերգերը<sup>24</sup> :

1908-ի մայիսի 11-ին Շուշիի հոգևոր դպրոցի դահլիճում ելույթ է ունենում դպրոցի երգեցիկ խումբը՝ Ռ.Մանասյանի ղեկավարությամբ: Հնչում են Կոմիտասի «Սարերի վրով», «Երի-երի ջան», «Մեզ նոր արև», «Ալագյազ», «Մեր դռանը», «Սոնա յար» և «Անձրևն եկավ» խմբերգերը, Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի «Ջան գյուլումը» և Գրիգոր Միրզայանի «Ինչիկը»<sup>25</sup> :

1903-ի հուլիսի 31-ին Շուշիում կայանում է արդեն Պետեր-

<sup>21</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 80: Ներքին լուրեր, «Մշակ», 7 հուլիսի, 1904, N 141:

<sup>22</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 181-182: Արամենկո, Ա. Կոստանյանի Համերգը Շուշում: «Հորիզոն», 8 հուլիսի, 1910, N 148:

<sup>23</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 51:

<sup>24</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 126: Հովսեփյան Լ., Ուսանողական երեկույթ - ներկայացում Շուշում, «Մշակ», 10 ապրիլի, 1907, N 75:

<sup>25</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 145: Հովսեփյան Լ., Թատրոն և երաժշտություն, «Մշակ», 20 մայիսի, 1908, N 109:

բուրգի կոնսերվատորիայի ուսանող, կոմպոզիտոր Գրիգոր Միրզայանի (1876-1939) Համերգը<sup>26</sup> :

Այսպիսով՝

1. 20-րդ դարի առաջին տասնամյակում Շուշին ապրում էր ակտիվ Համերգային կյանքով՝ շնորհիվ Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Ստեփան Դեմուրյանի, Եղիշե Բաղդասարյանի, Գրիգոր Սյունիի և այլոց:
2. Համերգային Հայտազերերում մեծ տեղ էր զբաղվում խմբերգային երգեցողությունը: Համերգների ծրագրերում տեղ էին գտնում ինչպես Հայ դասականների (Կոմիտաս, Մակար Եկմայան, Քրիստափոր Կարա-Մուրզա, Ալեքսանդր Սպենդիարյան) ստեղծագործությունները, այնպես էլ ժամանակակից կոմպոզիտորների (Ստեփան Դեմուրյան, Եղիշե Բաղդասարյան, Գրիգոր Սյունի) խմբերգերն ու ժողովրդական երգերի խմբերգային մշակումները: Զգալի տեղ էր հատկացվում նաև արևմտաեվրոպական (Ֆրանց Շոբերտ, Զակոմո Պոլչչինի) և ուռու (Միխայիլ Գլինկա, Պյոտր Չայկովսկի, Գրիգորի Կազաչենկո) դասական, ինչպես նաև ուկրաինական (Նիկոլայ Լիսենկո) երաժշտության պրոպագանդամանր:
3. Հնչում են ինչպես Հայ ժողովրդական երգեր, այնպես էլ ուսական, վրացական ժողովրդական երգեր:

Шушаник МУРАДЯН  
Институт искусств НАН РА

## МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В ШУШИ В 1901-1910 ГОДАХ

Благодаря Христофору Кара-Мурзе, Степану Демурияну, Егише Багдасаряну, Григору Сюни и другим, город Шуши в первом десятилетии XX века жил активной концертной жизнью. В афишах большое место занимала хоровая музыка. В программы концертов включались произведения

<sup>26</sup> Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, էջ 64: Գրիգոր Միրզայանի Համերգը Շուշիում, «Մշակ», 3 օգոստոսի, 1903, N 166: Գ.Զ., Միրզայանի Համերգը Շուշիում, «Տարազ», օգոստոս, 1903, N 27, էջ 250:

как армянских классиков (Комитас, Макар Екмалян, Христофор Кара-Мурза, Александр Спендиарян), так и хоры современных композиторов (Степан Демуриян, Егише Багдасарян, Григор Сюни) и хоровые обработки народных песен. Значительное место отводилось также пропаганде классической западноевропейской (Франц Шуберт, Джакомо Пуччини) и русской (Михаил Глинка, Петр Чайковский, Григорий Казаченко), а также украинской (Николай Лысенко) музыки. Звучали армянские, русские и грузинские народные песни.

## ԳՍՏԵՐ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԱՐԳԱՐՅԱՆԻ ԿՏԱՎՆԵՐՈՒՄ

Հովհաննես Զարդարյանի արվեստում կարևոր տեղ ունի դիմանկարի ժանրը, որի շրջանակներում նկարիչը պատկերել է թե՛ հայ, թե՛ ռուս և օտարերկրյա գիտություն, մշակույթի կարկառուն ներկայացուցիչներին: Հայուլթյան անցյալը և ներկան մարմնավորող ականավոր գործիչներին պատկերող աշխատանքների կողքին կան նաև դիմանկարներ, որոնք ներկայացնում են հասարակ մարդուն՝ իր խոհերով և երազանքներով: Այդ ստեղծագործությունների շարքում առանձնանում են դատեր՝ նկարչուհի Անահիտ Զարդարյանի պորտրետները, որոնք ներկայացնում են նրան տարբեր տարիներին, այս կամ այն տարիքին բնորոշ հոգեվիճակում, առարկայական միջավայրում:

Անահիտ Զարդարյանին մանուկ հասակում պատկերող դիմանկարները երեքն են. 1948 և 1952 թվականների պատկերումներից բացի կա ևս մեկը, որ կոչվում է «Զարածին» (անթվագիր): Զարդարյանը դատերը կերպավորել է նաև հետագայում՝ հասուն տարիքում՝ ինչպես ինքնուրույն դիմանկարների, այնպես էլ մեծադիր թեմատիկ կտավների համար արված նախապատրաստական նախանկարների տեսքով:

1948-ին ստեղծված «Անահիտ Զարդարյանի դիմանկարը», ըստ էության, դատեր առաջին մանկական պատկերումներից է նկարչի արվեստում: Իր վաղ շրջանի գործերում Զարդարյանը հավատարիմ է դասական գեղանկարչական լուծումներին: Այս դիմապատկերը ևս բացառություն չէ: Արվեստագետը կրկին դիմում է գրեթե ակադեմիական հորինվածքի. աղջնակը պատկերված է ինտերիերում, աթոռակին նստած, շրջապատված մանկական աշխարհը ինչ-որ չափով ներկայացնող խաղալիքներով՝ ուղտ, նապաստակներ, ձուկ, ձեռքին՝ կարապ: Զարդարյանը սիրով «փաստում» է աղջկա ֆիգուրը, դիմագծերը, երեխայի խաղալիքները: Մանկական անմիջականության հետաքրքիր վկայություն է աղջկա աջ ոտքի դիրքը, կեցվածք ընդունելու լրջությունը: «Ակադեմիականության» տպավորությունը հատ-

կապես պայմանավորված է ֆոնի լուծմամբ: Նկարիչն օգտագործել է պատին փակցված մոխրագույն վարագույր, ինչը, սակայն, նրան հնարավորություն է ընձեռել հարստացնելու հորինվածքը ֆակտուրային և լուսաերանգային խաղով: Հորինվածքի մտահղացումը հստակ է ու կոնկրետ, առարկաներն ունեն հատուկ դասավորություն, ինչն էլ գրկում է դիմանկարը թեթևությունից ու անմիջականությունից: Կոլորիտի իմաստով Ջարդարյանն ավելի ամբողջական է: Նուրբ կապտամանուշակագույն երանգերը մուգ կապույտի ու վարդագույնի հետ լրացվում են ավելի տաք գույներով, որոնք բնորոշվում են դեղնակարմիրի ու կարմիրի համադրություններով:

Դատելով Անահիտի տարիքից՝ «Չարաճճին» և 1940-ական թվականների վերջի ստեղծագործություններից է: Սակայն այս պորտրեն առանձնահատուկ տեղ է գրավում մանկական պատկերումների շարքում իր կենդանի անմիջականությամբ, դինամիկայով, հորինվածքային ազատ մեկնաբանմամբ (բարձր դիտակետ), գեղանկար վարպետությամբ և կոլորիտի ամբողջականությամբ: Կտավի մակերեսը, շեշտված մի քանի ուղղահայաց և հորիզոնական գծային ութմերով, գրեթե ամբողջությամբ զբաղեցնում են շրջված ծաղկամանը, պահարանի վրա դրված վրձիններով ամանը, փոքրիկ ծաղկեփունջը աղջնակի կողքին: Անահիտի կերպարը գրավում է կտավի վերին հատվածը միայն: Այստեղ իսպառ բացակայում է կեցվածք ընդունելու հանգամանքը: Տարված իր խաղով, գլուխն իջեցրած՝ երեխան ասես չի էլ ենթադրում մեծերի ներկայությունը, ինչը կտավին որոշակի ժանրայնություն է հաղորդում: Մանկան ֆիգուրի ուրվագծի փափկությունը, բնորդի հոգեբանական բնութագիրը շատ ավելի են պահպանել Անահիտի տարիքի ու հատկապես խառնվածքի անհատական գծերը, քան այն նկարներում, որտեղ Ջարդարյանն ուշադրությունը սեւեւ է կոնկրետ դիմագծերի վրա: Գունային գամման ևս դինամիկ է, կառուցված մի քանի գույների՝ վարդագույնի, կարմիրի, դեղնաշագանակագույնի, կապտականաչի երանգային հարաբերումների վրա: Գեղանկարչական արտահայտչականությունն ուժեղանում է նաև ֆակտուրային հակադրությունների շնորհիվ: Կահույքի հարթ մակերեսներն «աչխուժանում» են ծաղկաճյուղերի ու շաղ տված ծաղկաթերթերի երանգային և ֆակտուրային լուծմամբ: Շրջված ծաղկամանը, սակայն, թողնում է ապլիկացիայի տպավորություն, քանզի այստեղ լուծված չեն ծավա-

լային, հեռանկարչական խնդիրները:

Պլեներում է արված Անահիտի մանկական մյուս դիմանկարը (1952): Կատարման մաներայի իմաստով Զարդարյանն այստեղ բավականին հեռացել է նախորդ գործից: Նրան հետաքրքրել է բացօդյա միջավայրը, որն իր արտահայտիչ պլաստիկայով կարծես հակասում է պլեներային նկարչության թեթևությանը: Ձևերի մեկնաբանությունն այստեղ ավելի մոտ է 19-րդ դարի իրապաշտական արվեստի սկզբունքներին, երբ վավերագրական ճշգրտությամբ փաստվում էր բնության յուրաքանչյուր ձև, մշակվում ֆակտուրային ամեն նրբություն: Հատկապես ծառերի մոդելավորման մեջ Զարդարյանն, ասես, շարունակում է Կոլինջիի ավանդները: Աղջիկը պատկերված է կանգնած, ճերմակ չրջագգեստով, մի ձեռքով հաստաբուն ծառին հենված, մյուսին՝ ծառի բարակ ճյուղ, հայացքը դիտողից չրջած: Հզոր ծառերի ու քարաբեկորների մեջ ընդգծվում է աղջկա նրբությունը: Նրա մարմնին ու դեմքին խաղում են արևի շողերը՝ առաջացնելով ռեֆլեքսներ: Կտավի ուղղաձիգ ձևաչափի շնորհիվ բնության այս գոյտրիկ անկյան պատկերն ստանում է մոնումենտալ նկարագիր:

«Անահիտը ընթերցելիս» (1960) ստեղծագործությունն արդեն ներկայացնում է նկարչուհուն հասուն տարիքում՝ հուզական, բանաստեղծական ոգեշնչվածությամբ: Դասեր կերպարը գրավում է կտավի կենտրոնական հատվածը՝ չրջապատված պահարանով, բազմոցով, պատին փակցված նկարով: Ֆիգուրն ունի թեթև ճկվածություն, գլուխը հեզ թեքված է, հայացքը՝ ուղղված ծնկին դրված բաց գրքին (ևս մի քանիսը դրված են պահարանի վրա): Գրքերի ներկայությունը ինտերիերում ամբողջացնում է մեր պատկերացումը հարուստ հոգեկան աշխարհ ունեցող այս անհատականության մասին: Զարդարյանը հասնում է այս տպավորությունը բավական զուսպ հնարներով՝ գերծ մնալով ժանրայնությունից ու պատմողականությունից: Նույնիսկ մարմնաձևերի ու դեմքի մոդելավորման մեջ արվեստագետը նախընտրում է գեղանկարչական ընդհանրացումներ: Քնարական բանաստեղծականության զգացողությունը նպաստում են դասեր խոնարհած աչքերը, նուրբ կիսադեմը, ալիքվող վարսերն ու նրանց հպած ձեռքը: Անահիտի զգեստի հագեցած կապույտը գերակշռում է նկարի կոլորիտում՝ համադրվելով հնչեղ կարմիրի, նուրբ կապտականաչի, վարդագույնի հետ և «արձագանքվելով» աղջկա



դեմքին նուրբ երկնագույնի երանգային հպումներով: Ջարդարյանը վարպետորեն է պահպանել գուճային հավասարակշռությունը:

«Անահիտը ուսանողուհի» (անթվագիր) աշխատանքը<sup>1</sup> կրկին մեզ է ներկայացնում հասուն Անահիտին, որը պատկերված է գլխահակ, աչքերը խոնարհած, մտախոհ, գիրքը ձեռքերում: Ի տարբերություն նախորդ դիմանկարի, որտեղ նկարչուհին ներկայացված է որոշակի առարկայական միջավայրում, այստեղ Հ. Ջարդարյանը այդ առումով «քչախոս» է:

Ջարդարյանի ստեղծագործական ժառանգության մեջ պահպանվել է մի ուշագրավ կտավ, ուր կրկին պատկերված է դուստրը: Դա «Զգտում» (1960) մեծադիր թեմատիկ հորինվածքի համար արված նախապատրաստական աշխատանքներից մեկն է: Դստեր նստած դիրքը որոշ չափով երկարաձգված է՝ մտահղացմանը համապատասխան: Նկարիչն այստեղ հարազատ է մնացել աղջկա կերպարին, սակայն նկատելի է որոշակի ոճավորման ձգտումը, իրական կերպարը դեկորատիվ գծերով հարստացնելու միտումը, ինչը հետագայում շատ ավելի ակնհայտ կդառնա «Զգտում» կտավի ավարտուն տարբերակում: Փոքր լուծված է վառ ծաղիկներով, պայմանական-դեկորատիվ ձևերով: Նույնիսկ այս նախապատրաստական կտավում նկարիչը հասել է բանաստեղծական տպավորության:

Դստերը կերպավորող դիմանկարներում հիշատակման է արժանի նաև պաստելով թղթի վրա արված «Անահիտը խոհերի մեջ» (1977) ստեղծագործությունը, որտեղ շեշտադրված է բնորդի խոհական տրամադրությունը: Այդ տպավորությանն են նպաստում անսովոր դիտակետը, զուսպ կոյրիտը, Անահիտի գլխահակ, ինքնամիտի կեցվածքը: Հետագայում այս աշխատանքը տեղ կգտնի Ջարդարյանի կրկին պաստելով արված «Երիտասարդ գիտնականներ» (1980-ական թթ.) անավարտ եռապատկերի կենտրոնական հատվածում:

Բացի նշված օրինակներից Ջարդարյանն իր ստեղծագործական կենսագրության տարբեր փուլերում պատկերել է դստերը նաև «Գաղթ» (1956-1976), «Մայրություն» (1972-1974), «Պլեադներ» (1974-1975) շարքերի համար: Առաջին շարքում Անահիտի պատկերը զուտ օժանդակ գործառույթ ունի: «Մայրություն» նկարաշարի

<sup>1</sup> Գտնվելու վայրն անհայտ է:

առաջին իսկ նմուշներում հորինվածքի ստորին ձախ անկյունում տեսնում ենք Անահիտի կերպարը, որին Զարդարյանը հետո ավելացնում է թոռնուհու պատկերումը: Այսպես ծնվում է երեխան գրկած կնոջ կերպարը, որը, կորցնելով պորտրետային ուղղվածությունը, իր մեջ է խտացնում մայրություն գաղափարը: Այս շարքի համար արված աշխատանքների թվում հատկապես ուշագրավ է Անահիտի` պաստելով արված, հիանալի մշակումով, կատարողական վարպետությունը աչքի ընկնող հիանալի դիմապատկերը: Պատկերագրական գրեթե նույն սխեման օգտագործված է նաև «Պլեադներ» նկարաշարում:

Այսպիսով, Զարդարյանի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մեջ դատերը կերպավորող բազմաթիվ աշխատանքներն առանձնակի կարևորություն ունեն: Դրանք, եզակի բացառություններով, ուշագրավ են ակնթարթի կոնկրետ տրամադրություններ, կենդանի անմիջականություններ: Հարկ է նշել, որ նկարիչը չի իրենազատվում դատերը, որի կերպարը միանգամայն իրական և անհատական է` տվյալ տարիքին բնորոշ ապրումներով, բնորդին զբաղեցնող խոհերով:

Лилит АРСЕНЯН

Ереванская государственная академия искусств

## ОБРАЗ ДОЧЕРИ В ПОЛОТНАХ ОВАНЕСА ЗАРДАРЯНА

В творчестве одного из видных художников послевоенного советского армянского искусства Ованеса Зардаряна (1918-1992) важное место занимает портретный жанр, в рамках которого художник изобразил ярких как армянских, так и русских и зарубежных деятелей науки и культуры. Наряду с работами, воплощающими именитых представителей армянской действительности прошлого и настоящего, есть также портреты простых людей с их раздумьями и мечтаниями. В ряду этих произведений выделяются написанные в разные годы портреты дочери – художницы Анаит Зардарян – в характерном для каждого возраста психологическом состоянии и в соответствующей предметной среде.

Детских портретов Анаит Зардарян – три. Художник обращался к образу дочери и в зрелом возрасте – создавая как самостоятельные портреты, так и подготовительные эскизы для крупномасштабных тематических полотен. В богатом творческом наследии Зардаряна эти работы особенно важны: они привлекают живой непосредственностью, конкретным настроением момента. Художник не идеализировал дочь; образ ее реалистичен и индивидуален.

**ԵՐԵՎԱՆԻ ՀՈՒՇԱՔԱՐԵՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Մարդկային հիշողությունը, առանձնացնելով պահպանում է այն, ինչը շատ կարևոր է համարում իր, հասարակություն, երկրի և, ընդհանրապես, մարդու երկրային կյանքի ընթացքում, նրա պատմական առաջընթացի բոլոր փուլերում:

Հայ իրականության մեջ հիշարժան երևույթների, դեպքերի և դեմքերի առիթով և պատվին կանգնեցվել են հուշաքարեր, խաչքարեր: Կարևոր նշանակություն կառույցների, շենքերի և շինությունների, քաղաքային պարիսպների վրա վաղնջական ժամանակաշրջաններից մինչև ուշ միջնադար, ու նաև մեր օրերում, գրվել են արձանագրություններ, տեղադրվել հուշաքարեր և հուշատախտակներ:

Այսօր Երևանում և հանրապետության այլ քաղաքների փողոցներում, շենքերի ընկալելի ճակատային հատվածներում կարելի է նկատել բազմաթիվ և բազմատեսակ հուշատախտակներ, որոնք ուշագրավ և կարևոր տեղեկատվություն պարունակելով՝ մեզ են պատմում այս կամ այն դեպքերի և մարդկանց մասին: Շատ հաճախ այդ հուշատախտակները իրենց գեղարվեստական հորինվածքներով աչք են շոյում, դիտարժան են, ընկալելի և վաղուց դարձել են մեր քաղաքային կերպարի և բնակելի միջավայրի անբաժանելի մասը:

Հուշատախտակ-հուշաքարերը (հուշարձանների և հուշակոթողների նմանությունը) կարելի է համարել երկրի, ժողովրդի մշակութային ժառանգության անբաժանելի մաս կազմող ստեղծագործություններ:

Հուշատախտակային արվեստը Հայաստանում սկսել է զարգանալ 19-րդ դարի վերջից և առավել տարածում է ստացել 20-րդ դարում:

Հուշատախտակը (*мемориальная доска, памятная доска*<sup>1</sup>,

<sup>1</sup> Սեկդան Ա., Հայ-Ռուսերեն ուսումնական բառարան, Երևան, 1986, էջ 239:

memorial table)<sup>2</sup> երկրի, քաղաքի, ականավոր մարդկանց կյանքի նշանավոր դեպքեր ու տարեթիվեր հավերժացնող արձանագրություններով (երբեմն պատկերներով) սովորաբար պատին ամրացված սալ է<sup>3</sup>:

Հուշատախտակները դասվում են արվեստի այն ստեղծագործությունների շարքին, որոնք իրենց մեջ ներառում են որմնաքանդակի (հարթաքանդակ, խորաքանդակ, բարձրաքանդակ), գարդաքանդակի, դիմապատկերի, փորագրության, գրի, ճարտարապետական փոքր ձևերի հորինվածքային առանձնահատկությունները և հանդիսանում դրանց համագրումներով ու միաձուլումներով ամբողջացող ինքնուրույն հորինվածքներ:

Հուշատախտակները տեղադրվում են որոշակի առիթով և ունեն մի շարք գործառութիւններ: Դրանք սովորաբար տեղադրվում են՝

1. Ի հիշատակ գրականության և արվեստի, գիտության ու մշակույթի, տնտեսական ու քաղաքական ոլորտներում աչքի ընկած, արժանիքներ ունեցող մարդկանց հիշատակին, ովքեր ճանաչում ու վաստակ ունեն հայրենիքի և ժողովրդի հանդեպ:

2. Հուշատախտակները ունեն ուսուցողական, դաստիարակչական և ճանաչողական դեր և նշանակութուն ինչպես զբոսաշրջիկների, այնպես էլ ներկա և հետագա սերունդների համար: Օրինակ, Հուշատախտակներից մեկի վրա կարող ենք կարգալ հետևյալ գրությունը. «Այս տանն ապրել է ոգու և ազատության ասպետ Լևոն Ներսիսյանը», կամ «Արա Սարգսյան - ակադեմիկոս, գեղարվեստի ինստիտուտի հիմնադիր ռեկտոր...» և այլն: Այսպիսով՝ Հուշատախտակները դիտողին և ընթերցողին հաղորդում են այնպիսի տեղեկատվութուն, որը «հորդորում» է այնուհետև ինքնուրույն հետազոտել, պրպտել, տնտղել, գտնելու, լրացնելու այն տեղեկությունը, որ ընթերցվեց Հուշաքարի վրա, սովորել հրամցվող պատմությունը և ուրիշներին փոխանցել իմացածը:

Այս իսկ առումով Հուշատախտակները մեր ամենօրյա կյանքի մասն են կազմում, վառ պահելով մեր հիշողությունը, զգոնացնում մեր միտքն ու հիշողությունը:

<sup>2</sup> Русско-английский словарь. Москва, 1982, стр. 445.

<sup>3</sup> ՀՍՀ, հատոր 6, երևան, 1980, էջ 679:

Հուշատախտակները (հուշաքարերն) ունեն պատմաճանաչողական և պատմագեղարվեստական նշանակություն: Նրանք մարդկանց հիշատակը և իրադարձությունները հավերժացնող արվեստի ստեղծագործություններ են: Դրանք մարդու բնակելի միջավայրը, մարդուն, շրջապատող տարածությունը գեղարվեստորեն կազմակերպող տարրեր են: Բացի այն, որ հուշատախտակները մեզ են փոխանցում մեր իսկ պատմությունը, նրանք էլ ունենում են իրենց իսկ պատմությունը:

Երևանի ամենահին հուշատախտակը թվագրվում է մ.թ.ա 782 թվականով՝ դա էրեբունիի սեպագիր արձանագրությունն է, որը տեղեկացնում է Երևանի հիմնադրման մասին, այս գրություն քարակերտ պատճենը դրված է Երևանի պատմության թանգարանի մուտքի մոտ: Երևանի մասին թվով երկրորդ հուշատախտակը կամ, ավելի ճիշտ՝ հուշագիրը թվագրվում է 874 թվականով. դա Սևանի վանքի Առաքելոց եկեղեցու պատի վիմագիր արձանագրությունն է, իսկ հնությունամբ երրորդը Երևանի Կաթողիկե Սբ. Աստվածածին եկեղեցու պատի 1264-ի արձանագրությունն է, որից տեղեկանում ենք, որ «Անեցի մեծահարուստը գնեց Երևանն իր «հողով ու ջրով»»<sup>4</sup>:

Երևանում հուշատախտակ տեղադրելու մասին առաջին որոշումը, ամենայն հավանականությամբ, կայացվել է 1939թ. նոյեմբերի 23-ին՝ ՀՍՍՀ Գերագույն Խորհրդի նախագահությունից հրամանով: Այն վերաբերում էր Երևանում Ալ.Սպենդիարյանի տան մոտ հուշատախտակ տեղադրելուն: Տարիներ անց, 1945թ. հունվարի 15-ին, ուսուցանաչված մտավորական ու պետական գործիչ Ա.Ս.Գրիբոյեդովի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ որոշում է ընդունվել Գրիբոյեդովին նվիրված հուշատախտակ կանգնեցնել այն վայրում, որտեղ առաջին անգամ բեմադրվել է նրա «Խելքից պատուհաս» կատակերգությունը: Մայրաքաղաքում առաջին հուշատախտակի հանդիսավոր բացումը տեղի է ունեցել 1945թ. մայիսի 30-ին՝ Երևանի գինու գործարանի տեղում:

Հուշատախտակները հիմնականում պատրաստվում են մարմարից, բազալտից, գրանիտից, մետաղից, տուֆից, փայլեցված բազալ-

<sup>4</sup> Ղաֆադարյան Կ., Երևան. Միջնադարյան Հուշարձանները և վիմագիր արձանագրությունները, Երևան, 1975, էջ 106-115 (N 1):

տից և տարատեսակ այլ քարերից ու նյութերից: Ինչպես հուշատախտակի մշակման ձևերն ու նյութերն են տարբեր, այնպես էլ չափսերն ու նկարվածքը: Կարելի է հանդիպել ուղղանկյուն, քառանկյուն, եռանկյուն, հորիզոնական, շրջանաձև, կիսաշրջան դեպի վեր, կամ դեպի վար հորինվածքով, խորշաձև, բարդ հորինվածքներով և տարբեր չափերի ու ձևերի այլ հուշատախտակների:

Հուշատախտակների տեքստային մասը սովորաբար բաղկացած է լինում 2-5 տողերից, տառատեսակները (չրիֆտը) բազմազան են, հիմնականում երկաթագիր, լեզվական առումով՝ գերակշռող մասը հայերենն է, հանդիպում են երկլեզու (հայերեն, ռուսերեն) կամ ռուսերեն, երբեմն նաև այլալեզու տեքստեր:

Այս ամենով «համեմված» հուշատախտակներն ու հուշաքարերը, հուշայուներն ու որմնագրերը ձեռք են բերում ինքնատիպ որակ և գեղարվեստական արտահայտչականություն:

Երևանի հուշաքարերը և հուշատախտակներն ըստ իրենց տիպաբանական առանձնահատկությունների կարելի է տեսակավորել ըստ հետևյալ տիպ-տեսակների.

I Ուղղանկյուն սալաձև - սրանք այն տեսակներն են, երբ հուշաքարի ողջ հորինվածքը (ներառյալ գիրը, պատկերը, զարդանախշը և այլն) տեղադրված (փորագրված, տաշված, ագուցված և այլն) են մեկ ուղղանկյուն հարթության վրա:

Ուղղանկյուն սալաձև հորինվածքներն իրենց հերթին բաժանվում են հետևյալ ենթատեսակների՝

ա. Երբ ուղղանկյուն սալը պատի հարթությանն է ամրացված ուղղանկյան երկար կողով՝ ուղղահայաց (փողոցի հարթությանը):

բ. Երբ ուղղանկյուն սալը պատի հարթությանն է ամրացված իր կարճ կողով (հորիզոնական փողոցի հարթության կոմպոզիցիա):

1. Այս տիպի մեջ են մտնում՝

ուղղանկյուն շրջանաձև փորվածքով (Էմմա Ծատուրյանի, Մկրտիչ Արմենի և այլոց հուշաքարերը), որոնք նույնպես առանձնանում են ենթատիպերի՝

ա. Երբ ուղղանկյուն հիմնական հորինվածքի մեջ բացված շրջանաձև փորվածքի մեջ տեղադրված է լինում բրոնզաձուլ կիսադեմ (Էմմա Ծատուրյան, Մկրտիչ Արմեն և այլն):

բ. Երբ ուղղանկյուն հիմնական հորինվածքի մեջ փորված չրջանակի մեջ քանդակված է կիսադեմը:

2. Ուղղանկյուն հիմնական հորինվածքի վերին մասում կիսաչրջան է փորված, որի մեջ ագուցված է չրջանաձև ծավալ (Ռուբեն Վարդանյանի և այլն):

3. Երբ ուղղանկյուն հորինվածքի որևէ մասում (կենտրոն, վերև, ներքև, աջ, ձախ և այլն) ագուցված են բրոնզե կիսադեմ կամ պորտրե (Խորեն Աբրահամյանի, Սարգիս Բաղդասարյանի, Արտաշես Ղազարյանի, Դերենիկ Դեմիրճյանի և այլոց):

4. Երբ ուղղանկյուն սալի վրա ուղղակի փորագրված է կիսադեմ կամ պորտրե (Պարույր Սևակի և այլն):

5. Երբ ուղղանկյուն սալի վրա ագուցված կամ փորագրված է որևէ դետայլ, պատկեր, գործիք և այլն (Հենրիկ Մալյանի, Գևորգ Աճեմյանի և այլ հուշաքարեր):

II Քառակուսի սալաձև - սրանք այն տեսակներն են, երբ հուշաքարի ողջ հորինվածքը գետեղված է քառակուսի սալի վրա:

Քառակուսի սալերն իրենց հերթին բաժանվում են հետևյալ ենթատեսակներին.

ա. քառակուսի՝ վրան ագուցված բրոնզաձուլ կիսադեմ (Արա Սարգսյանի և այլն),

բ. քառակուսի՝ ներսից լծորդված չրջանաձև փորվածքով, որի մեջ տեղադրված է պորտրե (օրինակ Հայկ Գյուլիքեխյանի հուշաքարը),

գ. քառակուսի՝ ումբաձև ամրացված պատին:

III Կլոր սալաձև - երբ հուշաքարի հորինվածքը բոլորաձև սալի վրա է գետեղված:

Այս տիպի հուշաքարերը նույնպես բաժանվում են ենթատեսակներին.

ա. երբ կլոր մակերեսին կամ նրա մեջ բացված փորվածքում ագուցված է կիսադեմ (օրինակ Մնացական Սարուխանյանի հուշատախտակը),

բ. կլոր մեղալիոնատիպ (օրինակ Խաչատուր Աբովյանի պղնձակոպ հուշատախտակը, նրա անունը կրող փողոցի սկզբնամասում և այլն),

գ. երբ կլոր հուշաքարը կիսված է:

IV Համակցված սալեր, երբ քառակուսի, ուղղանկյուն և այլ երկրաչափական պատկերներ ներառող մասերի Համադրությամբ է ամբողջանում հուշաքարը (օրինակ Ավետիք Իսահակյանի, Վահրամ Արիստակեսյանի հուշատախտակները):

V Չուլածո կամ կոփածո հուշաքարեր (Հովհաննես Թումանյանի, Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի, Մեսրոպ Մաշտոցի և այլոց), երբ ձուլածո կամ կոփածո հորինվածքը ուղղակի ամրացված է շենքի պատին:

VI Բարդ հորինվածքով հուշաքարեր (օրինակ Լև Տոլստոյի, Համո Սահյանի, Հովհաննես Շիրազի, Լևոն Ներսիսյանի, Էդուարդ Իսաբեկյանի և այլոց հուշաքարերը):

VII Այլ հորինվածքով (հուշասյուն, ստելա և այլն) հուշաքարերը, որոնք հուշաքարի և հուշարձանի հորինվածքային առանձնահատկությունները ներառած կոթողներ են (Լեոնիդ Ենգիբարյանի, Վախթանգ Անանյանի, Ստեփան Մալխասյանի, Ալեքսանդր Սպենդիարյանի և այլոց):

VIII Գեանիս ամրացված հուշաքարեր:

Հարկ է նշել, որ յուրաքանչյուր տիպ-տեսակում, որպես կանոն, տառատեսակներն իրենց նկարվածքներով և փորվածքի կամ տաշվածքի ձևերով հարազատ մնալով հայկական տառարվեստի ավանդույթներին, գրեթե չեն կրկնվում: Իսկ այն դեպքերում, երբ հուշաքարը Համադրված է քանդակային հորինվածքով կամ դետալով, ապա դրանք դառնում են առավել ինքնատիպ: Պակաս կարևոր չէ հուշաքարի տեղադրման տեղի և ձևի ընտրությունը, որն արվում է գոյություն ունեցող կառույցի ճարտարապետությունը հարազատ մնալու մտայնությամբ:

Երևանի գրեթե բոլոր հուշաքարերը և հուշատախտակները բովանդակությամբ հայերեն, ռուսերեն տեքստեր են՝ գրված (փորագրված) տարբեր տիպի և տեսակի տառերով: Հուշաքարերում կիրառված տառերը տարբերվում են թե՛ տառատեսակներով և թե՛ դրանց փորագրման տեխնիկայով: Համեմատական վերլուծությունը թույլ է տալիս տառերը դասակարգել ավելի հաճախ կիրառվող հետևյալ տեսակների՝

ա. երկաթագիր  
բ. բոլորագիր

ե. գեղագիր,  
զ. բարդ հյուսվածքային,



գ. գրչագիր  
դ. շղագիր

է. խորատաշ,  
ը. նոտրգիր:

Ավելի բարդ ու բազմազան է դրանց փորագրման տեխնիկան ու նկարվածքը, որոնք կարելի է դասակարգել հետևյալ կերպ.

ա. սեպատաշ (եռանկյունի կտրվածքով)

բ. ելնդավոր սեպածե

գ. ելնդավոր

դ. ուղղանկյուն ներտաշ

ե. դուրս ցցված

զ. ծեծվածքային

է. ծեծվածքային ելնդավոր

ը. ծավալատաշ

թ. ձուլած

ժ. խառը տեխնիկայով (ձեռատաշ, մեքենատաշ, ձուլածո, բարդ, պարզ, և այլն):

Այս առումով հարկ է նշել, որ երևանյան հուշաքարերի հեղինակներին իսկապես հաջողվել է պահպանել ներդաշնակության կանոններն ու պահանջները, ստեղծել նաև ինքնուրույն ոճ, որով շատ հուշաքարեր իսկապես դարձել են արվեստի իսկական գործեր (ճարտարապետ՝ Ռոմեո Զուլհալյան, Իզա Չոլախյան, Զիմ Թորոսյան և այլք):

Երևանի հուշաքարերն իրենց գեղարվեստագեղագիտական ինքնատիպ ոճով, նկարվածքով, արվեստի տարբեր տեսակների համադրումով, պարունակող տեղեկատվությամբ ունեն պատմաճանաչողական և դաստիարակչական նշանակություն և դեր:

Երևանյան հուշաքարերը, որպես մեր բնակելի միջավայրի անբաժան մաս, որպես մշակութային արժեքներ պահպանության, խնամքի և հանրահոշակման կարիք ունեն:

## КОМПОЗИЦИЯ МЕМОРИАЛЬНЫХ ДОСОК ЕРЕВАНА

Мемориальные доски несут в себе комбинированную память прошлого. Прошлое - это период времени, предшествующий событиям, которые непосредственно запечатлились в памяти людей. Создателями случаев, событий и лиц, фиксированных в памяти, являются люди и человеческое общество (кроме природных факторов). Поэтому информация, заключенная в мемориальных досках, представляет собой каменное документирование памяти прошлого.

Общество и люди не могут жить без памяти о прошлом. Именно поэтому прошлое – это один из неизбежных компонентов вечных измерений человеческого сознания, общественных учреждений, ценностей и других моделей.

Становясь частью ценностной системы общества, мемориальные доски приобретают присущие им роль, значимость и важность.

Для искусства мемориальных досок характерны следующие свойства:

1. Фиксация памяти прошлого
2. Сохранение памяти прошлого
3. Придание художественного образа и качества акту сохранения памяти
4. Адаптация к среде проживания и бытование в качестве формирующего компонента жилой среды.

Мемориальные доски с художественными особенностями и своеобразным композиционным многообразием встречаются почти во всех регионах Армении. Среди них мемориальные доски Еревана отличаются своим типологическим многообразием.

Мемориальные доски Еревана, благодаря своим композициям и типологическим особенностям, продолжают древнейшие и средневековые традиции армянской культуры. В современных композиционных решениях они были созданы в основном в начале 1900-х годов и ныне продолжают широко применяться в армянском искусстве.

По типологическому, композиционному и временному охвату ереванские мемориальные доски можно разделить на следующие три периода: 1. Период становления: 1900-1945 гг. (он протекал очень медленно из-за политических, экономических, региональных и других обстоятельств в Армении) 2. Советский период: 1945-1990 гг. (именно в это время вновь формируется и развивается искусство мемориальных досок) 3. Период неза-

висимости: 1991-2013 гг. (продолжаются достижения предыдущих периодов, и искусство мемориальных досок приобретает новый размах и качество).

В искусстве мемориальных досок часто используются геометрические, растительные, символические и декоративные образы, например – знак вечности, крест, круг, лавровый лист, пятиконечная звезда, маска, образы птиц, гранат, солнечные часы, корона, прямоугольник, квадрат и т.д.

По композиционным особенностям мемориальные доски разделяются на следующие типы: прямоугольный, квадратный, круглый, полукруглый, ромбовидный, овальный, смешанный, плиточный, объемный, колоннообразный, угловой, двухсторонний и лицевой.

Мемориальные доски Еревана имеют историко-познавательное и воспитательное значение по самобытному художественному и эстетическому стилю, совмещению разных видов искусств и содержанию информации.

Особенно интересна и достойна отдельного исследования заключенная в памятниках информация. Они рассказывают о важных событиях, о людях и их деятельности. От них мы узнаем о заслуженных деятелях армянской культуры, искусства, кино, театра, науки, а также о политических, общественных и военных деятелях – где и когда они жили, какие звания и титулы имели, в каких событиях участвовали и т.д. Наличие этого информационного поля наполняет гордостью сердца прохожих, жителей и гостей города, и особенно молодого поколения. Информация о прошлом, накопленная в мемориальных досках, сегодня связывает людей с их прошлым и превращается в плодородную почву для новых программных инициатив.

Ереванские мемориальные доски - самостоятельные творения искусства и непреходящие ценности армянского культурного наследия.

Ереванские мемориальные доски, как неотъемлемая часть культурных ценностей нашей жилой среды, нуждаются в сохранении и прославлении.

## 16-ԲԳ ԳԱՐԻ ԺԱՊԱՎԵՆԱԶԵՎ ՀՄԱՅԻՆՆԵՐԸ

Աղոթքների, աղերսների, մաղթանքների ժողովածու հանդիսացող և պահպանիչ-բուժիչ նշանակություն ունեցող ժապավենաձև կամ փաթեթաձև Հմայիլները իրենց ձևով առանձնանում են Հայ ձեռագրական մշակույթում: Հմայիլը աղոթած՝ կախարդական աղոթքներով պատրաստված մի առարկա է, որը կրողին պահպանում է այլևայլ փորձանքներից<sup>1</sup>: Ըստ Ստ.Մալխասյանի «Հմայիլ» բառի ծագման հիմքում ընկած է պահլավերեն *humay* (թարգմանաբար՝ օրհնյալ) բառը<sup>2</sup>, սակայն բառի նշանակության մասին հետաքրքրական դիտարկումներ է անում Մաշտոցյան Մատենադարանի 424 համարի ներքո պահվող 1777 թվականին Կարինի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում գրված Հմայիլի գրիչ տրուպ Յովհաննէսը Հմայիլի վերջում գրված հիշատակարանում. «Արդ գրեցաւ այս սուրբ գիրս պահպանութեան, որ կոչի Հէմայէլ, որ է անպատեհ, իմն անուն տգիտաբար անուանեն Հէմայէլ, վասն զի Հեմ ասելն կախարդ իմանի, եւ նոցա արարեալ գիրն ասի Հեմայէլ, այսինքն Հեմայի արած կամ գրած: Արդ ոչ է սա այնպէս, այլ զուտ եւ մաքուր յամենայն կախարթական յիրաց: Այլ մաղթանք եւ աղօթք սուրբ եւ երջանիկ եւ հոգիացեալ վարդապետացն մերոց, այսինքն սրբոյն Գրիգորի Նարեկացւոյ հրեշտակակրօն վարդապետի, նաեւ սրբոյն Ներսէսի Կլայեցւոյ շնորհալի եւ երջանիկ հայրապետին, որոյ աղօթք ապաւինելով արարուք գիրս պահպանութեան եւ դիւահալած եւ փարատիչ ամենայն ցաւոց»:

Հմայիլների ամենամեծ հանգրվանը Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանն է, որտեղ պահվում է 519 ձեռագիր միավոր, որոնք ներկայացնում են առանձին ձեռագրական հավաքածու և կրում են համապատասխանաբար 1-519 թվահամարները: Այս հավաքածուն

<sup>1</sup> Мешерская Е. Н. Сирийские заклинательные сборники из Матенадарана, ПС, Вып. 27. Л., 1981, стр. 96.

<sup>2</sup> Հայերեն բացատրական բառարան, կազմեց՝ Ստ. Մալխասեանցը, Հ. 3, Երևան, 1944, էջ 113:

տարի առ տարի ավելանում է, միայն վերջին մեկ տարվա ընթացքում այն համալրվել է 10 նոր միավորով:

Երկրորդ խոշոր հավաքածուն էջմիածնի Մայր Տաճարին է՝ ավելի քան հինգ տասնյակ ձեռագիր, այս հավաքածուն ևս համալրվում է<sup>3</sup>:

Մեծությամբ երրորդ հավաքածուն Սուրբ Ղազար կղզում է, ուր Մխիթարյանների միաբանությունում (Վենետիկ, Իտալիա) պահվում են 44 ժապավենաձև Հմայիլներ<sup>4</sup>:

4-րդ հավաքածուն Հայաստանի պատմության թանգարանում է՝ 13 միավոր:

5-րդ հավաքածուն գտնվում է Անգլիայում՝ Լոնդոնի Բրիտանական գրադարանում, որը բաղկացած է 12 ձեռագրից<sup>5</sup>:

Հմայիլների մի փոքր խումբ էլ իր տեղն է գտել աշխարհի տարբեր գրադարանների և թանգարանների հավաքածուներում (Վրաստանի պետական ազգային արխիվ՝ 5<sup>6</sup>, Փարիզի Ազգային գրադարան՝ 4, Երևանի ազգային գրադարան՝ 1, Բելյուլթ՝ 1, Կրակով՝ 1, Բուխարեստ՝ 1, Գլազգոյի Համալսարան՝ 1 և այլն), ինչպես նաև մեծ թվով անհատներին մոտ<sup>7</sup>:

16-րդ դարից մեզ են հասել 20 ժապավենաձև Հմայիլներ, որոնցից 18-ը պահվում են Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանում<sup>8</sup> և մեկական՝ Հայաստանի պատմության թանգարանում (Ազգազրու-

<sup>3</sup> Քանի որ նորոգման պատճառով ձեռագրատուներ չի սպասարկվում, հստակ թիվը հայտնի չէ:

<sup>4</sup> Հմայիլների մի մասի մասին տե՛ս Fejdit Frederic, *Amulettes de l' Armenie chretienne*, Venise, st. Lazate. 1986:

<sup>5</sup> Nersessian Vrej Nerses, *A catalogue of the Armenian manuscripts in the British library acquird since the year 1913 and of collections in other libraries in the United Kingdom*, Vol. 1-2, London, 2012, vol. 2 pp. 1077-1110, vol 1, plate XXVIII.

<sup>6</sup> Մելիքսեթ-Բեկ Լ., Ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Վրաստանի կենտրոնական պատմական արխիվի, Բանբեր Մատենադարանի, Հմր 4, Երևան, 1958, էջ 377-378, 393-396:

<sup>7</sup> Տե՛ս Ղազարյան Դ., Նարեկ Սկրտչեանի մասնաւոր ձեռագրական հաւաքածուն, «Էջմիածին», 2011, Ը, էջ 118-119: Ղազարյան Դ., Մի ձեռագիր հմայիլ Ախալցխայից, «Էջմիածին», 2012, Ը, էջ 141-146:

<sup>8</sup> Մաշտոցյան Մատենադարանի Հմայիլների համարներից առաջ հոգվածում չի նշվելու համաքածուն. օրինակ՝ Մաշտոցյան Մատենադարանի ձեռագիր հայերեն Հմայիլների հավաքածուի Հ<sup>տ</sup> 396-ի փոխարեն, կլինի ուղղակի Հ<sup>տ</sup> 396, քանի որ ուսումնասիրություն 90 տոկոսը կատարված է այս հաստատություն նյութերի հիման վրա:

թյան բաժնի 1 ֆոնդի 3749բ, այսուհետ՝ ՀՊԹ 3749բ) ու Լոնդոնի Բրիտանական գրադարանում (*Ms. Or. 11264*)<sup>9</sup>:

Թեև ի համեմատ 15-րդ դարի Հմայիլների, որոնց մեջ առկա է մեկ ամբողջական օրինակ, 16-րդ դարի Հմայիլները երեքով ավելի են<sup>10</sup>, սակայն, ցավոք, չունենք ոչ մի ամբողջական օրինակ. անգամ Հ<sup>մր</sup> 396-ը, որի երկարությունը ավելի քան 13,5 մետր է, և սկզբից պակասավոր է: Այս հանգամանքը ևս խոչընդոտում է համապարփակ ուսումնասիրությունը, թեև չենք կորցնում հույսը, որ ժամանակի ընթացքում ի հայտ կարող են գալ ամբողջական օրինակներ, քանի որ նախորդ գեկույցից հետո բացահայտվեց Հմայիլների մի նոր ձևագրական և հնատիպ հավաքածու Երևանի կենտրոնում՝ Հայաստանի պատմության թանգարանում, որի մասին որևէ հրատարակում չկար և որի համար շնորհակալ ենք Հայաստանի պատմության թանգարանի աշխատակից Գրիգոր Գրիգորյանից: Վերջերս լույս տեսավ Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանի և չրջակայքի հայերեն ձևագրացուցակը, որի մեջ ևս առկա են 12 Հմայիլների նկարագրություններ:

16-րդ դարի Հմայիլներից ճշգրիտ թվագրում ունեն 13-ը (Հ<sup>մր</sup> 121, 120, 501, 381, 297, 466, 256, 391, 396, 274, 479, 465, *Ms. Or. 11264*, իսկ մնացյալը՝ ոչ (Հ<sup>մր</sup> 79, 89, 159, 351, 357, 487, ՀՊԹ 3749բ): Կցանկանայի նշել նաև մի հետաքրքրական փաստ, որ թվակիր Հմայիլներից 12-ը 16-րդ դարի երկրորդ կեսից են և միայն մեկը (Հ<sup>մր</sup> 121) 1501 թվականի է, և ցավոք, նկարագրվում չունի, քանի որ Հմայիլի վերջին մասն է միայն պահպանված:

Ի համեմատ 15-րդ դարի Հմայիլների, 16-րդ դարի Հմայիլները ստեղծման աշխարհագրական տվյալները փոքր-ինչ շատ են. Հ<sup>մր</sup> 121-ի Բ. կեսը ծնունդ է առել Շատախի Սուրբ Աստվածածին վանքում, Հ<sup>մր</sup> 381-ը՝ Շամախում, Հ<sup>մր</sup> 466-ը՝ Ձորձենց գյուղում, Հ<sup>մր</sup> 396-ը՝

<sup>9</sup> Nersessian Vrej Nerses, A catalogue of the Armenian manuscripts in the British library..., vol. 2, pp. 1077-1083, vol 1, plate XXVIII a-b.

<sup>10</sup> 15-րդ դարի երկու Հմայիլ առկա է Հայաստանի պատմության թանգարանի Հմայիլների հավաքածուում, որոնք ավելացնելով մեզ հայտնի Սատենադարանում պահվող 15 Հմայիլներին, հնագույն դարաշրջանից պահպանված Հմայիլների թիվը դառնում է 17: **Ղազարյան Բ.**, 15-րդ դարի ժապավենածե Հմայիլները, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան, Արգական, 26-27 նոյեմբերի, 2011, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, 2012, էջ 147-161:

Բաղեռում, Հ<sup>մբ</sup> 465-ը՝ Սեբաստիայում, Ms. Or. 11264-ը՝ Կաֆայում, և մեկն անորոշ (Հ<sup>մբ</sup> 256)՝ Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում:

Գրիչներից հայտնի են իննի անունները. Աւետիա ( Հ<sup>մբ</sup> 121-ի Բ.), Եղիա եպիսկոպոս (Հ<sup>մբ</sup> 120), Մկրտիչ (Հ<sup>մբ</sup> 381), Մարտիրոս սարկավազ (Հ<sup>մբ</sup> 297), Սահակ արեղա (Հ<sup>մբ</sup> 466), Կիրակոս երեց (Հ<sup>մբ</sup> 256), Մկրտիչ երեց (Հ<sup>մբ</sup> 391), Դաւիթ արեղա (Հ<sup>մբ</sup> 274), Տէր Աբրահամ (Հմբ 465) և Նախաշ Եօլպէկ Պօղոսացի (Ms. Or. 11264): Վերջինս հանդիսացել է նաև ձեռագրի ծաղկողը, որի մասին նշում է հիշատակարանում:

Ուսումնասիրութեան նյութ հանդիսացող Հմայիլներից միայն երեքն են մագաղաթյա, մնացյալը տարբեր որակի թղթից են: Հմայիլների փաթեթների մի մասը վերջում ամրացված են փայտե ձողառանցքին, որի վրա էլ փաթաթվում է ամբողջ ձեռագիրը: 16-րդ դարի մեզ հասած օրինակներում փայտե ձողառանցք ունեն միայն Հ<sup>մբ</sup> 396 և Հ<sup>մբ</sup> 87-ը: Հմայիլների մի մասն ունի հատուկ «տուփ», որի մեջ այն դրվել է, և կոչվում է կշտապանակ: Մեզ են հասել Հմայիլների կշտապանակներ կաշվից, որոնք երբեմն զարդարված են լինում մետաղական զամբրով, տարբեր կտորներից, որոնց մի մասը ունեն գեղեցիկ ասեղնագործութուններ, կոպիտ մագաղաթից, անգամ՝ մետաղից և փայտից: 16-րդ դարի Հմայիլներից երեքն ունեն կշտապանակներ, որոնցից երկուսը (Հ<sup>մբ</sup> 466, և ՀՊԹ 3719բ) կտորե, իսկ Հ<sup>մբ</sup> 501-ը՝ կաշվե, որը զարդարված է 26 մետաղյա բոլորակներով:

16-րդ դարի Հմայիլների երկարութեան մասին, ինչպես և նախորդ դարի օրինակների համար, դատողութուններ անելը բարդ է, քանի որ, ինչպես նշել ենք, չունենք ոչ մի ամբողջական օրինակ: Հմայիլներից 6-ի երկարութունը տատանվում է 38,5-121,3 սմ-ի միջև, 5-ինը՝ 234,5-345 սմ-ի միջև, 6-ինը՝ 400-480 սմ-ի միջև, մեկինը՝ 687,5 սմ է, իսկ ամենաերկարը ունի 1358,4 սմ երկարութուն: Լայնութունը՝ 6,5-10,5 սմ: Հմայիլները բաղկացած են գրեթե միևնույն չափերի իրար սոսնձված կտորներից, իսկ մագաղաթի դեպքում հիմնականում կտորներն իրար կարված են նուրբ մագաղաթյա քուղով: Թղթյա կամ մագաղաթյա կտորների չափերը տատանվում են 14,7-63 սմ-ի միջև:

16-րդ դարի Հմայիլները անխտիր գրված են բոլորգրով, գրադաշտը տատանվում է 5,1-9 սմ-ի միջև: Հենց այս չափով էլ պայ-

մանավորված է նաև նկարազարդ պատկերների «չրջանակի» լայնքը: Բացառություն է կազմում Հ<sup>մր</sup> 396 Հմայիլի Բ. երեսի գրադաշտի չափը, որը 3 սմ է, ինչը տիպական չէ Հմայիլներին, և հավանաբար պայմանավորված է գրչի ձգտումով նյութը ներկայացնել ընդգծված եղանակով, ինչի համար էլ նա ընտրել է գրադաշտի լայնքի կրճատումը, որի հաշվին էլ ավելացել է թղթի մակերեսի օգտագործված հատվածը: Այս չրջանակի սահմանների մեջ է ներկայացրել նաև Ներսես Շնորհալու մանրանկարը, որից հետո սկսվում է տեքստը:

16-րդ դարի Հմայիլներից նկարազարդված չեն 2-ը (Հ<sup>մր</sup> 121-ը, որը բաղկացած է 2 Հմայիլներից, որի առաջին կեսը 15-րդ դարի է և, ի տարբերություն 16-րդ դարի հատվածի, նկարազարդ է<sup>11</sup> և Հ<sup>մր</sup> 351-ը): Հմայիլներից 2-ը՝ Հ<sup>մր</sup> 120-ը եւ Հ<sup>մր</sup> 297-ը, ունեն միայն զարդադրեր: Ուսումնասիրությունը, բացի Հմայիլների ամբողջական խնդրից, նաև խոչընդոտում է մի հանգամանք. նկարազարդումներ կատարելիս մանրանկարիչները ավելի ազատ են եղել, ինչն ավելի է բարդացնում դպրոցների դասակարգման գործը, իսկ հաճախ էլ, ինչպես ընդունված է հայ ձեռագրական արվեստում, գրիչները նաև նկարազարդել են դրանք՝ չլինելով մանրանկարիչներ: Վերջինով էլ պայմանավորված է Հմայիլների մեծ մասի նկարազարդման հասարակ, ոչ բարձր մակարդակը:

15-16-րդ դարերից մեզ հայտնի Հմայիլ նկարազարդած առաջին և միակ մանրանկարիչը Նաղաշ Եօլպէկն է, որը հիշատակարանում իրեն կոչում է Նախաշ Եօլպէկ Պօղտացի, որը գտնվում է Բրիտանական գրադարանում (Ms. Or. 11264): Վերջինս գրել և նկարազարդել է Հմայիլը 1566 թվականին Կաֆայում (Ղրիմ): Նաղաշ Եօլպէկի վրձնին են պատկանում Մատենադարանի 3243 համարի ներքո պահվող, 1575 թվականին ևս Կաֆայում ստեղծված Շարակնոցի մանրանկարները<sup>12</sup>:

Հմայիլների նկարազարդումները հիմնականում պայմանավորված են բովանդակությամբ, քանի որ մանրանկարները նախորդում

<sup>11</sup> Հ<sup>մր</sup> 121-ի նկարագրությունը տե՛ս Ղազարյան Գ., 15-րդ դարի ժապավենաձև Հմայիլները, էջ 158-159:

<sup>12</sup> Корхмазян Э. Армянская миниатюра Крыма (XIV-XVII вв.). Ереван, 1978, стр. 73-76. Գեորգեան Ա., Հայ մանրանկարիչների մատենագիտություն IX-XIX դդ., Գահիրէ, 1998, էջ 184:



են տեքստերին, որոնք կապված են մանրանկարում առկա կերպարի կամ հորինվածքի հետ (օրինակ՝ Ներսես Շնորհալին պատկերվում է իր գրչին պատկանած ստեղծագործություններից առաջ, Սուրբ Սարգիսը կամ Սուրբ Գևորգը՝ իրենց ուղղված աղոթքներից առաջ, Եգեկիել մարգարեն՝ վերջինիս մարգարեությունից կատարված մեջբերումից առաջ և այլն): Նախորդ դարի Հմայիլների նման 16-րդ դարի Հմայիլներում մանրանկարները մեծամասամբ զուրկ են հեռանկարից, կերպարների համար որպես հիմնագույն հիմնականում թողնված է նյութի բնական գույնը, երբեմն լինում են գունավորված մեկ գույնով: Խորանների ներքո տեղադրելով կերպարներին փորձ է կատարվում միջավայրի պատկերմանը: Միջավայրի պատկերման յուրօրինակ փորձ է հանդիսանում Բրիտանական գրադարանի Հմայիլի Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը<sup>13</sup>, որտեղ հիմնագույնը բաժանված է երկու մասի. ստորինը՝ կանաչ, որը երկիրն է, իսկ վերին կեսը՝ կապույտ՝ երկինքը: Մեկ այլ հաջող փորձ էլ կարելի է տեսնել Հ<sup>մ</sup> 256 Հմայիլի Հոգիների կշռումը տեսարանում, որտեղ պատկերն ասես բաժանված լինի երեք տարբեր հարթությունների՝ շնորհիվ տեսարանին առնչվող կերպարների դասավորություն: Վերին մասում՝ հետին պլանում, կամարի ներքո կանգնած են Քրիստոսը և երկու սուրբ, որոնցից մի փոքր ներքև՝ երկրորդ պլանում է գտնվում հոգիները կշռող հրեշտակապետը, իսկ առջևի մասում դժոխքում բանտարկված հոգիներն են: Մանրանկարիչը հեռանկարը ստացել է երեք պլաններում առկա պատկերների վերին եզրային մասերն իրար վրա պատկերելով: Հմայիլներից միայն երկուսի (Հ<sup>մ</sup> 487 և ՀՊԹ 3749բ) ավետարանիչների մանրանկարներում կարելի է տեսնել հայկական մանրանկարչությունը բնորոշ հեռանկարների պատկերում: Բավական հմտորեն նկարագրողված պատկերները վկայում են այն մասին, որ դրանք ստեղծվել են վարպետացած ծաղկողների կողմից, որոնց անունները, ցավոք, հայտնի չեն հիշատակարանների բացակայություն պատճառով:

Մեր ուսումնասիրությունից նյութ հանդիսացող Հմայիլներում հանդիպող մանրանկարները պայմանականորեն կարելի է դասակարգել 3 խմբի.

<sup>13</sup> Nersessian V. N., A catalogue of the Armenian manuscripts in the British library..., vol 1, plate XXVIII b:

## Ա. Դիմանկարներ

1. Սրբեր (Կիպրիանոս Հայրապետ, Հուստիանե կույս և Կիպրիանոս Հայրապետ, Մաթևոս ավետարանիչ, Մարկոս ավետարանիչ, Ղուկաս ավետարանիչ, Հովհաննես ավետարանիչ (նաև՝ Պրոխորանի Հետ), Պետրոս և Պողոս առաքյալներ, Մովսես մարգարե, Ջիավոր Սուրբ Գևորգը (նաև՝ վիշապին նիզակով խոցելիս), Սուրբ Սարգիսը (նաև՝ ձիավոր), Եգեկիել մարգարե, Երկու սուրբ, Հրեշտակապետ):

2. Մշակութային գործիչներ (Գրիգոր Լուսավորիչ, Գրիգոր Նարեկացի, Ներսես Շնորհալի):

Բ. Թեմատիկ նկարներ (Տիրամայրը՝ մանուկ Քրիստոսը գրկին, Հիսուս Քրիստոս, Քրիստոսը օրհնում է Ռեբեկային, Քրիստոս ի վերա գահին և երկու հրեշտակ, Քրիստոս և լուսապսակով այր մի (բժշկու՞մ), Քրիստոս օրհնում է Աբգար թագավորին և Աստծո աջն, Քրիստոս և Մաթևոս ավետարանիչ, Սուրբ Մարիանեն՝ խաչը սատանայի գլխին պահած, Հոգիների կշռում, Անձեռակերտ վարչամակ, Առյուծը հոշոտում է ցլին):

Գ. Խորհրդաբանական նկարներ (Եռագմբեթ եկեղեցի, Խաչ, Վարդյակ):

Մանրանկարների մի մասի փոքր-ինչ ձգված պատկերումը շարունակվում է նաև 16-րդ դարում, ինչը պայմանավորված է նյութի չափսերով: Մանրանկարների մի մասը երկու կողմից կամ միայն իրեն հաջորդող մասից տեքստից անջատված են ճակատագարդերով, որոնք ունեն բուսական կամ երկրաչափական ձևավորում: Ճակատագարդերը հմայիլների ձևավորումների մեջ հանդես են գալիս նաև ինքնուրույն «առավել կարևոր» համարվող բնագրերից առաջ կամ որպես բաժանագարդ երկու բնագրերի միջև:

15-րդ դարի Հմայիլներում ոչ մեծաքանակ զարդագրերի օգտագործումը 16-րդ դարում դառնում է ավելի առատ և բազմազան. բուսական զարդագրերի, թռչնագրերի և հանգուցագրերի կողքին հանդիպում են կենդանագրեր, մարդագրեր և երկրաչափական զարդագրեր:

Փոքր-ինչ բազմազան է դառնում նաև եզրագոտիների ձևավորումը. Հմայիլներից մեկի (Հ<sup>մբ</sup> 487) եզրագոտիները զարդարում են գծանկարային ոճի կարմիր բուսական զարդագոտիները, իսկ Հ<sup>մբ</sup> 357-ինը՝ կրկին գծանկարային, փոքր-ինչ անարվեստ սև երկրաչափական

զարդագոտին: Մնացյալ Հմայիլներից մեկը ունի կարմիր գունավոր-ված զարդագոտի (Հ<sup>մր</sup> 87), Հ<sup>մր</sup> 297-ը՝ դեղին, Ms. Or. 11264-ը՝ կանաչ, Հ<sup>մր</sup> 501-ը՝ նարնջի և դեղին, իսկ 466-ը (վերից վար)՝ սև, կանաչ, նարնջի, դեղին և կրկին նարնջի:

Հմայիլների գունապնակը շարունակում է մնալ բազմազան. կարմիր, կապույտ, դեղին, կանաչ, նարնջի, վարդագույն, սպիտակ, մոխրագույն, շագանակագույն, սև, ինչպես նաև ոսկի: Այս գույները հանդիպում են տարբեր համադրուկություններով, մեկ միավորը կարող է լինել նկարազարդված մեկից մինչև ինը գույներով: Ոսկին հանդիպում է միայն մեկ Հմայիլում (Ms. Or. 11264):

Ուսումնասիրությունն ավարտենք նկարազարդում ունեցող 16-րդ դարի Հմայիլների համառոտ նկարագրությամբ, հիմնական տվյալներին կից ներկայացնելով այն տվյալները, որոնք ըստ մեզ առավել կարևոր են Հմայիլների նկարազարդման համակարգը պատկերացնելու համար, և հուսանք, որ հետագա ուսումնասիրությունները կամ նորահայտ Հմայիլները մեզ հնարավորություն կընձեռեն ավելի ամուր հիմքերի վրա դնել հայ ձեռագրական արվեստի մեկ միավորի համապարփակ ուսումնասիրությունը:

## 121

### Բաղկացած է 2 ձեռագրից

ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 155,1x7,8-8,4: Նորոգված ԺԸ. դարում, ամբողջ երկայնքով Բ. երեսին փակցված է թուղթ: Սկզբում ունի 13,8 սմ երկարությամբ հատված, որն ավելացվել է նորոգման ժամանակ:

Ձեռագիր Բ<sup>14</sup>

Ս. Աստուածածին վանք (Շատախ)	ՁԾ. - 1501
-----------------------------	------------

ԳՐԻՉ՝ ԱԼԵՍԻԱ: ՄՏԱՅՈՂ՝ Մելիքսէթ քհնյ (որդի Ազիզի), Յովհաննէս քհնյ:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 91,8x8,4-7,8: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միապուճ (7,5 սմ):

<sup>14</sup> Հ<sup>մր</sup> 121ի Հմայիլի առաջին կեսի նկարագրությունը տե՛ս Ղազարյան Դ., 15-րդ դարի ժապավենաձև Հմայիլները, էջ 158-159:

ՎիճԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից թերի, լուսանցակողերը մաշված: Ամբողջ երկայնքով փակցված է թուղթ, ինչն էլ դժվարացնում է կտորների ճշգրիտ չափումը:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ՝ չունի

120

	Ռ. - 1551
--	-----------

ԳՐԻՉ՝ եղիա եպոս: ՄՍԱՅՈՂ՝ ԹՈՒՄԱՇԱՆ:

ՆՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 111,8x6,8-7,3: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (6,1-6,2 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ թռչնագիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր:

ՎիճԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասաւոր, եզրամաշ:

501

	Ռ. և 1551
--	-----------

ՄՍԱՅՈՂ՝ Գրիգոր (հետագայի):

ՆՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 477.7x9,2-9,6: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7 սմ): Ունի կաշվե կշտապանակ՝ 26 մետաղյա բուրակներով: ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր (գծանկարային)՝ բուսական, հանդուցագիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, նարնջի, վարդագույն (գունափոխված՝ սևացած), շագանակագույն, սև: Եզրերը՝ նարնջի և դեղին:

ՎիճԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից թերի: Եզրերը մաշված: Կշտապանակի վրայի մետաղյա երեք բուրակ ընկած: Նորոգուած ԻԱ. դարի սկզբին:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մարիամ Աստուածածինը՝ մանուկ Հիսուսը կանգնած գրկին
2. Զիալոր սուրբ Գևորգ
3. Քրիստոս օրհնում է Ռեբեկային
4. Գրիգոր Նարեկացի

381

Շամախի	ՌԴ. - 1555
--------	------------

ԳՐԻՉ՝ Մլրտիչ: ՄՏԱՅՈՂ՝ Խըտըրդուլի, Ագիգբեկ, Ալահոուլի (որդի Ագիգբեկի):

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 234,5x7,2-7,8: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (6,2-6,5 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ մուգ կարմիր (բորդո), դեղին, նարնջի, շագանակագույն, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և մեջտեղից թափված: Խոնավուլթյուն տեսած, թուղթը գունափոխված: Նորոգված 1980-ականներին:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Հիսու՞ս (պահպանված է մարդկային կերպարի հանդերձանքի փեշերը ու ոտքերը և զարդաշրջանակի ստորին մասը)
2. Հրեշտակապետ և թռչուն ձակատազարդ
- 3.Գրիգոր Նարեկացի՝ խորանակամարի ներքո

297

	ՌԷ. - 1558
--	------------

ԳՐԻՉ՝ Մարտիրոս սարկավագ:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 467,8x7: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (5-5,4 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ հանգուցագիր, բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, սև: Եզրերը՝ դեղին:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Նորոգված 1960-ականների վերջին:

466

Չորձենց գլուղ	ՌԺԱ. - 1562
---------------	-------------

ԳՐԻՉ՝ Սահակ աբեղա: ՄՏԱՅՈՂ՝ Սարգիս, Բաղչա և այլոք:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 439,8x10: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (9 սմ): Ունի գունազարդ տարբեր կտորներից կարված կշտապանակ:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ դեղին, նարնջի, վարդագույն, սև: Եզրերը (վերից վար)՝ սև, կանաչ, նարնջի, դեղին, նարնջի:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից թերի, մասնակի նորոգված 2011թ.:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Վարդյակ՝ առնված երկու ճակատազարդերի մեջ
2. Երկու սրբեր
3. Սուրբ Մարիանեն՝ խաչը սատանայի գլխին պահած
4. Վարդյակ

**Լոնդոնի Բրիտանական գրադարանի Ms. Or. 11264<sup>15</sup>**

Կաֆա (Ղրիմ)	ՌժԵ. - 1566
-------------	-------------

ԳՐԻՉ, ԾԱՂԿՈՂ՝ Նախաչ Եօլխէկ Պօղոսացի: ՄՏԱՅՈՂ՝ խոջա Սարգիս:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 480x10: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7 սմ): Ունի կապույտ կտորե կշտապանակ:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ Թռչնագիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին, սպիտակ, շագանակագույն, սև, ոսկի: Եզրերը՝ կանաչ:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Նորոգված:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

Ճակատազարդ

1. Գրիգոր Լուսավորիչ
2. Ջիավոր սուրբ Սարգիսը
3. Անձեռակերտ վարչամակ

**256**

Սուրբ Աստվածածին	ՌժԸ. - 1569
------------------	-------------

ԳՐԻՉ՝ Կիրակոս երեց: ՄՏԱՅՈՂ՝ Սողթան:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 316x10,5: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (9 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կանաչ, դեղին, նարնջի, սև: ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից, միջից պակասավոր: Վերջին նորոգումը 2011թ. Հուլիսին, որի ընթացքում կարգավորվել են սխալ ստանձ-

<sup>15</sup> Նկարագրությունը ըստ Nersessian Vrej Nerses, A catalogue of the Armenian manuscripts in the British library..., vol. 2, pp. 1077-1083, vol 1, plate XXVIII a-b.

ված կտորները:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Սուրբ կույս Հուստիանես և Կիպրիանոս հայրապետ
2. Հոգիների կշռումն

391

	ՌժԸ. - 1569
--	-------------

ԳՐԻՉ՝ Մկրտիչ երեց: ՄՏԱՅՈՂ՝ ուխտ ձապուկ, Յովանէս, Գրիգոր (եղբայրներ):

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 687,5x8,4-8,8: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7-7,5 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ բուսական, թռչնագիր, մարդագիր, հանգուցագիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ շագանակագույն, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Նորոգված 1984թ. հունիսին:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Հովհաննես ավետարանի՞չ (պահպանված է միայն հանդերձանքի ստորին հատվածը)

Ճակատագարդ

2. Գրիգոր Նարեկացի

3. Մարիամ Աստվածածինը՝ մանուկ Հիսուսը գրկին

Ճակատագարդ

Ճակատագարդ՝ վրան կանգնած թռչուն՝ կտուցին ծաղկած ճյուղ

Ճակատագարդ՝ վրան կանգնած թռչուն՝ կտուցին ծաղկած ճյուղ

Ճակատագարդ

Ճակատագարդ

396

Բաղեղ քաղաք	ՌԻԱ. - 1572
-------------	-------------

ՄՏԱՅՈՂ՝ Կիրակոս երեց և եղբայրը՝ Շաղավաթ:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 1358,4x10,5: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (8 սմ, Բ երես՝ 3 սմ): Ունի փայտյա ձող-առանցք:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ թռչնագիր, երկրաչափական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, դեղին, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից թափված: Խոնավություն տեսած, թուղթը գունափոխված, սկզբի հատվածի զրադաշտը տեղ-տեղ վնասվածքներով: Նորոգված 1976թ. վերջին: Վերջին նորոգումը 2011թ. հուլիսին, որի ընթացքում կարգավորվել են սկզբի մի քանի նախկինում սխալ սոսնձված կտորները:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Գրիգոր Նարեկացի
2. Կիպրիանոս հայրապետ և Սուրբ կույս Հուստիանես
3. Քրիստոսը գահին և երկու հրեշտակներ
4. Մարիամ Աստվածածին՝ մանուկ Հիսուսը գրկին
5. Քրիստոս և լուսապսակով այր մի (բժշկու՞մն)
6. Հրեշտակապետ
7. Քրիստոս օրհնում է Աբգար թագավորին և Աստծո աջն
8. Քրիստոս և Մաթևոս ավետարանիչ
9. Լուսապսակով այրը սպանում է դեհին
10. Խաչ
11. Գրիգոր Նարեկացի
- Բ. երեսին
12. Ներսես Շնորհալի

274

	ՌԻԸ. - 1579
--	-------------

ԳՐԻՉ՝ Դավիթ արեղա: ՄՏԱՅՈՂ՝ Թումա և կինն՝ Մարգարիտ: ԵՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 345,1x10,5: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7,2 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և միջից պակասավոր: Եզրերը մաշված, տեղ-տեղ թափված, զրադաշտը վնասված:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Կիպրիանոս հայրապետ և չարք



2. Վարդգյակ՝ երկու կողմից եզերված ճակատազարդերով ճակատազարդ
3. Ձիավոր սուրբ Սարգիս
4. Եզեկիեկ մարգարե
5. Առյուծը հոշոտում է ցլին

479

	ՌԻԲ. - 1573
--	-------------

*ՄՏԱՅՈՂ՝ Ղարիբխաթուն:*

*ՆՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 399,6x7,8: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (6,5 սմ):*

*ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Ջարդազիր (զծանկարային)՝ բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կապույտ, սև:*

*ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Եզրամաշ, խոնավու-թյուն տեսած, թուղթը գունափոխված:*

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Հուստիանե կույս և Կիպրիանոս հայրապետ
2. Մաթևոս ավետարանիչ
3. Ղուկաս ավետարանիչ

465

<i>Սերաստիա</i>	<i>ՌԻՆ. և 1591</i>
-----------------	--------------------

*ԳՐԻՉ՝ Տէր Աբրահամ: ՄՏԱՅՈՂ՝ Տէր Գրիգոր եպիսկոպոս:*

*ՆՅՈՒԹ՝ թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 414,1x9: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7,4 սմ):*

*ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Ջարդազիր՝ բուսական, հանգուցազիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, վարդագույն, սև:*

*ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Խոնավու-թյուն տեսած, թուղթը գունափոխված: Նորոգուած Ի. դարի սկզբին:*

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Սուրբ Գևորգը նիզակով վիշապին խոցելիս (պահպանված է մանրանկարի ստորին մասը. վիշապի գլուխը և պոչը)  
ճակատազարդ

2. Վարդյակ  
Ճակատագարդ

79

	ԺԶ. դար
--	---------

ՄՏԱՅՈՂ՝ Ատոմ, Ազիզ (եղբայրներ):

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 119,4x6,5-6,6: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (5,8 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, կանաչ, դեղին, նարնջի, վարդագույն, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և վերջից պակասավոր, լուսանցակողերը տեղ-տեղ ընկած՝ գրադաշտի վնասումներով:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

1. Մաթևոս ավետարանիչ

87

	ԺԶ. դար
--	---------

ՄՏԱՅՈՂ՝ Ղարիպջան:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 459,8x9-9,7: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (7,8-8,2 սմ): Ունի փայտե ձող-առանցք:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կանաչ, դեղին: Լուսանցակողերը՝ կարմիր (մասամբ):

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Նորոգված 1970-ական թթ.:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ

1. Եռագմբեթ եկեղեցի

159

	ԺԶ. դար
--	---------

ՆՅՈՒԹ՝ մագաղաթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 38,5x7,2-7,4: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (5,4-5,8 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ. ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, կանաչ, շագանակագույն, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և վերջից պակասավոր:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Հոստոիանե կույս և Կիպրիանոս հայրապետ («Յուստիանէ կոյսն է» մականգրությամբ)

351

	ԺԶ. դար
--	---------

ՄՏԱՅՈՂ՝ Յարութիւն:

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 61,9x7,4: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (5,2 սմ):

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից, միջից և վերջից պակասավոր: Խոնավությունից գունափոխված: Եզրերը մաշված, որոշ մասերում պատուվածքներ:

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ՝ չունի:

357

	ԺԶ. դար
--	---------

ՆՅՈՒԹ՝ Թուղթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 332,9x7,7-7,8 : ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միասյուն (5,9-6 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր (գծային)՝ բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, դեղին, կանաչ, շագանակագույն, սև: Եզրերին՝ գծային երկրաչափական անարհեստ զարդանախշ (սև):

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից պակասավոր: Խոնավություն տեսած, Թուղթը գունափոխված: Սկզբի հատվածի եզրերը թափված, լրացված 1970-ականների երկրորդ կեսի նորոգման ժամանակ:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ**

1. Կիպրիանոս հայրապետ

487

	ԺԶ. դար
--	---------

ՄՏԱՅՈՂ՝ [Ամիրջան<sup>16</sup>]:

ՆՅՈՒԹ՝ մագաղաթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 234,9x՝6,7-7,5: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միապյուն (5,1-6 սմ):

ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր՝ կենդանագիր, թռչնագիր: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, կանաչ, նարնջի, վարդագույն, մոխրագույն, սպիտակ, սև: Լուսանցակողերը՝ կարմիր գծանկարային բուսական զարդագրոտի:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և վերջից պակասավոր: Խոնավություն տեսած, եզրերը գունավորված:

**ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐ**

Ճակատագարդ

1. Մարկոս ավետարանիչ

2. Ղուկաս ավետարանիչ

Ճակատագարդ

Ճակատագարդ

3. Հովհաննես ավետարանիչ և Պրոքորոն

Ճակատագարդ

**ՀՊԹ Ազգագրութեան բաժնի Հ<sup>մ</sup> 1 ֆոնդ 3749**

Բաղկացած է 4 հմայիլներից

Ունի կշտապանակ՝ կանաչ մետաքս՝ բազմագույն ասեղնագործություններով, միջի մասը կարմիր ծաղկազարդ կտավ:

Բ.

	ԺԶ. դար
--	---------

ՄՏԱՅՈՂ՝ Ստեփանոս:

ՆՅՈՒԹ՝ մագաղաթ: ՄԵԾՈՒԹՅՈՒՆ՝ 121,3x8,2-9: ԳՐՈՒԹՅՈՒՆ՝ միապյուն (6,8-7,1 սմ): ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՁՈՒԹՅՈՒՆ. Զարդագիր (գծանկարային)՝ բուսական: ԳՈՒՅՆԵՐԸ՝ կարմիր, կապույտ, դեղին, կանաչ, վարդագույն, նարնջի, սև:

ՎԻՃԱԿԸ՝ բավարար: Սկզբից և վերջից պակասավոր: Եզրերը մաշ-

<sup>16</sup> Անունը դժվարութեամբ հնարավոր է ընթերցել հետագայի ստացող երիջանի անվան տակից:

*ված, ընկած հատվածներ՝ գրադաշտի վնասումով: Վարդագույնը սնդիկի պարունակովթյան պատճառով սևացած:*

### **ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐ**

- 1. Սուրբ Պետրոս և Սուրբ Պողոս**
- 2. Մովսես մարգարե**
- 3. Ղուկաս ավետարանիչ**

ДАВИД КАЗАРЯН

НИИ древних рукописей им. М.Маштоца (Матенадаран)

### **АМУЛЕТЫ В ВИДЕ СВИТКА XVI ВЕКА**

Амулеты в виде свитка отличаются по своей форме в армянском искусстве манускриптов. Ранние экземпляры дошли до нас с XV века. С XVI века до нас дошло лишь 20 амулетов, из которых 18 находится в рукописном хранилище Матенадарана, и по одной в Музее истории Армении и Британской библиотеке. Из 20 амулетов до нас в целости не дошел ни один. Они имеют заметные потери, что в целом негативно влияет на их изучение, которое производится впервые. Миниатюры амулетов связаны с содержанием текстов заклинаний и отображают авторов или персонажей, с которыми связаны тексты, начинающиеся после миниатюр. Миниатюры амулетов отличаются своего рода примитивностью и не ограничены рамками иконографии. Писцы, по-видимому, в большинстве случаев сами выполняли работу миниатюристов, не являясь профессионалами в этой области.

**ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱԶՅԱՆ ԵՎ ԱՎԵՏԻՍ ՆԱԶԱՐՅԱՆ.  
ԱՆՏԻՊ ՆԱՍԱԿ Ե.ՉԱՐԵՆՑԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻՑ**

«Հպարտ եմ Ձեզ որպես իմ առաջին ուսուցիչս ունեցած ըլլալուս, որ իմ  
դողդոջ քայլերս առաջնորդեցիք դեպի լուսաւոր սպառազայ մը»:  
**Ավետիս ՆԱԶԱՐՅԱՆ<sup>1</sup>**

Այս խոսքերի հեղինակն է իտալահայ կոմպոզիտոր Ավետիս Նազարյանը, իսկ ուղղված են դրանք հայ կոմպոզիտոր, խմբավար, երաժշտական-հասարակական գործիչ Բարսեղ Կանաչյանին (1885-1967): Ինչպես հայտնի է Բ.Կանաչյան-երաժշտի համար բախտորոշ է եղել հանդիպումը Կոմիտասի հետ 1910 թվականի դեկտեմբերին: Նա հանդես է եկել Կոմիտասի հիմնադրած ու ղեկավարած «Գուսան» երգչախմբում, հարմոնիայի դասեր առել ու հետևել խմբավարությանը: 1920-ին Փարիզում շարունակել է երաժշտական կրթությունը, սպա հայկական գաղթօջախներում զբաղվել խմբավարությամբ, 1936-ին Բեյրութում կազմել է մշտական երգչախումբ և իր ուսուցչի՝ Կոմիտասի օրինակով անվանել «Գուսան», որը բազմաթիվ համերգներով հանդես է եկել Սիրիայում, Իրաքում, Եգիպտոսում, Բուլղարիայում, Ռուսիայում, Ֆրանսիայում և այլուր: Այդ երգչախմբի համար մշակել է հայկական ժողովրդական երգեր:

Մեծ է Կանաչյանի ներդրումը նաև հարևան ժողովուրդների երաժշտական մշակույթում: «Արաբական մամուլը երախտագիտական էջեր է ձոնել նրան՝ արաբական, քրդական երգերի առաջին բարձրարժեք մշակումների համար, որպիսին նրանք չեն ունեցել: «L'orient» թերթը գրել է. «Եվրոպայի երաժիշտները Արեւելքի եղանակները կառնեն առանց կարենալ պահելու ոճը: Կանաչեան, ընդհակառակը, այդ ոճին գեղեցկութեամբ կը կառուցանէ իր երգերուն շէնքը: Չայներու բազմազանութեան մէջէն կը զգաս ոճը: Ահա թէ ինչու,

<sup>1</sup> Նամակ Ա.Նազարյանից Բ.Կանաչյանին, ԳԱԹ, Բ.Կանաչյանի ֆոնդ, N 18, ձեռագիր 2 թերթ, էջ 2:

առաջին անգամն է, որ կը լսենք արար երգը այսքան յուզիչ և առինքնող ձևով մը տրուած»<sup>2</sup> :

Կանաչյանը գրել է շուրջ 30 խմբերգ, 10 մեներգ դաշնամուրի ուղեկցութեամբ Ռաֆայել Պատկանյանի, Հովհաննես Թումանյանի, Ավետիք Իսահակյանի, Վահան Միրաքյանի և այլոց խոսքերով, ստեղծագործութիւններ ջութակի համար, 20 մանկական երգ, «Աբեղա» երգային օպերան ըստ Լ.Շանթի «Հին աստվածներ» գրամայի:

Նրա գործունեութեան կարևոր բնագավառներից էր մանկավարժութիւնը: 1926-ից նա դասավանդել է Կիպրոսի Մելգոնյան կրթական հաստատութիւնում, 1933-ից՝ Բեյրութի Նշան Փայանջյան ճեմարանում: Դասավանդել է դաշնամուր, ջութակ, հարմոնիա:

Այս ամենը հայտնի փաստեր են:

Սակայն քչերին է հայտնի այն դերը, որն ունեցել է Կանաչյանը իտալահայ կոմպոզիտորական դպրոցի ձևավորման գործում: Դրա վառ վկայութիւնն է Ավետիս Նազարյանի նամակն՝ ուղղված Կանաչյանին, որը թվագրված է 1964 թվականի մայիսի 9-ով և գտնվում է Եղիշե Չարենցի անվան գրականութեան և արվեստի թանգարանում, Բ.Կանաչյանի ֆոնդում, 18 համարի տակ և պարունակում է ձեռագիր երկու թերթ:

Ավետիս Նազարյանը ծնվել էր «Խարբերդում, 1929 թվականի հունվարի 7-ին, ակնցի հորից ու արաբկիրցի մորից: 1931 թվականին ծնողների հետ տեղափոխվում է Հալեպ: Շատ վաղ տարիքին կորցնում է հորը և դժվարութեամբ ստանում իր նախնական կրթութիւնը Հալեպի Հայկազյան նախակրթարանում, ապա՝ Մխիթարյան վարժարանում: Աչքերի ուժեղ տկարութիւնը պատճառ է դառնում, որ թերավարտ թողնի ուսումը և 1945-ից 1952 թվականի միջև ընկած ժամանակաշրջանն ապրի ծանր հոգեկան տագնապով և գրեթէ անգործութեան մատնված»<sup>3</sup>: Սակայն երաժշտութեան հանդեպ արտակարգ ձգտումն շնորհիվ Ա.Նազարյանն ինքնուրույն ուսումնասիրում է Ռիմսկի-Կորսակովի հարմոնիայի դասագիրքը և հորինում փոքրիկ մանկական երգեր, նույնիսկ մանկական օպերաներ, որոնք լայն տա-

<sup>2</sup> **Բրուտեան Յ.**, Հայ երաժշտական մշակոյթի աշխարհասփիւռ ընձիւղները, Երևան, 1996, էջ 52:

<sup>3</sup> **Բրուտայան Յ.**, Սփյուռքի Հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 452:

րածում են գտնում տեղի հայկական մանկապարտեզներում ու նախակրթարաններում<sup>4</sup> :

Ինչպես նկատում է Յիցիլիա Բրուտյանը՝ «1952 թվականին Բարսեղ Կանաչյանի այցելությունը Հալեպ ճակատագրական նշանակություն է ունենում Նազարյանի համար: Նազարյանը ներկայանում է կոմիտասյան սանին և խնդրում նրան իր հետ պարապել երաժշտության տեսություն, ինչպես և առաջնորդել ստեղծագործության մեջ: Կանաչյանը հոժարությունը հանձն է առնում և երեք ամիս պարապելուց հետո տեսնում է, որ իր աշակերտը օժտված է ակնառու ձիրքով, միջնորդում է տեղի առաջնորդ հորը, որպեսզի միջոցներ ընծայվեն տղայի երաժշտական դաստիարակության համար»<sup>5</sup> : Նազարյանը 1953-ին ընդունվում է Բեյրութի երաժշտական ակադեմիան, ուր մեկ տարվա ընթացքում ավարտում է ստեղծագործության ստորադաս քառամյա դասընթացը: 1954-ին մեկնում է Վենետիկ, ընդունվում «Բենեդետտո Մարչելլո» կոնսերվատորիան և աշակերտում նշանավոր երաժիշտների: Եվ այդ օրվանից Իտալիան դառնում է Նազարյանի երկրորդ հայրենիքը, որի հետ է անխզելիորեն կապվում նրա գործունեությունը:

1962-ին Նազարյանն ավարտում է կոնսերվատորիայի հիմնական դասընթացը: «Ի գին ամեն զոհողության, Վենետիկի Պենեդետտո Մարչելլո երաժշտանոցին ութամյա շրջանը ավարտելով, Ավետիս Նազարյան ստացած է երգահանի վկայական՝ պրոֆեսորի տիտղոսով: Իբր ավարտաճառ ներկայացուցած է վենետիկյան երաժշտության 1500-ի շրջանի հատկանշական դեմքերեն «Մոնտեվերդի և իր գործերը»: Փայլուն շրջանավարտ, երաժշտանոցի տնօրենությունը զինքը հրավիրած է, ներկա տարեշրջանեն սկսյալ, իր ավարտած վարժարանին մեջ ավանդելու ձայնական երաժշտություն՝ օժանդակ ուսուցչի պաշտոնով»<sup>6</sup> :

Հաջորդ տարին հաջողությամբ փակելով բարձրագույն դասընթացի առաջին տարին, Նազարյանը ներկայացնում է երկու երկ՝ տրիո ֆլեյտայի, կլարնետի և ֆագոտի համար և Երեք ֆուգա դաշնամուրի կամ չեմբալոյի համար:

<sup>4</sup> Նույն տեղում:

<sup>5</sup> Նույն տեղում, էջ 453:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:



Եվ ահա մեկ տարի անց՝ 1964 թվականի մայիսի 9-ին նա իր նամակն է ուղղում ուսուցչին՝ ասես Հաշվետվություն տալով իր անցած երաժշտական ճանապարհի մասին, ինչն էլ ներկայացնում ենք ստորև:

«Վենետիկ 9-5-964

Սիրելի ու վաստակաւոր վարպետ

պր. Բ.Կանաչեան

Յաճախ փափաքած եմ Ձեզի գրել. սակայն միևս կողմանէ սպասած եմ յարմար առիթին, տալու համար իմ լուրերս:

Կը յիշեք անշուշտ զիս: Հալեպի այն պատանին որ Ձեզմէ դասեր կ'առնէր իր խանութին մէջ... Այդ պատանին Պէյրուսի academia-ն կարճ ժամանակուան մէջ աւարտելէ ետք գնաց Վենետիկ՝ արուեստի ու երազներու աշխարհը:

Տասը տարի անցած են այդ օրերէն: Այդ պատանին այսօր բոլորովին փոխուած է իր տարիքով, իր մտածելակերպով ու իր ուսումով: Այդ պատանին կը յիշէք անշուշտ ես եմ. Աւետիս Նազարեանը:

Վենետիկ... Բախտը ունեցայ համբաւաւոր վարպետներու ձեռքին տակ թրծուելու: Լռիկ մնջիկ ի գին մեծ զոհողութեանց կրցի արժանի ուսանողը ըլլալ այդ Մասնաթրոններուն, չըսելու համար լաւագոյն ուսանողը: Հոս թրծուեցայ եւրոպական ըմբռնումով: Ասկից երկու տարի առաջ փայլուն կերպով աւարտեցի ձայնական երաժշտութեան և երգչախումբի վարիչի եօթնամեայ դասընթացքը իր 16 տիփոմներով: Սա ի գնահատանք իմ յաջողութիւններու: Դպրոցին տնօրէնութիւնը բացառիկ առիթը ընծայեց ինձի պաշտոնի հրավիրելով զիս այն դպրոցէն նէրս, որուն աշակերտն եմ: Դպրոցէն ներս կը դասաւանդեմ տեսական երաժշտութեան գիտելիքներ ու կը վարեմ փոքրիկներու երգչախումբը: Այժմ, նոյն ատեն, կ'ուսանիմ գործնական քօմբօգիսիտնի բարձրագոյն ուսման, որ կը պարունակէ երեք տարուան ընթացք մը հետեւեալ նիւթերով: Composition - (իր բոլոր formաներով և orchestre-ի համար) - instrumentation - orchestration - musicologie - lettura della partitura - direction d'orchestre. Ըսեմ որ եօթ տարի են ստորադաս ու միջնակարգ ուսումը. երեք տարի՝ բարձրագոյնը: Ընդամենը տաս տարի: Իսկ որպէսզի compositeur-ի վկայա-

կանը ստանամ անհրաժեշտ են 19-20 տրիվումներ. առ այժմ 16 հատը ունիմ:

Հեղինակութիւններս գնահատուած են արուեստի շրջանակէն. ուրախ եմ ըսելու որ այս ամուսն վերջ գործերս յայտագրի մէջ են. երեք կտոր organo-ի համար և trio մը flauto - clarinetto in si b և fagotto-ի համար: Պիտի նուագուին հասարակութեան երաժշտանոցին սրահին մէջ: Ասկէ առաջներ յաճախ նուագուած են: Ունիմ երգչախումբի գործեր, սակայն լատիններէն լեզուով: Կը մտածեմ Հայկական երգչախումբի շարք մը գրել յարմար առիթի մը: Տակաւին պիտի ամբարեմ. ահագին սորվելիքներ ունիմ տակաւին: Նոր աւարտեցի նաև orchestre-երգչախումբի և organo-ի համար գործ մը որ չափազանց գնահատուեցաւ դպրոցին ուսուցչական կազմէն: Ուրեմն տակաւին երեք տարի պիտի աշխատիմ այս մասնագետներուն ձեռքին տակ որմէ յետոյ պիտի նետուիմ հրապարակ: Հայաստանի երաժիշտներուն միութիւնը ու մանաւանդ Ա.Սաչատուրեան շատ գնահատեցին Հեղինակութիւններս: Եթէ այսքան երկար ատեն լուռ մնացի, հրապարակը չուզեցի ազմկել, ինչպէս որ սովոր է Արևելքի ու մանաւանդ Եվրոպայեն վերադարձող կարգ մը ուսանողներու մօտ, որոնք կը սիրեն իրենց մասին գրութիւններ կարդալ, չուզեցի երկիլ որովհետև արուեստին հանդէպ խոր երկիւղածութիւն մը ունիմ որ Դուք ներարկեցիք իմ մէջ այդ իմ պատանեկան տարիքիս: Երախտագիտութիւն մը ունիմ Ձեզի հանդէպ որ պիտի չուզեմ երբեք բառերով յայտնել: Դուք ինձի սորվեցուցիք ձայներու մոգական իմաստն ու խորութիւնը: Դուք իմ մէջ արթնցուցիք սէրերու ամենա ազնիւը՝ արուեստին Սէրը՝ որով ես կարող եմ երգել մնացած բոլոր Սէրերը անոր միջոցաւ:

Սիրելի Վարպետ, այս գրութիւնս յարգանքի արտայայտութիւն մը թող ըլլայ Ձեր անձին ու վաստակին հանդէպ: Հպարտ եմ Ձեզ որպէս իմ առաջին ուսուցիչս ունեցած ըլլալուս, որ իմ դողդոջ քայլերս առաջնորդեցիք դեպի լուսաւոր ապագայ մը:

Ձեր մասին յաճախ խօսած եմ իմ ուսուցիչներուս: Դժբախտաբար որևէ մէկ գործ չեմ կրցած ցոյց տալ Ձեր արուեստէն: Դժբախտաբար ոչ մէկ գործ ունիմ ձեռքիս տակ Ձեր Հեղինակութիւններէն, սակայն օր մը անպայմանօրէն պիտի յաջողիմ Ձեր գործերը ծանոթացնել իտալացի արուեստագէտներուն:

Այժմ ընդունեցեք իմ երախտագիտական զգացումներուս խորին հաւաստիքը: Իմ ջերմագին բարեկերս տիկ. Կանաչեանին ու Ձեր դուստրերուն:

Յարգանք՝

Ա.Նազարեան

Հ.Գ.

Ուրախութեամբ ըսեմ որ ասկից երկու տարի առաջ զոյգ աչքերս գործողութեան ենթարկուեցան ու փրկուեցան. այժմ կատարելապէս բուժուած եմ ու շատ թեթեւ ակնոց մը կը գործածեմ:

Avedis Nazarian  
Casella Postale 20  
Venezia - Italia»<sup>7</sup>:

Այսպիսով՝ դատելով Ավետիս Նազարյանի նամակից կարելի է վստահաբար եզրակացնել, թե ինչպիսի կարևոր դեր է կատարել Բարսեղ Կանաչյանը իտալահայ կոմպոզիտորական արվեստի ներկայացուցչի կայացման գործում: Սա ընդամենը 1964 թվականն է, իսկ դրանից հետո Ա.Նազարյանի ստեղծագործությունները պիտի ըստ արժանվույն զնահատվեին Իտալիայում: 1965-ին պիտի մրցանակ ստանար սոպրանոյի և նվագախմբի համար գրված նրա «Vokalise»-ը: 1973-ին երգեհոնային փառատոնին մրցանակ շահեր կլարնետի և երգեհոնի համար գրված «Tropus»-ը: Ու պիտի գրեր «Մուսա լեռան քառասուն օրը» ֆիլմի երաժշտությունը<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> Նամակ Ա.Նազարյանից Բ.Կանաչյանին, ԳԱԹ, Բ.Կանաչյանի ֆոնդ, N 18, ձեռագիր 2 թերթ:

<sup>8</sup> Տե՛ս Բրուտեան Ծ., Հայ երաժշտական մշակութի աշխարհասփիւռ ընձիւղները, էջ 80-81:

Татевик АРШАКЯН,  
Институт искусств НАН РА

**БАРСЕГ КАНАЧЯН И АВETИС НАЗАРЯН: НЕИЗДАННОЕ  
ПИСЬМО ИЗ МУЗЕЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА  
ИМЕНИ Е. ЧАРЕНЦА**

“Я горд тем, что Вы были моим первым учителем, направляли мои нетвердые шаги к светлому будущему”. Автором этих слов является итальянский композитор армянского происхождения Аветис Назарян, а адресованы они армянскому композитору, хормейстеру, музыкальному и общественному деятелю Барсегу Каначяну.

В статье впервые вводится в научное обращение письмо композитора Аветиса Назаряна от 9 мая 1964 года ученику Комитаса Барсегу Каначяну и определяется роль последнего в творческом становлении Назаряна.

## **A COMPARATIVE STUDY OF TAKIEH DOWLAT THEATRE WITH ROYAL ALBERT HALL IN LONDON**

The theatre buildings of TakiehDowlat existed once in Tehran and the RoyalAlbert Hall in London has certain resemblance the first glance. In the presented article discussed the matter of architectural documentation of both buildings in order to reveal the methodical features of the mentioned buildings. Actually as much the buildings are look like to each other, any case they are different in architectural aspects of comparison held below. For that reason in the passage are documented both of the buildings and compared in the solutions of planar, Façade, volumetric and space compositions, as well as typological parts included: lobby, hall, stage, auxiliary rooms etc.

### **Takiyeh Dowlat**

Tekiye Dowlat was impressive construction to run quite, holding memorial ceremonies and thy reciting, was established in Tehran.It was built in about 1869 lasted until 1925. Takiyeh Dowlat built on three floors, brick circular and approximately sixty meters in diameter and height was 24 m. Its area is about 2824 square meters and will accommodate up to twenty thousand people. Professor KarimPirnia architecture in Iran, as the architect of this building has named Professor Hossein Ali Mhryn. For cylindrical roof structure with a package of four arches, wooden half-Related reinforced steel was used in the vaulted dome of wood and glass, hoping to get over it. Construction of the dome, apparently due to technical problems never failed to act and, instead, large tent or cover during the ceremony on the roof worked on.over time and with wear out wooden arch, Naseredin Shah to command a French engineer, concrete, wood work parenthesis left parenthesis instead of the steel arches that were dozen and each of its five separate pieces, and with the bolts were connected.So it was feared that the pressure can damage the roof is because the pressure, the

last floor was destroyed. Inside the building around the courtyard, twenty-odd (one to seven and a half meters in width) with tile walls and columns were shots. Views in the back rooms of this arch were built in three stories that had sash windows. First floor rooms, especially the ministers and governors of the provinces with the supervisor (Frashbasy) were divided between them. Rooms on the second floor and third floor of the shrine's special status were Nqarhchyha.

Though the exact date of tekiyeh Dolat there are different quotes, but it is known that the tekiyeh Dolat was made commands Shah in 1869 and stewardship Myralmmalk Doostali Khan at that time was head of the Imperial Mint. In Shah opinion the primary intention of making this facility was dedicated to religious displays. Because in travels to Europe he was familiar with theater and theater halls and he liked this kind of theater and for this reason he decided to build this kind of building in Iran. This architecture resembles with the architecture of London's Royal Albert Hall that was designed by English engineers is the specified document on this claim. It was not yet completed this approach, a wave of discontent with the religious people of that time became the center of the Shah to religious music, especially the handling Rvzhkhvany and quite secured.

### **The features of the building**

The building built round and a wide area over environment that it sixty meters in diameter and about twenty-four meters in height and two thousand and eight hundred and twenty-four square meters has been mentioned. The building originally had three stories, and with the huge Crypt were four floors and all the building was built with white brick. The overall shape of building was the eighth polygon prism that inside to a full cylinder with a diameter of about 60 meters into the middle would become. The building was designed to accommodate about 20 thousand people.

Tekiyeh Dolat, Greatest show off their skills on Iran for years it was abandoned and half-ruined until 1925, in Solar year In order to build a national bank in Bazar destroyed it.

## **The Royal Albert Hall**

The Royal Albert Hall is an arts venue situated in the Knightsbridge area of the City of Westminster, London, England. The Royal Albert Hall is one of the UK's most treasured and distinctive buildings, recognizable the world over. Since its opening by Queen Victoria in 1871, the world's leading artists from every kind of performance genre have appeared on its stage. Each year it hosts more than 350 performances including classical concerts, rock and pop, ballet and opera, tennis, award ceremonies, school and community events, charity performances and lavish banquets. The Hall was originally supposed to have been called The Central Hall of Arts and Sciences, but the name was changed by Queen Victoria to Royal Albert Hall of Arts and Sciences when laying the foundation stone as a dedication to her deceased husband and consort Prince Albert. It forms the practical part of a national memorial to the Prince Consort - the decorative part is the Albert Memorial directly to the north in Kensington Gardens, now separated from the Hall by the heavy traffic along Kensington Gore.

## **History of the Royal Albert Hall**

In 1851 the Great Exhibition was held in Hyde Park, London, for which the so-called Crystal Palace was built. The exhibition was a great success and led Prince Albert, the Prince Consort, to propose that a permanent series of facilities be built in the area for the enlightenment of the public. However, a memorial was proposed for Hyde Park, with a Great Hall opposite. The Royal Albert Hall was designed by Captain Francis Fowke and Major-General Henry Y.D. Scott of the Royal Engineers and built by Lucas Brothers. The designers were heavily influenced by ancient amphitheatres, but had also been exposed to the ideas of Gottfried Semper. The Hall was constructed mainly of Fareham Red brick, with terra cotta block decoration. The dome on top was made of steel and glazed. There was a trial assembly made of the steel framework of the dome in Manchester, and then it was taken apart again and transported down to London. When the time came for the supporting structure to be removed

from the dome after re-assembly in situ, only volunteers remained on site in case the structure dropped. It did drop - but only by five-eighths of an inch. The Hall was scheduled to be completed by Christmas Day 1870.

The official opening ceremony of the Royal Albert Hall was on March 1871. A concert followed, when the Hall's acoustic problems became immediately apparent. These were not properly tackled until 1969 when a series of large fiberglass acoustic diffusing discs (commonly referred to as "mushrooms" or "flying saucers") were installed in the roof to cut down the notorious echo. Initially lit by gas (when thousands of gas jets were lit by a special system within 10 seconds), full electric lighting was installed in 1897.

The Hall has more recently undergone a rolling program of renovation and development to enable it to meet the demands of the next century of events and performances. Although the exterior of the building is largely unchanged, the south steps leading down to Prince Consort Road were demolished to allow reconstruction of the original underground vehicle access to take modern vehicles. The steps were then reconstructed around a new south porch on the same scale and in the same style as the three pre-existing porches.

The hall, a Grade I listed building, is an ellipse in plan, with major and minor axes of 83 m and 72 m. The great glass and wrought-iron dome roofing the hall is 41 m high. It was originally designed with a capacity for 8,000 people and has accommodated as many as 9,000 (although modern safety restrictions mean that the maximum permitted capacity is now 5,544 including standing in the Gallery). Included six million bricks and 80,000 terracotta tile, the exterior was built in dark red brick, with dark joints, contrasting with the fawn-colored terracotta moldings.

## **Conclusion**

Basing on the performed study it's possible to console the following conclusions:

1. Both of the building are constructed in the 19 century, Takiyeh constructed in 1869 but albert Royal Hall in 1871, the Takiyeh Dowlat architect is Iranian the name is Hossein Ali Mhrynaand

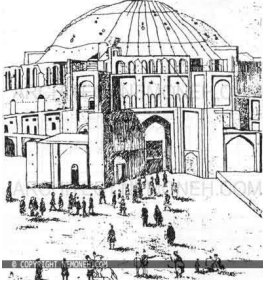


the name of the Royal Albert hall is Captain Francis Fowke two different authors from two countries

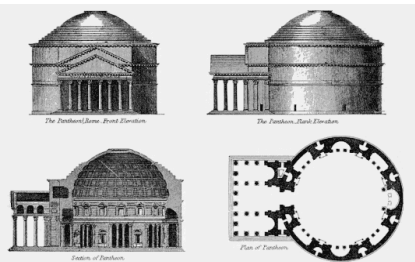
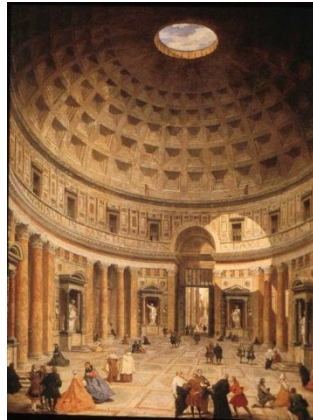
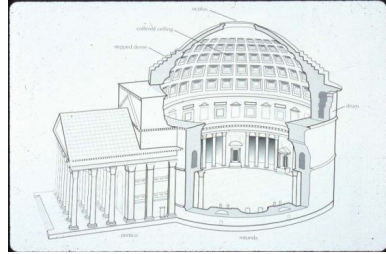
2. Dimensions of the buildings are similar Takiyeh Dowlat 60 meters in diameter and 24 high 2824 sq. /m but the Royal Albert hall 83x72 m and 41 m high capacity of the hall is 8000 people.
3. The planimeter solution are different the Takiyeh is a secular theater and its traditional concept is a derivative of pantheon Rome in behalf of the arena stage of the solution its more suitable for open stage and circus performances mean while the royal Albert hall is elliptical incircumference and its derivative of Roman coliseum tradition. But what concerning the stage it has transformation and is a combination of proscenium stage in front of it added an apron stage which is possible to turn around in thorium converting the theater in to arena stage.
4. Without doing any commentary about the space program and the spatial solution it's enough in behalf of planning solution to calculate that the buildings are different in architecture although they seem look like from the first while.

## TekiyehDowlat

ARCHITECTUREONEH.COM

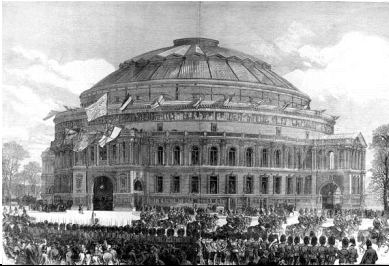


## Pantheon



1. Takiyehdowlat is circular in plan that is similar to pantheon. Takiyeh Dowklat used for TaziyeH so the building was built circular.
2. In interior of Takiyeh Dowlat there are so many Ivans. Ivan is a traditional element of Islamic architecture, Being Ivan in the building represented the Islamic and Persian architecture in the building
3. Arches in this building represented the combination of medieval, byzantine and Islamic architecture.

Royal Albert Hall, London



Coliseum, Rome



## Literature:

- <http://www.royalalberthall.com/about/building/future.aspx>
- <http://www.londontheatredirect.com/venue/71/Royal-Albert-Hall.aspx>
- <http://www.encyclopaediaislamica.com/madkhal2.php?sid=3813>
- [http://www.tebyan.net/literature\\_art/art/arthistory/2011/10/25/183973.html](http://www.tebyan.net/literature_art/art/arthistory/2011/10/25/183973.html)
- <http://architectural2010b.blogfa.com/post-2.aspx>
- <http://www.mage.com/history/hti.html>
- "The Building". Royal Albert Hall. Retrieved 17 June 2011.
- [Oxford Dictionary of National Biography "Charles Lucas"](#). Oxford Dictionary of National Biography. January 2008. Retrieved 17 June 2011.
- Engineering Timelines: [Royal Albert Hall](#)
- "Timeline". Royal Albert Hall. Retrieved 17 June 2011.
- "BDP". BDP.com. Retrieved 14 March 2007.
- "Projects: Royal Albert Hall". BDP.com. Retrieved 17 June 2011.
- "[Europa Nostra award for Royal Albert Hall](#)" (Press release). BDP.com. 4 June 2004.
- "The Grand Organ, Royal Albert Hall". Mander Organs. Retrieved 17 June 2011.
- "[Facts and figures](#)". Liverpool Cathedral. Retrieved 3 November 2011.

*Սառա ՄԱԼԵՔ ՄՈՀԱՄՄԱԴԻ  
ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ*

## **ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՇԻՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՍԱՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՄԱՇԵՍԱՐՀԱՅԻՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

*Հոդվածում վերլուծվել են արտաքինից իրար նման թվացող երկու թատերական շենքեր, մեկը՝ Թեհրանի Տեքիե Դուլե երբեմնի թատրոնը, մյուսը՝ Լոնդոնի Ռոյալ Ալբերտ Հոլը: Երկու շենքերի ծավալատարածական համեմատական վերլուծությունը պարզվում է, որ ակնարկվող շենքերն ունեն միանգամայն տարբեր կոնցեպցիաներ: Տեքիե Դուլեն Հոոմի պանթեոնի ժառանգորդությունը արենային բեմով շրջանաձև դահլիճ է, մինչդեռ Ռոյալ Ալբերտ Հոլը Հոոմի Կոլիզեյի ժառանգորդությունը օվալաձև տրանսֆորմացվող դահլիճ է: Ուղղակի երկու շենքերն էլ ստեղծվել են հզոր գմբեթի և դահլիճի պատային կամարաշարի համադրությունը:*

**ԱՐՄԵՆ ՍՄԲԱՏՅԱՆԻ «ՎԱՐԻԱԳԻԱՆԵՐԸ»**

Արմեն Սմբատյանի «Վարիացիաները» քննարկում ենք որպես վարիացիոն սկզբունքի կիրառման բացարձակապես հակադիր մոտեցում, ինչպես նաև վարիացիաների շատ սրամիտ մեկնաբանություն՝ իրականացված ցիկլիկ ձևում: Ինչպես հայտնի է՝ վարիացիաները, որպես ձև, սկսվում են թեմայի ցուցադրումից: Ա.Սմբատյանի «Վարիացիաների» ամենավառ յուրահատկությունն այն է, որ առաջին պիեսը հեղինակի կողմից այդպիսի նշում չի կրում: Թեև պիեսը նման է թեմայի, սակայն համապատասխան հեղինակային նշումի բացակայությունը, որպես սկզբնական թեմատիկ նյութ, ստիպում է մտածել այդպիսի լուծման դրդապատճառի շուրջ: Ժամանակակից երաժշտություն մեջ հաճախ են հանդիպում կոմպոզիտորական մտքի յուրահատուկ լուծումներ<sup>1</sup>: Մասնավորապես, կարելի է փորձել պատկերացնել անգամ առանց թեմայի վարիացիաները: Տեղին է հիշել, օրինակ, Ջոն Կեյջի «4'11"» վերնագրով պիեսը, որն առհասարակ չի ենթադրում երաժշտական հնչյուններ, Պիեռ Բուլեզի «Մուրճ առանց վարպետի» ստեղծագործությունը, որի արտառոտ չությունը թաքնված է իր իսկ անվանման մեջ, քանի որ առանց մուրճի վարպետը, ինչպես և առանց հնչյունների երաժշտությունն արտուրդ գաղափարների նմուշներ են: Աբաուրդիզադի արվեստը 20-րդ դարի երևույթ է, որը թեև ծայրահեղ, սակայն ինքնատիպ երևույթ է: Արվեստում բազմաթիվ են արտուրդ գաղափարների դեպքերը, որոնցից են Դանիել Նարմսի պատմվածքները, Սամյուել Բեքեթի պիեսները, Վիկտոր Եկիմովսկու ստեղծագործությունները, Կազիմիր Մալևիչի և Ջեքսոն Պոլոքի նկարչությունը: Այս միտքն արտահայտելով Ա.Սմբատյանի «Վարիացիաների» առիթով՝ մենք նպատակ չունենք այն վերագրելու արտուրդ արվեստին, այլ միայն զուգահեռներ ենք անցկացնում պարզաբանելու համար, թե արդյո՞ք առաջին պիեսը թեմա է, թե՞ վարիացիա՝ «կադրի հե-

<sup>1</sup> Ժամանակակից երաժշտամտածողության տեխնիկական հիմքը պարզաբանելու համար հիմնվել ենք Կոզոուտեկի աշխատության վրա. Козоутек И. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

տևում» մնացած թեմայով: Եվ եթե դա հնարավոր լինի սահմանել, ապա մենք պետք է բնութագրենք տվյալ վարիացիաների կոմպոզիցիոն ձևը<sup>2</sup>:

Առաջին պիեսը կղիտարկենք նրա՝ վարիացիաների թեմա լինելու հնարավորությունը: Դրա համար կթվարկենք այն պայմանները, որոնք պարտադիր են թեմայի համար:

1. Թեման պետք է հակիրճ լինի և իր մեջ պարունակի մոտիվային կորիզներ, որոնք վարիացիաների հնարավորություն են ենթադրում:

2. Թեման պետք է ներկայացնի կարճ երաժշտական միտք, որն ընկալվում է առանց լրացուցիչ մտածելու անհրաժեշտություն:

3. Թեման պետք է հստակ ձևավորված հարմոնիա ունենա, ցանկալի է՝ կառուցված միասնական ստեղծագործական սկզբունքով:

4. Թեման չպետք է պարունակի վարիացիոն սկզբունքներ, իսկ եթե պարունակում է, ապա այս հատկանիշները չպետք է վերաբերեն երաժշտական արտահայտչամիջոցների առաջին պլանին:

5. Ավելի հաճախ թեման ռեպրիզային կառուցվածք ունի, որի իմաստն այն է, որ գլխավոր ինտոնացիոն-մոտիվային կորիզը կրկնվելով ավարտում է երաժշտական միտքը, ինչպես նաև դառնում է կերպարի գլխավոր կրողը: Հենց այդ գլխավոր մոտիվն էլ վարիացիաների ցանկացած ձևում պետք է ճանաչելի և ընկալելի լինի ունկնդրի կողմից:

Առաջին պիեսում առկա է վարիացիոն տարբերակումների մի քանի դրսևորում: Վարիացիայի է ենթարկվում սկզբնական մեղեդային մոդուլը, վարիացիայի են ենթարկվում ինտոնացիոն մոտիվային միավորները, որոնք վերածվում են սեպտիմայի կամ ներկայացվում մեղեդային տարբերակումներով, իսկ կվարտաները տարբեր ձևերով մասնակցում են մեղեդուն, սակայն կարևորն այն է, որ էական ազդեցություն ունեն ֆունկցիաների հարմոնիկ տարուղղվածություն վրա: Վարիացիայի է ենթարկվում անգամ հարմոնիկ ուղղահայացը: Հարմոնիայի միանման սկզբունքների պայմաններում հարմոնիաների ֆունկցիոնալ ուղղվածությունները տարբեր են էքսպոզիցիայում և

<sup>2</sup> Նկատենք, որ թեման վարիացիաների ցիկլում չընդգրկելու դադափարն արդեն իսկ ինքնատիպ է: Այդ դեպքում կոմպոզիտորը պետք է նրա բացակայությունը լրացնի որևէ այլ դրամատուրգիական հնարով:

ունակըզում: Այսինքն, տասներեք տակտից բաղկացած ոչ մեծ պիեսն իր կառուցվածքում կրում է վարիացիոն, իսկ ավելի ստույգ՝ միկրո-վարիացիոն մի շարք հնարներ: Թեման ունակըզում անց է կացվում փոքր-ինչ ընդլայնված ձևով և տոնիկայի վրա ավարտով: Այսինքն, այդ հնարը կարելի է համարել սկզբնական թեմատիկ մոդուլի վարիացիա, որը միանգամայն համապատասխանում է պոլիֆոնիկ թեմայի հասկացությունը: Սեկունդաների և կվարտաների կուտակումն ամբողջ ընթացքի մեջ կարելի է համարել անմասն տեսակի վարիացիոն հնար: Հարմոնիկ միջոցների տարբերակումը, որոնք հիմնվում են նույն սկզբունքի վրա, սակայն ձևի տարբեր մասերում վերակառուցվում են ի օգուտ ձևի հատվածների իմաստային նշանակություն, անկասկած ներկայացնում է նույնական կարգի վարիացիաների սկզբունք: Իսկ կվարտա ու կվինտա ինտերվալները, որոնք հարմոնիկ ոճի գլխավոր կրողն են, իրենց կոմպոզիցիոն նշանակությամբ օժտված են երկակի հատկանիշներով: Մի կողմից դրանք էական ինտոնացիոն կորիզներ են, մյուս կողմից՝ հարմոնիկ ուղղահայացի ակտիվ տարրեր: Ընդհանրացնելով կարող ենք հաստատել, որ տվյալ պիեսը, չնայած իր մանրանվագային կառուցվածքին, իրենից ներկայացնում է ընդհանուր միկրովարիացիոն համակարգ, որտեղ միզուցե թաքնված է ողջ շարի կոմպոզիցիոն հատկությունների մեկնաբանման բանալին: «Վարիացիաներ» անվանումը տվյալ պիեսում վերաբերում է նրա ներքին կոմպոզիցիոն կառուցվածքին: Այդ պատճառով էլ կոմպոզիտորն այն չի անվանել թեմա: Այս վարիացիաները միկրոմասշտաբային են, նրանցում վարիացիայի են ենթարկվում նաև թեմատիկ նյութի տարրական մասնիկները:



Այժմ դիտարկենք շարի հաջորդ պիեսները, որոնք հեղինակը ևս նշել է որպես վարիացիաներ: Հինգ վարիացիաներից երկրորդը կրում է «Հումորեսկ» անվանումը: Կերպարային առումով պիեսն իսկապես հագեցած է երաժշտական խաղով: Ժամանակ առ ժամանակ մետրառիթմում հանդիպում է «ավելորդ» քառորդ կամ, ընդհակառակը, ութերորդական մասն առանձնացված է քառորդի բաժանելի մետրից: Կիրառվում են երաժշտական նմանությունների տարբեր հնարներ, ինչպես շեշտադրումներով հագեցած սինկոպա, անսպասելի հարմոնիաներ կամ ութմական հստակ բասեր, որոնք չեն համապատասխանում մեղեդու տրամաբանությունը, այնպես էլ հնչողությունը դինամիկայի հաճախակի փոփոխություն: Կոմպոզիցիոն բոլոր հնարներն անխուսափելիորեն առաջ են բերում ունկնդրի ժպիտը՝ համապատասխան պիեսի անվանմանը: Սակայն գոյություն ունի կոմպոզիցիայի ևս մեկ պլան, որը մասամբ այն կապում է նախորդ պիեսի հետ: Ինտոնացիոն հնարներից մեկը, որը նաև ամենից տպավորիչ կերպարային հնարներից է, ակորդային համալիրներում նախորդ պիեսի բոլոր ինտոնացիոն կորիզների համակցումն է միաժամանակյա հնչողություն մեջ: Այսինքն, նրանք ոչ միայն միավորված են, այլև մեղեդային ինտոնացիոն հատկանիշները փոխադրված են հարմոնիկ ուղղահայացի հարթություն վրա: Բերված օրինակում նշված է ակորդի մեջ սեկունդաների, կվարտաների, կվինտաների ու սեպտիմաների զուգորդման մի քանի դեպք: Դրանք նշված են նույն պայմանական նշաններով, որոնք կիրառվել էին առաջին պիեսի առիթով, սակայն պայմանական համակցություն մեջ: Պիեսի եզրափակիչ հատվածում ի հայտ են գալիս անսպասելի երաժշտական «չուտասելուկներ» ութմական բաբախումների կտրուկ փոփոխության և տասնվեցերորդական ու երեսուներկուերորդական նոտաների ներմուծման միջոցով: Իրական հնչողությամբ սա մտքի արագացման արտահայտման շատ ինքնատիպ միջոց է, ինչը նույնպես ընկալվում է որպես երաժշտական կատակ:





Եթե առաջին պիեսը ժանրային բնույթով հիշեցնում է երգեցողություն, ապա երկրորդը՝ Հումորեսկը, ներկայացնում է կտրուկ ժանրային հակադրություն, ինչը խոսում է կոմպոզիցիոն մտահղացման ինքնատիպության մասին: Եթե պիեսների հակադրվող համակցության ընթացքը շարունակվի, ապա հնարավոր կլինի խոսել վարիացիոն-ժանրային մտածողության ևս մեկ սկզբունքի մասին՝ ստեղծագործության ամբողջ ցիկլայնության մասշտաբով:

Երրորդ պիեսը՝ «Presto Brillante»-ն, դաշնամուրային փայլուն էտյուդ է: Այդպիսի ստեղծագործությունները կոչված են ցուցադրելու դաշնակահարի տեխնիկական հնարավորությունների մի շարք առանձնահատկություններ, որոնք դաշնամուրային մանր տեխնիկայի տիրապետելու ունակություններ են պահանջում: Պիեսի ֆակտուրան ենթադրում է նվագի հնարների հաճախակի փոփոխություն, ինչը կատարողի համար լուրջ փորձություն է, պահանջում է բարձր մակարդակի կենտրոնացում, քանի որ ֆակտուրային հնարները փոփոխվում են անգամ ներտակտային կառուցվածքներում:



Չորրորդ պիեսը կոչվում է «Մեդիտացիա»: Ինքն իր մտքերի մեջ սուզվելու հետ կապված կերպարն իրականացվել է բավականին ռեյիեֆորեն: Շատ դանդաղ տեմպը և հակիրճ երաժշտական նյութը հաղորդում են հայեցողական զգացողությունը, այն, ինչ արևելյան երաժշտության մեջ փիլիսոփայական աշխարհընկալման հետ է կապված. խորաթափանց մտածողության միջոցով սեփական եսը ճանաչել և իմաստավորել որպես աշխարհի մասնիկ: Պիեսը երկմասանի է: Նրանում բոլոր հնչյունային միավորները համատեքստում ունեն որոշակի նշանակություն: Այսինքն, առանձին ինտոնացիաները և անգամ հնչյունները զեղարվեստական իմաստի կրող են: Արևելյան շատ մշակույթներում հնչյունն իրենից ներկայացնում է որոշակի զեղարվեստական արժեք: Այսպես, հնդկական ավանդական երաժշտության մեջ (ռագայում) հենց հնչյունը, ավելի ստույգ՝ նրա ընկալումը,

դառնում է երաժշտական ստեղծագործության սկզբնական դադա-  
 փար: Կատարող-կոմպոզիտորը կարող է շատ երկար ձգել սկզբնական  
 հնչյունը՝ փոփոխելով նրա տեմբրը, վիբրացիան, հնչողության ուժգ-  
 նությունը և միայն սկզբնական հնչյունի բոլոր տարբերակները սպա-  
 ուելուց հետո սկսել իմպրովիզացիան: Իհարկե, տվյալ դեպքում հընդ-  
 կական ռազայի հետ ուղղակի նմանություն չկա, սակայն այս պիեսը  
 արևելյան մշակույթի մտածողությանը մոտեցնում է այն հանգաման-  
 քը, որ Ա.Սմբատյանը կիրառում է առանձին հնչյունների ու ինտոնա-  
 ցիաների ակուստիկ հատկությունները:

**Meditation**

Lento ♩ = 42

Պիեսի յոթերորդ տակտի տասնվեցերորդականներով դարձվածքը նման է Մեսրոպ Մաշտոցի շարականի Հնագույն կադանսավորման ձևին: Հնչյունների գրեթե նույն խաչաձև շարադրանքն է, ինչը բնորոշ է Մեսրոպ Մաշտոցի շարականին: Երկուսն էլ խաչ են հիշեցնում, իսկ դա նշանակում է՝ քննարկվող պիեսը մատնանշում է քրիստոնեության գլխավոր խորհրդանիշը:

Վերջին պիեսը՝ «Allegro»-ն, տոկատային բնույթ ունի, կատարվում է մեկ շնչով և աստիճանաբար աճում է «p» Հնչողությունից դեպի եզրափակիչ «ff»: Նախորդ պիեսների նմանությունները նրա ինտոնացիոն հիմքում են նույն սկզբնական ինտոնացիոն կորիզները, որոնք բնորոշ էին նախորդ պիեսներին: Վերջին պիեսի ֆակտուրան գրեթե լիովին ենթարկվում է ութերորդական տևողությունների բաժանելիությանը: Եթե նախորդ պիեսներում գերակշռող հիմքն այնուամենայնիվ քառորդն էր, որը երբեմն անցնում էր ութերորդականների, ապա այժմ հակառակն է տեղի ունենում, միայն երբեմն է ի հայտ գալիս քառորդի բաժանելի մետր, իսկ գերակշռող հիմքը ութերորդականի բաժանելիությունն է:

Allegro    ♩ = 100

Վերլուծությունը ցույց տվեց, որ յուրաքանչյուր պիես ունի առաջին պիեսի ինտոնացիոն կորիզները վարիացիաների ենթարկելու հատկանիշներ: Ավելին, առաջին պիեսում, որպես ձև, մենք ամրա-

գրեցինք միկրովարիացիոն մոտեցումը: Այդ իմաստով վարիացիաները կայացել են, սակայն դա տեղի է ունեցել սկզբնական ինտոնացիաների միկրոտարբերակումները ժանրային հակադրվող ցիկլում կուտակելու ձևով: Այս երևույթի մեջ դրսևորվում է վարիացիոն մտածողության երկու տարբեր մասշտաբի մակարդակ: Բուն վարիացիաներում կան նույնական կարգի վարիացիաների հատկանիշներ, իսկ ձևակառուցման և անգամ ցիկլի մասշտաբներով այդ միկրովարիացիոն ընթացքը ոչ միայն ներկայանում է որպես «կառուցման» նյութ, այլև ներկայացնում է ամման տեսակի վարիացիաներ՝ ցիկլի ընդհանուր դրամատուրգիական հյուսվածքի մասշտաբով:

Ամփոփելով նշենք, որ Ա.Սմբատյանի տվյալ ստեղծագործությունը վարիացիոն տեխնիկայի և ժանրային վարիացիաների ինքնատիպ համակցություն է: Կերպարայնության տեսանկյունից ցիկլի գլխավոր առանձնահատկությունը հենց երաժշտական պատկերների «պատկերասրահ» է, որի հիմքում սկզբունքորեն ընկած է միևնույն ինտոնացիոն նյութը:

Ани АРУШАНЯН  
Ереванская государственная консерватория имени Комитаса

### “ВАРИАЦИИ” АРМЕНА СМБАТЯНА

“Вариации“ Армена Смбатяна представляют собой уникальное сочетание вариационной техники и жанровых вариаций. С точки зрения образности главной спецификой цикла является «галерея» музыкальных изображений, в основе которой принципиально лежит один и тот же интонационный материал. “Вариации” рассматриваются как абсолютно противоположный подход к применению вариационного принципа, а также как весьма изысканная интерпретация вариаций, выполненных в циклической форме.

## ԶՐՈՍԱՇՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԱԿԱՅՈՒՆ ԴԻՉԱՅՆԸ ԼՃԵՐԻ ԱՓԱՄԵՐՉ ՏԱՐԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

Բնակչության աճն ու հատկապես տեխնոլոգիական զարգացումները, ինչպես նաև շրջակա միջավայրի և բնության հետ դրանց անհամապատասխանությունը, աշխարհի բոլոր ծայրերում մեծ վնաս են հասցնում բնապահպանությունը: Այսպիսով, մարդու կողմից երկրագնդի աստիճանաբար վնասման և ոչնչացման անհանգստությունից դրդված ստեղծվել է բնության պահպանման միջավայրակայուն փոփոխությունը: Այն վերաբերում է շրջակա միջավայրի և կենսոլորտի հարաբերություններին և կապին: Դրանում երկրագունդը ներկայացվում է որպես աշխարհագրական մեծագույն տարածք իր զանազան էկոլոգիական համակարգերով, որոնք կապված են միմյանց և առանց միմյանց չեն կարող գոյատևել (տե՛ս աղյուսակ 1):

Հորվածում ըստ էկոհամակարգերի գիտության դրույթների ուսումնասիրվում են ամիսներձ տարածքների գրոսաշրջական պատվածքների միջավայրակայուն ձևավորման հնարավորությունները և կոնցեպցիաները:

### 1. էկոհամակարգերը

էկոհամակարգերը երկրագնդի միասնական և ակտիվ ծածկույթներն են, որոնցից են մեծ և ընդարձակ անտառները, ճահիճները, լճերը, անապատները, ավազուտները, դաշտավայրերը: Ամենաէական համակարգերից մեկը, որն առնչվում է մարդկային կյանքի հետ, դա էկոհամակարգի շնչող համակարգն է: Հաշվի առնելով էկոհամակարգի հատուկ առանձնահատկությունները, դրանք կարելի է դասակարգել ըստ շրջակա միջավայրի, տարածություն, արտաքին տեսքի և իրադրության: էկոհամակարգերի առաջնային նպատակը կյանքի պահպանումն է, իսկ երկրորդայինը՝ տարածաշրջանում կենսական պայմանների ապահովումը, որը կարող է որոշակի փոփոխությունների ենթարկվել: Ստորև նշված երեք սկզբունքները կարող են ապահովել էկոհամակարգի գործունեությունն ու պահպանումը.

ա. էկոլոգիական բազմազանություն տեսակներն ըստ էկո-  
համակարգերի զարգացման

բ. միջավայրակայուն համակարգի ստեղծումն ու առաջնոր-  
դումը,

գ. առավելապես նպատակահարմար և քիչ փոփոխվող կեն-  
սական պայմանների ապահովումը:

Հիշյալ սկզբունքների իրականացման համար պետք է արգել-  
վեն այն բոլոր գործողությունները, որոնք կարող են վնասել շրջակա  
միջավայրը կամ դառնալ դրա ոչնչացման պատճառ:

Ջորջ Պերկինզ Մարշը 1864 թվականին իր դասական հոդված-  
ներից մեկում քննարկել է հնագույն քաղաքակրթությունների  
ոչնչացման պատճառները և եկել այն եզրահանգման, որ դրանց անկ-  
ման և ոչնչացման հիմնական պատճառը բնության հանդեպ մարդու  
ցուցաբերած անխնա և վնասակար վերաբերմունքն էր, ինչի արդյուն-  
քում մարդու և բնության միջև առաջացավ անհամաձայնություն  
(Marsh, 1864): Այսպիսով, նա կանխագուշակել էր, որ եթե մարդը  
չփոխի բնության հանդեպ իր մոտեցումն ու հայացքները, որն այսօր  
մենք անվանում են էկոսիստեմատիկա, ապա մարդկային նոր քաղա-  
քակրթությունները նույնպես կարժանանան հնագույն քաղաքա-  
կրթությունների ճակատագրին: Բազմաթիվ գիտնականներ իրենց  
գիտական աշխատություններում և գրքերում անդրադարձել են  
քաղաքակրթությունների անկման և ոչնչացման պատճառներին և  
նշել, որ դրանք կարող են տեղի ունենալ կանաչ ծածկույթի վերաց-  
ման, հողի աղիացման և այլ էկոլոգիական փոփոխությունների ար-  
դյունքում (Forbs, S.A. 1887) (Möbius, K. 1877) (Sukachev, V, N. 1944):

### **Ներերկրային լճերի ափամերձ պահպանված տարածքները**

Մարդկության աննախադեպ աճի պայմաններում քաղաքային  
կենցաղի ճնշումները մարդուն ստիպում են որոնել ավելի հանգիստ  
բնական գոտիներ: Թվում է, թե այդ ճգնաժամային իրավիճակից  
դուրս գալու գոյություն ունեցող բոլոր մեթոդներից լավագույնը կա-  
յուն զարգացման ծրագրերն են, որոնք կարող են լինել ավելի վստա-  
հելի և արդյունավետ: Կայուն զարգացումը նպաստում է, որպեսզի  
երկրագնդի տարբեր հատվածներն առանձնացվեն և պահպանվեն:  
Այդ տարածքներն ու ափամերձ պարկերը աշխարհի բնակչության  
կտրուկ աճի պայմաններում կարող են նպաստել ու մեծ նշանակու-

թյուն ունենալ բնության գրկում մարդկանց հանդիստն իրականացնելու հարցում: Դրանց դերը մեծ է հատկապես մշակութային և բնական ժառանգության պահպանման տեսակետից, քանզի դրանք նպաստում են մարդու և բնության միջև էկոլոգիական բալանսի հաստատմանը: Դրանք հանդիսանում են երկրագնդի կայուն և բազմակողմանի զարգացման ամենանպաստավոր դրսևորումներից մեկը: Աշխարհի մոտ 130 երկրներում պահպանված տարածքների կամ արգելոցների ընդհանուր թիվն այսօր կազմում է 5 տոկոս: Այսինքն, այսօր երկրագնդի միայն 5 տոկոսն է պահպանվում: Ներերկրային ափամերձ պարկերն այն պահպանվող տարածքներն են, որոնք հիմնականում վերահսկվում են էկոհամակարգերի պահպանման և զվարճանքի կազմակերպման նպատակով (Բնական ռեսուրսների և բնության պահպանության միջազգային խորհրդի IUCN համակարգով պահպանվող տարածքների կամ արգելոցների դասակարգում, 1978, ազգային պարկ հասկացողությունն ըստ Նյու Դելիի կոնվենցիայի):

Քաղաքային դիզայնի տեսանկյունից ափամերձ զբոսաշրջացման տարածքները ունեն հետևյալ երկու երկետերը՝

ա. Բնական և մշակութային միջավայրի՝ կրթական, գիտական, հոգևոր և ժամանցային շահագործմանն անհրաժեշտ պայմանների ապահովումը:

բ. Ապագա սերունդներին փոխանցելու նպատակով մեկ կամ մի քանի էկոհամակարգերի բացառիկ օրինակների պահպանումը: Տվյալ սկզբունքներն իրականացվում են ներքոհիշյալ դրույթներով:

ա/ Կրթական և ժամանցային շահագործման նպատակով ափամերձ պահպանվող տարածքների քաղաքային դիզայնը:

Հիշյալ տարածքներում զբոսաշրջային և ժամանցային նպատակներով շահագործումը պետք է լինի բավականին զգուշավոր և կազմակերպվի ճշգրիտ պլանավորման արդյունքում: Դրանցում պետք է բացառվի տարածքի խեղաթյուրումը և բնական աղետների հանգեցնող ցանկացած գործողություն: Բոլոր գործողություններում պետք է հաշվի առնվի տարածաշրջանի բնական տեսքի, բուսական և կենդանական աշխարհի անաղարտ պահպանությունը:

բ/ Ափամերձ տարածքների տուրիստական շահագործման նպատակով ֆիզիկական ընդլայնում և չրջափակում:

Տարածքների շրջափակումն ու ցանկապատումը զարգացման և ընդլայնման վերահսկում իրականացնելու կարևորագույն գործողություններից մեկն է, որը նպաստում է տարածքի պահպանմանն ու կայուն զարգացմանը: Եթե տարածքը բաժանվի մի քանի մասերի, որոնցից յուրաքանչյուրը կարող է շահագործվել հատուկ նպատակներով, շահագործման և կայուն ընդարձակման միջև առաջացած հակասությունն ու բախումը կարող է նվազեցնել պահպանվող տարածքների էկոլոգիական պահպանումը և մեծ վնասներ հասցնել դրան՝ պահպանումը հասցնելով նվազագույն աստիճանի:

**զ/ Կենտրոնամետ ցանկապատման գաղափարը:**

Ցանկապատման և շրջափակման տարբեր տարատեսակները հանդիսանում են տվյալ տարածքի պահպանման անհրաժեշտությունը:

Ցանկապատման ամենապարզ միջոցը բնության անձեռնմխելի և պահպանված հատվածների (որոնցում բնական ապարներն ու բուսականությունը բացառիկ են) կենտրոնացումն է: Ամեն ինչից առաջ պետք է ճշգրտել տվյալ հատվածը, որ պետք է հանդիսանա պահպանվող տարածքի հիմնական առանցքը (տե՛ս աղյուսակ 2, ա): Այս դեպքում, համաձայն գոյություն ունեցող և ճշգրտված կարգի գրոսաչրջիկների համար նախատեսված բոլոր շինություններն ու հնարավորությունները պետք է տեղակայված լինեն հանգստի գոտուց դուրս:

**զ/ Երեք գոտիներից բաղկացած դասական պատկերի ստեղծումը:**

Գոյություն ունի գոտիների բաժանման ընդունված պատկեր, որում գրոսաչրջիկներին հատկացվող ծառայությունների համար նախատեսված հատվածները տեղակայված են հիմնական պահպանվող տարածքից դուրս: Իրականում այդ հատվածը հանդիսանում է հարակից միջանկյալ մաս, որը գտնվում է պահպանվող կենտրոնական հատվածի և մյուս հատվածների միջև: Խիստ ընդարձակ պահպանվող բնական տարածքներում հիմնական պահպանվող հատվածը հանդիսանում է կենտրոնական առանցք: Այստեղ պահպանման և շահագործման խնդիրները պատճառ են հանդիսանում, որպեսզի կենտրոնական հատվածը հարվածային հատվածի միջոցով առավել



լավ պահպանվի, և տարածաշրջանի ընդլայնման գործողություններն իրականացվեն հենց այդ տարածքում (տե՛ս աղյուսակ 2, բ):

**ե/ ԲՅՂային համակարգով պայմանավորված տարանջատում կամ շրջափակում:**

Կենտրոնամետ տարանջատումը կամ ցանկապատումը կարող է իրականացվել մեծ ափամերձ հատվածներից շատերում, որոնք երբեմն զբաղեցնում են մի քանի հազար կիլոմետր տարածք, անգամ փոքր տարածքներում, որոնք ակնհայտ ընդարձակվել են, անհրաժեշտ բոլոր աշխատանքները պետք է կատարվեն պահպանվող տարածքի ներսում: Նման պայմանների առկայությունը դեպքում կենտրոնացված գործողությունների տարածքները հատկացվում են միջանցիկ տարածքներով ապահովվող ցանցային տարանջատման միջոցով: Պահպանվող տարածքում հատկացված հատուկ հատվածները միմյանց հետ կապվում են միջանցիկ հատվածների միջոցով: Պահպանվող ժամանցային բնական գոտիներն իրականում այնպես են տեղակայվում, որպեսզի հնարավոր լինի իրականացնել առանձին հատվածների, պահպանվող արգելոցների, ինչպես նաև վերահսկվող գոտիների պահպանությունը: Հիշյալ գոտիները գործում են էկոլոգիական միջանցքների տարբերակով և ընդլայնում են տարածաշրջանի գենետիկան: Հետագա փուլերում դրանք վերածվում են ճիշտ վերահսկվող կամ պահպանվող տարածքների, որոնցում ոչ մի գործողություն չի իրականացվում: Կանադայի բնապահպանություն և արգելոցների ընդլայնման կազմակերպության հավաստմամբ՝ միջանցիկ հատվածը ճշգրտում և ապահովում է պահպանվող հատվածի ընդլայնումը (Հյուսիսային Կանադայի զարգացման կազմակերպություն): Ծառայությունների մատուցման կենտրոնները, զբոսաշրջության անհրաժեշտ հատվածները, ամենօրյա շահագործման տարածքները, կեմպինգային հատվածները և նմանատիպ այլ գոտիները կարող են տեղակայվել այդ միջանցիկ հատվածներում: Տարբեր հատվածներում, ըստ բնակլիմայական առանձնահատկությունների, դրանց գործածությունն ու շահագործման աստիճանը լինում է տարբեր: Սովորաբար, ճիշտ հսկվող տարածքները զբոսաշրջության և ժամանցային վայրերից ավելի հեռու են տեղակայված: Բացառիկ և ճիշտ պահպանվող հատվածները գտնվում են բավականին հեռու, ուստի այդտեղ կարելի է գնալ միայն նավակներով կամ հատուկ փոխադրամիջոց-

ներով: Հեռու տեղակայված գոտիների պահպանման գաղափարից ելնելով, որտեղ պահպանման գործողություններն իրականացնող գոտիները միմյանց հետ կապվում են հատուկ միջանցիկ գոտիների միջոցով, կարելի է նախագծել այնպիսի մի մոդել, որում պահպանվող հատվածների հիմնական մասը կազմում են արգելոցները: Այդ գոտուց կամ հատվածից հետո ամենամեծը միջանցիկ գոտին է: Երեք գոտիներից բաղկացած տարանջատման փոքրագույն հատվածը ընդարձակման և զարգացման հատվածն է, որը բջջային համակարգով ցրված է պահպանվող գոտու ողջ տարածքում:

3. Առարկայական միջավայրը կամ Կոմունիկացիաներ: Կոմունիկացիոն և ճանապարհային հիմնական ուղիները բաղկացած են տարածաչրջանից դուրս գտնվող ճանապարհներից, տարածաչրջանի ներսում գտնվող հատուկ ջրային և ցամաքային ճանապարհներից: Ներքին կոմունիկացիոն ուղիները, այցելուների քանակությունը և հաճախականությունը պայմանավորված, պետք է ունենան հետևյալ առանձնահատկությունները.

- Ցանցերի ներսի ճանապարհները պետք է կառուցվեն բնությանը նվազագույն վնաս հասցնելու միջոցով և կարողանան ապահովել զբոսաչրջիկներին և այցելուներին անհրաժեշտ առավելագույն անցանելությունը:
- Հսկիչների կողմից պահպանվող տարածաչրջանի ճշգրիտ վերահսկման նպատակով ճանապարհները պետք է պահպանվող տարածքի բոլոր հատվածներում լինեն անցանելի (Madjnonian. 2004.tehran,iran Criterion recommendation for assessment of coastal-marine area for determination of coastal and marine protected area in Iran. Mohitshenasi, 35:9-32):
- Ցանցերի ներսի ճանապարհները պետք է նպատակահարմար լինեն նաև ընդարձակ պահպանվող գոտու արտաքին տեսքի ապահովման տեսանկյունից:
- Ցանցերի ներսի ճանապարհները պետք է նպատակահարմար լինեն նաև հետազոտական աշխատանքների իրականացման համար:

- Ուղիները չպետք է անցնեն բոլորի համար չնախատեսված և հատուկ գոտիներով, որտեղ իրականացվում են էկոլոգիական վերականգնման աշխատանքներ:

Ընդհանուր առմամբ, մատչելիությունը և ճանապարհները ապահովելիս կարևոր են տեղանքի աշխարհագրական, բնակլիմայական, բնապահպանական, տնտեսական բազմաթիվ գործոններ և բազմաթիվ այլ առանձնահատկություններ, որոնք սահմանում են որոշակի սահմանափակումներ: Գոտիների ներսում անցուղիների և ճանապարհների նախագծումն ու անցկացումը պետք է իրականացվի այցելուների և զբոսաշրջիկների քանակության, շահագործման տեսակի և որակի, պահպանվող գոտու վրա դրանց ունեցած ազդեցության հաշվառմամբ: Սովորաբար, պահպանվող տարածքների ներսի ճանապարհները տեխնիկական և դիրքի առումով, կառուցվում են այնպես, որպեսզի հորիզոնի և ընդհանուր տեսքի և տեսականի առումով կարողանան ապահովել առավելագույն գեղեցկությունը: Ափամերձ հատվածներից շատերում չեչտը դրված է հետիոտնային ճանապարհների և ուղիների վրա և գործածվում են հիմնականում բնական արահետներն ու ուղիները, որոնք բավականին բարենպաստ են հետիոտնի համար: Ցանկացած դեպքում, եթե պահպանվող տարածքում առկա են բնական արահետներ և ուղիներ, ապա դրանք առավել գերադասելի են ժամանակակից արհեստական ճանապարհներից, որոնք կարող են վնասել շրջակա բնությունն ու միջավայրը: Պահպանվող տարածքներում իրականացվող ցանկացած շինարարական աշխատանք կարող է մեծ վնասներ հասցնել բնապահպանությանն ու հանգեցնել էկոլոգիական աղետների: Անցուղիների դեպքում երկրորդական ճանապարհների առավելագույն թեքությունը պետք է լինի 12 տոկոս, իսկ առաջնային ճանապարհներինը՝ 10 տոկոս: Փոխադրամիջոցների արագությունը նույնպես պետք է համապատասխանի տեղանքի ճանապարհային առանձնահատկություններին: Ճանապարհները պետք է կառուցվեն նվազագույն լայնությամբ, որպեսզի բնությանը հասցված վնասը նույնպես նվազագույն աստիճանի լինի:

### **Ամփոփում**

Հիմնական էկոլոգիական և կենսական համակարգերի գործու- նեություն պահպանումը, ջրամբարների և ջրվեժների պահպանումը,

վայրի արգելոցների պահպանումը, հատուկ բույսերի աճեցումն ու պահպանումը, բացառիկ կենդանիների պահպանումը, որոնք կանգնած են ոչնչացման եզրին, ջրային և ցամաքային բացառիկ բնական գոտիների պահպանումը, որոնք հանդիսանում են մարդկության բնական ժառանգությունը, պահպանմանն անհրաժեշտ պայմանների ապահովումը, ժամանցային և տուրիստական ծառայությունների ճշգրիտ մատուցումը հանդիսանում են այսօրվա կյանքի հրամայականն ու դրանց ճշգրիտ պահպանման և կառավարման իրականացումը խիստ անհրաժեշտ է ներկայիս հասարակությունը: Գոյություն ունեցող ափամերձ գոտիների փորձը ցույց է տալիս, որ այդ տարածքների դերը աշխարհի տնտեսական զարգացման գործում մեծ է: Ինչպես նշվեց, այդ տարածքների տնտեսական արժեքներից շատերը պայմանավորված են ոչ եկամտաբեր շահագործման նպատակներով, որոնցից են կրթությունը, գիտահետազոտությունը, ժամանցն ու զբոսաշրջությունը: Հատկանշական է, որ բնական աշխարհի պահպանմանն ուղղված մեր ջանքերը աննկարագրելիորեն դրդված են մեր անձնական շահադիտական նպատակներից: Քանզի վերջնական վերլուծության արդյունքում ապացուցվել է, որ մենք բնությունն ուղում ենք պահպանել նրա համար, որ այն մերն է և հանդիսանում է մեր հարստությունը, մեր ժառանգությունը բաղկացած է մեր մշակույթից և մեր բնությունից: Այդ երկու բաղադրիչներից յուրաքանչյուրը համարվում է մարդկային կյանքի անհրաժեշտություններից: Մենք բնագոյաբար տեղյակ ենք այն բանին, որ մեր բարօրությունը պայմանավորված է այդ կարևոր խնդիրը գիտակցող մարդկանցով և շրջակա միջավայրի, հայրենի բնության պահպանությամբ ու նրա հետագա սերունդներին հանձնելու փաստով: Պետք է պահպանել այն, ինչը ժառանգել ենք մեր նախնիներից և կարողանանք այն հնարավորինս անվնաս հասցնել հետագա սերունդներին: Այս նպատակին ծառայող բոլոր ջանքերը կարող են պայմանավորվել պահպանվող տարածքների հանդեպ ցուցաբերված ուշադրությամբ և սրտացավությամբ, ինչը պահանջում է անհատական և համակարգված մոտեցում: (ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի գլխավոր տնօրեն Ֆրեդրիկո Մայորի ելույթից):

## URBAN DESIGN IN THE COASTAL AREAS OF NATIONAL TOURISM LAKE

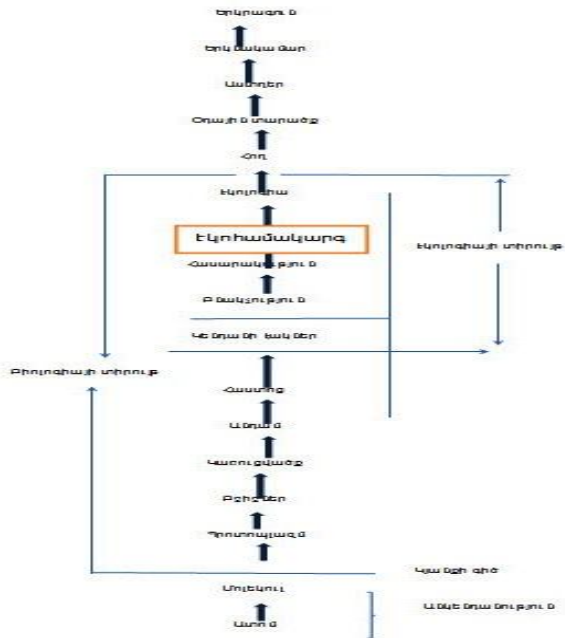
Population growth and technological progress, discordance with environment and level of human civilization and culture during the past century and a short lack of attention to the proper relationship between human needs and the environment, causing a large change disturb in the natural and environmental conditions in many parts of the world. this article at first refers to all kinds of ecosystems and then protected areas of the national ashore Lake explained, in the last, design city in coastal areas have been protected for entertainment resort productivities education. At the end, area and physical development of tourism for use in the area of coastal law discussed. past experiences of the national Coastal regions has shown that role of areas in economic development process in the world will be increased. As pointed out, many of these regions economic values to a non-employment and consumer research services as education, recreation and maintain reserves of heredity.

### Գրականություն

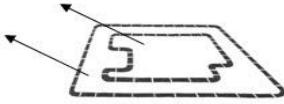
- - کردوانی ، پرویز ، اکوسیستم های طبیعی ، جلد اول ، ناشر: سازمان حفاظت محیط زیست. سال 1374 چاپ تهران ایران
- - جنونیان ، هنریک ، 1380 ، پارکها برای زندگی ، سازمان حفاظت محیط زیست- تهران
- - جنونیان ، هنریک ، پارکهای ملی و مناطق حفاظت شده ( ارزشها و کارکردها) ، سازمان حفاظت محیط زیست. تهران سال 2004
- - جنونیان ، هنریک ، مجید مخدوم ، دستورالعمل تهیه طرح مدیریت مناطق تحت حفاظت ، نشریه شماره 257 ، سازمان مدیریت و برنامه ریزی کشور سال 1381 144 صفحه مکان انتشار تهران
- - جنونیان ، هنریک ، طرح ریزی پارکهای ملی (پارکداری) ، سازمان حفاظت محیط زیست- تهران سال 1382 راهنما: TD174,M3
- - جنونیان ، هنریک ، طرح ریزی شهرهای ساحلی ، سازمان حفاظت محیط زیست تهران
- مخدوم ، مجید ، زیستن در محیط زیست ، انتشارات دانشگاه تهران ، 1366. تهران
- منوری ، سید محمود ، بررسی اکولوژیکی تالاب انزلی - انتشارات گیلکان ( رشت ) 1369

- FAO, "Guidelines for Land use planning", FAO Development series, Roma, 1993, ...pages and ill.

- Lockwood, John G. , Climate and climate variability in semi- Arid Regions at low Latitudes. The impact of climate variation on Agriculture, Volum 2 , Assessments in semi-Arid Regions.Kluwer Academic Publishers, Dordrecht Boston / London ,1988, 126 pages and ill.



Աղյուսակ 1. Նյութի մակարդակներն ու կենսաբանական, էկոլոգիական և աշխարհագրական կառուցվածքը, ըստ Քերդիվանի Փարվիզի (Քերդիվանի Փարվիզ, Իրանի բնական էկոհամակարգերը, Բնապահպանական մասնագիտական Հանդեսի 1 Հատոր, 1995, էջ 352):



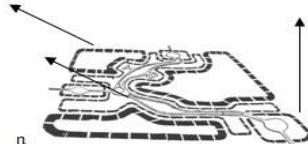
ա



բ



գ



դ

## Աղյուսակ 2.

ա- Պարզ կենտրոնամետ տարանջատում կամ գոտու ցանկապատում, որը բաղկացած է մեկ հիմնական պահպանվող տարածքից և Հարվածային մասից:

բ- Դասական երեք գոտիներից բաղկացած կենտրոնամետ տարանջատում կամ ցանկապատում, որ բաղկացած է հիմնական պահպանվող, Հարվածային Հատվածներից և արտաքին ժամանցային գոտուց:

գ- Բջջային Համակարգով պայմանավորված տարանջատում, որում զբոսաշրջային և ժամանցային Հատվածները տեղակայված են պահպանվող գոտու ամբողջ տարածքում և միմյանց միանում են միջանցիկ գոտիների միջոցով:

դ- Ժամանցային Հատվածները միմյանց հետ կապվում են ասֆալտապատ ճանապարհների միջոցով, որոնք ապահովում են նաև զբոսաշրջային ծառայությունների մատուցումը:

## 1950-1960-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

1950-ականների ընթացքում Ֆրանսիայի ականավոր ռեժիսորներ Ժան-Լուի Բարրոն, Ժան Վիլարը, Լուի Ժուլիեն և պարագիրներ Սերժ Լիֆարը, Ռոլան Պլատին, Լեոնիդ Մյասինը և այլոք թատերական ձևավորումներ իրականացնելու համար շարունակում էին դիմել անվանի նկարիչների օգնությունը:

1950-ին Լեոնիդ Մյասինը վերաբեմադրեց Ռիխարդ Վագների երաժշտական թեմաներով գրված «Խենթ Տրիստանը» բալետը՝ իսպանացի նկարիչ Սալվադոր Դալիի 1944-ին իրագործած ձևավորումներով: Նկարիչը պատկերեց սյուրռեալիստական մի շարք ետնապատառներ, որոնցում հոգեվերլուծական խորհրդանիշները փոխանցում էին Իզոլդայից բաժանված Տրիստանի անհանգստությունն ու հուսահատությունը: Մետաֆիզիկական մռայլ պատկերները ճնշող տպավորություն են թողել: 1950-ին Փարիզի Գրանդ Օպերայում բեմադրվեց Դարիուս Միլոյի «Բոլիվար» օպերան, որի ձևավորումը, վարագույրը և զգեստները հեղինակեց նկարիչ Ֆերնան Լեժեն: Նա իրականացրեց գյուղական վայրեր պատկերող նկարչագեղ մեծ ետնապատառներ:

1952-ին Գրանդ Օպերայում ներկայացված Ժան-Ֆիլիպ Ռամոյի «Նրբակիրթ հնդիկներ» օպերա-բալետի ձևավորման համար բեմադրություն պարագիր Սերժ Լիֆարը և ռեժիսոր Մորիս Լեմանը հրավիրեցին անվանի նկարիչներ Ռոժե Շապլեն-Միդլին և Ժան Գաուզուին: Վերջինս հեղինակեց նաև 1953-ին Անրի Դյուտիլոյի «Գայլը» բալետի բեմանկարն ու զգեստները: Նկարիչը կերտել էր անտառի շատ արտահայտիչ դեկոր, որն իդեալական միջավայր էր ուղիղ պարագրություն համար: Մեկ տարի անց Գաուզուն Գրանդ Օպերայի բեմում հանդիսատեսին է ներկայացրել նաև Ադոլֆ Ադանի «Ժիզել» բալետի ձևավորման իր տարբերակը: 1955-ին Ժորժ Օրիկի «Սենյակը» բալետի համար Ռոլան Պլատին դիմեց նկարիչ Բերնար Բյուֆեին, որի ինտերիերի դեկորը լուծված էր իր ստեղծագործությունը բնորոշ սուր գրաֆիզմով և սահմանափակ գունաշարով:



1959-ին Փարիզում բեմադրված Մորիս Ռավելի «Դափնիս և Քրոն» բալետի համար Մարկ Շագալը ներկայացրեց մեծ նկարազարդ վարազույրներ, որոնց մի մասը մատուցված էր հիմնական վառ գույներով, իսկ մյուսը՝ անսպասելի ձևերով և ավելի պաստելային և նուրբ երանգներով: 1960-ին Բալթուար Շեքսպիրի «Հուլիոս Կեսարի» համար իրականացրեց միասնական բեմասարք, որը հիշեցնում էր Անդրեա Պալադիոյի ճարտարապետությունը: Մաքս Հոնստը 1961-ին ժան Ժիրոդուի «Հուդիթ» պիեսի համար նկարեց խորհրդանշական տարրերից բաղկացած և չքեղորեն գունավորված մի ետնապատառ: 1968-ին Օլիվիե Մեսսիանի «Տուրանգալիլա» բալետի համար նկարչի՝ կոլաժի և պատճենատպումի տեխնիկայով իրագործած 10 ետնապատառները պլաստիկորեն և վերացական կերպով թարգմանեցին ստեղծագործության տիեզերական շունչը:

1963-ին ժան Լուի Բարրոն Գրանդ Օպերայում բեմադրեց Ալբան Բերգի «Վոցեկ» օպերան Անդրե Մասոնի ձևավորումներով և բեմական հանդերձներով: Մուայլ երանգներով լուծված դեկորի երկու հատվածները հակադրվում էին միմյանց և Վոցեկի ներաշխարհին համահունչ ճնշող լարվածություն էին ստեղծում: Կարմիր լուսինը հիշեցնում էր Մասոնի այլաբանություններ ստեղծելու հակվածությունն մասին: 1965թ. Փարիզի Օդեոն թատրոնում Բարրոյի կողմից վերաբեմադրվեց Միգել դե Սերվանտեսի «Նոմանսիայի առումը» պատմական ողբերգությունը Մասոնի «Հին» դեկորներով:

Այդ ժամանակաշրջանում աշխատել են նաև նկարիչ-դեկորատորներ Անտոնի Կլավեն, Պաբլո Պիկասոն, Իվ Բրեերը, Դորոթեա Թանինգը, Մայոն, Ստանիսլավ Լեպրին, Ֆելիքս Լյաբիսը կամ վերջնականապես բեմանկարիչներ դարձած նկարիչներ ժան-Դենի Մարսելը, Ժորժ Վակելիչը, ժան-Դենի Մալկլեն, Անդրե Բոլը և այլք:

Գեղանկարիչների ստեղծագործությունը բեմում արդարացված էր և սպասված, քանի որ նրանք հարստացրեցին բեմն «իրենց գեղանկարչական հանճարի ողջ յուրօրինակությամբ և ողջ հզորությամբ»<sup>1</sup> (ժ.-Ա. Կարտիե), «նպաստեցին բեմի գեղագիտացմանը»<sup>2</sup> (Իվ Բոնա),

<sup>1</sup> J.-A. Cartier. Les peintres conquièrent la scène // Le jardin des Arts, N 4, Février, 1955, p. 246.

<sup>2</sup> Paul-Louis Mignon (avant-propos). Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960, Bruxelles, 1973, p. 9.

իրականություն իրապաշտական վերարտադրման փոխարեն հանդիսատեսներին ներկայացրեցին հուզական-քնարական ստեղծագործություններ: Սակայն նկարիչների ստեղծածը, ըստ էության, նրանց հաստոցային գեղանկարչության համապատասխանեցումն էր բեմի չափսերին և պահանջներին և անհատական ոճի ու ուրույն աշխարհայացքի արտահայտումն էր:

Այս առումով տարբերվում էին գեղանկարիչ-դեկորատորներ Լեոն Գիշիայի, Մարիո Պրասինոսի, Էդուարդ Պինյոնի բեմանկարչական ստեղծագործությունները: Ավինյոնի փառատոնի յուրահատուկ պայմաններում աշխատելով հանրաճանաչ ռեժիսոր, դրամատուրգ Ժան Վիլարի հետ՝ նկարիչները նկարագրական դեկորին նախընտրեցին լակոնիկ խորհրդանիշը: Վերջինս, ըստ Վիլարի, դերասանների գործողություններին հաղորդում էր խորիմաստություն, իսկ հեղինակի խոսքին՝ մոնումենտալություն: Գիշիան Վիլարի հետ համագործակցել է 1945-1969թթ.՝ այդ ընթացքում ձևավորելով 25 ներկայացում: Նրա դեկորների գունաշարը գույս էր: Երկրաչափական ձևերով հերալդիկ հանդերձները ներկայացման անքակտելի դրամատիկ տարրերն էին՝ ժեստի, լույսի, ձայնի հետ համատեղ: Ազդեցիկ և էական արտահայտչամիջոց էր գույնը, որը տարածություն հետ միավորած էր լույսով:

1960-ականներին Ֆրանսիական բեմանկարչությունը թևակոխեց զարգացման նոր փուլ: Դա նոր բանաձևերի որոնման, փորձարարությունների շրջան էր: Վերանայվեց բեմանկարչության դերը. այսուհետ այն պետք է լիներ ֆունկցիոնալ, խաղային: «Դեկորատորի արվեստն այլևս զարդարելը չէ... դեկորն ամենից առաջ մարմնավորում է, ընդգծում և բացահայտում ստեղծագործության դրամատիկ նշանակությունը»<sup>3</sup> (Դենի Բաբլե): Զգացվում է Վիլարի և Բրեխտի ազդեցությունը, որոնք հաստատել են դեկորի իմաստային և խորհրդանշական կիրառության կարևորությունը: Միաժամանակ առաջ էր քաշվում բեմական տարածության ֆունկցիոնալ-նպատակամետ օգտագործման անհրաժեշտությունը: Այս առումով ցուցանշական է Ֆրանսիացի սցենոգրաֆ Անդրե Ակարի աշխատանքային մեթոդը. «Ես փորձում եմ պատկերացնել բոլոր դերասանների խաղը, նրանց

<sup>3</sup> Denis Bablet. Revolutions of stage design of the XXth century. Paris, 1977, p. 291.

բոլոր տեղաշարժերը: Ես բեմում կառույց եմ ստեղծում, որը պետք է իդեալական խաղային մեքենա լինի...»<sup>4</sup>: 1960-ականներին փորձեր էին արվում իտալական բեմատուփի վերացման, Հանդիսատես-դերասան նոր փոխշփումների հաստատման ուղղութայամբ: Բեմում ոչ ավանդական նյութերի (անագե նրբաթիթեղ, արհեստական նրբաթեղեր, արհեստական հայելիներ և այլն), բնական ֆակտուրաների, քսենոնի լամպերի, լազերի կիրառումը պետք է հարստացնեն բեմակարգչութայան հնարավորութայունները: Այս արմատական փոփոխութայունների կարևոր արդյունք էր նաև բեմանկարչութայուն տերմինի փոխարինումը սցենոգրաֆիա հասկացութայամբ<sup>5</sup>:

Ֆրանսիայում սցենոգրաֆիայի ռահվիրաներին էին Ռընե Ալիոն, Անդրե Ակարը, Ժակ Նոելը և Միշել Ռաֆայելին: Ալիոն աշխատել է Ֆրանսիացի ռեժիսոր Ռոժե Պլանշոնի հետ բրեխտական ոգով էպիկական բեմ ստեղծելու համար: Ալիոն և Պլանշոնը 1957-ին բեմադրեցին «Հենրիխ IV»: Դեկորը բազկացած էր հսկա աշխարհագրական քարտեզներից, որոնք պարզաբանում էին գործողութայան վայրերի կապը միմյանց հետ և գործող անձանց տեղափոխութայունները: 1960-ին Բրեխտի «Շվայկը Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում» պիեսի համար Ալիոն կառուցեց պտտվող հենահարթակ, որը թրեվելինգի էֆեկտ էր տալիս: Ալիոն ձգտում էր բեմը դարձնել ամբողջութայամբ սիմվոլիկ և իմաստային: Այդպիսին էր 1962-ին Մոլլերի «Տարտյուֆի» սցենոգրաֆիան: Որմերը պատված էին միատիկական տեսարաններ պատկերող կտավներով: Պիեսի ընթացքում Տարտյուֆի բացահայտմանը զուգահեռ սցենոգրաֆիան կերպարանափոխվում էր:

Անդրե Ակարը կարևորել է ինքնաբավ շարժական ձևերը և կառույցները, որոնք մասնակցում էին ներկայացման դրամատիկ արտահայտչականութայանը: Նա համագործակցում էր Ժան-Մարի Սերրոյի և Ռոժե Բլենի, ինչպես նաև Ժան Վիլյարի և Ռոժե Պլանշոնի հետ:

<sup>4</sup> Paul-Louis Mignon (avant-propos). Le décor de théâtre dans le monde depuis 1960..., p. 13.

<sup>5</sup> Դեկոր բառը (ֆր. Décor) ծագել է décorer բայից, որը նշանակում է զարդարել: Հետևաբար այս տերմինի հետ զուգորդվել են դեմոնստրացիան, ճոխութայունը և զարդարանքը: Մինչդեռ սցենոգրաֆիա բառը ծագումնաբանորեն նշանակում է «բեմի դիզայն» և ավելի հստակ է բնութագրում նոր միտումները:

1959-ին Ժան Գենեի «Սևամորթները» ներկայացման համար Ակարը կերտել էր հենահարթակներ, թեթև օդային ստրուկտուրաներ, որոնց շնորհիվ դերասանները խաղում էին տարբեր մակարդակների վրա: 1960-ին Բորիս Վիանի «Կայսրուլթյունը կառուցողները» ներկայացման մեջ Ակարը բեմական տարածութունը բաժանեց երկու մասի՝ վերին հարթակը ներքևի տարածության հետ միավորելով յուրօրինակ աստիճանով:

1967-ին Փարիզի Արվեստի թատրոնում ներկայացված Արաբալի «Մեքենաների գերեզմանոցը» պիեսի սցենոգրաֆիան հեղինակեց Միշել Լոնեն: Նա հանդիսատեսներին նստեցրեց պտտվող բազկաթոռներին՝ օդից կախված վեց մեքենաների թափքերի տակ: Դերասաններն իջնում էին կամ բարձրանում էին, անցնում մեքենաների միջով: Լոնեի ձևավորումը մեքենաները ներկայացնում էր որպես մետաղի ջարդոններ, որպես ժամանակակից քաղաքակրթության անպետք իրեր:

1968-ին ռեժիսոր Անտուան Վիտեզը բեմադրեց Եվգենի Շվարցի «Վիշապը»: Միշել Ռաֆայելին կառուցեց վերացական դեկոր, որը բաղկացած էր պոլիէթիլենից պատրաստված խորանարդներից՝ ողողված սպիտակ և գունավոր լույսերով: Բեմաճաղերից կախված էին նեյլոնե թելեր, որոնք օգտագործվել են որպես դաշնամուրի լարեր կամ անտեսանելի են եղել և կամ, ընդհակառակը, սահմանազօծել են տարածութունը:

1960-ականներին սցենոգրաֆիայի գեղագիտական ձևերը շարունակում էին կապված լինել պլաստիկ արվեստների հետ՝ աբստրակցիոնիզմից անցնելով սյուրռեալիզմի, օպ արթի, պոպ արթի, լուսանկարչական վավերականության և այլն: Ճրանսիայում Վիկտոր Վազարելին և Նիկոլա Շեֆեռը օպտիկական կինետիզմի և շարժման նյութականացման ուսումնասիրության մեջ առաջնեկներն էին: 1969-ին Վազարելին ստեղծեց սցենոգրաֆիա Յանիս Քսենակիսի «Կրասներգ» բալետի համար: Սակայն բեմի խորքում օպ-արթի սև-սպիտակ գոտիները փոքր-ինչ խանգարում էին պարողների շարժումների դիտմանը:

Նշանավոր են ռեժիսոր Արիանա Մուշկիչինայի և սցենոգրաֆ Ռոբերտո Մոսկոզոյի իտալական բեմատուփի վերացմանը, բեմադրության ժամանակ հանդիսատեսի դերի ակտիվացմանն ուղղված ջան-

*քերը: «1789»-ը բեմադրվեց 1970թ. Վենսենի փամփուռաների գործարանում: Ացենոգրաֆ Մոսկոզոն կառուցեց 5 բեմահարթակներից բաղկացած համալիր: Հարթակներն իրար էին կապված փոքրիկ կամրջակներով, այնպես որ միասին ուղղանկյուն են կազմել և շրջափակել հանդիսատեսին: Վերջինս ոտքի վրա էր և կարող էր թեքվել կամ տեղաշարժվել՝ գործողությունը հետևելու համար: Որոշ տեսարանների ժամանակ դերասանները խառնվում էին հանդիսատեսին և պատմում իրադարձություն մասին:*

*Թեև մեր ուսումնասիրության թեմայի ժամանակագրական շրջանակն ընդգրկում է ընդամենը երկու տասնամյակ, սակայն դրանք այնքան են տարբերվում միմյանցից, որ կարծես խոսքը երկու տարբեր դարաշրջանների մասին է: 1950-ականներն ամփոփեցին և եզրափակեցին 20-րդ դարի առաջին կեսի «դեկորատիվ» ռեֆորմները, մինչդեռ 1960-ականների տեսությունները և փորձարարություններն սկիզբ դրեցին նոր փուլի, որի առաջնային խնդիրներից էր իտալական բեմատուփի վերացումը, հանդիսատեսի մասնակցությունը նոր ձևերի մշակումը և այլն:*

Маргарита КАМАЛЯН  
Институт искусств НАН РА

## **ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ФРАНЦУЗСКОЙ СЦЕНОГРАФИИ 1950-1960-х ГОДОВ**

В статье освещаются основные тенденции французского театрально-декорационного искусства 1950-1960-х годов. В 1950-х годах выдающиеся французские режиссеры, продолжая сформировавшуюся в начале века традицию, для оформления спектаклей обращались к известным художникам. Такими художниками-декораторами являлись Жан Гарзу, Роже Шаплен-Миди, Балтус, Макс Эрнст, Бернар Бюффе, Феликс Лябисс и др. В 1960-х годах искусство художественного оформления спектакля во Франции вступило в новую фазу. Это был период экспериментирования и поиска новых формул. На первый план выдвигалась необходимость функционально-целевого использования сценического пространства и переосмысления роли художественного оформления. Важным следствием этих радикальных изменений стала замена понятия “театрально-декорационное искусство” термином “сценография”. Пионерами сценографии во Франции были Рене Аллио, Андре Акар, Жак Ноэль, Мишель Рафаэлли, Мишель Лоне и др.

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ  
Խ.Աբովյանի անվան Հայկական պետական  
մանկավարժական համալսարան

## ՏԻՔՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՊՈԼԿԱՆԵՐԸ

Տ.Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունների զգալի մասն են առավելապես սալոնային կատարման համար նախատեսված ժանրային-կենցաղային բնույթի ստեղծագործությունները. պարային պրեհենները՝ վալս, մազուրկա, պոլկա, գավոտ, կադրիլ, տարանտելլա և այլն: «Թվով ավելի շատ են պարային բնույթի պրեհենները վալս, կադրիլ, տարանտելլա, մազուրկա, գավոտ և այլն, որոնք նախատեսված էին սալոններում կատարման համար: Դրանով է բացատրվում որոշ պրեհենների (Մեծ Վալս) փայլուն ու վիրտուոզ, իսկ մյուսների գուսպ, նրբագեղ կամ գերզգայուն բնույթը: Այդ պրեհենները գրված են մեծ մասամբ եվրոպական երաժշտության ռոմանտիկ ոճի ինտոնացիոն կառուցվածքի և ձևերի հիման վրա»<sup>1</sup>:

Մեզ են հասել հետևյալ ստեղծագործությունները՝ *Tarantelle, Une gavotte de plus, Gavottine (une moment de plaisir), Proti Polka, Polka la gaité, Mazurka de salon Mignon, Splendide Quadrille*: Հրանտ Փափազյանի «Տ.Չուխաճյան, Կեանքը եւ Գործը» աշխատության մեջ «Դաշնակի կտորներ» ենթավերնագրի տակ հիշատակվում են կոմպոզիտորի՝ առայժմ մեզ անհայտ ստեղծագործություններ՝ *Après la Gavotte, Marche Hamidie, Marche Persane, Romance*<sup>2</sup>:

Հարուստ ու բազմազան է պրեհեններում ներկայացվող երաժշտական կերպարների ու տրամադրությունների աշխարհը: Այստեղ և՛ բնույթյան տեսարանների վերարտադրումն է, և՛ ժանրային-պարային տրամադրությունները, և՛ ոգեչնչված իմպրովիզացիաները: Երաժշտության միջոցով փոխանցվում են թե՛ սալոններում կենդանի շփման աշխույժ տրամադրությունները, թե՛ եվրոպական կենցաղավարության որոշակի գծերը:

<sup>1</sup> Ափոյան Շ., Հայկական դաշնամուրային արվեստի պատմություն 1850-1920, Երևան, 2006, էջ 22:

<sup>2</sup> Փափազեան Հ., Տ.Չուխաճյան, Կեանքը եւ Գործը, Բ. Տպագրութիւն, Իմթանպուլ, 1975, էջ 12-13:

Դաշնամուրային երաժշտության մեջ պարային ժանրերի ներմուծմամբ Չուխաճյանն, ասես, կանխագուշակում է Կոմիտասի դաշնամուրային պարերը, որոնք արդեն սնվում էին ազգային երաժշտության սկունքներից:

Եվրոպական մշակույթում վիրտուոզության ծաղկման, Համերգային փայլուն կատարողականության վերելքի ժամանակահատվածի հետ համընկավ Չուխաճյանի գործունեությունը, ով ապրելով բազմազգ Կ.Պոլսում, մշակույթների այդ խաչմերուկում, իր ժամանակի առաջադեմ գաղափարների կրողն էր, և այս ամենն, իհարկե, իր արտացոլումը գտավ նրա արվեստում: Ուսանելով Միլանում, նա քաջածանոթ դարձավ եվրոպական գեղարվեստական ճաշակին և ավանդույթներին, մի կողմից՝ որդեգրելով գեղարվեստական բարձր արժեքները, մյուս կողմից՝ նույնպես չխուսափեց սալոնային ազդեցությունից:

Սակայն ոչ միայն այս հանգամանքով էր պայմանավորված կոմպոզիտորի հետաքրքրությունը այս տիպի ստեղծագործությունների հանդեպ: Կար ևս մեկ կարևոր հանգամանք. քանի որ Չուխաճյանն իր ողջ կյանքի ընթացքում ստիպված էր նաև հոգալ ընտանեկան նյութական կարիքները և այդ նպատակով հանդես էր գալիս սալոններում և ունևոր խավի տներում, ուստի նման պահերին էլ անբռնազբոս մթնոլորտում ստեղծվում էին նրա սալոնային պիեսները, որոնցում, ի դեպ, զգալի է նաև պահի ազդեցությունը (հանկարծաբանությունը, օր.՝ «Պրոտի Պոլկա»): Դրանք հիմնականում նվիրում էր իր աշակերտներին, ընկերներին, ազդեցիկ պաշտոնյաներին:

«Չուխաճյանը պարային ժանրին դիմելով տուրք է տվել առաջին հերթին այն ժամանակի Կ.Պոլսի ինտելիգենցիայի ապրելակերպին: Շփման առավել տարածված և ընդունված ձևերից էին հանդիպումները սալոններում: Այնտեղ հանդիպում էին գրողներ, պոետներ, նկարիչներ, դերասաններ, երաժիշտներ: Այսպիսի հանդիպումների կուռքն էր բոլորի կողմից սիրված, գեղեցիկ, հմայիչ, տաղանդավոր մահատոր Չուխաճյանը: Լինելով փայլուն դաշնակահար, նա ժամերով չէր հեռանում դաշնամուրի մոտից, կատարելով իր նոր և արդեն հայտնի ստեղծագործություններից տարբեր հատվածներ: Հնարավոր է հենց այդտեղ, ունկնդիրների հետ կենդանի չփման մթնոլորտում կուռ կոմպոզիցիա էին կազմում նրա հայտնի օպերաների և օպերետ-

ների թեմաներով ֆանտազիաներն ու պոպուլրիները, որոնք հետագայում կոմպոզիտորն, անսալով հրատարակիչների խնդրանքին, գրառում էր և հանձնում տպագրութայն: Հնարավոր է, հենց այս հանգամանքներում էլ ծնվում էին նրա բազմաթիվ պարային պրեսները, ծնվում ոգեչնչման պահին, հիացական խոնարհումի մթնոլորտում, որպես կենդանի, անմիջական իմպրովիզացիաներ»<sup>3</sup>:

Ն.Թահմիզյանի կարծիքով՝ «Մասնագիտացուած երաժշտութեան ծիրէն ներս, բացի արեւելեան հակումներից, պոլսահայութիւնը Չուհաճեանի օրոք տարուած է եղել նաեւ եւրոպական հովերով, եւ, մասնավորապէս, այն ժամանակներում նորաձեւային համարուած արեւմտեան պարային սեռերով (*genre*): Նկատի ունենալով դա եւս, Չուհաճեանը յօրինել է մեծատունների սրահներում կատարելի, թէ ունկնդրութեան, եւ թէ պարելու համար Փրանսիական *Gavotte*, *Quadrille*, նէպաոլիտանական *Tarantelle*, պոհեմական *Polka* (բաւական յաճախ) ու լեհական *Mazurka* անուանումներով յայտնի դաշնամուրային մի շարք կտորներ: Դրանք եղել են կատարման համար շատ յարմար (գերծ արհեստավարժական դժուարութիւններից), ճաշակով արուած հաճելի գործեր, ինչպիսին է օրինակ, «*La gaité*» (Ուրախութիւն) կոչուած հետեւեալ *Polka*-ն»<sup>4</sup>:

Ինչպես հայտնի է՝ չեխական ազգային առավել հանրահայտ, աշխույժ ու ձևով պարզ պարը՝ պոլկան, ընդհանրացնելով Չեխիայի պարային մշակույթի տիպական գծերը, ԺԹ դարասկզբին տարածվեց Սլովակիայում, Սերբիայում, Հունգարիայում և Ավստրիայում, իսկ 1840-ականներին՝ ողջ Եվրոպայում որպես պարահանդեսային պար: Որպես երաժշտական ժանր պոլկան լայնորեն կիրառում գտավ կոմպոզիտորական պրակտիկայում՝ Ա.Դվորժակի, Բ.Սմետանայի, Ա.Ռուբինշտեյնի, Մ.Բալակիրևի, Պ.Չայկովսկու, Ս.Ռախմանինովի և այլոց ստեղծագործութայն մեջ<sup>5</sup>: Եվ ահավասիկ Չուհաճյանը պոլկային անդրադառնում է երկու անգամ՝ ստեղծելով «*Proti Polka*»-ն

<sup>3</sup> Тер-Симонян М. Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, *անտիպ*, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվ, էջ 8-10:

<sup>4</sup> Թահմիզյան Ն., Տիգրան Չուհաճեան. կեանքը եւ ստեղծագործութիւնը, Փաստենա, 1999, էջ 133:

<sup>5</sup> Полька – Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1991, стр. 433-434.



և «Polka la gaité»-ն՝ հայկական դաշնամուրային պոլկաների անդրանիկ նմուշները:

«Proti Polka»-ն տպագրվել է 1892-ին, Կ.Պոլսում<sup>6</sup>:

Ստամբուլից ոչ հեռու, Մարմարա ծովի հյուսիս-արևելքում են գտնվում Իշխանաց կղզիները<sup>7</sup>: Դեռևս Բյուզանդական կայսրության ժամանակներում կղզիներ էին աքսորվում իշխաններն ու կայսրերի այլ մերձավորները, հետագայում այնտեղ էին ուղարկում օսմանյան սուլթանների բարեկամներին. այստեղից էլ ծագեց կղզիների անունը: ԺԹ դարի ընթացքում կղզիները հանրահայտ դարձան որպես Կոստանդնուպոլսում բնակվող կարողություն ունեցող հույների, հայերի և հրեաների հանգստի վայր:

Ահավասիկ այս կղզիներից մեկում՝ Ստամբուլին ամենամոտ գտնվող Պրոտիում Չուխաճյանը հորինում է իր պոլկան և կղզու անունով անվանում «Proti Polka»:

Ի դեպ՝ Կինալիադա կղզին գտնվում է Ստամբուլի նավահանգստից շուրջ 10 կմ հեռավորության վրա, իր տարածքով բավական փոքրիկ է՝ երկարությունն ընդամենը 1,5 կմ է, իսկ լայնությունը՝ 1 կմ քիչ ավել: Արտաքինից կղզին անհրապույր էր, կանաչն այստեղ շատ քիչ էր, մինչդեռ կային տարբեր տեսակի քարեր: Այդ

<sup>6</sup> Տե՛ս Գ.Ա.Թ. Տ.Չուխաճյանի դիվան, թիվ 190: Տիգրան Չուխաճեան, Ստեղծագործություններ դաշնակի համար, Գահիրե, 2005, էջ 97-99:

<sup>7</sup> Իշխանաց կղզիներ (Կիլիկիալայր, թուրքերեն՝ Kizil Adalar - «կարմիր կղզիներ», Prens Adalari - «իշխանաց կղզիներ» կամ ուղղակի Adalar - «կղզիներ», հունարեն՝ Προικηπόννησα, Prigkeponnesa, հին հունարեն՝ Προικητών νήσοι, Prinkēpōn nēsoi) - Ստամբուլի ափից ոչ հեռու, Թուրքիայի տարածքում, Մարմարա ծովում գտնվող 9 կղզիներից բաղկացած կղզեխումբ: Դրանք են՝ Բյույուկադա (թուրքերեն՝ Büyükkada - «մեծ կղզի») կամ Պրինկիպոս (հունարեն՝ Προικηπος, Prinkipos - «իշխան»), Հեյբելիադա (թուրքերեն՝ Heybeliada - «պայուսակով կղզի») կամ Հալկի (հունարեն՝ Χάλκη, Halki), Բուրգազադա (թուրքերեն՝ Burgazada) կամ Անտիգոնի (հունարեն՝ Αντιγόνη, Antigoni), Կինալիադա (թուրքերեն՝ Kinalhada - «հինալով կղզի») կամ Պրոտի (հունարեն՝ Πρωτή, Proti - «առաջին», քանի որ գտնվում է Ստամբուլին ամենամոտը), Սեդեֆադասի (թուրքերեն՝ Sedefadası - «սաղափե կղզի») կամ Տերեբինտոս (հունարեն՝ Τερέβινθος, Terebinthos), Յասսիադա (թուրքերեն՝ Yassıada - «հարթ կղզի») կամ Պլատի (հունարեն՝ Πλάτη, Plati), Սիվրիադա (թուրքերեն՝ Sivriada - «սրածայր կղզի») կամ Օկսեյա (հունարեն՝ Οξεία, Okseia), Կաշիկադասի (թուրքերեն՝ Kaşıkadası - «Կղզի-գդալ» այսպես է անվանվել իր ձևի պատճառով) կամ Պիտա (հունարեն՝ Πίτα, Pita) և Տավշանադասի (թուրքերեն՝ Tavşanadası - «նապաստակի կղզի») կամ Նեանդրոս (հունարեն՝ Νεάνδρος, Neandros):

իսկ պատճառով էլ Հանգստի Համար այնքան էլ տարածված չէր: Սակայն կղզում ժամանակին կառուցվել էր Հայկական եկեղեցի: «Իստանպուլի ամենամօտ կղզին Գրնալըն է եւ այս պատճառով ան ծանօթ է նաեւ «Փրոթի» անունով, որ բիւզանդերէն կը նշանակէ «առաջին»: Մինչեւ այսօր, անոր բնակչութեան մեծամասնութիւնը Հայերէն, որոնք ունին Սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցին»<sup>8</sup>:

«Այս կղզիին մէջ, Հայերը ունին սիրուն փոքրիկ եկեղեցի մը բարձրունքին վրա շինուած, բնակչութեան մեծագոյն մասը Հայերէ կազմուած ըլլալով. ունին նաեւ ազգային վարժարան մը»<sup>9</sup>:

«Արեւելք» մանրամասն նկարագրում է պոլկայի ստեղծման նախապատմութիւնը: «.....Ան քանի մը օրերու միջոցին զորս Չուխաճեան կ'անցունէ այդ բանաստեղծական կղզյակին մէջ, արտադրելու պէտք մը կը զգայ. իր շուրջը պար, երգ, ցնծուն երիտասարդութիւն մը, պահ մը մոռցնել կու տան իր դառնութիւնները, եւ ահա ափ յափոյ կը հեղինակէ սիրուն բօլքա մը զոր կղզոյն անուան կը նուիրեն իսկոյն, ԲՕԼՔԱ ԲՐՕԹԻ: Այլ որքան իբր ժամանց կամ զբօսանք գրուած, այդ եղանակին մեջ երաժշտապետը խառնած էր մաս մը իր արուեստագէտի ներշնչումէն, իր տաղանդէն. պէտք չէր որ աշնան առաջին հովերը առնէին տանէին զայն կղզիին ափունքներէն, օդին մէջ ցրուելու: Նկարիչ մը Գրնալըի պատկերը կը գծէ ու ձայնատետրին հետ մեկտէղ կը զրկեն Լայբձիկ: Քիչ օրէն, կը ստանանք Բօլքա Բոթին ճոխ տետրերու վրայ փորագրուած: Եւ ձմեռը, Հայ սրահներու մէջ, ուր անշուշտ պիտի նուագեն զայն, երբ անոր զուարթ եղանակներն հնչեն մեր ականջին ու ցունց տան մեր սրտին, նոր խանդով կը յիշենք Չուխաճեանը»<sup>10</sup>:

Պոլկայի տպագրման լուրին արձագանքում է «Հայրենիք».  
«Շնորհակալութեամբ ստացանք երաժշտապետ Տիգրան Էֆէնտի Չուխաճեանի վերջին երկասիրութիւնը Բոզդի-Բօլքա:

Անոնք որ Բոզդի ծիծաղագեղ ափունքներուն վրայ այս ամառը անցուցին, կը յիշեն այդ ոստոստուն բոլքան, որ հոն, ծովին մօտ, յղացւեցաւ ու նուագվեցաւ առաջին անգամ: Կապոյտ երկնքին տակ,

<sup>8</sup> Տիգրան Չուխաճեան, Ստեղծագործութիւններ դաշնակի Համար, էջ 16:

<sup>9</sup> Գրիգորիսեան Ն., Իշխանաց կղզիները, «Երիտասարդ Հայուհի», Թրիպոլի (Լիբանան), Նոյեմբեր, 1954, է. Տարի, Թիւ 11, էջ 15:

<sup>10</sup> Արձագանք. Չուխաճեան, «Արեւելք», 28 հոկտեմբերի, 1892, Թ.Տարի, Թիւ 2629, էջ 3:

ճերմակ փրփուրներու մօտ երկնուած այդ գողտրիկ եղանակն անշուշտ նոյն ախորժ տպաւորութիւնը պիտի գործէ ճմեռային սալօններուն մէջ, յորձանապտոյտ պարերու երփներանգ ալիքին մէջ:

Բոսօլի-Բօլքա սիրուն տետրակի մը մէջ տպուած է, իր ճակատը կրելով Բրօզիի պատկերը շատ նկարագեղ կերպով»<sup>11</sup>:

Մ.Տեր-Սիմոնյանի կարծիքով՝ «Proti Polka»-ն Հետաքրքրութիւնն չի ներկայացնում, այն անարտահայտիչ է և նույնիսկ որոշ չափով պրիմիտիվ<sup>12</sup>:

Սակայն այս կարծիքը մենք չենք կիսում, հակառակը, կարող ենք հավաստել, որ այն անչափ Հետաքրքրական ու գունեղ պիես է, իսկ ֆակտուրային կերտվածքի տեսակետից հեռավոր նմանութիւն կարելի է գտնել Ռախմանինովի՝ դաշնամուրի համար գրված «Իտալական պոլկայի» հետ:

Նախաբանում (Introduction, 2/4, G-dur) միանգամից տասնվեցերորդական պաուզայից հետո սկսվող ակտիվ, պտուտած և շարժումն առաջացնում է ջրի ալիքների տպավորութիւն: Ֆակտուրան կարծես միանգամից պատկերում է ծովի ալիքների ձայնը: Կրկնվելով բասում ներքևի ռեգիստրում, շարժումը *rall.* նշումով դանդաղում է և հինգերորդ տակտում կանգ է առնում ֆերմատայի վրա: Այս ֆերմատան, կարծես, ցրում է նախաբանի ասիմետրիան, որը հինգ տակտից է բաղկացած:

<sup>11</sup> Բոսթի-Բօլքա, «Հայրենիք», 24 դեկտեմբերի, 1892 (5 Յունուարի, 1893), թիւ 341, էջ 3:

<sup>12</sup> Տե՛ս Тер-Симонян М. Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, էջ 11:

Նախաբանից հետո պոլկան պետք է մուտք գործի արդեն որոշակի տեմպով, սակայն տեմպի մասին նշումը բացակայում է՝ մնալով կատարողի հայեցողությանը:

Polka-ն (2/4, G-dur) սկսվում է նախատակտով և գրված է պարզ երկմաս ձևում, որտեղ *a*-ն կրկնվող տիպի մոդուլյացիոն պարբերություն է (G-dur - D-dur)՝ բասում տոնիկական աստիճանի համառ ընդգծումով, իսկ *b*-ն՝ նույնպես կրկնվող տիպի մոդուլյացնող պարբերություն (D-dur - G-dur)՝ կառուցված թեմատիկ կորիզի սեկվենցիոն զարգացման վրա:



Բնության այս տարերքի՝ ջրի հնչողության իմիտացիան առավել ակնհայտ է դառնում տրիոյում: Այստեղ ֆակտուրան հարստանում է մեկիզմներով. տրեյների, տրիոլների, սեքստոլների օգտագործումը շեշտում է հնչյունային իմիտացիոն տպավորություն ստեղծելու փորձը: Ի հայտ եկած ռիթմական նոր պատկերները երաժշտությանը հաղորդում են հոսունություն և անընդհատ շարժում: Տրիոյում, որը շարադրված է Polka-ի G-dur-ի սուբզոմինանտային տոնայնության մեջ՝ C-dur-ում, փոխվում է երաժշտության բնույթը: Տրեյների առատությունն ու սեքստոլներով շարժումը պոլկայի հարածձի կերպարին հակադրում են երազկոտ կերպարը: Միաժամանակ՝ նվագակցության մեջ հիմնականում պահպանվում է Polka-ի ֆակտուրան:



Կողայում սկզբում անցնում է polka-ի սկիզբը, ապա միա-  
 Հյուսվում են polka-ի և տրիոյի սեքստոլային շարժման տարրերը՝  
 բերելով եզրափակման: Թեև դինամիկ կոնտրաստները հաջորդում են  
 միմյանց և վարընթաց dim. շարժամբ են ավարտվում մոտիվները,  
 վերջնական կետում հաստատվում է պայծառ տրամադրություն,  
 ալիքավոր ափսոսանքի գունեղ հնչողությամբ:

«Polka la gaité» (à son élèves Son Excellence Munir Bey,  
 Secrétaire général du Ministère d'Agriculture et du Commerce)<sup>13</sup>.  
 Հրատարակության թվականը բացակայում է. փորագրություն և  
 տպագրություն Ք.Կ.Ռէօտերի, Լայպցիգ<sup>14</sup>:

«Համակրելի մանրանվագ է՝ ուրախությամբ, կենդանի գույնե-  
 րով ողողված թեթև, անբռնազրոս ժանրային պատկեր: Դատելով  
 նվիրատվության խորագրից (à son élèves Son Excellence Munir Bey,  
 Secrétaire général du Ministère d'Agriculture et du Commerce) այս  
 ուրախ պոլկան կարող էր գրված լինել նվերի համար, իսկ հնարավոր  
 է նույնիսկ որևէ աշխարհիկ պարահանդեսի առիթով, կազմակերպ-  
 ված նրա աշակերտի՝ ազդեցիկ ընկերոջ կողմից: Այս տիպի պիես-

<sup>13</sup> Պոլկա «Ուրախություն»: Նվիրված է իր աշակերտ՝ Երկրագործության և Առևտրի նախա-  
 րարության ընդհանուր հարցերի կառավարման քարտուղար Նորին գերագանցություն  
 Մյունխր Բեյին:

<sup>14</sup> Տե՛ս ԳԱԹ, Տ.Չուխանյանի դիվան, թիվ 181: Տիգրան Չուխանյան, Ստեղծագոր-  
 ծություններ դաշնակի համար, էջ 100-101:

ներում, մասնավորապես այս պոլկայում, նշմարվում է կոմպոզիտորի հմայիչ կերպարը, կենսասեր, շփվող մարդու, որը սիրում է աշխարհիկ ժամանցը, ուրախ կատակը և սիրով ընկերների շրջանակում իմպրովիզացիաներ է անում: Տաղանդավոր մանետրոն աչքաթող չէր անում կենցաղային, զվարճացնող երաժշտական ժանրերը, բացահայտելով իր գեղարվեստական էությունը դեմոկրատական ուղղվածությունը»<sup>15</sup>:

«Polka la gaité»-ն նրբագեղ, աշխույժ պարային ստեղծագործություն է: Ի տարբերություն «Proti Polka»-ի, որտեղ նախաբանում *rallentando* է և բուն նյութը պետք է մուտք գործի *tempo primo*, այստեղ նախաբանը և պոլկան շատ միասնական են թե՛ տեմպի և թե՛ տրամադրության առումով:

«Proti Polka»-ի նման՝ սա ևս սկսվում է չորս տակտանի նախաբանով (*Introduction*, 2/4, F-dur), որտեղ, ինչպես նախորդ դեպքում էր, ունիսոն շարժում է երկու ձեռքերում:

Introduction D. Tchouhadjian

5 Polka

11 *cresc.*

<sup>15</sup> Тер-Симонян М. Фортепианная музыка в творчестве Тиграна Чухаджяна, стр. 11-12:

Polka-ն (2/4, F-dur) գրված է պարզ երկմաս ձևում, որտեղ *a*-ն 16 տակտից բաղկացած կրկնվող տիպի պարբերություն է, իսկ *b*-ն՝ 8 տակտանի քառակուսի պարբերություն (C-dur), որը նույնությամբ կրկնվում է երկու անգամ: Ռեպրիզում նույնությամբ կրկնվում է *a*-ն:

Տրիոն, ինչպես և «Proti Polka»-ում, գրված է սուբբոմինան-տային տոնայնության մեջ (B-dur):

Այս պոլկան չափերով ավելի կոմպակտ է, բացակայում է Coda-ն. կոմպոզիտորն այստեղ բավարարվել է սկզբնական հատվածի կրկնությամբ՝ ռեպրիզով: Տոնայնական պլանը հետևյալն է. F-C-F-B-F:

Կոմպոզիտորի մահից հետո նրա դաշնամուրային ստեղծագործության հետ մոռացության տրվեցին նաև պոլկաները:

Եվ միայն բոլորովին վերջերս տաղանդավոր դաշնակահար Արմեն Բաբախանյանը նոր կյանք տվեց պոլկաներից մեկին՝ «Proti Polka»-ին՝ այն ընդգրկելով «Հայ դաշնամուրային երաժշտության անթոլոգիայի» առաջին հատորի առաջին խոսասարկիում՝ ի շարս Չուխաճյանի դաշնամուրային ևս 9 պիեսների:

Իսկ 2012թ. դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ Նիստերի դահլիճում տեղի ունեցած «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» համերգի ընթացքում Հայաստանում տեղի ունեցան Չուխաճյանի պոլկաների համերգային պրեմիերաները՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասա-

*խոս, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Հակոբյանը կատարեց «Proti Polka»-ն, իսկ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Սոֆյա Ղազարյանը՝ «Polka la gaité»-ն:*

Анна АДАМЯН  
Армянский государственный педагогический  
университет имени Х. Абовяна

### **ПОЛЬКИ ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА**

Статья посвящена одному из наиболее важных разделов фортепианного творчества Тиграна Чухаджяна – фортепианным пьесам жанрово-бытового характера, к которым, в частности, относятся две польки: “Proti Polka” и “Polka la gaité”. При жизни композитора они были изданы (“Proti Polka” – в Константинополе, а «Polka la gaité» – в Лейпциге) и пользовались большой популярностью, однако впоследствии были незаслуженно забыты.

Автор обращается к истории создания полек и их судьбе, выявляет особенности их музыкального языка и исполнительской интерпретации.



## ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

1. **Աննա Աղամյան** - Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան):
2. **Մարգարիտա Քամայյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի փոխնախագահ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան):
3. **Մարատ Հայրապետյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ մշակույթի նախարարի խորհրդական:
4. **Արտավազդ Եղիազարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող:
5. **Նարինե Սահակյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս:
6. **Անահիտ Մարգարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան):
7. **Արսեն Համբարձումով** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող:
8. **Արեգ Հասրաթյան** - ճարտարապետության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, Երևանի ճարտարապետության և շինարարության պետական համալսարանի դասախոս:
9. **Յուլիա Ծովյանովա** - Մոսկվայի Պ.Ի.Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիային կից ակադեմիական երաժշտական քոլեջի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Ա.Բոլտով):
10. **Արամ Համբարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Վանաձորի Հովհ.Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի դասախոս:
11. **Լիլիթ Արտեմյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցի դասատու:

12. **Արման Լուկաս** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետությունների բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար Դ.Քերթմենյան):
13. **Արփինե Ասրյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ, Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Ս.Մանուկյան):
14. **Արսեն Բարաջանյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Մյունխենի երաժշտության և թատրոնի կոնսերվատորիայի մագիստրանտ:
15. **Աշոտ Առաքելյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս:
16. **Տաթևիկ Շախկուլյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս:
17. **Մերի Կիրակոսյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան):
18. **Լիլիթ Հակոբյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի բաժնի հայցորդ, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան):
19. **Զահրա Մալեքի** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան):
20. **Անի Առուշանյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Մ.Կոխաև):
21. **Յաչար Հոսսեինզադեհ Նաղադե** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենյան):

22. **Մանե Մկրտչյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի գիտաշխատող (գիտական ղեկավար Ա.Աղասյան):
23. **Դավիթ Նահատակյան** - Նովոսիբիրսկի ճարտարապետություն և գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ, Հուշարձանների վերականգնման ոլորտում հայ-իտալական համատեղ մասիների աշխատակից (գիտական ղեկավար Լ.Վոլսկայա):
24. **Իրինա Մովսիսյան** - մանկավարժական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, Մոսկվայի պետական մանկավարժական համալսարանի երաժշտության ֆակուլտետի ղեկանի ուսումնադաստիարակչական աշխատանքների գծով տեղակալ, երգեցողություն և խմբավարության ամբիոնի ավագ դասախոս:
25. **Էմմա Առաքելյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի հայցորդ, Ստ.Ջրբաչյանի անվան երաժշտական դպրոցի փոխտնօրեն (գիտական ղեկավար Ա.Ասատրյան):
26. **Շուշանիկ Զոհրաբյան** - Երևանի պետական համալսարանի դասախոս (գիտական ղեկավար Լ.Զուգասոյան):
27. **Սուսաննա Ղազարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար Ա.Ասատրյան):
28. **Շուշանիկ Մուրադյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող:
29. **Լիլիթ Արսենյան** - Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար Ա.Ավագյան):
30. **Անի Հայկազուն** - Երևանի պետական համալսարանի մագիստրանտ (գիտական ղեկավար Դ.Քերթմենյան):
31. **Դավիթ Ղազարյան** - Մ. Մաչողի անվան մատենադարանի գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարանի դասախոս (գիտական ղեկավար Վ.Ղազարյան):
32. **Տաթևիկ Արշակյան** - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի բաժնի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար Ա.Ասատրյան):

- 33. Սառա Մալեք Մոհամմադի - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար Դ.Քերթմենյան):**
- 34. Ալիոեզա Մաջիդիան - ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար Դ.Քերթմենյան):**

**ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ**

*Մերի ԿիրԱԿՈՍՅԱՆ*  
ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՅՈԹԵՐՈՐԴ ՆՍԱՇՐՋԱՆԸ՝  
ՆՎԻՐՎԱԾ ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԾՆՆԴՅԱՆ 175-ԱՄՅԱԿԻՆ  
(5-14)

*Աննա ԱՍՏՏՐՅԱՆ*  
*ՀԱՄԵՐԳ*  
«ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՍՏԵՂՉԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ»  
(15-18)

*Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ*  
ՀԱՅՈՑ ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԱՅԻՆ ԱՆԴՐԱՆԻԿ «MARCHE FUNÈBRE»-Ն.  
ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱՃՅԱՆԻ «ՄԱՀԱՆՈՒԱԳԸ»  
(19-32)

*Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ*  
«ԵԴԵՄԻՑ ՀԵՏՈ» ԲԱԼԵՏԻ ՍՑԵՆՈԳՐԱՑԻԿ ԼՈՒԾՈՒՄՆԵՐԸ  
ԺԱՆ ԳԱՌՉՈՒԻ ԵՎ ՌՈՒԲԵՆ ՏԵՐ-ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ  
(33-39)

*Մարտա ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ*  
ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ «1915 ԹՎԱԿԱՆ» ԿԱՆՏԱՏԸ  
(40-51)

*Արտավազ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ*  
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԵՄԱՆԵՐՈՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՅԻԼՄԵՐԻ ԱԶԴԱԳՐԵՐԸ  
(52-60)

*Նարինե ՍԱՀԱԿՅԱՆ*  
ՂԱԶԱՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ «ԵՐԵՔ ՊՈՍԼՅՈՒՐ» ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ  
(61-65)

*Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ*  
ԱՐԱՄ ՍԱԹՅԱՆԻ «ԵՐԵՔ ՊԻԵՍ» ԵՎ «ՎԵՑ ԲԱԳԱՏԵԼ»  
ԴԱՇՆԱՍՏՈՒՐԱՅԻՆ ՇԱՐՔԵՐԸ  
(66-79)

*Արսեն ԱՄԲԱՐՇՅՈՒՄՈՎ*  
ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ В ФИЛЬМАХ АТОМА ЭГОЯНА  
(80-88)

*Արեգ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ*  
ԱՐԳԻՆԱՅԻ ԿԱԹՈՂԻԿԵԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ  
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ  
(89-95)

Юлия ЦОВЬЯНОВА  
СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ АРМЯНСКИХ НАЦИОНАЛЬНЫХ  
МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ  
(96-102)

Արամ ՀԱՄԲԱՐՅԱՆ  
ՔԱՆԴԱԿԱԳՈՐԾ ԲՈՐԻՍ ԴԻԼՈՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ  
ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԸ  
(103-111)

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ  
ԱԿՈՒՍՏԻԿ ԳՐԱՖԻԿԱՅԻ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՄԻՆԱՅԻԼ ԿՈԿՏԱԵՎԻ «ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ՍՈՒՍՈՒՄ»  
(112-123)

Arman LUCAS  
THE ARCHITECTURE OF ISFAHAN HISTORICAL HOUSES AND ITS  
NATURAL LIGHTING DETAILS  
(124-130)

Արփինե ԱՍՐՅԱՆ  
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՈՐՈՇ ԶԱՐԴԱԶԵՎԵՐ 10-11-ՐԴ ԴԱՐԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ  
ՀԱՐԴԱՐԱՆՔՈՒՄ  
(131-140)

Արսեն ԲԱԲԱԶԱՆՅԱՆ  
ԼԵՎՈՆ ԶԱՌԻՇՅԱՆԻ ՎՈԿԱԼ ՇԱՐՆ ԱՎԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ԽՈՍՔԵՐՈՎ  
(141-156)

Աշոտ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ  
1960-80-ԱԿԱՆ ԹԹ. ԽՈՐՀՐԴԱՀԱՅ ՏՊԱԳՐԱԿԱՆ ԳՐԱՖԻԿԱՅԻ  
ՈՃԱԿԵՐՊԱՐԱՅԻՆ, ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
(157-163)

Տաթևիկ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ  
ԿՈՄԻՏԱՍՅԱՆ ՄԻ ԱԿՈՐԴԻ ՇՈՒՐՋ  
(164-173)

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ  
ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ  
(174 -181)

Լիլիթ ՀԱԿՈԲՅԱՆ  
ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ԼԱԼՎԱՐԻ ՈՐՍԸ» ՕՊԵՐԱՆ.  
ՍՏԵՂԾՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ԲԵՄԱԿԱՆ ՃԱԿԱՏԱԳԻՐԸ  
(182 -189)

Զահրա ՄԱԼԵՔԻ  
ՊԱՐՄԻԿ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՆԿԱՐԻՉ ԱՅԻՆ ԱՂԴԱՇԼՈՒԻ ԱՐՎԵՍՏԸ  
(190-196)

Անի ԱՌՈՒՇԱՆՅԱՆ  
ՎԱՐԻԱՑԻՄԸ ՄԿՁՐՈՒՆՔՆԵՐԸ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ  
ՄԵԴԻԱՑԻԱՅԻԱՆԵՐՈՒՄ  
(197-204)

Yashar HOSSEINZADEH NAGHADEH  
STYLISTIC TRENDS IN MODERN ARCHITECTURE OF DUBAI  
(205-213)

Մանե ՄԿՐՏՁՅԱՆ  
ԼԵՎՈՆ ԹՅՈՒԹՅՈՒՆՋՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ  
ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ՍՅՈՒՐՈՒԵԱԼԻԶՄԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՏՈՒՄ  
(214-221)

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ  
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԵՎ ՎՐԱՍՏԱՆԻ ԶԱՐԳԱՑԱԾ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ԵՌԱԽՈՐԱՆ ԲԱԶԻԼԻԿ  
ՏԱՃԱՐՆԵՐԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ  
(222-234)

Ирина ЦОВЬЯНОВА  
НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ФОРМИРОВАНИЯ ДИРИЖЕРСКОГО ЖЕСТА  
(235-246)

Էմմա ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ  
ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՉԵՔԻՋՅԱՆԻ ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅԱՄԲ. Հ.ԲԵՌԼԻՈՋ՝ «REQUIEM»  
(247-252)

Շուշանիկ ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ  
ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
(253-262)

Սուսաննա ՂԱԶԱՐՅԱՆ  
ԱՌՆՈ ԲԱԲԱՋԱՆՅԱՆԻ «ՀԵՐՈՍԱԿԱՆ ԲԱԼԼԱԴԻ» ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ  
ՄԵԿՆԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԿԱՐԻՆԵ  
ՕՀԱՆՅԱՆԻ ԵՎ ԼԻԼԻԹ ՄԿՐՏՁՅԱՆԻ ԿԱՏԱՐՈՒՄՆԵՐԻ ՕՐԻՆԱԿՈՎ  
(263-269)

Շուշանիկ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ  
ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԸ ՇՈՒՇԻՈՒՄ 1901-1910 ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ  
(270-277)

Լիլիթ ԱՐՍԵՆՅԱՆ  
ԴՍՏԵՐ ԿԵՐՊԱՐԸ ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԱՐԴԱՐՅԱՆԻ ԿՏԱՎՆԵՐՈՒՄ  
(278-282)

Անի ՀԱՅԿԱԶՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆԻ ՀՈՒՇԱՔԱՐԵՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ  
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ  
(283-291)

Դալլիթ ՂԱԶԱՐՅԱՆ  
16-րդ դարի ժԱՊԱՎԵՆԱԶԵՎ ՀՄԱՅԻԼՆԵՐԸ  
(292-309)

Տաթևիկ ԱՐՇԱԿՅԱՆ  
ԲԱՐՍԵՂ ԿԱՆԱԶՅԱՆ ԵՎ ԱՎԵՏԻՍՆԱԶԱՐՅԱՆ. ԱՆՏԻՊ ՆԱՄԱԿ Ե.ԶԱՐԵՆՑԻ  
ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ԹԱՆԳԱՐԱՆԻՑ  
(310-316)

Sarah MALEK MOHAMMADI  
A COMPARATIVE STUDY OF TAKIEH DOWLAT THEATRE WITH ROYAL  
ALBERT HALL IN LONDON  
(317-324)

Անի ԱՌՈՒՇԱՆՅԱՆ  
ԱՐՄԵՆ ՍՄԲԱՏՅԱՆԻ «ՎԱՐԻԱՑԻԱՆԵՐԸ»  
(325-332)

Ալիոսկա ՄԱԶԻԴԻԱՆ  
ԶԲՈՍԱՇՐՋՈՒԹՅԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԱԿԱՑՈՒՆ ԴԻԶԱՅՆԸ  
ԼՃԵՐԻ ԱՓԱՄԵՐՁ ՏԱՐԱԾՔՆԵՐՈՒՄ  
(333-343)

Մարգարիտա ՔԱՄԱԼՅԱՆ  
1950-1960-ԱԿԱՆՆԵՐԻ ՖՐԱՆՍԻԱԿԱՆ ԲԵՄԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԿԱՆ  
ՄԵՏՈՒՄՆԵՐԸ  
(344-349)

Աննա ԱԴԱՄՅԱՆ  
ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՊՈԼԿԱՆԵՐԸ  
(350-360)  
ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ  
(361-364)



*Երիտասարդ Հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան՝  
նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին  
(19-21 հոկտեմբերի, 2012)  
Նստաշրջանի նյութեր*

Седьмая научная сессия молодых армянских искусствоведов,  
посвященная 175-летию со дня рождения Тиграна Чухаджяна  
(19-21 октября, 2012)  
Материалы сессии

Seventh Scientific Session of Young Art Historians,  
dedicated to Dikran Tchouhadjian's 175<sup>th</sup> anniversary  
(October 19-21, 2012)  
The materials of the conference

*Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պասյանի  
Կազմի ձևավորումը՝ Արմեն Մուրադյանի*

*Հրատ. պատվեր N  
Ստորագրված է տպագրության՝ 28.03.2013թ.  
Չափսը՝ 60 x 84<sup>1/16</sup>, թուղթ N 1  
տպագրական մամուլ:  
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:  
Գինը պայմանագրային:*

*ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ:*