

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



**Հրատարակվում է
Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի
ֆինանսավորմամբ**



**ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությունն
իր երախտագիտությունն է հայտնում
ՀՀ Նախագահ ՍԵՐժ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻՆ,
ինչպես նաև Երիտասարդ գիտնականների
աջակցության ծրագրին**

ու

**Հայաստանի Երիտասարդական հիմնադրամին՝
հայ արվեստագիտության հանդեպ ցուցաբերած
հոգատար վերաբերմունքի համար**

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՄՆՄԵԿԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ
(ՆՎԻՐՎՈՒՄ Է ՀՀ ԱՆԿԱԽՈՒԹՅԱՆ 25-ԱՄՅԱԿԻՆ)**

(30 սեպտեմբերի – 2 հոկտեմբերի, 2016թ.)

Նստաշրջանի նյութեր

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2017**

ՀՏԴ 7.072
ԳՄԴ 85
Ե 859

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի որոշմամբ
Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

Արարատ Աղասյան (նախագահ) – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Աննա Ասատրյան – արվեստագիտության դոկտոր
Լիլիթ Երնջակյան – արվեստագիտության դոկտոր
Մուրադ Հասրայան – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Հենրիկ Հովհաննիսյան – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Վիգեն Ղազարյան – ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Դավիթ Քերթմենջյան – ճարտարապետության դոկտոր
Գայանե Ամիրադյան – արվեստագիտության թեկնածու
Լիլիթ Արտեմյան – արվեստագիտության թեկնածու
Մերի Կիրակոսյան – արվեստագիտության թեկնածու
Մարտին Հարությունյան – արվեստագիտության թեկնածու
Մանե Մկրտչյան – արվեստագիտության թեկնածու
Տաթևիկ Շախկուլյան – արվեստագիտության թեկնածու
Մարգարիտա Քամայան – արվեստագիտության թեկնածու

Պատասխանատու խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Ե 859 Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջան (նվիրվում է ՀՀ անկախության 25-ամյակին): Նստաշրջանի նյութեր (30 սեպտեմբերի – 2 հոկտեմբերի, 2016թ.) / ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. - Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2017, 320 էջ:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2016թ. սեպտեմբերի 30-ից հոկտեմբերի 2-ը իր նիստերը գումարեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ անկախության 25-ամյակին:

Ժողովածուն պարունակում է նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցած երիտասարդ արվեստաբանների գեկուցումները: Նյութերը ներկայացվում են բնագրով՝ ըստ ելույթների հաջորդականության:

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ISBN 978-5-8080-1267-7

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2017

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՏԱՆՄԵԿԵՐՈՐԴ ՆՏԱՆՇՐՋԱՆԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ՀՀ ԱՆԿԱՆՈՒԹՅԱՆ 25-ԱՄՅԱԿԻՆ

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ, Հայաստանի Երիտասարդական հիմնադրամի ֆինանսավորմամբ, ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում և ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը գումարեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանը (2016թ. սեպտեմբերի 30-ից հոկտեմբերի 2-ը)՝ նվիրված ՀՀ անկախության 25-ամյա հոբելյանին: Նիստերը գումարվեցին ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի նիստերի դահլիճում և ՀՀ ԳԱԱ գիտաժողովների տանը:

Եռօրյա նստաշրջանի հինգ նիստերի ընթացքում ընթերցվեցին 37 զեկուցում, որոնցում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր իտաճյուղեր. կերպարվեստագիտություն, երաժշտագիտություն, ճարտարապետության պատմություն, կինոգիտություն և թատերագիտություն:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին երիտասարդ գիտնականներ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտից, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Երևանի պետական համալսարանից, Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից, Ալեքսանդր Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտից, «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնից, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտից, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտից, Քրիստափոր Քուչնարյանի անվան արվեստի դպրոցից, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանից, նաև մասնակիցներ՝ Ֆրանսիայից և Իրանի Իսլամական Հանրապետությունից:

Բացման խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր *Արարատ Աղասյանը*. «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանը նվիրված է ՀՀ անկախության 25-ամյա հոբելյանին: Եվ դա պատահական չէ. զեկուցումների զգալի մասը նվիրված է անկախության շրջանում Հայաստանի մշակութային կյանքում արձանագրված փոփոխություններին, նվաճումներին, ձեռքբերումներին, որոնք, այսօր, անհրաժեշտ

է արդեն պատմականացնել, սա արվեստաբանների առջև դրված հրատապ խնդիր է...», նկատեց Ա.Աղասյանը:

Ողջույնի խոսքով հանդես եկավ Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ *Արամ Սաթյանը*, ով շնորհավորելով տասնմեկերորդ նստաշրջանի բացման կապակցությամբ, նշեց. «Երիտասարդների ստեղծագործական աշխարհը ավելի ճկուն է, ժամանակից առաջ ընկնելու այդ ցանկությունը հնարավորություն է տալիս հույս ունենալ, որ այս գիտաժողովը կարող է բացել նոր էջեր հայ երաժշտագիտության մեջ»:

«Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը. անցած ուղին և ձեռքբերումները» բանախոսության մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն. *Մերի Կիրակոսյանը* ներկայացրեց էջեր խորհրդի գործունեության 12-ամյա պատմությունից:

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվ. թեկն., *Մարտին Հարությունյանը* վերլուծեց ՀՀ բանկերի գլխամասային գրասենյակների շենքերը և դրանց արտաքին, ներքին ձևավորումները: «Կնոջ կերպարը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստում» բանախոսության մեջ Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, արվ. թեկն., *Հռիփսիմե Վարդանյանն* անդրադարձավ նկարչի կանացի կերպարների վերլուծությանը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Մարիա Լազարևան* (գիտական ղեկավար՝ Հ.Սիմոնյան) ներկայացրեց «Բրոնզե գոտիների մարդակերպ ֆիգուրների պատկերագրությունը և իմաստաբանությունը (մ.թ.ա. II-I հզ.)» զեկուցումը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Նարե Նադարյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան) քննության առավ քանդակագործ Խաչատուր Իսկանդարյանի թողած գեղարվեստական ժառանգության մեջ հատուկ նշանակություն ունեցող դիմաքանդակային արձանիկները: «Երևանի երկու եկեղեցիների արտաքին հարդարանքը» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Լիլիթ Կարապետյանը* (գիտական ղեկավար՝ Զ. Հակոբյան) մեկնաբանեց Կոնդի Սբ. Հովհաննես և Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցիների քանդակային հարդարանքը՝ մատնանշելով եկեղեցիների հարթաքանդակների պատկերագրական առանձնահատկությունները: Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ *Անի Աճառյանը* (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան) «Թանգարանների ինտերիերի դիզայնի նախագծման փուլերը և դրանց գեղագիտական առանձնահատկությունները» զեկուցման մեջ ներկայացրեց թանգա-

րանների ինտերիերի դիզայնի կազմակերպման հաջորդականությունը, նշեց նաև թանգարանների ինտերիերի միջազգային որոշ օրինակներ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Քնար Կարվալյանն* (գիտական ղեկավար՝ Ս. Մանուկյան) անդրադարձավ Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանում հանգրվանած XIII-XIV դդ. ձեռագրարվեստում առկա Գրիգոր Լուսավորչի կերպարի պատկերագրությունը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, արվ. թեկն., *Մարգարիտա Քամալյանը* վերլուծեց «Արա Հարությունյանի «Կոմիտասականը» քննելով Հարությունյանի՝ Երևանում տեղադրված, Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, արվեստագետի ընտանիքի հավաքածուում և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում պահվող, Կոմիտասին նվիրված մոնումենտալ և հաստոցային քանդակները և գծանկարները: Ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թութունջյանի մասնակցությամբ XX դարի առաջին կեսի եվրոպական արքայազն արվեստի կարևոր բաղկացուցիչ հանդիսացող Կոնկրետ արվեստ և Աբստրակցիա-ստեղծաօրոճություն խմբավորումներին առնչվող թեման արծարծեց «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի աշխատակից, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Իրինա Գարստեֆերյանը*: Վարդգես Սուրենյանցի «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» պատկերի գեղանկարչական առանձնահատկությունների մասին էր արվ. թեկն., *Շուշանիկ Ջոհրաբյանի* (Ֆրանսիա) զեկուցումը: Տիգրան Ձիթոցյանին նվիրված զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն., *Մանե Մկրտչյանն* ընդհանուր գծերով ներկայացրեց նկարչի ստեղծագործական ուղին և անդրադարձավ նկարչի արվեստի առանձին փուլերին և դրանց բնութագրական առանձնահատկություններին: Հայոց պանթեոնային կառույցների բնութագրման ընդհանուր համատեքստում «Թբիլիսիի հայկական գերեզմանատների տապանաքարերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները» բանախոսությունը ներկայացրեց Ա. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի գիտական գծով փոխտնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Անի Գրիգորյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղայան): ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող *Շուշանիկ Մուրադյանը* (գիտական ղեկավար՝ Մ. Քամալյան) ներկայացրեց հայ գրաֆիկայի պատմության մեջ իր հաստատուն տեղը ունեցող «Քաջ Նազարը»՝ Արա Բեքարյանի նկարագարդումներում» թեման:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Նվագախմբի մենեջմենթի XXI դարի միտում-

ները» բանախոսության մեջ Հայաստանի պետական երիտասարդական նվագախմբի տնօրեն, արվ. թեկն., *Սարգիս Բալթաբջյանը* նկարագրեց նվագախմբի մենեջմենթի XXI դարի ուղղությունները՝ հիմնական շեշտը դնելով նվագախմբի գեղարվեստական բաժնի կատարվող աշխատանքների բացահայտմանը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվ. թեկն., *Լիլիթ Արտեմյանն* անդրադարձավ հայ կատարողական արվեստի նվիրյալ, տաղանդավոր դաշնակահարուհի և Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային մասնագիտական ամբիոնի պրոֆեսոր Անահիտ Բոզդանյանի ստեղծագործական դիմանկարին՝ մատնանշելով նրա գործունեության կատարողական և մանկավարժական ուղղությունները: Ռոք երաժշտության գեղագիտության առանձնահատկությունների մասին էր Երևանի Քրիստափոր Քուշնարյանի անվան արվեստի դպրոցի տնօրեն, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ն. Ավետիսյան) *Էդգար Գյանջումյանի* զեկուցումը: «Պոլիֆոնիկ հիերարխիան հայ երաժշտության մեջ» բանախոսության հեղինակ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական բաժնի վարիչ, արվ. թեկն. *Տարթևիկ Շախկոսյանն* անդրադարձավ սիմֆոնիկ երաժշտության մեջ հանդիպող ֆակտուրային մի առանձնահատուկ տեսակի, որի դրսևորումները հայ կոմպոզիտորների երկերում խիստ հատկանշական են: Հայ մեծանուն երգչուհի Նադեժդա Պապայանի (1868-1906) 1904 թվականի թիֆլիսյան հյուրախաղերի մասին էր Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ *Դավիթ Մելքոնյանի* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) զեկուցումը: Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ *Սոֆյա Ղազարյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ի. Զոլոտովա) «Հայ կոմպոզիտորների մանկական ալբոմների նշանակությունը պատանի դաշնակահարների ձևավորման գործում» զեկուցման մեջ դիտարկեց վերջին կես դարում ստեղծված հայկական մանկական դաշնամուրային ալբոմները և նրանց մեջ առկա ստեղծագործական լուծումները: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Գոռ Սալնազարյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) ներկայացրեց XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կատարողական արվեստի երկու փայլուն ներկայացուցիչների՝ բարիտոն Բեգլար Ամիրջանյանի (Ամիրջան 1868-1935) և ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյանի (1871-1942) ստեղծագործական համագործակցության պատմությունը և անդրադարձավ նրանց համատեղ համերգներին, որոնք տեղի են ունեցել 1904-1915 թթ. Պետերբուրգում, Պերմում,

Պետրոգրադում և Թիֆլիսում: «Շահնամեն» իրանական պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ» թեմային էր նվիրված Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ Ասղար Զանաթի Վահաթի (ԻԻՀ) (գիտական ղեկավար՝ Լ. Երնջալյան) զեկուցումը: Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոս, արվ. թեկն., *Սոնա Մակարյանը* ներկայացրեց ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, թառահար և դիրիժոր Հովիկ Սահակյանի ստեղծագործական դիմանկարը: «Օթար Թաթիշվիլու ստեղծագործական դիմանկարը» զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվ. թեկն., *Հովհաննես Մանուկյանն* անդրադարձավ Թբիլիսիում կայացած Թաթիշվիլու մենահամերգին և բանախոսի կատարմամբ իրականացած դաշնամուրային ստեղծագործությունների պրեմիերաներին:

Հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) գործունեության թիֆլիսյան շրջանի մասին զեկուցման մեջ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Նիկոլայ Կոստանդյանն* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) արձարծեց վերջինիս երաժշտական-քննադատական գործունեությանը, ի մասնավորի՝ 1895-1896 թվականներին «Արձագանք» լրագրում տպագրված հոդվածներին: Երևանում 2015 և 2016 թվականներին անցկացված կիթառի միջազգային փառատոների մասին զեկուցման մեջ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Մարիաննա Պողոսյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) ներկայացրեց Հայաստանի կիթառահարների ասոցիացիայի և Գերմանիայի Վուպերտալի կիթառահարների միջազգային ասոցիացիայի նախաձեռնությամբ 2015թ. հուլիսին Երևանում կազմակերպված «Երևանյան միջազգային կիթառի փառատոնին», որը կամուրջ դառնալով հայաստանյան և արտասահմանյան կիթառահարների միջև դարձավ շարունակական՝ նպատակ ունենալով միջազգային մակարդակի բարձրացնել Հայաստանում դասական կիթառային արվեստը, հնարավորություն տալ հասական կիթառահարներին ծանոթանալ մեր ժամանակների դասական կիթառի միջազգային դպրոցին, ունկնդրել և դասեր առնել այսօրվա առաջադեմ միջազգային ճանաչում ունեցող կիթառահար-պրոֆեսորների մոտ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի կրտսեր գիտաշխատող *Անի Հակոբյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ա. Փաիկանյան) շրջափեց հայ ժողովրդական օրորներում բանաձևային բանահյուսության տեսակներից

համարվող «Օրինանքն ու անեծքն իբրև բանաձևային բանահյուսության տեսակ հայ օրորներում» թեման: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հայցորդ *Արմենուհի Բաբլոյանը* (գիտական ղեկավար՝ Ծ. Մովսիսյան) քննության առավ Ավ.Խսահակյանի՝ տարբեր ժամանակաշրջաններում գրված յոթ բանաստեղծությունների հիման վրա Գևորգ Արմենյանի ստեղծած «Վարպետի սիրտը» կանտատը: Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտացուցադրական բաժնի վարիչ *Նայիրի Խաչատրյանը* «Իմ տատրակիս քունն է եկել»: Ժողովրդական օրօրի մի նորայայտ նմոյշ» զեկուցման մեջ երաժշտագիտական տեսանկյունից վերլուծեց նախկինում միայն տեքստային տարբերակներով հայտնի ժողովրդական օրօրի մեղեդին և անդրադարձավ բանաստեղծական տեքստի առանձնահատկություններին: «Հայ-ճապոնական երաժշտական առնչություններին միջմշակութային հաղորդակցության համատեքստում» թեմայի մասին էր Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս արվ. թեկն., *Աննա Ադամյանի* զեկուցումը:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Ձովունիի Աբ. Պողոս Պետրոս եկեղեցու VI դ. հորինվածքի վերակազմությունը» զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտ. թեկն., *Արեգ Հասրաթյանը*: Բանախոսը ընդգծեց եկեղեցու Vդ. վերջում և VI դ. սկզբին գմբեթավոր դահլիճի վերակառուցված լինելով հանգամանքը և վերջինիս առանցքային նշանակությունը հայկական ճարտարապետության մեջ: Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի Ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի և պատմության ամբիոնի ասիստենտ ճարտ. թեկն. *Դավիթ Նահապետյանը* ուսումնասիրեց «Տայքի և Գուգարքի IX-XI դդ. հայկական ճարտարապետական դպրոցի փոխազդեցությունների հարցը»՝ մատնանշելով այդ ճարտարապետական դպրոցի ազդեցությունները հարակից երկրների ճարտարապետության վրա, որոնք դրսևորվում են պաշտամունքային կառույցների հատակազծային, ծավալատարածական և դեկորատիվ հարդարանքային լուծումներում: «Նոր Ջուղայի/Իսպահանի առանձնատների ճակատների ճարտարապետական համամասնություններն ու համակարգը» զեկուցումը ներկայացրեց ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Արման Լուկասը* (ԻԻՀ) (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան): ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Սառա Մալքե Մոհամմադու* (ԻԻՀ) (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան) բանախոսությունը կրում էր «Իրանական ավանդույթը Թեհրանի

թատրոնների ճարտարապետության մեջ» վերնագիրը: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ *Յաշար Հոսսեհինգադե Նադադեի* (ԻԻՀ) (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան) բանախոսությունը նվիրված էր «Կայունության ցուցանիշների դրսևորմանը Դուբայի ճարտարապետության մեջ տաք անապատային կլիմայում» թեմային:

ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿԻՆՈ: ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող *Անուշ Ասլիբեկյանի* (գիտական ղեկավար՝ Հ.Հովհաննիսյան) զեկուցումը վերաբերում էր հայկականության հարցին՝ Վիլյամ Սարոյանի դրամաներում թեմային: «Սուբյեկտիվության սահմանը գիտական ուսումնասիրության մեջ» բանախոսության հեղինակ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվ. թեկն., *Արսեն Համբարձումովն* անդրադարձավ գիտական աշխատանքի կառուցվածքին և գեղարվեստական ստեղծագործության օբյեկտիվ գնահատականին:

Նստաշրջանն անցավ ակտիվ քննարկումների և կառուցողական հարցադրումների առողջ մթնոլորտում:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին, իրենց արժեքավոր խորհուրդներով, դիտողություններով և հարցադրումներով հանդես եկան ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր *Արարատ Աղասյանը*, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր *Աննա Ասափրյանը*, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր *Լիլիթ Երնջակյանը*, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ճարտարապետության դոկտոր *Մուրադ Հասրաթյանը* և ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի վարիչ, արվեստագիտության թեկնածու *Միեր Նավոյանը*: Գիտական նստաշրջանի հյուրն էր ֆրանսահայ երաժշտագետ և դիրիժոր *Ալեքսան Սիրանոսյանը*:

Գիտաժողովի արդյունքներն ամփոփեց և եզրույթակիչ խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր *Աննա Ասափրյանը*:

Մերի Կիրակոսյան

արվեստագիտության թեկնածու

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՐԳԸ՝ ՆՎԻՐՎԱԾ ԱՆԿԱՆՈՒԹՅԱՆ 25-ԱՄՅԱ ՀՈՐԲԼՅԱՆԻՆ

ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի (ԵԳԱԾ) շրջանակներում և ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի՝ 2016թ. սեպտեմբերի 30-ից հոկտեմբերի 2-ը Երևանում և Արզականում գումարած Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանի շրջանակներում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը և Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտը հոկտեմբերի 27-ին կազմակերպեցին համերգ՝ նստաշրջանին գիտական զեկուցումներով հանդես եկած երիտասարդ երաժիշտների մասնակցությամբ:

Համերգի մեկնարկից առաջ՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Արարատ Աղասյանին** ծննդյան 60-ամյա հոբելյանի առթիվ Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի տնօրեն **Նիկոլայ Կոստանդյանը** հանձնեց Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի շնորհավորական ուղերձը, որտեղ մասնավորապես ասված էր. «Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի աշխատակիցների և անձամբ իմ անունից շնորհավորում եմ Ձեզ՝ Ձեր ծննդյան 60-ամյա հոբելյանի առթիվ:

Անհնար է գերազնահատել Ձեր վաստակը հայ արվեստագիտության արդի փուլի զարգացման գործում: Ձեր հեղինակած մեկ տասնյակից ավելի գրքերն ու մենագրությունները, 150-ի հասնող հոդվածները ծանրակշիռ ներդրում են նոր և նորագույն շրջանի հայ կերպարվեստի ուսումնասիրության բնագավառում: Ձեր հետազոտությունների շնորհիվ բացահայտվել են նշված շրջանի արևելահայ, արևմտահայ և սփյուռքահայ մի շարք վարպետների անուններ և ստեղծագործություններ, որոնք ամբողջական են դարձնում XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի համայնապատկերը:

Խիստ արժեքավոր է Ձեր գործունեությունը մասնագիտական կադրերի պատրաստման ուղղությամբ: Ձեր հիմնադրած արվեստաբանական դպրոցի ներկայացուցիչներից շատերն այսօր իրենց վստահ քայլերն են կատարում հայ արդի արվեստագիտության ոլորտում:

Դուք այն հազվագյուտ գործիչներից եք, որը գիտական բեղմնավոր աշխատանքը մեծ հաջողությամբ կարողանում է համադրել կազմակերպչական եռանդուն գործունեության հետ: Ասվածի ապացույցը Ձեր դեկավարած գիտական օջախում՝ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում, տիրող բարենպաստ գիտաստեղծագործական մթնոլորտն է, ինչը պայմաններ է ստեղծում գիտական արդյունավետ գործունեության համար:

Այս առիթն օգտագործելով՝ ուզում եմ նաև իմ գոհունակությունը հայտնել Արվեստի ինստիտուտի և Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի սերտ համագործակցության առթիվ: Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի կազմում ընդգրկված մի շարք վաստակաշատ գիտնականներ նաև Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտական խորհրդի անդամներ են, մեր ինստիտուտի գիտական բաժինը համալրված է Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի կադրերով: Հավելեմ նաև, որ մեր հարկի տակ քանիցս առիթ ենք ունեցել հյուրընկալելու Արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատողներին, որոնք հանդես են եկել թե՛ գիտական դասախոսություններով, թե՛ համերգներով: Հուսով եմք, որ այս երկու գիտական օջախների ակտիվ համագործակցությունը հետագայում ևս կշարունակվի:

Եվս մեկ անգամ շնորհավորում եմ Ձեզ՝ մաղթելով քաջառողջություն, անսպառ ներշնչանքով հագեցած գիտաստեղծագործական կյանք և շարունակական հաջողություններ Ձեր գործունեության բոլոր ոլորտներում»:

Այնուհետև ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, դաշնակահարուհի **Լիլիթ Արտեմյանի** կատարմամբ հնչեց **Արարատ Աղասյանի** սիրելի կոմպոզիտորներից մեկի՝ Ֆրեդերիկ Շոպենի N 2 սի բեմոլ մինոր «Սկերցոն»:

Համերգային ծրագիրը մեկնարկեց համերգի, ինչպես նաև գիտական նստաշրջանի դեբյուտանտ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, բարիտոն **Գոռ Սալնազարյանի** ելույթով: Նրա կատարմամբ հնչեցին Նիկոլ Գալանդերյանի «Կրկին իմ հոգում» և «Արդյոք ու՛ր ես» (խոսք՝ Վահան Տերյանի, մշակումը՝ Մարգարիտ Սարգսյանի) ռոմանսները՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր **Մարգարիտ Սարգսյանի** նվագակցությամբ:

Ապա տողերիս հեղինակի կատարմամբ հնչեցին Անոն Բաբաջանյանի «Պոեմը», Արամ Խաչատրյանի «Տոկկատը», Տիգրան Զուխաճյանի «Պատրանքներ» Մեծ ֆանտաստիկ վալսը:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ, Ա. Հեքիմյանի անվան երաժշտական դպրոցի դասատու, կիթառահարուհի **Մարիաննա Պողոսյանը**, ում թեկնածուական ատենախոսությունը նվիրված է Հայաստանում կիթառի ուսումնասիրությանը, նվագեց կիթառի հայ կոմպոզիտորական դպրոցի հիմնադիր Էդուարդ Բադալյանի «Էլեգիան»:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտաշխատող, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր, դաշնակահար, երգեհոնահար **Հովհաննես Մանուկյանի** կատարմամբ հնչեց Վայն Շոթթերի «Footprints» (ոտնահետքեր) ստեղծագործության թեմայով ջազային իմպրովիզացիան:

Տիգրան Չուխաճյանի «Առ սեր իմ Հայաստան» (խոսք՝ Ստեփան Փափազյանցի) և «Երգ ուրախության» (խոսք՝ Մ. Երանյանի) երգերի կատարմամբ հանդես եկավ Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտի դասախոս, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, արվեստագիտության թեկնածու **Սոնա Մակարյանը՝** Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու **Աննա Աղամյանի** նվագակցությամբ:

Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ, սաքսոֆոնահար **Դավիթ Մելքոնյանը** ներկայացրեց Պոլ Բոնոյի «Կապրիս վալսի ձևով» ստեղծագործությունը՝ սոլո սաքսոֆոնի համար: Հետաքրքիր զուգադիպությամբ այդ օրը լրացավ Դ. Մելքոնյանի ծննդյան 25-ամյակը: Այդ առիթով ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն **Արարատ Աղասյանը** հորեյարին նվիրեց իր «Երվանդ Քոչարի տարածության մեջ» մենագրությունը՝ հեղինակային մակագրությամբ:

Համերգը եզրափակվեց Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ, Ք. Քուչնարյանի անվան արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության անդամ, կոմպոզիտոր **Էդգար Գյանջումյանի** «Ընկերիս» (համանուն վոկալ շարքից, խոսք՝ Հ. Թումանյանի) ստեղծագործության պրեմիերայով, որը կատարեցին Ձայնի պահպանման վոկալ-երգչախմբային դպրոցի երգչախումբը (խմբավար՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ Էմմա Առաքելյան) և սուպրանո Արմինե Վարդանյանը՝ Էդգար Գյանջումյանի նվագակցությամբ:

Արդեն ձևավորված ավանդույթի համաձայն՝ համերգի ընթացքում երաժիշտներին ծաղիկների փոխարեն իրենց մենագրությունները նվիրեցին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի դոկտորները՝ բաժնի վա-

րիչ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Աննա Ասատրյանը** («Լիբանանահայ երաժշտություն. Արուսյակ Այնթապյան», **Աղասյան Ա., Ասատրյան Ա.**, Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ (XIX դար – XX դարի սկիզբ), առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր **Լիլիթ Երնջակյանը** («Ալան Հովհաննեսի երաժշտությունը Արևելք-Արևմուտք մշակութային խաչուղիներում») և առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր **Մարգարիտա Ռուխկյանը** («Портреты армянских композиторов»):

Գիտական աշխատանքով զբաղվող հայ երիտասարդ երաժիշտ-կատարողների համերգի գաղափարը չափազանց կարևոր է, ինչը, կարծում ենք, նոր հորիզոններ կբացի հայ կատարողական արվեստի զարգացման ճանապարհին: Համերգի ընթացքում տիրող ջերմ մթնոլորտը նպաստեց երիտասարդ և ավագ սերնդի գիտնականների գիտաստեղծագործական շփումների շարունակմանը:

Ներածական ընդգրկուն խոսքով համերգը վարեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ **Աննա Ասատրյանը**:

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԱՐՎԵՏԱՔԱՆՆԵՐԻ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ.
ԱՆՑԱԾ ՈՒՂԻՆ ԵՎ ՁԵՌՔԵՐՈՒՄՆԵՐԸ**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինության նախաձեռնությամբ 2004 թվականի նոյեմբերին հիմնարկվեց Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը, որի ստեղծմանն իր հորդորներով և զորակցությամբ աջակցել է ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքի ակադեմիկոս-քարտուղար, ակադեմիկոս (այժմ՝ ՀՀ ԳԱԱ նախագահի խորհրդական) Վլադիմիր Բարխուդարյանը: Խորհրդի առաջին նախագահն էր արվեստագիտության թեկնածու Արթուր Ավագյանը, փոխնախագահը՝ արվեստագիտության թեկնածու Գալուստ Հովսեփյանը, քարտուղարը՝ արվեստագիտության թեկնածու Սառա Նալբանդյանը¹:

Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը ձևավորվել է ինստիտուտի տարբեր ստորաբաժանումների երիտասարդ գիտաշխատողներից, ասպիրանտներից և հայցորդներից (այդ թվում՝ հրավիրված անդամներ ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախներից): Խորհրդի գործունեության նպատակն է հայ արվեստի գրեթե բոլոր տեսակների՝ կերպարվեստի, ճարտարապետության, դեկորատիվ և կիրառական արվեստների, երաժշտության, թատրոնի, կինոյի պատմության և տեսությանն ուղղված հիմնախնդիրների համապատասխան գիտական ուսումնասիրությունների իրականացումը և երիտասարդ արվեստաբանների գիտական ակտիվության խթանումը: Խորհուրդը նպաստում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և հանրապետության այլ գիտակրթական, մշակութային օջախների երիտասարդ արվեստաբանների միջև անմիջական շփումներին: Համակարգում է Արվեստի ինստիտուտի գիտական տարբեր ստորաբաժանումների երիտասարդ արվեստաբանների գիտական ուսումնասիրությունների հրատարակումը՝ կազմելով խորհրդի խմբագրական-հրատարակչական գործունեության ծրագրերը, կորդինացնելով երիտասարդական գիտաժողովների կազմակերպման աշխատանքները:

2005 թվականի նոյեմբերի 16-17-ը ինստիտուտի պատմության մեջ առաջին անգամ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի և մշակութային այլ օջախ-

¹ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ-50, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, էջ 169, **Բալոյան Հ.**, Արվեստի ինստիտուտը երեկ և այսօր, «Կրթություն», Երևան, 2016, 27 հուլիսի, թիվ 31 (744), էջ 9:

ների երիտասարդ գիտնականների մասնակցությամբ գումարվեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման 016 մասնագիտական խորհրդի 10-ամյա հոբելյանին: Հայրենական արվեստաբանության կյանքում այս նախընթաց ձեռնարկը համախմբեց արվեստի բոլոր ուսումնական հաստատությունների, հայագիտական կենտրոնների 38 երիտասարդ հայագետ-արվեստաբաններին²:

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների արդեն ավանդական դարձած երկրորդ գիտական նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին 13 երիտասարդ գիտնականներ Արվեստի ինստիտուտից, Սորբոնի համալսարանից (Փարիզ), Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայից, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայից, Հայաստանի ազգային պատկերասրահից, Երևանի թատրոնի և կինոյի պետական ինստիտուտից, Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանից³: Շարունակական դարձավ այն փաստը, որ յուրաքանչյուր նստաշրջանի ավարտից հետո լույս է տեսնում «Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական նստաշրջանի նյութերի ժողովածուն»:

2008 թվականի մայիսին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտը տոնեց իր ծննդյան 50-ամյա հոբելյանը: Հարազատ ինստիտուտի կյանքում պանծալի իրադարձության կապակցությամբ նախատեսված հոբելյանական միջոցառումների շարքում իր արժանի տեղը զբաղեցրեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյա հոբելյանին⁴:

2009 թ. դեկտեմբերի 22-ին գումարվեց Երիտասարդ արվեստաբանների չորրորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյակին⁵:

² Տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Առաջաբանի փոխարեն //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջան՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի արվեստագիտության գծով գիտական աստիճանաշնորհման մասնագիտական 016 խորհրդի ստեղծման 10-ամյակին, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչություն, 2005, էջ 3:

³ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ նստաշրջան, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2007, 96 էջ:

⁴ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հիմնադրման 50-ամյա հոբելյանին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2009, 212 էջ:

⁵ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջան՝ նվիրված Կոմիտասի ծննդյան 140-ամյա հոբելյանին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, 264 էջ:

2010 թվականի մայիսին Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը վերակազմավորվեց. խորհրդի նախագահ ընտրվեց արվեստագիտության թեկնածու Մերի Կիրակոսյանը, նախագահի տեղակալ՝ արվեստագիտության թեկնածու Մարգարիտա Քամայանը, քարտուղար՝ Լուսինե Նուրազյանը: Նշված տարում մշակվեց և ներկայացվեց խորհրդի կանոնադրությունը:

2010 թվականի դեկտեմբերի 2-3-ը կազմակերպվեց Երիտասարդ արվեստաբանների հինգերորդ նստաշրջանը⁶, 2011-ի նոյեմբերի 26-27-ին գումարվեց հերթական գիտական վեցերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Հայաստանի Հանրապետության անկախության 20-ամյակին⁷:

2014 թվականին Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը բոլորեց իր առաջին տասնամյակը⁸: Այս տարվա նոյեմբերի 14-ին Երևանում կայացավ երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանը⁹:

⁶ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, 314 էջ, **Քամայան Մ., Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանը// «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, 1 (186), էջ 355-358:

⁷ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան՝ նվիրված ՀՀ անկախության 20-ամյակին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, 215 էջ, **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան //«Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, 1 (189), էջ 46-52, **Քամայան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջան //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, 1 (633), էջ 368-372:

⁸ Խորհրդի 10-ամյա հոբելյանի մասին տե՛ս **Քալոյան Հ.**, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը 10 տարեկան է, «Կրթություն», Երևան, 2014, 7 մայիսի, թիվ 21-22 (630-631), էջ 6:

⁹ Տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանը // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, էջ 5-10, **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանը //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 1 (643), էջ 408-412, **Սանթրյան Վ.**, Վստահ քայլեր արվեստի ճամփաներին. Երիտասարդ հայ արվեստաբանների 9-րդ գիտական նստաշրջանից, «Հայաստանի Հանրապետություն», Երևան, 2014, 15 նոյեմբերի, էջ 5, **Քալոյան Հ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների իններորդ գիտական նստաշրջան, «Կրթություն», Երևան, 2014, 17 դեկտեմբերի, թիվ 52 (661), էջ 11:

2015 թ. նոյեմբերի 10-11-ը գումարված Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը նվիրվեց XIX-XX դարերի հայ իրապաշտական գեղանկարչության ակնառու արվեստագետ Փ.Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին¹⁰:

Նույն՝ 2015-ին Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի ղեկավար կազմում տեղի ունեցան փոփոխություններ. նախագահի տեղակալներ նշանակվեցին արվեստագիտության թեկնածուներ Լիլիթ Արտեմյանը և Մարտին Հարությունյանը:

Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը մեծ, հաշտ ընտանիք է, որտեղ փոխըմբռնման, սիրո, հարգանքի և գիտաստեղծագործական առողջ մթնոլորտը համախմբում է արվեստի գրեթե բոլոր բնագավառների երիտասարդ գիտնականներին: Խորհրդի գործունեության կայացման մեջ անուրանալի և մեծ է Արվեստի ինստիտուտի տնօրինության՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի և տնօրենի տեղակալ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատըրյանի աջակցությունը և օգնությունը, ովքեր մշտապես սատարել են խորհրդի զարգացման գործընթացին: Միևնույն ժամանակ կարևորում ենք ինստիտուտի ավագ սերնդի գիտնականների օժանդակությունը՝ երիտասարդ արվեստաբանների գիտական մտքի առաջընթացին սատարող իրենց արժեքավոր խորհուրդներով:

2010 թվականի մայիսին ՀՀ ԳԱԱ նախագահությանն առընթեր վերակազմավորվեց ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհուրդը՝ բաղկացած

¹⁰Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի մասին տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին (նստաշրջանի նյութեր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, էջ 5-10: **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, 1 (646), էջ 355-359, **Արտեմյան Լ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանին //«Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, 1 (201) էջ 265-270, **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին, «Գիտություն», Երևան, 2016, N 1 (290), հունվար, էջ 5:

«Հ ՀԱԱ հաստատությունների երիտասարդ գիտաշխատողներից: Խորհրդի նախագահ ընտրվեց ֆիզմաթ գիտությունների թեկնածու Գևորգ Վարդանյանը, ով մեծ նվիրումով, հմուտ կազմակերպչի մոտեցմամբ և գիտական, հասարակական իր ակտիվ գործունեությամբ կարողացավ համախմբել տարբեր գիտաճյուղերի պատկանող երիտասարդ գիտնականներին՝ իրականացնելով մի շարք գիտական կարևոր միջոցառումներ, այդ թվում՝ գիտաժողովներ, սեմինարներ, գիտաժողով-դպրոցներ՝ դրանով իսկ հնարավորություն ընձեռելով միջինստիտուտային առավել լայն գիտական շփումների իրականացմանը և համագործակցությանը:

Երախտագիտությամբ նշենք, որ վերջին 6 տարիների ընթացքում Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդական խորհուրդը մշտապես զգացել է ՀՀ ԳԱԱ ԵԳԽ նախագահ Գևորգ Վարդանյանի աջակցությունը և հոգաժողությունը:

Այսպես, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը, լինելով ակադեմիական, երիտասարդական խորհրդի կազմում, 2010 թվականից ակտիվորեն մասնակցում է ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհրդի կազմակերպած գիտական նստաշրջաններին, համաժողովներին և սեմինարներին: 2010 թ. սեպտեմբերի 17-19-ը կազմակերպվեց «ՀՀ ԳԱԱ միջինստիտուտային գիտական համագործակցության հեռանկարները» թեմայով երիտասարդական գիտաժողով, որին մասնակցեց Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ Մերի Կիրակոսյանը՝ հանդես գալով «Ծանոթացում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հետ և երիտասարդ գիտնականների գիտական ձեռքբերումները» բանախոսությամբ:

ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհուրդն ակտիվ մասնակցություն է ունեցել նաև Հայաստանում առաջին անգամ կազմակերպված Երևան-գիտության փառատոն 2010-ին, որն իրականացավ ՀՀ ԳԱԱ, ՀՀ ԳԱԱ Էկոլոգանոսֆերային հետազոտությունների կենտրոնի, ՀՀ գիտության պետական կոմիտեի և Երևանի քաղաքապետարանի գործակցության շնորհիվ: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ Մերի Կիրակոսյանը նշված փառատոնի շրջանակներում հանդիսացել է «Դեպի կանաչ տնտեսություն» խորագիրը կրող արվեստի ցուցահանդեսի կազմակերպիչ և արժանացել է մասնակցության վկայականի¹¹:

¹¹ Ցուցահանդեսին բացման խոսքով հանդես եկան ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, արվեստագիտության թեկնածու Մարգարիտա Քամայանը և նույն ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ, արվեստագի-

2011 թվականից ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհուրդը գործակցում է Ռուս-հայկական ինովացիոն համագործակցության կենտրոնի հետ, որի շրջանակներում նշված տարվա մարտի 25-27-ը կազմակերպվեց եռօրյա ուսուցողական դասընթաց՝ «Ստեղծագործական գործընթացների կառավարման խնդիրները և ինովացիաները» թեմայով: Վերոնշյալ դասընթացն առաջինն էր «Ռոստոտրուդնիչեստվո» դաշնային գործակալության հայաստանյան ներկայացուցչության ինովացիոն գործունեությանն առնչվող ամենատարբեր թեմաներով կազմակերպվող սեմինարների շարքում:

ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհրդի նախաձեռնությամբ 2012 թվականի ապրիլի 13-15-ը տեղի ունեցավ «Երիտասարդ գիտնականների ձեռքբերումներն ու հեռանկարները» համաժողովը՝ նվիրված Հայաստանի Հանրապետության 20-ամյակին, որի մասնակիցների շարքում էր նաև ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու Արեգ Հասրայանը, ով հանդես եկավ «Դվինի կաթողիկոսարանի V դարի համալիրի ճարտարապետական հորինվածքի ձևափոխությունը VII դարում» բանախոսությամբ¹²: Մեկ տարի անց՝ 2013-ին, կայացավ «Երիտասարդ գիտնականների ձեռքբերումներն ու հեռանկարները» թեմայով երկրորդ համաժողովը, որի ժամանակ զեկուցմամբ հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Տաթևիկ Շախկույանը՝ անդրադառնալով «Անտունիները հայկական երաժշտական ֆոլկլորում» թեմային¹³:

«Ինովացիոն մոտեցումները գիտության բնագավառում» միջազգային, երիտասարդական գիտաժողովն իրականացավ 2014-ին: Նստաշրջանի աշխատանքներին այս անգամ մասնակցեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, Երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ Լիլիթ Արտեմ-

տության թեկնածու Մերի Կիրակոսյանը, տե՛ս «Երևան-գիտության փառատուն» (ծրագիր), Երևան, 2010, էջ 18,19:

¹² Տե՛ս **Հասրայան Ա.**, Դվինի կաթողիկոսարանի V դարի համալիրի ճարտարապետական հորինվածքի ձևափոխությունը VII դարում (վերակազմություն համակարգչային եռաչափ գրաֆիկայով) //Երիտասարդ գիտնականների ձեռքբերումներն ու հեռանկարները, երիտասարդ գիտնականների համաժողովի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, էջ 3-5:

¹³ Տե՛ս **Շախկույան Տ.**, Անտունիները հայկական երաժշտական ֆոլկլորում //Երիտասարդ գիտնականների ձեռքբերումներն ու հեռանկարները համաժողովի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 123-132:

յանը՝ ներկայացնելով «Վաչե Շարաֆյանի «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները» դաշնամուրային պիեսը» զեկուցումը¹⁴:

Երիտասարդ գիտնականների համար հատկապես նշանակալից էր 2012 թվականը, երբ հուլիսի 1-ից մեկնարկեց ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագիրը (ԵԳԱԾ): Ծրագրի ղեկավար մարմնի պատասխանատու քարտուղարն է տնտեսագիտության թեկնածու Կառլեն Խաչատրյանը: Ծրագիրը գործում է 7 հիմնական ուղղություններով՝ երիտասարդ գիտնականների միջազգային գիտական գործուղումների ֆինանսական աջակցության տրամադրում, գիտաժողովների, սիմպոզիումների, դպրոցների կազմակերպման, գիտական դրամաշնորհների տրամադրման, գիտական սարքերի և նյութերի ձեռքբերման, բարձր ազդեցության գործակից ունեցող պարբերականներում գիտական հոդվածների տպագրության համար ֆինանսական աջակցության տրամադրում, ինչպես նաև երիտասարդ գիտնականների հեղինակած գրքերի տպագրության ֆինանսական աջակցության հատկացում և մրցանակաբաշխության կազմակերպում:

ԵԳԱԾ-ը իր 5-ամյա գործունեության ժամանակահատվածում ֆինանսական աջակցություն է տրամադրել ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի 3 գիտական նստաշրջանների կազմակերպման, ինստիտուտի 4 երիտասարդ գիտաշխատողների գրքերի հրատարակության և մեկ միջազգային գիտական գործուղման համար¹⁵:

¹⁴ Տե՛ս **Արտեմյան Լ.**, Վաչե Շարաֆյանի «Անտեսանելի կապույտ թիթեռնիկների ձայները» դաշնամուրային պիեսը // *Инновационные подходы в области науки (материалы международной молодежной конференции)*, Ереван, 2014, стр. 161-168:

¹⁵ Գիտաժողովներ (Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տ.Չոլխանյանի 175-ամյակին, 2012, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյակին, 2013, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասնմեկերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ անկախության 25-ամյակին, 2016), գրքեր (**Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, 2014, **Արտեմյան Լ.**, XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, 2015, **Հարությունյան Մ.**, Բեմական նորագույն տեխնոլոգիաների հնարավոր կիրառումը Հայաստանի դիտադահլիճային շինությունների վերակառուցումներում, 2016, **Ամիրադյան Գ.**, Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում, 2016): Միջազգային գիտական գործուղման ֆինանսավորում՝ Association of Art Historians (AAH, Արվեստա-

Անկասկած, երիտասարդ գիտնականների համար նախատեսված ՀՀ նախագահի ծրագիրը մեծապես նպաստում է երիտասարդ գիտաշխատողների առաջ ծառայած գիտական որոշ խնդիրների հաղթահարմանը և ազնիվ քայլ է երիտասարդներին աջակցելու, գիտական տարաբնույթ ծրագրեր կյանքի կոչելու տեսանկյունից:

ԵԳԱԾ-ի հովանու ներքո իրականացված Արվեստի ինստիտուտի անդրանիկ գիտաժողովը տեղի է ունեցել 2012 թ. հոկտեմբերի 19-21-ը, որը նվիրված էր հայ դասական պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորական դպրոցի սկզբնավորող, հայ երաժշտական դպրոցի հիմնադիր, հանճարեղ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին¹⁶:

Գիտաժողովի բացման խոսքում ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Արարատ Աղասյանը նկատեց. «Իր պատմության մեջ առաջին անգամ մեր նստաշրջանն իր ընդգրկմամբ միջազգային է, քանի որ նրա աշխատանքներին մասնակցում են երիտասարդ արվեստաբաններ ինչպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտից ու ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախներից, այնպես էլ Մյունխենից, Ռուսաստանի Դաշնությունից՝ Մոսկվայից, Նովոսիբիրսկից, և Իրանի Իսլամական Հանրապետությունից»¹⁷:

բանների ասոցիացիա. **Քամայան Մ.**, Ֆրանսահայ նկարիչները. Ինտեգրում և հայկականություն, 2016, ապրիլի 7-9-ը, Էդինբուրգ):

¹⁶ Տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Համերգ «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 15: Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013: Նստաշրջանի մասին տե՛ս Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, 2012, N 12 (253), դեկտեմբեր, էջ 2, **Քամայան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին //«Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, 3 (191), էջ 255-260, **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, 4 (636), էջ 295-300:

¹⁷ **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի

Մեկ տարի անց՝ նույն ծրագրի շրջանակներում, 2013-ի նոյեմբերի 15-17-ին, ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը գումարեց Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70 - ամյակին¹⁸: Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին ինչպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի, ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախների՝ Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի, Երևանի պետական համալսարանի, Երևանի Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի, Երևանի Սայաթ-Նովայի անվան երաժշտական դպրոցի, Վանաձորի Հովհաննես Թումանյանի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտի, այնպես էլ Նովոսիբիրսկի ճարտարապետության և գեղարվեստի պետական ակադեմիայի և Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացի-ասպիրանտները: Գիտաժողովին ողջույնի խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԲՈՀ-ի նախագահ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Լիլիթ Արզումանյանը, ով նշեց. «Այս և նման քայլերը կապում են երիտասարդությանը երկրի գիտությանը, հասարակական-քաղաքական կյանքին, մշակույթին: Այս առումով չափազանց արժևորում եմ Արվեստի ինստիտուտի ղեկավարության միտումը՝ նման ձևով ապրելու, և այդ հավատամքը, որ իրենք ունեն...»¹⁹: 2014-ի գարնանը հրատարակվեց գիտաժողովի նյութերի ժողովածուն²⁰:

2015 թվականի մարտի 11-ին ԵԳԱԾ-ի նախաձեռնությամբ կազմակերպվեց երիտասարդ գիտնականների էքսպո-ցուցահանդեսը, որում առանձին տաղավարով ներկայացավ նաև Արվեստի ինստիտուտը: Երիտասարդ գիտնականների ձեռքբերումները ներկայացնող ցուցահանդես այցելեց նաև ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանը:

ծննդյան 175-ամյակին (նստաշրջանի նյութեր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 6:

¹⁸ Նստաշրջանի աշխատանքների մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջան՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյակին //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, 1 (640), էջ 322-327:

¹⁹ **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջան..., էջ 323:

²⁰ Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական ութերորդ նստաշրջան՝ նվիրված ՀՀ ԳԱԱ հիմնադրման 70-ամյակին, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, 266 էջ:

Երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում 2016 թվականի հունիսի 20-23-ը տեղի ունեցավ «Մշակութային աստղագիտությունը Հայկական լեռնաշխարհում» երիտասարդական գիտաժողովը, որի կազմակերպիչներն էին ՀՀ ԳԱԱ հայագիտության և հասարակական գիտությունների բաժանմունքը, Հայկական աստղագիտական ընկերությունը, ՀՀ ԳԱԱ Վ. Համբարձումյանի անվան Բյուրականի աստղադիտարանը, ՀՀ մշակույթի նախարարությունը: ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ Մերի Կիրակոսյանն ընդգրկվեց գիտաժողովի գիտական կազմկոմիտե: Եռօրյա գիտական նստաշրջանին ակտիվ մասնակցություն ունեցան նաև Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ գիտաշխատողները և ասպիրանտները: Արվեստի ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Մարիաննա Տիգրանյանը ներկայացրեց «Երկնային լուսատուները հայոց ավանդական հարսանեկան գովքերում» զեկուցումը, նույն բաժնի կրտսեր գիտաշխատող Անի Հակոբյանն անդրադարձավ երկնային լուսատուների թեմատիկային հայ օրորներում: Սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արսեն Համբարձումովը հանդես եկավ «Տիեզերք, առասպել և կինոարվեստ» բանախոսությամբ, իսկ նույն բաժնի հայցորդ Անի Գրիգորյանն արձարժեց «Աստղագիտական բնույթի հորինվածքների կիրառումը ճարտարապետական փոքր ձևերում» թեման²¹:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների նստաշրջանների պատմության մեջ առաջին անգամ 2012 թվականից հիմք դրվեց նոր ավանդույթի ձևավորմանը՝ յուրաքանչյուր գիտական նստաշրջան ավարտել երիտասարդական համերգի ուղեկցությամբ:

Այսպես, 2012 թվականի դեկտեմբերի 12-ին ՀՀ ԳԱԱ նիստերի դահլիճում տեղի ունեցավ Տիգրան Չոլխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը համերգը: Համերգի ընթացքում Հայաստանում առաջին անգամ գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչների ու դաշնակահարների կատարմամբ ներկայացվեցին էջեր Տ. Չոլխաճյանի կամերային ստեղծագործություններից, մեներգեր ու դաշնամուրային պիեսներ: «Գարուն» ռոմանսը կատարեց արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի Ա. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի մեներգիչ, ՀՀ նախա-

²¹ Մշակութային աստղագիտությունը Հայկական լեռնաշխարհում (երիտասարդական գիտաժողով, 2016, 20-23 հունիսի, թեգիսների ժողովածու):

գահի երիտասարդական մրցանակի դափնեկիր Գուրգեն Բավեյանը: Արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Արտեմյանը ներկայացրեց Մահանվազը՝ հայոց անդրանիկ դաշնամուրային March funèbre-ն, «Պատրանքներ» և «Սիրունիկ» Սալոնի մագուրկան: «Երգ ուրախության» և «Առ սեր իմ Հայաստան» մեներգերի կատարմամբ հանդես եկավ արվեստագիտության թեկնածու, հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Սոնա Մակարյանը Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի դասախոս Աննա Ադամյանի նվագակցությամբ: Արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, կոմպոզիտոր և երգեհոնահար Հովհաննես Մանուկյանի կատարմամբ հնչեցին «Քուզի ջրվեժը» և «Եվս մեկ գավոտ» գործերը: Հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Հակոբյանը կատարեց «Proti Polka»-ն, իսկ միջազգային մրցույթների դափնեկիր Սոֆյա Ղազարյանը՝ «Չվարթություն» պոլկան: Համերգի ավարտին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ Աննա Ասատրյանի կատարմամբ հնչեց հայկական առաջին կոմիկական «Արիֆի խորամանկությունը» օպերայից կոմպոզիտորի կատարած տրանսկրիպցիաներից մեկը²²: Համերգը վարեց արվեստագիտության թեկնածու Աննա Ադամյանը:

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի շրջանակներում 2015-ի նոյեմբերի 17-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների տան հյուրընկալ դահլիճում կայացավ «Փանոս Թերլեմեզյանի սիրելի կոմպոզիտորները» խորագրով համերգը, որին մասնակցեցին գիտական աշխատանքով զբաղվող երիտասարդ երգիչներ, դաշնակահարներ և կոմպոզիտորներ: Միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Լիլիթ Արտեմյանը ներկայացրեց Տ. Չուխաճյանի «Մահանվազը», որի կատարումը նվիրվեց նույն օրը կյանքից հեռացած ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Կարինե Խուդաբաշյանի հիշատակին, և «Մեծ ֆանտաստիկ վալսը», ինչպես նաև Բեթհովենի N 28 լյա մաժոր Սոնատի 1-ին մասը և Կոմիտասի չորս պարերը՝ «Երանգին», «Ունաբին», «Մարալին» և «Շուշիկին»: Վեյն Շոթերի թեմայով ջազային իմպրովիզացիայով հանդես եկավ արվեստագիտության թեկնածու երգեհոնահար Հովհաննես Մանուկյանը: Կոմիտասի «Մուփս էր երկին-

²² Տե՛ս Ասատրյան Ա., Համերգ «Տիգրան Չուխաճյանի կամերային ստեղծագործությունը» // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Տիգրան Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին (նստաշրջանի նյութեր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 17, 18:

քը» ռոմանսը և գեղջկական «Մատնիքը մատովս չէր» երգը հնչեցին արվեստագիտության թեկնածու Սոնա Մակարյանի կատարմամբ և Սոֆյա Ղազարյանի նվագակցությամբ: Աննախադեպ էր ԻԻՀ քաղաքացի Ասդար Զանաբի Վահաբի կատարումը. նա հայերեն երգեց Կոմիտասի «Կռունկը» և «Քելե, քելե»: Կիթառահար Մարիաննա Պողոսյանը կատարեց Էդուարդ Բադալյանի «Էքսպրոմտը»: Համերգի ավարտին Էդգար Գյանջումյանի և Ձայնի պահպանման մասնագիտացված դպրոցի երգչախմբի կատարմամբ հնչեցին «Учись прощать» և «Քեզ միշտ փառք» խմբերգերը²³: Համերգը վարեց և ներածական խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրենի տեղակալ Աննա Ասատրյանը:

Նույն՝ 2015-ի «Հայոց ցեղասպանություն-100. ճանաչումից՝ հատուցում» միջազգային երկօրյա գիտաժողովի շրջանակում հոկտեմբերի 15-ին Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում տեղի ունեցավ արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանի մենահամերգը: Համերգն ուներ եռամաս կառուցվածք՝ «Կոմիտաս», «Հայոց Մեծ եղեռնի արտացոլումը երաժշտության մեջ» և «Վերածնունդ»: Համերգի առաջին համարը Տ. Չուխաճյանի «Մահանվագն» էր, որի կատարումը ձոնվեց Հայոց ցեղասպանության մեկ ու կես միլիոն անմեղ զոհերի հիշատակին: Ի դեպ, Արտեմյանը Չուխաճյանի Մահանվագի առաջին համերգային կատարողն է Հայաստանում: Համերգի հաջորդ երեք համարները ներկայացրին կոմիտասյան շարքը, որը եզրափակվեց Հարություն Դելլալյանի «Նվիրում Կոմիտասին» երաժշտական դիպտիխով: Համերգի միջնամասում պրեմիերաներ էին: Դրանք այն գործերն էին, որոնք գրվել էին Մեծ եղեռնի անմիջական ազդեցության տակ՝ XX դարի հայ ծովանկարիչ Վ. Մախոխյանի «Հայաստանի ողբը» երաժշտական պիեսը, 1915-ին Ռուսաստանում տպագրված Լ. Սիմոնյանցի «Беженец» պիեսը: Ինչպես նաև ստեղծագործություններ, որոնք գրվել էին Եղեռնից ճիշտ 100 տարի անց՝ Միխայիլ Կոկոժակի «Колокол не умолкнет никогда» ստեղծագործությունը, երգեհոնահար Հովհաննես Մանուկյանի «Տեր մեր Հիսուս Քրիստոս. նա գալիս է» դաշնամուրային պիեսը: Ա. Ասատրյանը Հայաստանում առաջին անգամ նվագեց Այնթապյանի «Chatti ya dinyi» դաբլեն: Համերգի եզրափակող՝ հայ

²³ Տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանը՝ նվիրված Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակին (նստաշրջանի նյութեր), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, էջ 10:

ժողովրդի վերածնունդը խորհրդանշող մասում Արտեմյանը կատարեց Ա. Բաբաջանյանի «Պոեմը», Ա. Խաչատրյանի «Տոկկատը» և Տ.Չուխաճյանի «Մեծ ֆանտաստիկ վալսը»²⁴:

Մեկ տարի անց՝ 2016 թվականի հուլիսի 9-ին, կրկին Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում Հայաստանի կոմպոզիտորների միության «Համագործակցություն» նախագծի շրջանակներում կազմակերպվեց հայ-չինական ժամանակակից երաժշտության փառատոնը:

Արվեստագիտության թեկնածու դաշնակահարուհի Լիլիթ Արտեմյանի կատարմամբ հնչեցին չինական ժողովրդական երգերի մշակումներ, Հայաստանի կոմպոզիտորների միության նախագահ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Արամ Սաթյանի «6 բազատել» դաշնամուրային շարքը, իսկ Գևորգ Հովհաննիսյանի «Օրորոցային» պիեսը հայկական վիոլայի և դաշնամուրի համար կատարեց երգեհոնահար, կոմպոզիտոր Հովհաննես Մանուկյանը²⁵:

Խորհրդի գործունեության տասնամյա ժամանակահատվածում Արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբաններն ունեցել են մի շարք գիտական, հասարակական, ստեղծագործական ձեռքբերումներ: Մեր երիտասարդներն ակտիվորեն մասնակցում են միջազգային գիտաժողովների, վերապատրաստումների, սեմինարների, անդամակցում են միջազգային արվեստաբանական կազմակերպություններին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը, լինելով միջազգային և հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, 2006-ին արժանացել է «Հայաստան» համահայկական հիմնադրամի հատուկ կրթաթոշակի:

Արվեստագիտության թեկնածու, կոմպոզիտոր, երգեհոնահար և դաշնակահար Հովհաննես Մանուկյանը 2006-ին Մոսկվայում կայացած Երիտասարդ երգեհոնահարների երկրորդ բաց միջազգային փառատոն-մրցույթի դափնեկիր է:

ՀՀ ԿԳՆ պետական կոմիտեի կողմից «Ասպիրանտների հետազոտությունների աջակցության ծրագիր-2012» մրցույթի հաղթող ճանաչվեց արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը:

²⁴ Տե՛ս Կիրակոսյան Մ., Լիլիթ Արտեմյանի մենահամերգը Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 3(645), էջ 274-276:

²⁵ «Համագործակցություն» հայ-չինական ժամանակակից երաժշտության (համերգի ծրագիր), Երևան, 2016, <http://www.aravot.am/2016/07/10/713456/> (21.10.2016, 15:00):

տագիտության թեկնածու Մարտին Հարությունյանը, ով 2016-ից Ստրասբուրգում հիմնադրված («European Center for Human Rights») «Մարդու իրավունքների եվրոպական կենտրոնի» հիմնադիր անդամ է:

2008-ին երաժիշտ-կատարողների հանրապետական երկրորդ փառատոնին դաշնակահարուհի Լիլիթ Հակոբյանն արժանացել է «Լավագույն կոնցերտմայստեր» մրցանակին, ինչպես նաև ՀՀ ԿԳՆ պետական կոմիտեի կողմից «Ասպիրանտների և երիտասարդ հայցորդների հետազոտությունների աջակցության ծրագրի» շրջանակներում արժանացել է դրամաշնորհի:

2011-ին Համաշխարհային հայկական կոնգրեսի, Ռուսաստանի հայերի միության և ՀՀ ԳԱԱ «Լավագույն գիտական աշխատանք» մրցանակաբաշխության դափնեկիր դարձավ արվեստագիտության թեկնածու Տաթևիկ Շախկուլյանը, ով Երևանի քաղաքապետարանի կողմից ստացել է նաև «Լավագույն մանկավարժ» պատվոգիրը, 2016-ին ընտրվել է («International Council for Traditional Music») «Ավանդական երաժշտության միջազգային խորհրդի» հայաստանյան ներկայացուցիչ:

Արվեստագիտության թեկնածու Մանե Մկրտչյանը Բրիտանական խորհրդի Մշակութային առաջնորդության միջազգային դրամաշնորհային ծրագրի 2011 թվականի հաղթող է:

Իսկ արվեստագիտության թեկնածու Գայանե Ամիրադյանը 2016-ից անդամակցում է («Verein zur Erforschung der Monodie, Vienna») «Վիեննայի Մոնոդիայի ուսումնասիրության ընկերությանը»:

Հայ արվեստագիտության ասպարեզում արձանագրած հաջողությունների և ձեռքբերումների շարքում անխոս կարևոր է անդրադառնալ մեր երիտասարդ արվեստաբանների գրքերի, մենագրությունների հրատարակմանը:

2010-ին պետական պատվերով լույս տեսավ ճարտարապետության թեկնածու **Արեգ Հասրաթյանի** «Արուճի վաղըրիստոնեական համալիրը» հետազոտությունը²⁶: Գրքում ներկայացվում և վերլուծվում են հուշարձանախմբի տեսական և գործառնական հիմնախնդիրները: Տրվում են Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցու, իշխանական պալատի, եռանավ բազիլիկի և միանավ եկեղեցու վերակազմությունները:

Արվեստագիտության թեկնածու **Տաթևիկ Շախկուլյանի** «Կոմիտասի ստեղծագործական վաղ շրջանը (1891-1899)» աշխատությունը հրատարակվեց

²⁶ Տե՛ս **Հասրաթյան Ա.**, Արուճի վաղըրիստոնեական համալիրը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, 196 էջ:

2014-ին պետական պատվերի շրջանակում²⁷: Գիրքն անդրադարձ է կոմիտասագիտության լայնեզր ասպարեզում գրեթե չուսումնասիրված՝ կոմիտասյան կոմպոզիտորական ստեղծագործության վաղ՝ 1891-1899 թվականներն ընդգրկող շրջանին: Ի մի է բերվել Վարդապետի կոմպոզիտորական վաղ երկերի պահպանված գրեթե ողջ ձայնագրված զանգվածը:

Նույն՝ 2014 թվականին, կրկին պետպատվերով լույս է տեսել արվեստագիտության թեկնածու **Գոռ Վանյանի** «Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը» մենագրությունը²⁸:

Շեղինակը ներկայացնում է XX դարի հայ անվանի ռեժիսոր Արմեն Գուլակյանի (1899-1960) ստեղծագործական կյանքը և արվեստը: Սույն գիտական ուսումնասիրության մեջ քննության են առնված բազմաթիվ արխիվային նյութեր, որոնց հիման վրա հետազոտողը բացահայտում է Գուլակյանի ռեժիսորական ոճն ու արվեստի առանձնահատկությունները:

ՀՀ ԳԱԱ հայագիտական ուսումնասիրությունները ֆինանսավորող համահայկական հիմնադրամի աջակցությամբ 2015-ին հրատարակվեց արվեստագիտության թեկնածու **Մանե Մկրտչյանի** «Սիմվոլիզմ. արձագանքը հայ կերպարվեստում, XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ» անդրանիկ աշխատությունը²⁹:

Մ.Մկրտչյանն անդրադարձել է գեղարվեստական ամենաբազմաշերտ ուղղություններից մեկին՝ սիմվոլիզմին, և դրա դրսևորումներին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կերպարվեստում: Դիտարկվել են ուղղության սկզբնավորմանն ու պատմությանն առնչվող հարցերը, քննվել են գեղանկար-

²⁷ Տե՛ս **Շախկույան Տ.**, Կոմիտասի ստեղծագործական վաղ շրջանը (1891-1899), Երևան, «Ամրոց գրուպ», 2014, 192 էջ: 2016-ին լույս է տեսել Տ.Շախկույանի մենագրության՝ Ա. Ասատրյանի հեղինակությամբ գրախոսականը, տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Տաթևիկ Շախկույան. Կոմիտասի ստեղծագործության վաղ շրջանը (1891-1899) // «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, 1 (201), էջ 241-244:

²⁸ Տե՛ս **Վանյան Գ.**, Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը, Երևան, «Արմավ», 2014, 240 էջ:

²⁹ Տե՛ս **Մկրտչյան Մ.**, Սիմվոլիզմ. արձագանքը հայ կերպարվեստում XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 180 էջ: Հրատարակվել է տվյալ աշխատության վերաբերյալ արվեստագիտության դոկտոր Աննա Ասատրյանի հեղինակած գրախոսականը, տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Մանե Մկրտչյան, Սիմվոլիզմ. արձագանքը հայ կերպարվեստում, XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ // «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, 1 (646), էջ 346, 347:

չական սիմվոլիզմի առանձնահատկությունները: Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի ծավալումը բացահայտվում է նկարիչներ Վ.Սուրենյանցի, Ե.Թադևոսյանի, Մ.Սարյանի և քանդակագործ Հ. Գյուրջյանի ստեղծագործության օրինակով:

Արվեստագիտության թեկնածու **Արսեն Համբարձումովը** «Սերգեյ Փարաջանովի ստեղծագործության սոցիալ-հոգեբանական և գեղարվեստական նախադրյալները» վերտառությամբ գրքի հեղինակն է³⁰:

Գրքում դիտարկվում են Ս. Փարաջանովի ֆիլմերը, սցենարները և որոշ կոլաժներ:

Երիտասարդների գիտական աշխատությունների հրատարակման աջակցության տեսանկյունից բեղմնավոր և շարունակական եղավ հատկապես ԵԳԱԾ-ի և Արվեստի ինստիտուտի համագործակցությունը: 2014-ին այս ծրագրի շրջանակներում հրատարակվեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ, արվեստագիտության թեկնածու **Մերի Կիրակոսյանի** «Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը» մենագրությունը, որը նվիրվեց նկարչի ծննդյան 150-ամյակին³¹:

Հեղինակն առաջին անգամ դիտարկել է նկարչի մասնակցությամբ կայացած ցուցահանդեսների լիակատար ժամանակագրությունը, արվեստագետի հասարակական, գրական գործունեության ամբողջական տարեգրությունը: Ուսումնասիրել է Փ.Թերլեմեզյանի գեղարվեստական ժառանգությունը՝ որոշարկելով նկարչի դերը հայ կերպարվեստի պատմության մեջ, գիտական շրջանառության մեջ դնելով նկարչի վրձնին պատկանող և հանրությանն անհայտ աշխատանքներ:

2015-ին ԵԳԱԾ-ի հովանավորությամբ լույս տեսավ երկու աշխատություն. առաջինը «Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործություն-

³⁰ Տե՛ս **Амбарцумов А.** Социально-психологические и художественные предпосылки творчества С. Параджанова. Ереван, 2015, 200 с.

³¹ Տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014, 190 էջ: Լույս են տեսել Մ.Կիրակոսյանի մենագրության երկու գրախոսականները. տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Մերի Կիրակոսյան, Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը //«Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 3(645), էջ 261, 262, **Քամայան Մ.**, Մերի Կիրակոսյան. Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը //«Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 2 (199), էջ 260-263:

ները» ուսումնասիրությունն է, որի հեղինակն է արվեստագիտության թեկնածու **Աննա Աղամյանը**³²:

Երիտասարդ երաժշտագետը ներկայացրել է Տիգրան Չուխաճյանի (1837-1898) դաշնամուրային ստեղծագործությանը նվիրված բազմակողմանի և ամբողջական մի աշխատություն, որտեղ հայ երաժշտագիտության մեջ առաջին անգամ համալիր ուսումնասիրության են արժանացել մեծ կոմպոզիտորի դաշնամուրային բոլոր ստեղծագործությունները՝ բացահայտելով դրանց ոճական-կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները և կատարողական մեկնաբանման հարցերը:

Երկրորդ գիրքը՝ «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու **Լիլիթ Արսենյանի** «XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները» հետազոտությունն է³³: Աշխատության մեջ ներկայացված է տեխնիկական նորամուծությունները յուրացրած հայ կոմպոզիտորների նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված դաշնամուրային ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը: Առաջին անգամ XX դարի նոր կոմպոզիտորական տեխնիկայով գրված հայկական դաշնամուրային ստեղծագործությունների կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունները դիտարկվել են նաև կատարողական մեկնաբանման պլան կառուցելու նպատակով:

Եվ բոլորովին վերջերս՝ սեպտեմբերին, կրկին երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում հրատարակվեց «ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահի տեղակալ, արվեստագիտության թեկնածու **Մարտին Հարությունյանի** «Բեմական նորագույն տեխնոլոգիաների հնարավոր կիրառումը Հայաստանի դիտադահլիճային շինությունների վերակառուցումներում» գիրքը, որն առաջին

³² Տե՛ս **Աղամյան Ա.**, Տիգրան Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 225 էջ, **Ասատրյան Ա.**, Երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագիրը և հայ արվեստագիտության ապագան, «Գիտություն», Երևան, 2015, սեպտեմբեր, N 9 (286), էջ 5:

³³ Տե՛ս **Արսենյան Լ.**, XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2015, 235 էջ: Լույս է ընծայվել գրքի գրախոսականը, տե՛ս **Ասատրյան Ա.**, Լիլիթ Արսենյան, XX դարի նոր կոմպոզիցիոն տեխնոլոգիաներով գրված հայկական դաշնամուրային երաժշտության կատարողական խնդիրները //«Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2016, 2(202), էջ 266-269:

գիտական հետազոտությունն է, որտեղ քննարկվում և ուսումնասիրվում են հայկական և արտերկրյա մի շարք դիտադահիլիճային շինություններ՝ առաջարկելով նորագույն մեթոդների կիրառմամբ արդիականացնել Հայաստանի դիտադահիլիճային շինությունների դահիլիճներն ու դրանց բեմական մասերը³⁴:

ԵԳԱԾ-ի աջակցությամբ 2016-ին հրատարակվեց արվեստագիտության թեկնածու **Գայանե Ամիրադյանի** «Ութձայն համակարգը հայ հոգևոր երգարվեստի Նոր Ջուղայի կամ հնդկահայոց երգվածքում» ուսումնասիրությունը:

Կրկին մեր խորին շնորհակալությունն ենք հայտնում Երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրին՝ մեր արվեստաբանների գիտական աշխատանքների հրատարակմանը սատարելու համար:

Այսպիսով, երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդն իր գործունեության 12 տարիների ընթացքում արձանագրել է զգալի ձեռքբերումներ: Եթե սկզբնական շրջանում խորհրդի անդամները 13-ն էին, ապա այսօր՝ 50-ը: Այս երիտասարդական կառույցն իր հաստատմամբ և նման արագընթաց զարգացմամբ պարտական է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրինությանն իր անկողմնակալ, օբյեկտիվ մարտավարությանը և երիտասարդ սերնդի գիտական աճը խթանող գործառույթին:

Արվեստի ինստիտուտում տիրող համերաշխության, գիտական առողջ, բարի մթնոլորտում, անկասկած, նոր գաղափարների շուրջ կմիավորվեն երիտասարդ արվեստաբանները՝ իրականացնելով նորանոր ծրագրեր, իրենց փոքր, բայց ուրույն ներդրումը կատարելով արվեստագիտության զարգացման կարևոր գործում, հայ արվեստի պատմության գանձարանը համալրելով արժեքավոր ուսումնասիրություններով և գրքերով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է 2004 թվականից ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում գործող երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի 12-ամյա գործունեության պատմությանը:

Ժամանակագրական հերթագայությամբ անդրադարձ է կատարվում մինչ օրս կազմակերպված 10 գիտաժողովներին, երիտասարդական համերգներին: Կարևորվում են ՀՀ ԳԱԱ երիտասարդ գիտնականների խորհրդի վերակազմավորումը (2010), վերջինիս ջանքերով կազմակերպված երիտասարդական գիտաժողովների, սեմինարների անցկացումը, որում իրենց մասնակցությունն են ունեցել նաև երիտասարդ արվեստաբանները:

³⁴ Տե՛ս **Հարությունյան Մ.**, Բեմական նորագույն տեխնոլոգիաների հնարավոր կիրառումը Հայաստանի դիտադահիլիճային շինությունների վերակառուցումներում, Երևան, «Անտարես», 2016, 168 էջ:

Արժարժվում են երիտասարդ արվեստաբանների հասարակական և գիտական ձեռքբերումները՝ հանգամանորեն ներկայացնելով հրատարակված գրքերը, աշխատությունները:

Բանալի բաներ – գիտական նստաշրջան, համերգ, երիտասարդ գիտնական, նկարիչ, երաժշտագետ, ճարտարապետություն, խորհուրդ, արվեստաբան:

Мэри КИРАКОСЯН

СОВЕТ МОЛОДЫХ ИСКУССТВОВЕДОВ. ИСТОРИЯ И ДОСТИЖЕНИЯ

Данная статья посвящена истории 12-летней деятельности совета молодых искусствоведов Института Искусств Национальной Академии Наук Республики Армения. В хронологическом порядке представлены десять научных сессий, молодежные концерты, организованные в Институте Искусств. Особое значение придается реорганизации совета молодых ученых Национальной Академии Наук Республики Армения, усилиями которых были организованы конференции и семинары с участием молодых искусствоведов. Обсуждаются общественные и научные достижения молодых искусствоведов, подробно представляются опубликованные книги и научные работы.

Ключевые слова – научная сессия, концерт, молодой ученый, художник, музыковед, архитектура, совет, искусствовед.

Meri KIRAKOSYAN

THE COUNCIL OF YOUNG ART HISTORIANS. HISTORY AND ACHIEVEMENTS

This article is dedicated to the 12-year history of the council of young art historians of Institute of Art of National Academy of Sciences of Armenia. In chronological order are presented ten scientific sessions, youth concerts, organized at the Institute of Art. A special importance is given to reorganization of the council of young scientists of the National Academy of Sciences of Armenia, which has organized conferences and seminars, attended by young art historians as well. The social and scientific achievements of young art historians are discussed, their books and scientific works are presented in detail.

Key words – scientific session, concert, young scientist, painter, musicologist, architecture, council, art historian.

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԲԱՆԿԵՐԻ ԳԼԽԱՄԱՍԱՅԻՆ ԳՐԱՍԵՆՅԱԿՆԵՐԻ ՇԵՆՔԵՐԸ.
ԱՐՏԱՔԻՆ ԵՎ ՆԵՐՔԻՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ¹**

ՀՀ անկախացման առաջին իսկ ամիսներից մի շարք պետական ու վարչատնտեսական շինություններին ու հիմնարկներին զուգահեռ ձևավորվեց նաև ՀՀ բանկային ոլորտը:

Ձևավորվեցին ինչպես մի շարք նոր բանկեր, այնպես էլ անվանափոխվեցին կամ վերակազմավորվեցին Խորհրդային Հայաստանից ժառանգած ֆինանսաբանկային կառույցները:

25 տարվա ընթացքում ՀՀ բանկային ոլորտում տեղի են ունեցել մի շարք վերադասավորումներ. հիմնադրվել կամ լուծարվել են մի շարք բանկեր, ինչպես նաև ֆինանսաբանկային կառույցներ:

Հետազոտության մեջ անդրադառնում ենք ներկա պահին ՀՀ տարածքում գործող հայկական և միջազգային կապիտալով գործունեություն ծավալող բանկերին՝ դրանց գլխամասային գրասենյակների շենքերին:

Կիրոճենք ցուցակագրել և մասնագիտական վերլուծության ենթարկել բանկերի գլխամասային կառույցների էքստերիերն ու ինտերիերը, ինչպես նաև դրանց ֆիրմային ոճը կամ բրենդի գունային ու կոմպոզիցիոն լուծումների համատեղելիությունը:

2016 թ. սկզբներին Հայաստանում գործում էին 21 բանկ և շուրջ 3 տասնյակից ավելի վարկային կազմակերպություն, սակայն բանկերից մի քանիսն ամիսների ընթացքում պետք է միանա այլ բանկերի կամ լուծարվի, այսպես օրինակ Պրոկրեդիտ բանկն արդեն միավորվել է Ինեկոբանկին, իսկ ԲՏԱ-Հայաստանը՝ Հայէկոնոմբանկին:

Աստիճանաբար բանկերի գլխամասային գրասենյակների շենքերին, դրանց պատմությանն ու ներկա ճարտարապետական տեսքին:

ՎՏԲ-Հայաստան բանկ

Հայտնի հայ ճարտարապետ Վ. Միրզոյանի նախագծով են կառուցվել Երևանի մի շարք կարևորագույն շենքեր, դրանցից էր նաև արքունական պալատի և նահանգական գանձատան շենքը՝ ներկայիս Նալբանդյան 46 հաս-

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 15T-2A088 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

ցեում գործող ՎՏԲ-Հայաստան բանկի սև շենքը: Այն որպես պալատ գործել է մինչև 1918 թ., իսկ 1923 թ.-ից սկսած՝ գործել է որպես «Հայինայբանկ»: Շուրջ 70 տարի անց 1993 թ.՝ ՀՀ անկախացումից հետո, բանկը վերակազմավորվեց՝ պահպանելով անունը: 2004 թ. այն գնվեց ռուսական «Վնեշտորգբանկի» կողմից, իսկ 2006 թ. ռեբրենդինգից հետո այն վերանվանվեց «ՎՏԲ-Հայաստան բանկ»:

Ներկայումս շենքը պահպանել է իր սկզբնական ճարտարապետական տեսքը: Շենքը չի խեղաթյուրվել կամ ենթարկվել զանազան վերածնափոխությունների: Ժամանակի ընթացքում կատարվել են ներքին հարդարման աշխատանքներ, որոնք ամենևին չեն անդրադարձել շենքի թե՛ արտաքին, և թե՛ ներքին ճարտարապետական հորինվածքին: ՎՏԲ-Հայաստան բանկն ունի 67 մասնաճյուղ ՀՀ մարզերում և Երևանում, բոլորն էլ բարվոք և բրենդինգի համահունչ վիճակում են: Ուսումնասիրելով ՎՏԲ խմբի բանկերի բրենդն ու արտաքին ձևավորման գույներն ու կոմպոզիցիոն լուծումները՝ կարող ենք փաստել, որ ՎՏԲ-Հայաստան բանկի բոլոր մասնաճյուղերի ինտերիերային հարդարանքն ու բրենդի օգտագործումը լիովին համահունչ են ՎՏԲ խմբի ֆիրմային ոճին: Ինչպես մասնաճյուղերի, այնպես էլ գլխամասային գրասենյակի ինտերիերում գերակշռում են սպիտակ, մոխրագույն, կապույտ և արծաթագույն գունային երանգները, իսկ գրաֆիկական տարրերում այս գույներին ավելացված է նաև աննշան կարմիրը: Կարմիրը, կապույտը և մոխրագույնը գերակշռում են նաև կահույքի ձևավորման մեջ:

Շենքի արտաքին գովազդային նյութերը փոքր-ինչ շեղում են շենքի ճարտարապետական տեսքը: Ցանկալի կլիներ փոքրացնել թե՛ բանկի անվանման տառաչափը և թե՛ լուսավորվող լոգոտիպը շենքի ճակատային մասում:



Հայբիզնեսբանկ

ՎՏԲ-Հայաստան բանկի շենքի շարունակությամբ գտնվող Հայբիզնեսբանկի սև շենքը Վ. Միրզոյանի նույն նախագծի շարունակությունն է՝ կառուցված 1901 թ.: Կառուցման առաջին իսկ տարիներից շենքը գրեթե չի փոխել իր թե՛ ներքին և թե՛ արտաքին ճարտարապետական հորինվածքը: Բանկը հիմնադրվել է 1991 թ.: Սկզբնական անվանումը եղել է «Արմինվեստբանկ», այնուհետև 1994 թ. վերանվանվել է «Հայինվեստբանկի», իսկ 2006 թ.՝ «Հայբիզնեսբանկի»: Բանկն ունի 48 մասնաճյուղ Երևանում, ՀՀ մարզերում և ԼՂՀ-ում: Դրանցից գրեթե բոլորը, ինչպես նաև գլխավոր գրասենյակը հարդարված են բրենդին համահունչ: Մասնաճյուղերի, ինչպես նաև գլխավոր գրասենյակի ինտերիերում գերակշռում են սպիտակը, կարմիրը և արծաթագույնը, որոնք շեղված չեն ֆիրմային ոճից և պահպանում են բրենդի առանձնահատկությունը: Գլխամասի արտաքին ձևավորումը չափավոր է, ինչը չի շեղում կամ խեղաթյուրում շենքի ճարտարապետական տեսքը, սակայն շքամուտքի դռան ահռելի մեծ և կոմպոզիցիոն լուծումներից զուրկ և կարելի է ասել անիմաստ բռնակները համահունչ չեն շենքի էքստերիերին, ինչպես նաև բրենդի գրաֆիկական ոճին:



PSU բանկ

PSU բանկի գլխավոր գրասենյակը գործում է Սախարովի հրապարակին կից «Սախարով» բիզնես կենտրոնի առաջին հարկում: «Սախարով» բիզնես կենտրոնը, որը նախկինում հայտնի էր որպես «Երկրաբանական կոմիտե», կանգուն է 1936 թվականից: Այն նախագծել են այնպիսի մեծանուն ճարտարապետներ, ինչպիսիք են Կարո Հալաբյանը և Միքայել Մազմանյանը: «Սախարով» բիզնես կենտրոն անվանումը շենքը ստացել է 2008 թվականի

վերակառուցումից հետո: Փոքր, միջին և խոշոր բիզնեսի ներկայացուցիչներին կենտրոնը վարձակալությամբ տրամադրում է Եվրոպական ոճով կահավորված գրասենյակային տարածքներ՝ հարմարավետ աշխատանքային պայմաններով:

ԲՏԱ բանկը միջազգային «ԲՏԱ ԻՆՎԵՍՏՄԵՆԿ» ՓԲԸ-ի իրավահաջորդն է, որն էլ 1991 թ.-ից գործող «Սևան բանկ»-ի իրավահաջորդն է: Բանկն ունի ընդամենը 5 մասնաճյուղ, որոնք հարդարված և կահավորված են ընկերության ֆիրմային ոճին համահունչ, այն է՝ կարմիր և կանաչ գույների համադրությամբ: Բանկի մյուս մասնաճյուղերը գործում են նորակառույց տարածքներում կամ բնակելի շենքերի առաջին հարկերի առևտրային տարածքներում, որոնք ճարտարապետական արժեք չունեն և մասնագիտական վերլուծության անհրաժեշտություն չկա: Բանկի մասնաճյուղերում ընդհանուր առմամբ պահպանված են ֆիրմային ոճն ու ինտերիերի տարրերը:

Կոնվերս բանկ

Բանկը հիմնադրվել է 1991 թ.՝ որպես Հյուսիս-Հայկական բանկ, իսկ 1994 թ. արտոնագրվել է որպես «Կոնվերս բանկ»: Բանկի գլխամասային գրասենյակը գործում է Հանրապետության հրապարակի Կապի և տրանսպորտի նախարարության շենքի աջակողմյան հատվածում: Շենքը կառուցվել է 1953 թ. ճարտարապետներ Մ. Գրիգորյանի և Է. Սարապյանի գլխավորությամբ: Թեև բանկի ներքին տարածքը վերածնափոխվել է՝ հարմարեցվելով հաճախորդների սպասարկմանը, սակայն շենքի էքստերիերային ոչ մի ձևափոխություն չկա: Շենքը լիովին պահպանել է իր նախկին ճարտարապետական տեսքը, ավելին՝ պահպանվել են նույնիսկ խորհրդային ժամանակաշրջանից ժառանգած մուտքի դռան ձևավորումները Խորհրդային Միության խորհրդանշաններով, որը, ըստ մասնագիտական վերլուծության, ավելի գրավիչ և պատմականորեն հարուստ ժառանգության մասնիկ է մերօրյա Երևանում: Մուտքի հատվածում փակցված է նաև բանկի անունը գովազդային տարածաձավալական տառերով, ինչպես նաև տեղադրված է բանկոմատ, սակայն դրանք ամենևին չեն խանգարում թե՛ շենքի արտաքին և թե՛ ներքին ճարտարապետական հորինվածքին: Նկատելի են մասնագիտորեն գրագետ լուծումներ բանկի արտաքին և ներքին հարդարման աշխատանքներում: Առանձնակի ուշադրություն պետք է դարձնել բանկի շքամուտքի սկզբնական հատվածին, որն անհրաժեշտ լուծումներով առանձնացված է բանկի սպասարկման հիմնական սրահից: Կոնվերս բանկն ունի շուրջ 34 մասնաճյուղ Երևանում, ՀՀ

մարզերում և ԼՂՀ-ում. գրեթե բոլորը ձևավորված և հարդարված են միևնույն ոճով, ամենուր պահպանված են ֆիրմային ոճն ու գրաֆիկական տարրերի գունային և դետալային համադրումները, որոնք հիմնականում արտահայտված են նարնջագույն և կապույտ երանգներով: Բանկի կահավորումը նույնպես համահունչ է բանկի ոճին, նկատելի են թե՛ մարքեթինգային և թե՛ դիզայներական հմուտ աշխատանքները:



Ամերիա բանկ

Ամերիաբանկը վերանվանվել է 1995 թ. նախկին «Հայներարտբանկից», որը հիմնադրվել էր 1992 թ.:

Բանկի գլխավոր գրասենյակը գործում է վերջերս կառուցված «Երևան պլազա» բիզնես կենտրոնի տարածքում: «Երևան պլազա» բիզնես կենտրոնը առաջին «Ա» - դասի բիզնես կենտրոնն է Հայաստանում: Ժամանակակից ութհարկանի շենքը գտնվում է մայրաքաղաքի անմիջապես սրտում՝ քաղաքապետարանի դիմաց: Բիզնես կենտրոնի հարմարավետ դիրքն ապահովում է հեշտ հասանելիություն դեպի տարբեր հասարակական հիմնարկներ, դեսպանություններ, միջազգային կազմակերպություններ, բանկեր, ինչպես նաև զբոսաշրջային վայրեր: «Երևան պլազա» բիզնես կենտրոնը հագեցած է նորագույն ճարտարագիտական համակարգերով և «խելացի շենք» տեխնոլոգիաներով, որոնք ապահովում են առավելագույն հարմարավետություն և անվտանգություն: Դա բազմաֆունկցիոնալ համալիր է: «Երևան պլազա» բիզնես կենտրոնի ընդհանուր մակերեսը կազմում է ավելի քան 13 հազ. ք.մ., որից 9 հազ. ք.մ.-ը զբաղեցված է տարբեր կազմակերպությունների կողմից: Ստորգետնյա ավտոկայանատեղիի իր ավտովագման կետով, ինչպես նաև հյուրերի

համար նախատեսված առանձին ավտոկայանն ապահովում է առավել հարմարավետություն բիզնես կենտրոնի վարձակալների համար:

Ինչպես շենքի առաջին, այնպես էլ վերջին հարկում փակցված են բանկի գովազդային լուսային վահանակները, որոնք հրաշալիորեն լրացնում են շենքի արտաքին ձևավորումը և չեն խաթարում բիզնես կենտրոնի էքստերիերը: Բանկն ունի 13 մասնաճյուղ Երևանում, ՀՀ մարզերում և ԼՂՀ-ում: Բանկի բոլոր մասնաճյուղերը հագեցած են բանկային սպասարկման ոլորտի գերժամանակակից ինքնասպասարկման սարքավորումներով, և բանկը կարելի է համարել ՀՀ-ում գործող բանկերից գերարդիականներից մեկը: Ամերիա բանկի բրենդը տեսանելի և պահպանված է բոլոր մասնաճյուղերում: Մասնագիտորեն և էսթետիկապես հաճելիորեն կահավորված և հարդարված են բոլոր սրահները բանկին համահունչ ոճով, որտեղ գերակշռում են մուգ և բաց կանաչ ու սև գույները: Բոլոր մասնաճյուղերում, ինչպես նաև գլխամասային գրասենյակում պահպանված է գրաֆիկական ոճը, որտեղ տեսանելի են և՛ գովազդային նյութերում օգտագործված գրաֆիկաները, և՛ կոմպոզիցիոն լուծումները:



Արդշինբանկ

2008 թ. շուրջ երեք տարի տևած հիմնանորոգումից հետո, բանկն իր հաճախորդներին և աշխատակազմին է ներկայացնում ժամանակակից պահանջներին համապատասխանող շենք՝ հագեցած բոլոր տեխնիկական համակարգերով, որոնք անհրաժեշտ են հաճախորդների սպասարկումը և անձնակազմի աշխատանքը բարձր մակարդակով կազմակերպելու համար: Շենքի ճակատային մասի ճարտարապետական տարրերի լուծումը գտել է հայտնի ճարտարապետ Սարգիս Գյուրգադյանը: Պահպանվել է 1950-ական թվականներից ճարտարապետ Է. Արևշատյանի ղեկավարությամբ կառուցված նախկին

քաղաքապետարանի ճակատային մասի ճարտարապետական ոճը՝ օգտագործելով բարդ ինժեներատեխնիկական լուծումներ:



Այժմ Արդշինբանկը թարմացնում և ֆիրմային ոճին է համապատասխանեցնում ՀՀ-ում և ԼՂՀ-ում գործող գրեթե բոլոր մասնաճյուղերը, որոնց ներքին ձևավորումները համահունչ են բրենդի գունային և կոմպոզիցիոն լուծումներին, սակայն գլխամասային գրասենյակն այնքան էլ համահունչ չէ բանկի ֆիրմային ոճին, քանի որ գլխամասային գրասենյակի ներքին ձևավորումները լիովին տարբերվում են բրենդի գրաֆիկական ոճից, ինչպես նաև հիմնական համարվող կապույտի, սպիտակի և մոխրագույնի փոխարեն այստեղ գերակշռում են շագանակագույնի տարբեր երանգները:

Արձանագրենք նաև մեկ դրական փաստ, այն է՝ վերանորոգումների ժամանակ չի խեղաթյուրվել շենքի ոչ մի կոմպոզիցիոն և ճարտարապետական հորինվածք, իսկ շենքի լուսավորությունն ու լուսավորվող լոգոտիպի չափն ու ծավալը լրացնում և ավելի հաճելի գեղագիտական տեսք են հաղորդում շենքի էքստերիերին:

Հետազոտության ընթացքում առաջացած դժվարությունների արդյունքում, այնուամենայնիվ, չկարողացանք ընդգրկել բոլոր բանկերի գլխամասային գրասենյակների շենքերը, որոշ բանկեր չցանկացան տրամադրել փաստագրական տվյալներ բանկի բրենդի կամ գլխամասային գրասենյակի շենքի տարեգրության վերաբերյալ, մյուսները պարզապես չթույլատրեցին կատարել ներքին ֆոտոնկարահանումներ:

Այնուամենայնիվ կարող ենք փաստել, որ քննարկման առարկա դարձած բանկերի գլխամասային գրասենյակների շենքերը բարվոք վիճակում են, իսկ մյուսները նույնիսկ գերադրիական. նրանց ֆիրմային ոճերը լիովին

համարժեք են համաշխարհային ժամանակակից բանկային ոլորտի գրաֆիկական լուծումներին:

Մի շարք բանկերի չանդրադարձանք նաև պարզապես այն պատճառով, որ դրանց գլխամասային գրասենյակների շենքերը գտնվում էին պարզապես տիպային բնակելի շենքերի առաջին հարկերում, իսկ բրենդի քննարկումը չդիտարկեցինք պարզապես դրա բացակայության կամ թերի և ոչ լիարժեք լինելու պատճառով:

Բացառությամբ կարելի է նշել միայն Էյչ-Էս-Բի-Սի-Հայաստան բանկի ֆիրմային ոճը, որը լիովին համապատասխանում է համաշխարհային Էյչ-Էս-Բի-Սի-խմբի գունային և կոմպոզիցիոն լուծումներին՝ կարմիր, մոխրագույն, սև, սպիտակ: Բանկի բոլոր մասնաճյուղերը կահավորված են գերարդիական էքսպրես բանկինգ սարքավորումներով և կահավորանքով: Բոլոր մասնաճյուղերի արտաքին ձևավորումները կատարված են բրենդին հարիր, զուսպ՝ չշեղելով ճարտարապետական կամ դիզայներական ոչ մի հորինվածք:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

«Անկախացման առաջին իսկ ամիսներից մի շարք պետական ու վարչատնտեսական կառույցներին զուգահեռ ձևավորվեց նաև ՀՀ բանկային ոլորտը:

Ձևավորվեցին ինչպես մի շարք նոր բանկեր, այնպես էլ անվանափոխվեցին կամ վերակազմավորվեցին Խորհրդային Հայաստանից ժառանգած ֆինանսաբանկային կառույցները:

25 տարվա ընթացքում ՀՀ բանկային ոլորտում տեղի են ունեցել մի շարք վերադասավորումներ. հիմնադրվել կամ լուծարվել են մի շարք բանկեր, ինչպես նաև ֆինանսաբանկային կառույցներ:

Զեկույցում անդրադառնում ենք ներկա պահին ՀՀ տարածքում գործող հայկական և միջազգային կապիտալով գործունեություն ծավալող բանկերին՝ դրանց գլխամասային գրասենյակների շենքերին: Ցուցակագրվում և մասնագիտական վերլուծության են ենթարկվում բանկերի գլխամասային կառույցների էքստերիերն ու ինտերիերը, ինչպես նաև դրանց ֆիրմային ոճը կամ բրենդի գունային ու կոմպոզիցիոն լուծումների համատեղելիությունը:

Զեկույցում հերթով անդրադառնում ենք բոլոր բանկերի գլխամասային գրասենյակների շենքերին, դրանց պատմությանն ու ներկա ճարտարապետական տեսքին՝ չանտեսելով նաև բանկերի ֆիրմային ոճն ու արտաքին ձևավորման գրաֆիկական տարրերը:

Բանալի բաներ – բանկերի գլխամասային գրասենյակներ, ինտերիեր, էքստերիեր, գրաֆիկական ոճ, բրենդինգ:

Мартин АРУТЮНЯН

ЗДАНИЯ ГОЛОВНЫХ ОФИСОВ БАНКОВ АРМЕНИИ: ВНУТРЕННЕЕ И ВНЕШНЕЕ ОФОРМЛЕНИЕ

В статье говорится о зданиях головных офисов банков Армении. Профессионально исследуются не только внешний вид и интерьер упомянутых головных офисов банков Армении, но и их совместимость со стилем, композиционными и цветовыми решениями корпоративного бренда. Кроме того, представлена история и состояние зданий, а также их современный архитектурный облик.

Ключевые слова – здания головных офисов банков, интерьер, экстерьер, графический стиль, брендинг.

Martin HARUTYUNYAN

HEAD OFFICES BUILDINGS OF ARMENIAN BANKS: EXTERIOR AND INTERIOR DESIGN

The report refers to the buildings of head offices of banks which currently function in Armenia. Professionally are investigated not only the exterior and the interior of the mentioned head offices buildings, but also their compatibility with compositional and color solutions of corporate brand style.

In addition, reference is made to the history and condition of the premises, as well as to their present architectural appearance. The corporate style and exterior graphic design elements of the buildings have also been focused on.

Key words – banks' head offices buildings, interior, exterior, graphic style, branding.

ՆԿԱԳԱԽՄԲԻ ՄԵՆԵՋՄԵՆԹԻ XXI ԴԱՐԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ

Դասական երաժշտության յուրաքանչյուր համերգի ներկա գտնվելիս ունկնդիրը տեսնում է միայն այն, ինչ «ցուցադրվում է» բեմի վրա և ինչպես թատերարվեստում և մյուս բեմական ժանրերում երբեք չի երևում, թե ինչպիսի աշխատանք է կատարվում հետնաբեմում, նույնիսկ միջոցառումից (համերգից) օրեր, ամիսներ, որոշ դեպքերում նաև տարիներ առաջ, որպեսզի ստեղծվի և պատշաճ մակարդակով անցկացվի այդ միջոցառումը:

Ներկայացվող նյութը գուցե փոքր-ինչ ոչ գիտական նշանակություն ունի, սակայն այն շատ հետաքրքիր է և չբացահայտված: Կարելի է ասել, որ այս մասին խոսելու ենք առաջին անգամ:

Եվ այսպես, ժամանակակից նվագախմբի կառավարման համակարգը հիմնականում կազմված է հետևյալ բաժիններից.

1. գեղարվեստական մենեջմենթի բաժին,
2. տեխնիկական ապահովման բաժին,
3. արտաքին կապերի, հյուրախաղերի և արտիստների սպասարկման բաժին,
4. գովազդի և առաջխաղացման բաժին,
5. ադմինիստրատիվ բաժին, որը ներառում է հաշվապահությունը, մարդկային ռեսուրսների կառավարման բաժինը և այլն:

Իհարկե, կան նվագախմբեր, որոնք շեղված են այս կառուցվածքից, սակայն եվրոպական և ամերիկյան նվագախմբերի 90%-ի դեպքում գործում է հենց այս վարչակազմակերպման ձևը:

Այժմ հերթով անդրադառնանք վերը նշված բաժինների գործառույթների և պարտականություններին՝ իհարկե կենտրոնանալով գեղարվեստական բաժնի աշխատանքի բացահայտման վրա:

Գեղարվեստական բաժինը ղեկավարում է նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարը: Ի դեպ, ոչ բոլոր դեպքերում է, որ նվագախմբի գեղարվեստական ղեկավարը նաև նվագախմբի գլխավոր դիրիժորն է:

Գեղարվեստական ղեկավարը պատասխանատու է նվագախմբի համերգաշրջանի կազմման, համերգային ծրագրերի և նախագծերի հաստատման, ինչպես նաև նվագախմբի զբաղվածության ապահովման համար: Իսկ գլխավոր դիրիժորն առավելապես զբաղվում է նվագախմբի երաժիշտների

գեղարվեստական և ստեղծագործական հարցերով: Սովորաբար գլխավոր դիրիժորը նվագախմբի հետ իրականացնում է բազմաթիվ համերգներ ամբողջ համերգաշրջանի ընթացքում. թե՛ թվային և թե՛ կարևորությամբ գերակշռում են հրավիրված դիրիժորների համերգները:

Գեղարվեստական բաժնի մեջ են մտնում նաև հետևյալ մասնագետները՝ գեղարվեստական հարցերի պատասխանատու՝ արտ-մենեջեր, նվագախմբի տեսուչ, գրադարանավար:

Գեղարվեստական հարցերի պատասխանատուի գործառույթները բազմազան են: Այս աշխատակիցն է կորդիինացնում նվագախմբի ամբողջ գործունեությունը՝ համադրելով գեղարվեստական, տեխնիկական ապահովման, արտաքին կապերի և արտիստների սպասարկման բաժինների համատեղ աշխատանքը: Նա գեղարվեստական ղեկավարին ներկայացնում է համերգային ծրագրերի և նոր նախագծերի առաջարկներ, հաստատում համերգային ծրագրերը, կատարում է յուրատեսակ հետազոտական աշխատանքներ, հաստատում նվագախմբի աշխատանքային գրաֆիկը, այլ կերպ ասած, նվագախմբի ստեղծագործական աշխատանքի «շարժիչ ուժն է»: Այս մասնագետը պետք է ունենա համապարփակ և բազմակողմանի գիտելիքներ՝ երաժշտագիտական կրթություն, օտար լեզուների իմացություն, համակարգչային գիտելիքներ, ներառյալ նոտագրման ծրագրերը, պատասխանատվության բարձր զգացում: Նվագախմբի մենեջմենթի կարևոր ուղղություններից մեկը նվագախմբի համերգաշրջանը գլոբալ առումով հետաքրքիր դարձնելն է, քանի որ կրկնվող համերգային ծրագրերը, հյուրախաղերի բացակայությունը նպաստում են երաժիշտների կարևորության գիտակցման անկմանը: Այս խնդիրները ծառայած են մեր օրերում գործող յուրաքանչյուր նվագախմբի առջև:

Նվագախմբի տեսուչը կորդիինացնում է նվագախմբի աշխատանքը և ապահովում գեղարվեստական մասի պատասխանատուի կազմած աշխատանքային գրաֆիկի կատարումը: Այս մասնագետը պետք է հետևի նվագախմբի կարգապահությանը, ապահովի նվագախմբի երաժիշտների ներկայությունը փորձերին, կարգավորի խմբակային պարապմունքները, նվագախմբի երաժիշտներին ժամանակին տեղեկացնի մոտակա համերգների, հյուրախաղերի, կատարվելիք ծրագրերի, ինչպես նաև վերջիններիս իրականացման համար անհրաժեշտ փորձերի գրաֆիկի մասին: Նվագախմբի տեսուչը պետք է կարողանա լավ հարաբերություններ հաստատել բոլոր երաժիշտների հետ, լուծել առաջացող խնդիրները և այլն:

Ինչպես գիտենք, յուրաքանչյուր նվագախումբ պարտադիր ունենում է

մեծ գրադարան, որտեղ պահվում են նվագախմբի ամբողջ գործունեության ընթացքում հնչած ստեղծագործությունները: Այս յուրօրինակ գրադարանը տարբերվում է մյուս գրադարաններից: Այն սպասարկում է միմիայն գեղարվեստական ղեկավարին, գլխավոր դիրիժորին և նվագախմբի երաժիշտներին: **Նվագախմբի գրադարանավարը** պետք է լինի իր գործում մասնագիտացած և բազմակողմանի զարգացած երաժիշտ: Նա պետք է հոգ տանի նվագախմբի երաժշտական տվյալների բազաների համար (նոտաներ, պարտիտուրներ, թվային գրադարան, այլ երաժշտական հավաքածուներ): Նվագախմբի գրադարանավարի գործունեությունը նվագախմբի համակարգված աշխատանքի ապահովման առաջին նախապայմանն է: Պատկերացրեք, որ նվագախմբի փորձերի, առավել ևս համերգին մեկ նվագաբաժնի բացակայությունն անհնար է դարձնում ստեղծագործության կատարումը:

Սովորաբար նվագախմբի գրադարանավարի պարտականություններն են՝ կազմակերպել ու պահպանել նոտային հավաքածուները, ծառայություններ մատուցել նվագախմբի երաժիշտներին, կազմակերպել հետազոտական աշխատանքներ նոտաների ձեռքբերման գործում: Նվագախմբի գրադարանավարի պարտականությունների մեջ է մտնում նաև նոր մեթոդների մշակումը գրադարանի կառավարման գործում: Նվագախմբի գրադարանավարը կազմակերպում է և պատրաստում բոլոր երաժշտական նյութերը, որոնք անհրաժեշտ են նվագախմբի փորձերը կազմակերպելու համար: Նա պետք է գործի՝ առանց խախտելու միջազգային հեղինակային իրավունքների օրենքները: Նվագախմբի գրադարանավարը կարող է մասնակցություն ունենալ համերգները ծրագրելու գործում, տրամադրել առկա հավաքածուների ցանկերը, կատարել առաջարկություններ, մանրամասն տեղեկություններ տրամադրել յուրաքանչյուր ստեղծագործության վերաբերյալ: Որոշ նվագախմբերում գրադարանավարները պատրաստում են հնարավոր ծրագրերի ցանկ ու ներկայացնում ղեկավարության հաստատմանը: Նվագախմբի գրադարանավարը նախօրոք ճշտում է նվագաբաժինների ու դիրիժորի պարտիտուրի միջև առկա թերությունները, շտկում դրանք ու բերում միևնույն հաշվարկի, շտկում բոլոր նոտաներում առկա սխալները, ինչպես նաև տպագրական սխալները, հարկ եղած դեպքում կազմակերպում է նոտաների համակարգչային նոտագրում կամ պատվիրում է հրատարակիչներին, կարգավորում նրանց հետ ֆինանսական, տեխնիկական հարաբերությունները և այլն: Գրադարանավարը պետք է համագործակցի այլ նվագախմբերի գրադարանային բաժնի աշխատակիցների հետ: Սա շատ կարևոր է, քանի որ այս հարաբերությունների արդյունքում

հնարավոր է լինում փոխանակել կամ ձեռք բերել այն ստեղծագործությունների պարտիտուրներն ու նվագաբաժինները, որոնք ընդգրկված են համերգաշրջանի համերգային ծրագրերում, բայց առկա չեն տվյալ նվագախմբի գրադարանում:

Տեխնիկական ապահովման բաժինը զբաղվում է նվագախմբի բնականոն և անխափան գործունեության համար անհրաժեշտ բոլոր տեխնիկական պահանջների իրագործմամբ: Վերջինիս գործունեության ոլորտն է համերգասրահների վարձակալումը, փորձերին և համերգներին անհրաժեշտ գույքի ապահովումը, խոշորաձավալ երաժշտական գործիքների տեղափոխումը, պահպանումը: Երբ մենք նստած ենք համերգասրահում որպես ունկնդիր, այս բաժինն է ազդարարում համերգի սկիզբը, կորդդինացնում համերգի ընթացքում անհրաժեշտ տեխնիկական փոփոխությունների կատարումը՝ մենակատար-դաշնակահարի դեպքում դաշնամուրի տեղափոխումը կենտրոն, մենակատար-թավջութակահարի դեպքում՝ ստենդի տեղադրումը և այլն:

Արտաքին կապերի, հյուրախաղերի և արտիստների սպասարկման բաժինն իրականացնում է բազմաբևեռ գործունեություն. իրականացնում է հյուր կամ տեղացի արտիստների կորդդինացումը, ապահովում նրանց ներկայությունը փորձերին և համերգներին: Արտաքին կապերի աշխատակիցները պայմանավորվածություններ են ձեռք բերում արտասահմանյան դիրիժորների և մենակատարների կամ նրանց ներկայացուցիչների հետ, հրավիրում, նրանց հետ մտնում բանակցությունների մեջ, ապահովում անհրաժեշտ բոլոր պայմանները՝ համերգին պատշաճ ներկայանալու համար:

Այս բաժինը կատարում է ուսումնասիրություններ և հետազոտություններ հյուրախաղերի կազմակերպման գործում: Պատասխանատվության ոլորտն է միջազգային փառատոների հետ համագործակցության եզրեր գտնելը, համերգների կազմակերպումն արտերկրում, հյուրախաղերի մանրամասն գրաֆիկի կազմումը և ներկայացումը նվագախմբի գեղարվեստական բաժնին: Այս աշխատակիցների համար շատ կարևոր է մի քանի օտար լեզուների իմացությունը, համակարգչային հմտությունները և որ ամենակարևորն է՝ հաղորդակցման կարողության առկայությունը:

Գովազդի և առաջխաղացման բաժինը զբաղվում է նվագախմբի գովազդով արտերկրում և երկրի ներսում: Այս բաժնի աշխատանքից է կախված թիրախային հանդիսատեսի առկայությունը համերգներին, քանի որ զբաղվում է տոմսերի վաճառքով, հրավիրատոմսերի տրամադրմամբ:

Գովազդի և առաջխաղացման բաժինը կառավարում է նվագախմբի

ձայնագրությունների և տեսագրությունների բազան, նպաստում դրանց առաջ-խաղացմանը մեդիա դաշտում: Այս բաժինն է կարգավորում հովանավորների և գործընկերների հետ հարաբերությունները և որ կարևոր է, գտնում նոր ֆինանսավորման աղբյուրներ՝ նվազախմբի կարիքները հոգալու, ինչպես նաև հյուրախաղերի ծախսերն ապահովելու համար:

Այսպիսով, փորձեցի հակիրճ նկարագրել, թե ժամանակակից նվագախմբի մենեջմենթն ինչ բաժիններ ունի, և ինչպիսի քրտնաջան աշխատանք է կատարվում յուրաքանչյուր միջոցառում պատշաճ մակարդակով անցկացնելու համար:

Նվագախումբը կենդանի օրգանիզմ է, մի երաժշտական գործիք, որտեղ բոլորը կարևոր են և պարտադիր: Այն ամենօրյա հոգաձություն է պահանջում: Չէ՞ որ միայն բնականոն միջավայր, մթնոլորտ և աշխատանքային պայմաններ ապահովելու դեպքում է հնարավոր հասնել պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակի և նվագախմբի որակի աճի: Սա է նվագախմբի մենեջմենթի առաջին և կարևոր նպատակը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Սարգիս Բալբաբյանի «Նվագախմբի մենեջմենթի XXI դարի միտումները» հոդվածը նկարագրում է նվագախմբի մենեջմենթի XXI դարի ուղղությունները, նվագախմբի աշխատակազմի կառուցվածքը և գործառույթները: Հիմնական շեշտը դրվում է նվագախմբի գեղարվեստական բաժնի բացահայտման վրա:

Բանալի բաներ – նվագախումբ, գեղարվեստական ղեկավար, գլխավոր դիրիժոր, նվագախմբի գրադարանավար:

Саркис БАЛБАБЯН

ТЕНДЕНЦИИ МЕНЕДЖМЕНТА ОРКЕСТРА В XXI ВЕКЕ

Статья Саркиса Балбабяна «Тенденции менеджмента оркестра в XXI веке» описывает направления менеджмента оркестра в XXI веке, структуру и функции персонала оркестра. В основном подчеркивается выявление работы артистического отдела оркестра.

Ключевые слова – оркестр, художественный руководитель, главный дирижер, библиотекарь оркестра.

Sargis BALBABYAN

THE TENDENCES OF ORCHESTRA MANAGEMENT IN THE XXI CENTURY

The article «The tendencies of orchestra management in the XXI century» by Sargis Balbalyan, describes directions of orchestra management, the orchestra staff structure and functions. The main emphasis is on revealing the work of artistic department of the orchestra.

Key words – orchestra, artistic director, principal conductor, orchestra librarian.

ԱՆԱՀԻՏ ԲՈԳՂԱՆՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ¹

Անուրանայի է հայ կատարողական արվեստի նվիրյալ, ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալակիր, տաղանդավոր դաշնակահարուհի և մանկավարժ, Բոգդանյանների երաժշտական գերդաստանի արժանավոր շառավիղ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային մասնագիտական ամբիոնի պրոֆեսոր Անահիտ Հրաչյայի Բոգդանյանի կատարողական և շուրջ կետարյա մանկավարժական գործունեության նշանակությունը:

Անահիտ Բոգդանյանը ծնվել է 1945 թ. հոկտեմբերի 16-ին Երևանում ջութակահար, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՍՍՀ վաստակավոր արտիստ, պրոֆեսոր Հրաչյա Բոգդանյանի² և խմբավար Մարո Միրզոյանի երաժշտական ընտանիքում: Ինչպես հայտնի է, հայ կատարողական արվեստը ինտենսիվ զարգացում է ապրել խորհրդային տարիներին: Դեռևս 1930-ական թվականներին մի շարք հայ տաղանդաշատ երաժիշտներ (Ռոբերտ Անդրիասյան, Գեորգի Սարաջև և այլք) հրավիրվեցին³ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիա՝ իրենց պրոֆեսիոնալ մասնակցությունը բերելու հայ կատարողական արվեստի զարգացմանը: Նրանց թվում էր նաև Հրաչյա Բոգդանյանը, ով ջութակի կատարողական արվեստի աուերյան դպրոցի ավանդույթների ժառանգորդն ու տարածողն էր Հայաստանում⁴: Հ. Բոգդանյանի տարբեր տարիների շրջանավարտներն են Վիլլի Մոկացյանը, Հենրիկ Սմբատյանը, Արա Բոգդանյանը, Հրաչյա Հարությունյանը, Շահեն Շահինյանը, Նիկոլայ Մադոյանը և այլք: Իսկ որդուն՝ ջութակահար, ՌԴ արվեստի վաս-

¹ Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի տրամադրած ֆինանսավորմամբ՝ 16YR-6E045 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

² Հրաչյա Բոգդանյանի մասին տեղեկություններ քաղել ենք հետևյալ մենագրությունից: **Բուդաղյան Ա.**, Հրաչյա Բոգդանյան, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1994, 84 էջ:

³ Հրավերը դիրիժոր, մանկավարժ, հասարակական գործիչ, ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դիրեկտոր (1940-1954թթ.) Կոնստանտին Սարաջևի կողմից էր:

⁴ **Բուդաղյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 71:

տակավոր գործիչ, միջազգային մրցույթի դափնեկիր, պրոֆեսոր Արա Բոգդանյանին, վիճակվել էր շարունակել հոր մասնագիտական առաքելությունը: Նա այժմ Մոսկվայի Պյոտր Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի առաջատար պրոֆեսորներից է:

Ըստ էության, երաժշտական ընտանիքի ստեղծագործական մթնոլորտը բախտորոշ և լավագույն նախադրյալներից էր Անահիտ Բոգդանյանի երաժշտական և գեղագիտական ճաշակի ձևավորման համար:

Ա. Բոգդանյանի ուսումնառությունը սկսվել է 1953 թվականին Երևանի Պ. Ի. Չայկովսկու անվան միջնակարգ մասնագիտական երաժշտական դպրոցում, որտեղ աշակերտել է առաջատար մանկավարժ, պրոֆեսոր Էլզա Ապրեսովային⁵: 1963 թվականին գերազանցությամբ ավարտելով դպրոցը՝ ընդունվել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետ՝ դաշնակահար, մանկավարժ, կոմպոզիտոր, ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Ռոբերտ Քրիստափորի Անդրիասյանի⁶ դաշնամուրի մասնագիտական դասարան: Ուսանողական տարիներին տաղանդավոր մանկավարժի հմուտ ձեռքերում ձևավորվել են դաշնակահարուհու կատարողական ոճի անհատական հատկանիշները: «Անդրիասյանական դասերը վառ էին, իմպրովիզացիոն և հիշվող: Ազատ ստեղծագործական մթնոլորտը, մտքերի անկաշկանդ փոխանակությունը, ստեղծագործության մեկնաբանման համեմատական բացատրությունները, կատարողական ցուցադրությունը, ի վերջո բարի հումորը, ուսանողներին ստիպում էր կլանված և ոգևորությամբ ընկալել մատուցվող նյութը»⁷:

Ա. Բոգդանյանը 1968 թ. գերազանցությամբ ավարտել է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան, ապա նույն հաստատության գիտական խորհրդի երաշխավորմամբ մեկնել Մոսկվա՝ ուսումնառությունը շարունակելու Մոսկվայի Պ. Ի. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրայում՝ դաշնակահարուհի, մանկավարժ, ՌՍՖՍՀ ժո-

⁵ Էլզա Ապրեսովան մոսկովյան դաշնամուրային դպրոցի հիմնադիր Կոնստանտին Իգումնովի հետևորդներից էր:

⁶ Ինչպես հայտնի է, Ռ.Անդրիասյանը պետերբուրգյան դաշնամուրային դպրոցի ներկայացուցիչ Լեոնիդ Նիկոլակի սանն էր: Ռ. Անդրիասյանի մասին տեղեկություններ քաղել ենք հետևյալ ուսումնասիրությունից: **Апоян Ш.** Роберт Андриасян. Ереван, 1984.

⁷ Ա. Բոգդանյանի հետ անձնական զրույցից:

ղվորդական արտիստ, պրոֆեսոր Վերա Գորնոստանայի⁸ ղեկավարությամբ: Այս տարիներին են ձևավորվել և նրա կատարողական ոճի հասուն և իմաստավորված առանձնահատկությունները: «Վերա Վասիլևնայի դասերին տիրում էր յուրահատուկ ստեղծագործական մթնոլորտ, - հետագայում կխոստովանի Ա. Բոգդանյանը, - ստեղծագործության արտիստիկ բացատրություններն ուղեկցվում էին արվեստի մյուս ճյուղերի հետ համեմատականներով: Գեղանկարչության, պոեզիայի, գրականության փայլուն գիտելիքները նրա դասերի հաջողության գրավականն էին»⁹:

1970-ին՝ Մոսկվայում ուսումնառությունն ավարտելուն պես, Ա. Բոգդանյանը վերադառնում է Հայաստան՝ ամենացորդ նվիրվելով հայ կատարողական արվեստի զարգացման գործին: 1970թ. առ այսօր նա դասավանդում է Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի մասնագիտական ամբիոնում: 1980-ին նույն ամբիոնում ընտրվել է ամբիոնի քարտուղար (1980-1995), ապա՝ ամբիոնի վարիչ (1995-2000): 1988-ին Ա. Բոգդանյանին շնորհվել է դոցենտի, իսկ 1996-ին՝ պրոֆեսորի գիտական կոչում: Ա. Բոգդանյանը մի շարք հանրապետական մրցույթների ժյուրիի անդամ է: 2003 թվականի հոկտեմբերին նրա նախաձեռնությամբ կազմակերպվել է Ռոբերտ Անդրիասյանի անվան առաջին ազգային մրցույթը, որտեղ նախագահել է ժյուրիի աշխատանքները:

Անահիտ Բոգդանյանի ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվել է երկու հիմնական ուղղություններով՝ կատարողական և մանկավարժական:

1. Կատարողական գործունեություն

Ակտիվ համերգային գործունեությունն ընթացել է և՛ մենանվագային, և՛ կամերային, և՛ սիմֆոնիկ ժանրերի ստեղծագործությունների կատարումներով: Հավատարիմ մնալով իրեն բնորոշ կատարողական ուրույն կերպին (խոր և իմաստավորված մեկնաբանում)՝ դաշնակահարուհին հանդես է եկել ոճային բազմազանությամբ հարուստ կատարողական նվագացանկով, որտեղ յուրահատուկ տեղ են գրավել հայ դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Մենահամերգների ծրագրեր ներառվել են Յոհան Սեբաստիան Բախի, Յոզեֆ Հայդնի, Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի, Լյուդվիգ վան Բեթհովենի, Ֆրանց Շոպերտի, Ֆրեդերիկ Շոպենի, Յեզար Ֆրանկի, Ֆելիքս Մենդելսոնի, Կլոդ Դեբյուսիի, Մորիս Ռավելի, Ալեքսանդր

⁸ Վ. Գորնոստանան մոսկովյան դաշնամուրային դպրոցի մեկ այլ ներկայացուցիչ Հենրիխ Նեյգաուզի լավագույն ուսանողներից էր:

⁹ Ա. Բոգդանյանի հետ անձնական գրույցից:

Սկրյաբինի, Պյոտր Չայկովսկու, Սերգեյ Ռախմանինովի, Ալեքսանդր Գլազունովի, Դմիտրի Շոստակովիչի, Էդվարդ Միրզոյանի, Էդուարդ Բաղդասարյանի, Ստեփան Լուսիկյանի, Ստեփան Շաքարյանի և այլ կոմպոզիտորների մի շարք դաշնամուրային ստեղծագործություններ: Ի դեպ, Ա. Բոգդանյանն իրականացրել է հայ կոմպոզիտորների որոշ դաշնամուրային երկերի առաջին համերգային կատարումը: Նրա համերգային ծրագրերում գերիշխել են խոշոր կտավի ստեղծագործությունների մեկնաբանությունները: Այդ են վկայում բազմաթիվ համերգների հայտագրերի ծրագրերը և մամուլի արձագանքները: «Երեկոյան Երևան» օրաթերթի՝ 1976 թվականի հունիսի 22-ի համարում կարդում ենք. «Շնորհալի դաշնակահարուհի Անահիտ Բոգդանյանի համերգային ծրագիրը հետաքրքիր էր և կազմված էր ճաշակով: Երիտասարդ կատարողը կարողանում էր զգալ ստեղծագործությունների ներքին շունչը, պարզ ու անմիջական արտահայտչամիջոցներով հետաքրքիր լուծումներ էր տալիս համաշխարհային երաժշտական գանձարանի այնպիսի գլուխգործոցներին, ինչպիսիք էին Բեթհովենի «Լուսնի» և 8-րդ սոնատները, Շոպենի «Ֆանտազիան» և «Բալլադ N1-ը», նա մեծ վերելքով ներկայացրեց նաև Ռավելի, Դեբյուսիի ստեղծագործությունները: Ներկայացված բարդ ծրագիրը Ա. Բոգդանյանը կատարեց պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով»¹⁰:

Կատարողական գործունեության սիմֆոնիկ ժանրը ներկայացնում են Յոհան Սեբաստիան Բախի, Վոլֆգանգ Ամադեուս Մոցարտի, Լյուդվիգ վան Բեթհովենի, Մորիս Ռավելի, Պյոտր Չայկովսկու, Սերգեյ Ռախմանինովի դաշնամուրային կոնցերտների մեկնաբանությունները: Կոնցերտների կատարմամբ հանդես է եկել Հայաստանի ֆիլհարմոնիկ, ռադիոյի և հեռուստատեսության նվագախմբերի հետ, դիրիժոր Լևոն Աբրահամյանի և այլոց ղեկավարությամբ:

Դաշնակահարուհին համերգներով հանդես է եկել ոչ միայն Երևանում, այլև Հայաստանի այլ քաղաքներում՝ Լենինական (այժմ՝ Գյումրի), Ալավերդի, Կիրովական (այժմ՝ Վանաձոր) և այլն: Նրա կատարումների ձայնագրությունները պարբերաբար հնչել են ռադիոյով և հեռուստատեսությամբ:

2. Մանկավարժական գործունեություն

Ա.Բոգդանյանը կատարողական գործունեությանը զուգահեռ զբաղվել է կադրերի պատրաստման գործով: Շուրջ կեսդարյա մանկավարժական գործունեությունը տվել է բեղմնավոր արդյունք: Նրա սաները միջազգային և հանրա-

¹⁰ **Ռաֆայելյան Պ.**, «Երեկոյան Երևան» օրաթերթ, 22 հունիսի, 1976 թ., էջ 4:

պետական մի շարք հեղինակավոր մրցույթների դափնեկիրներ են, որոնք մինչ այժմ հաջողությամբ շարունակում են կատարողական գործունեությունը Ռուսաստանի, ԱՄՆ-ի, Եվրոպայի, Մեծ Բրիտանիայի, Կանադայի, Ճապոնիայի և մի շարք այլ երկրների լավագույն բեմահարթակներում: Մանկավարժական գործունեության ընթացքում նրա մասնագիտական դասարանում սովորել են և ավարտել շուրջ 90 ուսանող, որոնցից 7-ը հանրապետական և միջազգային հեղինակավոր մրցույթների դափնեկիրներ են: Նրանց թվում են ՀՀ վաստակավոր արտիստ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային ֆակուլտետի դեկան Արմեն Բաբախանյանը (Հարավկովկասյան մրցույթ, «Ջինա Բախաուերի» անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (1991), Լիդսի դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (1996), Վիլյամ Կապելի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (1994), Դուբլինի դաշնակահարների միջազգային մրցույթ, Վան Կլայբերնի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (1993), Պանչո Վլադիգերովի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ, Յինցինատիի դաշնակահարների համաշխարհային մրցույթ, Պալոմա Օ'շեայի անվան միջազգային մրցույթ (1995), տողերիս հեղինակը («Հայաստանի ժառանգություն» դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2001), Ստեֆան Զայլերի անվան դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2003), Դելիյան խաղեր միջազգային մրցույթ (2004), Վլադիմիր Հորովիցի անվան դաշնակահարների հանրապետական մրցույթ (2004), ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալակիր, արվեստագիտության թեկնածու, միջազգային մրցույթների դափնեկիր Անի Առուշանյանը («EPTA» դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2010), «Euterpe» դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2011), «Premio Euterpe» դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2011), միջազգային մրցույթի դափնեկիր Աշոտ Հայրապետյանը (Մալբորկայի դաշնակահարների միջազգային մրցույթ (2002), հանրապետական մրցույթի դափնեկիր, Ա. Բոգդանյանի դաշնամուրային դասարանի ներկայիս ասիստենտ, դոցենտ Աննա Ղազարյանը (Ստեփան Էլմասի անվան դաշնակահարների հանրապետական մրցույթ (1996), հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Իզաբելլա Շահումվարյանը (Ստեփան Էլմասի անվան դաշնակահարների հանրապետական մրցույթ (2002), Ռոբերտ Անդրիասյանի անվան դաշնակահարների ազգային մրցույթ (2004), հանրապետական մրցույթների դափնեկիր Ելենա Վարդազարյանը (Վլադիմիր Հորովիցի անվան հանրապետական մրցույթ (2004), Կ. Կոստանյանի անվան կամերային անսամբլների մրցույթ (2013), հանրապետա-

կան մրցույթի դափնեկիր Մարինա Չամայանը («Հայաստանի ժառանգություն» (1999), կամերային անսամբլների միջազգային մրցույթի դափնեկիր Շուշան Հակոբյանը (Փարիզ, Ֆրանսիա) և այլք:

Ի դեպ, Անի Առուշանյանը Վլադիմիր Սպիվակովի միջազգային բարեգործական հիմնադրամի անդամ է և կրթաթոշակառու, իսկ տողերիս հեղինակը 2005 թվականին արժանացել է «Հայաստան» համահայկական հիմնադրամի հատուկ կրթաթոշակի:

Ա. Բոգդանյանի մանկավարժական մեթոդաբանությունը վերլուծական է: Տեքստը գրագետ կարդալուն (շտրիխ, ալիկատուրա, ոտնակի կիրառություն և այլն) զուգահեռ ընթանում է երաժշտական նյութի բովանդակության բացահայտում՝ ելնելով երաժշտության բաղկացուցիչ տարրերի պատճառահետևանքային շղթայի վերահիմնաստավորումից: Կատարողական մեկնաբանման առաջնային նպատակներից մեկն էլ որևէ կոմպոզիտորի ոճական առանձնահատկությունների բացահայտումն է: Ա. Բոգդանյանի մեթոդաբանությունն առանձնանում է յուրաքանչյուր ուսանողի հանդեպ հոգեբանական անհատական մոտեցմամբ, ինչը հնարավորություն է ընձեռում գտնելու յուրաքանչյուրի կատարողական ուրույն ոճը և ընդգծելու անհատականությունը: Դասերի ընթացքում գերիշխում է ուսանող-դասախոս փոխհարաբերության փոխադարձ վստահություն և ստեղծագործական ջերմ մթնոլորտ: Իր մեթոդական աշխատանքներում նա նշում է. «Երաժիշտ - կատարողը պետք է տիրապետի ճկուն երևակայության, կենտրոնացման կարողության, մարմնավորման և այդ մարմնավորումը ուրիշներին հաղորդելու մեծ ցանկության, բարձր ինտելեկտուալ մակարդակի, տեխնիկական վարպետության, ընդհանուր և մասնագիտական կուլտուրայի»¹¹:

Ա. Բոգդանյանի ուսանողների նվագացանկն առանձնանում է ծրագրային բազմազանությամբ. դրանում ընդգրկված են ինչպես համաշխարհային դաշնամուրային երաժշտության գլոբալորձոցները, այնպես էլ դաշնամուրային նոր, հետաքրքիր և ինքնատիպ նմուշները, որոնք դեռ չեն հասցրել ձեռք բերել կատարողական հարուստ կենսագրություն:

Ա. Բոգդանյանն իր մանկավարժական գործունեության ընթացքում հրատարակել է հետևյալ գիտամեթոդական աշխատանքները՝ «Հայ կոմպոզիտորների վիրտուոզ ստեղծագործությունները» դաշնամուրային երկերի ժողո-

¹¹ **Բոգդանյան Ա.**, Ստեղծագործական սկզբի դաստիարակման մի քանի հարցեր, մեթոդական ուղեցույց, Երևան, 1987, էջ 3:

վաճուն (1984), «Մեթոդական ցուցումներ Լևոն Չաուշյանի և Ռուբեն Սարգսյանի դաշնամուրային սոնատների կատարման համար» (1987) և «Ստեղծագործական սկզբի դաստիարակման որոշ հարցեր» մեթոդական ցուցումները (1987): Նրա արխիվում պահպանվում են տարբեր տարիների աշխատանքների ձեռագրեր:

Ա. Բոգդանյանը վարպետության դասընթացներով հանդես է եկել Ռուսաստանի Դաշնությունում, Բուլղարիայում, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում և Իռլանդիայում: Նրա մանկավարժական ավանդույթների հետնորդները հաջողությամբ մանկավարժական գործունեություն են ծավալում ոչ միայն Հայաստանի Հանրապետության առաջատար երաժշտական ուսումնական հաստատություններում, այլև Ֆրանսիայում, Հոլանդիայում, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում և այլուր:

2015 թվականը հոբելյանական էր Անահիտ Բոգդանյանի համար: Այս առիթով նրա սաների նախաձեռնությամբ 2015 թվականի դեկտեմբերի 12-ին Երևանի Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը տեղի ունեցավ հոբելյանական երեկո՝ «Приношение мастеру» (Նվիրում վարպետին) խորագրով: Բացման խոսքով հանդես եկավ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի կատարողական արվեստի պատմության ամբիոնի վարիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Իրինա Ջոլտովան, ով բարձր գնահատեց հոբելյարի կատարողական և հատկապես մանկավարժական գործունեությունը: Հոբելյանական երեկոյի ընթացքում ելույթ ունեցան Ա. Բոգդանյանի դասարանի տարբեր տարիների լավագույն շրջանավարտները՝ Արմեն Բաբախանյանը, Լիլիթ Արտեմյանը, Աննա Ղազարյանը, Իզաբելլա Շահուվարյանը, Ելենա Վարդազարյանը, Տաթևիկ Հարությունյանը, Իռեն Կոյումջյանը: Համերգի ընթացքում հնչեցին Ս. Ռախմանինովի, Յ. Բրամսի, Ա. Գուբայրովիչի, Վ. Գավրիլինի, Տ. Չուխաճյանի դաշնամուրային ստեղծագործությունները և Ռեբերտ Անդրիասյանի դաշնամուրային տրանսկրիպցիաները: Համերգի ավարտին Ա. Բաբախանյանի աշակերտ Արթուր Գրիգորյանի կատարմամբ հնչեց Ռախմանինովի Էլեգիան, ինչը վկայեց բոգդանյանական ավանդույթների շարունակության մասին:

Նույն օրը Ա. Բոգդանյանն արժանացավ ՀՀ մշակույթի նախարարության ոսկե մեդալի և պատվոգրի, որը նրան հանձնեց ՀՀ մշակույթի նախարարության ժամանակակից արվեստի վարչության պետի տեղակալ Լիլիա Նիկոյանը:

Այսպիսով, հայ կատարողական դպրոցի արժանի հետևորդը, իր ուսուցիչներից ժառանգելով պիանիզոնի լենինգրադյան (Լ. Նիկոլանի) և մոսկովյան (Կ. Իգումնով, Գ.Նեյգաուզ) դպրոցների առանձնահատկությունները, դաստիարակել է այնպիսի սերունդ, որի ներկայացուցիչները հանդես են գալիս աշխարհի լավագույն բեմահարթակներում՝ բարձր պահելով հայ դաշնամուրային կատարողական արվեստի մեծ համբավը:

Հավարտ շարադրանքիս ցանկանում եմ երախտագիտության խոսքերս ուղղել իմ սիրելի պրոֆեսորին՝ մաղթելով քաջառողջություն, երկար տարիների կյանք և հետագա բեղմնավոր ստեղծագործական գործունեություն: Խոնարհվում եմ...

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը ներկայացնում է հայ կատարողական արվեստի նվիրյալ, տաղանդավոր դաշնակահարուհի և մանկավարժ, Բոգդանյանների երաժշտական գերդաստանի արժանավոր շառավիղ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դաշնամուրային մասնագիտական ամբիոնի պրոֆեսոր Անահիտ Հրաչյայի Բոգդանյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Ուսումնասիրվել են նրա գործունեության երկու հիմնական՝ կատարողական և մանկավարժական ուղղությունները:

Բանալի բաներ - Անահիտ Բոգդանյան, ստեղծագործական դիմանկար, դաշնակահարուհի, կատարողական արվեստ, դափնեկիրներ:

Лилит АРТЕМЯН

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ АНАИТ БОГДАНЯН¹²

Данная статья представляет творческий портрет преданного представителя армянского исполнительского искусства, талантливой пианистки и преподавателя, достойную ветвь музыкальной семьи Богданянов, профессора кафедры специального фортепиано Ереванской государственной консерватории им. Комитаса - Анаит Богданян. Исследованы два основных направления деятельности - исполнительское и педагогическое.

Ключевые слова - Анаит Богданян, творческий портрет, пианистка, исполнительское искусство, лауреаты.

¹² *Исследование выполнено при финансовой поддержке Государственного комитета по науке МОН РА в рамках научного проекта № 16YR-6E045.

ANAHIT BOGDANYAN'S CREATIVE PORTRAIT¹³

This article presents a creative portrait of a devoted representative of Armenian performing arts, a talented pianist and pedagogue, a deserving descendant of Bogdanyan's musical family, a professor of department of special piano at Yerevan State Conservatory after Komitas – Anahit Bogdanyan. Anahit Bogdanyan's two main activities: performing and pedagogical are studied.

Key words - Anahit Bogdanyan, creative portrait, pianist, performing arts, laureates.

¹³ *This work was supported by the RA MES State Committee of Science, in the frames of the research project № 16YR-6E045.

**ՌՈՔ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ԳԵՂԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

XX դարի կեսերին մեծ զարգացում է ստանում արվեստի՝ դեռևս «կիրառական փուլում» սաղմնավորված ժամանցային գործառույթը, որն իրականացնելով՝ արվեստը կրկին գործնական պահանջմունք է բավարարում այն պատճառով, որ հանգիստը մարդկային գործունեության անհրաժեշտ պայման է:

Թուլացնելով իր կիրառական դոմինանտը՝ XX դարի պոպուլյար երաժշտական արվեստը վերափոխված տեսքով պահպանեց մի ամբողջ շարք սոցիալական գործառույթներ, որոնց իրականացումն ուղղված է հասարակության զանազան գործնական պահանջմունքների բավարարմանը: Եվ ճիշտ այնպես, ինչպես «կիրառական փուլում», այդ բազմազան գործառույթները միավորվում են գերագույն «գերֆունկցիայի» մեջ. իր բոլոր տեսակներով և ժանրերով, մասնավոր գործառույթներ կատարելով, արվեստը **դաստիարակում է**: Այն ազդում է ընկալողների մտքերի և զգացմունքների, կամքի ու երևակայության վրա և դրա շնորհիվ ձևավորում ու վերափոխում է նրանց հոգևոր աշխարհը: Այդպես այն իրականացնում է դաստիարակչական գերֆունկցիան:

Ժամանցային ստեղծագործությունը կարող է լուսավորչական կամ ազդեցիկ-քարոզչական նշանակություն չունենալ: Բայց նա ևս բոլոր դեպքերում իրագործում է դաստիարակչական ֆունկցիա: Ահա թե ինչու սխալ է դաստիարակչական գործառույթն առանձնացնել որպես մեկն այն բազում գործառույթներից, որ կարող է իրականացնել արվեստը: Այս գործառույթը նրան հատուկ է **միշտ**: Եվ խոսքը պետք է վերաբերի ոչ թե իբր դաստիարակչական գործառույթ չունեցող ստեղծագործություններին այն հաղորդելուն, այլ այն բանին, որ ցանկացած արվեստի դաստիարակչական ազդեցություն լինի դրական, բարենպաստ, հասարակության առաջադեմ շահերին համապատասխանող¹:

Ժամանցային երաժշտությունից մինչև մի ամբողջ կենսափիլիսոփայություն. այդպիսին է գրեթե մեկ դար ձգվող արդի զանգվածային երաժշտության ամենատարածված և ընդգրկուն երևույթներից մեկի՝ ռոք երաժշտության ուղին:

¹ **Сохор А.** Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования II, Ленинград, 1981, с. 226.

50-ական թվականներին ճգնաժամ է սկսվում ԱՄՆ-ի փոփ երաժշտության մեջ, ինչը պայմանավորված է ջազի հետագա էվոլյուցիայով: Իր ողջ պատմության ընթացքում այն իշխել է ոչ միայն համերգային էստրադայում, այլ նաև կենցաղում: Մինչև 40-ական թվականները ջազի բոլոր ոճերը՝ **«նորոնլեանյան»**, **«չիկագոյական»**, **«սվինգ»**, կատարում էին նաև կիրառական գործառույթ: Տարբեր ջազային համույթների և բիգ-բենդերի երաժշտության ներքո մարդիկ հիմնականում պարահրապարակներում կազմակերպում էին իրենց հանգիստը: 40-ականների սկզբին **«բիբոպ»** ոճի ի հայտ գալու հետ ջազն սկսեց կորցնել իր կիրառական (պարային) գործառույթը: Դրա հիմնադիրների՝ սաքսոֆոնահար Չառլի Փարբերի, շեփորահար Դիզզի Հիլլեսպիի, դաշնակահար Թեյլնիուս Մոնկի, հարվածային գործիքներ նվագող Մաքս Ռուչի և ուրիշների ջանքերով ջազի երաժշտական լեզուն չափազանց բարդացավ և գործնականում ոչ պիտանի դարձավ պարերի համար: Իսկ երբ 40-ական թվականների վերջին շեփորահար Մայլս Դևիսը, սաքսոֆոնահարներ Փոլ Դեզմոնդը, Սթեն Հետցը, դաշնակահարներ Ջորջ Շիրինը, Դեյվ Բրուքեկը, հարվածային գործիքներ նվագող Շելլի Մեննը և ուրիշներ ստեղծեցին **«քուլ»** ոճը, ջազն առհասարակ դարձավ գրեթե ակադեմիական երաժշտություն:

50-ականների կեսերին բիգ-բենդերը (Գյունտեր Շուլլերի, Սթեն Քենտոնի, Բադդի Ռիչի և ուրիշների նվագախմբերը) սկսեցին ջազային երաժշտությունը կատարել **«առաջադեմ»** և **«երրորդ հոսանք»**՝ ջազի և եվրոպական դասական երաժշտության սինթեզի ոճով՝ դրանով իսկ վերջնականապես ամրագրելով ջազի՝ իբրև բարձր, «լուրջ» երաժշտության կարգավիճակը:

Երբ արդեն երաժշտություն չկար պարերի համար, երիտասարդությունը ելքը գտավ աշխույժ և արագ ռոքնռոլի մեջ: Ռոք երաժշտությունը դարձավ գիտնական սոցիոլոգների, բժիշկների, մանկավարժների, երաժշտագետների ուսումնասիրության առարկա:

Ըստ երևույթին, արվեստի առանձնահատկությունն այն է, որ բացի հասարակության գործնական (նյութական և հոգևոր) պահանջմունքներից, այն բավարարում է նաև այնպիսի յուրահատուկ, իրեն բնորոշ պահանջմունք, որը կապված չէ մարդու և հասարակության գոյությունը պահպանելու հետ, այն է՝ հաճույք, վայելք ստանալու պահանջմունքը: Արվեստի տված այդ բավականության աղբյուրը հոգևոր հարստացման ուրախությունն է, հիացմունքը՝ դրանում պատկերված բնական և հասարակական արժեքներով, այդ թվում՝ արվեստի ստեղծողի՝ մարդու ստեղծագործ ուժերի և ընդունակությունների հարստությամբ:

Բավականությունը, որի մասին այստեղ խոսվում է, գեղագիտական է: Համապատասխանաբար այդ բավականության հասարակական պահանջմունքի բավարարման գործառույթն էլ գեղագիտականն է: Որոշ իմաստով այն հակադրվում է ցանկացած կիրառական գործառույթի, քանի որ կապված է ոչ թե շահավետության, այլ գործնական օգուտից ազատ լինելու հետ: Բայց լայն իմաստով արվեստի իրականացումը գեղագիտական գործառույթը նույնպես հսկայական օգուտ է բերում հասարակությանը, քանի որ նպաստում է դրա անդամների հոգևոր հարստացմանը, նրանց ստեղծագործ ընդունակությունների բացահայտմանն ու զարգացմանը գործունեության բոլոր ոլորտներում:

Դաստիարակչական գործառույթի նման գեղագիտականն էլ առանձնահատուկ տեղ է զբաղեցնում արվեստի գործառույթների մեջ: Այն նույնպես պարտադիր է բոլոր ստեղծագործությունների համար, առանց դրա նույնպես չկա գեղարվեստական գործունեություն: Դա, այսպիսով, արվեստի երկրորդ գերֆունկցիան է:

Երկու գերֆունկցիաների՝ դաստիարակչականի և գեղագիտականի, որոնք միաձուլվում են մեկ սոցիալական՝ դաստիարակչական-գեղագիտական գործառույթի մեջ, միավորումն էլ հենց կազմում է այն առանձնահատկությունը, որն արվեստը տարբերում է մարդկային գործունեության բոլոր մյուս տեսակներից, բոլոր մյուս նյութական ու հոգևոր երևույթներից²:

50-60-ականների ռոքը երեք գեղագիտական հատկանիշ ունի: Առաջինը պայմանավորված է Արևմուտքի զարգացած երկրներում սերունդների հակամարտությամբ: Երկրորդն այդ երաժշտության կողմնորոշվածությունն է դեպի երիտասարդությունը: Երրորդ հատկանիշը ռոք երաժշտության ընդունակությունն է՝ սինթեզվել այլ երաժշտական ավանդույթների, ոճերի ու ձևերի հետ³:

Այսպիսով, ռոքն ունի երեք գեղագիտական վեկտոր: Այդ վեկտորներից առաջինը սոցիալ-քաղաքական է, որն արտահայտվում է արևմտյան կենսակերպի դեմ երիտասարդության պայքարի մեջ («հիպպի»՝ «գույներ» շարժում): Լիովին հերքելով հասարակական բարոյականության նորմերը՝ նրանք առաջ են քաշում հասարակության մեջ վարքագծի բարոյական նորմերի իրենց հայեցակարգը՝ ազատություն քաղաքացիական պարտականություններից, անար-

² Նույն տեղում, էջ 228:

³ **Юсупова Е. Л.** Эстетика рок-музыки и факторы ее внедрения в современный образовательный процесс // Журнал “Культура”, N 7, 2010.

խիա սեռական վարքի մեջ, ընտանեկան պարտականությունների ժխտում, ինչն ավելի ուշ սկսեց անվանվել սեռական հեղափոխություն:

Սեռական հեղափոխությունը սկիզբ դրեց թմրամոլության լայն տարածմանը, որտեղ երաժշտությունը դոպինգի դեր էր խաղում: Իր ծագման ու զարգացման պահից Արևմուտքի (ԱՄՆ, Անգլիա, Ֆրանսիա, Հոլանդիա, Գերմանիա) ողջ երաժշտությունը կապված էր թմրանյութերի, երիտասարդական թմրամոլության հետ: Այս կործանարար ավանդույթը ողջ երաժշտություն եկավ 40-50-ական թվականների ջազից, իսկ 50-ականների կեսերից՝ ողբնուլից և դրա աստղերի կենսակերպից: Ի հայտ են գալիս երաժշտական կուռքեր՝ Էլվիս Փրեսլի, Քլիֆֆ Ռիչարդ, Չակ Բերրի, Բիլլ Հեյլի՝ իր «Գիսաստղեր» խմբով և այլն:

Ռոքի երկրորդ վեկտորն արտահայտվում է նրա երաժշտական համակարգի տիպաբանական պահպանողականությամբ:

Երրորդ վեկտորը ողջ երաժշտության տեխնոկրատական առանձնահատկությունն է: Այն հնարավոր չէ պատկերացնել առանց տեխնիկական նորամուծությունների: Այստեղից էլ հասկանալի է դառնում ուղղությունների մեծ քանակը՝ ֆոլք ողջ՝ ազգային տարրերի և ողբի խառնուրդ, ջազող, սիմֆոնոլից՝ սիմֆոնիկ երաժշտություն և ողբ, արտողջ՝ դասական երաժշտության ստեղծագործությունների կատարումը ողբի ոճով, հարդ ողբ, պանկողջ՝ փսիխոդելիկ ողբ, “heavy metal”՝ ծանր ողբ և այլն:

Ռոք երաժշտության մեջ յուրահատուկ ձև է ընդունում ազիտացիոն-քարոզական գործառույթը:

Երաժշտության հուզական ազդեցությունը շատ վաղ է բացահայտվել որպես հասարակության անդամների բարոյական հատկանիշների ձևավորման միջոց: Երաժշտության ողջ պատմության միջով, սկսած ամենավաղ փուլերից, երբ երաժշտությունը, ըստ էության, դեռևս նույնիսկ արվեստի ինքնուրույն ճյուղ չէր, անցնում է վերաբերմունքը դրա՝ որպես բարոյական դաստիարակության գործիքի հանդեպ: Այդ վերաբերմունքն արտացոլվում էր և՛ էթոսի մասին իրն հունական ուսմունքի մեջ, և՛ միջնադարյան տեսաբանների հայացքներում, և՛ XVIII – XX դարերի երաժշտարվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչների տեսանկյուններում: «Ես շատ կափոսայի, եթե իմ երաժշտությունը միայն զվարճացներ իմ ունկնդիրներին. ես ձգտում էի նրանց ավելի լավը դարձնել»⁴: Հենդելի այս խոսքերը կարող էին կրկնել վերջին հարյուրամ-

⁴ Сокоп А., указ. соч., с. 228.

յակների բոլոր մեծագույն կոմպոզիտորները: Ավելի լավը դարձնել՝ նշանակում է ամենից առաջ ազնվացնել և վեհացնել բարոյական առումով, բարձր բարոյական հատկանիշներ դաստիարակել: Եվ այստեղ երաժշտարվեստի՝ զգացմունքներով «վարակելու», ապրումների որոշակի բնույթ, իրականության հանդեպ որոշակի հուզական վերաբերմունք «ներշնչելու» ընդունակությունն առաջնահերթ դերակատարում ունի⁵: Այսօր կա մեծ անհրաժեշտություն՝ մանրամասնորեն ուսումնասիրել, թե որքանով է երիտասարդության մեջ այդքան լայն տարածում գտած ռոք երաժշտության գեղագիտությունը տեղավորվում երաժշտական արվեստի կառուցողական այս հայեցակարգի մեջ:

Այն զուտ երաժշտական կամ ոչ երաժշտական (ասոցիատիվ) միջոցներով ունկնդրի միտքն ուղղորդում է որոշակի առարկայի՝ դրանով իսկ ոչ առարկայական տրամադրությունները վերածելով առարկայականի, այդ ժամանակ երաժշտությունը դառնում է մարդկանց, հատկապես պատանիների և երիտասարդության, գաղափարական և բարոյական դաստիարակության առանձնապես հզոր միջոց:

Դասական հոգեվերլուծության տեսակետից, որի հիմնադիրն է Ֆրեյդը, ստեղծագործական ակտը գործունեության փոխարինող տեսակ է, որի ժամանակ նկարչի ունեցած չբավարարված պահանջմունքներն իրենց խորհրդանշական վերարտադրությունն ու բավարարումն են գտնում բառերի, ներկերի, հնչյունների, շարժումների միջոցով: Ֆրեյդն այդպիսով սահմանում է արվեստի փոխհատուցման ֆունկցիան:

«Ինչ է արվեստը» հոդվածում Լև Տոլստոյը գրում էր. «Արվեստը մարդկային գործունեություն է, որը բաղկացած է այն բանից, որ մի մարդ գիտակցաբար հանրահայտ արտաքին նշանների միջոցով ուրիշներին է փոխանցում իր զգացած ապրումները, իսկ մյուս մարդիկ լիցքավորվում են այդ զգացմունքներով և վերապրում են դրանք»:

Ռոքի մեջ, սակայն, ունկնդիրը ոչ միայն վերապրում է ռոքի գաղափարախոսական և գեղագիտական կենտրոնում եղած գլոբալ և տոտալ ազատության էությունը և բողոքը ընդունված կարծրատիպերի և նորմերի դեմ, այլև այդ ամենին տալիս է կիրառական նշանակություն և դառնում է այդ ամենի մի իրական մասնիկը:

Ի հակադրություն արվեստի փոխհատուցման հայեցակարգի՝ գոյություն ունի նաև արվեստի կատարախային տեսությունը, որի հիմքերը դրվել են

⁵ Նույն տեղում, էջ 229:

Արիստոտելի կողմից և զարգացվել Լ. Վիգոտսկու «Արվեստի հոգեբանություն» աշխատության մեջ:

Կարևորագույն հնարքը, որի միջոցով ստեղծագործողը հասնում է կատարսիսային անփեկտի, ձևի կողմից բովանդակության ոչնչացումն է: Ինչպես նշում է երաժշտագետ Պետրուշինը, շատ երգերի, ռոմանսների կորիզում ընկած են բացասական ապրումներ: Սակայն բանաստեղծական դիմերի մեջ արտահայտված այդ նույն բացասական ապրումները, հնչյունավորվելով գեղեցիկ երաժշտությամբ և կատարվելով երգչի գեղեցիկ ձայնով, հաղթահարում են բացասական ազդեցությունները, և առաջ է գալիս պայծառության, մաքրման զգացողությունը⁶: Հիմնականում բոլոր ժամանակների արվեստի դրամատիկ ստեղծագործությունների բովանդակային կորիզում ընկած է արդարության և ներդաշնակության հաստատման համար մարտնչող և տառապող, հաճախ համամարդկային վեհ, կառուցողական գաղափարների կրող կոնստանտը: Եվ երբ կատարվում է ձևով բովանդակության ոչնչացում, բովանդակությունը կարծես զտվում է, ազատվում է *ծանր*, նեգատիվ երանգներից, մնում է միայն բարձրը, պոզիտիվը: Սակայն ռոքում (հատկապես *ծանր*, *ագրեսիվ* ուղղություններում) վերը նշված կոնստանտը բացակայում է, անգամ կարելի է խոսել մեկ այլ՝ դրա նկատմամբ բևեռային դիրքում գտնվող, դիստրուկցիա պարունակող կոնստանտի մասին, որն ընդգրկում է ստեղծագործության ամբողջ բովանդակային տիրույթը և տեխնոլոգիական նորամուծությունների և փսիխոդելիկ էֆեկտների միջոցով դրոշմվում ունկնդիրների գիտակցության մեջ: Կատարվում է ոչ թե ձևով բովանդակության ոչնչացում, այլ հաստատում:

Տեխնիկական նորամուծությունները միանշանակ չեն ռոք երաժշտության մեջ: Այսպես, ծանր ռոքի խոշոր համերգների ընթացքում այսպիսի տեխնիկական նորամուծությունների ազդեցության ներքո ունկնդիրներից շատերը կորցնում են ինքնահսկողությունն ու դառնում անկառավարելի: Ռոք համերգը վերածվում է ծիսական գործողության մի ձևի, որտեղ մի կողմից՝ ռոքը մարդկանց միավորում է պայքարի մեջ՝ հանուն համամարդկային նպատակների, իսկ մյուս կողմից՝ ծանր, փսիխոդելիկ հատկություններով և ասոցիալ միտումներով հագեցած ռոքը, որը, ի դեպ, ռոք մշակույթում բազիսային է և համարվում է անգամ ոչ ծանր ուղղությունների ռոք երաժիշտների

⁶ **Петрушин В. И.** Музыкальная психология. Учебное пособие для вузов, Академический проект. Москва, 2008, с. 89.

կողմից իբրև իդեալ, արթնացնում է մարդկային ամենաստորակարգ զգացումները: Հենց սա է ռոքի սոցիալական վտանգը: Այդպիսի համերգներն ավարտվում են, որպես կանոն, ագրեսիայով և սոցիալական պայթյուններով:

Ռոք երաժշտությունը չի կարելի դիտարկել ժամանակակից աշխարհի խնդիրներից անջատ: Թմրանյութերի, հասարակության բարոյահոգեբանական ստանդարտներից ազատվելու թեմային զուգահեռ գովերգվում են մարդկության գլոբալ ազատության գաղափարը, բնության պաշտպանությունը: Սա պարահոբս է, որը պետք է խորապես ուսումնասիրվի. պետք է կատարվի երգերի, ռեբրի, կոմպոզիցիաների բեմական լուծումների, այբոմների և այլնի խոհուն վերլուծություն՝ ի հայտ բերելու ռոք երաժշտության դրական և բացասական կողմերը:

Երաժշտության հնարավորությունները հատկապես մեծ են ընդհանուր պոռթկման մեջ համախմբվածության ու հոգևոր միասնության ձևավորման, բազմաթիվ մարդկանց զգացմունքների և կամքի միահյուսման մեջ: Այդ պատճառով երաժշտությունը, հնարավոր է, կոլեկտիվիզմի դաստիարակման լավագույն միջոցն է, որը դրսևորվում է ինչպես մտքերի ու զգացմունքների, այնպես էլ մարդկանց հոծ զանգվածների կենսակերպի մեջ:

Ահա թե ինչու դաստիարակչական-գեղագիտական գերֆունկցիան երաժշտությանը ներհատուկ է ոչ պակաս, քան արվեստի մյուս տեսակներին, իսկ դրա յուրահատուկ հուզական անմիջականությունն այս գերֆունկցիային արտասովոր զորություն է հաղորդում:

Երաժշտության, մասնավորապես ռոքի դաստիարակչական դերի այս ըմբռնումից հետևում է, որ երաժշտական-գեղագիտական դաստիարակությունը չի կարելի պատկերացնել միայն որպես երաժշտական ճաշակի և ընդունակությունների ձևավորում: Ցանկացած գեղագիտական դաստիարակություն պետք է նպատակ ունենա զարգացնելու ամբողջ մարդկությանը: Ինչպես նշում է Սոխորը. «Այն գեղագիտական է կոչվում ոչ այն պատճառով, որ ծառայում է միայն գեղագիտական զարգացմանը, այլ այն պատճառով, որ արվեստի օգնությամբ ձևավորում է մարդու ամբողջ հոգևոր աշխարհը»⁷:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում դիտարկվում են ռոք երաժշտության գեղագիտության որոշ առանձնահատկություններ: Նաև ներկայացվում են մեր ուսումնասիրության ընթացքում արված ռոքում պսիխոդելիկ էֆեկտների միջոցով բովանդակու-

⁷ Сохор А., указ. соч., с. 229.

թյան ձևով հաստատմանը (ուժեղացմանը) վերաբերող եզրակացություններ:

Բանալի բաներ – ուր երաժշտության գեղագիտություն, դաստիարակչական-գեղագիտական գերֆունկցիա, ձևով բովանդակության հաստատում, ժամանցային երաժշտություն, կենսափիլիսոփայություն, տեխնոկրատական ոճ:

Эдгар ГЯНДЖУМЯН

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОК-МУЗЫКИ

В статье рассматриваются некоторые особенности эстетики рок-музыки. Также представлены сделанные в результате нашего исследования выводы, относящиеся к утверждению (усиливанию) в роке содержания формой посредством использования психоделических эффектов.

Ключевые слова – эстетика рок-музыки, воспитательно-эстетическая гиперфункция, утверждение содержания формой, развлекательная музыка, жизненная философия, технократический стиль.

Edgar GYANJUMYAN

AESTHETIC FEATURES OF ROCK MUSIC

This article discusses some of aesthetic features of rock music. Also the conclusions made as a result of our research relating to the statement (exacerbating) of content through the form in rock music using psychedelic effects are presented.

Key words – rock music aesthetics, educational and aesthetic hyperfunction, statement of the content of form, entertainment music, philosophy of life, technocratic style.

ԿՆՈՋ ԿԵՐՊԱՐԸ ՌՈՒԴՈՒՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Տաղանդավոր նկարիչ, գծանկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանն ստեղծագործել է տարբեր ոճերում, յուրահատուկ և ինքնատիպ: Նա ունեցել է ստեղծագործական տարբեր փուլեր, որոնց նախորդել է կյանքի որևէ իրադարձություն:

Հայրենիքից Մոսկվա մշտական բնակության մեկնելը շրջադարձային էր Ռուդոլֆ Խաչատրյանի թե՛ ստեղծագործական և թե՛ անձնական կյանքում: Հասուն տարիքում նոր միջավայրում հաստատվելը, նաև նկարչական ասեփքի, տաղանդի դրսևորումը բազում խոչընդոտների հետ էին կապված: Խորն էր նաև Հայաստանից տևականորեն կտրվելու թախիծը: Սակայն նոր ապրելավայրը, նոր շրջապատը ստեղծագործելու և արարելու լայն հնարավորություններ էին տալիս, որոնցից նա եռանդագին օգտվում էր տարիներ շարունակ: Մոսկվայում Ռուդոլֆն իր կյանքը կապում է շնորհալի բեմանկարչուհի Նատալյա Շնայդերի հետ: Հետաքրքիր է, սակայն, թե ինչպես յուրաքանչյուր նման շրջադարձ, որ այդ պահին գուցե թվում է անսպասելի, հետագայի համար ոչ պարզ, դառնում է բախտորոշ: Համենայն դեպս նկարչի կյանքում քիչ չեն եղել այսօրինակ անակնկալներ, որոնք, ինչպես ցույց է տվել ապագան, դարձել են կյանքի կամ ստեղծագործական նոր, աննախադեպ վերելքի ազդակ: Այդպես Մոսկվայում ընդլայնվում է Խաչատրյանի գործունեության դաշտը՝ նոր միջավայր, նոր մարդիկ, ստեղծագործական նոր խթաններ: Մթնոլորտն ու շրջապատն արվեստագետին նոր լիցքեր են հաղորդում: Հաղթահարելով որոշակի դժվարություններ՝ նա առաջին հաջողություններն է գրանցում հատկապես դիմանկարներում՝ արտաքինի տակ տեսնելով նաև մարդու ներքինը, նրա հոգեկան աշխարհը, բնավորության գծերը, մարդկային հատկանիշները: Վիրտուոզ գրաֆիկան, գծանկարչական համարձակ լուծումները նկարչի թարմ, դիպուկ դիտարկումները դիմանկարների հերոսներին մերձեցնում են, հարազատացնում դիտողին՝ որպես վաղեմի ծանոթների:

Մատիտով արված դիմանկարներն առաջին հայացքից պարզ են, միանգամայն մատչելի: Սակայն, օրինակ, թղթի գույնից հազիվ թափանցող նրբագիծ՝ «Ֆրանչեսկա» (1971) մատիտանկարում հերոսուհու մարմինն այնքա՞ն կենդանի է ու թրթռուն: Բնորդի մարմնի վերին հատվածն իր արտահայտչականությամբ զգալի տարբերվում է ստորին մասից: Կիսաթեք գլուխը, կուրծքը

և թևի մի մասն առավել մուգ են ներկայացվում, իսկ մարմինը և ձեռքի մի հատվածը գրեթե աննշմար են: Այս շրջանում Խաչատրյանը հաճախ է դիմում նման եղանակին՝ ընդգծելով կերպարների գլուխը, մարմնի վերնամասը՝ գրեթե բնավ չառանձնացնելով ներքևը: Այդուհանդերձ, ստեղծագործություններն այնքան առինքնող են, այնքան վառ շնչավորված, որ, չնայած շեշտվածության անհամաչափությանը, ամբողջական հուզական տպավորություն են թողնում:

1971-ին ստեղծված «Աղջկա դիմանկար»-ում վարսերը բարձր հավաքած գեղեցկուհին ավելի վստահ է մեզ նայում, քան նախորդում: Այստեղ հեղինակը հատկապես մշակել է դեմքը, իսկ մարմնի բոլոր պլաստիկ ուրվագծերը մեղմորեն կերպավորել է սանգինայով: Հեղինակն ամենայն մանրամասնությամբ համաչափ հրամցրել է հերոսուհու նրբագեղությունը՝ ոչ միայն փոխանցելով նրա հմայիչ արտաքին տվյալները, այլև իր հիացական վերաբերմունքը: Անվիճելի է, որ ստեղծագործողը, որպես կանոն, պետք է մասնագիտորեն գրավված լինի իր հերոսներով, որպեսզի նրանց իրական «ես»-ը պատկերի անկեղծ ու շահագրգիռ, երբեմն անգամ սրտացավ: Այս խնդիրը մշտապես հուզել է ստեղծագործող անհատներին: Հեղինակի հաջողության իրական գրավականը եղել է իր պատկերացմամբ կատարյալի վերարտադրումը: Կտավներում մշտապես իր սիրահարվածությունն ու հիացմունքը կերպարների հանդեպ (լինի դա մարդ թե բնություն՝ կարևոր չէ) արտահայտող Ռենուարը իդեալի որոնման և ներկայացման մասին մի առիթով գրել է. «...Ինչպիսին էլ լինեն մեր գեղարվեստական արհեստի անկման պատճառները, հիմնականը իդեալի բացակայությունն է»¹: Տ. Սեդովան նկատում է, որ Ռենուարն ինչ էլ նկարեր, մշտապես իր առջև տեսնում էր կանացի գերող հայացք, քնքշությամբ ու բարոյությամբ, փափկությամբ և ուրախությամբ լի²: Այդպես էլ Խաչատրյանը կանացի ամեն մի կերպարում վերստեղծում է բանաստեղծորեն «կառուցված» քնքշության, երազի, առեղծվածային խորհրդավորության արտացոլանքը: Եվ որպես արդյունք Խաչատրյանի նկարելաոճով ծնվում են նորանոր խոսուն կերպարներ:

Եվ այսպես, «Աղջկա դիմանկար»-ում իր գեղեցկության արժեքն իմացող քնորդուհին կանացի ինքնավստահությամբ նայում է դիտողին, ցուցադրում

¹ Ст'у Шедевры живописи в зарубежных собраниях (автор вступительной статьи Седова Т.), IX.

² Նույն տեղում:

ասես պատահաբար բացված կուրծքը: Ո՞վ է այս երիտասարդ պարմանուհին, որի հպարտ հայացքում կարծես փոքր-ինչ զարմանք ու նաև կասկած կա: Ո՞րն է իր մասնագիտությունը: Նկարիչը չի փորձել ներկայացնել նրա սոցիալական վիճակը կամ հասարակական դիրքը: Աղջկա խոր նայվածքը, որն սկզբում բաղդատվում է ընդամենը գեղեցկուհու հպարտ կեցվածքի հետ, բացահայտում է նրա անհատականությունը՝ զուգահեռելով արտաքին տվյալների առանձնահատկությունները և հոգեկան ներաշխարհը: Առհասարակ Ռուդոլֆ Խաչատրյանն իր դիմանկարներում շատ հաճախ ոչ միայն կենտրոնանում է մարդկանց դեմքերի վրա, ինչպես ընդունված է, ցույց տալու համար նրանց բնավորությունը, ոչ միայն կարևորում ողջ պատկերի համաշափությունը, այլև, որ բնորոշ է նրա ձեռագրին, շեշտում որոշակի ասելիք պարունակող առանձին հատվածներ: Պատահական չէ, որ նրան բազմիցս անվանել են գծի, գծանկարի բանաստեղծ: Ասվածի ապացույցների հանդիպում ենք Խաչատրյանի շատ ստեղծագործություններում: Նկարիչը մարմնավորում է կերպարն իր պատկերացմամբ՝ առավել ընդգծելով կամ ձեռքը, կամ աչքերը, կամ մարմինը, գլխի դիրքը և այլն, նայած, թե ով է հերոսը կամ բնորդը:

Հետաքրքիր զգացում է առաջանում նկարչի ստեղծագործություններին հետևելիս. դրանցից յուրաքանչյուրը հուզական տարաբնույթ լիցքեր է փոխանցում: Երեխայի պատկերմանը դեմ հանդիման՝ դիտորդը մանկանում է, երիտասարդի դեպքում՝ երիտասարդանում, տարեց հերոսին գննելիս ասես հաղորդվում է յուրօրինակ իմաստնություն: Խաչատրյանը կարողանում է հուզել դիտողին, նրան հաղորդել ինչ-ինչ զգացողություն: Մոյխեյ Կագանը նկատել է. «Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ռենեսանսյան հանգով է ընկալում նաև տղամարդու ու կնոջ տարբերությունները: Նրա գործերում կանանց կերպարներն ավելի վճռականորեն են իդեալականացված, քան տղամարդկանց կերպարները: Եթե վերջիններիս մեջ նա տեսնում է գործուն-կամային նախահիմքը, ապա առաջիններում՝ նուրբ բանաստեղծականը, հայեցողականը, «հավերժ կանացիությունը», ինչպես ասում էին մի ժամանակ»³:

Պատանեկության և երիտասարդության սահմանը յուրովի հատող «Մոդելը» (1973) գուցե դեռ փոքր-ինչ անվստահ, շփոթմունքը հազիվ հաղթահարող պարմանուհու դիմանկար է: Նրա երիտասարդ, նոր կազմավորվող մարմինն ու դեմքն արտաքուստ հանգիստ, սակայն ներքուստ ինչ-որ թախծոտ

³ Տե՛ս Ռուդոլֆ Խաչատրյան (նախաբանի հեղինակ՝ Կագան Մ.), Հայաստանի նկարիչների միություն, Երևան, 1987, էջ 6:

գծեր են ամփոփում: Հայացքը զուրկ է ավելորդ զգացմունքայնությունից: Նիհարիկ մարմինը, նրբենի կառուցվածքը, մի կողմի վրա սանրված վարսերը լավագույնս բնութագրում են հերոսուհու՝ կյանքում դեռ ինքնահաստատված չլինելը: Նրա դեմքի աջ մասում նկատում ես թեթևակի ժպիտ, բնության մի մասնիկ՝ ինչ-որ տեղ զուգահեռվող Լեոնարդոյի «Ջոկոնդայի»⁴ թեք ժպիտին, երբ թվում է, թե Մոնա Լիզայի դեմքի մի կողմն է միայն ժպտում:

Խաչատրյանի հերոսուհիները, բացառությամբ մի քանի դերասանուհիների, պատկերված են առանց ավելորդ շպարանքի, բնական: Նրանք բոլորն էլ նպատակամետ են և ունեն ինչ-որ երազանք, որը և վարպետորեն փոխանցում է հեղինակը: Նկարիչը մարմինների բնական վիճակին՝ մերկությանը, գումարում է նաև դեմքի անշպար բնականությունը, որ, անշուշտ, չի կարող գրավիչ չլինել: Դիտարկվող աշխատանքում Խաչատրյանը լավագույնս ընդգծել է հերոսուհու մեծ ու խորունկ աչքերում առկա պարզությունը: Շուրթերի եզրագծերն արտահայտում են զսպվածություն, մազերը թեև ոչ անփույթ, սակայն ոչ էլ նախապես հարդարվածի տպավորություն են թողնում: Դեմքին չկա մատիտի և ոչ մի ավելորդ բծիկ. նկարիչը չի ցանկացել երիտասարդությունը «ծանրաբեռնել» ստվերներով կամ գծերով: Ձեռքը մարմնից առանձնացնում է խիտ, մուգ շղարշը՝ տպավորություն ստեղծելով, թե աղջիկն այն հագիվ է այդ դիրքում պահել: Թվում է՝ ուր որ է նա կշարժի ձեռքը՝ մերկ կուրծքը ծածկելու համար, մի տպավորություն, որ չկա վարպետի՝ մերկ կանանց այլ դիմանկարներում: «Մոդելի» ամոթխածությունն ակնհայտ է նաև նրա դիրքից. իրանը ձիգ, զգաստ չէ, փոքր-ինչ կորացած է: Խաչատրյանի նկարներում գիծը ձեռք է բերում պլաստիկական ուժ, ծավալը, տարածությունը լավագույնս պատկերելու ունակություն: Նա ծավալ ստանում է նաև լուսաստվերի օգնությամբ, ինչպես Վաղ և հատկապես Բարձր Վերածննդի ժամանակաշրջանում⁵: Գեղեցկուհին չի ցուցադրում իր մերկությունը, ոչ էլ գեղեցկությունը, այստեղ առաջին պլանում ամոթխածությունն է: Խաչատրյանի մերկ բնորոշուհիներից շատերն արտահայտում են նմանօրինակ հեզ ու զուսպ ամաչկո-

⁴ Տե՛ս **Дживелегов А.** Леонардо да Винчи. Москва, 1935, с. 168: Աշխատության մեջ ներկայացված է Վազարիի կարծիքը, ըստ որի՝ Լեոնարդո դա Վինչիի «Ջոկոնդայում» լավագույնս արտահայտված է, թե որքան կարող է արվեստն ընդօրինակել բնությունը: Կենսագրի համոզմամբ այստեղ արտահայտված են բոլոր, անգամ ամենաչնչին մանրամասները, որ կարող են փոխանցվել կերպարվեստի միջոցով:

⁵ Վերածննդի շրջանում գծանկարի զարգացման փուլերի, տեխնիկայի մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Соловьева Б.** Искусство рисунка. Ленинград, 1989, с. 24, 25:

տություն, որպիսին տեսնում ենք, օրինակ, Սանդրո Բոտիչելլի («Գարուն», 1482, «Վեներայի ծնունդը», 1485), Ալբրեխտ Դյուրերի («Ադամ և Եվա», 1507), Լուկաս Կրանախ-Ավագի («Վեներան ու Կուպիդոնը», 1509) կտավներում:

Խաչատրյանը յուրաքանչյուր բնորդի, հերոսի պատկերելիս իր առջև դնում է կերպարային, հոգեբանական խնդիր, այլ ոչ թե պարզապես նկարում՝ մանրակրկիտ գրանցելով արտաքին տվյալները: Հատկանշական է, որ բոլոր դիմանկարներում Խաչատրյանը յուրովի առանձնացնում է աչքերը, ավելի ճիշտ՝ բոլոր հերոսների աչքերը խոշոր, արտահայտիչ են (ի դեպ, փակագծերում նշենք, որ, ինչպես վկայում են Ռուդոլֆի գործընկերները, հատկապես իր ճեպագիր դիմանկարները նա հաճախ սկսում էր հենց բնորդի աչքերից): Նկարչի ստեղծագործություններում աչքերը ոչ միայն իբրև գեղեցկություն են ներկայանում, այլև որպես մարդու ներաշխարհը, հոգևոր էությունը բացող բանալի: Հիշենք, որ նույնիսկ Հին աշխարհի արվեստում նկարիչը ևս առանձնահատուկ ուշադրություն էր դարձնում մոդելի աչքերին. աչքը, ըստ նրանց, հոգու պահեստարանն էր, իսկ հայացքը՝ մարդկանց և հոգիների վրա ազդեցություն գործող մեծ ուժ⁶: Խաչատրյանը ոչ միայն ընդգծել է բնորդի արտաքին բարեմասնությունները կամ թերությունները, այլև ամրակայել նրա «ես»-ի ընդհանրական հոգեպատկերը:

Մոսկվայում բնակվելու տարիներին Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «պատկերասրահը» համալրվում է նաև կնոջ՝ Նատալյա Շնայդերի դիմանկարներով: Դրանցում նկարիչը կարողացել է արտահայտել կողակցի՝ ամուսնուն մշտապես նեցուկ լինելու կարողությունը, սիրելիին փոխանցվող նրա քնքուշ ուժը: Մոդելներ ներկայացնելու Խաչատրյանի նախասիրած կերպին անդրադարձել է Արսենի Տարկովսկին՝ նշելով հետևյալը. ինչպես հոչակավոր Ֆեդերիկո Ֆելինին իր «Ջուլիետան ու ոգիները» ֆիլմում, այնպես էլ հայ Խաչատրյանն իր դիմանկարներից շատերում մոդելներին ներկայացնում է զարմանահրաշ զգեստներով, չալմաներով, գեղեցիկ գլխարկներով, հանգամանք, որը Ռուդոլֆ Խաչատրյանին մոտեցնում է Ռեմբրանդտի կամ իտալական և գերմանական Վերածննդի առանձին վարպետների ավանդույթի⁷: Ահա, օրինակ, «Նկարչի կնոջ դիմանկարը» («Հղի Նատաշան», 1973): Հերոսուհու գլխին ծաղկեպսակ է, իսկ ձեռքին՝ ծաղիկներ, շուրթերը կիսաբաց են, հայացքն ուղղված դեպի ներս՝ հոգու խորքը: Բանաստեղծի այս զգացմունքային վավերացումը վերս-

⁶ **Матье М.**, Искусство Древнего Египта, Москва, 1970, с. 16.

⁷ Նույն տեղում:

տին գալիս է հաստատելու, որ, անկախ դարաշրջանից, հարուստ ներաշխարհի տեր բոլոր ստեղծագործողներին էլ միավորում է մի ընդհանրություն՝ տեսնել և պատկերել շրջապատը, միջավայրը միայն իրենց հատուկ հոգեհարազատ նրբագծերով: Այստեղ մայրացող կինը ներկայանում է ամուսնու աչքերով ու անթաքույց երախտագիտության զգացումով: Պատահական չէ, ի դեպ, նաև Ռեմբրանդտի մասին Ա. Տարկովսկու հիշատակումը: Նատաշան պատկերված է նույն կեցվածքով ու դիրքով, ինչպես և մեծ վարպետի «Ֆլորան» (1634)⁸: Հիրավի, անխուսափելի են զուգահեռները երկու ստեղծագործությունների միջև: Խաչատրյանը, ասես Ռեմբրանդտի որդեգրած սկզբունքին հավատարիմ, ամեն կտավում, ուր ներկա է կինը, անվերջ սեր է խոստովանում նրան: Նատաշայի դիրքից, հայացքից, անգամ զգեստավորումից ակնհայտ են Խաչատրյանի քնքուշ վերաբերմունքը, կնոջ նկատմամբ պաշտամունքը: Գարուն, վերածնունդ, նոր կյանք. ահա այն զգացողությունները, որոնք ապրում ես Ռուդոլֆ Խաչատրյանի այս մատիտանկարը դիտելիս:

«Կանացի դիմանկար»-ում (1977) Ռ. Խաչատրյանը գունավոր մատիտով արտահայտիչ պատկերել է բնորդի առաջին հայացքից հանգիստ, բայց և աշխույժ, կայտառ աչքերը: Մատիտի թույլ աշխատանք է զգացվում մազերի ու շուրթերի հատվածում, մարմինը գրեթե չի «ընթերցվում», թեթևակի նկատվում են պարանոցի և աջ ուսի նրբագծերը: Հեղինակը հմտորեն տարածականության, խորության պատրանք է ստեղծել, այնպես, որ դիտողն ինքն է սկսում «կառուցել» կամ «լրացնել» մոդելի մարմինը:

Խաչատրյանի արվեստի այս առանձնահատկության մասին ժամանակին եղել են տարբեր կարծիքներ, հատկապես նկարիչների շրջանում: Առհասարակ նույն մասնագիտության տեր մարդու համար միշտ չէ, որ հեշտ է անաչառ կարծիք հայտնել տվյալ բնագավառի մեկ այլ գործչի մասին: Տարիներ առաջ Մոսկվայում լույս տեսնող «Творчество» ամսագիրն արեց նման փորձ. մի քանի նկարիչ իրենց վերաբերմունքն արտահայտեցին Ռուդոլֆ Խաչատրյանի աշխատանքների հանդեպ: Կարծիքները, իհարկե, տարբերվում էին սովորական դիտողի, ոչ մասնագետի, արվեստասերի տեսակետներից: Կային և՛ դրական, և՛ բացասական տեսակետներ, ինչն, անշուշտ, բնական է. եթե ստեղծվում է լուրջ մի բան, այն չի կարող միանշանակ ընդունվել, երբեմն հենց

⁸ Հետաքրքիր է, որ Ռ. Խաչատրյանին նվիրված գրականության մեջ հայ արվեստագետի վերոհիշյալ դիմանկարը երբեմն նույնպես ներկայացվում է «Ֆլորա» վերնագրով:

դրանով է չափվում ճշմարիտ արժեքը: «Творчество» ամսագրում «Ձեր կարծիքը» խորագրի ներքո Իլարիոն Գոլիցինն ասում է, թե նկարչի համար բարդ է հայտնել իր տեսակետը մեկ այլ նկարչի ու նրա գործերի մասին, սակայն վստահ է, որ այն կարող է հետաքրքրել դիտողին: Ըստ նրա՝ արվեստասերներին գրավում է Խաչատրյանի նկարների գեղարվեստական ավարտվածությունը, ինչն ինքնին պարզ է, քանի որ մարդիկ հոգնել են անմիտ ու անփույթ նկարչությունից. «Ի՞նչ բան է ավարտվածությունը, - հարցնում է Ի. Գոլիցինը, - երբ ամեն ինչը նկարված է: Կարծում եմ՝ ոչ: Ավարտվածություն ասածը չի նշանակում մեքենայորեն ավելացնել ու ավելացնել մի մանրամաս մյուսի հետևից: Ավարտվածություն է, երբ իրն աշխատում է իբրև ամբողջական մարմին ուզածո ընդհատված պահի»: Ապա ավելացնում է, որ իր կարծիքով Խաչատրյանի նկարներն ավարտուն չեն. «...Ի՞նչն է կարևոր՝ ամեն ինչ նկարել ընդհուպ մինչև թարթիչները և կործանել՝ ձևը, թե՞ թարթիչները թողած՝ մոտենալ ամբողջական նպատակին: Խաչատրյանի համար կարևորը ռեյիեֆն է, նա դա ընդգծում է նկարված շրջանակով, զծանկարի ողջ ծեփվածքով: ...Այս առումով բժախնդրորեն ես մոտենում «Կնոջ դիմանկարին» (1978), ուր դեմքն ու ձեռքը շրջանակի մեջ նկարված են մանրիկ առ մանրիկ և, որ կարևոր է՝ անջատ... «Դստեր դիմանկարում» հետին պլանը նկարի ներքևում է, արված է ծուլորեն», - պնդում է ռուս նկարիչը⁹: Գուցե սա Գոլիցինի և Խաչատրյանի ոճերի տարբերությունից բխող քննադատություն է, ինչին, անշուշտ, չի կարելի միանշանակ համաձայնել: Պարզապես յուրաքանչյուրն ունի ինքնաարտահայտման յուրօրինակ ոճ, ընդունելի կամ ոչ, սակայն արվեստում համոզիչ է այն, ինչն արդարացված է: Ասվածի հաստատումը ոչ թե խոսքերն են, այլ համաշխարհային կերպարվեստի գլոբալ գործոցներ համարվող բազմաթիվ ստեղծագործություններ: Բերենք թեկուզ երկու օրինակ. ֆրանսիացի գեղանկարիչ ու գրաֆիկ, իր ստեղծագործություններում ֆրանսիական բոհեմի և «հատակի» զվարճանքն ու կենցաղը պատկերող Անրի Թուլուզ-Լոտրեկի «Պարեր Մուլեն-դը-լա-Գալետում» (ստեղծման տարեթիվն անհայտ է) պատկերում ոչ միայն մուգ ու բաց կամ գրեթե անգույն, թափանցիկ, «չնկատվող» գծեր, շտրիխներ են, այլև շատ դեպքերում դրանք բացակայում են: Սև մելանով ու կապույտ կավճամատիտով արտահայտիչ ընդգծված են առաջին պլանում երեք նստածների դիմագծերը, երկրորդ և հետին պլաններում պարողների մի մասն ընդհանրապես չունեն դիմագծեր: Շեշտված դիմախաղով

⁹ Голицын И. Ваше мнение // Творчество, Москва, 1972, п. 1, с. 23.

առանձնացված են կերպարներից մի քանիսը, իսկ տպավորիչ են պարողների մարմինները: Ֆրանսիացի մեկ այլ գեղանկարիչ ու գրաֆիկ Պյեր Բոնարը, որ պատմության մեջ է մտել իբրև XX դարի մեծագույն գունանկարիչներից մեկը, իր «Ուտքերը սրբող աղջիկը» (ստեղծման տարեթիվն անհայտ է) մատիտանկարն ամբողջապես ուրվագծերով է կառուցել. համեմատաբար մուգ են նկարված աղջկա ոտքերն ու ձեռքի դաստակը, իսկ իրանը և հատկապես գլուխը շատ թույլ են նշված:

«Творчество» ամսագրում Գոլիցինի ակնարկած «Նատաշա» («Նկարչի կինը», 1978) ստեղծագործությունն առանձնանում է բժախնդիր կատարմամբ: Հատկապես տպավորիչ է Նատաշայի գլուխը, այնինչ մարմինն ու ձեռքերը նուրբ, թեթև գծերով են արված: Այստեղ առավել քան երբևէ հեղինակը խորացել է մոդելի հայացքի մեջ, ավելի շուտ գտել է իր հարցադրման պատասխանը՝ հերոսուհու աչքերում «թաքնված» պատմությունը: Ստեղծագործությունը ոչ միայն գեղեցիկ դիմագծերի վերարտադրություն է, նկարչի վարպետության ցուցադրում, այլև հեղինակի կյանքի՝ անձնական և ստեղծագործական, անդամաճան ուղեկցի տեսլականը: Այստեղ ընթեռնելի է նրանց սիրո ողջ պատմությունը, զույգի լուռ ու խորհրդավոր երկխոսությունը, որ անցնում է համատեղ ապրած տարիների միջով: Թույլ, բայց պարզ ու հստակ արված շտրիխներից յուրաքանչյուրն արտահայտում է Նատաշայի՝ նկարչին այդքան ծանոթ դիմագծերը, բնավորությունը: Կոմպոզիցիայում ներկա է նկարչի՝ տարիներ շարունակ կնոջն անդադար «հետևող», հետախուզող հայացքը:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանը հաճախ է մոդելներին իդեալականացնում, զարդարում հնաոճ զգեստներով: Ինչպես գրում է Արարատ Աղասյանը. «...իր բնորդներին նկարիչը հաճախ հանդերձավորում է ծալազարդերով, հին տարազներով, տարաշխարհիկ ճոխ, քմաճաշակ զգեստներով ու գլխանոցներով, որոնք դեկորատիվ նկարչագեղ էֆեկտից բացի, կերպարներին հաղորդում են հանդիսավոր տեսք և դիտողի մոտ արթնացնում պատմական կամ գրական-գեղարվեստական զանազան զուգորդումներ՝ «Լաուրա» (1978), «Իտալուիի» (1981), «Մոկո» (1982) ևն»¹⁰:

Ստեղծագործական այս շրջանում նկարիչը կիրառում էր սրածայր գրաֆիտե մատիտ, սեպիա, սանգինա, գրիչ ու վրձին: Ստվերագծման եղանակի կատարյալ տիրապետման, տարածն ու տարատեսակ գծերի ու զծիկների համադրության շնորհիվ Խաչատրյանը հասնում է դիմախաղի անմիջական հա-

¹⁰ Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX - XX դարերում, էջ 187:

ղորդման: Հետագա, հատկապես կանացի դիմանկարներում նույն նյութերի կիրառմամբ նա հասնում է զգեստների պատկերման, մարմնի ջերմության ու փափկության շոշափելի մարմնավորման աստիճանի՝ հաղորդելով նախևառաջ իր զգացմունքայնությունը¹¹: «Գրաֆիկան Ռուդոլֆ Խաչատրյանի համար ինչ-որ օժանդակ, կիրառական բան չէ: Նա սահմանափակվում է մատիտով ու թղթով՝ ոչ թե այլ նյութերին տիրապետելու անկարողությունից, նյութեր, որոնք այսօր շատ-շատ են կերպարվեստում, այլ կրկին ու կրկին սեփական զգացմունքները լիակատար կերպով ասկետիկ նյութի օգնությամբ արտահայտելու ձգտումից, նյութ, որ պահանջում է սպառիչ դրսևորում պարզ շարադրման մեջ, մերժելով էֆեկտավոր պոռթկումները», - գրել է Հենրիկ Իգիթյանը¹²:

1970-ականներին Տրետյակովյան պատկերասրահը ձեռք է բերում Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործություններից: Նույն տարիներին նկարիչն ակտիվ մասնակցություն է ունենում Մոսկվայում, Երևանում, Փարիզում, Լիսաբոնում, Լոնդոնում, Դեթրոյթում, Լոս Անջելեսում կազմակերպված ցուցահանդեսներին: 1977-ին Ռուդոլֆ Խաչատրյանին շնորհվում է Հայկական ՍՍՀ վաստակավոր, իսկ 1984-ին՝ ժողովրդական նկարչի կոչում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունները հայ տաղանդավոր նկարչի անհատականության և իր իսկ կերպարի ինքնատիպ արտացոլումն են արվեստում: Հոգվածում փորձ է արվում վերլուծելու նկարչի պատկերած կանանց կերպարները: Այստեղ դիտարկվում է դիմանկարների միջոցով հեղինակի ինքնարտահայտման խնդիրը: Հետաքրքիր է, որ դիմանկարը թույլ է տալիս դատել նկարչի ներքին և հոգևոր աշխարհի, նրա զարգացման և կայացման մասին:

Բանալի բաներ – Ռուդոլֆ Խաչատրյան, կանացի դիմանկարներ, ինքնարտահայտում, լևկաս, կոմպոզիցիա, առնականություն, գրաֆիկական աշխատանքներ, ռեալիզմ:

¹¹ Տե՛ս **Янсон Х.** Основы истории искусств. Москва, 1996, с. 17: Յանսոնը նշում է, որ Սիքստոսյան մատուռում գտնվող Միքելանջելոյի «Լիբիացի գուշակուհին» ստեղծագործության էտյուդի համար սանգինայով արված նախապատրաստական նրբագույն աշխատանքն ամենայն ճշգրտությամբ փոխանցում է մերկ մարմնի երանգները, լուսաստվերի խաղը՝ գուշակուհու կառուցվածքին հաղորդելով առանձնահատուկ զգացմունքայնություն:

¹² **Ռուդոլֆ Խաչատրյան** (նախաբանի հեղինակ՝ Իգիթյան Հ.), էջ 9:

Рипсима ВАРДАНИЯН

ОБРАЗ ЖЕНЩИНЫ В ИСКУССТВЕ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Искусство Рудольфа Хачатряна – это своеобразное отражение, взаимосвязь самой личности талантливого армянского художника с его образом, воплощенным в искусстве. Данная статья является попыткой проанализировать женские портреты художника. В статье рассматривается проблема попыток самовыражения собственной личности посредством портретов. Интересно, что именно портрет позволяет судить о внутреннем, духовном мире художника, о его развитии и становлении характера.

Ключевые слова – Рудольф Хачатрян, женские портреты, самовыражение, левкас, композиция, мужественность, графические работы, реализм.

Hripsime VARDANYAN

THE IMAGE OF A WOMAN IN RUDOLF KHACHATRIAN'S ART

Rudolf Khachatrian's art is a kind of reflection, a relationship between the talented Armenian artist's personality and his manner embodied in art. This article is an attempt to analyze the artist's portraits of women. The article considers the problem of self-expression attempts through portraits. Interestingly, a portrait is what allows us to judge the inner, spiritual world of the artist, its development and formation of character.

Key words – Rudolph Khachatrian, women's portraits, self-expression, levkas, composition, masculinity, graphic works, realism.

**ՊՈԼԻՖՈՆԻԿ ՀԻԵՐԱՐԽԻԱՆ ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ**

Պոլիֆոնիկ հիերարխիա ենք անվանում երաժշտական պարտիտուրի այնպիսի շարադրանքը, որտեղ կոնտրապունկտային հարաբերակցության մեջ գտնվում են ոչ թե առանձին գծեր (պարտիաներ), այլ ամբողջական պոլիֆոնիկ շերտեր: Այսինքն՝ կոնտրապունկտով համակցվող միավորներն իրենք իրենց ներսում ունեն պոլիֆոնիկ շարադրանք:

Այսպես կոչված շերտերի պոլիֆոնիային անդրադարձել է Վ. Պրոտոպովը՝ նկարագրելով այնպիսի միաժամանակյա համակցություն, որտեղ «...մելոդիկայի տեղում կարող են լինել ամբողջական բազմաձայն, բազմահնչյուն համալիրներ, որոնցից յուրաքանչյուրն օժտված է յուրահատկությամբ»¹: Պրոտոպովի սկզբունքը որդեգրել է Վ. Խոլոպովան՝ նկարագրելով շերտերի պոլիֆոնիայի երկու ձևեր՝ դրամատուրգիական և ֆակտուրային²: Շերտերի պոլիֆոնիայի դրամատուրգիական սկզբունքը ենթադրվում է չձուլվող պարտիաների համակցություն, ինչը կիրառվում է գլխավորապես օպերային երաժշտության մեջ՝ կերպարային դրամատուրգիական հակադրությունները ցուցադրելու համար: Մյուս՝ ֆակտուրային սկզբունքի պարագայում կոնտրապունկտային յուրաքանչյուր պարտիա ներկայանում է որպես բազմահնչյուն համալիր³:

Շերտերի պոլիֆոնիայի՝ այսպես կոչված դրամատուրգիական տեսակը հայ երաժշտության մեջ վառ արտացոլում է ստացել մասնավորապես Արամ Խաչատրյանի սիմֆոնիկ պարտիտուրներում⁴: Մեր ուշադրության առարկան է երկրորդ՝ ֆակտուրային շերտերով պոլիֆոնիան, որը հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների մեջ ինքնատիպ դրսևորում է ստացել:

Պոլիֆոնիկ հիերարխիան կարելի է դիտարկել որպես մի քանի մակարդակների կոնտրապունկտի համակցություն: Յուրաքանչյուր կոնտրապունկ-

¹ **Протопопов В.** История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. Москва, 1962, с. 66.

² **Холопова В.** Фактура. Москва, 1979, с. 7.

³ Նույն տեղում:

⁴ Արամ Խաչատրյանի երաժշտության պոլիֆոնիան հանգամանալից հետազոտության է ենթարկել Գայանե Չերտոսյանը: Տե՛ս **Чеботарян Г.** Полифония в творчестве Арама Хачатуряна. Под редакцией Ю.Н. Тюлина. Ереван, 1969.

տային շերտ իր ներսում կառուցվածքային ուրույն դրսևորում կարող է ունենալ: Մի դեպքում կոնտրապունկտային շերտն ինքնին պոլիֆոնիկ է՝ իմիտացիոն և կանոնիկ պոլիֆոնիայի, հետերոֆոնիայի կամ հակադրվող պոլիֆոնիայի շարադրանքով: Մյուս դեպքում կոնտրապունկտային շերտը հարմոնիկ կառուցվածք ունի: Մեկ այլ դեպքում կոնտրապունկտային շերտի հիմքում ընկած է ձայնառական համահնչյուն: Արդյունքում կոնտրապունկտով միանում են հարմոնիկ և պոլիֆոնիկ շերտերը կամ կլաստերային ձայնառությունն ու հարմոնիկ շերտը և այլն: Ավելին՝ հնարավոր են եռահարկ կառուցվածքներ՝ տարբեր շարադրանքով շերտերի կոնտրապունկտային համակցությամբ:

Դեռևս XX դարի սկզբից պոլիֆոնիկ հիերարխիայի դրսևորումներ հանդիպում են ռուս կոմպոզիտոր Իգոր Ստրավինսկու պարտիտուրներում, մասնավորապես բալետներում: Հունգարացի Բելա Բարտոկի նվագախմբային գործերում նույնպես հանդիպում են այդպիսի դրսևորումներ: Ավելի ուշ ֆրանսիացի Օլիվիե Մեսիանն է կիրառում պոլիֆոնիկ հիերարխիա: Մասնավորապես նրա երգեհոնային գործերում հանդիպում է հարմոնիկ շերտերի կոնտրապունկտային միացման սկզբունք:

Այս տեսակետից հատկանշական են լեհ կոմպոզիտոր Վիտոլդ Լյուտոսլավսկու նվագախմբային պարտիտուրները: Տասներեք մենակատար լարայինների համար գրված «Պրելյուդներ և ֆուգա» ստեղծագործության մեջ կոնտրապունկտով միանում են այնպիսի շերտեր, որոնք բազմաձայն կանոն են: Ռոտացիոն տեխնիկայի վարպետ կիրառությամբ կոմպոզիտորը շարադրել է ինքնատիպ պոլիֆոնիկ հիերարխիա: Պոլիֆոնիկ հիերարխիան վարպետորեն կիրառվում է նաև կոմպոզիտորի նվագախմբային գործերում:

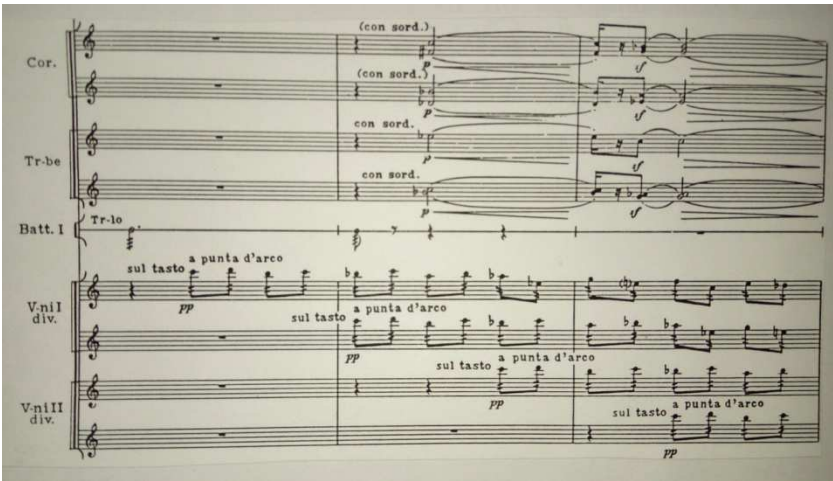
Հատկանշական է նաև Ալֆրեդ Շնիտկեի կոմպոզիտորական ձեռագիրը: Պոլիֆոնիկ հիերարխիան նրա նվագախմբային ստեղծագործություններում ձևակառուցողական նշանակություն ունեցող միջոց է: Այս դեպքում նույնպես կոնտրապունկտային շերտերի գերակշիռ մասը պոլիֆոնիկ ենթակառուցվածք ունի և շարադրվում է պարզ կամ կանոնիկ իմիտացիաների միջոցով:

Այսպիսով, պոլիֆոնիկ հիերարխիան եվրոպական երաժշտության մեջ տարածում է գտել XX դարում և կիրառվել է ամենատարբեր հնարների ներգրավմամբ:

Հայ կոմպոզիտորների գործերի պարտիտուրներում պոլիֆոնիկ հիերարխիան ինքնատիպ դրսևորումներ ունի: Հոդվածում անդրադառնում ենք Ավետ Տերտերյանի և Ղազարոս Սարյանի պարտիտուրներից որոշ դրվագների:

Ղազարոս Սարյանի՝ 1980 թ. ստեղծված Սիմֆոնիան XX դարի ակադեմիական երաժշտությանը բնորոշ մի շարք տարրեր է պարունակում: Այսպես, սեկունդային իմիտացիաները, ալեատորիկայի դրսևորումները, սոնորիստական հնչողությունը, ռիթմի կազմակերպման սկզբունքները XX դարի երաժշտության դիրքերից միանգամայն բնական են: Մեզ հետաքրքրում է քննարկվող պարտիտուրում պոլիֆոնիկ հիերարխիայի առկայությունը կոնտրապունկտային շերտերի համակցության պայմաններում: Դիտարկենք օրինակ:

Օրինակ 1



Տեսանելիորեն պարզ է երկու շերտերի համակցությունը: Պղնձյա փողային գործիքները շարադրում են ակորդային մի շերտ, որտեղ ակորդը ներկայանում է որպես տարածական կլաստեր, քանի որ ակորդում ներառվում են մեծ քանակությամբ հնչյուններ՝ չենթարկվելով դասական ակորդային հասկացության կանոններին: Մյուս շերտը, որը շարադրվում է ջութակների ձայնաբաժիններում՝ divisi, պոլիֆոնիկ է: Ավելի ստույգ՝ այն իրենից ներկայացնում է կանոն պրիմայով՝ հիմնված սեկվենցիոն շարադրանքի վրա: Այս պայմաններում շերտավորման արդյունքում յուրաքանչյուր տակտում ուղղահայաց կազմավորման մեջ ավելանում են նորանոր սեկունդային հարաբերակցություններ: Փաստորեն բերված օրինակը պոլիֆոնիկ հիերարխիա է, որտեղ շերտերից մեկը ակորդային է, մյուսը՝ պոլիֆոնիկ: Նույն պարտիտուրում քիչ

անց հավելվում են պոլիֆոնիկ շարադրանքով նոր շերտեր նույնպես: Նույն սիմֆոնիայից օրինակ ենք բերում թիվ 28-ից մի դրվագ:

Օրինակ 2

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. From top to bottom, the staves are labeled: Picc., Fl., Ob., Cl. picc., Cl., Fag., Cor., Truba, Trub. + Tuba, Timp., Batt. I, Batt. II, Batt. III, Viol. div. in 3, Viol. div. in 2, Vla. div. in 3, and Vcl. div. in 2. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are some markings like 'ff' and 'f' indicating dynamics. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some repeat signs at the end of sections.

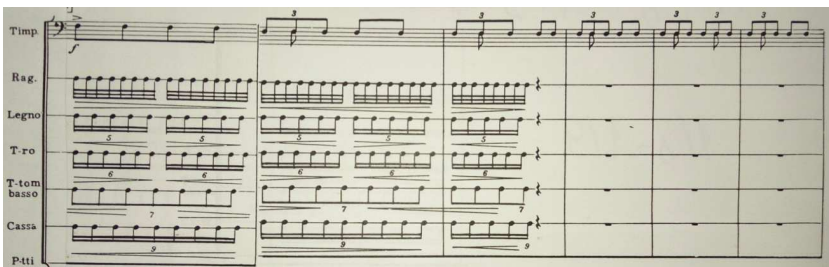
Այստեղ համակցվում են երեք շերտեր: Միջին շերտում թեմատիկ նյութը շարադրում են պղնձյա փողայինները տարածական կլաստերի վերևում նկարագրված սկզբունքով: Հատկանշական է լարային շերտը: Վարընթաց գամմայակերպ շարադրանքը կարող էր յուրահատուկ չլինել, եթե բազմատոնայնական դրսևորում չառաջացներ: Յուրաքանչյուր գործիքային գիծ երաժշտ-

տական նյութը շարադրում է իր տոնայնության մեջ, որոնք հարաբերակցվում են սեկունդաներով և ընդհանուր առմամբ վերարտադրում են դիատոնիկ կլաստեր: Այսինքն՝ այն կարելի է բնորոշել որպես բազմալադատոնայնական կառուցվածքի շերտ: Վերևի շերտում՝ փայտյա փողային գործիքների նվագամասերում, նմանատիպ մի կառուցվածք է դրսևորվում: Արդյունքում փայտյա փողայինների և լարայինների կլաստերային պոլիֆոնիկ շերտերը իմիտացիոն հարաբերակցության մեջ են գտնվում և կոնտրապունկտով միանում են միջին շերտի ակորդային շարադրանքին: Պոլիֆոնիկ հիերարխիայում դրանցից յուրաքանչյուրն իր ուրույն դերն է կատարում:

Ավետ Տերտերյանի սիմֆոնիկ պարտիտուրներում պոլիֆոնիկ հիերարխիայի մաս կարող են կազմել ամենատարբեր կառույցներ, այդ թվում՝ ինտերվալային շերտեր, ակորդներ, կլաստերներ, միկրոպոլիֆոնիկ շերտեր, մագնիտոֆոնային ձայնագրություններ և անգամ առանձին հնչյունից բաղկացած շերտեր: Որպես կանոն, շերտերը որոշակի տեմբրային խմբերի են հանձնարարվում:

Ստորև կքննարկենք Երրորդ սիմֆոնիայում (1975, սիմֆոնիկ նվագախմբի, դուդուկի և զուռնայի համար)⁵ պոլիֆոնիկ հիերարխիայի դրսևորումը: Սիմֆոնիան սկսվում է պոլիռիթմիկ շարադրանքով՝ հարվածային կազմի կատարմամբ: Հինգ գործիքներ՝ raganella, legno, tamburo, tom-tom և cassa (մեծ թմբուկ), ներկայացնում են հինգ տարբեր ռիթմիկ բանաձևեր՝ ներգրավելով նոնոլ, սեպտոլ, սեքստոլ, կվինտոլ: Այնուհետև նրանց շարադրանքն օստինատային սկզբունքով շարունակվում է, ապա, որպես նոր շերտ, միանում է լիտավորը, որը շարադրում է մեկ հնչյուն՝ ռիթմային տարբեր շեշտադրումներով:

Օրինակ 3



⁵ Սիմֆոնիայի ստեղծման հանգամանքները տե՛ս **Рухкян М.** Авет Тертерян, творчество и жизнь. Ереван, 2002, с. 100-114.

Արդյունքում ստացվում է ռիթմական երկու շերտերի համակցություն, որոնցից մեկը հնչյունաբարձրություն չունեցող, մյուսն ունեցող գործիքների վրա է հիմնվում:

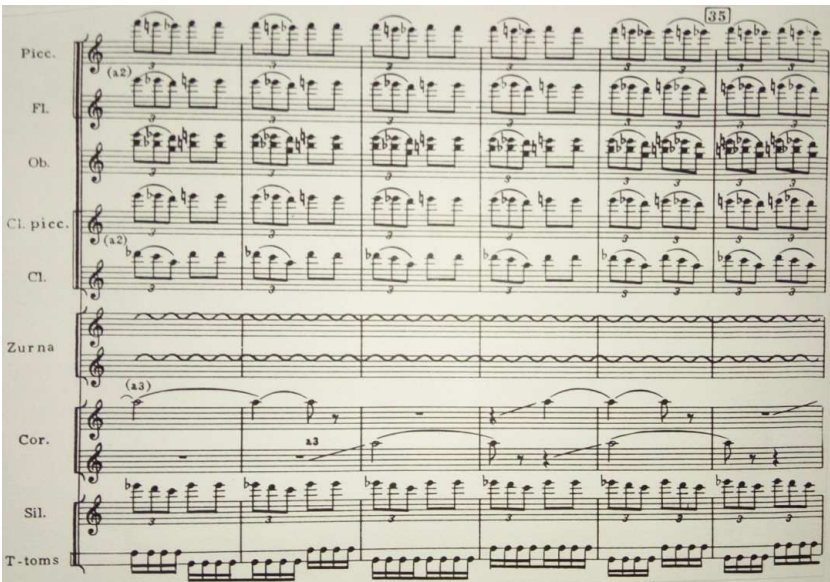
Այնուհետև երկու զուռնաների պոլիֆոնիկ շերտն է միանում: Զուռնաներից մեկը շարադրում է մի-ֆա դիեզ, մյուսը՝ մի բեմոլ-ֆա սեկունդային ինտոնացիան՝ շարունակական կրկնողություններով: Երկու զուռնաների նվագամասերն իմիտացիոն հարաբերակցություն ունեն: Զուռնաների այս շերտը նույնպես շարունակում է շարադրվել օստինատային սկզբունքով:

Օրինակ 4



Քիչ անց ձևավորվում է քառաշերտ համակցություն:

Օրինակ 5



Տոմ-տոմը վերարտադրում է ռիթմական շերտ: Վալտորնաները ներկայացնում են մեկ հնչյունի վրա հիմնվող նվագամաս՝ նախընթաց գլխանդույով: Երկու վալտորնաներն այդ նվագամասը շարադրում են իմիտացիաներով: Այսինքն՝ սա իմիտացիոն շարադրանք ունեցող շերտ է: Երրորդը զուռնաների շերտն է, որն ալեստորիկ շարադրանք ունի: Չորրորդը փայտյա փողայինների շերտն է, որտեղ յուրաքանչյուր գործիք թեման ներկայացնում է տարբեր տոնայնությունների մեջ: Արդյունքում առաջանում է բազմատոնայնական շարադրանք:

Այսպիսով, պոլիֆոնիկ հիերարխիան ենթադրում է պոլիֆոնիայի այնպիսի շարադրանք, որտեղ պոլիֆոնիկ միացող շերտերն իրենց ներսում պոլիֆոնիկ են: Այլ կերպ ասած՝ փոխհարաբերվում են պոլիֆոնիկ միկրո և մակրոկառույցները: Ակնհայտորեն հայ կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ պարտիտուրաներում պոլիֆոնիկ հիերարխիան ինքնատիպ շարադրանքով է դրսևորվում: Նախ՝ տեխնիկական իրականացման հնարները բավականին բարդ են, երկրորդ՝ ազգային մտածողության որոշակի տարրեր նույնպես նպաստում են ինքնատիպությանը: Խոսքը վերաբերում է նաև ազգային երաժշտական գործիքների մասնակցությանը պոլիֆոնիկ հիերարխիայի շերտերից կազմավորման մեջ: Այս հոդվածում քննարկվեցին միայն երկու կոմպոզիտորների մեկական ստեղծագործությունների պարտիտուրներ, մինչդեռ երևույթի դրսևորման բազմազանությունը դիտարկելի է նաև այլ հայ կոմպոզիտորների պարտիտուրներում: Հետագա հետազոտությունները կարող են փաստել ասվածը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Պոլիֆոնիկ հիերարխիա ենք անվանում երաժշտության այնպիսի շարադրանքը, որտեղ կոնտրապունկտային հարաբերակցության մեջ են գտնվում ոչ թե առանձին գծեր (պարտիաներ), այլ ամբողջական պոլիֆոնիկ շերտեր, իսկ դա նշանակում է, որ կոնտրապունկտով համակցվող միավորներն իրենք իրենց ներսում ունեն պոլիֆոնիկ շարադրանք: Պոլիֆոնիկ ֆակտուրայի այս տեսակը հոդվածում քննարկվում է ըստ Ղազարոս Սարյանի Սիմֆոնիայի (1980 թ.) և Ավետ Տերտերյանի Երրորդ սիմֆոնիայի (1975 թ.):

Բանալի բաներ – պոլիֆոնիկ հիերարխիա, կոնտրապունկտ, XX դարի երաժշտություն, հայ երաժշտություն, Ղազարոս Սարյան, Ավետ Տերտերյան:

Татевик ШАХКУЛЯН

ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ ИЕРАРХИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АРМЯНСКИХ КОМОЗИТОРОВ

Полифонической иерархией называем тип музыкальной фактуры, при котором контрапунктируют не отдельные линии (партии), а целостные полифонические пласты. Это значит, что материалы, находящиеся в контрапунктических соотношениях, сами внутри себя имеют полифоническую фактуру. В данной статье такой тип полифонической фактуры обсуждается на примерах из Симфонии Лазаря Сарьяна (1980) и Третьей симфонии Авета Тертеряна (1975).

Ключевые слова – полифоническая иерархия, контрапункт, музыка 20-го века, армянская музыка, Лазарь Сарьян, Авет Тертерян.

Tatevik SHAKHKULYAN

POLYPHONIC HIERARCHY IN THE SCORES OF ARMENIAN COMPOSERS

Under *polyphonic hierarchy* we consider such texture in music, in which contrapuntal correlation is displayed between holistic polyphonic layers, rather than between single lines or parts. This means that contrapuntal materials themselves assume polyphony inside. In this article, we discuss this kind of multi-layered polyphony in Armenian music according to Ghazaros Sarian's *Symphony* (1980) and Avet Terterian's *Third Symphony* (1975).

Key words – polyphonic hierarchy, counterpoint, 20th century music, Armenian music, Ghazaros Sarian, Avet Terterian.

**ԵՐԳՉՈՒՇԻ ՆԱԴԵԺԴԱ ՊԱՊԱՅԱՆԻ՝ 1904 ԹՎԱԿԱՆԻ
ԹԻՖԼԻՍՅԱՆ ՀՅՈՒՐԱՆԻԱԴԵՐԸ**

Հայաստանի և կայսերական Ռուսաստանի ողջ տարածաշրջանի օպերային երգարվեստում իր անջնջելի հետքն է թողել Աստրախանում ծնված, Պետերբուրգի կոնսերվատորիայում ուսումնառած, Իտալիայում և Ֆրանսիայում իր արվեստը կատարելագործած, Միլանում, Նեապոլում, Փարիզում, Սանկտ Պետերբուրգում, Թիֆլիսում և այլ քաղաքներում փայլուն ելույթներով հանդես եկած Նադեժդա Պապայանը (1868(70)-1906):

Նադեժդա Պապայանի ռեպերտուարը ներառում էր ավելի քան 50 դերերգեր (Վիոլետա («Տրավիատա»), Ջիլդա («Ռիզոլետտո»), Լիզա («Պիկոկվայա դամա»), Տաոյանա («Եվգենի Օնեգին»), Մարգարիտա («Ֆաուստ»), Թամարա («Ռև»), Մարֆա («Թագավորի հարսնացուն») ևն). «...արտիստուհին բացառիկ վարպետությամբ կերտում էր Մարգարիտայի, Ջուլիետտայի, Լակմեի, Լիզայի, Տաոյանայի, Դեզդեմոնայի, Թամարայի և շատ ուրիշ կերպարներ, որոնք մնայուն արժեքներ են վոկալ արվեստի զարգացման ասպարեզում: Պապայանը բազմաթիվ կերպարներ մեկնաբանելիս կարողանում էր տարբեր կողմերից ցույց տալ իր ծայնի հնարավորությունները՝ գեղեցիկ տեմբրը, լայն դիապազոնը, նրբերանգների հարստությունը: Արտիստուհուն հաջողվում էր նաև դերակատարման ընթացքում ունկնդիրներին հաղորդել կոմպոզիտորների մտահղացումները, որոնք երգչուհու թարմ և ուժեղ անհատականության շնորհիվ դառնում են ավելի գեղեցիկ և դյուֆի: Պապայան-Տրավիատայի դերակատարումով արտիստուհին այնքան է համակում հանդիսատեսին, որ ինչպես Կարա-Մուրզան է գրում. «Ակամա հարց է բարձրանում՝ միթե սրանից ավելին էլ լինում է աշխարհում»¹:

Երգչուհին շատ անգամ անդրադառնում էր նաև կամերային նմուշների և անշուշտ հայկական երաժշտությանը. «...մեծ ճաշակով էր կատարում Չայկովսկու, Ռուբինշտեյնի, Իպոլիտով-Իվանովի և այլ կոմպոզիտորների երգերն ու ռոմանսները: Բացի ռուսական և եվրոպական կլասիկ երաժշտությունից, նրա համերգների ծրագրերում հաճախ իրենց պատվավոր տեղն են

¹ **Խաչատրյան Վ.**, Վարդան Սամվելյան. «Նադեժդա Պապայան», Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների Ակադեմիայի Տեղեկագիր № 9, 1956, էջ 120:

ունեցել հայ ժողովրդական երգերը, որոնք երգչուհին կատարում էր ոչ միայն Թիֆլիսում, այլև Պետերբուրգում, Միլանում, Փարիզում, Լոնդոնում և բոլոր այն վայրերում, որտեղ հնչում էր նրա սքանչելի ձայնը: Պապայանը մեծ սիրով և առանձին ջերմությամբ էր կատարում «Հազար երանի», «Օ~հ, ինչ անուշ», «Կռունկ», «Մայր Արաքսի ափերով», «Հերիք որոյակ», «Երբ որ բացվես», «Զին գլխին», «Բոյլ բարձր», «Օրորոցի երգ», «Պաղ աղբյուրի մոտ», «Լորիկ» երգերը, հարազատ մնալով հայ լեզվին, հայ երաժշտությանը, ինտոնացիոն կարգին, մելոդիկ հստակությանը...»²:

Հոգվածը նվիրված է հայ մեծանուն երգչուհու՝ 1904 թվականի ձմռանը տեղի ունեցած Թիֆլիսյան հյուրախաղերին: Ի դեպ, Թիֆլիսում իր անդրանիկ ելույթը Պապայանն ունեցել էր 1893թ. սեպտեմբերի 29-ին՝ արքունական թատրոնում կատարելով Մարգարիտայի դերերգը Շ.Գունոյի «Ֆաուստ» օպերայում: Այդտեղ նրա խաղընկերն էր երիտասարդ և նույնպես դեբյուտանտ Ֆ.Շայյապինը (Ֆաուստ):

1904թ. նոյեմբերի 30-ին Ն.Պապայանը հանդես է գալիս արքունական թատրոնում Զ.Վերդիի «Տրավիատա» օպերայում Վիոլետայի դերում: Նրա այս և մի շարք այլ ելույթներին անդրադառնում է «Մշակ»-ը իր էջերում՝ խոսելով երգչուհու հաջող ելույթի, նրա երգեցողության մեջ ակնհայտ բարեփոխությունների մասին. «Երեքշաբթի, նոյեմբերի 30-ին, Թիֆլիսի արքունական թատրոնում հանդես եկա երգչուհի օր. Պապայեան Վերդիի «Տրավիատա» օպերայում: Թիֆլիսի հասարակութիւնը շտապել էր թատրոն ողջունելու իր վաղեմի և սիրված երգչուհուն: Թատրոնը լիքն էր: Վիոլետայի դերը, որ կատարում է Պապայեան, պարունակում է երգելու առատ և բազմատեսակ նիւթ: Եւ երգչուհին անցեալներում շատ անգամ է Թիֆլիսում հանդես եկել այդ դերում և հաճոյք պատճառել հասարակութեան: Անկասկած, հանդիսականներից շատերը զբաղված էին համեմատութիւններով անցեալի և ներկայի մէջ: Եւ համեմատութիւնը անպայման նպաստաւոր էր ներկայի վերաբերութեամբ: Պապայեանի ձայնը չէ թուլացել և չէ կորցրել իր ախորժելիութիւնը: Նա առաջվայ պէս մաքուր է, քաղցրահնչիւն և փայլաւոր է մարդու լսելիքը: Նա ստացել է անելի ճկունութիւն և անելի ընդունակ է դարձել արտայայտելու նրբութիւններ: Երգչուհու խաղը մտածված է, չափազանց մշակված և համապատասխան հոգեբանական մոմենտներին:

Երգչուհուն ընդունեց հասարակութիւնը ջերմ ողջոյններով և վար-

² Նույն տեղում:

ձատրեց բուն ծափահարություններով ու ծաղկեայ պսակով...»³:

Ն.Պապայանի հաջորդ ելույթը տեղի ունեցավ դեկտեմբերի 3-ին: Բեմադրվել էին Չայկովսկու «Պիկովայա դամա», իսկ դրանից հետո՝ մոտ օրերին՝ Շ.Գունոյի «Ֆաուստ» օպերաները: Երգչուհին Չայկովսկու օպերայում հիանալի կատարեց Լիզայի դերերգը, իսկ «Ֆաուստում» հանդես գալով Մարգարիտայի դերում՝ գերեց հանդիսատեսին քնքշությամբ. «Երգչուհի Պապայանի առաջին գաստրոլի մասին մենք արդէն խօսել ենք: Այնուհետև նա դուրս եկաւ երկու օպերաներում՝ Չայկովսկու «Պիկովայա դամա» և Գունօի «Ֆաուստ» օպերաներում: Լիզայի դերը («Պիկովայա դամա» օպերայի մէջ) օր. Պապայանի ամենաաջող և լաւ ուսումնասիրված դերերից մէկն է, որով նա հիացում է առաջ բերում հանդիսականների մէջ: Լիզայի զգացված, դրամատիկական երգը առուի մօտ իր խոր վշտով, անձնուէր սիրով արտայայտված է Պապայանի երգի մէջ այնպիսի հմտութեամբ և ոյժով, որ կարող է գոհացնել ամենամեծ երաժշտական պահանջներն անգամ:

Մարգարիտայի դերում («Ֆաուստ» օպերայի մէջ) օր. Պապայան գիտէ քնքշութեան և անմեղուրեան մէջ հանդէս բերել առաջին սիրոյ նախ երկչոտ և ապա բուն զեղմունքները: Երրորդ տեսարանը տպաւորիչ է: Երգչուհու երգի կատարեալ տպաւորութեան խանգարում է այն, որ «Ֆաուստի» դեր կատարողը (Բօգդանովիչ) սառցնում է տեսարանը: Այսօր, երեքշաբթի, դեկտեմբերի 7-ին, օր. Պապայան հանդէս կը գայ Տատեանայի դերում «Եվգենիյ Օնեգին» օպերայի մէջ»⁴:

«Մշակ»-ը անդրադառնում է Պապայանի կերտած Տատյանային, ում դերում նա հանդես եկավ 1904թ. դեկտեմբերի 7-ին Չայկովսկու «Եվգենի Օնեգին» օպերայում: Ն.Պապայանը հերթական անգամ զարմացրեց նուրբ հոգեվիճակների փոխանցման հմտությամբ: Թատրոնը լի էր հանդիսականներով: Երգչուհին արժանացավ բուն ծափահարությունների և ստացավ նվեր մի շքեղ ծաղկյա պսակ:

«Երգչուհի օրիորդ Պապայան երեքշաբթի, դեկտեմբերի 7-ին, դուրս եկաւ Տատեանայի դերում Չայկովսկու «Եվգենիյ Օնեգին» օպերայի մէջ: Պապայան խաղում է Տատեանայի դերը շատ մտածված և ուսումնասիրված կերպով: Նա հմտութեամբ արտայայտում է հոգեբանական բոլոր այն ելևէջները, որով անցնում է Տատեանան իր առաջին, դեռ մուգ և անորոշ զգաց-

³ Սիրող, Օպերային ներկայացումներ, «Մշակ», N265, Թիֆլիս, 1904թ.:

⁴ Սիրող, Թատրոն և երաժշտություն, «Մշակ», N269, Թիֆլիս, 1904թ.:

մունքներից մինչև վառ և բուռն սերը դէպի իդէալացրած Օնեգինը: Երկրորդ տեսարանը, որտեղ Տատեանան հաշիւ է տալիս իրան իր զգացմունքների մասին և շարադրում է նամակ Օնեգինին ուղարկելու համար, բևեռում են հանդիսականների ուշադրութիւնը դէպի Տատեանայի խաղի իւրաքանչիւր գիծը: Պապայեան անելի կատարելագործել է իր խաղը և ճոխացրել նրան նոր նրբութիւններով: Պապայեանի ախորժալի, մաքուր և մշակված ձայնը նպաստում է Տատեանայի տիպի բնորոշ արտայայտութեան: Հասարակութիւնը, որ լցրել էր Թատրոնը, վարձատրեց երգչուհուն բուռն ծափահարութիւններով: Պապայեան ստացաւ նաև մի շքեղ ծաղկեայ պսակ...»⁵:

Այս շրջանի ելոյթները Թիֆլիսում տեղի են ունեցել 1904թ. նոյեմբերի 30-ից մինչև դեկտեմբերի 20-ը: Երգչուհին այս օրերին հանդես է եկել 10 ելոյթներով տարբեր օպերային դերերգերով, բայց և այնպես ամեն անգամ հիացրել է հանդիսատեսին իր բարձր վարպետությամբ. «...Թիֆլիսում Պապայեան հանդէս եկաւ տասն անգամ զանազան օպերաներում և ցոյց տուեց, որ նա առաջվանից անելի ևս կատարելագործել է իր երգը: Պապայեանի ձայնը մաքուր է, հնչիւն, գեղեցիկ, ախորժելի և սրտագրաւ: Ձայնի այդ յատկութիւնը դարձնում է նրան գրաւիչ լսողի համար: Նա յօգնեցնող, ձանձրացնող ձայն չէ, ինչպէս լինում են թէև ուժեղ, բայց մի որևէ անելորդ տեմբր ունեցող ձայներ: Պապայեանի ձայնը զարգացել է բարձր ռեգիստրներում, յատուկ տեղերում նա առանձին տպաւորութիւն է գործում իր pianissimo-ով, որ ունի նուրբ և քնքրյշ արտայայտութիւն...»⁶:

Դեկտեմբերի 14-ին նա կատարեց Մաշայի դերերգը Նապրավնիկի «Դուբրովսկի» օպերայում. «...Մենք յիշում ենք երգչուհու երգը և խաղը նոյն օպերայի մէջ նրա անցեալում: Եւ պէտք է ասենք, որ նա անելի կատարելագործել և մշակել է Մաշայի դերի կատարումը: Չորրորդ գործողութեան մէջ, ուր Մաշան անմեղ և պարզամիտ աղջկանից փոխարկվում է հերոսուհու, մաքառում է իր հօր բռնակալութեան դէմ և սկսում է զգալ սիրոյ ազդեցութիւնը, Պապայեանի երգի և խաղի ամեն մի գիծը սրտագրաւ են և գեղարվեստական: Պապայեանի երգը ճաշակով է, մշակված և փաղաքշող: Նա սովորել է վերցնել քնքրութեան ռօպէներում շատ բարակ և քնքրյշ ձայն, մաքուր արտայայտութեամբ: Վերջին գործողութեան մէջ Պապայեան մտցրել է հոգեբանական

⁵ Սիրող, Թատրոն և երաժշտութիւն, «Մշակ», N271, Թիֆլիս, 1904թ.:

⁶ Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայեանի վերջին ներկայացումը, «Մշակ», N282, 1904թ.:

գծեր, որոնք դարձնում են նրա դերը արտայայտիչ և տպավորիչ...»⁷:

Դեկտեմբերի 16-ին Ն.Պապայանը հանդես եկավ Մարֆայի դերում Ռիմսկի-Կորսակովի «Թագավորի հարսնացուն» օպերայում, իսկ 18-ին՝ Զիլդայի դերում Վերդիի «Ռիգոլետտո» օպերայում:

Դեկտեմբերի 20-ին նշանակված էր Ն.Պապայանի շրջագայության վերջին ելույթը: Պետք է կատարվեր Շ.Գունոյի «Ռոմեո և Ջուլիետտա»-ն, սակայն ներկայացումից մեկ օր առաջ հայտարարվեց, որ կկատարվի Զ.Վերդիի «Տրավիատա»-ն, որով և սկսվել էր անվանի երգչուհու հիանալի ելույթների շարքը:

«Երկուշաբթի, դեկտեմբերի 20-ին, Թիֆլիսի արքունական թատրոնում կայացաւ երգչուհի Պապայեանի վերջին ներկայացումը, որ մի և նոյն ժամանակ և նրա բենեֆիսն էր: Թատրոնը ծայրից ծայր լիքն էր և նոյնիսկ դրված էին նոր աթոռներ: Ներկայ սեզոնում թատրոնը դեռ այնքան հանդիսական չէր տեսած: Տիրում էր տոնական տրամադրութիւն: Հասարակութիւնը ընդունեց երգչուհուն սրտագին ողջոյններով, ծափահարութիւններով, գունաւոր տոմսերով և ընծաներով: Ներկայացման ընթացքում մատուցվեցին եօթ ծաղկեայ պսակներ և կողովներ և երկու հատ թանկագին իրեր...»⁸:

«Մշակ»-ը, երգչուհու դերասանական խաղի մեջ ցանկանալով տեսնել առավել արտահայտչականություն, այնուամենայնիվ բարձր է գնահատում նրա ձգտումը առաջին հերթին երաժշտության կանոնավոր պահանջների համաձայն հաղորդելու բովանդակությունը և նուրբ զգացմունքները այլևայլ էֆեկտների դիմելու փոխարեն. «...Պապայեան չէ դիմում աւելորդ էֆֆեկտների, ցիգանական ձևերի և աւելորդաբանութիւնների: Դա մի արժանաւորութիւն է, որից զուրկ են մեծ մասամբ հարաւի երգիչները և նրանց թում հայերը: Պապայեան հաւատում է, որ հաւատարիմ մնալով երաժշտութեան կանօնաւոր պահանջներին, նա կը գնահատվի: Եւ մենք ուրախ ենք, որ Թիֆլիսը միշտ նրան գնահատել է արժանաւորապէս»⁹:

Նադեժդա Պապայանը հաջորդ տարում ևս ունեցավ մի քանի ելույթ Թիֆլիսում: Ցավոք, 1906թ. հունվարի 20-ին երգչուհին վաղաժամ կնքեց իր մահկանացուն Աստրախանում՝ դառնալով ավազակային հարձակման զոհ:

⁷ Սիրող, Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայեան «Դուբովկի» օպերայի մէջ, «Մշակ», N277, Թիֆլիս, 1904թ.:

⁸ Թատրոն և երաժշտութիւն, Երգչուհի Պապայեանի վերջին ներկայացումը, «Մշակ» N282, 1904թ.:

⁹ Տե՛ս նոյն տեղում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է հայ մեծանուն երգչուհի Նադեժդա Պապայանի (1868-1906) թիֆլիսյան հյուրախաղերին, որոնք տեղի ունեցան 1904թ. Ձմռանը: Հեղինակն իր հետազոտության մեջ հիմնվում է մամուլի, մասնավորապես «Մշակ»-ի արձագանքների վրա:

Բանալի բառեր – Նադեժդա Պապայան, երգչուհի, Թիֆլիս, համերգ, «Մշակ»:

Давид МЕЛКОНЯН

ТИФЛИССКИЕ ГАСТРОЛИ НАДЕЖДЫ ПАПАЯН 1904 ГОДА

Статья посвящена тифлисским гастролям известной армянской певицы Надежды Папаян (1868-1906), которые состоялись зимой 1904 года. В своем исследовании автор статьи опирается на отклики прессы, в частности, ежедневной газеты «Мшак».

Ключевые слова – Надежда Папаян, певица, Тифлис, концерт, «Мшак».

David MELKONYAN

NADEJDA PAPAYAN'S TBILISI CONCERT TOUR IN 1904

The article is about a famous Armenian singer Nadejda Papayan's Tbilisi concert tour, which took place in winter of 1904. The research is based on materials from press, particularly from “Mshak” newspaper.

Key words – Nadejda Papayan, singer, Tbilisi, concert, “Mshak”.

**ԲՐՈՆՁԵ ԳՈՏԻՆԵՐԻ ՄԻ ՇԱՐՔ ՄԱՐԴԱԿԵՐՊ ՖԻԳՈՒՐՆԵՐԻ
ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ (Մ.Թ.Ա. II-Ի ՀՁ.)**

Մ.թ.ա. II-Ի հազարամյակների Հայկական լեռնաշխարհի բրոնզե գոտիների հորինվածքներն աչքի են ընկնում իրենց բազմաբովանդակ տեսարաններով, որոնք թույլ են տալիս ուսումնասիրողներին պատկերացում կազմել տվյալ ժամանակաշրջանում մշակութային այս արեալի պաշտամունքային համակարգի, զինարվեստի, մարտարվեստի, ինչու չէ նաև կենդանական աշխարհի մասին: Գոտիներում մեծ տարածում ունեն հատկապես մարդակերպ ֆիգուրները, որոնք հորինվածքների սյուժեի կարևորագույն մասն են կազմում:

Մեր ուսումնասիրության ենթակա բրոնզե գոտիներում առկա են մարդակերպ ֆիգուրների թե՛ խիստ և թե՛ չափավոր ոճավորմամբ օրինակներ:

Մարդկային ֆիգուրների դեմքը և ոտքերը սովորաբար պատկերվում են կիսադեմ, իրանը՝ դիմահայաց: Մեր քննության տակ գտնվող շուրջ յոթ տասնյակ մարդկային ֆիգուրների ճնշող մեծամասնությունը պատկերված է կանգնած վիճակում: Ունենք ընկած զինվորի չորս նմուշ Աստղիբլրի գոտու վրա, երեք ծնկած ֆիգուր Սամթալոյի դամբարաններից պեղված գոտիներում, չորս նկատելիորեն նստած ֆիգուր՝ պեղված կրկին Վրաստանի տարածաշրջանի դամբարաններից, ունենք նաև փոքր-ինչ կքանստած ֆիգուրներ, որոնք թեմատիկ տեսարանում նետածիզներ են: Ուշագրավ է, որ ձի հեծած ֆիգուրները նստած չեն պատկերված:

Հարկ է հաշվի առնել այն, որ բրոնզե գոտիներում պատկերը ոչ թե նպատակ էր, այլ միջոց բնության ուժերի վրա ազդելու, այսինքն՝ կերպարների ճշգրտումը, հատկապես մարդկային ֆիգուրների դեպքում, առաջին անհրաժեշտությունը չուներ: Այսինքն՝ գոտու ողջ հորինվածքային զարդանախշը միտված էր հմայական, մոգական գործառույթի և այդ գործողության հաղորդմանը, և ըստ այդմ պատահական չէր նաև նրանում մյուս տարրերի՝ զարդամոտիվների, բուսական նախշերի ընդգրկվածությունը:

Հորինվածքներում հազվադեպ է մարդակերպ ֆիգուրների խմբային պատկերումը: Որպես այդպիսին խմբային մոտիվով ունենք ռազմական սյուժեով Ստեփանավանի գոտին (նկ. 1) և Մցխեթայի գոտին (նկ. 3)՝ իր միջակայն ու խրթին բնույթով:

Ստեփանավանի գոտին մեր հանդիպած գոտիներում դեռևս միակ ռազ-

մական տեսարանով գոտին է: Կոմպոզիցիան «զտարյուն» է, քանզի նրանում առկա չեն որսի տարրեր կամ ռազմական թեմայից դուրս այլ կենդանիներ: Մարդկային խմբի մոտիվը պարզ է. պատկերված է զորք (նկ. 2)՝ կազմված յոթ զինվորից, որոնք պատկերված են իրար կողքի գրեթե համաչափ, նույն հասակի և նույն սպառազինության՝ ձախ ձեռքում վահան, իսկ աջում՝ նիզակ: Զինվորների դեմքերը մանրամասն մշակում չունեն, դրվագումն արված է պուանսոնային տեխնիկայով, որը ծառայում է որպես նրանց մարմնի, այդ թվում նաև գլխի ուրվագիծ: Արտահայտված է զինվորների սեռական հատկանիշը:

Զինվորները կրում են համազգեստ կամ զրահ, որն առաջին հայացքից թվում է պարզունակ և նման այն զգեստներին, որոնց ձևը հանդիպում ենք քարանձավային պատկերներում կամ երեխաների կողմից արված գծանկարներում: Սակայն կոմպոզիցիայի մյուս մարդկային ֆիգուրները՝ հեծյալները, կառապանները և վերջապես խոշոր պատկերված երկու առաջնորդները ևս կրում են նմանօրինակ զրահ-համազգեստ՝ կատարված կրկին պուանսոնային տեխնիկայով:

Խմբային մոտիվով Մցխեթայի գոտու կոմպոզիցիան, ի տարբերություն Ստեփանավանի գոտու, դյուրընթեռնելի չէ: Կոմպոզիցիայում առկա են անկանոն դասավորվածությամբ զանազան կենդանիներ՝ եղջերուներ, ձիեր, օձեր, շնագայլեր (կամ շներ), թռչուններ և ֆանտաստիկ կենդանիներ, որոնք, ըստ երևույթին, երկնային բնույթ ունեն, քանզի ուղեկցվում են երկնային մարմիններով՝ մասնավորապես հնգաշող արևներով: Կոմպոզիցիայի ձախ մասում տեղակայված են մարդկային ֆիգուրների խմբերը՝ երկու և չորս մարդկանցից բաղկացած:

Ներքևում պատկերված զույգը, ամենայն հավանականությամբ, երկվորյակի մոտիվն է, որին հաճախ հանդիպում ենք հայոց բանահյուսական և հնագիտական հարուստ ժառանգության մեջ (էպոս, ժայռապատկերներ և այլն), որի ուսումնասիրությունից կարելի է ենթադրել, որ նրանց վերագրել են եղանակ կարգավորելու, անձրև առաջացնելու և այլ հատկություններ¹: Կերպարները թռչնադիմակ են կրում, այսինքն՝ ևս մասնակցում են երկնային բնույթ ունեցող գործողությանը:

Մյուս խումբը չորս միանման անձանցից կազմված շարան է, որտեղ

¹ **Խորայեյան Հ. Ռ.**, Երկվորյակների պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում, «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 3, 1980, էջ 217:

թռչնադիմակ հագած մարդիկ վզկապներով և միանման տունիկաներով, որոնք միգուցե ծիսական հագուստ են այս պարագայում, շարժվում են առաջ: Նրանց կատարած գործողության մեկնաբանությանը մեզ, թերևս, օգնում են մյուս զարդանախշերը՝ մասնավորապես զարդագոտու եզրային հոսող գալարը, որը, ըստ երևույթին, ջուր է նշանակում: Այդ տեսարանը մեզ հիշեցնում է ժողովրդական բնապաշտական անձրևաբեր ծեսերը, որոնցից մեկի ընթացքում ավերիչ երաշտը կանխելու նպատակով կանայք տղամարդու շորեր էին հագնում և արորին լծվելով՝ գետի ընթացքին հակառակ վարում էին չորացած հողը²:

Ծեսի արտահայտումն ավելի համոզիչ է դարձնում կանանց շարանի հետևում պատկերված կենդանին՝ եզը, որին իր շուրջը պատկերված թռչուններն ու արևի խորհրդանշանը տվել են երկնային բնույթ³: Այսինքն՝ մարդկային ֆիգուրների այս երկու խմբերը գոտու հորինվածքային զարդանախշին հաղորդում են սյուժե, գործողություն՝ եղանակը կարգավորելու ծես:

Մցխեթայի գոտու մարդիկ, ինչպես նկատեցինք, կրում էին թռչնադիմակ, և առհասարակ բրոնզե գոտիներում դիմակավորված գործող անձինք հազվադեպ չեն:

Դիմակը՝ որպես այդպիսին, ծիսական կարևորագույն հատկանիշ է եղել դեռևս հնագույն ժամանակներից: Այս առումով տեղին է ռուս մշակութաբան Վ. Իվանովի այն պնդումը, որ դիմակի միջոցով մարդը կարող է աստվածային կամ դիվական սկզբի մարմնավորում դառնալ, հաղորդակցվել գազանների, ստվերների և ոգիների աշխարհի հետ, ինչպես նաև մտնել մարդկանց աշխարհ, միևնույն ժամանակ դառնալ լրիվ այլ անձ՝ խիստ տարբեր նրանից, ով գտնվում է դիմակի ներքո⁴: Այսինքն՝ կրելով դիմակը՝ որսորդը նույնանում էր կենդանիների հետ, նրանց մեջ դառնում յուրային, և նետահարելով կամ

² **Բոդյան Վ. Հ.**, Երկրագործական մշակույթը Հայաստանում, Երևան, 1972, էջ 488:

³ Հասմիկ Իսրայելյանը, ուսումնասիրելով բրոնզե գոտիների որսորդական տեսարանները, գալիս է այն եզրահանգման, որ այդ գոտիների կենդանական ֆիգուրներն անքակտելիորեն կապված են երկնային սիմվոլիկայի, ժամանակի տիեզերագիտական պատկերացումների հետ: Նա շեշտը դնում է հատկապես եզների և ձիերի պատկերների վրա և հուշում, որ այդ կենդանիների շուրջը պատկերված երկնային մարմինները ևս խոսում են դրանց երկնային բնույթի մասին: Այս պարագայում հարկ է հիշել նաև, որ սկյութները հավատում էին, որ իրենց երկրագործության գլխավոր գործիքները՝ ոսկե արորը, լուծը, կացինը և այլն, երկնային նվերներ են:

⁴ **Иванов В. В.** Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. Москва, 2007, с. 333-344.

նիզակահարելով կենդանուն, որը խորհրդանշում է բնության այս կամ այն երևույթը, քուրմ-որսորդն առաջացնում է այդ նույն երևույթը⁵:

Այդ առումով դիտարկենք Սևանի ավազանից Ե. Լալայանի կողմից գտնված բրոնզե գոտու բեկորը, որում պատկերված են թռչնադիմակ կրող երկու որսորդ, որոնցից առաջինը նետահարում է լծված ձիերին, իսկ մյուս որսորդի գործողության առարկայի հատվածը ոչնչացված է, նրա կողքին երևում է միայն պատկերված արևի սկավառակը: Ձիերի գլխավերևում ձուկ է, իսկ առջևում՝ վրիպած նետ: Գոտու պահպանված բեկորը վերևում (հավանական է՝ նաև ներքևում) եզրագծված է գալարներով: Կոմպոզիցիայի նշանային համակարգը՝ ձուկը, գալարները, անվերապահորեն կապված են ջրի հետ, և այդ կերպ ջրի պաշտամունքի հետ են կապում նաև լծված զույգ ձիերին: Մեր որսորդները, ինչպես նշեցինք, թռչնադիմակավոր են, մարմինը ծածկված է մանր գծիկներով, ինչպես ձիերի մարմինները: Միգուցե նույն տեխնիկան կիրառելով՝ դրվագող վարպետները ցանկացել են շեշտել որսորդի նույնացումը նետահարող կենդանու հետ, և փաստորեն, նետահարելով ջրային ձիերին, որսորդը, որը գուցե նաև քուրմ է, ջուր, անձրև է աղերսում երկնային ուժերից:

Թռչնադիմակ կրող որսորդների հանդիպում ենք նաև Վրաստանի հնավայրերից՝ Չաբարուչիի, Սագարեջոյի, Սամթավոյի, Թեոդքի և Տլիի դամբարաններից պեղված գոտիներում: Դրանցից առաջին չորսի որսորդները՝ կլորագլուխ և լայն բացված աչքերով, զարմանալիորեն նման են Նումանսիայից պեղված մի սափորի (մ.թ. 1-ին դար) վրա պատկերված մարդկային կերպարին (նկ. 4), որին ուղեկցող ձին չնչին տարբերություններով հիշեցնում է Հայկական լեռնաշխարհի բրոնզե գոտիների ձիերին: Տեղին է նկատել, որ այդ սափորի վրայի հորինվածքի սյուժեն, ըստ էության, ևս այլաբանական բնույթ ունի, քանզի ֆիգուրները՝ մարդը և ձին, ուղեկցվում են սկավառակներով, որոնք, հնարավոր է, խորհրդանշում են երկնային մարմինները:

Առանձնակի հետաքրքրության են արժանի սաղավարտավոր կերպարները: Նրանցում առավել հատկանշական են ճառագայթաձև կամ սանրավոր սաղավարտավորները: Այդպիսիք հանդիպում են Աստղիբլրի երկու գոտիների, Ստեփանավանի գոտու հորինվածքներում: Ստեփանավանի գոտու սաղավարտավորները, ըստ իրենց սպառազինության և պատկերման հասակի, տարբերվում են հորինվածքի տարբեր հատվածներում պատկերված հասա-

⁵ **Խորայեյան Հ. Ռ.**, Երկվորյակների պաշտամունքի հետքերը հին Հայաստանում, էջ 226:

րակ զինվորներից: Ըստ երևույթին, նրանք առաջնորդներն են: Նրանք կրում են երկարավուն վահաններ, ընդ որում՝ «հակառակորդների» վահաններն իրենց զարդանախշերով զգալի տարբեր են. աջակողմյան առաջնորդի վահանի վրա օձաձև գալարներ են, մինչդեռ ձախակողմյան առաջնորդը կրում է կետային նախշով վահան: Աջ առաջնորդի մարմնի հատվածը չի պահպանվել, ուստի չենք կարող դատել նրա սաղավարտի մասին, մինչդեռ մյուս առաջնորդը և նրա զինակից ընկերը կրում են ծոծրակից դեպի վերև կորացող սանրավոր սաղավարտներ, որոնք մեզ հիշեցնում են անտիկ զինվորների սաղավարտները: Նման հանդիսավոր սպառազինությամբ կարող էին ներկայանալ միայն առաջնորդ արքաները: Այս առաջնորդների ֆիգուրներն իրենց սպառազինությամբ զարմանալիորեն նման են Տավուշի Պառավաքար գյուղից հայտնաբերված բրոնզե զինվորներին (մ.թ.ա. IX դար, ՀՊԹ), ինչպես նաև Լոռի Բերդից և Շիրակավանից պեղված բրոնզե արձանախմբերի մարդակերպ ֆիգուրներին: Ստեփանավանի բրոնզե գոտին վերագրվում է մ.թ.ա. I հազարամյակին, և իհարկե անտիկ նմանատիպ սաղավարտները ոչ մի կերպ չէին կարող օրինակ ծառայել գոտին զարդանախշող վարպետների համար, եթե, իհարկե, հակառակ երևույթն այս պարագայում անտեսենք⁶:

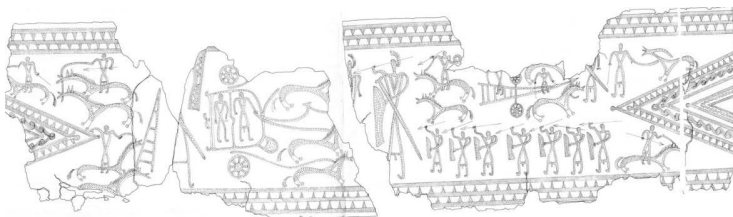
Աստղիբլրի գոտու ռազմիկների սաղավարտի սանրատամներն այնքան կիպ են պատկերված գլխին, որ ինչ-որ տեղ նմանում են բիզ-բիզ մագերի: Սակայն մեզ օգնության է հասնում դիմահայաց պատկերված ռազմիկի ֆիգուրը, որի ճակատից եռանկյունաձև տարր է իջնում, ըստ երևույթին, սաղավարտի մի մասն է: Սաղավարտները կարծես դրանք կրող ռազմիկներին հաղորդել են հերոսականության, առաջնորդության կամ, ինչու չէ, աստվածային բնույթ: Նրանք հեծել են երկարավիզ, միֆական թվացող ձիեր, նրանց նետերը պատրաստվում են խոցել գազազած հովազներին, որոնք էլ իրենց հերթին երախները բաց հետապնդում են եղջերուներին: Սակայն որսորդներից չորսը վրիպել են: Հորինվածքի չորս անկյուններում պատկերված են առանց սաղավարտի արդեն ընկած ռազմիկներ, որոնց քարշ են տալիս մեկական թռչուն: Այս մոտիվը, թերևս, եզակի է մեզ ծանոթ տասնյակ գոտիների հորինվածքներում: Թռչնի գործառույթն այս պարագայում վիճելի է, քանզի կարծիք կա, որ թռչունը համարվել է արևի խորհրդանիշը (Հ. Մարտիրոսյան, Հ. Իսրա-

⁶ Անտիկ աշխարհի և Արևելքի զինագործության փոխառություններին բովանդակալից անդրադարձ է կատարել Մ. Գորելիկը (**Горелик М.** Оружие Древнего Востока. Москва, 1993):

յելյան և ուրիշներ): Սակայն այս սյուժեն մեզ թույլ է տալիս ենթադրել, որ թռչունը նաև այնկողմնային աշխարհի խորհրդանիշն է համարվել:

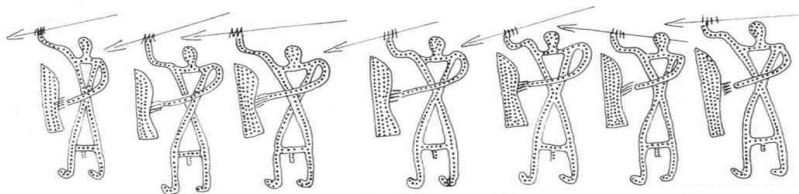
Աստղիբլրի մեկ այլ առավել հայտնի գոտու որսորդական սյուժեով հորինվածքում մարդակերպ ֆիգուրներից հինգը ևս կրում են սանրավոր սաղավարտներ⁷, սակայն սրանք առավել նման են արևի ճառագայթներով թագի: Դատելով կոմպոզիցիայում առկա երկնային մարմիններից, երկնային ձիերից, պտղաբերության խորհրդանիշ զոջերուններից, որոնց նետահարում են որսորդները, այդ կերպ պտղաբերություն և արգասավորություն հաստատելով՝ արևաթագ որսորդները, ենթադրվում է, որ Արևի աստծո քրմերն են: Նրանց ուղեկցում են թռչնադիմակ կրող ֆիգուրներ (հնարավոր է՝ կանանց), որոնք ձիեր են հեծել և վարում են քառաձի մարտակառքեր, այսինքն՝ ևս գործում են արևի պաշտամունքի, արևի միջոցով ծիսական արարողության շրջանակներում:

Այս հնարավորինս հակիրճ ակնարկը, այնուհանդերձ, մեզ թույլ է տալիս ենթադրել, որ Հայկական լեռնաշխարհի մ.թ.ա. II-I հազարամյակների թվագրության բրոնզե գոտիներում մարդակերպ ֆիգուրների շարքում ներկայացված են թե՛ առաջնորդ-արքաների, թե՛ քրմերի և թե՛ հասարակ զինվորների կերպարներ՝ համապատասխան արդուզարդով և հանդերձանքով: Մինչև նույն ժամանակ նրանք իրենց պատկերագրական զուգահեռներն ունեն նաև թե՛ նույն ժամանակաշրջանի Հայկական լեռնաշխարհի փոքր պլաստիկայի արվեստում, թե՛ ավելի ուշ շրջանի եվրոպական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մեջ, ինչն էլ մի շարք ենթադրությունների առիթ է տալիս:

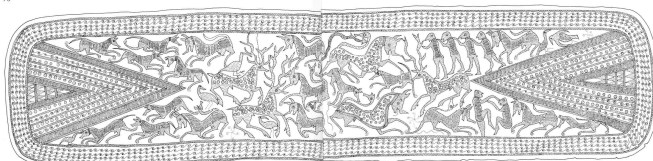


Նկ. 1 Ստեփանավանի բրոնզե գոտին:

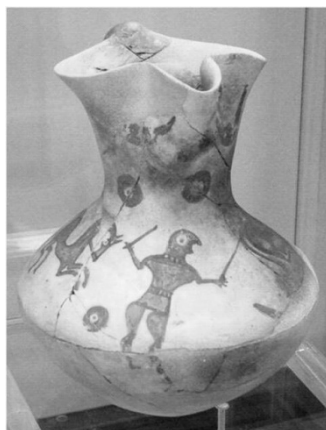
⁷ Ս. Եսայանն այդ սաղավարտները համարում է առամնավոր: **Есаян С.** Погребение № 14 Астхидлурского могильника // «Պատմա-բանասիրական հանդես», № 1, 1967, էջ 222:



Նկ. 2 Ջորջի մոտիվ, Ստեփանավանի բրոնզե գոտի:



Նկ. 3 Մցխեթայի բրոնզե գոտին:



Նկ. 4 Մարդակերպ ֆիգուր Չաբարուչիի բրոնզե գոտու հորինվածքից և Նումանսիայի հնավայրից պեղված սափոր մ.թ.ա I դար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննարկվում են Հայկական լեռնաշխարհում մ.թ.ա. II-I հազարամյակներում պատրաստված և կիրառված բրոնզե գոտիների հորինվածքներում առկա մի շարք մարդակերպ ֆիգուրների տեսակներ: Ուսումնասիրության արդյունքում պարզ է դարձել, որ այդ ֆիգուրների շարքում ներ-

կայացված են թե՛ առաջնորդ-արքաների, թե՛ քրմերի և թե՛ հասարակ զինվորների կերպարներ՝ համապատասխան արդուզարդով և հանդերձանքով: Միևնույն ժամանակ նրանք իրենց պատկերագրական զուգահեռներն ունեն նաև թե՛ նույն ժամանակաշրջանի Հայկական լեռնաշխարհի փոքր պլաստիկայի արվեստում, թե՛ ավելի ուշ շրջանի եվրոպական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի մեջ, ինչն էլ մի շարք ենթադրությունների առիթ է տալիս:

Բանալի բաներ – Հայկական լեռնաշխարհ, բրոնզե գոտի, մարդակերպ ֆիգուր:

Мария ЛАЗАРЕВА

СЕМАНТИКА И ПИКТОГРАФИЯ НЕКОТОРЫХ АНТРОПОМОРФИЧЕСКИХ ФИГУР ИЗОБРАЖЕННЫХ НА БРОНЗОВЫХ ПОЯСАХ (II-I ТЫС.ДО Н.Э.)

В статье рассматриваются некоторые виды антропоморфических фигур в композициях бронзовых поясов, созданных и использованных в II-I тыс. до н. э. на территории Армянского нагорья. В результате исследования стало очевидно, что в этих композициях изображены фигуры вождей-царей, жрецов и простых воинов с соответствующими убранствами и снаряжениями. В то же время стало ясно, что они имеют свои изобразительные аналоги как в искусстве малой пластики Армянского нагорья того времени, так и в европейском декоративно-прикладном искусстве более позднего времени, что и дает повод для ряда предположений.

Ключевые слова – Армянское нагорье, бронзовый пояс, антропоморфическая фигура.

Maria LAZAREVA

THE PICTOGRAPHY AND SEMANTICS OF SOME ANTHROPOMORPHIC IMAGES ON BRONZE BELTS (II-I MILLENNIA B.C.)

The article discusses certain types of anthropomorphic images of compositions on bronze belts made and used in the II-I millennia B.C. in the Armenian highland. The results of the study show that the images of king-chiefs, priests and common soldiers are presented with their corresponding clothing and attributes. At the same time their pictography is similar to specimens of the portable art of the Armenian highland of the same period and European decorative and applied art of the later period which results in some curious conclusions.

Key words – Armenian highland, bronze belt, anthropomorphic figure.

ДЕТСКИЕ АЛЬБОМЫ АРМЯНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ И ИХ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ ЮНОГО ПИАНИСТА

Обращаясь к фортепианным произведениям армянских композиторов для детей, появившимся во второй половине XX века, нельзя не обратить внимание на одну примечательную особенность. Наиболее интересный и разнообразный спектр творческих решений в этой репертуарной сфере представлен в программных сочинениях малой формы, которые и в количественном отношении заметно превосходят произведения для детей, созданные армянскими авторами в других жанрах. Значительная их часть объединена композиторами в так называемые «детские альбомы», в которых подчас находится место и для иных жанровых решений.

Бесспорно, в данном контексте, прежде всего, вспоминается знаменитый «Детский альбом» Арама Хачатуряна (годы создания - 1925-1947 и 1964-65), который, едва выйдя из печати, стал подлинным «художественным событием» не только в армянской, но и в мировой фортепианной литературе для детей. Более того, многие из представленных в этом сочинении оригинальных творческих «задумок» оказали большое влияние на формирование нового облика армянской фортепианной детской музыки, став импульсом для их дальнейшего творческого развития в произведениях композиторов последующих поколений. Этот аспект уже был нами затронут в докладе на международной научной конференции в сентябре 2014 года.

В сегодняшнем сообщении мы хотим предложить вашему вниманию ряд свежих (на наш взгляд, наиболее интересных) творческих решений, которые предстают перед нами в армянских «Детских альбомах» (варианты названий таких сборников подчас весьма различны), появившихся на протяжении минувшего полувека.

Возьмем, к примеру, *«Детский альбом» Эдуарда Хагагортяна*, создававшийся автором на протяжении немногим более десятилетия (конец 60-х – начало 80-х годов). Примечательно, что «альбом» состоит из 2-х тетрадей, построение которых достаточно симметрично. В каждой - по 24 миниатюры, последняя из которых представляет собой обобщающий скерцозный финал, и каждая подчинена авторской установке на постепенное возрастание уровня

сложности образно-звуковых и технологических задач (от первого года обучения к старшим классам ДМШ).

Звуковую атмосферу практически всех номеров «Детского альбома» отличает ярко выраженный национальный колорит. И создается он не только путем непосредственного обращения автора к фольклорным источникам, использования мелодий народных песен и танцев («Орвел (песня пахаря)», «Хороводная», «Танец по кругу»). Создавая собственные оригинальные темы, композитор придает им острую характерность за счет гибкого вкрапления национальных ритмоинтонаций («На развалинах Гарни», «В Зангезуре» и др.). Более того, в своем стремлении динамизировать развертывание музыкальной формы этих несложных фортепианных пьес, композитор прибегает к использованию ассиметричных и переменных метров. Приведем хотя бы два примера: пьески «Старый музыкант», где попеременно сменяют друг друга 4/4, 2/4, 7/4, 3/4, 5/4, и «Веселое настроение» – 3/8, 5/8, 6/8, 8/8.

Ощущение импровизационности, чувство свободного тока музыкального времени... Привлечение внимания исполнителя-ребенка к этой стороне развертывания музыкальной формы, восходящей к особенностям национальной исполнительской манеры, также представляет для Хагагортяна особый интерес. Напомним: «одно из главных отличий армянских крестьянских песен, равно как и духовных песнопений, составляет их своеобразная временная организация. В крестьянской песне она связана с акцентным варьированием и метрической нерегулярностью, в средневековых шараканах – с прихотливыми ритмическими узорами и «размытостью» пульса (игрой вне метра)»¹. В пьесах Хагагортяна юный пианист учится, к примеру, гибко сплести в единую мелодическую линию квинтоли шестнадцатых, триоли восьмых, ровных восьмых и секстоли шестнадцатых или, скажем, последовательность из квинтоли шестнадцатых и пунктирной тридцать второй («Рассказ дедушки Назара», «Ануш»).

Автор «Альбома» уделил немало внимания и решению еще одной творческой задачи – воссоздать на фортепиано особенности звучания ряда армянских народных инструментов, а значит – обогатить комплекс темброво-звуковых представлений юного пианиста новой палитрой красок, связанных с тра-

¹ **Золотова И.** «Детская музыка современных армянских композиторов». Пособие для студентов музыкальных вузов и слушателей Факультета повышения квалификации. Ереван, 1991, с. 33.

дициями национального музицирования («Игра на сринге», «Наигрыш», «Кяманча»).

Рубен Саркисян в своем «**Детском альбоме**» (1981), напротив, не задавался целью расположить свои пьесы согласно уровню возрастания сложности. Построение сборника подчинено иному принципу – созданию единой драматургической линии, развертывающейся согласно логике так называемого «попарного контраста» сменяющих друг друга эмоциональных состояний. Так, игривое, динамичное скерцо сменяет задумчивый напев, изысканную, шутивную стилизацию («Играем в дам и кавалеров») – военизированная игра. А зыбкая, «полудремотная» звуковая атмосфера «Забытой истории» подготавливает последний (самый резкий) образно-эмоциональный контраст – жесткую ритмичность масштабного, мрачновато-зловещего «Шествия», ставшего яркой, подчеркнуто концертной кульминацией всего цикла.

Одна из самых привлекательных черт «Детского альбома» Рубена Саркисяна – поразительное разнообразие используемых выразительных средств, а также представленные в нем возможности для ознакомления ребенка с обновленным комплексом игровых приемов и решения «нестандартных» образно-психологических задач. Так, заметно обострит слуховой «самоконтроль» юного пианиста и обогатит комплекс уже освоенных им ранее игровых приемов работа над пьесами «Жалоба» и «Грезы». Ему предстоит вслушаться и воспроизвести на фортепиано тонкую игру подголосков и переливов полиладовых гармонических вертикалей, непривычную смягченность маркатного штриха, охватить протяжённость сотканых из разрозненных выразительных мотивов мелодических фраз.

И вот что особенно примечательно, что в обеих пьесах партия сопровождения (фон) играет в создании музыкального образа не менее, а порой и более значимую роль, чем основной тематизм. Подобный подход и вызванная им необходимость переосмысления выразительных функций мелодики и фона может стать для юного пианиста своеобразной подготовкой к исполнению музыки импрессионистов.

А в пьесе «Шествие» (6 класс) юному пианисту необходимо охватить протяженную мелодическую линию (13-тактная фраза – 6+7), изложенную разнородными, исполняемыми штрихом *nonlegato* интервалами (терции, кварты, сексты, квинты). Мощное динамическое развертывание тематизма на фоне строгого *ostinato* воспринимается как своеобразная переключка с форте-

пианным «Маршем» Прокофьева из его цикла «Детская музыка». Между тем, армянский композитор в своем «Шествии» предлагает новые, подчеркнuto индивидуальные решения. Имеем в виду динамизирующую тематизм асимметричность структурных построений, характерную обостренность ладогармонических сочетаний и нетипичное для пьес маршевого жанра колебание метрического пульса (4/4, 6/4)².

Своеобразным стимулом к активизации фантазии и воображения младших школьников послужат предлагаемые автором программные заголовки. Так, в пьесе «Играем в дам и в кавалеров» (3-4 классы) Р. Саркисян как бы задает исполнителю-ребенку тему для звукового воплощения импровизированной игровой ситуации. Пользуясь словами И. Золотовой, «это не пародия, а «игра всерьез», поданная с точки зрения самих участников. Специфичная тембровая окраска, характерность мелодики, элементы имитации, мелизмы ... отражают несколько наивное, детское представление о малоизвестном инструменте – клавесине...; воображаемые актеры стараются нигде не выходить из роли, походить на церемонных кавалеров и дам»³.

В «Альбоме для внучки» **Эдуарда Мирзояна** (1984) всего шесть номеров, и открывает его полудремотное «Утро», где обилие застывающих секундовых созвучий и фермат создает образ с трудом просыпающегося ребенка. Второй номер - звуковой портрет самой «героини» цикла «Мариам», жизнерадостной, смешливой армянской девочки (неслучайно именно в этой пьеске-портрете столь явно ощутимо подражание звучаниям дама и доола, национальная характерность изящных форшлагов и мордентов, причудливость игры метров). А внезапно нахлынувшее состояние «Раздумья» (переменный метр 3/4-4/4, *lento, rubato*) сменяет всплеск активности – пьеса «Игра». Эта одна из самых примечательных пьес «Альбома», в которой атмосфера импровизационности создается за счет асимметричной структуры ее главной темы - пять тактов! Привычную для ребенка квадратность построений композитор разрушает введением дополнительного, варьированного секвентного звена. Игровую атмосферу композитор подчеркивает и обилием появляющихся на разных долях такта акцентов, а также неожиданных синкоп.

² Один из редких примеров подобного «нестандартного» решения является «Похоронный марш» в переменном размере из фортепианного цикла «Афоризмы» Дмитрия Шостаковича.

³ **Золотова И.** «Детская музыка современных армянских композиторов», с. 24.

Пятый номер «Альбома» – «Грустный вальс» – представляет собой первую (лирическую) кульминацию цикла, в которой «композитор высвечивает самые потаенные уголки интимных переживаний маленького человека»⁴. Выразительный нисходящий интонационный ход главного мотива, обилие протяжных, как бы застывающих звуков, приглушенная динамика создают атмосферу полную трепетной задумчивости и затаенной печали. Перед нами своеобразный отклик композитора, «автора-художника на «повзрослевшие» духовные запросы своего будущего исполнителя, знак доверия и уважения к нему»⁵.

В таком контексте завершающая «Альбом» броская, виртуозная «Токката» воспринимается как вторая, итоговая, подчеркнута концертная его кульминация. Быстрый темп, высокий динамический порог (от *f* до *fff*), «игросоревнование» метров (7/8, 8/8, 3/4, 3/8, 9/8, 4/8, 11/8, 5/8), акцентов и синкоп – все это способствует созданию облика финала-обобщения, собирающего цикл воедино.

Особое место в армянской фортепианной литературе для детей принадлежит сборнику **Арама Сатяна «Мы играем на рояле»** (72 пьесы), первый вариант которого (62 пьесы) был издан в 2007, переиздан и дополнен в 2015 году. И не только по причине объемности этого труда. Это единственный в армянской детской литературе авторский сборник, музыкальный материал которого охватывает все ступени обучения пианиста в ДМШ – от самых первых, начальных уроков фортепиано вплоть до старших классов.

Поставив своей задачей уже с первых шагов обучения ввести ребенка в мир свободных метрических отношений, композитор уже в крохотной пьеске «Сломанная игрушка» предлагает ему потактовые колебания двух размеров (2/4-3/8) и двух ритмических рисунков (пунктиров и плавной триоли восьмых). В данном случае используемый прием стал как бы отражением программного замысла этой, изложенной на одной нотной строчке и простейшей в фактурном отношении миниатюры. В пьесах «Размышление» (2 класс) и «Грезы» (4 класс) смены метрического пульса помогают решить уже более сложную задачу – ощутить свободу течения музыкальной мысли. А в зажигательном «Посвящении Брубеку» чередование на всём протяжении пьесы асиммет-

⁴ Там же, с. 27.

⁵ Там же, с. 28.

ричного и симметричного метров (5/4, 6/4) как бы воссоздают атмосферу свободной джазовой импровизации.

Столь же поступенно осваиваются и приемы исполнения интервалов и аккордов кластерного типа: от самых простейших вариантов в пьесах для начинающих до овладения навыком ведения линии приглушенных, «аккомпанирующих» звуковых пятен (I часть «Сонатины») и игры броских, подчеркнуто концертных кластеров («Две пьесы», 6-7 классы).

Сказанное в полной мере относится и к освоению ребенком современного ладогармонического словаря. Так, уже в первом классе исполнителю пьесы «Трусишка» предстоит озвучить партии левой и правой рук в разных тональностях – *c-moll* и *C-dur*. В пьесе «Веселый поезд» время от времени сталкиваются по вертикали краски двух других тональностей *C-dur* и *es-moll*, в пьесе «Скакалка» – *g-moll* и *ges-moll*.

Подытоживая сказанное, рисуем используемый армянскими авторами комплекс выразительных средств, который связан с созданием национальной образно-звуковой атмосферы – особенность, отличающая практически все рассмотренные здесь образцы этого жанра. Это – и использование подлинных народных напевов, и создание собственного, оригинального, но восходящего к народным истокам, тематизма, и вплетение в мелос опеваний и мелизмов, из которых порой формируется и виртуозный аккомпанирующий фон. Это – и подражание тембрам народных инструментов (звучанию тара, канона, доола, протяжного дама), своеобразии ладогармонического колорита, и, наконец, поразительное разнообразие предлагаемых композиторами метроритмических решений (характерная игра акцентов и синкоп, чередование симметричных и ассиметричных метров).

Все эти особенности, отличающие атмосферу армянских детских программных пьес, не только придают лучшим из них особую красочность, свежесть, эмоциональную раскованность и задор, но и заметно расширяют и обогащают круг предлагаемых сегодня юному пианисту образных и технологических задач.

РЕЗЮМЕ

В данной статье автор обращается к интересным творческим решениям в армянской детской фортепианной музыке, в частности, к программным сочинениям малой формы, которые предстают перед нами в армянских «Детских альбомах» (варианты названий таких сборников подчас весьма различ-

ны), появившихся на протяжении минувшего полувека. Особое внимание уделено комплексу выразительных средств, используемых армянскими композиторами, который связан с созданием национальной образно-звуковой атмосферы – особенность, отличающая практически все рассмотренные в данной статье образцы этого жанра. Они не только придают лучшим из них особую красочность, свежесть, эмоциональную раскованность и задор, но и заметно расширяют и обогащают круг предлагаемых сегодня юному пианисту образных и технологических задач.

Ключевые слова – детские альбомы, армянские композиторы, юный пианист, фортепианные произведения для детей, национальная атмосфера, Арам Хачатурян, Эдуард Хагагортян, Рубен Саркисян, Эдуард Мирзоян, Арам Сатян.

Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐՆԵՐԻ ՄԱՆԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ԱԼԲՈՄՆԵՐՆ ԵՎ ՆՐԱՆՑ ԴԵՐԸ ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ԴԱՇՆԱԿԱՀԱՐԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ԳՈՐԾՈՒՄ

Այս հոդվածում հեղինակն անդրադառնում է հետաքրքիր ստեղծագործական լուծումներին հայկական մանկական դաշնամուրային մանրանվագներում, որոնք հիմնականում ծրագրային են և հանդես են գալիս «Մանկական ալբոմներում» (հավաքածուների անվանումները հաճախ բավական տարբեր են) ստեղծված վերջին հիսուն տարիների ընթացքում: Առանձնահատուկ ուշադրություն է դարձվում արտահայտչական միջոցներին, որոնք հայ կոմպոզիտորներն օգտագործում են ազգային մթնոլորտն ստեղծելու նպատակով: Այդ ամենը լավագույն նմուշներին հաղորդում է ոչ միայն հատուկ փայլ, թարմություն, զգացմունքայնություն և եռանդ, այլ նաև հարստացնում է երիտասարդ դաշնակահարի առջև դրված տեխնոլոգիական և կերպարային խնդիրները:

Բանալի բաներ – մանկական դաշնամուրային ալբոմներ, հայ կոմպոզիտորներ, երիտասարդ դաշնակահար, հայկական մանկական դաշնամուրային մանրանվագներ, «Մանկական ալբոմներ», ազգային մթնոլորտ, երիտասարդ դաշնակահար, Արամ Խաչատրյան, Էդուարդ Խաղազորտյան, Ռուբեն Սարգսյան, Էդուարդ Միրզոյան, Արամ Սաթյան:

Sofya KHAZARYAN

**THE CHILDREN'S PIANO ALBUMS BY ARMENIAN COMPOSERS AND THEIR
ROLE IN FORMATION OF A YOUNG PIANIST**

In this article the author focuses on interesting creative solutions of Armenian children's piano miniatures, which are curriculum works of small forms presented in Armenian "Children's albums" (the names of such collections are often quite different) which were created in the last fifty years. Particular attention is paid to the means of expression that Armenian composers use to create the national atmosphere. Not only do all these add the special glaze, freshness, emotionality and energy to the pieces of music, but also enrich the visual and technological tasks of a young pianist.

Key words – children's piano albums, Armenian composers, young pianist, children's piano miniatures, national atmosphere, Aram Khachaturian, Eduard Khaghagortyan, Ruben Sargsyan, Eduard Mirzoyan, Aram Satyan.

**ՆՈՐ ԶՈՒՂԱՅԻ /ԻՍՖԱՀԱՆԻ ԱՌԱՆՁՆԱՏՆԵՐԻ ՃԱԿԱՏՆԵՐԻ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱՄԱՍՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ ՀԱՄԱԿԱՐԳԸ**

Համառոտ ակնարկ

Հոդվածում կիրառված ձևաբանական մոտեցումը հիմնվում է Նոր Զուղայի առանձնատների ճակատներում կիրառված երկու տարրերի՝ համամասնության ու համակարգի վրա: Դրա միջոցով Նոր Զուղայի ճակատների լայնածավալ ուսումնասիրության արդյունքում առանձնացվում են երեք հիմնական տիպեր՝ Ա, Բ և Գ: Առարկան ավելի ակնառու վեր հանելու նպատակով ամեն տիպի համար ներկայացված է չորս օրինակ՝ իրենց նկարագրություններով ու պլաններով:

Ներածություն

Իրանական մշակույթին բնորոշ յուրահատուկ կյանքի ոճի համաձայն, Իսլամի նորմերի ու արժեքների պատճառով, Իրանի որոշ քաղաքներում սովորաբար տների պարիսպները շատ բարձր էին: Պատերի բարձրությունն ապահովում էր առանձնատան բնակիչների անձնական կյանքի անվտանգությունն ու ապահովությունը: Բնակելի տները սովորաբար կառուցվում էին աղյուսից կամ չթրծված աղյուսից, որը կոչվում էր «խեշտ», և ծածկվում էր կավի բարակ շերտով: Այս եղանակը ներդաշնակություն, միասնականություն ու անհատականություն էր հաղորդում միմյանց հարևանությամբ կանգնեցված տներին: «Հին» Ջուլֆայի իրար շատ նման փողոցներով քայլող անցորդների համար միակ տարբերությունը պատերի ու դռների բարձրությունն է: Բայց եթե որևէ մեկը պատահաբար կարողանա գեթ մի հայացք նետել ներս, նա հաստատ կցնցվի տների ճակատների գեղեցկությունից: Այս ուսումնասիրության կարևորությունը շունչը պահելու այս ակնթարթի ընթացքում քողարկող պատերի հետևում չքնաղ ճարտարապետական գլուխգործոցներ հայտնաբերելն է:

Ուսումնասիրության առարկան

Ճակատների ուսումնասիրությունը կարևոր է, քանի որ դրանք առանձնատների ճարտարապետական կառուցվածքի ամենատեսանելի մասն են, որը երևում է միայն գլխավոր բակի կողմից: Դրանք սիմետրիկ են: Ճակատի

մեջտեղի մասում գլխավոր մուտքն է՝ կողքերից երկու հարող դռներով: Վերջիններս տների օժանդակ տարածքները սպասարկելու համար են: Բացառություններ արվում էին շենքի ճարտարապետի կողմից լրացումներ, նորամուծություններ անելու կամ հատուկ խնդիրներ լուծելու դեպքում, հիմնականում ըստ պահանջի կամ պարզապես առանձնահատկություն հաղորդելու նպատակով: Այս աշխատանքում փորձել ենք ուսումնասիրել ճակատների բաժանարարները, երկրաչափական համամասնությունները և զարդանախշերը: Համապատասխանաբար ճակատները խմբավորվել են նույն սկզբունքով: Դրանք բաժանվել են երկու մեծ կատեգորիայի՝ մասնավոր կամ հասարակական շենքերի ճակատների: Ուսումնասիրության առարկան նրանց դասակարգումն է ըստ դրանց առանձնահատկությունների:

Ճակատների տիպաբանությունը

Պատերի բաժանարարները կատարյալ են, իսկ որոշ մասը կարող են առանձին ուսումնասիրության առարկա դառնալ: Նոր Ջուլայի բնակելի ու հասարակական մասերում ճակատների ձևաբանական պատկերը պարզելու նպատակով ուսումնասիրվել են ոչ միայն կանգուն, այլև քանդված պատմական առանձնատների ճակատները: Ներքևում առանձնատների ճակատները նկարագրված են ըստ նրանց տիպաբանության:

I. Տիպ Ա. Այս խմբի ճակատները բաժանված են երեք մասի: Առավել գրավիչը մեջտեղի մասն է, որը ծառայում է որպես գլխավոր մուտք՝ կողքերից երկու հարող դռներով:

1. Աղա Քամալի առանձնատունը

Ճակատի հյուսիսային կողմն ամբողջովին սիմետրիկ է: Այն բաժանված է երեք մասի: Մուտքը տեղակայված է մեջտեղի մասի գլխավոր առանցքի ուղղությամբ, «այվան» տեսակի երիզով կամարի ներսում: «Այվանի» ներսում երկմակարդակ, մեկը մյուսի վրա գտնվող տարածություն կա: Հողի մակերևույթին հավասար առկա են երեք մուտքի դռներ, իսկ դրանց վրա՝ երկրորդ հարկում՝ երեք պատուհաններ: Մեջտեղի դռուն ու պատուհանն ավելի լայն են՝ ընդգծելու համար, որ մուտքն այդտեղ է: «Բադգիրը» կամ հողմահավաքը՝ շոգ կլիմայում զովացնող համակարգը, գտնվում է առանցքի շարունակության վրա: «Այվանի» երկու կողմերում գտնվող ծառայողական մասերը նույն ձևի,

նույն չափի դռներ ու պատուհաններ ունեն: Արևելյան ու արևմտյան ճակատները տարբերվում են միմյանցից և սիմետրիկ չեն:

Արևմտյան ճակատը բաժանված է երեք մասի: Ծառայողական սենյակը գտնվում է մեջտեղի մասում ու կենտրոնում գտնվող դռան միջոցով դուրս է գալիս բակ: Նույն չափի երկու երիզ կա այս դռան երկու կողմերում, իսկ վերևում գտնվում է պատուհանը: Մյուս մակարդակի վրա՝ դռան վերևի մասում, երեք նույն չափի պատուհաններ են բացվում բակի վրա: Դրա կողքին մի պատուհան էլ կա, բայց ավելի փոքր չափերի: Հարավային մասում երկու ուղղանկյուն երիզներ կան, իսկ վերևի մասում՝ երկու կամարատիպ երիզներ: Մյուս մակարդակի վրա՝ հյուսիսային կողմում, գտնվում է մի նեղ, կամարակապ պատուհան: Հյուսիսային մասում՝ դռան վրա, չորս ուղղանկյունաձև երիզներ են, իսկ դրա վերևի պատուհանների վրա՝ չորս կամարաձև: Հաջորդ մակարդակում դրանք երիզված են «կալիլ ազարի» կամարով:

Արևելյան ճակատը բաժանված է երեք մասի: Ծառայողական սենյակը գտնվում է մեջտեղի մասում ու կենտրոնում գտնվող դռան միջոցով դուրս է գալիս բակ: Դռան երկու կողմերում գտնվում են երկու դիտանցքեր, իսկ հաջորդ մակարդակում ոչ մի բացվածք չկա: Այս մասը երիզված է կամարով: Հարավային մասում երեք ուղղանկյուն երիզներն ու դրանց վերևում երեք կամարաձև երիզները հաջորդ մակարդակում ներփակված են կամարով: Հյուսիսային մասում, ինչպես և արևմտյան ճակատի դեպքում, դռան վրա չորս ուղղանկյունաձև երիզներ են, իսկ դրա վերևի պատուհանների վրա՝ չորս կամարաձև: Հաջորդ մակարդակում դրանք երիզված են «կալիլ ազարի» կամարով [նկար 1]:

2. Սուքիասի առանձնատունը

Առաջինը, ինչ աչքի է ընկնում Սուքիասի տանը նայելիս, ճակատի՝ երեք մասի բաժանումն է: Մուտքի մասը կամարակապ է: Այս կամարի ներսում նույն ձևի երեք պատուհան ու երեք դուռ կա, որոնք ներդաշնակորեն ամբողջականացնում են առանձնատան արտաքին տեսքը:

Հսկա գլխավոր մուտքն ապակեպատ է: Երկու կողմերից նեղ տարածություն կա, որի վրա երեք մակարդակներում բացվածքներ կան: Առաջինը դուռն է, երկրորդը՝ պատուհանը, իսկ երրորդը փոքրիկ պատուհան է, որը նախատեսված է օդափոխության համար: Պատերի վրա եվրոպական ոճով արված պատկերներ կան 6 փոքրիկ ու 4 մեծ շրջանակների մեջ [նկար 2]:

3. Գրիկորի /Մարդիրոսյան/ առանձնատունը

Բացի ճակատի արևելյան մասից, տեսանելի պատկերը սիմետրիկ է: Ընդհանուր առմամբ կարելի է ասել, որ ճակատը բաժանվել է չորս մասի: Հարկ է նշել, որ արևմտյան մասում առկա է «այվանը», իսկ ինչ վերաբերում է արևմտյան երեք մասերին, մեջտեղում գտնվում է մուտքը, իսկ կողքերում՝ ծառայողական սենյակները: Ճակատի բաժանումը մոտավորապես նույնն է: Ինչպես ասվեց, այն ներկայումս բաժանված է չորս մասի [նկար 3]:

4. Վաքիլ Օլդուլեի /Ջավոյան/ առանձնատունը

Ջավոյանի ապարանքը շրջապատված է բարձր պարսպով, որը ծածկված է «սիմգելով»: Մուտքը գտնվում է ճակատի մեջտեղի մասում ու բարձր ու լայն կամար ունի: Երկու կողմերից երեք բացվածք կա: Դրանք եզակի կամարակապ բացվածքների թվին են պատկանում: Հարթ տանիքները կառուցված են փայտե հեծաններից: Պատուհանները «օրսի» տիպի են: Արևմտյան կողմի պատուհանները գեղեցիկ գունավոր ապակիներ ունեն, բայց այսօր պահպանվել է դրանցից միայն մեկը:

Հյուսիսային և հարավային ճակատները դուրս են գալիս բակ: Ներդաշնակություն գոյություն ունի ոչ միայն պլանավորման մեջ, այլև ճակատներում, որոնց բաժանումներն իրականացված են նույն համամասնությամբ [նկար 4]:

II. Տիպ Բ. Այս տիպի ճակատները նման են Ա տիպի ճակատներին, բայց տարբերվում են բաժանարարների մեջ իրականացված նեղ բացվածքներով:

1. Մարթա Փիթերսի առանձնատունը

Գլխավոր ճակատը լրիվ սիմետրիկ է և երկմակարդակ: Այն բաժանված է երեք հավասար մասերի: Մեջտեղի մասն առանձնացված է այլ գույնով, և դրա երկու մակարդակները երիզված են մեկ կամարով: Այդ կամարի ներսում՝ հողին հավասար, տեղադրված են երեք փայտե դռներ, իսկ առաջին հարկում՝ երեք ուղղանկյուն պատուհաններ: Տոկոլային հարկի բացվածքներն ավելի մեծ են, քան առաջին հարկինը: Կողային մասերի երկու մակարդակներն առանձին-առանձին են երիզված: Կան երեք ուղղանկյուն դռներ ցոկոլային հարկում և երեք ուղղանկյուն փայտյա «մոշաբակ» պատուհաններ առաջին հարկում:

Մեջտեղի բացվածքներն ընդգծված են, դրանք ավելի լայն են ու մի առանձին շրջանակով են բլորված:

2. Մանուկ Բարսեղի առանձնատունը

Ավելացված մասերում ճակատները պատրաստված են «սիմգելից», իսկ ի սկզբանե՝ գիպսից: Արևմտյան ճակատի նախնական տեսքի մասին դժվար է ինչ-որ բան ասել, քանի որ հետագայում այն բազմիցս փոփոխվել ու լրացվել է: Ներկայումս այն բաժանված է երեք հավասար մասերի: Մեջտեղի սենյակ տանող մուտքի մասը կամարակապ է, այն բաժանված է մի քանի մասերի ու ծածկված է թափանցիկ նյութով: Բաժանարարները երկմակարդակ դռները երիզող շրջանակների տեսքով են: Ծառայողական մասում երեք նույն չափի պարզ դռներ կան: Այս դռներից յուրաքանչյուրի վերևում պատուհան է: Մեջտեղի պատուհանը մի փոքր մեծ է: Տեղասն ավելացվել է Գաջարիսի ժամանակաշրջանում: Ճակատի առջևում՝ բաժանարարներին համահունչ, կանգնեցված են հինգ փայտյա սյուներ:

Հյուսիսային և հարավային ճակատները նմանատիպ են: Դրանք բաժանված են հինգ մասի ու լրիվ սիմետրիկ են: Մեջտեղի գլխավոր սրահի մուտքըն առանձնանում է հսկա կամարով և երկու կողմերում գտնվող բաժանարարներով, որոնց վրա տեղադրված են եռամակարդակ բացվածքներ: Առաջին մակարդակում դուռն է, երկրորդում՝ նեղ պատուհանը, երրորդում՝ պատուհանը: Ներքևի կամարի ներսում ու դռան հետևում «այվան» է՝ պատի նման: «Այվանի» երկու կողմերում կամարաձև «թագչեներ» են, իսկ նրանցից յուրաքանչյուրի տակ՝ «կատիբաներ»: Անկյունների երկրորդական սրահներում «այվանից» հետո երեք նույն չափի պարզ դռներ են, որոնցից յուրաքանչյուրի վերևում պատուհան կա, ինչպես և արևմտյան կողմից՝ ծառայողական տարածքների ճակատին [նկար 6]:

3. Հաջի Հովսեփի առանձնատունը

Սիմետրիկություն կա հյուսիսային ու հարավային կողմերի միջև: Ճակատը սիմետրիկ է ու երկմակարդակ, բաժանված է երեք մասի:

Մուտքի մասը տարօրինակ կերպով մյուս մասերից փոքր է: Երեք նույն չափի կամարակապ դռները և նրանց վերևում գտնվող մեկ «գուլամը», ինչպես նաև հիմնական առանցքի շարունակությունն ընդգրկված են կամարի մեջ: Առանցքի վերևում նաև գմբեթ կա:

Ճակատի բաժանարարները, որ գտնվում են մուտքի երկու կողմերում, երեքական բացվածք ունեն: Առաջին մակարդակում բացվածքն ուղղանկյուն է: Երկրորդ մակարդակում նույն լայնությունն ունի, ինչ որ առաջին մակարդակինը, բայց կամարակապ է, ու վերևի մասում բարձրության կեսի չափով ավելի փոքր պատուհաններ կան:

Ծառայողական տարածքները գրավում են մակերեսի մեծ մասը: Առաջին մակարդակում երեք ուղղանկյուն դռներ կան, իսկ երկրորդ մակարդակում երեք կամարակապ պատուհաններ: Ճակատի ծառայողական մասի բոլոր բացվածքները երիզված չեն [նկար 7]:

4. Դավթի առանձնատունը

Դեպի դուրս նայող երեք բացվածքներով նեղ միջանցք է կառուցված ամբողջ երկայնքով: Տունը բաժանված է երեք մասի: Մուտքը բավականին յուրօրինակ է: Շենքի կառուցվածքը սիմետրիկ է: Հյուսիսային ու հարավային ճակատները բաժանված են նույն համամասնությամբ՝ մեկը մյուսի դիմաց: Շենքի հյուսիսային մասը երկմակարդակ է, իսկ հարավայինը՝ միամակարդակ: Պարտեզը գտնվում է այս երկու ճակատների միջև և ծածկում է համարյա ամբողջ ազատ մակերեսը: Բոլոր բացվածքները զարդարված են աղյուսով: Քանի որ բաժանված մասերի բացվածքներն ավելի կարևոր են, քան բաժանարարների բացվածքները, կամարներն ավելի մեծ ու բարձր են: Մուտքի մասում կամարները պատուհանների երիզներ են դառնում:

Բակի արևմտյան մասում սենյակներն այնպես են տեղադրված, որ ձմեռային ու ամառային մասերը միանան միմյանց: Այս առանձնատան հետաքրքիր առանձնահատկությունն այն է, որ չնայած շենքը միհարկանի է, երկու հարկի տպավորություն է ստեղծվում, ինչի համար օգտագործվել են ճակատի դիմացի զարդարանքի տարրերը: Ճակատի գունային տարբերակումը շենքն ավելի գրավիչ է դարձնում և ընդգծում է համամասնությունները: Շենքը մի հարկի մակարդակի վրա է: Մուտքի դիմաց շենքը դուրս է ընկած՝ իր երկարությամբ մայր ունենալու պատճառով: Արևելյան մասի բակի պատը զարդարված է ճակատի նման [նկար 8]:

Տիպ 9. Այս տիպի ճակատներում առկա են նույն բաժանարարները, որոնք կարող ենք տեսնել Բ տիպի շենքերում, բայց այստեղ դրանք որպես առանձին տարր են հանդես գալիս: Այս ձևով ճակատն ասես բաժանվում է հինգ մասի, իսկ բաժանարարներն Ա տիպի շենքերի նման են:

1. Պետրոս Վոլիջանիի առանձնատունը

Ճակատը բաժանված է երեք հավասար մասերի: Օգտագործված նյութը աղյուսն է: Աղյուսի դասավորությունը տարբեր դեկորատիվ պատկերներ է ստեղծում: Բացվածքների երիզները բաժանված են այս զարդանախշերով: Երեք «գոլջամեր» /պատի մեջ փոքր բացվածքներ՝ բնական լույսը ներս թողնելու համար/ են տեղակայված մուտքի վերևի մասում: Մեջտեղինը խաչի տեսք ունի, իսկ մյուս երկուսը՝ արևի [նկար 9]:

2. Մինաս Կրատի առանձնատունը

Ճակատի կառուցվածքը սիմետրիկ է: Շենքը բաժանված է երեք մասի: Գլխավոր մուտքը մեջտեղում երիզված է կամարով, բայց բացվածքները փակ են: Այս մասի վերևում սիմպատրիկ առանցքների երկայնքով գմբեթ կա: Կան կողային բացվածքներ, և վերևում՝ մի նեղ պատուհան, իսկ այս բոլորից վերև՝ ծառայողական սենյակների կողային մասերում, տեղ է բացված «կատիբայի» համար: Յուրաքանչյուր հարկ ձևավորված է առանձին [նկար 10]:

3. Ոսկանի առանձնատունը

Այս շենքի սիմետրիկ ճակատը երկմակարդակ է: Այն հիմնականում բաժանված է երեք մասի՝ չհաշված երկու բաժանարարները: Մուտքը մեջտեղի մասում է և ճակատի ամենալայն հատվածն է: Երեք նույն չափի, նույն համամասնությամբ զարդարված դռներն ու դրանց վերևում գտնվող պատուհանը տեղակայված են միջին գլխավոր առանցքի վրա: Այս բոլոր տարրերը երիզված են եռաշերտ կամարով: Առանցքի շարունակության վրա տեղադրված է գմբեթը: Բաժանարարները գտնվում ու հարում են սրահին կողքից: Յուրաքանչյուր հարկում բացված է երիզապատ դիտանցք: Դրա վերևում՝ առաջին հարկում, կամարապատ «մոշաբակ» պատուհան կա: Ծառայողական սենյակների մասում ամեն մակարդակն առանձին երիզված է: Այս մասի ցուլոլային հարկում երեք պարզ դուռ կա, որոնք երիզված են ցածր կամարով: Յուրաքանչյուր հարկի այս երեք դռները կրկնված են առաջին հարկում՝ այն տարբերությամբ, որ այս մակարդակինը «մոշաբակ» դռներ են: Դրանց վերևում գտնվում են կամարակապ պատուհաններ: Առաջին հարկի երիզը նման է մեջտեղի մասի մուտքի երիզին [նկար 11]:

4. Քարամ Խանի /Խաչիկի/ առանձնատունը

Գլխավոր սրահը գտնվում է կենտրոնում: Երկու մակարդակների վրա կողքերից երկուական սենյակ կա՝ երեք բացվածքներով: Ճակատը սիմետրիկ է և երկու միջանցքներով բաժանված երեք մասի: Գլխավոր մուտքը գտնվում է կենտրոնում՝ երեք կամարակապ դռներով: Այս դռները միմյանցից բաժանված են երկու սյուներով: Ի տարբերություն Սեֆևյան ժամանակաշրջանի շենքերի՝ մուտքի մոտի այս երկու աղյուսե սյուները խոյացած են «փաքարից» /կամարը պատին միանալու տեղը/ առաջ: Սա դիտողի վրա անավարտության տպավորություն է թողնում:

Բաժանող մասերի երկու կողմից ուղղանկյուն դռներ կան, իսկ վերևի մասում կամարակապ պատուհան է, որը հոյակապ «մոշաբակ քարի» տիպի զարդանախշեր ունի: Ծառայողական մասը երկմակարդակ է և երիզված է կամարով: Յուրաքանչյուր հարկում երեք «մազ դար» դռներ կան /բացվածքի շուրջը փորագրված կամարով/: Առաջին հարկում երեք «թիզե դար» պատուհաններ կան /երիզված սրածայր կամարով/, որոնք կառուցված են ցուրտ լային հարկի դռների վերևում: Երկու մակարդակների մեջտեղի բացվածքներն ավելի լայն են ու առանձին են երիզված:

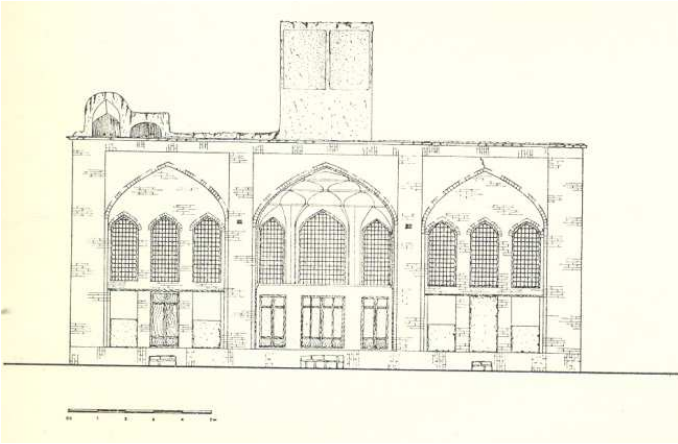
Եզրակացություն

Նոր Զուղայի առանձնատների մեծ մասը երկհարկանի է և սովորաբար բակ ունի դիմացի մասում: Առանձնատները թաքնված են բարձր պարիսպների հետևում, որոնք ոչ միայն մասնավոր կյանքի գաղտնիքն են պահպանում, այլև սովեր են տալիս շոգ ամառներին: Ճակատները զարդարված են և ի ցույց են դնում տիրոջ ճաշակն ու հարստությունը: Այս աշխատանքում փորձել ենք դասակարգել ճակատներն ըստ երկու տարրի՝ համամասնության ու համակարգի: Սրա հիման վրա ճակատները բաժանվել են երեք հիմնական դասերի՝ Ա, Բ և Գ: Դասակարգման գործընթացը որոշակի բարդություն է ներկայացնում /նկ. 13/: Եթե Ա դասն ընդունենք որպես ճակատների հիմնական ձև, ապա Բ դասը ոչ միայն նախորդ դասի հատկանիշներն ունի, այլև որոշակի նոր տարրեր է պարունակում: Նույն գործողությունը կիրառելի է Գ դասի համար, որն ավելի բարդ է՝ առաջին երկուսի հետ համեմատած, քանի որ ոչ միայն առաջին երկուսի հատկանիշներն ունի, այլև ճակատների նոր տեսակներ է ընդգրկում: Այս ճակատների ընդհանուր հատկանիշը նրանց տերերի հետաքրքրությունն է դրանց զարդարման նկատմամբ: Շենքերը հարուստ

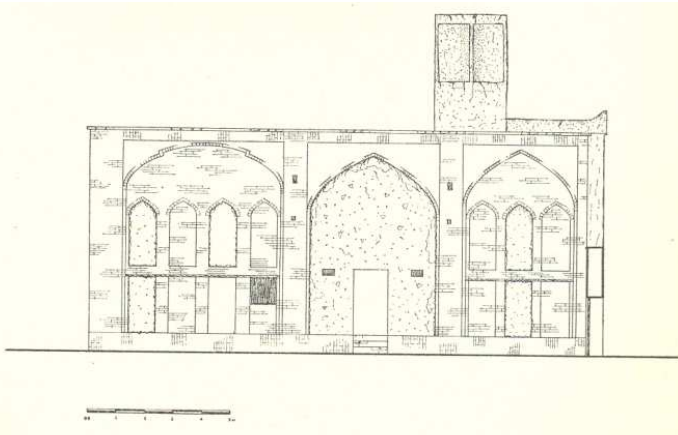
զարդարված են տարբեր տարրերով: Օրինակ՝ «Մոշաբակ» /բացվածք, որը երկրաչափական կառուցվածք ունի, պատրաստվում է փայտի ու ապակու համադրությամբ/ կամ «Օրսի» /նույն մոշաբակն է, բայց ապակին գունավոր է / տիպի դռներն ու պատուհանները ճակատների հաճախ հանդիպող տարրեր են, որոնք հանդես են գալիս որպես զարդարանք: Գեղարվեստական որմնադրությամբ տարբեր պատկերներ են ստեղծվում՝ նույնպես որպես դեկորատիվ տարր հանդես գալով: Սվադի տարբեր ձևերը կիրառվել են՝ մակերևույթի տարբերակներ ստեղծելու նպատակով: Պատերի ներկման եվրոպական ու իրանական ոճերի համադրությունը զարդարման մեկ այլ միջոց է:

Գրականության ցանկ

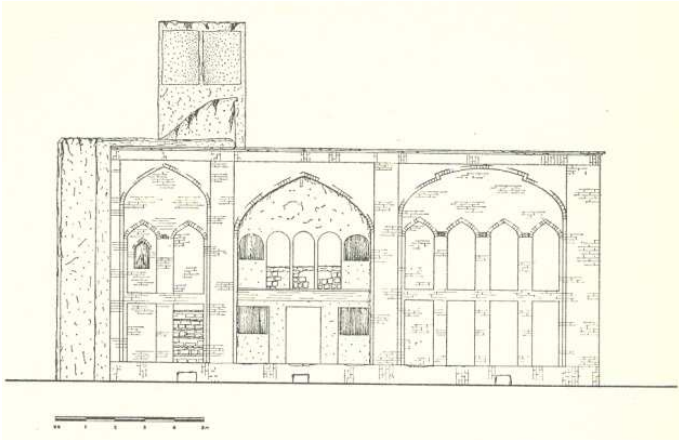
1. Ahari, Zahra, Isfahan School in Urban Planning, Isfahan, published by Art University, 1959, 635 pages.
2. Below, David ed., Caucasian Christians and the Construction of Safavid Isfahan, Officers and Councils, Report on AGM (Annual General Meeting) held on 19 June 2012, Journal of the Society of Iran, London, 2012.
3. Ghasami Sichani Maryam, Experience of Tissue Regeneration in the Neighborhood of New Julfa in Isfahan, Master Degree Project, Khoorasgan, Azad University of Khoorasgan, 1381.
4. Jazbni Mahsa, Traveling in Neighborhoods of Isfahan: Historical Cultural Julfa, Iran Daily News Paper, No. 3745, Tehran, 2006.
5. Kasmaie, Mortaza, Climatic and Architecture, Tehran, Published by Architecture and City Planning , 2003, 362 pages.
6. Razaiepoor Mortaza, Study of City Planning of Julfa, Isfahan Neighborhood in Safavid Period Relying on Urban Inhabitation Archaeological Perspective, Masters Degree Project, Tehran, Azad University of Tahrn markaz, 1390.
7. Saidasgari, Saïad Rooholah, Mansion of khoja Petros, in Payman Quarterly Magazine, Volume 40, 2006.
8. Yusefi Arash, Report about Presence of Armenians in Julfa of Isfahan, Published by the Bureau of Research of Humanities Scinece and Study of Culture, Tehran, 2009, 189 pages.
9. http://www.isfahan.ir/ShowPage.aspx?page_=form&order=show&lang=1&sub=10&Pageld=143&tempname=ghardeshgary
10. <http://www.beytoote.com>



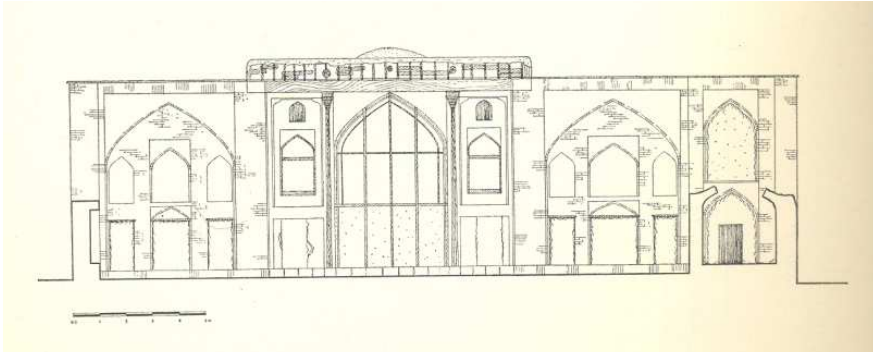
Նկար 1a. Աղա Քամալի առանձնատան հյուսիսային /գլխավոր/ ճակատը



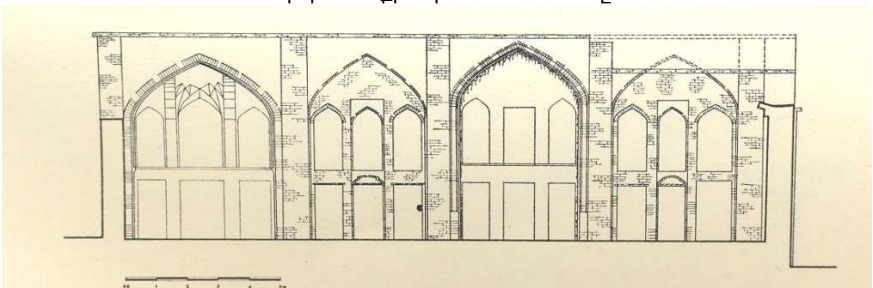
Նկար 1b. Աղա Քամալի առանձնատան արևելյան ճակատը



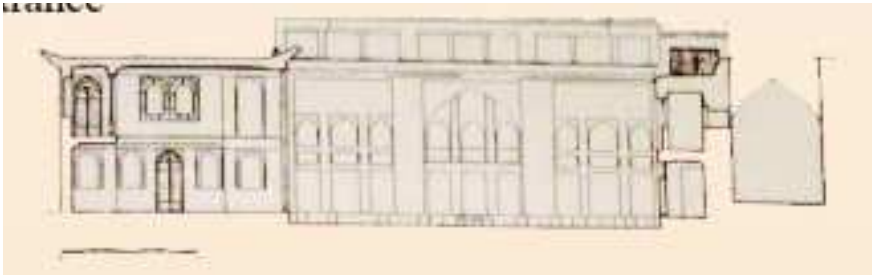
Նկար 1c. Աղա Քամալի առանձնատան արևմտյան ճակատը



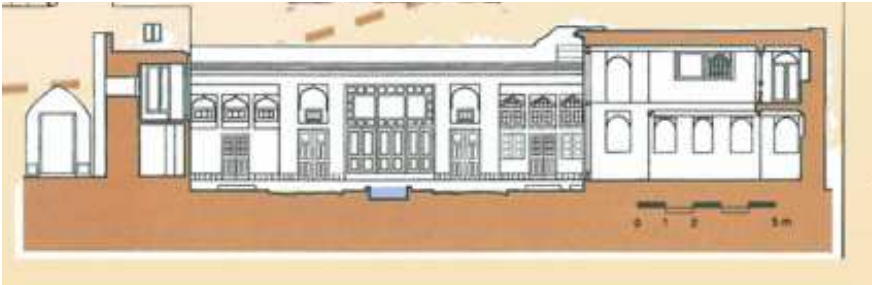
Նկար 2. Սոցիասի առանձնատունը



Նկար 3. Գրիկորի /Մարդիրոսյանի/ առանձնատունը



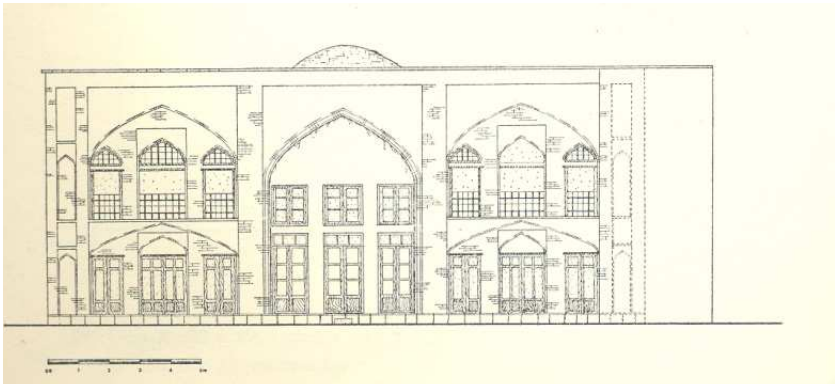
Նկար 4a. Վաքիլ Օլղոլեի /Զավոյան/ առանձնատան հյուսիսային /գլխավոր/ ճակատը



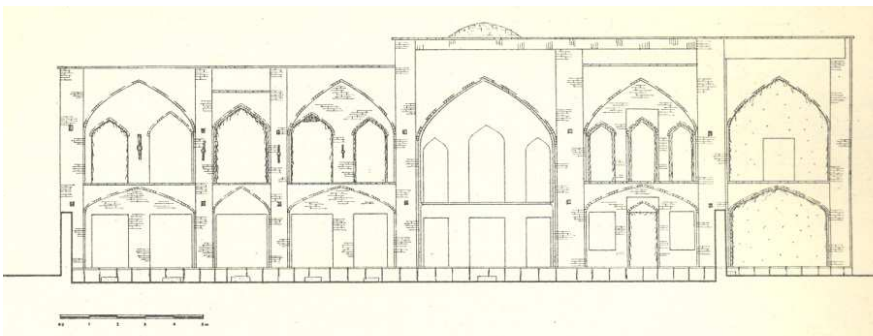
Նկար 4b. Վաքիլ Օլղոլեի /Զավոյան/ առանձնատան հարավային /երկրորդական/ ճակատը



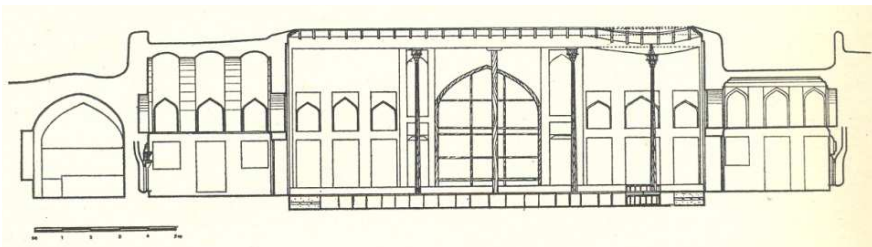
Նկար 4c. Վաքիլ Օլղոլեի /Զավոյան/ առանձնատան արևմտյան /երկրորդական/ ճակատը



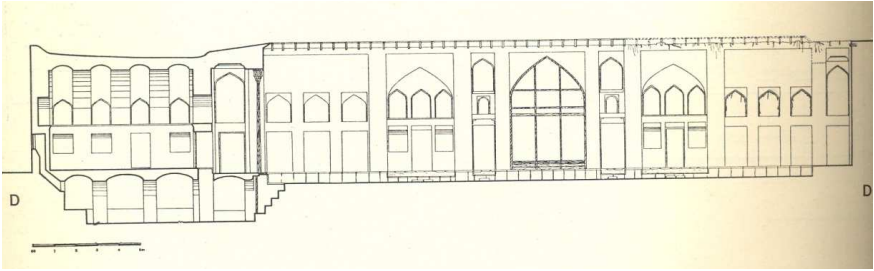
Նկար 5a. Մարթա Փիթերսի առանձնատան հյուսիսային /գլխավոր/ ճակատը



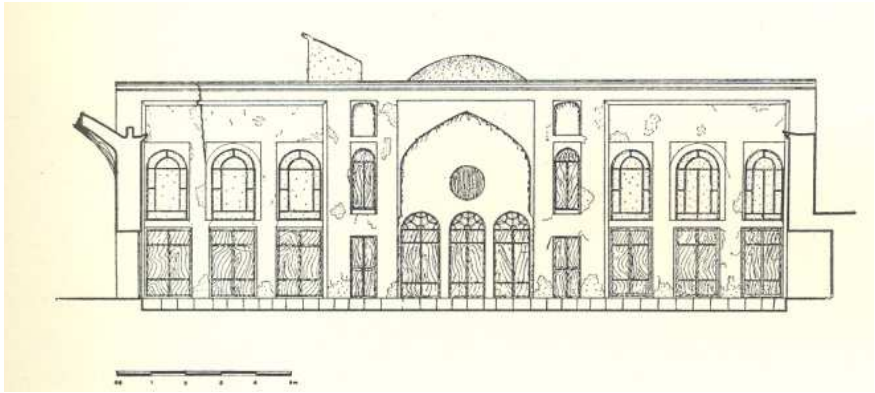
Նկար 5b. Մարթա Փիթերսի առանձնատան արևմտյան /երկրորդական/ ճակատը



Նկար 6a. Մանուկ Բարսեղի առանձնատան արևելյան /գլխավոր/ ճակատը



Նկար 6b. Մանուկ Բարսեղի առանձնատան հյուսիսային /երկրորդական/ ճակատը



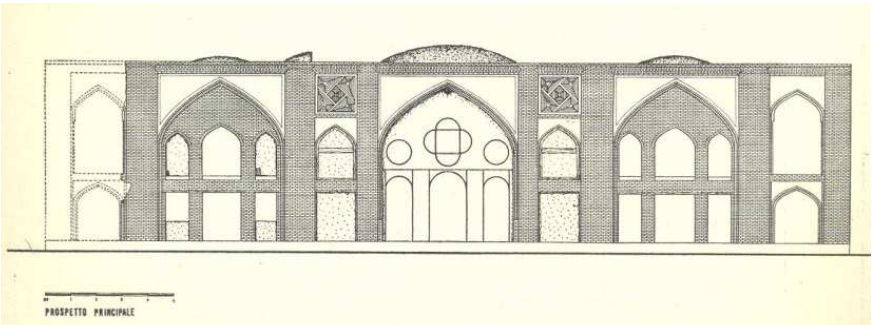
Նկար 7. Հաջի Հովսեփի առանձնատունը



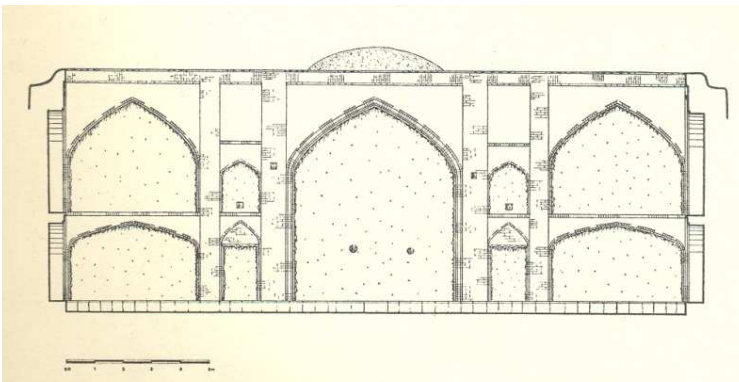
Նկար 8a. Դավթի առանձնատան հյուսիսային /գլխավոր/ ճակատը



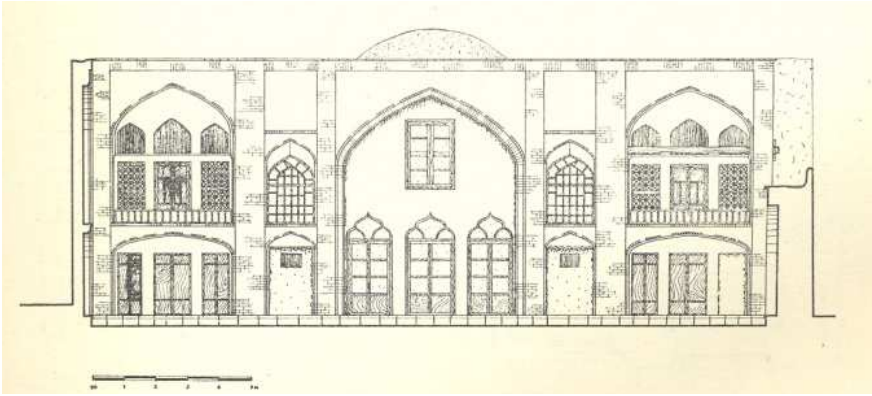
Նկար 8b. Դավթի առանձնատան արևմտյան /երկրորդական/ ճակատը



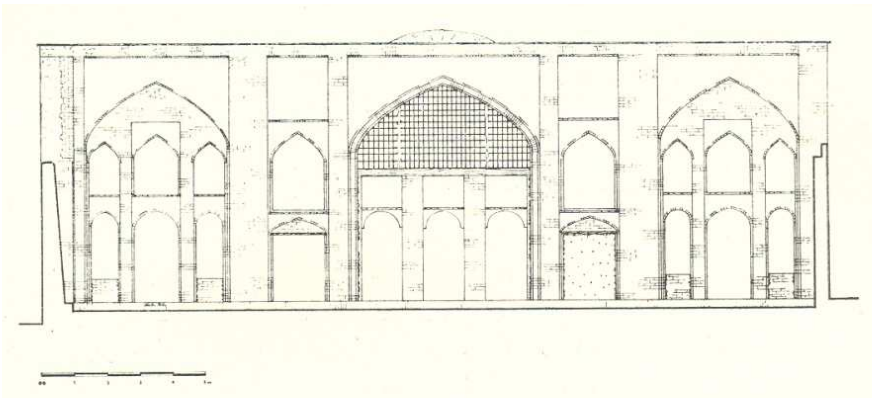
Նկար 9. Պետրոս Վոլիջանիի առանձնատունը



Նկար 10. Մինաս Կրատի առանձնատունը



Նկար11. Ոսկանի առանձնատունը



Նկար 12. Քարամ Խանի /Խաչիկ/ առանձնատունը

<p>Տիպ Ա. Վերևից ներքև՝ Աղա Քամալ, Սուքիաս, Գրիկոր /Մարդիրոսյան/, Վաքիլ Օլդոլե /Զավոլյան/</p>	<p>Տիպ Բ. Վերևից ներքև՝ Մարթա Փիթերս, Մանուկ Բարսեղ, Հաջի Հովսեփ, Դավիթ</p>	<p>Տիպ Գ. Վերևից ներքև՝ Պետրոս Վոլիջանի, Մինաս Կրատ, Ոսկան, Քարամ Խան /Խաչիկ/</p>

Նկար 13. Ճակատների տիպաբանությունը

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Պատմության ընթացքում Նոր Ջուլայի որոշ առանձնատներ ավերվելով, անհրաժեշտ է եղել նրանց վերանորոգումը: Ներկայացվող հողվածում կիզակետում են վերցվել ակնարկվող փոփոխությունները: Դրանք դասակարգվել են համաձայն կատարված վերափոխումների, քանի որ այդ վերափոխությունները բնագրից տարբերվում են:

Բանալի բառեր – Նոր Ջուլա, հայկական առանձնատներ:

Арман ЛУКАС

ДАЛЬНЕЙШИЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ДОПОЛНЕНИЯ В СИСТЕМЕ АРМЯНСКИХ ОСОБНЯКОВ НОВОЙ ДЖУЛЬФЫ

В ходе истории ряд особняков Новой Джульфы был по некоторым причинам разрушен или поврежден, и соответственно они ремонтировались, консервировались или восстанавливались. В статье эти повреждения были изучены и классифицированы согласно текущим изменениям. Фактически, были произведены изменения их оригинального состояния.

Ключевые слова – Новая Джульфа, армянские особняки.

Arman LUCAS

FURTHER ARCHITECTURAL ADDITIONS TO THE SYSTEM OF THE ARMENIAN MANSIONS OF NEW JULFA

In the course of history a number of mansions of New Julfa were destroyed or damaged for some reason and accordingly they were repaired, put out of service or restored. In this article these damages were studied and classified according to the current changes. In fact, changes of their original state were made.

Key words – New Julfa, Armenian mansions.

**ԷՋԵՐ ԵՐԳԻՉ ԲԵԳԼԱՐ ԱՄԻՐՋԱՆՅԱՆԻ ԵՎ ՋՈՒԹԱԿԱՀԱՐ
ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆԻ ՍՏԵՂՈՍԳՈՐԾԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԳՈՐԾԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ**

Մեր նպատակն է ներկայացնել հայ կատարողական արվեստի փայլուն ներկայացուցիչներ՝ բարիտոն, Միլանի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Թիֆլիսի արքունական թատրոնների (1903-1904), Պետերբուրգի ժողովրդականի տան օպերայի (1904-1916) մենակատար **Բեգլար Ամիրջանյանի**¹ (Ամիրջան, 1868-1935) և Սիմֆերոպոլում ծնված, Պետերբուրգում ապրած և իր մանկավարժական ու կատարողական արգասաբեր գործունեությունը ծավալած, աշխարհի տարբեր երկրներում համերգներով հանդես եկած ու իր արվեստով միշտ հարազատ ժողովրդին ծառայած, համաշխարհային բեմահարթակ բարձրացած հայ առաջին խոշոր ջութակահար **Հովհաննես Նալբանդյանի**² (1871-1942) համատեղ համերգները:

Ուսումնասիրելով Բ.Ամիրջանի և Հ.Նալբանդյանի արխիվները, որոնք գտնվում են Ե.Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, ինչպես նաև երաժշտագիտական գրականությունն ու թերթելով ժամանակի մամուլը՝ մեզ հաջողվեց տեղեկություններ գտնել երաժիշտների համատեղ մի քանի համերգների մասին, որոնք տեղի են ունեցել ինչպես Ռուսաստանի հյուսիսային մայրաքաղաքում՝ Պետերբուրգում, այնպես էլ Պերմում, Թիֆլիսում:

¹ Բ.Ամիրջանի մասին տե՛ս ԳԱԹ, Բեգլար Ամիրջանյանի ֆոնդ: **Թաղևտյան Ալեքսանդր**, Բեգլար Ամիրջան, Երևան, Հայկական թատերական ընկերություն, 1975 և այլն:

² Հ.Նալբանդյանի մասին տե՛ս ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, **Գևորգյան Գուրգեն**, Հովհաննես Նալբանդյան. կենսագրական ակնարկ, Երևան, Հայաստանի պետական հրատարակչություն, 1962, **Մուրադյան Մաթևոս**, Հայ երաժշտությունը XIX դարում և XX դարասկզբում, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1970, էջ 376-380: **Թաղևտյան Ալեքսանդր**, Էջեր հայ-ռուսական երաժշտական կապերի պատմությունից (XIX դարի 2-րդ կես - XX դարի սկիզբ), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1977, էջ 124-131: **Բարխուդարյան Վլադիմիր**, Մոսկվայի և Պետերբուրգի հայկական գաղութների պատմություն (XVIII դարի կես - XX դարի սկիզբ), Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, էջ 325, 326: **Налбандян С.**, Памяти Иоаннеса Романовича Налбандяна. К 70-летию победы, Малоизвестные страницы истории консерватории. Выпуск XV, Санкт-Петербург, с. 69-73. **Աղայան Արարատ**, **Ասատրյան Աննա**, Հայ-ռուսական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից. Սանկտ Պետերբուրգ (XIX դար – XX դարի սկիզբ), Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, էջ 93-205 և այլն:

Բ.Ամիրջանի և Հ.Նալբանդյանի՝ մեզ հայտնի առաջին համատեղ համերգը տեղի է ունեցել 1904 թվականի նոյեմբերի 25-ին Պերմի քաղաքային դումայի դահլիճում³: Ծրագրում ընդգրկվել են Լեոնկավալոյի, Գունոյի, Չայկովսկու ստեղծագործությունները: Դաշնամուրի նվագամասը կատարել է է. Կաբելյան:

1905 թ. մարտի 9-ին Ս.Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում տեղի է ունեցել Հ.Նալբանդյանի՝ արդեն վաղուց Պետերբուրգի հանրության համակրանքը վայելող ջութակահարի ամենամյա համերգը՝ մասնակցությամբ Իվ.Իվ.Նիկիտինի: Առաջին բաժնի սկզբում Նալբանդյանի և Ռենետովիչի կատարմամբ հնչել է Բախի d-moll կոնցերտը երկու ջութակի համար, իսկ վերջում Նալբանդյանը նվագել է Վիյոտանի a-moll կոնցերտը: Երկրորդ բաժնում Նալբանդյանը կատարում է Պագանինիի էտյուդը, Վիտոլի «Ռոմանսը» և Միկլաշևսկու «Մազուրկան»: Համերգին Նալբանդյանը հանդես է եկել երկու պրեմիերաներով. առաջին անգամ նա կատարել է շվեդ ջութակահար, դիրիժոր, կոմպոզիտոր և երաժշտական գործիչ Տոր Աուվինի «Արիան» և Սոկոլովի «Օրորոցային երգը»: Նվագակցել է Մ.Դուլովը⁴:

Համերգին անդրադարձավ մամուլը. “Каждой раннею весною – вот уже 8 лет – скрипач И.Налбандьян устраивает публичное испытание своей ежегодной работы над самосовершенствованием и неизменно выходит победителем. Не довольствуясь лаврами, которые легко принес ему горячий музыкальный темперамент с первых шагов его виртуозного поприща, Налбандьян стал работать над собою в смысле достижения своей страстной натуры, нередко увлекавшей его за пределы строгой музыкальности и более глубокого проникновения в стиль и содержание исполняемого. Любовь к искусству и честное артистическое отношение к нему привели к желанной цели, и перед нами теперь большой артист, отличающийся чудной красотою тона, уверенной и гибкою техникою, блеском и поэтичностью исполнения. Программы концертов Налбандьяна отступают от шаблона скрипачей. Наряду с чисто виртуозными вещами, в них всегда найдется приятная пища для музыканта – произведения камерного стиля, новости скрипичной литературы. Триумфом красоты кантилены была исполненная сверх программы пьеска в итальянском складе Р.Дриго. Наконец, даже безнадежные флегматики не в силах были противостоять огненному по увлекательности исполнению “Татарской песни и пляски”,

³ Ծրագիր, ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ.Ամիրջանի ֆոնդ, N 208:

⁴ Տե՛ս Ծրագիր, ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N232:

премилого сочинения самого Налбандьяна, в обработке А.Спендиарова. Из новинок вечера достойны быть отмеченными романс И.Витоля – колоритная вещь, прекрасно и со вкусом сделанная, и ария Тор-Аулина, также не лишенная колорита, но со скудно развитым сопровождением”⁵.

Իսկ «Աշակը» գրեց. «Պետերբուրգում մարտի 11-ին կոնսերվատորիայի «փոքրիկ» դահլիճում մասնակցութեամբ օպերային երգիչ պ. Բէգլար Ամիրջանի (բարիտոն) և Ռէննսոլվիչի (երկրորդ ջութակ) կայացաւ կոնսերվատորիայի դասատու հայազն ջութակահար պ. Յովհաննէս Նալբանդեանցի համերգը: Ինչպէս և պէտք էր սպասել, համերգատուի՝ Պետերբուրգի ընտիր հասարակութեան սիրելի դարձած ջութակահարի անունը ահագին բազմութիւն էր գրաւել, այնպէս որ դահլիճն ու խօրը ծայրէ ի ծայր լիքն էին հասարակութեամբ: Ծրագիրը մշակված էր մտածած, հետևողական, այդ իսկ պատճառով և համերգը առանձին շուք ու փայլ էր ստացել:

Նալբանդեան իր համերգը սկսեց անմահ Բախի 2 ջութակների համար գրուած d.-mool կօնցերտով, որ այժմեան հասկացողութեամբ համերգի համար միանգամայն չոր երկ է, իսկ մասնագէտի համար առատ նիւթերի ուսումնասիրութեան աղբիւր: Համերգատուին միանգամայն աջողվեց այդ չոր երկը հիփօայի դարձնել. հարկավ երկար, շատ երկար է տքնել այդ ստեղծագործութեան վրա տաղանդաւոր ջութակահարը. երևում էր, որ նա մանրակրկիտ անալիզի էր ենթարկել այդ գործը և առանձնապէս ուսումնասիրել նոյն իսկ ամենափոքր դետալները, այլապէս չէր կարելի այնպիսի նրբութեամբ արտահայտել և անելի քան ռելէֆ ցոյց տալ երկի ոճն ու գեղեցկութիւնը առաջի vivace և երկրորդ allegro մասերի մէջ: Այստեղ ոճին խիստ իլու արտահայտութեան մի ամբողջութիւն էր ստացվում: Առանձնապէս մեծ տպաւորութիւն թողեց միջին մասը – «Largo, ma non tanto», ուր ջութակահարը կարծէք ձայնի յալիտենականութեան մասին էր խօսում ու ասում. «հարկաւոր է զգայուն սիրտ, նուրբ ճաշակի հոտառութիւն ժանգոտած ձայնը անցեալի խորութիւնից հանելու, նախկին փայլով վերարտադրելու համար»: Զգայուն սրտի այդ մարմնացումն ինքն էր, որ տանջված դէմքով կանգնած էր հասարակութեան յոյզերից բղխող անաչառ գնահատութեան առաջ, անողոք պատասխանի սպասելիս, իսկ այդ պատասխանը հասարակութեան քար սրտի քնքշացումն էր, և նրանից ակամայ ցայտող աղաղակն ու անվերջ ծափահարութիւնները, որ քանի գնում այնքան և այնքան անելի էին սաստկանում ու դրդացնում դահլիճը: Չը գիտեմ, հայ երաժիշտներից որ և է մէկը երբ և իցե արժանացել է օտար հասա-

⁵ Концерт И.Р. Налбандьяна // “Слово”, N 91, 11 марта, 1905.

րակութեան կողմից այդպիսի մի մեծ ընդունելութեան, թե սա առաջին օրինակն էր...

Վիէտանի A.-moll կօնցերտը միջոց տուեց համերգատուին բազմակողմանի կերպով փայլեցնել իր տաղանդը, այս այն կօնցերտն է, որի մասին աշխարհահռչակ ծերունի ջութակահար Սարազադէն, չը բաւականանալով Նալբանդեանի արտասահման եղած ժամանակ նուագելու առիթով անձամբ յայտնած (այն մեծ բաւականութիւն պատճառելու համար) շնորհակալութեան, նամակով էլ է իր հիացմունքն ու սքանչացումը արտայայտել ամբողջապէս զգացումն դարձած երաժշտին և գուշակել նրա փայլուն ապագան: Պագանինիի էտիւդը, որ խրօմատիկ էլ և էջերի մի ամբողջ աշխարհ է ներկայացնում և իբրև տեխնիկական դժուարին գործ, երկար աշխատանք պահանջում, մեծ վարպետութեամբ կատարեց, որով և ապացուցեց, որ զգացումների բնական զեղումների աղբիւր լինելով հանդերձ տիրապետում է և արտայայտութեան խրթին ու դժուարին տեխնիկային:

Այնուհետև նուագեց առաջին անգամ a) Sor-Աուլինի «Արքան», b) Վիտտորի «Ռօմանսը», c) Սօկօլօվի «Օրօր»-ը, d) Միկլաշեվսկու «Մազուրկան»: Բոլոր երկերն էլ գեղեցիկ են, գրված են վարպետի, հմուտ ձեռքի լայն գրչով, գեղարուեստական ֆորմերի տեսակէտից վերջինս միայն թոյլ է, բայց նրա այդ թերութեան շնորհիվ աննկատելի է դառնում: Անվերջ ծափահարութիւններից ու կեցցէներից ստիպված նուագեց նաև իբր bis ա) «Oriental» իր, ասիական հոգով գրած, ինքնուրույն երկը, բ) Martin Jacobi օր. 32 N2 «Capriccious»-ն, գ) Դեիգայի Սերենադան, իր էտիւդը, նորից «Oriental»-ը և վերջն էլ ասիական թեմայի վրա գրած ֆանտազիան (առանց նուագակցութեան):

Նալբանդեանի ինքնուրույն հեղինակութիւնների մէջ աչքի էր ընկնում իր գեղեցկութեամբ «Oriental»-ը, որի թեման վերցված է Ղրիմի թաթարների դայթարմայից. երկի մէջ տրամադրութիւն կայ: – Համերգատուն արժանացաւ դափնէպսակի և թանկագին ընծայի:

Ոչ պակաս աջողութիւններ ունէր և պ. Ամիրջան, որ վերջերս հասարակութեան առանձին սէրն ու համակրութիւնն է վայելում: Ծրագրի մէջ նշանակված Բօրօդինի «Իշխան Իգօր» օպերայի արիան երգելուց յետոյ ստիպված եղաւ զիջանել հասարակութեան բուռն ծափահարութիւններին և երգել որպէս bis 1) Րախմանինօվի «О долго буду я» յօմանսը, 2) Ռէգլունօվի «Իսպանական Սերենադան», 3) Լիլինի «Она хохотала» և Րուբինշտէյնի «Передь восходомъ» բալլադաները, Դէնցի «Giulia»-ն, Գաստալօսի «Արգելված երգը» և Բիգէի «Կարմէն օպերայից» տօրէադօրը: Պէտք է ասել, որ Պ. Ամիրջանը օր ըստ օրէ առաջադիմում և պատուաւոր տեղ է բռնում Պետերբուրգի երգիչների մէջ:

Հասարակութեան մէջ աչքի էին ընկնում մասնագէտ երաժիշտները, պրօֆեսօրները և այլն, որոնք ամեն մի բաժնից յետոյ խումբ խումբ դիմում էին դէպի արտիստիքական սենեակը և առանձնապէս շնորհակալութիւն յայտնում համերգատուին, իրանց պատճառած մեծ բաւականութեան համար: Յանկանք երիտասարդ տաղանդին աւելի ևս կատարելագործվելու՝ ափսոս միայն, որ մեր վարդը մեր միջավայրում չէ, օտարին է անուշահոտութիւն բուրում... Իսկ ո՞վ է մեղաւոր, մի՞թէ վարդը...»⁶:

1906 թ. մարտի 28-ին Թիֆլիսում տեղի է ունենում Բ.Ամիրջանի համերգը, որին մասնակցում են Հովհաննես Նալբանդյանը, երգիչ Տիգրան Նալբանդյանը և Ամիրջանի աշակերտները: Ծրագրում՝ Կլոփ, Գրեչանինով, Բլեյխման, Մարկովիչ:

Արտատպելով «Петербургский листок» թերթում տպագրված հոդվածը՝ «Մշակը» գրում է. «Կայսերական օպերայի արտիստ պ. Ամիրջանի կօնցերտը, որ տեղի ունեցաւ փետրվարի 28-ին, իր ծրագրի բովանդակութեամբ և սօլիդ անունով, որ ունի մեզ մօտ այդ արտիստը, ահագին բազմութիւն գրաւեց: Ինչպէս օպերային բեմի վրա, նոյնպէս և կօնցերտի ժամանակ նրա սքանչելի բարիտօնը հնչում է ուժեղ և գեղեցիկ: Այս անգամ նա դուրս եկաւ իբրև երգիչ և իբրև երգեցողութեան ուսուցիչ: Երկուսի մէջ էլ իրան ցոյց է տուել հրաշալի կողմից: Կօնցերտին մասնակցող նրա աշակերտների հաւասար և գիտակցական երգը, ձայնի կանօնաւոր դրութիւնը, երգը պատշաճաւոր նիւանսներով, պարզ ոճով, այդ բոլորը ցոյց էր տալիս լաւ շկօլա:

Պ. Ամիրջանը իր ծրագրի մէջ մտցրել էր օպերաներից արիաներ, նուագաձոյթիւններ և թօմանսներ՝ Կիլի, Գրեչանինովի, Բրեյխմանի և Մարկովիչի, որոնք իրանց երաժշտական արտայայտութեամբ շատ բովանդակալի և գեղեցիկ են:

Հասարակութեան պահանջած պրօգրաման կատարվեց կրկնակի չափով: Ի միջի այլոց շատ աջող էր պ. Կիլի «Война». ինքը հեղինակը այնտեղ էր գտնվում, որին երկար ծափահարեցին: Կօնցերտը ահագին աջողութիւն ունեցաւ և, բացի փունջերից և պսակներից, պ. Ամիրջան ստացաւ մի շարք արժէքաւոր ընձաներ: Երեկոյթի աջողութեանը շատ նպաստեցին նաև մասնակցողներից մի քանի անձեր, որոնք էին՝ տ. Եանօվա, որը աջող կատարեց մի քանի թօմանսներ, տ. Կուտեյնիկովա՝ դուրեկան mezzo-soprano, տ. Գուրիելի գրաւիչ և արտայայտիչ կերպով կարդաց մի քանի ոտանաւորներ, համա-

⁶ **Զարդե**, Նալբանդյանի և Ամիրջանի կօնցերտը Պետերբուրգում, «Մշակ», 20 մարտ, 1905, N 50:

կրական տենօր Տիգրան Նալբանդեան – գեղեցիկ երգող և նրա անուանակից ջութակահար Նալբանդեան, և վերջը պ. Մալսկին: Արտիստուհիները ստացան ծաղկե փունջեր: Կօնցերտը երկար տևեց»⁷:

1906 թ. դեկտեմբերի 20-ին կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում տեղի է ունենում կայսերական թատրոնների արտիստ Բեզլար Ամիրջանյանի համերգը, որի երկրորդ բաժնի սկզբում Բ.Ամիրջանն ու Նալբանդյանը կատարում են ծագումով ֆրանսիացի, ռուս կոմպոզիտոր և դիրիժոր Անտոն Սիմոնի «Մուցիի երգը» “Песнь торжествующей любви” օպերայից, ապա Նալբանդյանը մենանվագ ջութակով կատարում է Կյուրի «Oriental»-ը և Տոր Աուլինի «Գավոտը»⁸:

1907 թ. դեկտեմբերի 28-ին Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի փոքր դահլիճում տեղի է ունենում Բեզլար Ամիրջանի համերգը, որին մասնակցում է ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյանը: Հնչում են Չայկովսկու, Ռուբինշտեյնի, Սիմոնի, Կյուրի, Աուլինի, Բելլինիի ստեղծագործությունները: Դաշնամուրի նվագամասը կատարում է Մ.Տ. Դուլովը⁹:

1908 թ. փետրվարի 7-ին ազնվականների ժողովարանի դահլիճում Պետերբուրգի կարիքավոր հայ ուսանողների օգտին տեղի է ունենում համերգ, որի առաջին բաժնում հնչում է Բլեյխմանի «Մելամաղձոտ սերենադը»՝ սուպրանոյի, ջութակի, թավջութակի և դաշնամուրի համար Ա.Ս.Աբրահամյանի, Նալբանդյանի, Մ.Մ.Միկլաշևսկու և Դուլովի կատարմամբ, իսկ երկրորդ բաժնում Նալբանդյանը կատարում է Սարասատեի «Հաբաներան»¹⁰:

1915 թ. ապրիլի 11-ին Քաղաքային դումայի Ալեքսանդրովյան դահլիճում տեղի է ունենում Գեղեցիկ արվեստների Պետրոգրադի հայկական ընկերության համերգը, որի հասույթը տրվելու էր Թուրքիայի դեմ պատերազմից տուժած հայ փախստականներին: Համերգին առանձին համարներով մասնակցում են Բ.Ամիրջանն ու Հ.Նալբանդյանը¹¹: Համերգի առաջին բաժնում Բ.Ամիրջանը երգում է «Կարոտ տխրակ» հատվածը Գ.Կազաչենկոյի «Երկրորդ հայկական սյուիտից»՝ նվագախմբի ընկերակցությամբ, իսկ Նալբանդյանը նվագում է Ա.Սպենդիարովի «Oriental»-ը մենանվագ ջութակի համար¹²: Համերգի

⁷ Թատրոն և երաժշտություն, Երգիչ Ամիրջանը, «Մշակ», 9 ապրիլի 1906, N 74:

⁸ Տե՛ս Ծրագիր, ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N237:

⁹ Ծրագիր, ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Հ. Նալբանդյանի ֆ. ., N 8:

¹⁰ Տե՛ս Ծրագիր, ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N 244:

¹¹ Ծրագիր, ԳԱԹ, երաժշտական բաժին, Բ. Ամիրջանի ֆ., N 21:

¹² Տե՛ս Ծրագիր, ԳԱԹ, Հովհաննես Նալբանդյանի ֆոնդ, N295:

երկրորդ բաժնում նվագախմբի հետ Բ.Ամիրջանի կատարմամբ հնչում է «Ընկերը»¹³:

Այսպիսով, Բեգլար Ամիրջանյանի և Հովհաննես Նալբանդյանի ստեղծագործական համագործակցությունը կարելի է պայմանականորեն բաժանել չորս տիպի.

1. Բ.Ամիրջանի մենահամերգ՝ Հ.Նալբանդյանի մասնակցությամբ:
2. Հ.Նալբանդյանի մենահամերգ՝ Բ.Ամիրջանի մասնակցությամբ:
3. Համերգներ, որոնց մասնակցել են երաժիշտներն առանձին համարներով:
4. Համերգներ, որոնց մասնակցել են երաժիշտներն անսամբլով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածի նպատակն է ներկայացնել XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի հայ կատարողական արվեստի փայլուն ներկայացուցիչներ երգիչ (բարիտոն), Միլանի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Մոսկվայի մեծ (1895-1903), Թիֆլիսի արքունական թատրոնների (1903-1904), Պետերբուրգի ժողովրդական տան օպերայի (1904-1916) մենակատար Բեգլար Ամիրջանյանի (Ամիրջան, 1868-1935), ում խաղացանկն ընդգրկել է շուրջ 50 օպերա, այդ թվում՝ Ամոնասարո («Աիդա»), Ռիգոլետտո («Ռիգոլետտո»), Ժերմոն («Տրավիատա»), Կոմս դի Լունա («Տրուբադուր»), Մեֆիստոֆել («Ֆաուստ»), Էսկամիլիո («Կարմեն»), Տոնիո («Պայացներ»), Դև («Դև»), Ռուլան («Ռուլան և Լյուդմիլա»), Տոմսկի և Իշխան Ելեցկի («Պիկովայա դամա») և այլ դերերգեր, և Սիմֆերոպոլում ծնված, Պետերբուրգում ապրած և իր մանկավարժական ու կատարողական արգասաբեր գործունեությունը ծավալած, աշխարհի տարբեր երկրներում համերգներով հանդես եկած ու իր արվեստով միշտ հարազատ ժողովրդին ծառայած, համաշխարհային բեմահարթակ բարձրացած հայ առաջին խոշոր ջութակահար Հովհաննես Նալբանդյանի (1871-1942) համատեղ համերգները:

Բանալի բաներ – Բեգլար Ամիրջան, Հովհաննես Նալբանդյան, երգիչ, բարիտոն, ջութակահար, հյուրախաղեր, հայ կատարողական արվեստ:

Гор САЛНАЗАРЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ТВОРЧЕСКОГО СОТРУДНИЧЕСТВА ПЕВЦА БЕГЛАРА АМИРДЖАНЯНА И СКРИПАЧА ИОАННЕСА НАЛБАНДЯНА

Цель статьи – представить совместные концерты двух ярких представителей армянского сценического искусства баритона и преподавателя вокала

¹³ Նույն տեղում:

Беглара Амирджаняна (1868-1937), который окончил консерватории Санкт-Петербурга (1886-1889) и Милана (1891-1894), был солистом Большого театра, Тбилисского королевского театра и Санкт-Петербургского оперного театра с 1895 по 1916 гг., который имел в своем репертуаре около 50 опер, в том числе Амонасро ("Аида"), Риголетто ("Риголетто"), Жермон ("Травиата"), граф ди Луна ("Трубадур"), Мефистофель ("Фауст"), Эскамильо ("Кармен"), Тонио ("Паяцы"), Демон ("Демон"), Руслан ("Руслан и Людмила"), князь Елецкий и граф Томский ("Пиковая дама") и другие оперные партии и скрипача Иоаннеса Налбандяна (1871-1942), который родился в Симферополе, жил и вёл активную педагогическую и исполнительскую деятельность в Санкт-Петербурге, выступал с концертами во многих странах, своим искусством всегда служил своему народу и был первым армянским скрипачом на мировых сценах.

Ключевые слова – Беглар Амирджанян, Иоаннес Налбандян, певец, баритон, скрипач, гастроли, армянское исполнительское искусство.

Gor SALNAZARYAN

PAGES FROM THE HISTORY OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN THE SINGER BEGLAR AMIRJANYAN AND THE VIOLINIST HOVHANNES NALBANDYAN

The objective of the article is to present cooperative concerts of brilliant representatives of Armenian performing arts – an Armenian baritone singer, vocal teacher **Beglar Amirjanyan** (1868-1937), who graduated from Saint Petersburg (1886-1889) and Milan (1891-1894) conservatories, was the soloist of Bolshoi Theatre, Tbilisi Royal theater and Saint Petersburg Opera from 1895 to 1916, who had in his repertoire about 50 operas, including Amonasro ("Aida"), Rigoletto ("Rigoletto"), Germont ("La Traviata"), Count di Luna ("Il Trovatore"), Méphistophélès ("Faust"), Escamillo ("Carmen"), Tonio ("Pagliacci"), Demon ("The Demon"), Ruslan ("Ruslan and Lyudmila"), Prince Yeletsky and Count Tomsy ("The Queen of Spades") and other opera roles and violinist, **Hovhannes Nalbandyan** (1871-1942), who was born in Simferopol, lived and promoted his pedagogical and performing productive activities in Saint Petersburg, gave concerts in many countries, always served his own people with his art and was the first Armenian violinist on worldwide stages.

Key words – Beglar Amirjanyan, Hovhannes Nalbandyan, singer, baritone, violinist, tours, Armenian performing arts.

«ՇԱՀՆԱՄԵՆ» ԻՐԱՆԱԿԱՆ ՊՐՈՖԵՍԻՈՆԱԼ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Մարդկության գոյությունից ի վեր երաժշտությունը՝ իբրև ազնվական արվեստ, համակցվում է պոեզիայի ու գրականության հետ, և սա ճշմարիտ է բոլոր հասարակությունների համար: Պարսից գրականության առումով Ֆիրդուսիի «Շահնամեն» այս պնդման լավագույն վկայությունն է, քանի որ այնտեղ առկա երաժշտությունը, երաժշտական գործիքները, երաժիշտները, նվագողները, երգողները և երգահանները բազմիցս հիշատակվել են այս արժեքավոր պոեմում: Մյուս կողմից՝ «Շահնամեն» գերիշխել է հասարակ ժողովրդի շրջանում, որովհետև այն ներառում է իրանյան էթնիկ ու ազգային մշակույթը դեռևս այն ժամանակներից սկսած, երբ ասացողները երգում էին նաղալներն ու ընթերցում «Շահնամեն»: Իբրև նման գերակայության և հանրաճանաչության արդյունք՝ երևան եկան «Շահնամեի» մեծապես արժեքավոր պատկերազարդված և ոչ պատկերազարդված տարբերակները: Դրանց մեջ գեղանկարիչներն ու մանրանկարիչները պատկերել են տարբեր ոճերի եզակի պատկերներ ու նկարներ, որոնց ոգեշնչման աղբյուրը «Շահնամեն» է: Իրանում օպերան ևս արվեստի համակցված տեսակ է, որն ազդեցություն է կրել «Շահնամեից», և բազում արվեստագետներ փորձել են գրել օպերաներ՝ ըստ դրա պատումների:

«Շահնամեն» ընթերցելու յուրահատուկ ոճը համարվում էր օպերայի տարատեսակ: Ինչպես հայտնի է, նաղալ ասողներն ու «Շահնամեն» ընթերցողները փոխում էին պատումի՝ փորձելով արթնացնել հանդիսատեսների զգացումները և առավել տպավորիչ լինել: Նրանք պատմության մի մասը սկսում էին բանաստեղծաբար (չափածո), որն առավել բնորոշ էր պատումի որոշակի հատվածներին: Որոշ տեղերում նաղալ ասողն ու իր աշակերտը կանգնում էին դեմ հանդիման և, բանաստեղծությունն արտասանելուն զուգընթաց, խաղում գրական հերոսների դերերը: Նաղալներ ասելու նման ձևը կարող է համարվել օպերա, եթե անտեսվի երաժշտության առկայությունը: Այնուամենայնիվ, բանաստեղծության ռիթմը, որն ստեղծված է մեծ թվով կարճ վանկերը երկար վանկերի հետ համակցելով, թույլ է տալիս նաղալ ասողներին պատումի պահին կիրառել բազմաթիվ բառախաղեր, հանգ և խոսքային միջոցներ ներկայացնելու համար դրամատիկ պահերը: «Շահնամեի» բանաստեղծություններում հնչող հեռավոր երաժշտությունն արդյունք է ուժգնության, հանգի և տողի համակցման, որը երաժշտության տեսակետից կոչվում է

«Ղիզաբի ուժգնություն»: «Ղիզաբի ուժգնությունը» ստեղծվում է տաղաչափական տարրերի կիրառման շնորհիվ, որոնք հիշեցնում են այեկոծված ծովի ալիքների ելևէջում, որոնց հերթագայությունն առաջացնում է ռիթմիկ պարի մտապատկերը¹:

Մյուս կողմից, ի լրումն «Շահնամեի» էպիկական հնչերանգի, որն ստեղծվում է վանկերի դինամիզմի և ուժգնության, ինչպես նաև ռոմանտիկ և էպիկական բովանդակության շնորհիվ, պատումում առկա բախման պատկերումը վերջինիս վերարտադրումը դարձնում է առավել դրամատիկ: Ֆիրդուսին ըստ էության կերտել է «Շահնամեն»՝ հենվելով մեկ կենտրոնական գաղափարի վրա՝ հուզել հանդիսատեսին իրադարձությունների վերարտադրման և գրական տարրերի օգտագործման միջոցով: Այսինքն՝ ստեղծել մի պատմություն, որի՝ պարբերությունների վերածված պատումը հեշտությամբ ներկայացնում է իրադարձությունների դինամիկ պատկերն ու բախմանը (դրամա) բնորոշ տարրերի կիրառման շնորհիվ այն դրոշմում է հանդիսատեսի մտքում:

Վերոհիշյալ հատկանիշների համաձայն՝ «Շահնամեն» կարող է բեմադրվել թատրոնում, և վճռականապես կարելի է պնդել, որ վերջինիս վերածումն օպերայի և երաժշտական ներկայացումների նույնքան հին է, որքան և նրա ընթերցումն Իրանում:

Իրանում օպերան իր ժամանակակից իմաստով հավասարագոր է երգելուն: Իրանյան երգեցողությունը համարվում է ազգային դասական երաժշտության (ավանդական երաժշտության) մի մասն ու բանաստեղծության հետ համընկնման շնորհիվ տարիներ առաջ գերիշխել է հին Իրանում և կոչվել է “Soroud”, ինչպիսի անվանումով էլ որ այն հանդես է գալիս «Շահնամե»-ում:

Ջնարը պետք է օգտագործվի երաժշտություն ստեղծելու համար, իսկ մազանդարիները պետք է երգը երգեն:

Քաջարի ու եվրոպական կառավարությունների միջև առկա դիվանագիտական ու մշակութային զուգորդումների շնորհիվ անցյալ դարի սկզբներին դասական երգեցողությունը դարձավ իրանյան արվեստի տարրերից մեկը: Այսպիսով, քաջարյան տիրապետությունից ի վեր Իրանում հիմնադրվեց դասական երգեցողությունը՝ որպես օպերայի ճյուղ: Քաջարյան արքայի դեպի եվրոպա կատարած հաճախակի ճամփորդությունները նպաստեցին արևմտյան մշակույթի ներթափանցմանը, որն ազդեցություն թողեց Իրանի բազմաթիվ

¹ **Hamidi Bahman.** In the mountain Qaf. Tehran, 2013, p. 35.

² **Azadehfahar Mohamadrezha.** Epic and music. Tehran, 2011, p. 29.

արվեստագետների վրա և իրանյան երաժշտության մեջ կերտեց նոր մշակույթ:

Ավելին, երաժշտության բնագավառում փոփոխության միտումների մեկ այլ դրսևորումը Ռեզախանի օրոք տեղի ունեցող արվեստագիտական և մշակութային երևույթներն էին՝ պայմանավորված Իրանում արդիական խնդիրներով և Ռեզախանի դեպի Թուրքիա կատարած ուղևորությամբ ու Աթա Թուրքի (այդ ժամանակվա Թուրքիայի հիմնադրի) հետ հանդիպումներով: Այդ ճամփորդությունից հետո Ռեզախանը հասկացավ, որ Իրանում պետք է զարգանան երաժշտությունը, արվեստն ու գրականությունը: Համապատասխանաբար, նա փորձեց Իրանում օպերային թատրոն հիմնել, բայց, դժբախտաբար, այս փորձն ավարտվեց անհաջողությամբ, և այդ գործընթացը կասեցվեց մինչև Ա. Հ. 1340-ական թվականներին Ռուդակի թատրոնի բացումը, որը նախագծված էր Վիեննայի օպերային թատրոնի նմանողությամբ:

Իրանում օպերային թատրոնի առաջին հիմնադիրներն էին Բաղչեբանը, Սաբան ու Վաքիլին, որոնք մի քանի օպերաներ բեմադրեցին Ռուդակիի թատրոնում: Իրանում իսլամական հեղափոխությունից հետո, իսլամական օրենքների համաձայն, արգելվեց կանանց ծայների մասնակցությունն օպերայում, և Իրանում օպերայի հանդեպ հետաքրքրությունն աստիճանաբար թուլացավ ու ի վերջո դադարեց: Դեռևս կային, սակայն, մի քանի արվեստագետներ ու երաժիշտներ, որոնք ժամանակ առ ժամանակ ստեղծում ու բեմականացնում էին օպերաները: Իրանյան երաժշտության ասպարեզում Հոսեին Գեիլավին հայտնի անձնավորություն էր: Նա կերտել է «Խոսրով և Շիրին» օպերան՝ ըստ Նիզամի Գյանջավիի գրական երկի, «Բիջան ու Մանիջեն»՝ ըստ Ֆիրդուսիի «Շահնամեի», և «Մանին ու Մանան», որում առկա են նվազախումբն ու իրանյան երաժշտական որոշ գործիքների սլոլ կատարումը³:

Լորիս Ճգնավորյանը հայ կոմպոզիտոր է, որը ծնվել է 1937-ին Բորուջերդում: Նա դիրիժոր է Իրանում և ստեղծել է ավելի քան 75 աշխատանքներ, ներառյալ սիմֆոնիա, օպերա, կոնցերտ դաշնամուրի, ջութակի, կիթառի, ջնարի և թավջութակի համար, երաժշտություն բալետի, երգչախմբի համար, օրատորիա և երաժշտություն 45 կինոնկարների համար: «Ռոստամն ու Ջոհրաբը» Լորիս Ճգնավորյանի ստեղծած օպերան է, որի հիմքը «Շահնամեի» ամենաողբերգական պատումն է: «Ռոստամի ու Ջոհրաբի» ստեղծումը տևել է 25 տարի և երևան է եկել 2004 թ.: Օպերան ունի 8 տարբերակներ, և նրանցից

³ Dehlavi H. The association between poem and lyric music. Tehran, 2000, p. 8.

յուրաքանչյուրի մեջ «Շահնամեի» բառերը վերածվել են երաժշտության: Այս օպերայում նաև տեսանելի է սրճարանային ամբողջ տարածականությունը, որն ակնառու է զարկերի, «գուրխանայի» ռիթմի և իրանյան երաժշտական գործիքների կիրառման մեջ: Այս օպերային ութ տարբեր տեսակներն ավելի կամ պակաս չափով ունեն իրենց նվագախմբային վարիացիաները: Տարբերակներից մեկում (Ռոստամի և Ջոհրաբի կռիվը), օրինակ, կիրառվել են միայն զարկերն ու «գուրխանայի» ռիթմը, իսկ մարդկային ձայներն օգտագործվել են մեկ այլ տարբերակում:

Փարի Սաբերին ևս արվեստագետ է ու բեմադրիչ, որը «Շահնամեի» հիման վրա ստեղծել է մի քանի աշխատանքներ, ներառյալ «Բիջանդն ու Մանիջեն», «Լեյլին ու Մեջնունը», «Շամս-է-Փարանդեն (Շամսե անունով թռչունը)», «Յուսուֆն ու Ջուլեյխան» և «Ռոստամն ու Իսֆանդիարը»: Նրա կարծիքով «Շահնամեն» ունի եզակի ենթիմաստ, և Ֆիրդուսին իր պատումներում չի զիջում Շեքսպիրին: Նա նաև հավատացած է, որ «Շահնամեի» երաժշտությունը ներդրված է միայն օպերայում: Հետևաբար, Իրանում միայն մի քանի երաժշտահասներ են անդրադարձել «Շահնամեին» ու արտացոլել այն սիմֆոնիայի և օպերայի մեջ: Նա, «Շահնամեում» պատկերված «Ջակակի և Զամշիդի» վերաբերյալ լեգենդը համապատասխանաբար միահյուսելով բանաստեղծական խոսքին, կենդանի երաժշտությանն ու ռիթմիկ շարժումներին, բեմադրել է օպերայատիպ ստեղծագործություն («Մորդ-է-Բարան» - անձրևի թռչունը): Այս ստեղծագործության երաժշտությունը (այն ներառում է ջնար, թմբուկ, ջութակ և թամբուրին) ստեղծել է Արսալան Քամբարը, և այն համապատասխանում է տեքստին ու դրամային: Ուշագրավ է, որ այն ստեղծվել է իրանյան ավանդական դրամայի համաձայն, ուստի այնտեղ տեսանելի են նաղալի, թազիի և սիահ բազիի (սև խաղ) դրսևորումները:

Ավանդական երաժշտության ոլորտի մեկ այլ ներկայացուցիչ՝ Համիդ Մոթեբասենը, որը փորձել է ստեղծել «Սիմուրդ» օպերան՝ ըստ «Շահնամեի» համանուն պատումի: Այս օպերան կներկայացվի մեծ նվագախմբի մասնակցությամբ՝ ներառելով իրանյան երաժշտական գործիքներն ու պարսից բանաստեղծությունները: Մոթեբասենն իր ստեղծագործությունը կերտելիս փորձել է կիրառել ներկայացման յուրահատուկ մեթոդներ և ասպարեզ իջեցնել իրանյան երաժշտության ու մշակույթի տեսակետից արժեքավոր և մնայուն արվեստի գործ: Ինչպես նշում է նա, այս նվագախմբում օգտագործված են երաժշտական ութ գործիքներ, ներառյալ սրինգ, չորս ջութակ, երկու Ղեյչակ ալտ և մեկ Ղեյչակ բաս: Այստեղ կան նաև կնտկնտացող ինը գործիքներ, ներառյալ

մեկ ծնծղա, երկու ջնար: Մյուս երեք երաժիշտները կնվագեն տասնմեկ հարվածային գործիքներ: Ինչպես երգահանն է նշում, «Սիմուրղ»-ում առկա են օպերայի միայն որոշ տարրեր: Երաժշտական այս ստեղծագործությունը երկար երգեցողություն է, որում առկա են մեծ նվագախումբ և եվրոպական մեթոդով ստեղծված բազմաձայն երաժշտություն: Բայց և այնպես ակներև է, որ «Սիմուրղը» ստեղծվել է իրանյան ավանդական երաժշտության և «Շահնամեի» ընթերցումների հիման վրա:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության են առնվում «Շահնամեի» հիման վրա ստեղծված օպերաները: Հեղինակն անդրադառնում է մասնավորապես Լորիս Ճգնավորյանի («Ռոստամն ու Ջոհրաբը»), Փարի Սաբերիի («Քիջանդն ու Մանիջեն», «Լեյլին ու Մեջնունը», «Շամս-է-Փարանդեն (Շամսե անունով թռչունը)», «Յուսուֆն ու Ջուլեյխան» և «Ռոստամն ու Իսֆանդիարը») և Համիդ Մոթեբասեմի («Սիմուրղ») օպերաներին:

Բանալի բառեր – «Շահնամե», օպերա, Լորիս Ճգնավորյան, Փարի Սաբերի, Համիդ Մոթեբասեմ:

Асгар ДЖАНАБИ

“ШАХНАМЕ” В ИРАНСКОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

В статье рассматриваются оперы, созданные на основе “Шахнаме”. Автор обращается, в частности, к операм “Рустам и Зограб” Лориса Чгनावоряна, “Биджанд и Манидже”, “Лейли и Меджнун”, “Шамс-э-Паранде” (Птица по-имени Шамсе), “Юсуф и Зулейха” и “Ростам и Исфандиар” Пари Сабери и “Симурх” Амида Мотебасеми.

Ключевые слова – “Шахнаме”, опера, Лорис Чгनावорян, Пари Сабери, Амид Мотебасем.

Asghar JANABI

“SHAHNAME” IN THE IRANIAN PROFESSIONAL MUSIC

In the article the operas created on the basis of “Shahname” are examined. The author refers especially to Loris Chgnavoryan’s “Rustam and Zohrab”, Pari Saberi’s “Bijand and Manije”, “Leyli and Majnun”, “Shams e Parande (The bird named Shamse)”, “Yusuf and Zulaikha” and “Rustam and Esfandiar” as well as Hamid Motebassem’s “Simurgh”.

Key words - “Shahname”, opera, Loris Chgnavoryan, Pari Saberi, Hamid Motebassem.

ԻՍԶԱՏՈՒՐ ԻՍԿԱՆՂԱՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ԱՐՁԱՆԻԿՆԵՐԸ

Խաչատուր Իսկանդարյանի արվեստը ձևավորվել է 1950-ական թվականներին: Նա առաջին իսկ քայլերից հանրությանը ներկայացավ իբրև սուր դիտողականությամբ օժտված արվեստագետ, որին մոտ են ինքնատիպ, թարմ կոմպոզիցիոն լուծումով հատկանշվող կամերային փոքր ձևերը:

Իմ լավագույն ընկերն ու բարեկամը՝ անվանի քանդակագործ Նիկողոս Նիկողոսյանը, Երևանում ցուցադրել էր իր մի քանի մանրաքանդակները, որոնք չափազանց դուր եկան ինձ, և ես սկսեցի զբաղվել մանրաքանդակներով¹, ասում էր Իսկանդարյանը:

Խաչատուր Իսկանդարյանն առաջիններից մեկն է այն քանդակագործներից, որոնք սկսեցին հայ կերպարվեստում զարգացնել մանր պլաստիկան: Վերջինս հեղինակին հնարավորություն է տալիս իր մտքերը, հույզերը, գեղագիտական ճաշակն ու նախասիրությունները, սեփական, հեղինակային կարծիքը, ստեղծագործական յուրահատուկ ձեռագիրը լիարժեքորեն արտահայտելու համար: Իսկանդարյանի թողած գեղարվեստական ժառանգության մեջ հատուկ նշանակություն ունեն դիմաքանդակային արձանիկները: Զբավարարվելով պատկերված դիմաքանդակային արձանիկների միայն արտաքին նկարագրությամբ՝ Իսկանդարյանը կիրառել է գեղարվեստական այնպիսի միջոցներ, արտահայտչական այնպիսի հնարներ, որոնք համոզիչ բացահայտել են կերպարների ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին նկարագրերը: Նա իր ուշադրությունը կենտրոնացրել է բնորդների դեմքերի արտահայտությանը, նրանց խոսուն հայացքին, բնութագրական շարժումներին, հոգեբանական խառնվածքներին... Արվեստագետին հատկապես հրապուրել են գաղափարական հաստատուն նկարագրեր ունեցող, ստեղծագործական աշխույժ կյանքով ապրող մարդկանց կերպարներ («Վիլյամ Սարոյան», «Գաբրիել Գյուլօջյան», «Նիկողոս Նիկողոսյան», «Դերենիկ Դեմիրճյան», «Մուրադ Կոստանյան», «Լիդիա Դուռնովո», «Գրիգոր Մեդնիկյան», «Ռաֆայել Շիշմանյան», «Հովհաննես Բաղդամյան», «Մարտիրոս Սարյան», «Բարդուղ Վարդանյան», «Նեմրուօ Բաղդասարյան» ևն): Իր դիմաքանդակային արձանիկներում Իս-

¹ **Փիլոսյան Ս.**, Խաչատուր Իսկանդարյան / «Համայնապատկեր», Երևան, 2003, 22 հունվարի:

կանդարյանը թափանցում է բնորդի հոգեբանության մեջ, վեր է հանում տվյալ անհատի բնորոշ գծերը, առանձնացնում է էականը՝ բնորդին հմտորեն պատկերելով խորհելիս, աշխատելիս... Այդպիսի տպավորություն է թողնում քանդակագործի «Վիլյամ Սարոյան» (1971) դիմաքանդակային արձանիկը: Չափսերով փոքր (31x10x7) այս բրոնզե արձանիկը գտնվում է վարպետի արվեստանոցում: Իսկանդարյանն իր այս հերոսին նկարագրելիս հիշում էր. «Վիլյամ Սարոյանն իմ մտապատկերներում հառնել է որպես մի հաստաբուն կաղնի՝ հզոր, խորախորհուրդ»²: Այդպիսին էր Սարոյանին տեսել Իսկանդարյանը, երբ քանդակում էր գրողի կերպարը: Բայց մինչև քանդակի ստեղծումը Սարոյանը եղել է Գյումրիում, այցելել է Իսահակյանի տուն-թանգարան և, տպավորված արվեստագետի՝ Ավետիք Իսահակյանի հուշարձանով³, թանգարանի հուշագրքում թողել է հետևյալ տողերը. «Ես մի օր պետք է մահանամ: Կուզեի թաղվել այստեղ, այս բակում, Ավետիք Իսահակյանի հուշարձանի հայացքի տակ»⁴:

Վիլյամ Սարոյանի դիմաքանդակային արձանիկը բնականի անտարբեր ընդօրինակումը չէ. աշխատանքը մշակումով անկաշկանդ է և անմիջական հայեցողությամբ ընկալված: Մի կողմ թողնելով գրողի հասարակական դիրքը՝ տեսնում ենք Իսկանդարյանի ստեղծած կերպարը՝ ինքնավստահ, համարձակ և խոհուն: Գլխի ուղիղ դիրքը, ձեռքերը գրպանում դրած կեցվածքը նկատելի են դարձնում այդ հատկությունները: Կերպարում առկա է խորամիտ մտավորականի, հայրենասեր գրողի, մտածողի էությունը: Քիչ բան չի ասում նրա խոհուն, կենտրոնացած, սևեռուն հայացքը, որը ոչ թե ուշադիր դիտողին է նայում, այլ հառած է հեռուն: Սարոյանի կերպարում Իսկանդարյանը խտացրել է հաստատական, կյանքի փորձով իմաստնացած մարդու հատկությունները:

Այս շարքի դիմաքանդակային արձանիկների մեջ իրենց ուրույն տեղն ունեն ՇԽՍԸ ժողովրդական նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանին պատկերող երեք բրոնզե քանդակները, որոնցից առաջին երկուսը ստեղծվել են 1977-ին, իսկ երրորդը՝ 1978-ին: Կարծում ենք՝ 1977-ին ստեղծված քանդակներից մեկը, որտեղ Գյուրջյանը ներկայացված է թիկնակով աթոռին նստած, առանց թիկնակի նստարանին նստած աշխատանքի նախաքանդակն է. քանդակը թողնված է էտյուդային վիճակում: Թեև երկրորդ աշխատանքը ներկայացված է

² Փիլոսյան Ա., Խաչատուր Իսկանդարյան, Կատալոգ, Երևան, 2010, էջ 11:

³ 1974 թ. Խաչատուր Իսկանդարյանը մասնակցում է Ավետիք Իսահակյանի հուշարձանի մրցույթին և արժանանում խրախուսական մրցանակի, իսկ արդեն 1975 թ. իրականացնում է իր մտահղացումը:

⁴ Նույն տեղում, էջ 12:

համեմատաբար ավարտուն, մշակված տարբերակով, սակայն երկուսում էլ Իսկանդարյանն ավելի շատ ուշադրություն է դարձրել ձևին, քան բովանդակությանը: Գյուրջանը, բնականից ունենալով մի փոքր գիրություն, աշխատանքներում ներկայացված է ծավալային, զանգվածային մշակումներով. կերպարներն ունեն բնական կեցվածքներ և հոգեբանական ինքնամփոփ նկարագրեր: Այս երկու դիմաքանդակային արձանիկների արժանիքներից մեկն այն է, որ կատարված են անմիջական ընկալումով՝ առանց կանխամտածված ձևերի: Երրորդ աշխատանքում Գյուրջանը ներկայացված է ամբիոնի մոտ կանգնած՝ թղթապանակը ձեռքին (ի դեպ, վերոնշյալ երկու քանդակներում ևս առկա է թղթապանակը): Իսկանդարյանը վարպետորեն է ներկայացրել Գյուրջանի և՛ դեմքը, և՛ կեցվածքը՝ ձգված, զգաստ, ամբիոնի բարձրությունից շատ քիչ տարբերվող հասակ, դեպի վեր ուղղված հայացքին ենթարկված գլուխ, խոսելու պատրաստ շրթունքներ: Քանդակագործը լավ գիտեր Գարբիել Գյուրջան մարդուն և գեղանկարչին. նա Իսկանդարյանի գունանկարչության ուսուցիչն էր: Արվեստագետին հաջողվել է կոմպոզիցիոն զուսպ ձևերի օգնությամբ ցույց տալ Գյուրջանի՝ գործելու էներգիայով լի, աշխույժ խառնվածքը և ինքնուրույնությունը: Աշխատանքում նկատում ենք, որ Իսկանդարյանը փորձում է հասնել ընդհանրացումների ոչ մանրակրկիտ մշակված ֆակտուրայի շնորհիվ: Իսաչատուր Իսկանդարյանի թող՝ Իսաչատուրը, որը հիանալի հիշում է պապիկի կողմից ստեղծված քանդակների պատմությունները, մեզ հետ զրույցում հաղորդեց, որ Գյուրջանը, տեսնելով իր արձանիկը, թեև հավանել է, սակայն հումորով նշել է, որ կարելի էր մի փոքր իրականությունից շեղվել և իրեն ավելի բարձրահասակ ներկայացնել:

Մեծ թիվ են կազմում Իսկանդարյանի ընկերոջ՝ քանդակագործ, ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ Նիկողոս Նիկողոսյանի (նրանց բարեկամությունն սկսվել է դեռ 1933թ.) կերպարները: Մոտիկից ճանաչելով քանդակագործին, քաջատեղյակ լինելով նրա գործունեությանը՝ վարպետն իր աշխատանքներում կարողացել է Նիկողոսյան ընկերոջը և արվեստագետին ներկայացնել անկեղծ, մտերմիկ ու անմիջական: 1976թ. ստեղծված գրեթե միանման երկու բրոնզե դիմաքանդակային արձանիկներում բազմոցի մեջ ընկղմված Նիկողոսյանի կերպարներին Իսկանդարյանը խոհական արտահայտություն է հաղորդել: Այստեղ քանդակագործի կերպարների, դիմագծերը կերտելու անկաշկանդ եղանակները հասնում են այնպիսի վարպետության, ինչպիսին ունեն ստեղծագործական վառ անհատականությամբ օժտված արվեստագետները: Լավ ճանաչելով Նիկողոսյան մարդուն՝ Իսկանդարյանը կարողացել է օբյեկ-

տիվորեն կերպավորել նրան. քանդակագործը խուսափել է սուբյեկտիվ գնահատականներից, վստահել սեփական աչքին ու ղեկավարվել ստեղծագործական սթափ գիտակցությամբ: Իսկ սա նշանակում է, որ քանդակագործն իր ստեղծած կերպարներում չի կիրառել ակադեմիական քարացած, մամոռուած ձևեր: Քանդակներում կերպարները մշակված են այնպիսի անկաշկանդ ձևերով, ինչպիսին տեղի է ունենում էքսպրոնտով աշխատելիս, ստեղծագործական ներշնչման պահին: Աշխատանքներն արտահայտիչ են՝ որպես հաստատակամ, խառնվածքով արվեստագետի կերպարներ:

Իսկանդարյանի դիմաքանդակային արձանիկներում մշտապես կարևորվել է մարդը՝ իբրև մտածող անհատականություն: Նա կարողացել է իր յուրաքանչյուր աշխատանքում ներկայացնել պատկերվող անձի և՛ բնավորությունը, և՛ արտաքին տեսքը: Այդ ամենն արել է ֆակտուրայի ստույգ մատուցման շնորհիվ: Վերը նշված խոսքերի հաստատումն է Դերենիկ Դեմիրճյանի (1985) դիմաքանդակային արձանիկը, որն ունի ուշագրավ պատմություն: Այսպես, 1977թ. մայիսի 19-ին Երևանի քաղխորհրդի նախագահ Մուրադ Մուրադյանի հրամանով անվանի գրող Դերենիկ Դեմիրճյանի ծննդյան 100-ամյակի տոնակատարությունների շրջանակում Երևանի Օղակաձև զբոսայգում մեծ հանդիսավորությամբ հիմնադրվում է հուշաքար՝ որպես վկայություն ապագայում այստեղ կառուցվելիք հուշարձանի մասին: 1982 թ. հայտարարվում է հուշարձանի մրցույթը, որն ընթանում է երկու փուլով: Մրցույթին մասնակցում է Իսկանդարյանը և արժանանում առաջին կարգի մրցանակի: 1985-ին արձանի 2.5մ բարձրությամբ գիպսե տարբերակն արդեն պատրաստ էր: Փոխվեց հասարակարգը, փոխվեցին իշխանությունները, սակայն Դեմիրճյանի գիպսե արձանը քանդակագործի արվեստանոցից դեռ «ոտքը դուրս չի դրել»⁵: Այս նպատակով Իսկանդարյանը գրողի 125-ամյակին նվիրված երեկոյին գրող երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի անվան կոմեդիայի թատրոնի ճեմասրահում ներկայացրեց արձանի բրոնզաձուլյ, նախօրինակից որոշ չափով զանազանվող տարբերակ՝ հովանավոր գտնելու հույսով: Վերջինիս մոնումենտալ տարբերակն իր արժանի տեղն է փնտրում մինչև օրս, իսկ փոքրաչափ տարբերակն այժմ գտնվում է Դերենիկ Դեմիրճյանի տուն-թանգարանում: Մանրաքանդակում Դեմիրճյանը կերպավորված է դեմքի խոհուն, ներամփոփ արտահայտությամբ, որը հասակով մեկ կանգնած, մի փոքր գլխահակ, աչքերը

⁵ Տե՛ս **Խանջյան Ի.**, Դերենիկ Դեմիրճյանի արձանը սպասում է հանգանակության / «Գրական թերթ», Երևան, 2003, 13 հունիսի:

ներքև հառած, աջ ձեռքով հենված իր նշանավոր ձեռնափայտին, իսկ ծախով գլխարկը բռնած: Նրա արտաքինի տակ տեսնում ենք հավասարակշռված, զգացմունքային խառնվածքով, հաստատակամ, խելամիտ գրողի: Աշխատանքում Իսկանդարյանն ուշադրություն է դարձրել բնորդի դեմքի մշակմանը, կեցվածքին, զգեստներին, որոնք նպաստել են կերպարի արտահայտիչ նկարագրմանը: Դեմիրճյանին պատկերող այս քանդակում ճակատի վրա ակոսված խոր կնճիռները, ներքև ուղղված հայացքը կարծես պատմում են գրողի ողջ կյանքի մասին:

Իսկանդարյանի՝ մեզ հայտնի դիմաքանդակային արձանիկներում արտաքին նկարագրի արտահայտչականությամբ իր ուրույն տեղն ունի ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստի «Մուրադ Կոստանյան» (1982, բրոնզ) մանրաքանդակը: Անշուշտ, այս դեպքում նշանակալի դեր են կատարել դերասանի դիմագծերի պատրաստի տվյալները՝ լայն ճակատ, դեմքի վրա իշխող քիթ, ճակատին, աչքերի տակ ծերության հետևանքով առաջացած խորշմներ, դեպի հետ սանրած մազեր: Կոստանյանը ներկայացված է գլուխը բարձրացրած, ձեռքերը հետևում խաչված, հպարտ կեցվածքով և ինքնավստահ արտահայտությամբ: Եվ եթե աշխատանքում դիտվում է կեցվածքի որոշ հանդիսավորություն, դա ոչ թե Իսկանդարյանի միտումի արդյունքն է, այլ ֆիզիկոսի բնական հատկանիշը: Քանդակագործի ստեղծած դիմաքանդակային արձանիկը ներշնչված է իմպրեսիոնիստական տպավորությամբ. սրա համար անհրաժեշտ էր ունենալ սուր դիտողականություն, մարդու ներաշխարհը թափանցելու հատկություն, բնորոշն ընդգծելու ունակություն: Աշխատանքում արտիստը ներկայանում է որպես կյանքից ու իր կերտած դերերից «դասեր առած» անձնավորություն: Իսկանդարյանը ստեղծել է ոչ միայն Կոստանյանի դիմաքանդակային արձանիկը, այլ նաև նրա դիմաքանդակը⁶. Ի դեպ, երկու աշխատանքներն էլ ինչ-որ չափով նման են Իսկանդարյանի կերպարին: Ի տարբերություն Կոստանյանի քանդակի դինամիկ կոմպոզիցիայի, որը թելադրված էր նրա արտիստական նկարագրով, Վարվառայի («Նուշեր անցյալից», 1985, բրոնզ) քանդակում ուշադրությունը կենտրոնացված է կնոջ ինքնամիովի ներաշխարհի բացահայտմանը: Եթե ճանաչված մարդկանց պատկերելիս Իսկանդարյանը փորձում է գտնել և ներկայացնել մարդու հոգեկան կերտվածքը, որ

⁶ Մ. Կոստանյանի դիմաքանդակի մասին առավել մանրամասն տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Նադարյան Ն.**, Խաչատուր Իսկանդարյանի դիմաքանդակները, «Կանթեղ», գիտական հոդվածներ, Երևան, 2015, էջ 216:

արտահայտվում է նրա զգացմունքայնությամբ, եռանդով, գործունեությամբ, ապա մեզ անձանոթ բնորոշների պարագայում այնքան նրբազգաց է կառուցում կոմպոզիցիան, որ նրանց «մարդկային տեսակին» առնչվող դիտողն ինքն է ակամա մտորում, վերլուծում, կերպարներին վերագրում, ենթադրում հատկանիշներ: Աշխատանքում ներկայացված ծեր կինն ունի համեստ զգեստավորում: Վարվառան կերպավորված չէ զարդերով, ամեն ինչ զուսպ է և ենթարկված է ծեր կնոջ էությանը բացահայտելու խնդրին: Նրա հանգիստ բնավորությունը, մասամբ երազկոտ, մտորումների մեջ խորասուզված ֆիզուրը զերծ է որևէ խստությունից, իսկ բնավորության փափկությունն ու խորությունը հմայում են դիտողին: Իսկանդարյանի ստեղծած ծեր կնոջ՝ կնճիռներով պատած դեմքին նկատվում է բարություն: Վարվառայի քանդակը, հիրավի, երջանիկ ժամանակների մտաբերվող հուշերի տխրագին զգացողությունն է այն իրողության, որ ծեր կնոջ երիտասարդությունն այլևս հետ չի դառնալու: Այդ մտորումներից առաջացած նրա լռությունն իր արտացոլումն է գտել կնոջ հոգնած աչքերում և գլուխը ձեռքին հենած դիրքում, որոնց նաև ձայնակցում են սեղմած շրթունքները: Իսկանդարյանն այստեղ ժեստին և դիմախաղին ցուցաբերել է ավելի մեծ ուշադրություն: Խոսքը կառուցվածքային առումով բովանդակալից, կերպարը կենդանացնող ժեստի մասին է, որը վերաճել է բնորդի բնավորության հուզական հարուստ գամմայի դրսևորմանը: Նման ժեստերը և դիմագծային արտահայտչականությունը գրեթե վճռական են դարձնում կերպարը կառուցելիս: Մարդու այդ արտաքին դրսևորումներում Իսկանդարյանը ցույց է տվել Վարվառայի թաքնված ներքին էությունը:

Հոգեբանական խոր և կենսագրական սեղմ նկարագրով է աչքի ընկնում հատկապես «Լիդիա Դուռնովո» (2006, գիպս) մանրաքանդակը, որը գտնվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Լիդիա Դուռնովոն մեծ աշխատանք է ծավալել միջնադարյան Հայաստանի որմնանկարչական, մանրանկարչական, կիրառական արվեստի գիտական նմանահանության և ուսումնասիրության ասպարեզում: Իսկանդարյանը Լիդիա Դուռնովոյին քանդակել է նստած, որոշ չափով մտազբաղ: Կերպարի զուսպ զգեստն ընդգծում, շեշտում է Դուռնովոյի նուրբ պարանոցը: Այստեղ քանդակագործը կարողացել է ներկայացնել բնահատուկ վեհությունը մի մարդու, ով իր ամբողջ էությամբ կապված է եղել կյանքի, հայ ժողովրդի հետ, որոնք նրան կենսական և ստեղծագործական ուժեր են հաղորդել: Կերպարի կենսունակության գրավականն իրականությանը հարազատ մնալու, դիմագծերի բնական ձևերը պլաստիկական ճշմարտացիությամբ մարմնավորելու մեջ է: Սուր դիտողականությամբ է

ընկալված նրա հոգեվիճակը. Իսկանդարյանը թափանցել է նրա հոգու խորքը՝ ներկայացնելով նրան բարի, վայելուչ, կենսունակ: Դուռնովոյի դիմագծերի նրբությունը, խաղաղ դեմքը կերպարին տալիս են ջերմություն՝ մարդուն հաղորդակից դարձնելով նրա մտերիմ խոհերին:

Դիմաքանդակային արձանիկներում նախապատվությունը տալով հերոս անհատներին՝ Իսկանդարյանը վեր է հանել մարդու յուրօրինակությունը և եզակիությունը: Դեմքերը նմանողությամբ դիպուկ են, անհատականությամբ՝ որոշակի, մշակումներով՝ արտահայտիչ: Քանդակագործն իր ստեղծած կերպարներից յուրաքանչյուրը ներկայացրել է ինքնատիպ ներաշխարհով, որոշակի արտահայտությամբ, տրամադրությամբ, ապրումներով, պլաստիկ կենդանի ձևերով: Նրան հատուկ է բնորդի հոգևոր աշխարհը նրբորեն զննելու, թեման ուսումնասիրելու և մարմնավորելու կարողությունը: Իսկանդարյանի համար կերպարին մարմնացում տալը նախ և առաջ կերպարների բնավորությունների մեկնաբանելն է՝ գտնել կերպարների զգացմունքների այն առանձնահատուկ հյուսվածքը, որով կերտած աշխատանքը կարող է ապրել:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Խաչատուր Իսկանդարյանի ստեղծագործության մեջ առանձին խումբ են կազմում դիմաքանդակային արձանիկները: Արվեստագետը վարպետությամբ ու սիրով է ներկայացրել իր ժամանակակիցներին, մտերիմներին, մեր մշակույթի անվանի գործիչներին (Ն. Նիկողոսյան, Գ. Գյուրջյան, Դ.Դեմիրճյան, Բ. Վարդանյան, Ա. Ղարիբյան, Ռ. Շիշմանյան, Մ. Կոստանյան, Մ. Սարյան...): Քանդակագործը յուրաքանչյուրի համար գտել է հետաքրքրական լուծում՝ հանդես բերելով մասնագիտական հնարքներին տիրապետելու նուրբ ճաշակ և հմտություն:

Քանդակի քաներ – դիմաքանդակային արձանիկներ, վարպետություն, սեր, հմտություն:

Наре НАДАРЯН

ПОРТРЕТНЫЕ СТАТУЭТКИ ХАЧАТУРА ИСКАНДАРЯНА

Отдельную группу в творчестве ваятеля представляют портретные статуэтки. Скульптор с любовью и мастерством представил своих современников, друзей, известных деятелей искусства (Н. Никогосян, Г. Гюрджян, Д. Демирчян, Б. Вартамян, А. Карибян, Р. Шишманян, М. Костанян, М. Сарьян...), найдя для каждого портрета особое решение и демонстрируя при этом высокий уровень профессионального мастерства, тонкий вкус и умение.

Ключевые слова – портретные статуэтки, мастерство, любовь, умение.

Nare NADARYAN

PORTRAIT STATUETTES OF KHACHATUR ISKANDARYAN

A separate group in the works of the sculptor are portrait statuettes. With love and skill the sculptor presented his contemporaries, friends and well-known artists (N. Nikoghosyan, G. Gyurjyan, D. Demirchyan, B. Vartanian, A. Gharibyan, R. Shishmanyan, M. Kostanyan, M. Saryan...) finding for each portrait a singular solution and demonstrating the highest level of professional mastery, good taste and skill.

Key words – portrait statuettes, mastery, love, skill.

ԹԱՌԱՀԱՐ ԵՎ ԴԻՐԻԺՈՐ ՀՈՎԻԿ ՍԱՀԱԿՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

«Համախմբել, վերածնել հայկական ժողովրդական նվագա-
րանները, որոնք բոլոր ժամանակներում աչքի են ընկել իրենց
յուրահատկությամբ, ներկայացնել հայ ավանդական երաժշ-
տությունը և երկխոսության մեջ մտնել բոլոր ժողովուրդների
հետ երաժշտության լեզվով»¹:

Այս խոսքերի հեղինակն է ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, միջազ-
գային և հանրապետական մրցույթների ոսկե մեդալակիր, «Ջնար» հայ ավան-
դական երաժշտության անսամբլի, «Նարեկացի» ժողովրդական նվագարան-
ների համույթի, Նարեկացի արվեստի միության «ՆՈՎԱ» մանկական համույ-
թի հիմնադիր, մանկավարժ և համերգային կատարող, թառահար Հովիկ Սա-
հակյանը:

Ավելի քան երեք տասնամյակ է, ինչ Հովիկ Սահակյանի անվան շուրջը
խտանում ու ընդլայնվում է արվեստասեր և հատկապես երաժշտասեր հա-
սարակության այն շրջանակը, որի գեղարվեստական նախասիրությունը կապ-
վում է ազգային, ավանդական երաժշտության կատարման բարձր ու յուրա-
հատուկ չափանիշների հետ:

Հ. Սահակյանի՝ Վարդենիս քաղաքից Երևան գալու նպատակն էր ոչ
միայն տիրապետել և ուսումնասիրել հայկական ավանդական գործիք թառի
մասնագիտական հմտությունները, այլև, անցնելով երաժշտական ուսումնա-
րան-կոնսերվատորիա կրթուղին, ընդլայնել և հարստացնել մեր հայկական
ավանդական, ազգային, էթնիկական երգ-երաժշտության ակադեմիական
մակարդակը:

Կոմիտասյան հարուստ ու ինքնատիպ երաժշտական ժառանգության
տարածման, քարոզման ու պրոպագանդման արժանի նվիրյալ Հովիկ Սա-
հակյանը դեռ պատանեկության տարիներից մինչ օրս իր առջև դրված մեծ
առաքելություն է համարում բնական ու մաքուր ազգային նկարագրով ներ-
կայացնել «Նոտայի Վարդապետ» կոմիտասյան երգն ու երաժշտությունը:

¹https://armenpress.am/arm/news/602433/D586D5A1D680D5A5D5AFD5A1D681D5AB_D5B0D5A1D5B4D5B8D682D5B5D5A9D5A8_D5A5D5BED680D5B8D5BAD5A1D5AFD5A1D5B6_D5BFD5A1D5BDD5A8_D684D5A1D5B2D5A1D684D5B6D5A5D680D5B8D682D5B4_D5B6D5A5D680D5AFD5A1D5B5D5A1D681D680D5A5D5AC.html

Երաժիշտ-թառահար Հովիկ Սահակյանի համերգային և մշակութային գործունեությունը տարիներ շարունակ փայլուն գնահատության է արժանացել:

Հովիկ Սահակյանը ծնվել է 1956 թվականի ապրիլի 20-ին Վարդենիս քաղաքում: 1979-ին ավարտել է Ռ. Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարանը, իսկ 1984 թ.՝ Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան՝ գերազանց առաջադիմությամբ: Ուսումնառությանը զուգահեռ 1983-84 թթ. աշխատել է Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական ինստիտուտի ժողովրդական երաժշտության ամբիոնում՝ որպես ժողովրդական նվագարանների նվագախմբի ղեկավար և դիրիժոր: 1984 թվականին նա հիմնադրել է Մարտունու շրջանի Վարդենիկ գյուղի երաժշտական դպրոցը: 1986 թ. մարտին նա տեղափոխվել է Վարդենիսի թիվ 1 երաժշտական դպրոց, որտեղ որպես տնօրեն աշխատել է մինչև 2003 թվականը: Վարդենիսում նա հիմնադրել է ժողովրդական գործիքների նվագախումբ: 2001, 2002 և 2003 թթ. Ֆրանսիայում գործող «Գուսան» անսամբլի հետ Ֆրանսիայի տարբեր քաղաքներում ներկայացրել է հայ մշակույթը: 2005 թ.-ից աշխատում է Բ.Կանաչյանի անվան արվեստի դպրոցում և Ստ.Ջրբաշյանի անվան թիվ 8 երաժշտական դպրոցում: Երկու դպրոցներում էլ նա հիմնադրել է ժողովրդական գործիքների նվագախմբեր, որոնք բազում միջազգային և հանրապետական մրցույթներում արժանացել են ոսկե մեդալների: 2008 թ. օգոստոսին հիմնադրել է «Նարեկացի» ժողովրդական նվագարանների համույթը, որը 2010 թ. մեկնել է Շվեյցարիա և Ֆրանսիա համերգային շրջագայության և կազմակերպել է բազմաթիվ բարեգործական համերգներ: 2010 թ. «Նարեկացի» համույթի ձայնասկավառակը դարձել է ազգային մրցանակաբաշխության «լավագույն ժողովրդական ալբոմ» անվանակարգի հաղթող: 2012 թ. Հ. Սահակյանը նվագախմբի հետ մեկնել է Գերմանիա համերգային շրջագայության:

ՀՀ մշակույթի նախարարության հետ 2010-11 թվականներին իրականացված ծրագրի շրջանակներում Երևանի տարբեր երաժշտական դպրոցների 11 աշակերտ, իսկ մարզերից 10 աշակերտ հայտնի նվագարանագործ վարպետների մոտ սովորել են նվագարանագործության արհեստը:

1983 թ. մինչև օրս Հ.Սահակյանը ծավալել է բուռն մանկավարժական գործունեություն և մեծ ավանդ ունի մատաղ սերնդի գեղագիտական դաստիարակության գործում: Նրա բազմաթիվ սաներ տարբեր միջազգային և հանրապետական մրցույթներում դարձել են դափնեկիրներ: 2012-13 թթ. Հ.Սահակյանը մշակույթի նախարարության հետ իրականացրել է «ազգային

նվագարանների վերականգնման ու զարգացման» ծրագիր, որի շնորհիվ վերականգնվեց հայկական տավիրը, և պատրաստվեցին Սեբաստիայի սանթուրնի ու համշենական քեմանին: Հ.Սահակյանն այս ծրագրի շրջանակներում հիմնադրեց «Հայ ավանդական երաժշտության» անսամբլը: Հ. Սահակյանը ՀՀ նախագահի հրամանագրով 2014թ. սեպտեմբերի 21-ին արժանացել է ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչման: 2015 թ. սեպտեմբերին հիմնադրել է Նարեկացի արվեստի միության «ՆՈՎԱ» մանկական համույթը:

2015 թ. փետրվարի 3-ից մինչև փետրվարի 17-ը «Ջնար» հայ ավանդական երաժշտության անսամբլի հետ Հնդկաստանի Սուրուջքենդ քաղաքում մասնակցել է ամենամյա 29-րդ միջազգային փառատոնին՝ ներկայացնելով հայ ազգային երգն ու պարը: 2016 թ. մարտի 26-ից մինչև 31-ը «Ջնար» հայ ավանդական երաժշտության անսամբլի հետ Թուրքմենստանի Դաազյուզ քաղաքում մասնակցել է միջազգային փառատոնին՝ ներկայացնելով հայ ազգային երգն ու պարը:

«Արդեն մեկ տարուց ավել է,- գրում է Ն.Պետրոսյանը «Մշակույթ» թերթի 2008 թվականի մայիսի 14-ի համարում,- ինչ վարպետ երաժիշտն անվճար դասընթացներ է վարում երաժշտական ընդունակություններ ունեցող պատանիների, երիտասարդների համար, նրանց հաղորդում թառահարին անհրաժեշտ գիտելիքներ ու հղկում վարպետության հասցնելու կատարումները»²:

Իսկ թե ինչպես է Հովիկ Սահակյանը «հայերեն» նվագելու սկզբունքները փոխանցում սերունդներին, բացահայտեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Զավեն Թագակչյանը. «Հովիկ Սահակյանը մինչ խմբի ղեկավար լինելը արդեն քաջատեղյակ է եղել այս հայեցի ավանդական գործիքների թե՛ պատմությանը, թե՛ նրանց դերակատարությանը և թե՛ տեխնիկական հնարավորությանը: Նա իր սաների մեջ անընդհատ շեշտը դնում է հայերեն նվագելու սկզբունքների վրա, որը, ինչպես մենք գիտենք, մեր ավանդական նվագարաններից դուրսև նվագում են և թուրքերը, ադրբեջանցիները և թե վրացիները, սակայն հայերեն դուրսև նվագելը բոլորովին այլ երանգ ունի: Ցանկանում եմ շեշտել, որ Հովիկ Սահակյանն այն մասնագետն է, ով կարողանում է նվագողների մեջ արմատացնել ճիշտ, հայեցի ուղղություն:

Նա առաջիններից է, ով ստեղծել և արդեն ընդլայնել է բազմաթիվ ժո-

² Պետրոսյան Ն., Երբեք չհրաժարվելու մտադրությամբ, «Մշակույթ» թերթ, Երևան, 14 մայիս, 2008թ.:

ղվորդական համոյթներ, և հետագայում, տա Աստված, անսպառ լինի, նրա ստեղծագործական էներգիան և աշխատելու ցանկությունը, որովհետև չպետք է խանգարել նման ազգասեր մարդկանց, այլ ընդհակառակը պետք է օգնել նրանց:

Այսօր նրա կողքին է մեր մշակույթի նախարարությունը՝ օգնելով նրան հինը վերականգնելու, դարերի խորքը անցնելով և քրտնաջան աշխատանք կատարելով՝ դուրս հանել մեր ազգային, ավանդական մաքրամաքուր արվեստը:

Սա շատ մեծ գործ է Հ. Սահակյանի կողմից, որն այս ամենի մեծագույն նվիրյալն է և պրոֆեսիոնալ վարպետը»³:

Մանկությունը մի տաք ու քաղցրիկ անկյուն է, որը մինչև կյանքի վերջ մարդ կրում է իր մեջ:

Չորս և ավելի տասնյակ տարիների ջանադիր վաստակ ունեցող Հովիկ Սահակյանը երբեք չհեռացավ մանուկների աշխարհից և առ այսօր էլ հավատարիմ է մնացել նրանց սովորեցնելու բարդ ու դժվարին աշխատանքին: Մարդ, ով աշխարհին և երևույթներին նայում է խաղաղ, պարզ ու բարի աչքերով:

«Մե՛ծ մարդ, մե՛ծ ուսուցիչ...»

Իմ խորին համոզմամբ,- նշում է Թովմաս Պողոսյանը,- Հ. Սահակյանն ի ծնե մանկավարժ է, ամենակարևոր փաստը, որ նրա երեխաները, սաները իրեն շատ են սիրում, իսկ դա լավ մանկավարժի ամենամեծ գնահատականն է:

Ես տեսնում եմ ամենուրեք, թե ինչ մեծ հպարտությամբ են արտահայտվում նրա սաները իրենց վարպետի մասին»⁴:

Մեր հարցազրույցի ժամանակ ՀՀ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր Անժելա Աթաբեկյանը նշեց հետևյալը. «Հովիկ Սահակյանը հիմնադրել է Վարդենիկի երաժշտական դպրոցը, ապա տեղափոխվել Վարդենիսի երաժշտական դպրոց, որտեղ երկար տարիներ տնօրեն էր: Նա մշակույթում իր հաստատուն տեղը գտավ որպես բազմաշնորհ արվեստագետ, փայլուն կատարող թառահար, բազմաթիվ մրցույթների առաջնակարգ դափնեկիր, հմուտ մանկավարժ, նրա սաներն այսօր մրցույթների դափնեկիրներ են: Որպես ժողովրդական նվագարանների մասնագետ, ղեկավար, կարելի է ասել դժվար փոխարինելի է, այո՛, ես պատասխանատու եմ իմ խոսքերին, որովհետև

³ Զավեն Թագակցյանի հետ անձնական զրույցից:

⁴ Թովմաս Պողոսյանի հետ անձնական զրույցից:

շատերը ղեկավարում են նվագախմբեր, սակայն չեն կարողանում գործիքավորել իրենց խմբի համար: Թե՛ մեծ, թե՛ փոքր և թե՛ ցանկացած կազմի համար Հովիկ Սահակյանը կարողանում է իր գեղեցիկ գործիքավորումները ներկայացնել նվագախմբի համար»⁵:

Թառահար Հովիկ Սահակյանի համերգային գործունեությունը լուսաբանվել է հայկական և սփյուռքահայ, սովետական և արտասահմանյան բազմաթիվ թերթերում և հանդեսներում տարբեր լեզուներով լույս տեսած գրախոսականներում և համերգների բուկլետներում:

Այս ամենը որպես վկայություն մեջ է բերվել ֆրանսիական «Ռոման» թերթից, որտեղ մասնավորապես նշվում է, որ 2010 թվականի ապրիլի 23-ի գարնանը Նարեկացի երգչախումբը հանդես եկավ նախ Յուրիխում, ապա ապրիլի 24-ին, ի հիշատակ 1915 թվականի Հայոց ցեղասպանության, հանդես եկավ Լուգանոյում, ապրիլի 25-ին՝ Ժնևում, ապրիլի 28-ին՝ Ռոմանում և ապրիլի 30-ին՝ Փարիզում:

Փարիզյան «Ռոման» թերթում տպագրվում են հետևյալ տողերը. «Պրն Սահակյանը, ով թառի մեծ վարպետ է, ավելի քան 60 հոգուց բաղկացած հանդիսատեսի պարզում է հայկական ավանդական երաժշտությունը:

Կիրակի առավոտյան Սուրբ Նիկոլայ եկեղեցում տեղի ունենալիք համերգը պետք է պսակվի հաջողությամբ: Այնուհետև Սևանի սրահում տեղի կունենան հանդիսություններ, որտեղ երկու երգիչներ՝ Վարդգեսն ու Սարգիսը, հանդես կգան թառի կատարմամբ պարոն Հ. Սահակյանի նվագակցությամբ:

Այս կապակցությամբ էլ նախագահ Բերնարդ Յակիցին (Bernard Cakici) հանդես եկավ շնորհակալական խոսքով, քանզի պարոն Հ.Սահակյանի շնորհիվ շրջանի տարբեր կոնսերվատորիաներից եկած աշակերտները ծանոթացան թե՛ գործիքին և թե՛ մատետրոյի կատարողական հմտություններին»⁶:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Տվյալ հոդվածն ամփոփ ներկայացնում է թառահար և դիրիժոր Հովիկ Սահակյանի ստեղծագործական դիմանկարը: Հովիկ Սահակյանը (1956թ.) ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, միջազգային և հանրապետական մրցույթների ոսկե մեդալակիր, «Ջնար» հայ ավանդական երաժշտության անսամբլի, «Նարեկացի» ժողովրդական նվագարանների համույթի, Նարեկացի արվեստի

⁵ Անժելա Աթաբեկյանի հետ անձնական զրոյցից:

⁶ A L'Amicale des Arméniens la musique orientale venue de Vartenis // «Romans» journal. France, 2001, p. 14.

միության «ՆՈՎԱ» մանկական համույթի հիմնադիր, մանկավարժ և համերգային կատարող է:

Բանալի բաներ – Նովա, Ջնար, թառախար, դիրիժոր, Նարեկացի, ավանդական, անսամբլ, դիմանկար, համույթ, մանկավարժ, ժողովրդական:

Сона МАКАРЯН

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ДИРИЖЕРА И ИСПОЛНИТЕЛЯ ИНСТРУМЕНТА ТАР ОВИКА СААКЯНА

Данная статья вкратце представляет творческий портрет исполнителя и дирижера Овика Саакяна. Овик Саакян (1956г.) заслуженный деятель культуры РА, золотой медалист международных и национальных конкурсов, концертный исполнитель, педагог и основоположник армянского традиционного музыкального ансамбля “Джнар”, ансамбля народных инструментов “Нарекаци”, детского ансамбля “Нова” союза искусства Нарекаци.

Ключевые слова - Нова, Джнар, исполнитель инструмента тар, дирижер, Нарекаци, традиционный, ансамбль, портрет, педагог, народный.

Sona MAKARYAN

TAR PLAYER AND CONDUCTOR HOVIK SAHAKYAN'S CREATIVE PORTRAIT

This article briefly presents tar player and conductor Hovik Sahakyan's creative portrait. Hovik Sahakyan (born in 1956) is Meritorious Artist of Republic of Armenia, gold medalist of republican and international competitions, the founder of Armenian traditional music “Jnar”, “Narekatsi” folk instruments ensemble and Narekatsi Art Union “Nova” ensemble. He is also a pedagogue and solo performer.

Key Words – Nova, Jnar, tar player, conductor, Narekatsi, traditional, ensemble, folk, pedagogue, portrait.

ԿՈՆԴԻ ՍՐ. ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԵՎ ՆՈՐԱԳԱՎԹԻ ՍՐ. ԳԵՎՈՐԳ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ՔԱՆԴԱԿԱՅԻՆ ՀԱՐԴԱՐԱՆՔԸ

Երևանի եկեղեցիներն Այրարատի քանդակագործական դպրոցի մի մասն են և միևնույն ժամանակ կազմում են առանձին խումբ: Երևանի ուշ-միջնադարյան եկեղեցիներն են՝ Սբ. Զորավոր, Կոնդի Սբ. Հովհաննես, Քանաքեռի Սբ. Աստվածածին, Քանաքեռի Սբ. Հակոբ, Նորագավթի Սբ. Գևորգ: Վերևում թվարկված եկեղեցիներից անդրադարձել ենք Կոնդի Սբ. Հովհաննես և Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցիների արտաքին հարդարանքին:

Կոնդի Սբ. Հովհաննես եկեղեցին կառուցվել է 1679 թ. երկրաշարժից կործանված հին եկեղեցու տեղում: Կառուցումը տեղի է ունեցել 1710 թ. իշխան Մելիք - Աղամալի նվիրատվությամբ: Եռանավ բազիլիկա է: Սրբատաշ տուֆաքարերով կառուցված են պատերի արտաքին և ներքին ճակատները: Ընդհանուր առմամբ պատկերաքանդակներ կան արևմտյան, հյուսիսային, հարավային ճակատներին, սակայն 1980-ական թվականներին եկեղեցին վերակառուցվել է, հետևաբար՝ քննության ենթարկելիս պետք է հաշվի առնել մշակութային երկու շերտ՝ ուշմիջնադարյան և ժամանակակից: Մասնավորապես հարավային կողմի շքամուտքը պսակված է սյուժետային պատկերաքանդակներով, որը, սակայն, մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանին չի պատկանում: Եկեղեցու արևմտյան ճակատին՝ երկթեք տանիքի տակ, տեղադրված է Քրիստոսի խաչելության հարթաքանդակը, որը վերին հատվածում ավարտվում է եռամաս - ողնուցածև կամարով (նկ.1): Հորինվածքում խաչված Քրիստոսն է: Աջ կողմում Հովհաննես ավետարանիչն է, իսկ ձախ կողմում՝ Տիրամայրը՝ գլուխը կախած իբրև սգո նշան: Հովհաննես ավետարանիչը ձեռքը մեկնել է Քրիստոսին՝ ասես դիմելով նրան: Տիրամոր և Հովհաննես ավետարանչի մարմնի մոդելավորումներն առանձնապես չեն տարբերվում: Երկուսն էլ ունեն միևնույն հագուստի ծալքազարդ մշակումը: Հովհաննես ավետարանիչն առանձնանում է մորուքով, իսկ Աստվածամայրը՝ գլխաշորի առկայությամբ: Հորինվածքի ստորին հատվածում նկատում ենք մի ֆիգուր, որի երկու կողմերում գլուխները շրջած կենդանիներ (ծի՞) են: Հորինվածքի այս հատվածն առավել ուշագրավ է և հանելուկային: Դժվար է ասել, թե քանդակագործն ինչ նախատիպից է օգտվել, և առհասարակ մեկ հորինվածքում նման զետեղումն ինչ կապ կարող է ունենալ Քրիստոսի խաչելության տեսարանի հետ: Հորինվածքի երկու կող-

մերում առկա են ուշ միջնադարում հազվադեպ հանդիպող մարդկային դեմքեր, որոնցից ելնում են սրածայր ճառագայթներ: Հորինվածքի ներքևի հատվածում երկու հրեշտակների քանդակներ են:

Ար. Հովհաննես եկեղեցու հաջորդ պատկերաքանդակը գտնվում է հյուսիսային կողմում: Այստեղ ևս երկթեք տանիքի տակ քանդակված է Քրիստոսի խաչելության տեսարանը, սակայն իր կատարման տեխնիկայով զիջում է արևմտյան ճակատի հորինվածքին (նկ.2): Հարթաքանդակի կենտրոնում խաչված Քրիստոսն է: Քրիստոսը ներկայացված է փաթաթանով: Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում կանգնած է մեկական ֆիգուր: Ամենայն հավանականությամբ, ըստ պատկերագրության Հովհաննես ավետարանչի և Տիրամոր քանդակներն են: Ձախակողմյան ֆիգուրն աչքի է ընկնում մորուքով և լուսապսակով, իսկ աջակողմյան ֆիգուրը հողմահարված է: Հորինվածքի ֆիգուրատիվ պատկերներն այսքանով ավարտվում են: Վերին հատվածում՝ խաչափայտի երկու կողմերում, մեկական հավասարաթև խաչ է քանդակված, իսկ ստորին հատվածում արձանագրություն է արված: Հյուսիսային ճակատում, բացի տարատեսակ խաչաքանդակներից, հանդիպում են նաև աղավիհների և սերովբեի պատկերներ:

Նորագավթի Ար. Գևորգ եկեղեցին պատկանում է եռանավ բազիլիկ տիպին, կառուցվել է XVII դ.: Ավելի ուշ նրա արևմտյան կողմից կցակառուցվել է եռակամար թաղածածկ նախասրահ՝ կենտրոնում կտորի վրա պսակված տասներկու սյունների կաթողիկե-զանգակատնով: Պատկերաքանդակներ կան նախասրահի արևմտյան ճակատին, գլխավոր մուտքի տիմպանին, ինչպես նաև եկեղեցու արևելյան ճակատին: Չնայած նախասրահը XIX դարով է թվագրվում, սակայն քանդակներն առանձին սալերի վրա են արված և նախասրահի քարից առանձնանում են, որը ենթադրել է տալիս, որ քանդակները XIX դարով չեն թվագրվում և արվել են ավելի վաղ: Հետագայում՝ կցակառուցման ժամանակ, դրվել են պատի շարվածքի մեջ: Նախասրահի արևելյան ճակատին ագուցված երկու հարթաքանդակները գտնվում են կամարների միջև ընկած տարածությունում: Ձախակողմյան սալաքարին քանդակված է լուսապսակով սրբի պատկեր: Հորինվածքը եղծված է, այդ իսկ պատճառով շատ մանրամասներ «անընթեռնելի» են: Մարդկային ֆիգուրը երկար հագուստով է և թիկնոցով: Վերին հատվածում երկու աստղերի պատկերներ են, իսկ ներքևում նույն տեղից ելնող երեք կակաչների քանդակներ են, որոնք ռեալիստական մշակում ունեն: Ընդ որում ծաղկի պատկեր հանդիպում ենք նաև Նախիջևանի Ար. Քրիստափոր եկեղեցու՝ Տիրամայրը մանկան հետ

պատկերաքանդակում: Աջակողմյան հարթաքանդակը հորինվածքային տեսանկյունից գրեթե նույնանում է նախորդ օրինակի հետ (նկ.3, 4): Պատկերված է լուսապսակով ֆիգուր: Աջքի են ընկնում երկարափեշ հագուստը, թիկնոցը: Վերին հատվածում կրկին նկատում ենք աստղերի պատկերներ: Արձանագրությունների և պատկերագրական առանձնահատկությունների բացակայության պատճառով հնարավոր չէ պարզաբանել, թե ովքեր են պատկերված և ընդհանրություն ունի՞ եկեղեցու խորհրդաբանության հետ, թե՞ ոչ: Արտաքին հարդարանքով աջքի է ընկնում եկեղեցու արևմտյան շքամուտքը, որտեղ, թեմատիկ հարթաքանդակներից բացի, առկա են նաև ուշմիջնադարյան արվեստի հատկանշական զարդատարրեր: Մասնավորապես նկատում ենք շթաքարի, պարուրածև զարդանախշի և հյուսկենագարդի համադրություն, իսկ տիմպանի կենտրոնում խաչաքանդակ է՝ շրջանակված երկշարք հյուսկենագարդով (նկ.7): Խաչաքանդակի աջ և ձախ կողմերում միմյանց դեմ հանդիման քանդակված են կենդանիներ: Կենդանիները շարժման պահին են, ձեռքին ունեն գիրք: Հաշվի առնելով արևմտյան և արևելյան ճակատների պատկերագրական առնչությունը՝ կարող ենք ասել, որ արևմտյան ճակատի կենդանիները խորհրդանշում են չորս ավետարանիչներից երկուսին, իսկ մյուս երկու ավետարանիչների խորհրդանիշները պատկերված են արևելյան ճակատին:

Արևելյան կողմում ուշագրավ է պատուհանի հարդարանքը: Պատուհանից վեր խաչաքանդակ է, որն ունի շրջանակ: Շրջանակը, դեպի վեր ձգվելով, կազմում է օղակ, վերջինի մեջ նկատում ենք մարդկային դեմք: Խաչաքանդակի աջ և ձախ կողմերում ագուցված են հարթաքանդակներ: Աջակողմյան հորինվածքի կենտրոնում ավետարանչի պատկերն է, որի մի կողմում քանդակված է արև, իսկ մյուս կողմում՝ ավետարանչի խորհրդանիշը՝ թռիչքի պահին քանդակված արծիվը, որը կտուցով գիրք է բռնել: Ավետարանիչը լուսապսակով է, երկար հագուստով և թիկնոցով: Աջ ձեռքով գիրք է բռնել, իսկ ձախով՝ հագուստի փեշերը: Քանդակագործն ուշադրություն է դարձրել ավետարանչի դեմքի մշակմանը, որը ևս մարդկային դեմքով է պատկերված: Հորինվածքում առանձնանում է արծվի մարմնի մոդելավորումը, և մեզ հանդիպած օրինակներից (Տղնայի Սբ. Աստվածածին, Մուղնու Սբ. Գևորգ) Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցու օրինակը լավագույնն է: Ձախակողմյան հարթաքանդակում Ավետարանչի պատկերը կրկնում է աջակողմյան օրինակը: Նա ևս լուսապսակով է, աջ ձեռքով գիրք է բռնել, ձախով հավաքում է զգեստի փեշերը: Ավետարանչի ձախ կողմում նկատում ենք ինչ-որ բան (ջա՞հ), որը

դժվար է մեկնաբանել, հավանաբար այն ունի մանրանկարչական նախատիպ, քանի որ քանդակագործության մեջ չենք հանդիպում: Ավետարանչի պատկերում առկա է նրա խորհրդանիշը՝ առյուծը, որը նույնպես գիրք է պահում:

Ամփոփելով Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցու արտաքին հարդարանքը՝ նկատում ենք, որ որոշ պատկերագրական մանրամասներ հազվագյուտ են և դեռևս անմեկնաբանելի: Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցու առանձնահատկությունը հարթաքանդակների առատությունն է, որը ոչ մի այլ հուշարձանում չենք հանդիպում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննության են ենթարկվում Կոնդի Սբ. Հովհաննես և Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցիների արտաքին հարդարանքի առանձնահատկությունները: Մասնավորապես առաջին անգամ վեր են հանվում և նկարագրվում եկեղեցիների պատերին արված հարթաքանդակները՝ ուշադրություն հրավիրելով պատկերագրական առանձնահատկությունների վրա: Փորձ է արվել հուշարձանները դիտարկել ոչ միայն Երևանի հուշարձանների, այլև ավելի լայն համատեքստում և գնահատել Կոնդի Սբ. Հովհաննես և Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցիների դերակատարումը Երևանի եկեղեցիների շարքում:

Բանալի բաներ – արվեստ, քանդակագործական դպրոց, արտաքին հարդարանք, հարթաքանդակ, պատկերագրություն, ավետարանիչ, Կոնդ, Սբ. Հովհաննես եկեղեցի, Նորագավթի, Սբ. Գևորգ եկեղեցի, Երևան:

Лилит КАРАПЕТЯН

ВНЕШНЕЕ СКУЛЬПТУРНОЕ УБРАНСТВО ЦЕРКВЕЙ СВ. ОГАННЕСА В КОНДЕ И СВ. ГЕВОРГА В НОРАГАВИТЕ

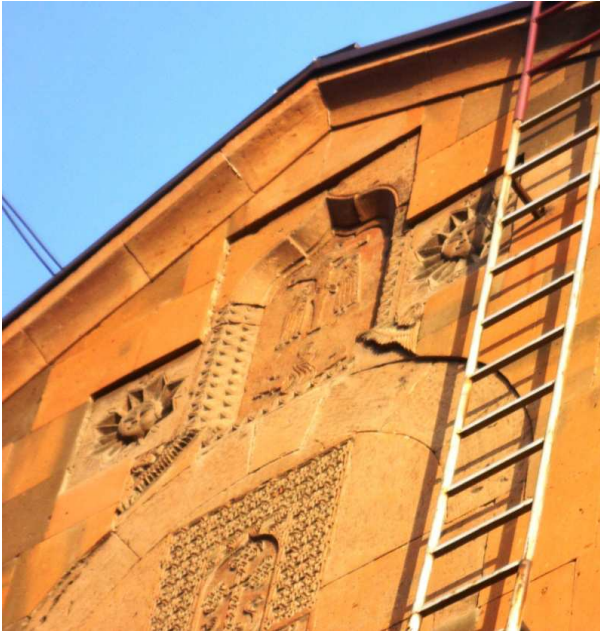
В статье обсуждается вопрос об особенностях внешнего убранства церквей Св. Оганнеса в Конде и Св. Геворга в Норагавите. Впервые с учетом иконографических особенностей описываются барельефы на стенах этих церквей. Мы попытались не только рассмотреть эти памятники в контексте памятников Еревана, но и оценить их роль в сфере армянских памятников позднего средневековья.

Ключевые слова – искусство, скульптурная школа, внешний дизайн, барельеф, иконография, евангелист, Конд, церковь Св. Оганнеса, Норагавит, церковь Св. Геворга, Ереван.

THE SCULPTURAL DECORATIONS OF CHURCHES ST. JOHN IN KOND AND ST. GEORGE IN NORAGAVIT

This article examines exterior decorations of the churches St. John in Kond and St. George in Noragavit. Particularly for the first time the author identifies and describes the bas-reliefs on the walls of the churches, paying attention to iconographic peculiarities. Attempt is made not only to analyze these monuments in the context of the monuments of Yerevan but also to show their role in the history of late medieval Armenian monuments.

Key words – art, sculptural school, exterior design, bas-relief, iconography, evangelist, Kond, St. John Church, Noragavit, St. George Church, Yerevan.



Նկ.1 Կոնդի Սբ. Հովհաննես եկեղեցի, Քրիստոսի խաչելությունը:



Նկ.2 Կոնդի Սբ. Հովհաննես եկեղեցի, Քրիստոսի խաչելությունը:



Նկ.3 Նորագավթի Սբ. Գևորգ եկեղեցի:



Նկ.4 Նորագավթի Ար. Գևորգ եկեղեցի:



Նկ.7 Նորագավթի Ար. Գևորգ եկեղեցի:

ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ ОТАРА ТАТИШВИЛИ

Конец апреля и начало июня в столице Грузии, в прекрасном городе Тбилиси ознаменовались авторскими вечерами талантливого грузинского композитора и пианиста Отара Татишвили.

На первом вечере 26 апреля, который прошел в зале Библиотеки Грузинского парламента состоялась тбилисская премьера фортепианного цикла “Последний романтик” (исп. Ованес Манукян), а также были исполнены фортепианное произведение “Баллада о Шопене” (исп. Ованес Манукян), вокальные произведения (исп. Мзия Чиладзе, аккомп. автор) и камерные сочинения.

Второй концертный вечер 27 апреля прошел с той же программой в зале Университета.

Третий концертный вечер 9 июня состоялся в Малом зале филармонии им. Джансуга Кахидзе.

В 1-ом отделении прозвучал фортепианный цикл “Последний романтик”, “Баллада о Шопене” (исп. О. Манукян), во 2-ом отделении – фортепианный квинтет (исп. О.Манукян – ф.п. со струнным квинтетом студентов Тбилисской консерватории) и скрипичный концерт (исп.: скрипка Рубен Косемян и камерный оркестр Грузии, дирижер Георгий Шилакадзе).

Несколько слов хочу сказать о предыстории творческих вечеров в Тбилиси и знакомстве с композитором и, просто человеком Отаром Татишвили.

Весной 2015 года руководство Союза композиторов Армении пригласило меня принять участие в фестивале грузинских композиторов в Армении в городах Ереван и Дилижан, где я исполнил вторую фортепианную сонату Отара Татишвили. Именно с этого фестиваля началась моя дружба и творческое сотрудничество с этим самобытным и талантливым композитором, чья музыка затрагивает как душу исполнителя, так и слушателя своей естественностью и ненадуманностью. Лично меня творчество моего старшего друга Отара Татишвили обаяло своей возвышенностью, глубокой духовностью и любовью, в которой, к сожалению, нуждается наша нынешняя действительность.

Мне как музыканту и гражданину Армении, чьи родители уроженцы одного из удивительнейших городов мира Тбилиси, очень хочется, чтобы моё культурное сотрудничество с грузинскими музыкантами, и, вообще, с искусс-

вом Грузии продолжалось и в дальнейшем, так как взаимная культурная отдача двух древних народов с корнями из глубины тысячелетий, обогатит наше культурное наследие в отдельности.

Биография

Композитор, автор песен, пианист и исполнитель - Отар Татишвили окончил Тбилисскую государственную консерваторию по двум направлениям: фортепиано и музыковедение-композиция. Его дипломная работа, концерт для фортепиано с оркестром, была премирована в Москве в 1987г. на всесоюзном конкурсе молодых профессиональных композиторов в симфоническом жанре.

Уже до того он получил признание в качестве вокалиста на ранних этапах своей карьеры, награда на престижном конкурсе Центрального радио СССР “Новые Имена”.

Параллельно успевая плодотворно работать в основном, классическом жанре Отар уже пользовался успехом в различных жанрах музыки: он хорошо известен своими работами в области классической музыки и джазовых композиций.

Его работа в качестве педагога и наставника коснулась нескольких поколений звезд эстрады грузинской и русской музыки.

Его профессиональный опыт также весьма разнообразен: лидер рок-группы, дирижер большого оркестра группы и директор симфонического оркестра Гостеле-радио, аранжировщик, музыкальный редактор в Государственной радиовещательной корпорации Грузии, профессор фортепиано и вокала в Государственном колледже музыки и искусства, а также в Педагогическом институте джазового и классического искусства.

Более 40 работ Отара Татишвили как композитора и исполнителя вошли в Золотой фонд телевидения и радио Грузии и СССР.

Во время своей стажировки в качестве музыкального редактора радио и управления на BBC Отар заинтересовал местных руководителей, которые посвятили 40-минутный эфир ему и его творчеству.

Отар Татишвили гастролировал по Грузии и за рубежом с различными концертами много раз. Его оригинальные шоу и авторские вечера не раз были транслированы по грузинскому телевидению. Почти каждый выдающийся певец Грузии, и многие из бывшего Советского Союза, сотрудничают с ним. Некоторые из имен: Нани Бреговдзе, Тамара Гвердцители, Сосо Павлиашвили,

Мераб Сепашвили, Кети Топурия из А-студио, Цисана Татишвили и т.д. Его успех в качестве преподавателя включает в себя беспрецедентный размах: его ученики участвовали в Сочи на международном молодежном фестивале "Море дружбы" в 1998г, и все трое получили призы (2 первых и 1 третье место).

Отар Татишвили записал немало альбомов как независимый художник. Его работы были также представлены в альбомах многих видных грузинских и российских исполнителей.

"Геркулес" центр международного фан-клуба Элтона Джона выпустил компакт-диск с песнями Отара Татишвили, так же, как его интерпретация некоторых работ Элтона Джона. Специальная презентация состоялась в Лондоне в 1997 г. На одну из оригинальных песен Отара Татишвили, посвященной принцессе Диане "Lady Diana" были отличные отзывы в английской прессе.

Некоторые из его других работ включают в себя классические произведения, такие, как: концерт для фортепиано, соната для фортепиано, симфония, соната для флейты и фортепиано и т.д., а также множество песен и джазовых композиций. Он написал мюзикл "Тётка Чарлей" и режиссером шоу "Руставели на Бродвей". Он также создал ряд музыкальных программ на телевидении и радио. Одним из его последних проектов стало международное шоу "Night Fever" в 2010 году.

Отар Татишвили принимал участие в многочисленных международных фестивалях и конкурсах и завоевал престижные награды, в том числе:

2002 Top 10 на Международном конкурсе "Песня Тбилиси"

2004 Гран-при и звание Лучший композитор года на Международном фестивале музыки и искусств.

2010 фортепианная пьеса "Блюз" исполненная в Италии на международном конкурсе в Падове молодой грузинской пианисткой Гурандой Габелая была отмечена главным призом.

2010 Премия Мега (Грузинская Grammy) как лучший композитор.

2011 IBLA GRAND-PRIZE (Raguza-Италия) специальный приз за фортепианный цикл "ETHNOMANIA".

Как исполнитель, наряду с несколькими турами по всей Грузии Отар Татишвили ездил с концертами неоднократно по России и Великобритании в 1990-х годах, Греции и дважды – США в середине 2000-х годов. В 2009 году он совершил поездку с концертами в Германии, с примечательными выступлениями в Eberbach Abbey (Клостер Эбербах), а также авторскими и благот-

ворительными концертами в Бонне. В ноябре 2010 года Отар Татишвили дал сольный концерт, чтобы отметить торжественное открытие нового здания британского посольства и в честь Его Королевского Высочества Принца Эдуарда. Почти каждый год с успехом проводятся творческие вечера композитора с участием отечественных и зарубежных музыкантов.

Список сочинений.

Симфония N1 "MEMENTO PATRIAM" (Помни о родине) -в 3-х частях.

Симфония N2 "MEMORY" (Память) – (одночастная).

2 фортепианных концертов - (одночастные).

Скрипичный концерт (в 3-х частях).

Концерт для скрипки и струнного оркестра –в 3-х частях .

Концерт для виолончели с оркестром -в 3-х частях.

Фортепианный квинтет -в 3-х частях.

Струнный квартет -(одночастный).

Фортепианный цикл "ЭТНОМАНИЯ" .

Фортепианный цикл "ПОСЛЕДНИЙ РОМАНТИК".

Вокальный цикл "ИСПОВЕДЬ ЛЮБВИ" для сопрано и ф-п.

Вокальный цикл "ОСЕННИЙ ДЕНЬ" для сопрано и ф-п.

Баллада о Шопене - для фортепиано.

Три фортепианные сонаты -(в 3-х частях).

Соната для флейты и ф-п -(одночастная).

6 фортепианных пьес для юношества.

"Путешествие в музыкальный мир" для фортепиано.

Трио "Летучие мыши" для кларнета, скрипки и фортепиано.

Трио для ф-п, скрипки и виолончели (в 3-х частях).

Мюзикл "Тётка Чарлей".

Мюзикл "Необыкновенная история", а также инструментальные пьесы для разных инструментов, джазовые вокальные сочинения, множество песен в популярном жанре, большинство которых пользуются популярностью в исполнении известных исполнителей, в том числе и в авторском.

РЕЗЮМЕ

Эта статья посвящена музыке грузинского композитора Отара Татишвили.

Отар Татишвили – автор фортепианных, камерных, концертных и симфонических произведений.

Ключевые слова – композитор, музыка, произведение.

Հովհաննես ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ

ՕՏԱՐ ԹԱԹԻՇՎԻԼՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ

Այս հոդվածը նվիրվում է վրացի կոմպոզիտոր Օթար Թաթիշվիլու երաժշտությանը:

Օթար Թաթիշվիլին հեղինակ է դաշնամուրային, կամերային, կոնցերտային և սիմֆոնիկ ստեղծագործությունների:

Բանալի բառեր – կոմպոզիտոր, երաժշտություն, ստեղծագործություն:

Hovhannes MANUKYAN

OTAR TATISHVILI'S CREATIVE PORTRAIT

This article is dedicated to Georgian composer Otar Tatishvili's music.

Otar Tatishvili is an author of piano, chamber, concert and symphonic works.

Key words – composer, music, work.

**ԹԱՆԳԱՐԱՆՆԵՐԻ ԻՆՏԵՐԻԵՐԻ ԴԻՉԱՅՆԻ ՆԱԽԱԳԾՄԱՆ ՓՈՒԼԵՐԸ ԵՎ
ԴՐԱՆՑ ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Թանգարանները, հանդիսանալով մշակութային և գիտալուսավորչական խոշոր կենտրոններ, իրենցից հսկայական արժեք են ներկայացնում: Յուրաքանչյուր թանգարանի կարևորագույն գործառույթներն են մշակութային արժեքների պահպանումը և ներկայացումը՝ կրթական, լուսավորչական և գիտական տեսանկյուններից ելնելով: Ուստիև թանգարանային ինտերիերի նախագծումը բարդ և բազմափուլ գործընթաց է, որը միաժամանակ, պահպանելով գեղագիտական կողմը, լուծում է բազում կարևոր խնդիրներ: Թանգարանները, ի սկզբանե ստեղծված լինելով անհատական հավաքածուներում, իրենց ամփոփումն էին գտնում ժամանակի պալատական համալիրներում և դղյակներում. այստեղ է հանգրվանում թանգարանների մեծամասնության մասնավորապես տաճարային լինելու բացատրությունը: Շատ ուսումնասիրություններ են կատարվել այս ուղղությամբ, որոնք վերլուծության մեծ մասը դրա բացատրությունն է համարում տաճարային՝ դեպի վեհը ձգտող արարողակարգային մոտեցումը՝ զուգահեռներ անցկացնելով կրոնական ծիսակարգի և թանգարան այցելության կամ թանգարանի արտաքին ձևավորման և տաճարի միջև: Երկու դեպքում էլ շփումը կատարվում է վեհի հետ. սրբապատկերներին փոխարինելու են գալիս արվեստի նմուշները, որոնք իրենց նշանակությամբ երբեմն մոտեցվում են աստվածային ընկալմանը: Նման մոտեցում են առաջադրում նաև թանգարանների շինությունների առջև շատ հաճախ տեղադրված շատրվանները կամ արձանները, որոնք ասես գեղարվեստական նախերգանք են դեպի մարդկային կյանքի նոր աշխարհ՝ այդպիսով սահմաններ դնելով առօրյա կյանքի և թանգարանների միջև, որոնք կտրում են մարդուն աշխարհիկ կյանքի հոգսերից՝ տանելով դեպի ավելի վեհ ու վսեմ գաղափարներ, ինչպես նաև տեղափոխում մի ժամանակաշրջանից հեռու կամ այլ հեռանկարներ:

Հայաստանի տարածքում արվեստի հնագույն նմուշները հիմնականում պահվում էին Տուշպայի, Մուծաձորի, Էրեբունիի, Թշեշեբախիի տաճարներում: «Լուվրյան աղյուսակում» հանգամանորեն նկարագրվում են Մուծաձորի արքա-

յական և տաճարային գանձատուն-թանգարանները¹: Այստեղ իրերը ներկայացված էին համապատասխան ցուցադրությամբ, որը որոշ առումներով բնորոշ է ներկայիս թանգարանների օրինակներին: Իրերը պահպանվում էին ըստ պատրաստման նյութի: «Լուվրյան աղյուսակում» դրանք առանձին խմբերով են հիշատակված: Իրերի մեծ մասի վրա կային արձանագրություններ, որոնք ներկայիս թանգարանագիտական լեզվով կարելի է բնորոշել որպես բացատրագրեր: Այստեղ ցուցադրության նպատակն աստվածային վեհության բացահայտումն էր, իսկ ողջ ցուցադրությունն ուղղված էր ապագային²:

Այսպիսով, վերը նշվածից երևում է, որ արժեքավոր կոթողների պահպանման միջավայրի կազմակերպումը հնուց ի վեր եղել է մարդկության ուշադրության կենտրոնում, ինչպես Հայաստանի տարածքում, այնպես էլ ողջ աշխարհում: Նշենք մի քանի կարևոր փաստ՝ թանգարանների ներքին միջավայրի դիզայնի հետ կապված, որոնք բերվել են Եվրոպական թանգարանների ֆորումի կողմից կատարված ամենամյա հետազոտության արդյունքում:

Վերջին երեք տասնամյակներում եվրոպական թանգարաններում միջավայրի դիզայնը զգալի զարգացում է ապրել մի շարք գործոնների շնորհիվ, որոնցից են նորանոր նյութերի և տեխնիկական սարքավորումների օգտագործումը, ինտերակտիվ ցուցադրությունների կազմակերպումը և այլն: 1977 թ. սկսած՝ Եվրոպական թանգարանների ֆորումի կողմից կատարվում է հետազոտություն, որի ընթացքում տարվա Եվրոպական թանգարան մրցանակի համար դիտարկվում են ավելի քան 1000 թանգարան: Ստորև ներկայացված են որոշ տարրեր, որոնք վկայում են թանգարանների միջավայրի էվոլյուցիայի մասին: Հայտնի է, որ այցելությունը թանգարան կարող է շատ հետաքրքիր և գրավիչ լինել, բայց ֆիզիկական առումով այն հաճախ հոգնեցնող է: Ուշադրության կենտրոնացումը ցուցադրություններին, միաժամանակ դրանց մասին բավականին հագեցած տեղեկատվության ընկալումը, սրահից սրահ երկարաժամ անցումը չափազանց մեծ մտավոր և ֆիզիկական ջանքեր են պահանջում: Չնայած ցուցադրությունը հետաքրքիր դարձնելու նպատակով կարևոր նմուշների միասին մեկ սրահում հավաքելու բոլոր ջանքերին՝ միջին այցելուն նման փորձառությունից ուժասպառ է լինում մոտ երկու ժամվա ընթացքում: Հյուրընկալ թանգարանը հանգստի գոտիներ ստեղծելու միջոցով փորձում է

¹ «Լուվրյան աղյուսակ». Սարգոն I-ի ուղերձը Աշուր աստծուն, որտեղ նկարագրվում է մ.թ.ա 714թ. արշավանքը դեպի Վանի թագավորություն:

² Քաղաքային գանձատուն- թանգարանը Վանի թագավորությունում, **Սիմոն Հմայակյան**, Անտառ ծննդոց, հողվածների ժողովածու, Երևան, 2015:

նվազագույնի հասցնել նմանատիպ ազդեցությունը՝ օգտագործելով նստարաններ, աթոռներ և դադար առնելու այլ հնարավորություններ: Իսլանդիայի Ազգային թանգարանը վերջերս 2 հետաքրքիր նորարարություն է ներդրել. Դրանցից մեկը նստարան է, որի երկու ծայրերին լսափող է փակցված, դրա միջոցով կարելի է ծայնագրված տեքստ լսել այնպես, որ այցելուները կարող են հանգիստ շրջվել 180° և կենտրոնանալ սենյակի տարբեր մասերում ցուցադրվող նմուշների վրա: Նույն թանգարանում այցելուները կարող են օգտվել նաև մահճակալով կահավորված հանգստի սենյակից³: 2014 թ. Եվրոպական թանգարանների շարքում առանձնակի գնահատանքի արժանացավ Էստոնիայի ծովային թանգարանը, որի ինտերիերի լուծումները, ինչպես նաև նորանոր տեխնոլոգիաների օգտագործումն ու ներկայացումը չափազանց նորարար էին (նկար 1. Էստոնիայի ծովային թանգարան): Բիլդմյուզիթ արվեստի թանգարանը ևս արժանացել է ֆորումի գնահատանքին իր ինտերիերի հետաքրքիր և նորարար լուծումների շնորհիվ (նկար 2. Բիլդմյուզիթ արվեստի թանգարան): Միջազգային Կարմիր խաչի թանգարանը Շվեյցարիայում արժանացել է ֆորումի գնահատանքին, քանի որ այստեղ դիզայներների մտքի ճկունության շնորհիվ ինտերիերում ստեղծված է այնպիսի մթնոլորտ, որը հանդիսատեսին ընկղմում է յուրահատուկ պատմության մեջ՝ կարեկցանքի, հուզմունքի և հույսի հզոր ազդեցություն թողնելով այցելուի վրա (նկար 3. Միջազգային Կարմիր խաչի թանգարան)⁴:

Ինչպես արդեն նշվեց, թանգարանային ինտերիերի դիզայնը համակարգային բազմափուլ գործընթաց է, որն ամփոփում է մի շարք գործառույթներ՝ կախված դրանց պրոֆիլային, տիպային պատկանելությունից՝ միաժամանակ բավարարելով հասարակության տարբեր շերտերի հետաքրքրություններն ու պահանջները: Այսպիսով, փորձենք քննարկել դրա կազմակերպման հաջորդական փուլերը:

Առաջին փուլը ինտերիերի պրոֆիլի և նպատակի սահմանումն է, որին նախորդում է ցուցանմուշների հանգամանալի ուսումնասիրությունը, ինչը թույլ է տալիս կազմակերպել տարածքները և օժանդակ ու վարչական տեղանքները:

3 «Շարունակական կրթությունը թանգարաններում», Եվրոպական ձեռնարկ, Քրիստեն Գիբս, Մարգերիտա Սանի, Ջեյն Թոմսոն, էջ 19:

4 European Museum Forum - <http://www.europeanmuseumforum.info/emya/history/121-2014-tallinn-estonia.html>.

րի կազմը՝ համապատասխան մակերեսներով⁵: Հաջորդաբար պետք է մշակվեն այցելուների շարժի սխեման և առանձին բաժինների տեղակայումը: Մարդկային հոսքի ուղու ճիշտ կազմակերպումը հնարավորություն է ընձեռում լուծելու շատ ֆունկցիոնալ և գեղագիտական հարցեր:

Նախագծային երկրորդ փուլում մշակվում է թանգարանի ցուցադրության կոնցեպցիան, դիտարկվում են միջազգային հայտնի զուգահեռները, որից հետո սկսվում է երրորդ՝ գոտևորման փուլը: Մշակվում են տարածության ներդաշնակությունը, հորինվածքի կենտրոնը, դոմինանտը, առանցքը, որից ելնելով և թանգարանը բաժանվում է հիմնականում հետևյալ գոտիների՝ մուտք, նախասրահ, տեղեկատվական սրահ, աշխատասենյակներ, արխիվ, ցուցասրահներ, դահլիճ, գրադարան, հուշանվերների խանութ, սրճարան, սանհանգույց, ելք: Վերը նշված գոտևորման դրույթներն ընդհանրական են բոլոր թանգարանների ինտերիերի դիզայնի գրագետ կազմակերպման համար՝ անկախ պրոֆիլային առանձնահատկություններից, սակայն տարածքի սղության պատճառով երևանյան շատ թանգարաններ սահմանափակվում են միայն հիմնական գոտևորմամբ՝ մուտք, նախասրահ, ցուցասրահներ, արխիվ, սանհանգույց (նկար 4. Հայաստանի պատմության թանգարանի գոտևորումը և փովածքները): Այսպիսի գոտևորումը հատկապես շահեկան է այն թանգարանների համար, որոնք իրենց տեղն են գտել ոչ նպատակային կառուցված շինություններում՝ հարմարեցնելով իրենց ինտերիերի դիզայնը արդեն գոյություն ունեցող հատակագծերում: Երևանի թանգարանների մեծ մասն ունի այս խնդիրը, և դրա լուծումը հիմնականում պետք է գտնել ինտերիերի հատակագծային, գունալուսային, գրաֆիկական միջոցներով: Մուտքի և նախասրահի գոտևում անհրաժեշտաբար տեղադրված են լինում տեղեկատվական գոտիները, որոնց էլ հաջորդում է մուտքը դեպի ցուցասրահներ՝ ուղղորդվելով միջանցքներով կամ հենց սրահից սրահ անխոչընդոտ թափանցմամբ: Թանգարանների ինտերիերում առանձնահատուկ ուշադրություն են դարձնում ցուցասրահների դիզայնին, քանի որ յուրաքանչյուր այցելու մտնում է թանգարան՝ հենց ցուցասրահներում իր հետաքրքրությունները փարատելու, ուստի և դրանց գոտևորումն առանցքային է յուրաքանչյուր թանգարանի համար: Այստեղ հիմնականում ճիշտ է առաջնորդվել ցուցանմուշների ժամանակաբովան-

⁵ Ըստ պրոֆիլի՝ լինում են գեղարվեստական, բնագիտական, տեխնիկայի, գրական, հուշային, ճարտարապետական և կոմպլեքսային, օրինակ՝ գրականության և արվեստի կամ կինոյի և թատրոնի թանգարաններ: Առանձին խումբ են կազմում հուշային (մեմորիալ), արգելոց, կորպորատիվ թանգարանները և հավաքածուները:

դակային հաջորդականությամբ՝ հաշվի առնելով նմուշների բնույթը, տեսակը, թեման, խորհուրդը՝ համապատասխանաբար գունային և տեխնիկական լուծումներ տալով դրանց: Ցուցասրահներում պետք է հաշվի առնել նաև նմուշների պահպանման ջերմալուսային պահանջները և անվտանգությունը: Ցուցասրահների հերթափոխային անցումը ևս, բովանդակային հաջորդականությունից ելնելով, պետք է փոփոխություններ կրի՝ թարմություն հաղորդելով միապաղաղ երթին: Ցուցասրահներում տեղեկատվությունը հիմնականում ծավալուն է լինում, որի ընկալումը ֆիզիկապես և հոգեպես մեծ խնդիրներ է առաջացնում յուրաքանչյուր այցելուի համար, այդ իսկ պատճառով այստեղ ևս պետք է լինեն դադարի, հանգստի գոտիներ: Բավարար տարածքի առկայության դեպքում հարակից ժամանցի գոտիների, սրճարանների, դահլիճների, խանութների տեղադրումն ու կազմակերպումը ևս թանգարանային ինտերիերի դիզայնի կարևոր մասն են կազմում⁶: Սանհանգույցի նախագծումը պետք է տարանջատված լինի այցելուների և աշխատակիցների համար: Այցելուների համար սանհանգույցն էրգոնոմիկ տեսանկյունից պետք է նախագծված լինի բոլոր պահանջներին համապատասխան՝ ունենալով նաև հաշմանդամների համար նախատեսված հատուկ պայմաններ: Ելքի գոտու նախագծումը տարածքի առկայության դեպքում պետք է տարբեր լինի այցելուների և աշխատակիցների համար, քանի որ շատ հաճախ արժեքավոր ցուցանմուշների տեղափոխումն ուղղակիորեն անթույլատրելի է բազմության միջով՝ անվտանգության նկատառումներից ելնելով: Ելքերի նախագծումը պետք է լինի նաև էրգոնոմիկ կանոններին համապատասխան՝ հաշվի առնելով օրական միջին այցելությունների թիվը, ապահովի այցելուների առանց կուտակումների ազատ ելքը՝ միաժամանակ ունենալով հսկիչ տեխնիկական սարքավորումներ անվտանգության նկատառումներով: Թանգարաններում գոտիների, բաժինների և սրահների տեղակայումն իրականացվում է այնպես, որ դրանք, ներդաշնակորեն լրացնելով միմյանց, ընկալվեն որպես մեկ ամբողջական համալիր, առաջնորդվեն տրամաբանական հաջորդականությամբ՝ դիտողին ապահովելով առավելագույն հարմարավետությամբ, նվազեցնելով ֆիզիկական և հոգեբանական ծանրաբեռնվածությունը:

Նախագծային հաջորդ՝ չորրորդ փուլը ցուցադրության թեմայի պատմողականությունն է, դրա տարրերի ու դասավորության տեսակի մշակումը

⁶ Պիկիչյան Հ., Հարոյան Մ., Գրիգորյան Ա., Թանգարանային մենեջմենթ և մարքեթինգ, 2007:

(ազատ, կանոնավոր, ուղիղ, պրոպորցիա), որին զուգահեռաբար դիտարկվում են ցուցադրության տեքստուրալ և ֆակտուրալ համադրությունները:

Հինգերորդ փուլը թանգարանի կերպարի, ոճի ընտրությունն է, այնուհետև՝ ցուցասրահների գունային լուծումների համադրումը:

Վեցերորդ փուլում կազմակերպվում է լուսավորությունը: Ցուցասրահներում սովորաբար նախապատվությունը տրվում է արհեստական լուսավորությանը, քանի որ այն հնարավորություն է տալիս առավել արդյունավետ օգտագործելու ներքին տարածությունը, ինչպես նաև ուղղորդված լուսավորության շնորհիվ կոմպոզիցիոն տեսանկյունից թույլ է տալիս շեշտել ցուցանմուշներն ըստ կարևորության, ինչպես նաև հատուկ մասնագիտական լուսատուները, ի տարբերություն բնական լույսի, չեն վնասում նմուշները (նկար 5. Լուսավորության օրինակները Երևանի թանգարաններում):

Նշված բոլոր փուլերում զուգահեռաբար դիտարկվում է նաև թանգարանի կահավորման հարցը, որը պետք է համապատասխանի թե՛ հատակագծային լուծումներին, թե՛ ընդհանուր կերպարին և թե՛ էրգոնոմիկ պահանջներին (նկար 6. Կահավորման օրինակները Երևանի թանգարաններում):

Թանգարանային ինտերիերի դիզայնի ամփոփիչ փուլը տեսողական հաղորդակցության մշակումն է, որը, ստանալով թանգարանի կերպարին բնորոշ արտահայտություն, պետք է առավելապես դյուրին դարձնի մարդկային հոսքի ճիշտ կողմնորոշման և ուղղորդման գործընթացը՝ արտահայտվելով ինչպես ուղղորդիչ նշաններում, այնպես էլ տեղեկատվական տեքստերում և ցուցանմուշների տակագրերում (նկար 7. Տեսողական հաղորդակցության օրինակները Երևանի թանգարաններում):

Այսպիսով, ամփոփելով վերը նշված թանգարանային ինտերիերի դիզայնի փուլերի քննարկումը, կարելի է հանգել հետևյալ եզրակացության, որ այն այնուամենայնիվ բխում է թանգարանային պրոֆիլային առանձնահատկությունից, ինչպես նաև այցելությունների քանակից ու արխիվային նյութերի առկայության բնույթից՝ հաշվի առնելով նաև հաշմանդամների կողմից անխոչընդոտ այցելությունը, համապատասխանելով ազգային օրենսդրությանը՝ կապված առողջության, անվտանգության և տարածքի մատչելիության հետ, ինչպես նաև դիզայնի տեխնոլոգիական նախագծումը պետք է համապա-

տասխանի էրգոնոմիկայի, գունային հոգեբանության, շարժման գրաֆիկների, տեսողական հաղորդակցության և անվտանգության բոլոր պահանջներին⁷:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում ներկայացված են թանգարանային ինտերիերի դիզայնի նախագծման հիմնական փուլերը, դրանց գեղագիտական մեկնաբանությունները և գրագետ կազմակերպման օրինաչափությունները: Հանգամանորեն քննարկվում են նաև թանգարանային ինտերիերի դիզայնի միջոցով այցելուների առավելագույն հարմարավետության ապահովման, ինչպես նաև ցուցանմուշների անվտանգության ու գրագետ մատուցման հիմնական հնարավորությունները:

Բանալի բաներ – թանգարանային դիզայնի փուլերը, ինտերիերի դիզայն, էքսպոզիցիոն դիզայն, թանգարանային գործառույթներ, ֆունկցիոնալ գոտևորում, էրգոնոմիկա:

Ани АЧАРЯН

ФАЗЫ ПРОЕКТИРОВАНИЯ ДИЗАЙНА ИНТЕРЬЕРА МУЗЕЕВ И ИХ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

В статье представлены основные фазы проектирования дизайна интерьера музеев, а также эстетические особенности организации экспозиций. Детально обсуждаются способы обеспечения максимального комфорта посетителей, при этом гарантируя безопасность, хранение и демонстрацию экспозиционных материалов.

Ключевые слова – фазы проектирования дизайна интерьера музеев, интерьер-дизайн, дизайн экспозиций, функции музеев, функциональное зонирование, эргономика.

Ani ATSHARYAN

MAIN PHASES OF MUSEUM INTERIOR DESIGN PLANNING AND ITS AESTHETIC FEATURES

Main phases of museum interior design planning and its aesthetic peculiarities are presented in the article. The basic regularities of museum interior design are discussed as well. The methods of making visits to museums more

⁷ «ԻԿՕՄ-ի մասնագիտական վարքագծի կանոնագիրք», «Ժառանգություն» հասարակական կազմակերպություն, Երևան, 2003, էջ 11:

comfortable are analyzed in the article, too. In addition the main features of exposition safety are examined.

Key words – phases of museum design planning, interior design, exposition design, museum functions, functional zoning, ergonomics.



Նկար 1. Էստոնիայի ծովային թանգարան



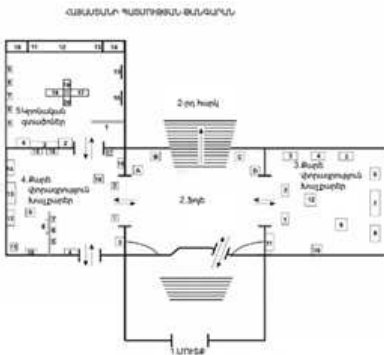
Նկար 2. Բիլդմյուզիթ արվեստի թանգարան



Նկար 3. Միջազգային Կարմիր խաչի թանգարան



Նկար 4. Հայաստանի պատմության թանգարանի գոտերումը և փովածքները



1. Մուտք
2. Ֆոյե
3. Ցուցադրություն. Քարե փորագրություն. Խաչքարեր
4. Ցուցադրություն. Քարե փորագրություն. Խաչքարեր
5. Ցուցադրություն. Կրոնական գտածոներ

Ցուցադրություն. Քարե փորագրություն. Խաչքարեր



Ցուցադրություն. Քարե փորագրություն. Խաչքարեր



Ֆոյե



Նկար 5. Լուսավորության օրինակները Երևանի թանգարաններում

Թանգարանների ինտերիերի դիզայնի նախագծման փուլերը և դրանց գեղագիտական73

1. Հայաստանի պատմության թանգարան



2. Ուսական արվեստի թանգարան



3. Եղիշե Չարենցի անվան Պատկանության և արվեստի թանգարան



Նկար 6. Կահավորման օրինակները Երևանի թանգարաններում

1. Ճարտարապետության Ազգային թանգարան-ինստիտուտ



2. Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան



3. «ԳՆ ՄՆՅՐ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԶԻՆՎՈՐԿՎԱՆ ԹՆՆԱՐԱՆ»



Նկար 7. Տեսողական հաղորդակցության օրինակները Երևանի թանգարաններում

1. Ալեքսանդր Սպինդիարյանի տուն-թանգարան



2. Հայոց ցեղասպանության թանգարան-ինստիտուտ



3. Գաֆեճեանյան արվեստի կենտրոն «Մարկոս Գրիգորյան. Խաչմերուկներ» ցուցադրությունը



4. Կալեն թանգարան «Անտեսված իրականը» ցուցահանդես-նախագիծ



ՄԱՐԳԱՐԻՏ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԹԻՖԼԻՍՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ

Հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) գործունեությունը կարելի է բաժանել երկու շրջանի՝ թիֆլիսյան, որը տևեց մինչև 1904 թվականը, և փարիզյան՝ 1904-ից մինչև կյանքի վերջը:

Թեև թիֆլիսյան շրջանն այնքան էլ տևական չի եղել, սակայն կարևոր նշանակություն է ունեցել Մ.Բաբայանի ստեղծագործական կյանքում: Թիֆլիսում է ծնվել նա բժիշկ Ավետիք Բաբայանի ընտանիքում: Այստեղ է ստացել նա իր պրոֆեսիոնալ երաժշտական կրթությունը. ավարտել է Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի դաշնամուրի բաժինը, որտեղ աշակերտել է Մ.Իպոլիտով-Իվանովին և Կ.Ալիխանովին¹: Այստեղ նա ձևավորվել է որպես երաժիշտ, հենց այստեղ են որոշարկվել նրա գործունեության հիմնական ուղղությունները, որոնց վրա է հետագայում խարըսխվել նրա գործունեության փարիզյան շրջանը:

Թիֆլիսում Մ.Բաբայանի գործունեությունն ընթացավ երեք ուղղություններով:

1. Դեռևս պատանեկան հասակից Մ.Բաբայանն սկսում է իր համերգային գործունեությունը և՛ իբրև դաշնակահարուհի, և՛ իբրև երգչուհի: Նրա ելույթների մասին դրվատական հոդվածներ է գրում կովկասյան մամուլը:
2. Մ.Բաբայանը մամուլում հանդես է եկել մի շարք երաժշտական-քննադատական հոդվածներով:
3. Մ.Բաբայանը 1901 թվականից մեներգեցողություն է դասավանդել Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում:

Հոդվածում մենք կանդրադառնանք Մ.Բաբայանի երաժշտական-քննադատական գործունեությանը, մասնավորապես 1895-1896 թվականներին «Արձագանք» լրագրում տպագրված նրա հոդվածներին:

1895թ. մարտի 12-ի համարում տպագրվում է Մ.Բաբայանի «Պ.Պ.Յ.Լ.է-

¹ Տե՛ս **Բրուսյան Ցիցիլիա**, Սփյուռքի հայ երաժիշտները, Երևան, 1968, էջ 122:

վինի և Բեզելիրսկու նուագահանդէսները» հողվածը, որտեղ հեղինակն անդրադառնում է երիտասարդ երաժիշտների՝ 20-ամյա դաշնակահար Լևինի ու 19-ամյա ջութակահար Բեզելիրսկու համերգներին: «Ջութակահար Բեզելիրսկին զարմացրեց մեզ իր նշանավոր տեխնիկայով, նրա ջութակը իր մեղմ ու գեղեցիկ տոնով մեծ բաականութիւն պատճառեց ունկնդիրներին»², - գրում է Մ.Բաբայանը: Ավարտելով իր հողվածը՝ Մ.Բաբայանը ցավով նկատում է. «...մեր հասարակութիւնը բաականին անտարբեր վերաբերուեց դէպի այս երկու նշանատր երաժիշտները, որոնք արժանի էին ամէլի մեծ ուշադրութեան»³:

1895 թվականի մարտի 19-ին արքունական թատրոնում տեղի ունեցած չորրորդ սիմֆոնիկ երեկոյթի մասին է մարտի 24-ի համարում տպագրված «Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը» հողվածը: Համերգին մասնակցում են դաշնակահար Կեսենը ու երգիչ Կավալենսկին: Նվագախումբը կատարում է Հայդնի N 51 սիմֆոնիայի վերջին մասերը՝ Menuetto և Allegro spiritoso, և հիացնում ունկնդիրներին: «Համեմատելով նախկին սիմֆոնիական երեկոյթների հետ, - գրում է Մ.Բաբայանը, - նկատելի է, թէ ինչպէս հմուտ ղեկավարի շնորհիւ՝ յառաջադիմութիւն են արել նուագախմբի երաժիշտները. նոքա ամէլի լաւ պահպանում էին ամբողջութիւնը (անսամբլը) եւ ամէլի գիտակցաբար վերաբերվում նուագած կտորներին»⁴:

Անդրադառնալով մենակատարների ելոյթներին՝ հեղինակը նկատում է. «...պ. Կեսենը նուագեց օրկեստրի դաշնակցութեամբ Լիստի գեղեցիկ Ֆանտազիան՝ հունգարական ժողովրդական երաժշտութիւնից վերցրած: Դաշնակահարը իր կարողութեան չափով աշխատեց գոհացնել հասարակութեանը:

Չափազանց դուրեկան և լաւ մշակուած ձայն ունի պ. Կավալենսկին, ով մեծ բարեխղճութեամբ կատարեց Արէնսկու և Բալակիրեվի ռոմանսները»⁵:

Համերգի երկրորդ բաժնում նվագախումբը կատարում է Ռիխարդ Վագների «Տրիստան և Իզոլդայի» «երաժշտական յառաջաբանը»: «Այդ կտորն այնպիսի բարձր իդէալական գեղեցկութիւն, վսեմ բնաւորութիւն, այնպիսի սքանչելի երաժշտական կազմութիւն ունի, որ մեր գրիչն անզօր է նրա բոլոր նրբութիւններն արտայայտելու... Պ. Կլենովսկին աշխատեց հասարակութեա-

² **Մարգ. Բ.**, Պ.Պ. Յ.Լէվինի և Բեզելիրսկու նուագահանդէսները, «Արծազանք», 12 մարտի 1895:

³ Նույն տեղում:

⁴ **Մարգ. Բ.**, Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծազանք», 24 մարտի 1895:

⁵ Նույն տեղում:

նը գեթ մի գաղափար տալ դրա երաժշտական գեղեցկության մասին»⁶:

Երաժշտական սրատես քննադատի աչքից չեն վրիպում երաժիշտների բացթողումներն ու վրիպումները, որոնց մասին նա գրում է. «Այս յաջող նուագահանդեսի տպաւորութիւնը փոքր ինչ փչացրեց վերջին օրկեստրային նուագը, Չայկովսկու «Սլավոնական մարշը», որ գրուած է եղել 1877/8 թ. Պատերազմի յաջող աւարտումը փառաբանելու համար: Թէև ռուսաց նշանաւոր կոմպոզիտորի ամենալաւ գրուածքներից չէ այդ, սակայն մի ահագին դասիժում, որ Թիֆլիզի արքունական թատրոնից գոնէ 4-5 անգամ մեծ լինէր, կարող էր դեռ տպաւորութիւն գործել հասարակութեան վրայ, իսկ մեր փոքրիկ թատրոնում թմբուկների որոտումն ուղղակի անտանելի էր», - եզրափակում է իր հոդվածը Մ.Բաբայանը⁷:

Իր հաջորդ հոդվածում Մ.Բաբայանն անդրադառնում է հինգերորդ՝ վերջին, սիմֆոնիկ համերգին, որը տեղի է ունեցել մարտի 23-ին «տ.Ունտիլովա-Սարաջենվի և պ. Կավալէնսկու մասնակցությամբ»: Այս համերգը Մ.Բաբայանի գնահատմամբ «պիտի ամենայաջողներից մինը համարել»⁸: Նվագախմբի կատարմամբ հնչում է Բեթովենի երկրորդ սիմֆոնիան, «որի առաջին մասը շատ լաւ անցաւ: Ինչ վերաբերում է հետևեալ երեք մասերին, բոլորը նշանակուած տեմպից դանդաղ կատարեցին: Դժարութեամբ էր կարողանում ղեկավարը՝ պ. Կլենովսկին ամբողջութիւնը պահպանել», - նկատում է Մ.Բաբայանը:

Ապրիլի 22-ին տեղի է ունենում Լեստովնիչու համերգը, որի ծրագիրը «թէև ճաշակով էր կազմած, բայց ոչինչ նոր բան չէր ներկայացնում մեր հասարակութեան համար: Պարոնը նուագեց Շումանի «Կռնավալը», Շոպենի «Պոլոնեզը», «Նոկտյուրնը» և այլն, Արենսկու, Չայկովսկու մի քանի փոքրիկ նուագներ և վերջապէս Լիստի վերին աստիճանի դժուար «Ֆանտազիան» Մոցարտի «Դոն-ժուան» օպերայի մեղեդիներից կազմուած», - գրում է հեղինակն ու հավելում, թե «Մեր հասարակութիւնն արդէն ճանաչում է պարօնի մեքենապէս կատարելագործուած խաղը, որ դժբաղդաբար զուրկ է զգացմունքից, այդ պատճառով այլևս ոչինչ չենք աւելացնում դրան»⁹:

Ապրիլի 26-ին տեղի ունեցած աշխարհահռչակ տենոր, 56-ամյա Անջելո Մագինիի առաջին համերգի մասին Մ.Բաբայանը գրում է. «Քանի նա երգում

⁶ Մարգ. Բ., Չորրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծազանք», 24 մարտի 1895:

⁷ Նույն տեղում:

⁸ Մարգ. Բ., Հինգերորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արծազանք», 26 մարտի 1895:

⁹ «Արծազանք», 26 ապրիլի 1895:

էր, այնքան անելի հասկանալի էր դառնում, թէ ինչին պէտք է վերագրել այդ մեծ հռչակը: Պ.Մազինին այնպէս է հասկանում երգեցողութեան արուեստը, որ նրա համար դժարութիւն ասած բան չկայ և նրա կոկորդը ասես թէ մի վերին աստիճանի կատարելագործուած երաժշտական գործիք է ներկայացնում: Երևելի տենօրի ձայնը այնպէս է շոյում մեր լսողութիւնը, ինչպէս թափշը շօշափման զգացմունքը»¹⁰:

Թերթելով Մ.Բաբայանի՝ «Արձագանքում» 1895 թվականին տպագրված գրախոսությունները՝ տեղեկանում ենք Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի աշակերտուհիների և աշակերտների սիմֆոնիկ համերգների¹¹, կվարտետային երկրորդ և երրորդ համերգների¹² մասին, աշխարհահռչակ թավջութակահար Արվեդ Պորտենի համերգի մասին, որը տեղի ունեցավ նոյեմբերի 9-ին¹³, նոյեմբերի 19-ին տեղի ունեցած՝ Ռեգեր քոյրերի երկրորդ համերգի¹⁴, նոյեմբերի 25-ի՝ առաջին սիմֆոնիկ համերգի¹⁵, դեկտեմբերի 9-ի՝ երկրորդ սիմֆոնիկ համերգի¹⁶ մասին:

1895 թվականի Թիֆլիսի երաժշտական կյանքի օրացույցը եզրափակում են դաշնակահար Նիկոլակի և Սոֆյա Մետտերի մենահամերգները:

Դեկտեմբերի 18-ին Արտիստական ընկերության դահլիճում կայանում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ, Ա.Ռուբինշտեյնի սան Նիկոլակի համերգը, ով այդ տարի հրավիրվել էր Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարան՝ որպէս դաշնամուրի դասատու: «Տակալին շատ երիտասարդ է պ. Նիկոլակը,- նկատում է Մ.Բաբայանը,- բայց խելացի, ազդու, զգացմունքով լի պօէտիքական խաղը մեծ տպաւորութիւն է թողնում լսողների վրայ, նրա մատ-

¹⁰ **Մարգ. Բ.**, Անջէլօ Մազինիի առաջին նուագահանդէսը, «Արձագանք», 28 ապրիլի 1895:

¹¹ **Մարգ. Բ.**, Թիֆլիզի երաժշտական ուսումնարանի աշակերտուհիների եւ աշակերտների սիմֆոնիական երեկոյթները, «Արձագանք», 7 մայիսի 1895:

¹² **Մարգ. Բ.**, Երկրորդ եւ երրորդ քառանուագ երեկոյթները, «Արձագանք», 24 նոյեմբերի 1895:

¹³ **Մարգ. Բ.**, Արվեդ Պորտենի նուագահանդէսը, «Արձագանք», 12 նոյեմբերի 1895:

¹⁴ **Մարգ. Բ.**, Ռեգեր քոյրերի երկրորդ նուագահանդէսը, «Արձագանք», 24 նոյեմբերի 1895:

¹⁵ **Օր. Մարգարիտ Բ.**, Առաջին սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արձագանք», 29 նոյեմբերի 1895:

¹⁶ **Օր. Մարգարիտ Բ.**, Երկրորդ սիմֆոնիական երեկոյթը, «Արձագանք», 15 դեկտեմբերի 1895:

ների մեխանիզմը հասցրած է վերին աստիճանի կատարելագործության»¹⁷:

Անդրադառնալով Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, դաշնակահարուհի Սոֆյա Մետների՝ տարեմուտին՝ դեկտեմբերի 26-ին, տեղի ունեցած մենահամերգին՝ Մ.Բաբայանը տալիս է կենսագրական հակիրճ տեղեկություններ և խոստովանում. «Ս.Մետների տեխնիկական կատարելագործության նկատմամբ խօսք չենք գտնում մեր հիացումն արտայայտելու համար: Ինչքան նրա Forte-ն երևելի է իւր լիքը ձայներով, այնքան նրա piano-ն քնքուշ ու մեղմ է հնչում»¹⁸:

Այսպիսով, Մ.Բաբայանի՝ 1895 թվականին «Արձագանք» լրագրում տպագրված գրախոսականների շնորհիվ ընթերցողի առջև հանում է XIX դարի վերջին, ավելի ստույգ՝ 1895 թվականին, Թիֆլիսում տիրող երաժշտական մթնոլորտը, ընթերցողը զգում է երաժշտական կյանքի զարկերակը: Միևնույն ժամանակ պատկերացում ենք ստանում, թե ուսա և արևմտաեվրոպական որ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն են կատարվել Թիֆլիսում, աշխարհահռչակ որ արտիստներն են հյուրախաղերով հանդես եկել այստեղ:

Ժամանակավորապես դառնալով նշված ժամանակահատվածի երաժշտական կյանքի տարեգիրը՝ Մ.Բաբայանը մեզ պատկերացում է տալիս Թիֆլիսի երաժիշտների կատարողական վարպետության, ինչպես նաև գեղարվեստական ճաշակի մասին:

Հատկանշական է, որ Մ.Բաբայանի հողվածներն օբյեկտիվ են, և նա սկզբունքային դիրքերից շատ հաճախ արտահայտում է նաև իր քննադատական վերաբերմունքը:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հողվածը նվիրված է հայ դաշնակահարուհի, երգչուհի (մեցցո-սոպրանո), երաժշտագետ և մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի (1874-1968) գործունեության թիֆլիսյան շրջանին, որը տևեց մինչև 1904 թվականը և ընթացավ երեք ուղղություններով:

1. Դեռևս պատանեկան հասակից Մ.Բաբայանն սկսում է իր համերգային գործունեությունը և՛ իբրև դաշնակահարուհի, և՛ իբրև երգչու-

¹⁷ Օր. Մարգարիտ Բ., Դաշնակահար պ.Նիկոլայեի նուագահանդեսը, «Արձագանք», 24 դեկտեմբերի 1895:

¹⁸ Օր. Մարգարիտ Բ., Սօֆիա Մետների նուագահանդեսը, «Արձագանք», 1 յունուարի 1896:

հի: Նրա ելույթների մասին դրվատական հոդվածներ է գրում կովկասյան մամուլը:

2. Մ.Բաբայանը մամուլում հանդես է եկել մի շարք երաժշտական-քննադատական հոդվածներով:
3. Մ.Բաբայանը 1901 թվականից մեներգեցողություն է դասավանդել Թիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանում:

Հեղինակն անդրադառնում է Մ.Բաբայանի երաժշտական-քննադատական գործունեությանը, մասնավորապես 1895-1896 թվականներին «Արձագանք»-ում տպագրված նրա հոդվածներին:

Բանալի բաներ – Մարգարիտ Բաբայան, թիֆլիսյան շրջան, «Արձագանք» լրագիր:

Николай КОСТАНДЯН

ТИФЛИССКИЙ ПЕРИОД ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МАРГАРИТ БАБАЯН

Статья посвящена тифлисскому периоду деятельности пианистки, певицы (меццо-сопрано), музыковеда и педагога Маргарит Бабаян (1874-1968), который длился до 1904 и развивался в трех направлениях.

1. Еще с юности М. Бабаян начала свою концертную деятельность как в качестве пианистки, так и в качестве певицы. Кавказская пресса с одобрением отзывалась о ее выступлениях.
2. М. Бабаян сама выступала в прессе с интересными и содержательными музыкально-критическими статьями.
3. С 1901 М. Бабаян преподавала уроки вокала в музыкальном училище Тифлиса.

В центре внимания автора данной статьи - музыкально-критическая деятельность Маргарит Бабаян, в частности, ее статьи, опубликованные в 1895-1896 годах в тифлисском еженедельнике “Ардзаганк”.

Ключевые слова – Маргарит Бабаян, тифлисский период, “Ардзаганк”.

Nikolay KOSTANDYAN

TIFLIS PERIOD OF MARGARIT BABAYAN'S ACTIVITY

This article is about the Tiflis time period of activity of Margarit Babayan (1874-1968), who was a pianist, singer (mezzo-soprano), musicologist and pedagogue. This period lasted till 1904 and included three directions.

1. M. Babayan started her concert activities yet in adolescence both as a pianist and a singer. The press in Caucasus wrote praising articles about her performances.
2. M. Babayan appeared in press with a number of critical articles.
3. M. Babayan taught in Tiflis Music College starting from 1901.

The author of this article referred to M. Babayan's activity as a musical-critic. In particular, her articles published in 1895-1896 in "Ardzagank" newspaper are subject to discussion.

Key words – Margarit Babayan, Tiflis period, "Ardzagank".

**ԳՐԻԳՈՐ ԼՈՒՍԱՎՈՐԶԻ ՊԱՏԿԵՐԸ XIII-XIV ԴԴ.
ՀԱՅ ՁԵՌԱԳՐԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Գրիգոր Լուսավորիչը, լինելով հայ եկեղեցու ամենանշանավոր սրբերից մեկը, նաև ընդհանուր քրիստոնեական գաղափարախոսության և մշակույթի հայտնի դեմքերից է, որին բազմիցս ներկայացրել են արվեստի գրեթե բոլոր ճյուղերում ինչպես հայկական, այնպես էլ բյուզանդական և ռուսական միջավայրերում:

Գրիգոր Լուսավորչի ամենավաղ շրջանի պատկերագրությանը հանդիպում ենք բյուզանդական շրջանում, որի մասին տեղեկանում ենք հիմնականում Ս. Տեր-Ներսիսյանի աշխատություններից¹: Այս շրջանում Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերվում էր եպիսկոպոսական հանդերձով և հիմնականում այլ եպիսկոպոսների հետ միասին՝ դրանով իսկ կարևորելով Լուսավորչի կերպարը:

Գրիգոր Լուսավորչի կերպարը բավականին մեծ տարածում է գտել նաև ռուսական եկեղեցական արվեստում, մասնավորապես Նովգորոդում, ինչպես հայտնում է ռուս արվեստաբան Ա. Կակովկինը²: XII-XVIII դդ. ռուսական հուշարձաններում Գրիգոր Լուսավորչի կերպարին բնորոշ տիպաժներն ու ատրիբուտները նման են բյուզանդական արվեստում կերտված նրա կերպարային շարքին, ինչը պայմանավորված էր այն փաստով, որ Գրիգոր Լուսավորչի և այլ սրբերի մասին նյութերը հիմնականում ռուս վարպետները վերցնում էին բյուզանդական աղբյուրներից: Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ ռուսական հուշարձանները վրացականների, Բալկանյան թերակղզու երկրների՝ Բուլղարիա, Ռումինիա և այլն, հետ միասին մեզ են հասցրել Լուսավորչի՝ դեռևս այսպես կոչված տիեզերական միաբանության ժամանակներում ձևավորված

¹ **Տեր-Ներսեսյան Ս.**, Հայ արվեստը միջնադարում, «ՍՍՀ ԳԱ», Երևան, 1975թ., **Der Nersessian S.** Aghtamar: Church of the Holy Cross. Camb. (Mass.), 1965:

² **Каковкин А. Я.**, Об изображении Григория Просветителя на реликварии 1293г. // «Вестник», 1971, №11, Образ Григория Армянского в некоторых памятниках древнерусского искусства // «ИФЖ», 1967, № 2, Заметки об особенностях житийного цикла Григория Просветителя в церкви Тиграна Оненца // «ИФЖ», 1990, № 2, Житийная икона Григора Лусаворича из собрания Русского музея // «ИФЖ», 1985, № 3.

կայուն սրբանկարային գծերը՝ արևելյան եկեղեցու քահանայապետի տեսքով³:

Ի տարբերություն բյուզանդականի՝ Լուսավորչին այստեղ կարող ենք տեսնել ինչպես միաֆիգուր կերպարով, այնպես էլ խմբանկարներում՝ ներկայացնելով նրա չարչարանքները, ինչպես նաև վարքից վերցված առանձին սյուժետային տեսարաններ:

Մեր աշխատանքում հատկապես անդրադարձել ենք Գրիգոր Լուսավորչի սրբապատկերների շարքի մի առանձին հատվածի, որն իր արտահայտությունն է գտել Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող XIII-XIV դարերի հայ ձեռագրարվեստում, հիմնականում Շարակնոցներում, Ճաշոցներում, Հայսմավուրքներում, Ճառընտիրներում, Ժողովածուներում և այլն:

Գրիգոր Լուսավորչի՝ մեզ հասած ամենավաղ միաֆիգուր պատկերները մանրանկարչության մեջ տեսնում ենք արդեն XIII դարով թվագրվող 2 Շարակնոցներում (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, №1577/Հաղբապ, գրիչ՝ *Յովաննէս գրչապետ, ստացող՝ Բարդաւղիմէոսաբոյ/*, №2414/գրիչ՝ *Պեպրոսիկ սրկ./*) և Հեթում արքայի Ճաշոցում (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան, №979/Սկևոս, 1286թ, ստացող՝ *Պարոն Հեթում/*)⁴: Այս երեք ձեռագրերում էլ Գրիգորի կերպարը ներկայացված է լուսանցազարդերում, դրանք կատարողական ու ոճային առումով բավականին տարբերվում են միմյանցից: Այս փաստը հավանաբար պայմանավորված է նրանով, որ ձեռագրերը ծաղկել են տարբեր աշխարհագրական, առևտրատնտեսական և ռազմավարական նշանակություն ունեցող վայրերում:

Երեք ձեռագրերում էլ Գրիգորը ներկայացված է եպիսկոպոսական հագուստով՝ խաչազարդ եմփիորոնով, շուրջառով, լուսապսակով (ոսկեգույն), մի ձեռքով օրհնում է, իսկ մյուսով պահում է Ավետարանը, կարճ մագերով է և երկար կամ կարճ մորուքով:

Այս երեք ձեռագրերից իր գեղարվեստական կատարելությամբ և հարուստ գուններանգավորմամբ առանձնանում է Հեթում Բ արքայի՝ 1286թ. Ճաշոցում եղած՝ Լուսավորչի պատկերը /նկ.1/: Ինչպես գիտենք, XIII դարի երկրորդ կեսը Կիլիկյան Հայաստանի գրքարվեստի ամենափայլուն շրջանն էր, և այդ շրջանի կիլիկյան մանրանկարչությունը հետաքրքիր է ոչ միայն գեղար-

³ **Каковкин А. Я.** Образ Григория Армянского в некоторых памятниках древнерусского искусства // «ИФЖ», 1967, № 2, с. 171.

⁴ Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի, հ. Գ, Ե, Ը:

վեստական կատարելությամբ, այլև նրանում հայտնված նոր միտումներով⁵: Նկատելի է, որ դրանցում ֆիգուրները դառնում են ավելի կենդանի, բնական համամասնություններով, տեսանելի են դառնում պատկերված անձանց հույզերն ու հոգեվիճակները, ինչպես նաև ծավալը կառուցվում է նրբագույն երանգավորմամբ:

Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված է մինչև գոտկատեղը (կիսանդրի), տերևազարդ շրջանակի մեջ, որպես տարեց մարդ՝ երկար թավ մորուքով, որը ներքևի հատվածում փոքր-ինչ նեղանում է և ծայրերում մի փոքր ոլորվում: Լուսավորիչն ունի լայն ճակատ, մեջտեղում՝ ոլորուն մազափնջով: Հետաքրքիր է, որ այստեղ Գրիգոր Լուսավորիչը պատկերված չէ ընդգծված լուսապսակով, բայց տերևազարդ շրջանակը, որի վերին մասը ոսկեգույն է գլխի հատվածում, կարծես լուսապսակի դեր է կատարում: Այս զարդանախշը, լինելով միաժամանակ բարդ և մանրամասն մշակված, կիսատոն և վառ գույների (ոսկի, մանուշակագույն, վարդագույն, յասամանագույն, դեղին, բաց կանաչ, կապույտ կորալտ, երկնագույն) ներդաշնակ համադրմամբ, պահպանում է իր կառուցվածքային պարզությունը, որի շնորհիվ էլ, կարող ենք ասել, որ այն հասնում է գեղարվեստական կատարելության: Դիմային գեղեցիկ գծերի հետ մեկտեղ կարող ենք տեսնել նաև ներքին հուզական հոգեվիճակ, որն արտահայտվում է դիմախաղի միջոցով: Այսպիսով, Լուսավորչի այս պատկերն իր գեղարվեստական արժանիքներով նմանը չունի XIII դարի՝ Լուսավորչի այլ պատկերների շարքում:

№1577 Շարակնոցում /XIII դ./ Գրիգոր Լուսավորիչը ներկայացված է իրեն բնորոշ պատկերագրությամբ՝ խաչազարդ կանաչ եմփորոնով, որի ներքևի հատվածն ունի կարմիր գույն, սպիտակ շուրջառով, մի ձեռքով օրինում է (ցուցամատն ու մատնեմատն ընդգծված երկար են), իսկ մյուս ձեռքով պահում է կարմիր Ավետարանը: Իսկ №2414 /XIII դ./ Շարակնոցում Լուսավորչի պատկերը գծային է, և բացակայում է գունային բազմազանությունը: Ի տարբերություն Լուսավորչի նախորդ պատկերի՝ այստեղ տեսնում ենք արտահայտիչ աչքեր, որը հաղորդում է որոշակի տրամադրություն: Այս պատկերն առանձնանում է նաև նրանով, որ ձեռքերը զուգահեռաբար դրված են կրծքին:

Այս երեք սրբապատկերները, լինելով միմյանցից տարբեր թե՛ ոճական և թե՛ կատարողական արվեստով, այնուամենայնիվ որոշակի պատկերացում

⁵ Դրամբյան Ի., Հեթում Բ արքայի ճաշոցը, Երևան, 2004թ., էջ 24:

են տալիս տվյալ դարաշրջանի՝ սրբի պատկերագրական առանձնահատկությունների մասին:

XIV դարում Գրիգոր Լուսավորչի պատկերներին արդեն հանդիպում ենք հիմնականում Շարակնոցներում (Մաշտոցի անվ. Մատենադարան №1576/Դրագարկ, 1328թ., գրիչ՝ *Ստեփաննոս վանական քիչ., ծաղկող, կազմող՝ Յովանէս արդյ., սրացող՝ Կարապետ վրդ.*⁶, №1601/ Կիլիկիա, գրիչ, ծաղկող՝ *Սարգիս քիչ., սրացող՝ Սարգիս սրկ.*⁷, №2456/գրիչ՝ *Իզնապոլոս*⁸, №2477, №2478/ գրիչ՝ *Գրիգոր դպիր, սրացող՝ Ադոմրաբունի*⁹):

Ի տարբերություն նախորդ դարաշրջանի՝ այս շրջանում ի հայտ է գալիս Լուսավորչի մի նոր պատկերագրություն՝ «Ելն Գրիգորի ի Վիրապէն», որը խորհրդանշում է Գրիգորի՝ փոսից դուրս գալը, որտեղ անցկացրել էր իր կյանքի տասներեք տարիները: Այստեղ այդ խոր բանտը (վիրապը) կարող է կամ խորհրդանշական սյան տեսքով ներկայացված լինել (№2456/104բ, մ XIV դ./ №2477/ XIV դ. /նկ.2/), կամ էլ միայն սյան ներքևի հատվածով՝ ուղղանկյան տեսքով (№2478/81բ /նկ.3/)՝ դրանով իսկ խորհրդանշելով փոսը: Սյան ներքևի հատվածը ներկայացված է մուգ կանաչ գույնի օձի (№2456/104բ/) կամ երկու օձերի (№2477/77բ /նկ.2/) պատկերներով: Սյունը վերևում կարող է ավարտվել նման ուղղանկյունաձև (№2477/77բ /նկ.2/), կամ կարող է ուղղանկյունը չլինել և միանգամից սյան վրա պատկերված լինել կիսալուսնաձև մի հորինվածք (№2456/104բ), որից էլ կարծես դուրս է գալիս Լուսավորչը՝ միջին տարիքի, պատկերված մինչև գոտկատեղը, մուգ գույնի երկար մազերով, միջին չափի մորուքով, ոչ եպիսկոպոսական հագուստով, երկու ձեռքերն էլ վեր բարձրացրած: Ձեռքերի այս դիրքը, կարելի է ասել, բնորոշ է դառնում Լուսավորչի «Ելն Գրիգորի ի Վիրապէն» պատկերագրությանը:

Անդրադառնալով Լուսավորչի՝ ամբողջ հասակով պատկերներին՝ կարող ենք ասել, որ պատկերագրորեն կրկնվում է նախորդ շրջանի պատկերների շարքը՝ ներկայացնելով սրբին եպիսկոպոսական հագուստով և այլ մանրամասներով, միայն այն տարբերությամբ, որ այստեղ կարող է երկու ձեռքերով պահել Ավետարանը:

Ի տարբերություն նախորդ դարաշրջանի՝ այս շրջանում տեսնում ենք

⁶ Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի, հ. Ե, Երևան, 2009թ., էջ 527, 528:

⁷ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 616, 617:

⁸ Մայր ցուցակ....., հ. Ը, Երևան, 2013թ., էջ 149, 150:

⁹ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 199-201:

գունային գեղեցիկ և ներդաշնակ համադրություններ (կապույտ, ոսկի, սպիտակ, դեղին, կանաչ, վարդագույն), հագուստի ավելի մանրամասն մշակում, մասնավորապես շուրջառների առումով: Կարող է շուրջառը զարդարված լինել խաչերով (№1576/196ա), իսկ գունային (կապույտ) նուրբ երանգներով նկարիչը կարողանում է հագուստին հաղորդել ծայքեր, որոնք թողնում են V-աձև զարդանախշի տպավորություն (№2477/147բ, №2478/171բ /նկ.4/):

Գրիգոր Լուսավորչի պատկերների նման քանակությամբ առկայությունն արտահայտությունն է քրիստոնեության տարածման և ամրապնդման գործում նրա խաղացած դերի վերաբերյալ եղած պատկերացումների առկայության, որը սկիզբ առավ քրիստոնեության ընդունման հետ մեկտեղ և լայն ընդգրկում ունեցավ ոչ միայն հայկական միջավայրում, այլ նաև հարևան երկրներում:

Այսպիսով, ձեռագրերում Հայսմավուրքներում, Շարակնոցներում, Ժողովածուներում, փորձ է արվում սրբի կերպարանքին հաղորդել շարժում, տրամադրություն: Լուսավորչի՝ ամբողջ հասակով կամ մինչև գոտկատեղն արված պատկերները հայկական մանրանկարչության մեջ տարբեր ժամանակաշրջաններում տարբեր կերպ են ներկայացվել:

XIII դարում տեսնում ենք Լուսավորչի վաղ պատկերներ, որոնք, լինելով բավականին տարբեր (սա թերևս պայմանավորված էր աշխարհագրական դիրքով, մշակութային ու առևտրատնտեսական գործոններով), ներկայացնում են Լուսավորչի հիմնական և առանցքային պատկերագրական ձևերը, որոնցից էլ հետագայում զարգացում են ապրել սրբի՝ հաջորդող դարաշրջանների պատկերները: Իսկ XIV դարում տեսնում ենք պատկերագրական նոր ձև («Ելն Գրիգորի ի Վիրապէն») և հագուստի ձևավորման առումով նոր միտումներ, և փաստորեն Լուսավորչի կերպարն աստիճանաբար ավելի ամբողջական է դառնում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Աշխատանքում ներկայացվում են Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի՝ XIII-XIV դարերով թվագրվող ձեռագրերում առկա Գրիգոր Լուսավորչի պատկերները: XIII դարում տեսնում ենք Լուսավորչի վաղ պատկերները, որոնք, լինելով բավականին տարբեր, ներկայացնում են Լուսավորչի հիմնական և առանցքային պատկերագրական ձևերը, իսկ XIV դարում տեսնում ենք պատկերագրական նոր ձև («Ելն Գրիգորի ի Վիրապէն») և հագուստի ձևավորման առումով նոր միտումներ, որոնցով Լուսավորչի կերպարն ավելի ամբողջական է դառնում:

Քանայի քաներ – Գրիգոր Լուսավորչի, պատկերագրություն, պատկեր, Ավետարան, երանգավորում, եպիսկոպոս:

Кнар КАТВАЛЯН

ОБРАЗ ГРИГОРИЯ ПРОСВЕТИТЕЛЯ В АРМЯНСКИХ РУКОПИСЯХ XIII-XIV ВЕКОВ

В работе представлены образы Григория Просветителя, изображенные в рукописях Матенадарана имени М. Маштоца, датируемых XIII-XIV веками. В XIII веке мы видим ранние образы Просветителя, которые будучи совершенно различными, представляют основные и ключевые иконографические формы, а в XIV веке видны новые формы иконографии и новые тенденции оформления одежды, благодаря чему образ Просветителя становится более полным.

Ключевые слова – Григорий Просветитель, иконография, изображение, Евангелие, нюансировка, епископ.

Кнар КАТВАЛЯН

THE IMAGE OF GREGORY THE ILLUMINATOR IN THE 13-14TH CENTURIES ARMENIAN MANUSCRIPT

In this work we examined the images of Gregory the Illuminator dating back to the 13-14th centuries manuscripts kept in Matenadaran named after Mesrop Mashtots. We see the early images of Gregory the Illuminator in the 13th century that being quite different from each other, represent the main and pivotal iconographic forms of the Illuminator. However, in the 14th century we see a new iconographic form (“Deliverance of Gregory the Illuminator from the pit”) and new trends in clothing design by which the image of the Illuminator becomes more complete.

Key words – Gregory the Illuminator, iconography, image, Gospel, color, bishop.

**ԻՐԱՆԱԿԱՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԸ ԹԵՎՐԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆՆԵՐԻ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ**

Իրանական ճարտարապետությունը բարդ հարաբերություններ ունի միջազգային մոդեռնիզմի հետ: Ճարտարապետական նախագծման մոդեռնիստական հայեցակարգերը՝ կախված նոր միջավայրը վերահսկող տեխնոլոգիաներից և տարածաշրջանային ավանդույթներն անտեսող ձևական սկզբունքներից, այժմ անբավարար են համարվում ճարտարապետության համատեքստում, հատկապես այնտեղ, որտեղ առկա են հնագույն, սակայն բարդ նախագծային մեթոդաբանությունները: Վերջին տարիների քաղաքական և սոցիալական փոփոխություններն Իրանում նպաստել են նոր ճարտարապետական միջավայրի ի հայտ գալուն, որտեղ շեշտն առավելապես դրվում է պատմական նախադեպերի և կլիմային համապատասխան շենքերի շինարարության վրա: Այս հոդվածում հետազոտվում են ավանդական ճարտարապետական ձևերի հարաբերություններն Իրանի ժամանակակից թատերական շենքերի հետ [5]:

Այս վերլուծությունները վերաբերում են իրանական թատրոնների որոշ օրինակների ոճական հատկանիշներին և ժամանակակից վիճակին: Այդ պատճառով նախքան նշված թատրոնները քննարկելն անդրադառնանք իրանական թատրոնների որոշ սկզբունքներին, ինչպիսիք են՝ պատմական զարգացումը, ոճը, ճարտարապետական արտահայտչամիջոցների տարրերը: Իրանական թատրոնների ընտրված օրինակներն են՝ քաղաքային թատրոնի համալիրը, Իրանշահր թատրոնի դահլիճը և Նավարան թատրոնի դահլիճը:

Պատմական ակնարկ

Թեհրանի ճարտարապետական վերափոխումն ավանդականից դեպի ժամանակակիցը սկսվեց Նասեր ալ Դին շահի Քաջարական ժամանակաշրջանում, և այդ գործընթացը հատկապես վերափոխեց քաղաքի կերպարը Պահլավիի ժամանակահատվածում, երբ ժամանակակից կյանքը դուրս մղվեց ամրոցի պարիսպներից և Արքայական ամրոցից:

Ռեզա Պահլավիի ժամանակաշրջանում զգացվեց ժամանակակից հաստատությունների անհրաժեշտությունը, սակայն այս տիպի հաստատությունների նախագծումը և կառուցումը հնարավոր չէին ավանդական մեթոդներով, քանի որ այսպիսի շենքերի համար անհրաժեշտ էր հատուկ ճարտարապետ

տություն՝ որոշակի միջավայրով: Այս ժամանակահատվածում ճարտարապետներն առաջին շարքերում էին եվրոպական ճարտարապետությունը Թեհրան բերելու գործում: Այդ ժամանակ Թեհրանում ի հայտ եկավ մի տեսակ ճարտարապետություն, որը կառուցվածքով ժամանակակից էր, բայց ճակատի դեկորատիվ հարդարման զարդանախշերում, ինչպես Թեհրանի քաղաքային թատրոնի համալիրում, ոգեշնչված էր իրանական ավանդական և հնագույն ճարտարապետությունից: Այդ շրջանում ճարտարապետները փորձում էին վերագտնել Իրանի «կորսված փառքը»՝ մոդելավորելով իրանական հնագույն ճարտարապետությունը [4] [6]:

Իրանական ճարտարապետական ոճը

Իրանի ավանդական ճարտարապետության՝ դարերի միջով անցած ուղին կարող է դասակարգվել ստորև բերված վեց ոճի.

Զրադաշտական

Պարսկական ոճ (մինչև III դարը մ.թ.ա.) ներառում է.

- նախապարսկական ոճ (մինչև VIII դարը մ.թ.ա.) (նկ.1):
- Միջին ոճ (VIII դարից մինչև VI դարը մ.թ.ա.):
- Աքեմենյան ոճ (VI դարից մինչև IV դարը մ.թ.ա.), որն առանձնանում է կառավարման և բնակեցման համար օգտագործվող նշանակալից քաղաքների շինարարությամբ (ինչպիսիք են Պերսեպոլիսը (նկ. 2), Սուսան, Էկբատանան), պաշտամունքային ծիսակատարությունների և սոցիալական հավաքների համար տաճարների կառուցումով (ինչպիսիք են զրադաշտական տաճարների (նկ. 3) և զոհված արքաների պատվին կանգնեցված դամբարանները (ինչպես, օրինակ, Կյուրոս Մեծի դամբարանը (նկ. 4):

Պարթևական ոճը ներառում է հետևյալ դարաշրջանների նմուշները.

- Սելևկյան դարաշրջան, Անահիտի տաճարը Խորհաշենում (նկ. 5):
- Պարթևական դարաշրջան, Հատրա (նկ. 6), թագավորական միավորումներ Նիսում:
- Սասանյան դարաշրջան, Ղալ՝ եհ Դոխտար, Թազ –ի Կիստա /Ghal'eh Dokhtar, Taq-i Kisra / (նկ. 7), Բիշապուր, Դարբանդ /Bishapur, Darband/ (Դերբենդ), իսլամական:
- Խորասանի ոճ (ուշ VII դարից մինչև X դարի վերջ), Սպահանի Ջամեհ (Jameh) մզկիթը (նկ. 8):
- Ռազի ոճ (XI դարի մոնղոլական արշավանքի ընթացքում), որը ներառում է հետևյալ ժամանակահատվածների մեթոդներն ու սարքերը:

- Սանամիդի դարաշրջան, Սանամիդի դամբարան (նկ. 9):
- Ջիյարիդի դարաշրջան Գոնրադ-ե Քաբուս /Gonbad-e Qabus/ (նկ. 10):
- Սելջուկյան դարաշրջան, Խարաբան աշտարակները (նկ. 11):
- Ազարի ոճ (ուշ XIII դարից մինչև Սեֆյան հարստության ի հայտ գալը XVI դարում), Սոլթանիյեի Ջամեի մզկիթները Վարամինում, Գոհաշադ մզկիթը, Ջամեի մզկիթը Յազդում (նկ. 12):
- Սպահանի ոճը, XVI դարից սկսած, անցնում է Սեֆյան, Աֆշարիդ, Ջանդ և Քաջարիդ հարստությունների ժամանակահատվածների միջով, Չեհելստոռն, Ալի Քապու, Աղա Բոզոնգ մզկիթ, Քաշան, Shah մզկիթ, Շահի մզկիթ, Լոտֆ ալլահ մզկիթ (նկ. 13) և Նաքշ-ի Ջահան հրապարակ [1] [2]:

Իրանական ճարտարապետության տարրերը

Պարսկական ճարտարապետության դիզայնի որոշակի տարրերը պահպանվել են Իրանի ողջ պատմության ընթացքում: Դրանցից առավելապես վառ են մասշտաբի ուժեղ զգացողությունը և պարզ ու զանգվածային ձևերի իմաստավորված օգտագործումը: Դեկորատիվ նախասիրությունների հետևողականությունը, բարձր կամարակապ պորտալը, ուռուցիկ խոյակներով սյուները, ինչպես և հատակագծերի ու ճակատների պարբերաբար կրկնվող տեսակները նույնպես կարող են հիշատակվել: Դարերի ընթացքում այդ տարրերը կրկնվել են բոլորովին տարբեր շենքերում, տարբեր ծրագրերի համար և տիրակալների երկարատև իրավահաջորդության հովանու ներքո [2] [3]:

Սյունաշար պատշգամբը կամ «Տալարը», որը տեսնում ենք Պերսեպոլիսի մոտակայքի ժայռափոր դամբարաններում, վերարտադրվում է Սասանյան տաճարներում, ուշ իսլամական ժամանակներում այն օգտագործվում է որպես բաց սրահ պալատում կամ մզկիթում և հարմարեցվում է նույնիսկ ճարտարապետության ճանապարհներին հանդիպող թեյարաններում: Նմանապես չորս կամարներով «Գոնբադ»-ին, որն այդքան բնորոշ է Սասանյան ժամանակների համար, այսօր դեռևս կարելի է հանդիպել ամբողջ Իրանի բազմաթիվ գերեզմանոցներում և Իմամզադեհներում: Պատկերացումն այն մասին, որ երկրային աշտարակները, հասնելով դեպի երկինք, խառնվում են երկնքում աստվածային աշտարակներին, գոյատևել է մինչև XIX դարը, իսկ ներքին բակը կամ լողավազանը, ուղղանկյուն մուտքը և հարուստ հարդարումը իրանական ճարտարապետության հնագույն, բայց դեռևս տարածված հատկանիշներն են:

Օրինակներ:

Քաղաքային թատրոնի համալիրը

Քաղաքային թատրոնի համալիրը (նկ. 14) Թեհրանում ճարտարապետական գլուխգործոցներից մեկն է և ներկայում Իրանի ամենակարևոր թատերական համալիրը:

1967 թվականին Սարդար Աֆխամի ընկերությունը սկսեց թատերական շենքի շինարարությունը: Այս թատրոնի շենքը գլանաձև է՝ շրջապատված բազմաթիվ նրբագեղ սյուներով: Անկյունագծով այս գլանաձև շենքը 34 մ է կազմում, իսկ բարձրությունով՝ 15 մ, արտաքին ճակատներն ամբողջությամբ ծածկված են փիրուզագույն սալիկներով, իսկ Y-աձև սյուներով սյունասարահը շրջանցում է գլանը ելուտներ ունեցող կամարաշարով, որը պահում է ծածկը: Այն, ինչը դարձնում է այս թատրոնի շենքը եզակի և հատուկ, գլանի ֆակտուրան է, որը ոգեշնչված է իրանական ավանդական զարդանախշերով, և դրա արդյունքում ստեղծված է նոր տեսակի ճարտարապետություն (իրանական ճարտարապետության և եվրոպական թատրոնի ճարտարապետության մի խառնուրդ): Այս թատերական շենքը տարբերվում է բոլոր տիպի կլոր հատակագիծ ունեցող իրանական շենքերից: Ֆակտուրայի առումով շենքը նման է Ռայ քաղաքի Թողրոլ աշտարակին: Արտաքին պատերը կարծես հիշեցում լինեն Իլխան ժամանակաշրջանի ճարտարապետական նմուշների մասին՝ իրենց գեղեցիկ վերացական հորինվածքներով, փիրուզագույն ու կանաչ կղմինդրով և աղյուսանման մասերով:

Ճակատները

Շրջանաձև հատակագծի պատճառով բոլոր ճակատները համարյա նույնն են: Մուտքն առանձնանում է փայտե դեկորատիվ տարրերով, որոնք տարբերում են այս մասը ճակատի ընդհանուր տեսքից: Հիմնական նյութերը, որոնք օգտագործվել են ճակատի կառուցման ժամանակ, քարն է, աղյուսը և սալիկները, փայտն ու ապակին: Ճակատը հնարավոր է բաժանել չորս մասի՝ գետնի մակերեսից մինչև իր վերջին մակարդակը: Առաջին՝ գետնից դուրս եկող մասը, ամբողջությամբ քարե կառուցվածք է, որն անջատում է շենքը գետնից: Երկրորդ մակարդակը սալիկներով շարվածք է, որը ներկայացնում է ողջ շենքն ընդգրկող իրանական ավանդական յուրահատուկ նրբին մոտիվներով ստեղծված հյուսվածքը: Երրորդ մակարդակում ամբողջ շենքը շրջապատող շարունակական ապակե բացվածքներն են, իսկ չորրորդ մակարդակում՝ Y-ձև սյուները, որոնք ձգվում են տանիքից մինչև գետին՝ միավորելով դրանց: Այսպես ստեղծվել է հյուսածո մի պատկեր, որը շարունակական է ամբողջ շենքում: Այս ճակատը հիշեցնում է իրանական ավանդական ճար-

տարապետությունը, օրինակ՝ «Ռավադը» և «Մողնասը»: Շենքի ձևը պարզ գլան է, բայց միաժամանակ և՛ կառուցվածքային, և՛ հորինվածքային գործառույթներ ապահովող սյունների օգտագործման շնորհիվ այն ստացել է իր գրավիչ կերպարը:

Իրանշահի թատրոնի դահլիճը

Իրանշահի թատրոնի համալիրի մշակութային նախագիծը (F15) հայտնի է որպես «Իրանշահի խորշեր»: Այս համալիրը 2500 ք.մ. մակերես ունի: Տարածքը և լանդշաֆտը 600 ք.մ. են կազմում, և այստեղ տեղադրված են 2008 թ. բացված երկու թատերական դահլիճներ: Այս թատրոնի շինարարությունը խոշորագույնն է երկրում հեղափոխությունից հետո:

Ճակատն ամբողջությամբ սիմետրիկ է, մեջտեղի մասը, որտեղ գտնվում է մուտքը, բարձրության երեք մակարդակ ունի: Գետնի մակարդակի վրա որպես դեկորատիվ տարր է ծառայում պատմական իրանական Կուշի մասին հիշեցնող «Ռեվադ»-ը: Ճակատի ուրվագիծը վերցված է պատմական իրանական «Կուշք»-ից (բառը նշանակում է պալատ, որն այգու միջին մասում գտնվող և չորս ուղղություններով բացվող կամ կապ ապահովող շենք է): Այս ճակատը բաժանված է երեք մասերի: Մեջտեղի մասը գլխավորն է և ամենաբարձրը շենքում: Որպեսզի դեպի մուտք տանող ճանապարհը շեշտվի, շենքին ավելացված է ստվեր ստեղծող տարր: Ստվերային մասն աշխատում է նաև որպես «էյվան» (էյվանը կիսածածկ տարածք է, որը որպես պատշգամբ է ծառայում իրանական ավանդական ճարտարապետության մեջ)՝ սուրճի խանութ բաց օդային տարածքում: Այս տարածքի վերևում՝ երրորդ մակարդակի վրա, վերաօգտագործված են չորս դեկորատիվ բաց կառուցվածքներ: Մյուս երկու կողքի մասերը, որոնք ունեն մեկ մակարդակի բարձրություն, գործառութային իմաստով օգտագործվում են որպես թատերական դահլիճներ, և դրանք ազատ են ցանկացած տեսակի բացվածքներից, և այդ տարածքների լուսավորությունն արհեստական է:

Նիյավարան թատրոնի դահլիճը

Այս դահլիճը կառուցվել է 1969 թվականին: Նիյավարանը (նկ. 16) ունի երկու սրահ ներկայացումների համար, և հայտնի է որպես Թեհրանում գործող ակտիվ թատերական կենտրոններից մեկը: Որոշ միջազգային փառատոններ, ինչպես Մնջախադի և Ձեռագրերի ընթերցման փառատոնները, անցկացվում են այս համալիրում: Հետևելով իրանական ճարտարապետական ոճին՝ շենքն ունի բակ, որտեղ մուտք գործելու համար անհրաժեշտ է անցնել ափով: Շենքը

բաժանված է երկու մասի, որոնք են գլխավոր և Գուշեի թատրոնի դահլիճները:

Ճակատի համար օգտագործված նյութը բետոնն է՝ ապակու և փայտի հետ: Շենքը մեկուսացված է այգուց ուղղանկյուն, պարզ ձև ունեցող դարպասով, որն առանց սահմանային պատերի է և պարզապես խորհրդանշական իմաստ ունի: Շենքի ճակատը նկատելի է այգուց: Կա նաև բակ, որը նույնպես իրանական ավանդական ճարտարապետական տարր է և գտնվում է շենքի մեջտեղում: Բոլոր երեք ճակատները երիզում են այս բակը, և կառուցվածքային իմաստով դրանք նույն ձևն ունեն: Այդպիսի լուծումը հանդես է գալիս որպես հիշեցում իրանական ավանդական ճարտարապետական «Սե դարի» (ճակատ, որը բաժանված է երեք մասի, և մասերի վրա բացվածքներ են տեղադրված), որը վերաօգտագործվել է նոր համատեքստում: Կա ևս մեկ ավանդական իրանական ճարտարապետական տարր շենքի տանիքում՝ «Բադգիր» (քամի բռնող), որը նույնպես վերաօգտագործված է նոր համատեքստում: Գոյություն ունեն բազմաթիվ փոքր մանրամասներ, որոնք օգտագործված են այս ճակատին, ինչպիսիք են՝ դեկորատիվ տարրերը, բետոնի փայտե ֆակտուրան և սյուների ու հեծանների միացումները, որոնք բոլորն են օգտագործված են շենքի կերպարը ստեղծելու համար:

Եզրակացություններ

Ըստ վերևում բերված փաստերի՝ իրանական ավանդական ճարտարապետությունն ունի եզակի տեղական ինքնություն, Իրանի ճարտարապետներն օգտագործում են դրա հնարքները որպես խորհրդանիշ և կառուցում են թատերական շենքեր՝ օգտագործելով իրանական ճարտարապետության դեկորատիվ տարրերը: Օգտագործված դեկորատիվ տարրերի և զարդանախշերի արմատները գտնվում են իրանական ավանդական ճարտարապետության մեջ, ինչը յուրահատկություն է տալիս այդ շենքերին տարածաշրջանում, այն ժամանակ, երբ թատրոնների և դրանց տարբեր տարածքների մշակման հայեցակարգը գալիս է Եվրոպայից, բայց այս տիպի դեկորատիվ հարդարանքի օգտագործման շնորհիվ շենքը ձեռք է բերում իրանական ինքնություն: Նշված հատկությունները սովորաբար կոչվում են ազգային կամ ավանդական վերածնունդ ճարտարապետության մեջ: Իրականում օգտագործվում են նախագծման միջազգային սխեմաներ, որոնք համեմված են ազգային պատմական դեկորատիվ տարրերով: Նույնը հանդիպում ենք հոլանդական, սկանդինավյան և հայկական ժամանակակից ճարտարապետության մեջ: Քննարկվող

հատկություններն իրենց տեղն են գտել նաև ժամանակակից իրանական ճարտարապետության մեջ, հատկապես թատերական շենքերում:

ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

1. **Arthur Upham Pope.** Persian Architecture: the triumph of form and color. New York, 1965, 266 p.
2. **Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar.** The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian. 2nd edition, 2000, 150 p.
3. **M. Karim Pirnia.** Sabk Shenasi Mi'mari Irani (Study of styles in Iranian Architecture). 2005, 370 p.
4. **Elton L. Daniel, Ali Akbar Mahdi.** Culture and Customs of Iran (Cultures and Customs of the World). 2006, 272 p.
5. **Hanieh Mahdavi.** Fusion of contemporary architecture with historic Persian elements, 2010, <http://unitec.researchbank.ac.nz/handle/10652/1516>.
6. <http://lepersianarkitektur.blogspot.com/2012/09/introduction-of-persian-architecture.html>.



Նկար 1. Ճարտարապետական այս ոճը ծաղկում էր Իրանական բարձրավանդակում Միջին կայսրություն դարաշրջանի ընթացքում:



Նկար 2. Պերսեպոլիսը Աքեմենյան կայսրության պաշտոնական մայրաքաղաքն էր, այն նաև հայտնի է որպես Ջամշիդի գահ:



Նկար 3. Բահրամի կրակի տաճար:



Նկար 4. Կյուրոս Մեծի դամբարանը:



Նկար 5. Կանգավարի ավերակներում է գտնվում հելլենիստիկ բնույթի այս շենքը, որը դեռևս ցուցադրում է պարսկական ճարտարապետական ձևավորումը:



Նկար 6. Հնագույն Հատրա քաղաքի ավերակները, որը Պարթևական կայսրության կրոնական և առևտրական կենտրոնն էր, ներկայում գտնվում են Իրաքի հյուսիսում:



Նկար 7. Կամարակապ այս թաղը չամրանավորված աղյուսի շարվածքով իրականացված խոշորագույն միաթոփիչք թաղն է աշխարհում:



Նկար 8. Հնագույն մզկիթներից մեկը դեռևս կանգուն է Իրանում, և այն կառուցված է չորս-էյվան ճարտարապետական ոճով:



Նկար 9. Շենքի ճակատը ծածկված է աղյուսի դեկորատիվ բարդ շարվածքով, որն առանձնանում է գրադաշտական արվեստում արևի ընդհանուր պատկերը հիշեցնող շրջանաձև նախշերով:



Նկար 10. Թրժած աղյուսից կառուցված աշտարակի կոնաձև տանիքով տասանկյուն հսկայական շինությունը:



Նկար 11. Այս աշտարակներն այն ճարտարապետությունից մնացած օրինակներից են, որը գոյություն է ունեցել միջնադարյան Պարսկաստանի սելջուկյան ժամանակաշրջանում:



Նկար 12. Այս մզկիթը պարսկական ճարտարապետության ազարի ոճի փայլուն նմուշ է:



Նկար 13. Սեֆյան ժամանակաշրջանի իրանական ճարտարապետության գլուխգործոցներից մեկը:



Նկար 14. Քաղաքային թատրոնի համալիրը:



Նկար 15. Իրանշահի թատերական դահլիճ:



Նկար 16. Նիյապարան թատերական դահլիճ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Իրանական ճարտարապետությունը բարդ հարաբերություններ ունի միջազգային մոդեռնիզմի հետ: Ճարտարապետական նախագծման մոդեռնիստական հայեցակարգերը՝ կախված նոր միջավայրը վերահսկող տեխնոլոգիաներից և տարածաշրջանային ավանդույթներն անտեսող ձևական սկզբունքներից, այժմ անբավարար են համարվում ճարտարապետության համատեքստում, հատկապես այնտեղ, որտեղ առկա են հնագույն, սակայն բարդ նախագծային մեթոդաբանությունները: Վերջին տարիների քաղաքական և սոցիալական փոփոխություններն Իրանում նպաստել են նոր ճարտարապետական միջավայրի ի հայտ գալուն, որտեղ շեշտն առավելապես դրվում է պատմական նախադեպերի և կլիմային համապատասխան շենքերի շինարարության վրա: Այս հոդվածում հետազոտվում են ավանդական ճարտարապետական ձևերի հարաբերություններն Իրանի ժամանակակից թատերական շենքերի հետ:

Բանալի բաներ – ավանդույթ, ճարտարապետություն, զարդանախշ, պարսկական ոճ, շինարարություն, դեկորատիվ մանրամասներ, պարսկական ճարտարապետություն:

Сара МАЛЕКМОХАММАДИ

ИРАНСКИЕ ТРАДИЦИИ В АРХИТЕКТУРЕ ТЕГЕРАНСКИХ ТЕАТРОВ

Иранская архитектура имеет сложные взаимоотношения с международным модернизмом. Модернистские концепции архитектурного проектирования, в зависимости от новых технологий, управляющих окружающей средой, и формальных принципов, игнорирующих региональные традиции, в настоящее время считаются неудовлетворительными в контексте архитектуры, особенно там, где существуют древние, но сложные методологии проектирования. Политические и социальные перемены в Иране в последние годы внесли свой вклад в создание новой архитектурной среды, в которой больше внимания уделяется историческим традициям, и соответствующим климату зданиям. В статье исследуются отношения традиционных архитектурных форм к современным театральным зданиям в Иране.

Ключевые слова – традиционная архитектура, орнамент, персидский стиль, строительство, декоративные элементы, персидская архитектура, основные моменты.

IRANIAN TRADITIONS IN THE ARCHITECTURE OF TEHRAN THEATERS

Iranian architecture has a complex relationship with international modernism. Modernist concepts of architectural design, depending on new technologies, which control environment and formal principles, which ignore regional tradition are now considered to be unsatisfactory in the context of architecture, particularly where ancient, but sophisticated design methodologies are present. Political and social changes in Iran in recent years has contributed to a new environment for architecture in which more emphasis is placed on both historical traditions and climate-responsive buildings. This article investigates the relationship between traditional architectural forms and contemporary theater buildings in Iran.

Key words – traditional architecture, ornamentation, Persian style, construction, decorative elements, Persian architecture, highlights.

ԱՐԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ «ԿՈՄԻՏԱՍԱԿԱՆԸ»

Նշանակալից է մեծ գիտնական, կոմպոզիտոր, խմբավար, մանկավարժ Կոմիտաս վարդապետի ավանդը հայ երաժշտարվեստի և երաժշտագիտության զարգացման մեջ: Այսօր Կոմիտասը շարունակում է ապրել. նրա անտեսանելի հոգին շունչ է առնում համերգասրահներում, որտեղ հնչում է նրա երաժշտությունը, Կոմիտասը կենդանանում է նաև հայ կերպարվեստագետների ստեղծած գեղանկարներում, գրաֆիկական աշխատանքներում և քանդակներում՝ մարդկանց սրտերում վառ պահելով իր կյանքի, նվիրումի, հայրենասիրության վերիուշը:

Հայ մեծ բանաստեղծ Պարույր Սևակը գրել է. «Կան մեծություններ էլ, որոնց դիմանկարի կերտումը վեր է ամեն մի՝ թեկուզ և հանճարեղ նկարչի հնարավորություններից. մի պատկեր կամ քանդակ չի պարփակում նրանց որքանությունը: Դրանց փոքրիշատե լրիվ պատկերելու համար հարկավոր է պատկերների ու քանդակների մի ամբողջ շարք: Մեզ համար այսպիսի մեծություն է Կոմիտասը»¹:

Եվ իրոք, Կոմիտասի կերպարին անդրադարձել են XX դարի հայ կերպարվեստագետներից շատերը՝ նկարիչներ Մարտիրոս Սարյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Մկրտիչ Պիպոյանը, Գրիգոր Խանջյանը, Սարգիս Մուրադյանը, Գևորգ Գրիգորյանը (Ջիոտտո), քանդակագործներ Արա Հարությունյանը, Արա Սարգսյանը, Արտո Չաքմաքչյանը, Դավիթ Երևանցին, Երվանդ Քոչարը, Խաչատուր Իսկանդարյանը, Ղուկաս Չուբարյանը, Լևոն Թոքմաջյանը և այլք:

Ընդ որում, երբեմն միևնույն արվեստագետն իր կյանքի ընթացքում անդրադարձել է Կոմիտասի կերպարին մի քանի անգամ՝ շարունակաբար կերպավորելով մեծ մտավորականի պատկերը կերպարվեստի արտահայտչամիջոցներով: Այդպիսին էր, մասնավորապես ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԽՍՀՄ և ՌԴ գեղարվեստի ակադեմիայի թղթակից անդամ, պրոֆեսոր Արա Հարությունյանը, ում՝ Կոմիտասին նվիրված հաստոցային և մոնումենտալ քանդակները, գծանկարները դարձել

¹ Պարույր Սևակ, Դիմանկարի ամբողջացման համար // «Սովետական արվեստ», 1961, N 12, էջ 13:

են մեր այսօրվա զեկուցման թեման²:

Արա Հարությունյանի դիպլոմային աշխատանքը՝ 1955-ին Երևանի Կոմիտասի անվան պանթեոնում տեղադրված Կոմիտասի բրոնզաձույլ մահարձանը (ճարտարապետ՝ Գրիգոր Աղաբաբյան), ներկայացնում է իր ուսումնասիրությունների մեջ խորասուզված աշխարհական-գիտնականի: Պլաստիկական ձևերի սահուն, ներհուսուն ռիթմը ներշնչում է նուրբ բանաստեղծական զգացողություն, իսկ կիտած հոնքերը բացահայտում են մտավոր խորասուզման պահը: Քանդակի գլխի թեքվածքը, ընդհանուր դիրքը մոտ են անվանի հայ արվեստագետ Երվանդ Քոչարի 1971-ին ստեղծած քանդակին (Կոմիտասի անվան հրապարակ, Էջմիածին), սակայն հարությունյանական տարբերակը, շնորհիվ լուսաստվերային թրթռուն խաղի, իրապաշտական ավելի որոշակի ձևերի կիրառման, դիմագծերի մանրամասն մշակման, թողնում է ավելի ջերմ, կենդանի տպավորություն: «Պլաստիկական ավարտուն, հղկված, համաչափ ձևերով, կոմպոզիցիոն դասական պարզությամբ է հատկանշվում Երևանի Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում 1955-ին Ա. Հարությունյանի տեղադրած մեծ երաժշտի մահարձանը (բրոնզ, գրանիտ, ճարտարապետ՝ Գ. Աղաբաբյան)»,– գրում է արվեստաբան Արարատ Աղայանը³: «Կոմիտասի կերպարը համակված է թախիծով: Մտազբաղությունից անշարժացած, գլուխը կիսաթեք, իր ձեռքում նոտաներով թերթը պահած: Դեմքի պլաստիկան մշակված է մանրամասնորեն և արտահայտիչ կերպով: Քանդակի դիրքը, նրա շրջադարձը տարածության մեջ, ժեստը պայմանավորված են քանդակի կերպարի մեմորիալ բնույթով»,– գրել է արվեստաբան Բորիս Զուրաբովը⁴:

Այս քանդակից տասնամյակներ անց՝ 1988-ին, Հարությունյանը ստեղծեց Կոմիտասի ևս մեկ ակնառու մոնումենտալ արձան: Երևանի ամենագեղեցիկ և ամենահիշարժան քանդակներից մեկը տեղադրված է Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պուրակում: Ասես ծառի ճյուղին մի պահ նստած լուսավոր մելամաղձոտությամբ համակված սքեմավոր Կոմիտասն անցորդներին անձայն և ակամա կոչ է անում մի պահ թոհուրոհից կանգ առնել և իր հետ միասին խորհրդածել վերանձնականի, գեղեցիկի,

² Շնորհակալություն ենք հայտնում Հայաստանի ազգային պատկերասրահի քանդակի բաժնի վարիչ Մարիամ Դավթյանին՝ մեր ուսումնասիրությանն առնչվող լուսանկարները մեզ սիրահոժար տրամադրելու համար:

³ **Աղայան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչություն, 2009, էջ 127:

⁴ **Зуратов Б. А.** Арутюнян. Москва, 1986, с 5.

հավերժականի մասին: Իր սիրելի հայրենի բնությունը՝ «քաղցր արևը», «վճիտ երկինքը»⁵ լրացնում են Կոմիտասի ռոմանտիկական կերպարը: «Մորհորդավոր ու պաշտելի գաղտնիք. շինականը բնութեան գրկում, բնութիւնը շինականի սրտում վերստին ու միաժամանակ ծնունդ են առնում», ասել է Կոմիտասը⁶: Իսկ Հարությունյանն ասես որսացել է այն պահը, երբ Կոմիտասը բնության գրկում, և բնությունը Կոմիտասի սրտում համահունչ են դառնում և վարդապետի հոգին պարուրում տերյանական լիրիկայով, լուսեղեն մեղեդիներով՝ ծնունդ տալով կոմիտասյան քնարերգությանը: Հեղինակի ընտանիքի հավաքածուում պահվող բրոնզե նախօրինակները ներկայացնում են աշխատանքային գործընթացը՝ կերպարի ձևավորման, անհրաժեշտ տրամադրությունը գտնելու ուղղությամբ արված փորձերը:

Այսպիսով, Կոմիտասի մոնումենտալ քանդակներում Հարությունյանը խուսափում է ստատիկ, ծանրակշիռ լուծումներից՝ նախապատվությունը տալով ավելի ինտիմ, ներանձնական և հուզական մոտեցմանը:

Հարությունյանը նաև Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, Հայաստանի երգչախմբային ընկերության տանը և հեղինակի ընտանիքի հավաքածուում պահվող Կոմիտասի հաստոցային դիմաքանդակների հեղինակ է:

1954-ին իրականացրած Կոմիտասի մարմարե դիմաքանդակում Ա. Հարությունյանը, Ջուրաբովի հավաստմամբ, գտել է «գլխի պլաստիկայի և մարմարի բեկորի միջև նուրբ փոխկապակցվածությունը»⁷: Ռոմանտիկ, նրբաշունչ այս քանդակը դիպուկ բնութագրել է Ա. Աղասյանը. «Հանճարեղ երգահանի դեմքին խաղացող թեթև ժպիտը, նրա երազկոտ, կիսախուսի աչքերն ու գլխի հակումն արտահայտում են ստեղծագործական պահով կլանված, իր ներսում հնչող երաժշտությամբ տարված սքեմավորի հոգու խորքերում արթնացած հույզը»⁸:

Այլ է երևանում՝ Երգչախմբային ընկերության տանը, պահվող 1972-ին կերտված մարմարե դիմաքանդակը: Խիստ ընդհանրացված ծավալներով լուծված ստատիկ դիմաքանդակն ասես սերտաճել է նրան կապող-կաշկանդող անմշակ մարմարե կտորին: Հանգիստ, անշարժ միմիկան, փակ աչքերը ուժգ-

⁵ Տե՛ս Կոմիտաս վարդապետ (1869-1935), Լուսանկարների այլքում (աշխ.՝ Գ. Գասպարյանի), Երևան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո», 2009, էջ 218:

⁶ **Գյողակյան Գ.**, Կոմիտաս, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2000, էջ 24:

⁷ **Зурабов Б. А.** Арутюнян, с. 9.

⁸ **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 127:

նացնում են Կոմիտասի ընդարմացած, նիրհած, անզգայացած կերպարը: Իր կոմպոզիցիոն լուծումով այս քանդակը գրեթե նույնական է նույն՝ 1972-ին ստեղծված տարբերակին, սակայն բրոնզը և իրապաշտական ձևերի պլաստիկական ավելի ակտիվ, մանրամասն մշակումը շնչավորում են կերպարը. Կոմիտասը քնած չէ, այլ ընկղմված իր խորին խոհերի մեջ կամ ներկայացված իր երգչախմբի կատարումն ունկնդրելու պահին: Ուշագրավ է, որ նույն դիմաքանդակի գիպսե տարբերակում առկա է բոլորովին այլ հնչերանգ. այն կրում է տառապանքի ողբերգական կնիքը: Ավելի դինամիկ է ՀԱՊ-ում պահվող բրոնզե անթվակիր դիմաքանդակը, որտեղ դեպի վեր ուղղված գլխի դիրքը և հայացքը ռոմանտիկ երազկոտությամբ և վեհությամբ են օժտում վարդապետի կերպարը:

Հարությունյանի ստեղծագործական որոնումների արդյունքն է նաև Կոմիտասին կերպավորող բրոնզաձույլ հաստոցային քանդակների խումբը:

Շեղինակի ընտանիքի հավաքածուում է պահվում 1972-ին կերտված քանդակը, որը խիստ ընդհանրացված, զուսպ, ժլատ արտահայտչամիջոցներով ներկայացնում է կիսախուփ աչքերով ստատիկ կերպար: Աչքի են ընկնում անհամաչափորեն մեծ ձեռքերը, որոնք ասես փոխանցում են Կոմիտասի ստեղծագործական ներուժը: Քանդակագործն ունեցել է այս քանդակի մի քանի տարբերակ, որոնք պահվում են արվեստագետի ընտանիքի հավաքածուում, Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Ուշագրավ է, որ նմանատիպ կոմպոզիցիոն լուծումներ և իմաստային շեշտադրումներ են առաջարկել նաև կերպարվեստագետներ Արտո Չաքմաքչյանը 1969-ին և 1983-ին և Երեմ Վարդանյանը 1969-ին:

Հարությունյանը նաև հեղինակ է Կոմիտասի գրաֆիկական պատկերների: «Արա Հարությունյանի ստեղծագործական պրակտիկայում կարևոր դեր է խաղում նաև գծանկարը: Քանդակագործի մոտ գծանկարը սկզբնական ստեղծագործական միտք է, առաջին ուրվագիծը, առաջին պատկերը: Սակայն Հարությունյանի մոտ գծանկարն առանձին ժանր է դարձել: Նա կանացի երևակայական կերպարները, կենցաղային տարբեր սյուժեները գույնի ու գծի միջոցով հիանալի համադրում է ծավալային ըմբռնումներին: Գծանկարի միջոցով քանդակագործը շտկում, ուղղում ու վերափոխում է իր ապագա քանդակի կատարելածնը», – գրում է արվեստագետ Լևոն Թոքմաչյանը⁹:

⁹ Արա Հարությունյան, Ստեղծագործությունների կատալոգ (կազմեց Տ. Մախմուրյանը), Երևան, Հայաստանի նկարչի տուն, 1981, էջ 9:

1970-ին Հարությունյանը թանաքով թղթի վրա կերպավորել է Կոմիտասի միայնակ, լքված, անօգնական կերպարը: Հետնախորքի անհանգիստ, դինամիկ շտրիխները խտանում և արծազանքվում են Կոմիտասի ֆիզուրում, որն ասես հենարան, պատասպարան գտնելու ձգտումով թիկնել է քարաժայռին: Այստեղ հնչում է անհանգստության, տագնապի, հոգևոր միայնության և պանդրխտության թեման: Ըստ այդմ՝ պատկերը մոտենում է Կոմիտասի մշակած «Անտունիին»: «Երգում իշխում է մթագնած, «գիշերային» երանգը... Այդ մռայլ, անշարժացած ետնախորքի վրա ծավալվում է միայնակության և կյանքին հրաժեշտ տալու ողբերգությունը: Մենախոսության սկիզբը հնչում է իբրև վշտայի, սևեռուն խոհ... Սակայն ուժերն անհավասար են... Ամենավերջում հուսահատության սարսափն է և անդունդի ամենակոպ խավարը»¹⁰: Մեր կարծիքով երաժշտագետ Գևորգ Գյոդակյանի՝ «Անտունիի» այս գեղեցիկ վերլուծությունը միանգամայն համահունչ է Հարությունյանի պատկերին:

1976-ին գուաշով թղթի վրա ներկայացված Կոմիտասը թեև կրկին միայնակ է, լքված, սակայն հետնախորքի ծառը և համատարած կապտականաչավուն գուներանգը մեղմում են նախորդ գծանկարի ընդհանուր տրամադրությունը, պատկերին հաղորդում լուսավոր մեղամաղձոտություն: Այսպես, Կոմիտաս-«Անտունիին» բնության գրկում է գտնում իր հոգու օթևանը: Այս օրիգինալ գաղափարն իր քանդակային կերպավորումը ստացավ 1988-ին:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում է պահվում «Կոմիտաս» օֆորտը (1962թ.): Քառասյին, փոթորկանման գծերի հեղեղի միջից հագլի նշմարելի է հավերժական քուն մտած Կոմիտասը: Գծային նման անհանգիստ դիթամբ փոխանցում է տագնապի զգացողություն. սա Կոմիտասի նինջն է:

Այսպիսով, Ա. Հարությունյանը 1950-1980-ականների ընթացքում ստեղծեց Կոմիտասի մոնումենտալ և հաստոցային քանդակների մի ամբողջ պատկերասրահ: Թեև Կոմիտասի բնավորությունը, իր մտերիմների հավաստմամբ, միալար չէր, նա կարող էր լինել կատակասեր, բարկացկոտ, ուրախ, լրջախոհ...¹¹, սակայն Արա Հարությունյանի Կոմիտասը լուրջ է, խորհրդավոր, ներհուն, մտազբաղ և ռոմանտիկ: Իր ստեղծագործություններում Կոմիտասի դիմագծերի իրապաշտական շեշտադրմանը զուգահեռ քանդակագործը բացահայտում է նրա քաղցր ու վեհ, բարի ու շնորհալի ներաշխարհը: Հարություն-

¹⁰ Գյոդակյան Գ., Կոմիտաս, էջ 43, 44:

¹¹ Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Կոմիտասի մասին // Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», Փրինթինֆո, 2009, էջ 254:

յանի «Կոմիտասականը» հոգեզմայլ է, մելամաղձոտ և նուրբ, քնարական:

Իր այս գործերով Ա. Հարությունյանն իր հարգանքի տուրքը մատուցեց մեծ վարդապետին՝ միևնույն ժամանակ իր գեղեցիկ և արժանի լուսանկարներով Կոմիտասի կերպարի հավերժացման գործում: Ճշմարիտ է ժամանակին ասել Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Վազգեն Առաջինը. «Կոմիտաս վարդապետ սկիզբ մըն է, որ վախճան չունի: Ան պիտի ապրի հայ ժողովուրդով, հայ ժողովուրդը պիտի ապրի իրմով, ինչպես այսօր, այնպես ալ յախտեան»¹²:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածում քննվում են ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ, ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ԽՍՀՄ և ՌԴ գեղարվեստի ակադեմիայի թղթակից անդամ, պրոֆեսոր Արա Հարությունյանի՝ ականավոր հայ գիտնական, կոմպոզիտոր, դիրիժոր Կոմիտասին նվիրված հաստոցային և մոնումենտալ քանդակներն ու գրաֆիկական գործերը: Ուսումնասիրության առարկա են դարձել Հայաստանի ազգային պատկերասրահում, ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտում, Հայաստանի երգչախմբային ընկերության տանը և մասնավոր հավաքածուներում պահվող աշխատանքները, ինչպես նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պուրակը զարդարող և Կոմիտասի անվան պանթեոնում գտնվող հուշարձանները: Հեղինակի համոզմամբ 1950-1980-ականներին ականավոր հայ արվեստագետի ստեղծած պատկերասրահը՝ Հարությունյանի «Կոմիտասականը», «հոգեզմայլ է, մելամաղձոտ և նուրբ, քնարական»:

Քանայի քաներ – Արա Հարությունյան, Կոմիտաս, հաստոցային և մոնումենտալ քանդակ, գրաֆիկա, պանթեոն:

Маргарита КАМАЛЯН

«КОМИТАСИАН» АРА АРУТЮНЯНА

В статье рассматриваются станковые и монументальные скульптуры, а также графические произведения народного художника и заслуженного артиста Армянской ССР, члена-корреспондента Академии Художеств СССР и РФ, профессора Ара Арутюняна, посвященные выдающемуся армянскому ученому, композитору, дирижеру – Комитасу. Предметом исследования стали произведения, хранящиеся в Национальной галерее Армении, в Институте искусств Национальной академии наук, в доме Армянского хорового общества

¹² Գյողակյան Գ., Կոմիտաս, էջ 79:

в Ереване, в частных коллекциях, а также памятники, находящиеся в саду Ереванской государственной консерватории имени Комитаса и в пантеоне имени Комитаса. По мнению автора, «Комитасиана» Арутюняна, созданная в 1950-1980-ых, «упоительна, меланхолична и нежно-лирична».

Ключевые слова - Ара Арутюнян, Комитас, станковая и монументальная скульптура, графика, пантеон.

Margarita KAMALYAN

ARA ARUTUNIAN'S KOMITASAKAN

In the article the monumental and small-scale indoor sculptures and graphics by People's Artist of Armenia, corr. member of Academy of Fine Arts of USSR and RF, professor Ara Arutunian dedicated to distinguished Armenian scientist, composer and conductor Komitas are examined. The objects of study are small-scale works preserved in the National gallery of Armenia, the Institute of Art, the National Academy of Sciences of Armenia, the House of choral society in Yerevan and in private collections, as well as monuments located in the garden at the Komitas State Conservatory and the Komitas pantheon. According to the author, Arutunian's *Komitasakan*, i.e. the gallery of images, created between 1950-s and 1980-s, is «entrancing, melancholic and tenderly lyrical».

Key words – Ara Arutunian, Komitas, monumental and small-scale indoor sculpture, graphics, pantheon.

**ԷՋԵՐ ԿԻԹԱՌԻ ԵՐԵՎԱՆՅԱՆ ՄԻՋԱԶԳԱՅԻՆ ՓՈՒԱՏՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ**

Այսօր Հայաստանում մեծ տարածում է գտել երաժշտական ամենա-
քնարական և երգեցիկ գործիքներից մեկը՝ կիթառը: Իր քնքուշ հնչյուններով
կիթառը գերել է բազմաթիվ երիտասարդների սրտեր և անտարբեր չի թողել
թե՛ մանուկ և թե՛ տարեց երաժշտասերներին: Այն իր զարգացումն ու դա-
սական կիթառին բնորոշ տեսքը ստացել է Իսպանիայում: Սա թյուր կարծիք է
ստեղծում այն բանի մասին, որ կիթառի ծագումը նույնպես կապված է Իս-
պանիայի հետ: Չնայած կիթառն իրենց հետ բերել են մավրերը Իսպանիայի
դեմ պատերազմելու ժամանակ: Միգրացե սա է պատճառը, որ կիթառը
մեծամասամբ ասոցացվում է ֆլամենկո ոճի, ռոմանսների, բալլադների հետ:

Դեռ ԽՍՀՄ տարիներին Հայաստան եկած դասական կիթառն իր լսա-
րանն էր ձևավորել Էդուարդ Բադալյանի՝ բազմաթիվ համերգների շնորհիվ:
Նրա ելույթները մշտապես սպասված էին ոչ միայն Հայաստանում, այլև
ԽՍՀՄ մյուս հանրապետություններում: XX դարի երկրորդ կեսին Հայաստա-
նում դասական կիթառի հիմնադիր Էդուարդ Բադալյանը, Հայաստանում
առաջին անգամ, Տ.Չուխաջյանի անվան երաժշտական դպրոցում բացում է
դասական կիթառի դասարան՝ հնարավորություն տալով բոլոր ցանկացողնե-
րին ուսումնասիրելու այդ հիասքանչ գործիքը: Այժմ նրա շնորհիվ Հայաս-
տանում գրեթե բոլոր երաժշտական դպրոցները, արվեստի կենտրոնները և
քոլեջներն ունեն դասական կիթառի դասարաններ: Դրանք կան նաև Հա-
յաստանի Հանրապետության միջնակարգ և բարձրագույն մասնագիտական
հաստատություններում՝ Պ.Ի.Չայկովսկու անվան երաժշտական միջնակարգ
մասնագիտական դպրոցում, Ռ.Մելիքյանի անվան երաժշտական ուսումնարա-
նում, Խ.Արուվյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համա-
լսարանում, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում:
Հարկ է նշել, որ Հայաստանում բոլոր առաջատար մասնագետները Էդուարդ
Բադալյանի սաներն են: Շարունակելով Է.Բադալյանի գործը՝ նրա դուստրը՝
կիթառահար, մանկավարժ, դոցենտ Նունե Պողոսյանը, 2010 թ. գրում է
«Դասական կիթառի ուսումնամեթոդական ծրագիրը», որը հնարավորություն

¹ **Էդուարդ Բադալյան** (1937-1995) - կիթառահար, կոմպոզիտոր, Հայաստանում դասա-
կան կիթառի հիմնադիր:

տվեց Հայաստանում դասական կիթառային արվեստը նոր մակարդակի բարձրացնելու: Տարեցտարի դասական կիթառի հանդեպ հետաքրքրությունը էլ ավելի է աճում: Գիտակցելով, որ դասական կիթառային արվեստը Հայաստանում բավական երիտասարդ է և նոր է զարգանում, հետաքրքրությունն նրա հանդեպ բնական է և սպասելի: Ինչպես յուրաքանչյուր նոր զարգացող արվեստ, դասական կիթառային արվեստը Հայաստանում նույնպես իր խնդիրներն ու բացերն ունի, որոնց լուծման համար ժամանակ է պահանջվում: Այդ լուծումներից մեկը «Կիթառի երևանյան միջազգային փառատոնն» է:

Երիտասարդ կիթառահար, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, այժմ Հայաստանի կիթառահարների ասոցիացիայի նախագահ, Գերմանիայի Վուպերտալի կիթառահարների միջազգային ասոցիացիայի փոխնախագահ Ժորա Սարգսյանն իր ավանդն է ունեցել այս գործում: Հայաստանի կիթառահարների ասոցիացիայի և Գերմանիայի Վուպերտալի կիթառահարների միջազգային ասոցիացիայի նախաձեռնությամբ 2015 թ. հուլիս ամսին կազմակերպվեց «Երևանյան միջազգային կիթառային փառատոնը», որը կամուրջ դարձավ հայաստանյան և արտասահմանյան կիթառահարների միջև: Արդեն 2 տարի անընդմեջ Հայաստանում անց է կացվում դասական կիթառի համար կարևոր այս տոնը: Այն հնարավորություն է ընձեռում հայ երիտասարդ կիթառահարներին ծանոթանալու եվրոպական կիթառային դպրոցին, ունկնդրելու աշխարհահռչակ կիթառահարների ելույթները և վարպետության դասեր վերցնելու: Փառատոնը կարևոր է ոչ միայն կատարող կիթառահարների, այլև մանկավարժների համար: Փառատոնի շրջանակներում անցկացվող վարպետության դասընթացները հնարավորություն են տալիս հետևելու առաջատար մասնագետների աշխատանքին, ուսումնասիրելու տարբեր մանկավարժական մեթոդներ, պրակտիկորեն ծանոթանալու կիթառի կատարողական նորագույն տեխնիկային, նրանց կիրառմանը, մեկնաբանմանն ու ճիշտ մատուցման մեթոդներին: Փառատոնի նպատակն է միջազգային մակարդակի բարձրացնել Հայաստանում դասական կիթառային արվեստը, հնարավորություն տալ հայ դասական կիթառահարներին ծանոթանալու մեր ժամանակների դասական կիթառի միջազգային դպրոցին, ունկնդրելու և դասեր վերցնելու այսօրվա միջազգային ճանաչում ունեցող առաջատար կիթառահար-պրոֆեսորների մոտ:

2015-ին առաջին անգամ Հայաստանում դասական կիթառի փառատոնն անցկացվեց, որտեղ ելույթ ունեցան Դավիթ Դյակովը², Արտյոմ Դերվոե-

² Դավիթ Դյակով (1994 թ., Գերմանիա-Բուլղարիա) - կիթառահար, մանկավարժ, մի-

դը³, Բոազ Էլկայամը⁴ և Ժորա Սարգսյանը: Փառատոնի մասնակիցներին էր միացել նաև կիթառահար, կոմպոզիտոր Ռոլֆ Ստրավերը⁵: Փառատոնը հագեցած էր միջազգային և հայաստանյան պրեմիերաներով: Առավել տպավորիչ էր Ռոլֆ Ստրավերի «Stimmen der Vergangenheit» (Ձայներ անցյալից) կամերային ստեղծագործությունը՝ նվիրված Ցեղասպանության 100-ամյակին: Այն միջազգային պրեմիերա էր՝ գրված հատուկ Ժորա Սարգսյանի համար:

Փառատոնի բացման արարողությունը կայացավ 2015 թ. հունիսի 24-ին Երևանի Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը: Համերգին ելույթ ունեցած Դավիթ Դյակովը և Ժորա Սարգսյանը ներկայացրին տարբեր ժամանակաշրջանների երաժշտություն:

Համերգի երկրորդ բաժնում Դավիթ Դյակովի կատարմամբ հնչեցին դասական և ռոմանտիկ շրջանի ստեղծագործություններ: Նրանց ելույթները բազմաոճ էին, տարբերվող և հագեցած: Դավիթ Դյակովի և Ժորա Սարգսյանի գեղեցիկ ելույթներն անտարբեր չթողեցին ունկնդրին:

Բացման համերգին ներկա էին բազմաթիվ երաժշտասերներ, արվեստագետներ, կոմպոզիտորներ, հայտնի և ճանաչված մարդիկ: Նրանց թվում էր նաև կոմպոզիտոր, ժողովրդական արտիստ Տիգրան Մանսուրյանը, ով, համերգով հիացած, խոստացավ ստեղծագործել այդ գեղեցիկ գործիքի համար:

Մեկ տարի անց կայացավ Կիթառի երևանյան միջազգային 2-րդ փառատոնը: Թվով 2-րդ փառատոնի հյուրերն էին միջազգային ճանաչում ունեցող գերմանացի կիթառահար Հյուբերթ Քեփփելը⁶, կիթառահար, վոկալիստ և դիրիժոր Դմիտրի Մուրինը, Դավիթ Դյակովը և փառատոնի գեղարվեստական ղեկավար Ժորա Սարգսյանը: Անդրադառնալով այս երկու տարիների ընթացքում փառատոնի մասնակիցներին՝ հարկ է նշել, որ նրանցից յուրաքանչյուրն իր հետքն է թողել Հայաստանի կիթառային արվեստի զարգացման գործում:

Հյուբերթ Քեփփելի բացառիկ կատարումները նոր չափանիշներ են բերել դասական կիթառի կատարման մեջ: Համերգին, բացի դասական կոմ-

ջազգային մրցույթների դափնեկիր:

³ Արտյոմ Դերվոեդ (1981 թ., Ռուսաստան) – կիթառահար, մանկավարժ, միջազգային մրցույթների դափնեկիր, “Виртуозы Гитары” Մոսկովյան միջազգային փառատոնի գեղարվեստական ղեկավար, Ռուսաստանի Գնեսինի անվան երաժշտական ակադեմիայի և Մոսկվայի մշակույթի պետական համալսարանի պրոֆեսոր:

⁴ Բոազ Էլկայամ (Իսրայել) – կիթառահար, կիթառի վարպետ:

⁵ Ռոլֆ Ստրավեր (1956 թ., Նիդեռլանդներ) – կիթառահար, կոմպոզիտոր, Նեյմեհենի պետական համալսարանի պրոֆեսոր:

⁶ Հյուբերթ Քեփփել (1951 թ.) – գերմանացի կիթառահար:

պոզիտորների ստեղծագործություններից, հնչեցին նաև ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ: Հիշարժան էր Հ. Վ. Հենցի⁷ «Էլ Սիմա-րոնի» ստեղծագործությունը, որի փոխադրումը կատարել է Հ. Քեփիփելը, խոսքերի հեղինակն էր Հանս Մագնուս Էնգեսթերգերը⁸: Հետաքրքիր էր կիթառի դերն այս ստեղծագործության մեջ: Այն կատարում էր ոչ միայն նվագակցողի դերը, այլև պատմվածքը լրացնում էր յուրահատուկ և կիթառին ոչ բնորոշ ձայնային էֆեկտներով: Ստեղծագործության ընթացքում Հյուբերթ Քեփիփելն օգտագործեց թավջութակի աղեղ, ինչն անսովոր արտահայտչամիջոց է դասական կիթառի համար:

Տպավորիչ էր Դավիթ Դյակովի մենահամերգը, որը տեղի ունեցավ հուլիսի 8-ին Գաֆեսճյան արվեստի կենտրոնում: Դյակովի նվագացանկը 200-ից ավելի ստեղծագործություններ է պարունակում, ուստի նրա մենահամերգի ծրագիրը հիասքանչ էր ընտրված: Նա ներառել էր կիթառային արվեստի ամենահայտնի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Համերգային ծրագրի ցանկը գլխավորում էր Յ.Ս.Բախը: Հնչեցին նաև Մ.Լայսայթի, Լ.Բրաունի, Դ.Ագուադոյի, Ն.Պազանինիի, Ա.Մանգորեյի և Մ.Ջուլիանիի հայտնի ստեղծագործությունները: Համերգի ժամանակ Դյակովը խոստովանեց, որ հաճախ է համերգային ծրագրի մեջ փոփոխություններ կատարում հենց համերգից առաջ: Հետաքրքիր է, բայց համերգը դրանից ամենևին չի տուժում:

Կոմիտասի անվան կամերային երաժշտության տանը ելույթ ունեցավ հանրաճանաչ ռուս կիթառահար Արտյոմ Դերվոեդը: Նրա կիթառը հնչել է և շարունակում է հնչել աշխարհի առաջատար բեմերից: Արտյոմ Դերվոեդի նվագացանկն ընդգրկում է ստեղծագործություններ՝ գրված հատուկ իր համար, ինչպես նաև ավելի քան 20 կոնցերտ կիթառի և նվագախմբի համար: Ունկնդրել նման տաղանդավոր երաժշտի ելույթը սեփական երկրում հազվադեպ հնարավորություն է, ուստի դասական կիթառի սիրահարները բաց չթողեցին այն: Ինչպես սպասվում էր, համերգային ծրագիրը հիասքանչ էր ընտրված:

Արտյոմ Դերվոեդի վիրտուոզ կատարումն ունկնդրին տեղափոխեց հուզումնալից մի աշխարհ՝ կիթառի քնքուշ ձայնի ներքո: Համերգի ընթացքում հնչեցին հանրաճանաչ կիթառահար-կոմպոզիտորների, ինչպիսիք են Ալոնսո Մուդարրան, Ֆեդերիկո Մորենո-Տորրոբան, Ֆրանցիսկո Տարրեգան, Խոակին

⁷ Հանց Վերներ Հենց (1926-2012) - գերմանացի կոմպոզիտոր:

⁸ Հանս Մագնուս Էնգեսթերգեր (1929) - գերմանացի գրող, պոետ, խմբագիր:

Ռոդրիգոն, ստեղծագործությունները: Հնչեց նաև Քևին Քալլահանի⁹ «Մոլեգ-նություն» ստեղծագործությունը՝ նվիրված Նիկոլո Պազանինիի հիշատակին: Ստեղծագործությունը գրված է հատուկ Արտյոմ Դերվոեդի համար: 2016թ. հունիսի 28-ին կայացավ ռուս կիթառահար, վոկալիստ և դիրիժոր Դմիտրի Մուրինի մենահամերգը, որի ժամանակ հանդիսատեսին անակնկալ էր սպասվում: Համերգի ավարտին, երբ հանդիսատեսը նորից ու նորից բեմ էր հրավիրում երաժշտին, նա հիանալի երաժշտական համար նվիրեց՝ կատարելով ռուսական ռոմանս կիթառի նվագակցությամբ:

Յուրաքանչյուր մանկավարժ աշակերտի կամ ուսանողի հետ աշխատանքը յուրովի է կազմակերպում: Կատարվող ստեղծագործության վերաբերյալ յուրովի է շտկումներ կատարում և բացատրում, թե ինչպես պետք է կատարվի այս կամ այն երաժշտական հատվածը: Այսպես, օրինակ, Դավիթ Դյակովն իր վարպետության դասի ամբողջ ընթացքում բավական էմոցիոնալ էր: Նա յուրաքանչյուր մասնակցի հետ մատնաշարի մանրակրկիտ աշխատանք էր տանում՝ բացատրելով, որ այն շատ կարևոր դեր է խաղում տեքստի ճշգրիտ մեկնաբանման գործում: Նա շատ պատկերավոր էր բացատրում, ինչը բավական հագեցած էր դարձնում դասի ընթացքը:

Արտյոմ Դերվոեդի պահանջներն այլ էին: Նա ավելի հասուն կատարում էր պահանջում: Երաժշտական ստեղծագործության բնույթը կամ շտրիխի կատարման եղանակը բացատրում էր գիտականորեն՝ հենվելով բնական երևույթների վրա:

Հյուբերթ Քեփփելի մոտեցումն այլ էր: Լինելով պոլիֆոնիայի մեծ վարպետ՝ նա նրբագեղ կատարման կողմնակից էր և գտնում էր, որ կատարման մեջ կոպտությունն անթույլատրելի է: Ի տարբերություն Հյուբերթ Քեփփելի՝ Դմիտրի Մուրինը պահանջում էր հստակ, ռիթմիկ կատարում և ձեռքի մաքուր տեղափոխում:

Չնայած նրանց դասավանդման և կատարման տարբեր մոտեցումներին, նրանց թե՛ ելույթները և թե՛ վարպետության դասընթացները մեծ բավականություն էին պատճառում:

Միանշանակ է փառատոնի դրական ազդեցությունը սկսնակ կիթառահարների, աշակերտների, ուսանողների վրա: Փառատոնի շարունակական բնույթը ստիպում է բոլոր երաժշտասերներին անհամբեր սպասել հաջորդ կայանալիք փառատոնին, որը հնարավորություն է տալիս վայելելու մեր ժամա-

⁹ Քևին Քալլահան (1958) - ամերիկացի կիթառահար, կոմպոզիտոր:

նակների հոչակավոր կիթառահարների ելույթները: Հայաստանում կիթառային արվեստի զարգացման գործում փառատոնն անփոխարինելի է: Միևնույն ժամանակ այն հիմք է նորանոր կիթառային փառատոների, ինչպես նաև մրցույթների կազմակերպման համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս հոդվածը Հայաստանում կիթառային արվեստի զարգացմանը նպաստող «կիթառի երևանյան միջազգային փառատոնի» մասին է: Փառատոնն առաջին անգամ անց է կացվել 2015 թ. հուլիս ամսին Հայաստանի կիթառահարների ասոցիացիայի և Գերմանիայի Վուպերտալի կիթառահարների միջազգային ասոցիացիայի նախաձեռնությամբ:

Բանալի բաներ – կիթառ, երաժշտություն, արվեստ, միջազգային փառատոն, կիթառային արվեստ, ելույթ:

Марианна ПОГОСЯН

ЕРЕВАНСКИЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГИТАРНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ

Это статья о Ереванском международном гитарном фестивале, который способствует развитию гитарного искусства в Армении. Впервые фестиваль состоялся в июле 2015-го года, при сотрудничестве ассоциации гитаристов Армении и международной ассоциации гитаристов Вуперталя (Германия).

Ключевые слова - гитара, музыка, искусство, международный фестиваль, гитарное искусство, выступления.

Marianna POGHOSYAN

YEREVAN INTERNATIONAL GUITAR FESTIVAL

This article is about the "Yerevan international guitar festival" which promotes development of guitar art in Armenia. The first time the festival was held was in July 2015, with the cooperation of the Armenian Association of guitarists and International Association of guitarists of Wuppertal (Germany).

Key words – guitar, music, art, international festival, guitar art, performance.

**ՏԱՅՔԻ ԵՎ ԳՈՒԳԱՐՔԻ IX-XI ԴԴ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ
ԴՊՐՈՑԻ ՓՈԽԱԶԴԵՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՐՑԸ**

Տայքը և Գուգարքը, հնուց ի վեր լինելով Հայկական լեռնաշխարհի անբաժանելի մասը, ի սկզբանե բնակեցված են եղել հայերով, որոնց մի մասը զարգացած միջնադարում ուղղափառ հավատքի հետևորդներ են եղել: I-VIII դդ. Տայքում իշխել են Մամիկոնյանները, ովքեր, պարտություն կրելով արաբներից, հաստատվում են Բյուզանդիայում, իսկ Տայքում թողնում են իրենց կրտսեր ազգականներին՝ Թռռնիկյան և Չորղվանեյան-Մամիկոնյաններին: IX դ. վերջին Աշոտ Մսակեր Բագրատունին Տայքում կառուցեց Կալմախ ամրոցը և իր ընտանիքն այնտեղ տեղափոխեց: X դարի կեսերին Տայքում իշխում էին Բագրատունի Կյուրապաղատները, որոնցից ամենահայտնին Դավիթ Կյուրապաղատն էր (966-1000թթ.), իսկ նրա մահից հետո Տայքը ժառանգվեց Բյուզանդիային¹:

X դ. երրորդ քառորդում Տայքի հայոց թագավորությունում կառուցվում է Օշկավանքը (խաչածև կենտրոնազմբեթ եռախորան տիպ), որից հետո՝ X-XI դարերում, այս տիպի տաճարներ կառուցվել են ինչպես Բյուզանդիայում (Աֆոնի վանքերի կաթողիկեները, Մեծ Լավոում, Իվիոում, Վաթթապեղում և այլն), այնպես էլ վրացա-արբխազական թագավորության տարածքում, Կախեթում (Քութայիսի տաճարը՝ 1003 թ., և Ալավերդիի տաճարը՝ XI դարի առաջին քառորդ)²:

Ըստ Արմեն Ղազարյանի՝ այս հորինվածքը չի հարում բյուզանդական ավելի վաղ կառուցված տաճարներին, այն ինքնատիպ է, և ամենայն հավանականությամբ Բյուզանդիայում գտնվող տաճարները պետք է ազդված լինեին Տայքի օրինակներից³:

Վերոնշյալ գաղափարը հաստատում են Գեորգի Մթացմնդեցու նյութերը, որոնց համաձայն՝ Հովնան Թռռնիկյան-Մամիկոնյանը գաղտնի անցել է հոգևոր ծառայության Տայքում գտնվող Չորղվանում (Չորղվանք), հետո այլ

¹ ՀՄՍՀ ԳԱ, Հայ ժողովրդի պատմություն, հատոր III, Երևան, 1976, էջ 108:

² **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, с. 24.

³ Նույն տեղում, էջ 24–27:

հոգևորականների հետ մեկնել է Փոքր Ասիայում գտնվող վանքերից մեկը ծառայության: Որոշ ժամանակ անց իր բարեկամ Թոռնիկի հետ, որը հաղթել էր Բյուզանդիայում հայազգի ապստամբ զորավար Վարթ Սկլերոսին, կառուցում է Իվիոի վանքը Աֆոնում (980-983 թթ.)⁴:

Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ եռախորան կենտրոնազմբեթ տաճարները, սերելով վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետական ակունքներից (Դվինի և Թալինի տաճարներ), զարգացած միջնադարում կառուցվել են Տայքում և Գուգարքում, որից հետո տարածվել են հարակից երկրներում: Ըստ վերը նշված փաստերի՝ պատահական չէ, որ Աֆոնի կաթողիկեն, Վաթոպեդի և Իվիոի տաճարները կառուցվել են՝ ազդվելով Տայքի և Գուգարքի ավելի վաղ կառուցված եռախորան կենտրոնազմբեթ տիպի տաճարներից: Սակայն, ինչպես ցույց են տալիս ելակետային նյութերի մեր հետազոտությունները, եթե ծավալատարածական լուծումներով Վիրքի կառույցներն ազդված են Տայքի և Գուգարքի կառույցներից, ապա հատակագծային լուծումներով, ինչպես նկատել է Տիրան Մարությանը, ավելի հարիր են վաղքրիստոնեական հայկական Դվինի և Թալինի տաճարներին⁵:

Վ. Բերիձեն, դիտարկելով Օշկավանքի, Քութայիսի և Ալավերդիի տաճարների կառուցման իրարահաջորդ և այլ փաստեր, նկատում է, որ վրացական ճարտարապետությունը X և XI դդ. սկզբներին զարգացել է հարավարևմուտքից (հաշվի առնելով, որ Վ. Բերիձեն համարել է Տայք-Գուգարքի ճարտարապետությունը վրացական), այսինքն՝ Տայք-Գուգարքից⁶:

Ի դեպ, բյուզանդական վերը նշված հայտնի տաճարների վերականգնված (ըստ Միրոնասի և Մամալուկովի) հատակագծերը կրկին հարում են Դվինի և Թալինի հատակագծային լուծումներին: Ա. Ղազարյանը համարում է, որ Իշխանի տաճարը պետք է նախատիպ հանդիսանար Օշկավանքի և նրան հաջորդող տաճարների համար, քանի որ, ի տարբերություն Դվինի և Թալինի, Իշխանը քաղկեդոնական է եղել⁷: Մեր կարծիքով Դվինի-Թալինի տաճարի

⁴ **Закарая П.** Зодчество Тао-Кларджетии. Тбилиси, 1990, с. 127.

⁵ **Նահատակյան Գ. Ս.**, Հայաստանի և Վրաստանի եռախորան զմբեթավոր տաճարների ճարտարապետությունը // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր / << ԳԱԱ արվեստի ին-տ, Երևան, << ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 222-234:

⁶ **Казарян А.Ю.** Крестово-купольные триконхи в зодчестве Закавказья и Византии, с. 24-27.

⁷ Նույն տեղում:

հորինվածքը կարող էր հանդիսանալ նախատիպ, քանի որ Դվինը պաշտամունքի տեսանկյունից մեծ նշանակություն է ունեցել միջնադարյան Հայաստանի քրիստոնեական և նախաքրիստոնեական շրջանում, նույնիսկ շատ ավելին, քան Իշխանը: Բացի դրանից հավանական է այն տեսակետը, որ Դվինի երկրորդ վերակառուցումը տեղի է ունեցել VII դ. երկրորդ քառորդում, երբ դեռ Ներսես Տայեցին չէր կառուցել Իշխանի նշանավոր տաճարը: Այսպիսով, Բյուզանդիայում կառուցված վերը նշված տաճարները հատակագծով հարում են նախ և առաջ Դվինի և Թալինի տաճարներին, սակայն ծավալատարածական լուրջ վերափոխումների հետևանքով այժմ դժվար է հստակ պատկերացում կազմել:

Տայքում և Գուգարքում IX-X դդ. կառուցվել են նաև վեցախորան կենտրոնազմբեթ եկեղեցիներ, ինչպիսիք են՝ Արտահանի Սբ. Գևորգը (Գեոգոբա), Օլթիի Սբ. Գևորգը և Կյամգլիս (Քյամքլիս) Ալթին: Ինչպես ցույց են տալիս հետազոտությունները, այս տիպի տաճարները սերում են վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետությունից, ինչպիսիք են՝ Արագածի Գրիգորաշեն, Բագարանի Սբ. Շուշանիկ և այլ եկեղեցիներ⁸: Ջարգացած միջնադարում վեցախորան կենտրոնազմբեթ տիպի պաշտամունքային կառույցներ կառուցվել են Անիում, իսկ XI դ.՝ Վիրքի տարածքում, ինչպիսիք են՝ Բոչորման, Քացխին և Նիկորցմինդան: Բացի վերջինից, ինչպես Անիի վեցախորանները, այնպես էլ Վիրքի կառույցներն իրենց լուծումներով կապ ունեն վաղքրիստոնեական հայկական վեցախորանների հետ: Քանի որ կենտրոնական Բագրատունյաց հայկական պետության հետ սերտ ազգակցական կապեր են ունեցել Տայքի և Գուգարքի Կյուրապաղատները և Վիրքի այսպես կոչված Բագրատունիների հյուսիսային ճյուղերը, ապա պատահական չենք համարում մշակութային այս ազդեցության դրսևորումները: Այս նույն սերտ կապերը նկատվում են նաև արխազական թագավորության հետ:

Տայքյան կենտրոնազմբեթ վեցախորաններից Օլթիի Սբ. Գևորգը և Կյամգլիս Ալթին մեր վերը նշված վաղքրիստոնեական հայկական և Անիի զարգացած միջնադարյան կառույցներից տարբերվում են խորը տեղադրված գլխավոր խորանով: Բացի գլխավոր խորանից, այս տաճարների մյուս խորանները ներքուստ կիսաշրջան են կամ ավելի պայտածև տեսք ունեն, իսկ ար-

⁸ Նահատակյան Դ.Ս., Հայաստանի և Վրաստանի IX-XI դդ. պաշտամունքային ճարտարապետությունը (ավանդույթ և մշակութային փոխանցություններ), սեղմագիր, Երևան, 2014:

տաքուստ կառուցված են բազմանիստ ուղիղ պատերով, որոնց վրա մեկընդմեջ առկա են նաև որմնախորշեր: Այս երկու կառույցների գլխավոր խորանները խորանում են ինչպես ներքուստ՝ ներառելով մեկ ամբողջական խորանի շրջանի չափ տարածություն, այնպես էլ արտաքուստ՝ ընդհանուր բազմանկյուն հորինվածքից դուրս գալով՝ հատակագծում սեղանաձև տեսքով (աղ.1.ա):

Վերը նշված երևույթը վեցախորան տիպի այս կառույցներում առաջինը նկատվում է հենց տայքյան կառույցներում: Հետագայում Վիրքի տարածքում կառուցված բոլոր երեք վեցախորաններում կիրառվել է այս լուծումը: Հատկապես Նիկորցմինդայի եկեղեցում, որտեղ ավագ խորանը բավականին խորն է, նույնիսկ թաղակապ ծածկն է ուժեղացված կամարով, իսկ արտաքինից այս կառույցը խաչաձև է, և արևելյան խորանն արտաքինից վերցված է ուղիղ պատի մեջ:

Ծավալատարածական լուծումներով Տայք-Գուգարքի՝ IX-X դդ. հայկական ճարտարապետական դպրոցն առանձնանում է վերասլացությամբ, որն արտահայտվում է պաշտամունքային կառույցների ուղղահայաց հորինվածքներում և համաչափություններում:

Եթե հատակագծային լուծումներում Տայք-Գուգարքի ճարտարապետությունը ժառանգել և զարգացրել է վաղքրիստոնեական ավանդույթները, ապա գրեթե նույն պատկերն ենք տեսնում նաև ծավալատարածական հորինվածքներում: Հիմնական ուղղահայաց համաչափությունները զգալի փոփոխություններ են կրում: Հորինվածքում ընդգծվում է գմբեթային համակարգի դերը՝ հարաբերությունն ընդհանուր կառույցի ծավալի հետ, Օշկում՝ 1:1,3, Իշխանում, Խախում, Խանձթավանքում, Նորշենում և այլն 1:1,1-1:1 է լինում: Այս միտումը փաստորեն առկա է Տայքի և Գուգարքի հատկապես X դ. ճարտարապետության մեջ: Հետագայում այս միտումը շարունակվել է ինչպես նույն տարածքների XI-XIV դդ. պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ (Քոբայր, Սրվեղ, Կիրանց, Ախթալա, Ծուղորուղաշեն և այլն), այնպես էլ ավելի հյուսիս գտնվող վրացական ճարտարապետության մեջ (Ալավերդի, Սվետիցղովելի, Սամթավիսի, Սամթավրո և այլն):

Նման պատկեր ենք տեսնում նաև գմբեթակիր կամարների լայնություն-բարձրություն հարաբերությունների մեջ: Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետության մեջ՝ Խախում, Դոլիսխանայում և Նորշենում 1:2 հարաբերություն ենք տեսնում: Այս հարաբերությունը տեսնում ենք վաղքրիստոնեական հայկական մի շարք կառույցներում ևս (Թալինի տաճար, Կոշ, Հնեվանք և այլն), մի շարք այլ կառույցներում, ինչպես Օշկ, Իշխան, Տրեթ և այլն՝ 1:2,5, իսկ Կումբուրդո-

յուն նույնիսկ՝ 1:3,5, հետագայում այս մոտեցումն ընդունվում է նաև վրաց ճարտարապետության մեջ (աղ.1.բ):

Վերասլաց հորինվածքը բնականաբար արտահայտվում է նաև արտաքին ճակատներում: Հստակ նկատվում է երկթեք ճակտոնների տանիքների թեքությունների կտրուկ աճ: Իշխանի, Խախուի, Օշկի, Խանձթայի, Դոլխախանայի, Նորշենի և այլ պահպանված կառույցների տանիքների թեքությունները մոտ 37-41⁰ են, իսկ համեմատության կարգով նշենք, որ վաղքրիստոնեական շրջանի Թալինի տաճարի և Դորբանտավանքի եկեղեցիների տանիքների թեքությունները կազմում են 24-26⁰: XI-XIII դդ. հայկական և վրացական ճարտարապետության մեջ այս միտումը շատ ավելի է զարգանում:

Տայքի և Գուգարքի IX-XI դդ. պաշտամունքային կառույցներից մի քանիսում կիրառվել է քար-աղյուս համադրությամբ որմնաշար, որտեղ արդեն բավական հնուց ի վեր հայտնի «Միդիս» քարե շարվածքի հետ միասին կիրառվել է նաև թրծված աղյուս: Չորդվանքի՝ X դարում կիրառված քար-աղյուսե որմնաշարը փաստորեն մեզ հայտնի առաջին կառույցն է այդպիսի որմնաշարով ինչպես հայկական, այնպես էլ վրացական ճարտարապետության մեջ, սակայն այս շարվածքի նախատիպերը տեսնում ենք վաղբյուզանդական ճարտարապետության մեջ: Այս տիպի որմնաշարը հետագա դարերում որոշակիորեն գտնում է իր կիրառությունը ինչպես Գուգարքում (Սրվել, Կիրանց), այնպես էլ վրաց ճարտարապետության մեջ: Սակայն իր կիրառությունը գտնում է հատկապես ուշ միջնադարի Տփղիս-Թիֆլիսի հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ⁹:

Այս շարվածքը կիրառվել է նաև XI դարով թվագրվող Պիցունդայի եկեղեցում, որն աբխազական թագավորության նշանավոր կառույցներից է և ըստ Վինոգրադովի՝ այս տիպի շարվածքը սերտ կապ ունի նաև Տայքի ճարտարապետության հետ¹⁰:

Տայքի և Գուգարքի հայկական ճարտարապետական դպրոցի ձեռքբերումներից մյուսը գմբեթային փոխանցման տրոմպասառագաստային համալցված մեթոդի ստեղծումն է և լայն կիրառությունը (Օշկ, Իշխան, Կումբուրդո,

⁹ Նահատակյան Դ. Ա., Քար-աղյուս համադրությամբ որմնաշարը IX-XIII դդ. հայկական պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական տասներորդ նստաշրջանի նյութեր / ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ., Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2016, էջ 127-138:

¹⁰ Виноградов А. Ю., Белецкий Д. В. Церковная архитектура Абхазии в эпоху Абхазского царства. Конец VIII - X в. Москва, 2015, с. 247-250.

Նորշեն, Դոլխխանա, Տբեթ և այլն): Այս մեթոդը հետագայում բավականին քիչ է օգտագործվել ինչպես վերը նշված տարածքներում, այնպես էլ նրանցից դուրս: Հայկական զարգացած միջնադարի ճարտարապետության մեջ հայտնի Հոռոմոսի վանքի գլխավոր եկեղեցու գմբեթային փոխանցումը ևս լուծված է այս մեթոդով¹¹:

Աբխազական թագավորության տարածքում հայտնի Պիցունդայի եկեղեցում նույնպես հանդիպում ենք այս մեթոդի կիրառությանը, որն ըստ Վինոգրադովի՝ փոխազդեցություն ունի Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետության հետ¹²:

Ինչպես վաղըրիստոնեական հայկական ճարտարապետության մեջ, այնպես էլ ավելի ուշ շրջանի Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետության մեջ, հարդարանքի հիմնականում զուսպ դրսևորումներ ենք տեսնում, սակայն որոշ դեպքերում հանդիպում ենք նաև ճոխ հարդարանքի: Հետազոտությունները ցույց են տալիս, որ ընդհանուր հարդարանքի ձևերը և խորհրդաբանությունը նույնպես ժառանգվել են ավելի վաղ շրջանից և տեղակայված են հիմնականում պատուհանների և մուտքերի շրջանում: Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետական դպրոցում, բացի քաջ հայտնի կամարունքով պատուհանների տիպից, հանդիպում ենք մեր կողմից այսպես կոչված կիսափակ և փակ տեսակի շրջանակներով պատուհանների, որոնց ծագումը կապված է այս դպրոցի ճարտարապետական ձեռքբերումների հետ: Կիսափակ տիպի հարդարանքով պատուհանները X դ. վերջում և XI դարում կիրառվում են նաև Անի-Շիրակի ճարտարապետական դպրոցի մի քանի նշանավոր կառույցներում, ինչպիսիք են՝ Անիի Մայր տաճարը, Մարմաշենի վանքի գլխավոր եկեղեցին և այլն, սակայն ընդհանուր առմամբ լայն կիրառություն չեն ստանում մյուս հայկական շրջաններում, իսկ վրացական ճարտարապետության մեջ հայտնի չէ նրանց կիրառությունը: Փակ տիպի՝ ամբողջությամբ շրջանակի մեջ վերցված պատուհանների տիպը, ընդհակառակը, շատ մեծ տարածում է գտնում հետագա դարերում ինչպես Տայքի և Գուգարքի տարածքում, այնպես էլ որջ Հայկական լեռնաշխարհի զարգացած միջնադարի պաշտամունքային կա-

¹¹ **Наатакян Д.С.** О некоторых конструктивных особенностях Тайкских и Гугаркских церковных построек в X-XI вв. // Сборник научных трудов ЕГУАС. Ереван, 2013, том III (50), с. 61-65.

¹² **Виноградов А. Ю., Белецкий Д. В.** Церковная архитектура Абхазии в эпоху Абхазского царства. Конец VIII - X в., с. 250-253.

ռույցներում: Այս տիպի պատուհաններ են հայտնվում և՛ արխագավրացական, և՛ բյուզանդական ճարտարապետության մեջ (աղ.1.գ):

Արտաքին ճակատների լուծումներում, բացի հատակագծում եռանկյունի կտրվածքով խորշերից, որոնք հայտնի են դեռևս վաղքրիստոնեական հայկական ճարտարապետությունից, կիրառվել են նաև հարթ, ուղղանկյուն հատակագծով խորշեր՝ արտաքին ճակատների ձևավորման համար: Խորշերն արված են կամարաշարերի ներքին հատվածում: Ա. Ղազարյանը ճիշտ է նկատել¹³ նշելով, որ այդպիսի խորշերն առաջ են եկել ամենայն հավանականությամբ Օշկավանքում, որից հետո լայն տարածում են գտել Տայքում: Ուղղանկյուն կամ հարթ խորշերը հետագայում որոշակիորեն կիրառվել են թե՛ Հայկական լեռնաշխարհում, թե՛ նրանից դուրս:

Տայքի և Գուգարքի եկեղեցական ճարտարապետության մեջ պատուհանների և լուսամուտների մի հետաքրքիր լուծման օրինակ է ճառագայթաձև շարվածքով կամ ներկվածքով հորինվածքը: Այս մեթոդի առաջին կիրառությունը տեսնում ենք Խախ վանքի գլխավոր եկեղեցու արևելյան, արևմտյան և հարավային ճակատներին: Պատուհանների բացվածքից վերև՝ մինչև կամարունքը, մեկընդմեջ հաջորդականությամբ շարված են սպիտակադեղնավուն և կարմիր տուֆի կամարաձև շարեր: Տայքի և Գուգարքի մյուս եկեղեցիներում այս մտահղացումն իրականացվել է կարմիր ներկվածքի օգնությամբ (Օշկ, Դոլիխխանա, Չորդվանք, Պարխար և այլն): Դեռևս հայտնի չեն այս մեթոդով այլ պաշտամունքային կառույցներ Տայք-Գուգարքից դուրս, և նմանատիպ լուծումները բացակայում են նաև ավելի վաղ շրջանի թե՛ հայկական, թե՛ վրացական ճարտարապետության մեջ: Մենք առաջ ենք քաշում երկու վարկած այս հորինվածքի ծագման շուրջ: Նախ՝ այդպիսի շարվածքը կամ ներկվածքը խորհրդանշում է արեգակ, որի պաշտամունքի ակունքները պետք է փնտրել հայկական նախաքրիստոնեական շրջանում: Մյուս վարկածը բյուզանդական աղյուսե շարվածքով պատուհանների տեսքի վերարտադրությունն է քարե շարվածքով կամ ներկով¹⁴:

Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետական նորամուծություններից է նաև

¹³ **Казарян А.** Образы «Майр екегеци» («Матери-церкви») в армянской архитектуре // Материалы международной научной конференции. “Идея и образ”. Москва, 2009, с. 9-28.

¹⁴ **Наатакян Д.С.** О примерах в декоративном оформлении окон в храмах X века в Тайке и Гугарке // Известия Союза Строителей Армении. Ереван, 2013, т. 3-4 (187-188), с. 73-78.

գլխավոր խորանի ներքին արևելյան ուղղահայաց պատերի խորշաձև լուծումը: Հատակագծում կիսակլոր խորշերով կառուցված է Խախուվանքի Սբ. Մարիամ եկեղեցին (IX-X դդ.): Կենտրոնական լուսամտի աջ և ձախ կողմերի վրա տեղակայված են չորսական խորշեր, որոնց բարձրությունը համընկնում է լուսամտի ներքին բացվածքի վերին նիշի հետ, այսպիսով, ստացվել են բավականին բարձր խորշեր: Այս մեթոդի հաջորդ կիրառությունն Անիի Մայր տաճարի գլխավոր խորանին է: Ի տարբերություն Խախուի Սբ. Մարիամ եկեղեցու՝ այստեղ առկա են որոշակի տարբերություններ: Նախ՝ խորշերը տեղակայված են լուսամտի ստորին մակարդակից ներքև, իսկ խորշերի քանակը տասն է: Խորշերի վերին հատվածներն իրականացված են պայտաձև կամարով և ձևավորված են հովիարաձև զարդամոտիվներով: Ի դեպ, այդ հովիարաձև զարդաձևն ամեն խորշում յուրովի է փորագրված: Հատակագծում կիսակլոր խորշեր կիրառվել են նաև վրացական ճարտարապետության մեջ, այդպիսին է Սվետիցխովելի տաճարը՝ XI դար: Ակնառու է ընդհանուր նմանությունն Անիի Մայր տաճարի և Խախուի Սբ. Մարիամի խորանների լուծումների հետ: Պարզությամբ նման են Սբ. Մարիամ եկեղեցու խորշերին, իսկ ձևով հիշեցնում են Անիի Մայր տաճարի խորանի լուծումները: Այս դեպքում խորշերի քանակը տասնմեկն է: Հատակագծում կիսակլոր խորշերի հորինվածքը կիրառվել է նաև Մարմաշենի գլխավոր եկեղեցու խորանին, որը թվագրվում է XI դարով: Այս հորինվածքի կիրառությունը երևում է նաև XIII դարի հայկական նշանավոր պաշտամունքային կառույցներից մեկի՝ Գեղարդավանքի գլխավոր եկեղեցու խորանի վրա: Ի տարբերություն մինչ այս նշված օրինակների՝ այստեղ խորշերը հատակագծում ուղղանկյուն են և խորը չեն: Խորշերի քանակը տասներկուսն է: Այս մեթոդի ամենահավանական սկզբնաղբյուրներն են VII դ. հայկական նշանավոր պաշտամունքային կառույցները՝ Ջվարթնոց, Բանակ և Իշխան, որոնց կառուցմանը ձեռնամուխ է եղել Ներսես Տայեցի Շինարար Կաթողիկոսը: Այդ տաճարներում խորանների պատերն իրականացված են առանձին կանգնած սյունակամարային համակարգով, և ամենայն հավանականությամբ սյունակամարային համակարգի գաղափարը զարգացած միջնադարում վերարտադրվել է խորշերի տեսքով¹⁵:

¹⁵ **Նահատակյան Գ. Ս.**, IX-XIV- դդ. հայկական և վրացական եկեղեցական կառույցների գլխավոր խորանների հարդարման եղանակներից մեկի մասին // Մշակութային մտավոր ժառանգությանը նվիրված միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների դրույթները / Երևան, 2014, էջ 153-156:

Այսպիսով, ելնելով վերը նշված հետազոտություններից, կարելի է եզրակացնել.

ա. Տայք-Գուգարքի IX-X դդ. եկեղեցական ճարտարապետության վրա նկատելի են բյուզանդական ճարտարապետության որոշակի ազդեցության դրսևորումներ, սակայն, բնականաբար իր ծանրակշիռ ազդեցությունն է ունեցել հայկական վաղըրիստոնեական ճարտարապետությունը, այսինքն՝ նկատում ենք վաղ հայկական ճարտարապետական ավանդույթների ժառանգություն:

բ. Տայք-Գուգարքի հայկական ճարտարապետական դպրոցն իր հերթին ունեցել է ազդեցություն ինչպես միջնադարյան հայկական այլ ճարտարապետական դպրոցների, այնպես էլ հարակից երկրների ճարտարապետությունների վրա: Բավականին նշանակալի ազդեցություն է ունեցել զարգացած միջնադարի վրացական ճարտարապետության վրա. նկատելի է նաև ազդեցությունը բյուզանդական ճարտարապետության վրա: Ազդեցությունները դրսևորվում են ինչպես ճարտարապետահատակագծային, ծավալատարածական, կոնստրուկտիվ, այնպես էլ դեկորատիվ-հարդարանքային լուծումներում:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Աշխատությունում անդրադարձ է կատարվել Տայք-Գուգարքի IX-X դդ. հայկական ճարտարապետական դպրոցի փոխազդեցությունների արդի հարցերին ինչպես հայկական ճարտարապետական այլ դպրոցների, այնպես էլ հատկապես հարակից երկրների ճարտարապետության հետ: Տայք-Գուգարքի հայկական ճարտարապետական դպրոցը մեծ դեր է ունեցել զարգացած միջնադարի ողջ հայկական ճարտարապետության զարգացման համար: Բացի դրանից, առկա են նաև այդ ճարտարապետական դպրոցի ազդեցությունները հարակից երկրների ճարտարապետության վրա, որոնք դրսևորվում են պաշտամունքային կառույցների հատակագծային, ծավալատարածական և դեկորատիվ հարդարանքային լուծումներում:

Բանալի բաներ – ճարտարապետական դպրոց, ճարտարապետական փոխազդեցություն, ավանդույթների ժառանգություն:

Давид НААТАКЯН

ВОПРОС О ВЗАИМОВЛИЯНИИ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРНОЙ ШКОЛЫ ТАЙКА И ГУГАРКА IX-XI ВВ.

В работе говорится об актуальных вопросах взаимовлияния армянской архитектурной школы Тайка и Гугарка IX-XI вв. как с другими армянскими

школами, так и, особенно, с зодчеством соседних стран. Армянская архитектурная школа Таика и Гугарка имела большую роль в развитии всеобщей армянской архитектуры развитого средневековья. Кроме того, имеет место влияние этой архитектурной школы на зодчество соседних стран, которое отображается на планировочных, объемно-пространственных и декоративных решениях.

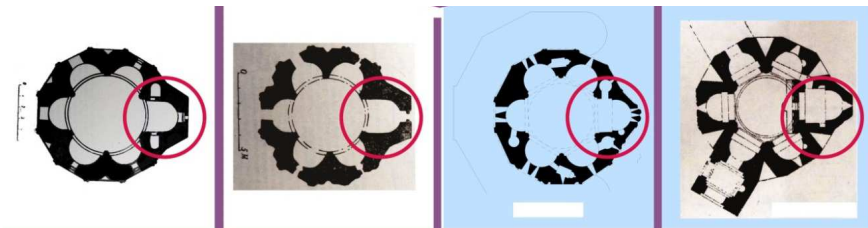
Ключевые слова – архитектурная школа, архитектурное взаимовлияние, преемственность традиций.

Davit NAHATAKYAN

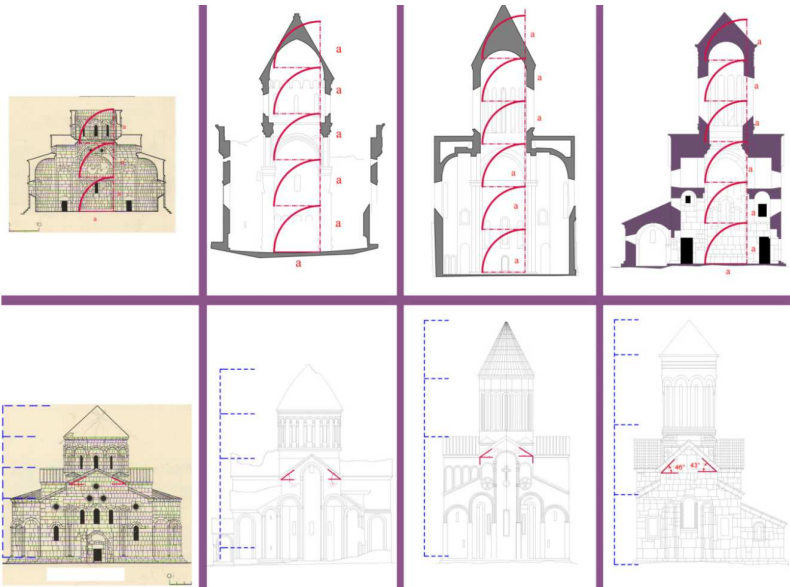
THE ISSUE OF INTERACTIONS OF ARMENIAN ARCHITECTURAL SCHOOL OF TAIK AND GUGARQ IN IX-XI CENTURIES

The study refers to timely issues of interactions of Armenian architectural school's of Taik and Gugarq in IX-X centuries not only with other Armenian schools of architecture, but also especially with that of neighboring countries. The Armenian architectural school of Taik-Gugarq played a great role in the development of the whole medieval Armenian architecture. In addition there are also some influences of that architectural school on the architecture of the neighboring countries, which are manifested in religious buildings' layout, in the solutions of volume-dimensional and decorative elements.

Key words – architectural school, architectural interaction, heritage of traditions.



ա. Տայքի և Վիրքի վեցախորան եկեղեցիները: Ձախից՝ Քյամբլիս Ալթի (Տայք), Օլթիի Աբ. Գևորգ (Տայք), Քացխի (Վիրք), Բոչորմա (Կախեթ):



բ. Ծավալատարածական համաչափությունների վերլուծություն: Ձախից՝ Թալինի տաճար VII դ. (Այրարատ), Օշկավանք (Տալք) X դ., Ալավերդի(Կախետթ) XI դ., Ծուղորուղաշեն XII-XIII դդ. (Գուգարք):



գ. Փակ տիպի շրջանակավորված պատուհաններ: Ձախից՝ Կումբուրդո X դ. (Գուգարք), Նորշեն X դ. (Գուգարք), Սվետիցխուվելի XI դ. (Վիրք), Նիկորցմինդա XI դ. (Վիրք): Աղյուսակ 1

**ԼԵՎՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆ. ԿՈՆԿՐԵՏ ԱՐՎԵՍ,
ԱԲՍՏՐԱԿՑԻԱ - ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Կոնկրետ կամ թանձրացյալ արվեստը եվրոպական ավանգարդ արվեստի կենտրոնական ուղղություններից է, այն առաջացել է XX դարի առաջին կեսին և իր արտացոլումն է գտել գեղանկարում, քանդակում, լուսանկարչության և պոեզիայի մեջ: Կոնկրետ արվեստի գաղափարը հայտարարվել էր նիդեռլանդացի նկարիչ Թեո վան Դուբուրգի կողմից 1924 թ., իսկ 1930-ին այն մտավ կոնկրետ արվեստ խմբի ծրագրի մեջ: Նախատեսված էր, որ կոնկրետ արվեստը իդեալական դեպքում պետք է հիմնվի բացառապես մաթեմատիկական և երկրաչափական պարամետրերի վրա: Կոնկրետ արվեստը չուներ որևէ սեփական սիմվոլիկ նշանակություն և ծնում էր բացառապես երկրաչափական, արվեստագետի մտքի թռիչքն արտացոլող կոնստրուկցիաներ: Արվեստագետ Ռիխարդ Լոզեն, օրինակ, կոնկրետ արվեստում տեսնում էր կոնստրուկտիվիզմի տարատեսակներից մեկը:

Կոնկրետ արվեստի նպատակը շվեյցարացի նկարիչ Մաքս Բիլն արտահայտում է հետևյալ կերպ. կոնկրետ արվեստն իր առջև խնդիր է դնում ստեղծելու օգտագործմանը պատրաստ հոգևոր արժեքներ նույն կերպ, ինչպես մարդը նյութական իրեր է ստեղծում: Կոնկրետ արվեստի ստեղծագործությունները չափման էտալոն են և հարմոնիկ կարգ: Այդ արվեստը կանոնակարգում է համակարգերը և գեղարվեստական միջոցներով ներմուծում է այդ կարգը կյանք:

Արվեստագետներ Թեո վան Դուբուրգի, Օտտո Կարսլունդի, Ժան Հեյլոնի և Մարսել Վանցի հետ Թուրունջյանը «Կոնկրետ արվեստ» խմբի հիմնադիր անդամ է եղել:

Խմբի մանիֆեստը լույս տեսավ 1930 թ. Փարիզում ամսագրի տեսքով: Դրանում հրապարակվեցին թանձրացյալ արվեստի գեղանկարչության 6 հիմնական հիմունքները¹.

1. արվեստը համապարփակ է, բազմակողմանի:
2. Արվեստի գործը պետք է ամբողջապես ստեղծված և ձևավորված լինի դրա իրականացումից առաջ: Այն ոչինչ չպետք է ընդունի բնության ձևերից, զգացմունքայնությունից, գերզգայությունից: Մենք ցանկանում ենք դուրս հանել քնարականությունը, դրամատիզմը, խորհրդավորությունը:

¹ Art Concret, revue, 1930, p. 1 // **Fabre G.**, Tutundjian. Paris, 1994, p. 104.

3. Նկարը պետք է ամբողջովին կազմված լինի պլաստիկ տարրերից, այսինքն՝ հարթություններից և գույներից: Պատկերային տարրը իրենից բացի ոչ մի այլ նշանակություն չունի, ինչպես և կտավը:
4. Նկարի կազմվածքը, ինչպես նաև դրա տարրերը, պետք է պարզ լինեն և վիզուալ տեսանկյունից վերահսկվեն:
5. Տեխնիկան պետք է մեխանիկական լինի, այսինքն՝ հստակ, հակաիմպրեսիոնիստական:
6. Ճիգ բացարձակ պարզության²:

Մանիֆեստն ավարտվում էր վերոհիշյալ հինգ հիմնադիր արվեստագետների ազգանուններով: Խմբի անդամները հանդիպում են փարիզյան արվարձան Կրեմլին-Բիսետրի Թութունջյանի առանձնատանը: Տարբեր ազգերի արվեստագետների այդ խմբից Թութունջյանին շատ մտերիմ էին Հելյոնը և Արպը: Վերջինս, իհարկե, խմբի անդամ չէր, սակայն նրա անդամների հետ շատ ջերմ հարաբերությունների մեջ էր: «Կոնկրետ արվեստ»-ի մանիֆեստի հիմնական մասը ֆինանսավորած նկարիչ Օտտո Կարսլունդը նույն թվականին Ստոկհոլմում կազմակերպում է “AC, Kubism, post-kubism, purism, konstruktivism, neo-plasticism, surrealism, sur-impressionism, internationell utstalling av-post-kubistik Kunst” ցուցահանդեսը, որտեղ Թութունջյանը երեք կտավ և երեք ռելիեֆ է ներկայացնում:

Կոնկրետ արվեստ շարժման գաղափարներին Թութունջյանի ստեղծագործություններից ամենից հարազատ են 1920-ականների վերջի գրաֆիկական աշխատանքներն ու ռելիեֆները: Դրանք համապատասխանում են թանձրացյալ արվեստի հիմունքներին հետևյալ սկզբունքներով՝ գրաֆիկաները կազմված են բացառապես երկրաչափական տարրերից՝ գծերից, հարթություններից, կետերից: Դրանց կոմպոզիցիոն լուծումները հիմնված են հավասարակշռության սկզբունքի վրա, հիմնականում ասիմետրիկ են: Ռելիեֆները մոնոքրոմ են և բացառում են ցանկացած տիպի քնարականություն, կազմված են բացառապես երկրաչափական տարրերից, դրանց կոմպոզիցիոն լուծումները լակոնիկ են: Դրանք կոնկրետ արվեստի փայլուն նմուշներ են, երկրաչափական արտրակցիայի գլուխգործոցներ: Ռելիեֆներից, ցավոք, ներկայումս ընդամենը մի քանի տասնյակ է պահպանվել, այնինչ դրանց ընդհանուր քանակը 358-ն էր³: Թութունջյանի դստեր հիշողություններով դրանք պահվում էին

² Նույն տեղում:

³ **Oliverau Ch.** Léon Tutundjian - 1906-1968. L'oeuvre construite 1925-1930, travail de recherche de Diplôme d'Etudes Approfondies soutenue à l'Université de Dijon, juin 1985, p. 49.

իրենց տան նկուղում և կորել էին Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին: Ամենայն հավանականությամբ դրանք գողացել էին հարևանները՝ ռեյխեֆների փայտե հիմքերն այրելու և տաքանալու համար⁴:

«Կոնկրետ արվեստ» խումբը ընդամենը մեկ գարուն ապրեց: Մանիֆեստը ֆինանսավորած Կարսլունդը Ստոկհոլմի ցուցահանդեսից հետո չէր կարողացել վճարել բեռնափոխադրողի ծախսերը: Վերջինս հրաժարվել էր արվեստագետներին վերադարձնել իրենց աշխատանքները: Սկանդավից վախենալով՝ Կարսլունդը խուսափում էր Փարիզ գալուց⁵:

«Կոնկրետ արվեստի» լուծարումից հետո ձևավորվում է մեկ այլ խումբ՝

«Շրջանագիծ և քառակուսի», որը, սակայն, ընդամենը մեկ տարի է գոյատևում:

Այդ շարժմանը Թութունջյանը չի անդամակցել, սակայն դրան անդամակցել են «Կոնկրետ արվեստ» և «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» խմբավորումների անդամներից երկուսը՝ Ժան Արպը և Վանտոնգերլոոն: Նշենք միայն, որ այն ստեղծվել էր Փարիզում 1929-ին կոնստրուկտիվիստ արվեստագետներին միավորելու միտումով Տորրես Գարսիայի և Միշել Սեֆորի կողմից և նույնպես պարբերական ուներ: Շարժմանն անդամակցել էին այնպիսի մեծանուն նկարիչներ, ինչպիսիք էին Վասիլի Կանդինսկին, Պիտ Մոնդրիանը, Ֆերնան Լեժեն:

Այդ երկու խմբավորման մոխրից 1931թ. փետրվարի 15-ին ստեղծվում է «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» շարժումը /1931-36թթ./: Շարժման հանդիպումները կազմակերպում է Վան Դուբուրգը: «Կոնկրետ արվեստի» համեմատ խումբն ավելի բազմանդամ է, իսկ «Շրջանագիծ և քառակուսի» խմբի համեմատ՝ ավելի միասեռ:

1932թ. տպագրվում են խմբավորման դիրքորոշումները, որոնք ոչ ֆիզուրատիվ արվեստի մանիֆեստ էին: Տնօրենը Օգյուստ Էրբենն էր, փոխտնօրենը՝ Վան Դուբուրգը, որին նրա մահից հետո փոխարինեց Վանտոնգերլոոն: Խմբի հիմնադիր անդամներից էր Թութունջյանը, Արպի, Գլեյզի, Կուպկայի և Վալմյեի հետ նա նաև խմբավորման տնօրեն կոմիտեի անդամ էր⁶: 1931-36 թթ. շարժմանն անդամակցում են տարբեր ազգությունների մոտ հարյուր արվեստագետներ, տպագրվում է հինգ պարբերական, Փարիզի Վագ-

⁴ Նույն տեղում, էջ 47:

⁵ Fabre G. Tutundjian, p. 112.

⁶ Abstraction, Création. Art non figurative. Paris, 1932 // Association Abstraction-Création, 1932-1936, archive de l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine, L'Abbaye d'Ardenne, France.

րամ 44 հասցեով բազմաթիվ ցուցադրություններ են կազմակերպվում: Խմբավորումը դառնում է արևմտակա և կոնկրետ արվեստի տարածման կարևոր բաղկացուցիչ ոչ միայն Ֆրանսիայում, այլ նաև ավելի քիչ ներգրավված երկրներում՝ Շվեյցարիայում, Իտալիայում, Անգլիայում և ԱՄՆ-ում:

1932թ. լույս տեսած պարբերականի առաջին համարում հիմնադիրները ներկայացնում են իրենց հիմնական դիրքորոշումը և բացատրում կատարած ընտրության պատճառները:

«Մեր խմբավորումը և գործունեությունը նկարագրելու համար մենք ընտրել ենք այս բառերը, քանի որ չենք գտել ավելի ըմբռնելի և քիչ վիճելի տերմիններ: Այս պարբերագրում վերարտադրված աշխատանքների համակազմը կնպաստի դրանց նշանակության բացահայտմանը: Բացի այդ, մենք դրանցից հատուկ կերպով չենք կառչում:

Ոչ ֆիգուրատիվ՝ նկատի ունենք իրական պլաստիկայի կուլտուրան՝ որևէ բացատրողական, անեկդոտիկ, գրական, բնական և այլ տիպի էլեմենտի բացառությամբ:

Աբստրակցիա, որովհետև որոշ արվեստագետներ հասել են ոչ ֆիգուրատիվ ստեղծագործմանը բնության ֆորմաների պրոգրեսիվ արևմտակցիայի միջոցով:

Ստեղծագործություն, որովհետև ուրիշ արվեստագետներ միանգամից հասել են ոչ ֆիգուրատիվ արվեստին՝ ստեղծելով բացառապես երկրաչափական աշխատանքներ կամ միայն օգտագործելով այնպիսի էլեմենտներ, որոնք բոլորի կողմից համարվում են արևմտակա, օրինակ՝ շրջաններ, հարթություններ, ուղիղ գծեր և այլն: Մենք չենք դատում կամ համեմատում, իրարից չենք բաժանում արևմտակա զարգացումից կամ անմիջական ստեղծագործության արդյունքում իրականացրած աշխատանքները, այլ ջանում ենք ոչ ֆիգուրատիվ արվեստի փաստաթուղթ ստեղծել»⁷:

Բացի այդ, խմբավորման հիմնադիրները նշում են, որ աշխատանքների ընտրությունը «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» միության կոմիտեի պատասխանատվության տակ է և արված է ոչ ֆիգուրատիվ արվեստի հիմքի վրա: Միությանն անդամակցելու են հրավիրվել միայն իրենց հստակորեն ոչ ֆիգուրատիվ համարող արվեստագետները: Չեն հրավիրվել նրանք, ովքեր պատկերում են քիչ թե շատ ակնհայտ էակներ և իրեր, ստեղծում աշխատանքներ՝ առանց մտահոգվելու դրանց կարգի մասին:

Շարժման հիմնադիրների կարծիքով պարբերականի մեջ ոչ ֆիգուրատիվ

⁷ Նույն տեղում, էջ 1:

տիվ արվեստի գաղափարով միավորված բազմազան աշխատանքների միավորումը պետք է հեշտացներ հանդիսատեսի համար բացառապես պլաստիկ արվեստի ընկալումը:

Արվեստագետներից յուրաքանչյուրին առաջարկվել էր կից հողվածում արտահայտել իր ստեղծագործության նկատմամբ սեփական դիրքորոշումը: Այդ հողվածները, որոնք կարող էին գրված լինել հենց արվեստագետի կամ հատուկ ընտրված հեղինակի կողմից, միայն տվյալ արվեստագետի պատասխանատվության տակ էին: 1932-ով թվագրվող «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» ամսագրի առաջին համարում Թութունջյանը ներկայացնում է մեկ քանդակ և մեկ ռելիեֆ: Այդ ամսագրի կրկնօրինակը ստացել ենք Ֆրանսիայի՝ Արդենի ժամանակակից տպագրության ինստիտուտի արխիվից: Ամսագրի կազմի ծախ հատվածում այբբենական հերթականությամբ խմբավորման մասնակիցների ազգանուններն են և էջերը, որոնցում տեղադրված են նրանց գործերը: Ցանկում առկա են Կադլերի, Պիտ Մոնդրիանի անունները, Սերժ Դելունեն, Պեյսերը, Պրամպոլինին, Վիյոնը: Ընդհանուր առմամբ արվեստագետները 41-ն են: Թութունջյանի աշխատանքները 37-րդ էջում են: Այդտեղ վերարտադրված են Թութունջյանի 1928 և 1929-ով թվագրվող 1 քանդակ և 1 ռելիեֆ: Դրանց մոտ Թութունջյանն ընդամենը նշել է ստեղծագործությունների տարեթիվը: Նա որևէ մեկնաբանում չի գրել, ինչը Թութունջյանի գաղափարական մոտեցումն էր, որպեսզի հանդիսատեսի մտքի, կարծիքի հանդեպ թելադրանք չլինի: Նշենք, որ ռելիեֆն այժմ պահվում է Վալենսիայի Խուլիո Գոնսալես արվեստի կենտրոնում:

Միության աշխատանքներին մասնակցելու հրավեր էին ստացել նաև Կանդինսկին, Նյոգեբորեն, Ֆերնանդեսը, Կարսլունդը: Պարբերականի հեղինակները նշել էին, որ հնարավոր չէր եղել կապվել Լիսիցվկու, Մալևիչի, Տատլինի հետ: Ոմանք մերժել էին հրավերը, ոմանց աշխատանքների վերարտադրությունները պատրաստ չէին եղել նյութը տպագրության հանձնելու ժամանակ:

Խմբավորման հանդիպումներից և պարբերականի վրա աշխատանքի ընթացքում Թութունջյանն ինքնամփոփ, երբեմն գաղտնի, բայց շատ ուշադիր և սկեպտիկ մարդու տպավորություն ստեղծեց այն հարցերում, որոնք շատ կտրուկ կամ չափազանց պարզեցնող արտահայտումների էին հարում: Արվեստագետ Հելլոնի հուշերով. «Ըստ նրա, հենց որ մեկն ասում էր, որ ճիշտ է, նա միանգամից սխալ էր դուրս գալիս»:

Քիչ շփվող և մարգինալ լինելով հանդերձ՝ Թութունջյանն իր արվեստով նշանակալից ազդեցություն ունեցավ իր ժամանակակիցների և ընդհանրապես

ավանգարդ արվեստի վրա: 1958 թ. մայիսի 13-ի իր նամակում Հելիոնն անկեղծորեն գրում է Թութունջյանին. «Դու ոգեշնչել և ուղղություն ես տվել այսօր հայրնի դարձած բազմաթիվ արվեստագետների, օր.¹ Կալդերին, որը քեզանով հիացած էր, և որը քո աշխատանքներում տեսել էր գնդերի և բարակ գծերի համատեղման լուծումներ, որոնցից դու գեղեցիկ օբյեկտներ և կտավներ էիր ստեղծել: Արպը «Կոնկրետ արվեստ» ամսագրում քո քանդակի վերադարձության մասին խոսելիս ինձ անձամբ ասաց, որ դա վերջին փարիների ընթացքում նրա տեսած ամենագեղեցիկ ստեղծագործությունն է եղել: Վան Դուսրուզը քո մասին գովեստի խոսքերով էր արտահայտվում: Կարլսունդը քեզ իբրև ուսուցիչ է դասում: Հերբենը քեզ շար է սիրում: Ես չեմ կարողանում հասկանալ, թե ինչպես բոլոր այս մարդիկ, նրանք, ովքեր դեռ կենդանի են և հայրնի են դարձել, անարդար չեն գտնում այն փաստը, որ քո անունը լրիվ մոռացության մեջ է ընկել:

Ես անտարբեր չեմ: Համոզված եմ, որ դու էլ ինձ համար նույնը կանեիր:

Դու մոռացության մատնեցիր այն աշխատանքները, որոնք մեծ հաջողություն էին վայելում, այնպիսի աշխատանքների օգտին, որոնց նույնիսկ երեսուն փարի անց հանդիսատեսը ընկալել չգիտի»⁸:

«Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» խմբի հիմնադրումից մի քանի ամիս անց Ժան Հելիոնը համոզում է Թութունջյանին մասնակցել Գալերի Ռենեսանս ցուցասրահում տեղի ունեցած «1940» անվանումը կրող սալոնին: Նույն անուն երկրորդ և վերջին սալոնը տեղի է ունենում մեկ տարի անց՝ 1932 թ. հունվարին: Թութունջյանը դրան չի մասնակցում: Մինչև 1932 թ. Թութունջյանը մտնում է ֆիզուրատիվ արվեստին հակառակորդ բոլոր խմբավորումների անդամների շարքում: «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» խմբի ձևավորվելուց հետո՝ մոտ մեկ տարի անց, Թութունջյանն առաջին արվեստագետներից մեկն էր, ով լքեց այդ խմբավորումը՝ սյուրռեալիզմին նվիրվելու նպատակով, ինչպես ավելի ուշ կանեն խմբի անդամներից Վուլիամին, Պաալոնը, Սոլիգմաննը և Օկամոտոն:

Իր արվեստի նկատմամբ ուրիշներից առավել խստապահանջ լինելով՝ Թութունջյանը ստեղծեց երկրաչափական արստրակցիայի բացառիկ նմուշներ, որոնցով կանխագուշակեց երկրաչափական արստրակտ արվեստի միջազգային շարժումները: «Աբստրակցիա-ստեղծագործություն» խմբին Թութունջյանի անդամակցությունը միջազգային երկրաչափական արվեստի շարժմանը 1930-ականներին նրա հայտնության վերջին փուլը հանդիսացավ:

⁸ Fabre G. Tutundjian, p. 112.

Մշտապես նորարար և իր արվեստաոճի ուղղությունը հաճախ փոփոխող Թութունջյանն արդեն լիովին տարված էր սյուրռեալիզմի ինքնատիպ աշխարհով:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածը նվիրված է ֆրանսահայ արվեստագետ Լևոն Թութունջյանի (1905-1968թթ.) մասնակցությանը XX դարի առաջին կեսի եվրոպական արստրակտ արվեստի կարևոր բաղկացուցիչ հանդիսացող «Կոնկրետ արվեստ» և «Արստրակցիա -ստեղծագործություն» միջազգային խմբավորումներին, ինչպես նաև հակիրճ ներկայացնում է դրանց հիմնական գաղափարները:

Բանալի բաներ – Լևոն Թութունջյան, ֆրանսահայ արվեստ, կոնկրետ արվեստ, արստրակցիա – ստեղծագործություն:

Ирина ГАРАСЕФЕРЯН

ЛЕОН ТЮТЮНДЖЯН. КОНКРЕТНОЕ ИСКУССТВО, КРЕАТИВНАЯ АБСТРАКЦИЯ

Статья посвящена французскому художнику армянского происхождения Леону Тютюнджяну, его участию в международных объединениях Конкретное искусство и Креативная абстракция, которые являются важной составляющей европейского абстрактного искусства первой половины 20-го века. Также в статье кратко представлены основные идеи данных арт-сообществ.

Ключевые слова – Леон Тютюнджян, французско-армянское искусство, Конкретное искусство, Креативная абстракция.

Irina GARASEFERYAN

LEON TUTUNDJIAN. ART CONCRET, ABSTRACTION-CREATION

This article is dedicated to the participation of French painter of Armenian origin Leon Tutundjian to the Art Concret and Abstraction-Creation international groups which were an important part of European abstract art at the beginning of the 20th century. Additionally, short descriptions and the main ideas of these art groups are presented.

Key words – Léon Tutundjian, French-Armenian art, Art Concret, Abstraction – Création.

ՕՐՀՆԱՆՔՆ ՈՒ ԱՆԵԾՔՆ ԻՐԻԵՎ ԲԱՆԱԶԵՎԱՅԻՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍԱԿ ՀԱՅ ՕՐՈՐՆԵՐՈՒՄ

Ժողովրդական արվեստն իր ժամանակին, իր տեղում և ներքին պահանջով ստեղծված ստեղծագործություն է: Այն խտացված ներառում ու ամբողջացնում է տվյալ ժողովրդի ծեսերն ու սովորույթները, նիստուկացը, կենցաղն ու բարքերը...

Բնականաբար, նրանցում իրենց արտահայտությունն են գտնում տվյալ ժողովրդի ոչ միայն դրական, այլ նաև բացասական հատկանիշներն ու սովորույթները:

Այսօր մեր ուշադրության ծիրում են հայ ժողովրդական օրորներում բանաձևային բանահյուսության տեսակներից համարվող *անեծքն ու օրհնանքը*: Սրանք, ինչպես և երդումները, բարեմաղթություններն ու փաղաքշական խոսքերը, հիշոց-հայիոյանքները, ըստ Մ. Աբեղյանի բնորոշման, մեկ բառով կոչվում են «ցանկության խոսքեր»¹: Տվյալ բնորոշումն էլ պայմանավորված է նրանով, որ նմանատիպ խոսքերի հիմնական նպատակը որևէ բան ցանկանալու, լինելու մեջ է: Իսկ միևնույն ըղձական եղանակով արտահայտված ցանկության խոսքերից վերը նշվածները տարբերվում են իրենց հնագույն շերտերից եկող ավանդական բանաձևային մտածողությամբ ու կառուցվածքով: Սրանից զատ, ի տարբերություն փաղաքշական խոսքերի, հիշոց-հայիոյանքների և այլ ցանկության խոսքերի, անեծքներին ու օրհնանք-բարեմաղթանքներին ժողովուրդը վերագրել և վերագրում է հմայական ազդեցություն: Բանն այն է, որ հնագույն ժամանակներից սկսած՝ այդ խոսքերին հմայական ու գերբնական զորություն է վերագրվել, քանի որ այդ ամենին հավատացել է թե՛ արտաբերողը, թե՛ մարդը, ում ուղղված են այդ խոսքերը:

Արտաբերված խոսքի ունեցած այդ «անվերադարձ» զորության համոզումն էլ անեծքներին ու օրհնանքներին հաղորդել է կիրառական արժեք և նշանակություն:

Կարևորվել է նաև այն փաստը, թե ով է օրհնողը կամ անիծողը: Հատկապես զորեղ ու ահարկու են համարվել հոգևոր սպասավորների՝ հեթանոս

¹ **Աբեղյան Մ.**, Բայի եղանակներն արևելյան աշխարհաբարում, «Արարատ», 1912, էջ 177:

կամ քրիստոնյա՝ կախված ժամանակաշրջանից, առաջնորդների՝ ցեղապետ, թագավոր, ազդեցիկ մարդ տվյալ հանրայթում, ինչպես նաև ծնողի տված օրինանք-բարեմադթանքներն ու անեծքները:

Ինչպես նշում է Սարգիս Հարությունյանը.«Ժողովրդական առասպելներում ու զրույցներում առանձնապես շեշտվում է հայրական անեծքի ազդեցության զորությունը»²: Իրավամբ, քիչ չեն նման օրինակները ոչ միայն կենցաղային դրվագներում, այլ նաև ժողովրդի ընդերքում պահպանված հավատալիքային պատկերացումներում, առ այն, որ հայրական անեծքն օժտված է ի կատար ածվելու, իրականանալու հատկությամբ: Այս ամենն իր արձագանքն է գտել նաև մեր հին առասպելախառն վեպում՝ Վիպասանքում: Էստեղ Արտաշես թագավորը անիծում է իր որդուն՝ Արտավազդին: Անեծքը կատարվում է ճիշտ հոր ասածին համապատասխան, և Արտավազդին քաջքերը բանտարկում են Մասիսի վիհերից մեկում³:

Նույնանման դիպվածի ենք հանդիպում նաև «Սասնայ Ծոեր» էպոսում, երբ Դավիթն անիծում է որդուն՝ Փոքր Միերին.

«Միե՛ր, որ տու խեստ ձի կոիվ արիբ,
Ձի ամանչըցրիբ մընչ խալխին,
Կանչիբ եմ քաղցրիկ Աստված,
Քո մոտեն ժառանգ չընկնի տուրս,
Քե մախ չըլնի, չուր Քրիստոս կա դատաստան»⁴:

Լինում է հենց հոր ասածով. փոքր Միերն անմահ ու անժառանգ է մնում...

Նկատենք, որ ծնողների պարագայում առանձնակի զորեղ է համարվել հատկապես հոր կողմից տրվող անեծքը: Ինչպես ժողովուրդն է ասում. «Մոր անեծքը օրինենք է, հոր անեծքը անեծք է». այստեղ ակնհայտորեն մոր անեծքի համեմատ շեշտվում է հայրական անեծքի ազդեցության մեծ ուժը:

Ինչ վերաբերում է թեմայի արծարծմանը հայկական օրորներում, ապա օրինանքի պարագայում սրանք մոր կամ մեկ այլ հարազատի կողմից բնականորեն ու ինքնաբերաբար արտաբերվող մաղթանքներ են, որ հնչում են

² Հարությունյան Ս., Անեծքի և օրինանքի ժանրը հայ բանահյուսության մեջ, Ե., 1975, էջ 13:

³ «Մովսիսի Խորենացույ պատմություն Հայոց», Աշխատությամբ Մ. Աբեղեան և Ս. Յարութինեան, Տփղիս, 1913, էջ 191, 192:

⁴ «Սասնա Ծոեր», հատ. Ա, խմբագրեց՝ Մ. Աբեղյան, աշխատակցությամբ Կարապետ Մելիք Օհանջանյանի, Ե., 1936, էջ43, 44:

երեխային գովերգելու, նրան իբրև կատարյալ էակ ներկայացնելու և նույնիսկ փոքրիկին բնության ու երկնային մարմինների հետ համեմատելուն զուգահեռ: Օրորոցի երեխայի լուսավոր ու խոստումնալից ապագայի ակնկալիքն ու նրա հանդեպ ունեցած մեծ սերն են արտահայտված բանաձևային այս կառույց-ներում.

«Օրո՛ր, օրո՛ր օրերուդ,
Թևս դեմ բերեմ չարերուդ,
Չարխափան չարերդ խափանե,
Աստվածամարն արևդ պահե»⁵:

Առհասարակ Մարիամ Աստվածածնի կերպարը մեծ տեղ ունի հայկական օրորների օրհնանք-բարեմաղթանքներ պարունակող նմուշներում:

Այլ են նման գեղեցկագույն ու քնարական ժանրում անեծքի «առկայության» պատճառները: Դրանք հիմնականում կապված են նահապետական ընտանիքում աղջիկ երեխայի հանդեպ ժխտողական վերաբերմունքի և տղայապաշտ սովորության հետ: Չէ՞ որ, ըստ ժողովրդական համոզման, տղան համարվում է «տան սյուն ու ներսի պատ, իսկ աղջիկը՝ դրսի»:

Մանկական բանահյուսության խոշոր գիտակ Ռոզա Գրիգորյանը համարում է, որ սա հայրական գծի պահպանման հնամենի սովորության արտացոլումն է բանահյուսության մեջ⁶:

Մայրը, ով զգացել է այդ վերաբերմունքն ու անցել այդ դաժան ճանապարհը, երեխային քնեցնելիս ասում է.

«Նա՛, նա՛, նա՛, նաներ լաճիկ,
Գրողը գեյր տաներ աղջիկ,
Տերտերը գեյր տաներ աղջիկ,
Ժամհարը գեր հողեր աղջիկ,
Աղջիկ հող, հողն ի վերեն,
Մեկ տափակիկ սազն էլ վերեն,
Ոչ մեկ մարդ կույեր վերեն»⁷:

1888 թվականին Թիֆլիսում հրատարակված «Արձագանք» թերթում կարդում ենք. «Չանր է գյուղացի կնոջ և ընտանիքի համար աղջիկ երեխա ունենալը, երբ ծնվում է աղջիկ, ասում են ծնողներին՝ «Դու ողջ ըլես»: Անցնում

⁵ Մինասյան Տ., Անգիր դարությունք և առակք, Կ. Պոլիս, 1893, էջ 49:

⁶ Գրիգորյան Ռ., //Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, 1970, էջ 18:

⁷ Շերենց Գ., //Վանա սագ, II, Թիֆլիս, 1899, էջ 4:

են օրեր, ու հարևաններից շատերը մինչև անգամ չեն էլ իմանում նոր արարածի աշխարհ գալը: Իսկ իմացող և այցելության եկողներից շատերն էլ կարծես հողարկավորության եկած լինեն: Աստված, պահողին ջանասաղություն տուր,- ասում են ու հեռանում:

Ամենաամենդ հասակի մեջ, օրորոցում կապած ժամանակ նորա ամեն մի ճիչը, ամեն մի բարձր աղաղակը, հոր, մոր և ընտանիքի մյուս անդամների կողմից պատասխանվում է անեծքով-«Չո՛հ, կոլորակ գերեզման դնեմ քեզ, իսկի չճոջանաս» և այլն⁸:

Նշենք, որ աղջկական «դաժան» ճակատագրից եկող նմանատիպ ընկալումներ կան նաև այլ ազգերի մոտ, և նույնիսկ տարածքային առումով ոչ հարևան ոռուսական և ուկրաինական բանահյուսական ժողովածուում կարդում ենք.

«Նանի՛կ, նանիկ դու քնիր,
Կուզես այսօր էլ մեռիր,
Վաղը կլնի սաստիկ ցուրտ.
Կտանեն գերեզմանատուն,
Կողբանք, լաց կլինենք,
Գերեզմանում կթաղենք»⁹:

Իհարկե, ժանրի յուրահատկությամբ պայմանավորված անեծք պարունակող նմուշներն աչքի չեն ընկնում առատությամբ, սակայն դրանց գոյությունն անհերքելի փաստ է: Հետաքրքրականն այն է, որ անեծք պարունակող երաժշտական գրառմամբ օրորների նմուշներ այդպես էլ չգտանք գոնե մեր ձեռքի տակ այսօր առկա հրատարակված և կատարվող նյութերում: Բերված օրինակները գրառվել են բանագետ-բանահավաքների, ազգագրագետների կողմից, ովքեր, չտիրապետելով երաժշտական գրագիտությանն ու մեղեդին ամրակայելու հմտություններին, բանասացներից գրի են առել միայն բանահյուսական տեքստեր: Նույնիսկ չգիտենք էլ՝ ժամանակին բանասացներն այդ նմուշները երգո՞վ են ասել, թե՞ արդեն գրառելու պահին դրանց մեղեդիներն այլևս չեն հիշվել:

Ձայնագրող սարքերի բացակայության պարագայում, իսկ այդ պահին չկար դրա հնարավորությունը, այս հարցերը մնում են առկախված: Իսկ ահա նորագույն ժամանակներում գրառված և դեռևս արխիվային վիճակում

⁸ «Արձագանք», Թիֆլիս, 1888, էջ 31:

⁹ Шейн П. Русские народные песни. Петербург, 1870, с. 9.

գտնվող նյութի հետևողական ու մանրակրկիտ ուսումնասիրությամբ և հրատարակմամբ կշարունակենք զբաղվել:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Ժողովրդական արվեստը տվյալ ժողովրդի մտածողության ու տեսակի խտացումն է: Նրանում արտացոլվում են տվյալ ժողովրդի նիստուկացը, սովորույթներն ու կենցաղը: Բնականաբար, նրանում իրենց դրսևորումներն են գտնում ժողովրդի ոչ միայն դրական հատկանիշներն ու սովորույթները, այլ նաև բացասականը:

Հոդվածում քննության են առնված հայկական օրորներում օրհնանքն ու անեծքը՝ իբրև բանաձևային բանահյուսության տեսակ: Հիմնվելով գրի առնված հսկայական բանագիտական և բավականաչափ առկա մեղեդիական գրառումների վրա՝ փորձել ենք հասկանալ և մեկնաբանել օրհնանքի և անեծքի «առկայությունը» մեզ հետաքրքրող գեղջկական երգի ժանրում՝ օրորում:

Բանայի բաներ – ժողովրդական, արվեստ, բանահյուսություն, անեծք, օրհնանք, երգ:

Ани АКОПЯН

ПРИСУТСТВИЕ БЛАГОСЛОВЕНИЙ И ПРОКЛЯТИЙ В АРМЯНСКИХ КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ

Народное искусство представляет из себя концентрацию мышления и вида данного народа.

В нем отражаются обычаи и образ жизни данного народа. Естественно, в нем проявляются не только положительные стороны и обычаи народа, но и отрицательные.

В статье речь идет о благословении и проклятии в армянских колыбельных песнях, как о виде формульного фольклора. Основываясь на огромном количестве письменных записей и на основе немалых музыкальных заметок, мы попытались понять и прокомментировать "наличие" благословения и проклятия, в интересующем нас народном музыкальном жанре: колыбельной песне.

Ключевые слова – народное, творчество, фольклор, проклятие, благословение, песня.

Ani HAKOBYAN

THE PRESENCE OF THE BLESSINGS AND THE CURSES IN ARMENIAN LULLABIES

Folk art is the condensation of nation's type and mentality. It reflects the mode of life of a nation, its customs and lifestyle. Surely, not only do the positive aspects and traditions find their manifestation in folk art, but also the negative ones.

The article discusses the blessings and the curses of Armenian lullabies as formulaic sort of folklore.

Based on huge amount of available written melodic records, we tried to understand and explain the presence of the blessings and the curses in the peasant song genre – lullabies.

Key words – national, art, folklore, curse, blessing, song.

**КРИТЕРИИ УСТОЙЧИВОСТИ В АРХИТЕКТУРЕ ДУБАЯ С УЧЕТОМ КЛИМАТИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ, ХАРАКТЕРНЫХ ДЛЯ ЖАРКОЙ ПУСТЫННОЙ ЗОНЫ.
(на примере дома Шейха Саида Аль-Мактума) (рис.1)**

Дубай отличается уникальными чертами своей архитектуры, которая наряду с традиционным эстетическим своеобразием включает решения, необходимые для обеспечения природоохранных норм в условиях данного климата. Как известно, Дубай является одним из городов Объединенных Арабских Эмиратов, со множеством жилых домов и офисных сооружений, над проектировкой которых работали выдающиеся архитекторы, сумевшие обеспечить необходимый комфорт (психологический и социо-психологический) для людей, проживающих в суровых условиях пустынной зоны. При этом были соблюдены принципы устойчивости архитектуры. В традиционных сооружениях Дубая учтены стратегии по использованию силы ветра и иные подходы проектирования, позволяющие свести к минимуму потребление энергии, получаемой из ископаемого топлива. В настоящей статье за введением, в котором рассматриваются характерные особенности устойчивой архитектуры, представлено исследование архитектурных особенностей Дома Аль-Мактума, как примера местных жилых построек; на примере этого строения мы продемонстрировали то, как могут быть использованы нормативы по обеспечению устойчивости архитектурных строений. Детальное изучение эффективности данных, полученных от использования принципов и преимуществ рассматриваемого раздела архитектуры, поможет поднять качество современной архитектуры. Статья основана на данных изученной литературы и исследованиях на местах; в ней используется описательный подход.

Использование норм устойчивой архитектуры и принципов проектирования продиктовано необходимостью понимания ее важности в обеспечении качества работ в современной архитектуре. В некоторых из этих сооружений сопряжены в одно целое многочисленные элементы устойчивой архитектуры. Их можно назвать устойчивыми зданиями. Устойчивыми называются те здания, которые построены с учетом следующих действий:

1. Минимизировать использование невозобновляемых источников энергии за счет увеличения потребления возобновляемой энергии;

2. Создать комфорт в интерьере помещений с учетом климатических особенностей.
3. Удовлетворить нужды жильцов.
4. Сократить использование энергии, получаемой из ископаемого топлива.
5. Учесть особенности местности при строительстве здания..
6. Холизм.

Сочетание принципов устойчивой архитектуры в архитектуре дома Шейха Саида Аль-Мактума.

При проектировании домов должны учитываться естественные условия комфорта жителей. Характерной особенностью дома Аль-Мактума является то, что в нем учтены не только экологические параметры, но и обеспечен минимальный уровень потребления энергии за счет использования возобновляемой энергии. Это обеспечивает жителей комфортом круглый год.

Материал

Основным строительным материалом является коралловый камень. Ввиду высокой температуры и низких температурных суточных колебаний должны быть использованы материалы с низкой термальной массой, которые не поглощают жару. В рассматриваемом здании природные материалы, такие, как известняк и глиняная смесь в сочетании с пустынными растениями, явились основными строительными материалами. Корпус здания подпирают высокие и массивные стены. В целом использованные стройматериалы обладают высокой термальной массой, что существенно понижает проникновение внутрь жилого помещения. В прохладную погоду указанные материалы поглощают влагу, а в жаркий период высвобождают ее наружу. Таким образом достигается эффект прохлады. Очень важна шероховатая текстура поверхности, а также светлый цвет краски, которые значительно сокращают проникновение жары в наружные стены. С учётом климата крыша здания плоская. Обилие пальм в ОАЭ, а также растительного покрова вдоль заболоченных местностей, рек и взморья, явилось причиной того, что древесина и растительность также используются, как кровельный материал. Поэтому древесина является наиболее удачным материалом для этого климата. Древесина обладает свойством сохранения накопленной в течение дня температуры, так как она плохо проводит тепло, а в зимнее время сокращает потери тепла. Летом, в ночное время, в силу прохлады на уровне крыши и жаркого воздуха у

поверхности земли, жители предпочитают спать на крыше. Парапет вокруг крыши сделан из древесины, по форме напоминающей сотканную решетку. Таким образом достигается определенная визуальная изоляция от внешней среды, столь важная для восточной культуры, и обеспечивается циркуляция воздуха. [1]

Б. Использование воздушного потока Естественная вентиляция.

Дом Шейха Саида Аль-Мактума снабжен 2 большими и 2 малыми ветровыми башнями (рис. 2). За счет циркуляции прохладного воздуха достигается естественная вентиляция внутренних помещений, расположенных наверху по углам. Узкие проходы со светлым покрытием защищают от прямых лучей солнца и способствуют циркуляции воздуха между внутренними дворами через помещения, расположенные наверху башен. Все эти особенности обеспечивают жителей дома Аль-Мактума необходимой вентиляцией, создавая комфорт во внутренних помещениях путем использования климатических особенностей. В Дубае тропический пустынный климат, лето чрезвычайно жаркое и влажное. [2] Тропик Рака проходит через ОАЭ, чем и обусловлена жаркая и солнечная погода Дубая. Среднесуточная температура зимой равна 25 градусам Цельсия, ближе к поверхности 12-15 градусов, в пустыне и в горах 5°C, при относительно прохладной ночи; влажность прибрежных районов может достигать 50% и 60%. Летом погода в Дубае очень жаркая и влажная, со среднесуточной нормой температуры 40 градусов. Даже температура воды достигает 37°C, со средней влажностью 90%. Дожди идут в основном зимой в виде кратковременных ливней. В среднем дожди за год идут лишь 5 дней. [3]

В. Задачи проектирования с учетом климата. В условиях влажного и жаркого климата следует обеспечить следующее:

В.1. Уменьшить температуру воздуха во внутренних помещениях. Защищать здания от солнечного света за счет максимального ghosting-a (волнообразной рельефности).

В.2. Использовать естественную вентиляцию за счет воздушного потока.

Как видно из проекта, рассматриваемое сооружение окружено строениями, расположенными близко друг от друга, что создает своеобразный лабиринт узких и тенистых проходов, затеняющих солнечный свет. Из-за интенсивного солнца на Востоке и Западе форма сооружений имеет продолговатый вид и имеет ориентацию восток-запад. Протяженность здания с запада на восток

связана с интенсивностью солнечного освещения общего объёма здания. Здесь необходимо применить ghosting в дизайне и во внутренней геометрии здания. Это в свою очередь сокращает количество накапливаемого за день тепла. В своей совокупности все здания города имеют вид на море.

Г. Форма: Дом Мактума состоит из внутреннего двора с помещениями, расположенными вокруг него. Такая форма очень удобна также в плане циркуляции воздуха и снижения влаги внутри помещений. Такого эффекта можно достичь за счет открытых окон, выходящих во двор, и окон, выходящих на улицу. В вечернее время и на рассвете, когда солнце не так активно, жители наслаждаются морской прохладой, сидя на террасе. На закате внутренний двор, подобно дефлектору, заменяет тёплый воздух прохладным. (рис. 3)

Д. Ветровая башня (проём для улавливания воздуха). Действует эффективно, когда постройка находится вблизи от моря, так как позволяет использовать морской бриз в целях охлаждения внутренних помещений. Вентиляционное отверстие или, по-арабски, малгаф, через которое прохладный воздух проникает внутрь жилого помещения, состоит из полой перегородочной плиты с отверстиями наверху и внизу. Верхнее вентиляционное отверстие расположено на месте стыка с парапетом, где скорость ветра максимальная. Когда бриз дует в подветренную стену, снабжённую вентиляционным проёмом, прохладный воздух проникает в комнату. [1]

Е. На уровне двора, близ побережья. В Дубае уровень грунтовых вод не глубок, и этим обусловлен высокий уровень влажности. Поэтому, как правило, в домах нет подвальных помещений, а на первом этаже находятся служебные помещения, кухня, кладовые. Жилыми являются второй и последующие этажи. Надо отметить высоту потолков в комнатах, что тоже является примером адаптации к климатическим особенностям: при высоких потолках воздух поднимается вверх и сохраняется; при низких - температура воздуха также низкая.

Ё. Окна. На первом этаже не имеется окон с видом на улицу, что обеспечивает приватную обстановку жилья. При этом, однако, имеются большие окна, смотрящие на внутренний двор. Выходящие на улицу окна второго этажа обеспечивают двустороннюю циркуляцию воздуха, чем также достигается вентиляция.

Ж. Просторное крыльцо. Позволяет сохранить контакт между внешней средой и внутренними помещениями. При открытых противоположно распо-

ложенных окнах второго этажа образуется вентиляция помещения. На закате мягкий морской бриз проникает в комнаты, создавая идеальные условия для отдыха.

3. Сокращение потребления энергии, получаемой из ископаемого топлива. Специфика природы и климата подсказала местным жителям пути эффективного использования местных стройматериалов, что рентабельно также в случае необходимости их замены. Например, местные жители вместо перегородочных и каменных, используют строительные плиты, получаемые из коралловых рифов. Пористая структура коралловых блоков делает их идеальным природным изолирующим материалом. [1]

3.1. Проём для улавливания воздуха. Является базовым архитектурным элементом, благодаря которому внутри жилища достигается возможность использования возобновляемой энергии ветра, кондиционирования, конвекции воздуха путем его смещения.

И. Удовлетворение требований жителей.

И.1. Обеспечение физической и ментальной релаксации, что так необходимо в повседневной жизни человека. Над совершенствованием дизайна дома Мактума работали искусные архитекторы, которым удалось объединить воедино вышеуказанные архитектурные элементы и создать связную архитектурно-проектную концепцию, обеспечивающую жителям требуемый комфорт. Достоинно внимания использование природно-климатических факторов при разработке указанной концепции. Это целесообразное использование циркуляции воздуха с учетом формы здания, его световой ориентированности, природных материалов. Терраса на первом этаже гармонирует с прибрежным ландшафтом.

И.2. Эстетика символов дома Мактума, строгое декоративное оформление, в котором нет излишеств (арабская архитектура обязательна и экономна). Широко используются декоративные элементы из гипса – такие, как панели, окна, покрытия и отверстия. Панели имеют различный дизайн и геометрические решения. Эстетика просторных дверей и окон в локальной архитектуре, их продуманная форма и концепция являются еще одной характерной архитектурной особенностью, сочетающей специфику местной культуры с новыми веяниями из-за рубежа. Результатом этого является положительное психологическое воздействие, которое архитектура Дубая оказывает на человека.

И.3. Гармония с окружающей средой. В целом данная архитектура органична и учитывает разнообразие факторов, как то: центральное расположение внутреннего двора с окружающими его постройками, естественное освещение строения и его форма, гармонирующая с ландшафтом, строгость дизайна и незамысловатые решения в плане обеспечения комфорта.

И.4. Холизм. Все принципы зеленой архитектуры совмещены в самом здании. Это – нелегкая задача, так как индивидуальную постройку надо разумно включить в общий ландшафт с соблюдением стабильности контура городской среды. В отношении реконструированных старых построек (на примере дома Аль-Мактума) следует отметить, что архитекторам удалось сохранить индивидуальные особенности локальной архитектуры, дополнив их современными решениями, что позволило укрепить эти сооружения также с инженерной точки зрения.

Заключение

В архитектуре Дубая воспроизведены принципы и ценности местной архитектуры, что лишней раз доказывает возможность создания реальных образцов устойчивой архитектуры. Рассмотренный выше образец интересен тем, что с внедрением технологии устойчивой архитектуры сохраняется возможность использования имеющихся ценных элементов местной архитектуры. Данный подход позволяет с максимальной эффективностью учесть все запросы индивидуальных заказчиков в плане обеспечения их комфорта. Объекты проектируются на базе индивидуальных потребностей, творческого подхода, технологических новшеств и климатических особенностей. Мы находим дом Аль-Мактума наглядным примером, воплощающим все преимущества как местной, локальной, так и современной архитектуры.

ЛИТЕРАТУРА

- [1]. Diversity in Design: Perspectives from the Non-Western World. Vibhavari Jani - Architecture. 2011.
- [2]. "Dubai Humidity and Temperature: Average Temperature and Humidity of Dubai". holiday-weather.com. Retrieved 2014-10-19.
- [3]. www.dubai.com/v/geography/



Рисунок 1: Внутренний двор флигеля шейха Saad Al Maktoum

Source: Conservation of Al Bastakiya, Bur Dubai, Dubai, United Arab Emirates, Dubai Municipality / Rashid M. Bukhash, 2004

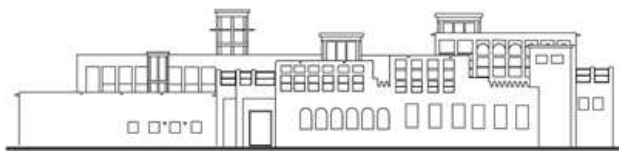


Рисунок 2: Дом Шейха Саида Аль-Мактума снабжен 2 большими и 2 маленькими ветровыми башнями.
Source: Diversity in Design: Perspectives from the Non-Western World. Vibhavari Jani - Architecture, 2011

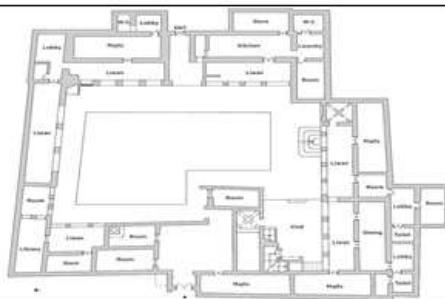


Рисунок 3: Внутренний двор флигеля Дом Шейха Саида Аль-Мактума

Source: Diversity in Design: Perspectives from the Non-Western World. Vibhavari Jani - Architecture, 2011

РЕЗЮМЕ

В традиционной архитектуре Дубая сделаны попытки детально изучить весь круг вопросов, касающихся устойчивости, и дать продуманный ответ по их решению. Архитектура Дубая, содержащая элементы национальной архитектуры, сумела найти способ применения принципов устойчивости. Основной проблемой при этом является несоответствие между национальной и современной архитектурой. Поэтому необходимо использовать методы традиционной

архитектуры, как символа «зеленого решения», а затем адаптировать эти решения к передовым технологиям; это позволяет также помнить о важности возобновляемого топлива. Дому Шейха порядка ста двадцати лет, и он находится близ Персидского залива. Близлежащие дома относятся к тому же периоду. Главное строение в 3,600 кв. м, соединяющееся с внутренним двором узким проходом, состоит из двух частей: наружной и внутренней, со множеством открытых площадок.

Ключевые слова – устойчивая архитектура, низкое потребление энергии, местная архитектура, традиционная архитектура Дубая на примере дома Шейха Альсаида Аль-Мактума, климат Дубая.

Յաշար ՀՈՒՍԵՒՆԶԱԴԵ ՆԱԳԱԴԵՅ

**ԿԱՅՈՒՆՈՒԹՅԱՆ ՑՈՒՑԱՆԻՇՆԵՐԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄԸ ՏԱՔ ԱՆԱՊԱՏԱՅԻՆ ԿԼԻՄԱՅՈՒՄ՝ ԴՈՒՐԱՅԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ
(Շեյխ Սաիդ Ալ-Մաքթումի տան օրինակով)**

Դուբայն առանձնանում է իր ճարտարապետության յուրահատուկ հատկանիշներով, որոնք բացի գեղագիտական ավանդական յուրօրինակությունից իրենց մեջ ներառում են այնպիսի լուծումներ, որոնք անհրաժեշտ են տվյալ կլիմայական պայմաններում ապահովելու համար բնապահպանական չափանիշները: Ինչպես գիտենք, Դուբայը Միացյալ Արաբական Էմիրությունների այն քաղաքներից մեկն է, որտեղ բազմաթիվ բնակելի և գրասենյակային շենքերի նախագծման վրա աշխատել են նշանավոր ճարտարապետներ, որոնք ի վիճակի են եղել ապահովել անհրաժեշտ հարմարավետությունը (հոգեբանական եւ սոցիալ-հոգեբանական) ամայի գոտու ծանր պայմաններում ապրող մարդկանց համար: Միևնույն ժամանակ պահպանվել է կայուն ճարտարապետության սկզբունքների առկայությունը: Դուբայի ավանդական շենքերում հաշվի է առնված քամու էներգիայի և նախագծման այլ մոտեցումների ռազմավարությունը, որոնք թույլ են տալիս խիստ նվազեցնել հանածո վառելիքից ստացվող էներգիայի օգտագործումը: Այս հողավածում, ի հաջորդիվ ներածությանը, որտեղ դիտարկվում են կայուն ճարտարապետության բնութագրական հատկությունները, ներկայացված է են Ալ-Մաքթումի տան ճարտարապետական առանձնահատկությունների ուսումնասիրությունը, որպես տեղական բնակելի շենքի օրինակ: Այս շենքի օրինակով մենք ցույց ենք տվել, թե ինչպես կարող են օգտագործվել ճարտարապետական կառույցների կայունության չափանիշները: Ստացված տվյալների օգտագործման սկզբունքների և ճարտարապետության դիտարկվող բնագավառի առավելությունների արդյունավետության մանրամասն ուսումնասիրությունը կօգնի

բարձրացնել ժամանակակից ճարտարապետության որակը: Հոդվածը հիմնված է ուսումնասիրված գրականության տվյալների և տեղում կատարված հետազոտությունների վրա: Կիրառված է նկարագրական մեթոդը:

Բանալի բառեր – կայուն ճարտարապետություն, էներգիայի ցածր սպառում, տեղական ճարտարապետություն, Դուբայի ավանդական ճարտարապետությունը Շեյխ Սաիդ Ալ-Մաքթումի տան օրինակով, Դուբայի կլիման:

Yashar OSSEINZADEH HAGHADEH

MANIFESTATION OF SUSTAINABILITY INDICES IN ARCHITECTURE OF DUBAI IN HOT DESERT CLIMAT (CASE STUDY: SHEIKH SAEED AL-MAKTOUM HOUSE)

An attempt is made to study all sustainability issues in Dubai's traditional architecture and to provide a thoughtful answer to the solution. The architecture in Dubai, which contains the elements of national architecture has found the method of application of sustainability principles. The main problem remains the discrepancy between national and contemporary architecture. That is why it is necessary to apply the methods of traditional architecture as a symbol of 'green solution' and then to adapt those issues to modern technologies, this allows to remember about the importance of renewable fuel. Sheik's house is around 120 years old and is situated near the Persian Gulf. The surrounding houses date back to the same period. The main building (3.600 sq. m.), which joins with the inner yard through a narrow passage, consists of 2 parts: outdoor and indoor with a number of open-air areas.

Key words – sustainable architecture, low energy consumption, local architecture, traditional architecture of Dubai, on the example of Sheikh Saeed Al-Makhtum's house, the climate in Dubai.

**ՎԱՐՂԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ «ՀԱՅ ԿԱՆԱՆՑ ԵՒՔԸ ԵԿԵՂԵՑՈՒՑ»
ՊԱՏԿԵՐԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

Հայտնի է, որ Վարդգես Սուրենյանցն իր պատմանկարները կերտել է ժողովրդի ու եկեղեցու պատմությունների համակցմամբ: Ե՛վ «Եկեղեցականները դուրս են գալիս Էջմիածնի տաճարից», և՛ «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» (նկ. 1)¹ ստեղծագործությունները Սուրենյանցի բազմակերպար հորինվածքներն են: Փոքրաթիվ գործող անձանց պատկերող այս աշխատանքներն ունեն երկրաչափական առավել բարձր ճշգրտություն:

«Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» պատկերի հորինվածքի մտահղացումը, թերևս, երևան է եկել նույն թվականին Յուրի Վեսելովսկու «Армянский поэт Смбат Шах-Азиз» գրքի նկարազարդման ժամանակ (նկ. 2)²: Այս գրքի շապիկին Սուրենյանցը պատկերել է նույն կանանց՝ մի մասը գլխիկոր, գլխաշորով, հեռվից դեպի դիտողը շարժվող ռիթմավորված քայլքով:

«Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» ստեղծագործության մեջ նկարիչը թեպետ հեռավոր անցյալն է նկատի ունեցել, մասնավորապես XII դարը, բայց նույնպիսի դրություն էր և XX դարի սկզբին: Ակնհայտ է, որ նկարի թեման այնքան այժմեական է եղել, որ միաժամանակ պատկերացում է տալիս և XX դարի սկզբների հայ ժողովրդի վիճակի մասին:

Գունազեղ կիսաստվերի մեջ է առնված ճարտարապետական քանդակազարդ խորքը: Հորինվածքային ներդաշնակությունը և դինամիկ հավասարակշռությունը, սահուն ուրվագծերի նուրբ ռիթմը, շարժումների բնականությունը և ազատությունը կազմում են կերպարների հմայիչ ուժը: Կանանց մարմնի կորերը և գծավորումների աստիճանավոր զարգացումներն ասես էլ ավելի են շեշտում ճարտարապետական շինության՝ պարսպի կորությունը:

¹ «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» վերնագիրը Սուրենյանցի մոտ չենք հանդիպում, և հնարավոր է, որ հեղինակն իր գործը վերնագրած է եղել «XI դարի հայ կանայք» (տե՛ս **Հարությունյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 89):

Վարդգես Սուրենյանցի ինչպես այս, այնպես էլ «Ձաբել թագուհու վերադարձը գահին» նկարը ՀԱՊ-ին ժամանակին նվիրաբերել է Հակոբ Էփրզյանը, ով եղել է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի առաջին մեծ պատվիրատուն (տե՛ս **Խաչատրյան Շ.**, Հակոբ Էփրզյան, Երևան, 2011, էջ 3):

² Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 45, 46:

Նկարը կառուցված է ուղղահայաց, հորիզոնական, կոր և թեք գծերի դիմով: Այս նկարում ուղղահայացներով են կառուցված եկեղեցու պատերը, աստիճանները, որոնց համար կիրառված վերընթաց և վայրընթաց հարթությունների մեջ առկա է թաքուն երկրաչափականություն: Իսկ հորիզոնականներն առկա են եկեղեցու ճակատային հատվածում և նրան հարակից շինության՝ դեպի խորությունը հատվող և միմյանց զուգահեռ վերին և ստորին հատվածում: Թեք գծերը, անկյուն ստեղծելով, հատվում են եկեղեցու ճակատային գծի հետ: Տվյալ հորինվածքում հեռանկարի անհետացող կետը նաև կոմպոզիցիայի կենտրոնական կետն է: Այն հանգչում է այնտեղ, որտեղ ուղղահայաց գծվածը փոքր կենտրոնական քառակուսու մեկ անկյունից հատվում է հորիզոնական գծվածին քառակուսիների անկյունագծերի հատման կետից (նկ. 3): Սա, թերևս, յուրահատուկ կամ քիչ հանդիպող երևույթ է և կարելի է հանդիպել Նիկոլա Պուսսենի «Ժանտախտով հարվածված քաղքենիները» ստեղծագործության մեջ (նկ. 4, 5)³ :

Պուսսենի և Սուրենյանցի նկարներում միշտ ուղղահայաց ու հորիզոնական գծերը «հանգստացնում են» նկարի հորինվածքի լարվածությունը, և որն առավել է շեշտվում այս պատկերներում ճակատային պատկերված ճարտարապետական շինությունների շնորհիվ:

Սուրենյանցը, հետևելով Վերածննդի վարպետների օրինակին, ուղիղ հեռանկարով պատկերված հորինվածքները կառուցում է՝ ելնելով քառակուսային ձևից և հետևաբար դրանց ճշգրիտ կրճատմամբ: Այս առումով խորքում ճարտարապետական կառույցի և առջևում կերպարների հարաբերակցությամբ ստեղծված այս պատկերը կոմպոզիցիոն ընդհանուր լուծմամբ որոշակի նմանություններ ունի նաև Ռաֆայելի՝ 1504 թ. վրձնած «Աստվածամոր նշանադրությունը» կտավի հետ (նկ. 6): Վերջինս նպատակահարմար է հատկապես բազմակերպար կոմպոզիցիաներ կառուցելիս: Տակավին տարածական կառուցման նման մոտեցում առաջ էր քաշում Լեոն Բատիստա Ալբերտին իր «De pictura» (1435) աշխատության մեջ: Հիանալի մտածված պատկերի կառուցվածքը լավ է իմաստավորում նկարչի մտահղացումը: Առավել նկատելի դարձնելու համար կանանց, որոնք թե՛ գաղափարի, թե՛ հորինվածքի գլխավոր առանցքն են, Սուրենյանցը սեղմել է եկեղեցու գմբեթի մասը, ընդլայնել դեպի

³ Տե՛ս **Bouleau Ch.** The painter's secret geometry: a study of composition in art. New York, 1963, p. 130:

գավիթ տանող աստիճանները, որով ստացել է հանդիսավորություն: Դրան նպաստում է նաև ստեղծագործության ուղղահայաց բնույթը, և ակամա դիտողի հայացքն ուղղվում է դեպի խորքը: Կառուցված լինելով ուղիղ հեռանկարով, դեպի խորությունը ծավալվող թեմայով, բարձր հորիզոնն ավելի արտահայտիչ է դարձնում ստեղծագործությունը: Եվ դեպի դիտակետը մտեցող աստիճանները մեծացնում են հեռանկարը: Հետևաբար, նկարի թեման ծավալվում է դեպի խորությունը, իսկ բարձր հորիզոնն ապահովում է առավել արտահայտչական պատկերի ստեղծումը: Այստեղ կառուցվածքային կենտրոնը նաև իմաստային կապն է՝ արտահայտված կերպարների շարժմամբ: Այս ամենն ստեղծում է գործողության միասնականություն, այսինքն՝ որոշակի ներքին տրամաբանությամբ կերտում նկարի հավաք կառուցվածքը: Սուրենյանցի այս պատկերի հիմքում ասես ընկած է Սեբաստիանո Սերլիոյի «Ողբերգական տեսարան» անունը կրող, թերևս, ամենահայտնի և կատարելագործված հեռանկարային գծագիրը (նկ. 7), որը, ըստ Մարտին Քեմփի, պարտական է Բալդասար Պերուցցիի Ռաֆայելյան գծագրություններին⁴:

Պատկերն իր տարածական կազմակերպմամբ աղերսվում է նաև XVII դարի ֆրանսիացի հայտնի տեսաբան Ժան Քուզինի (նրան անվանում էին «ֆրանսիացի Միքելանջելո») «հարկաշարք կետերի» տեխնիկայի հետ՝ կենտրոնական և կողային հատման կետով, տարածական միջավայր կառուցելու համար առաջարկելով երկրաչափական և հաստատուն մարմինների կրճատված համակարգ (նկ. 8): Հեղինակը նկարի հարթության վրա իր կրճատված համակարգը կիրառում է 45° անկյունագծեր տեղափոխելու համար և գիտակցում, որ զուգահեռ գծերի ուղղվածությունները նկարի հարթության վրա ո՛չ ճիշտ անկյունների, ո՛չ էլ 45° անկյան վրա են, հանդիպում են իրենց սեփական «պատահական կետերին»:

Վ. Սուրենյանցի վերոհիշյալ պատկերում, թերևս, Ս. Ծննդյանը կամ Ս. Հարությանը նախորդող օրն է, երբ կանայք, հաղորդակից լինելով ճրագալույցի պատարագին, սպիտակ ծածկոցների մեջ պարուրված, գլխիկոր, լռիկ, յուրաքանչյուրն իր մտքերի մեջ խորասուզված, կանթեղները վառած, տուն են վերադառնում՝ իրենց հետ տանելով աստվածային լույսն ու եկեղեցու օրհնությունը⁵: Եվ ժամանակին ժողովրդական սովորությամբ ընդունված երեկոյան

⁴ Տե՛ս **Kemp M.** The science of art: optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven and London, 1990, p. 67:

⁵ Եկեղեցու, հայ կնոջ և նրա հավատն արտացոլող պատկերների ենք հանդիպում նաև Փ. Թերլենեյանի, Գևորգ Գրիգորյանի (Ջիոտտո), Հովսեփ Կարալյանի, Զարեհ Մու-

խումբ-խումբ տներն էին գնում և տոնն ավետում ու «ավետիս» կանչում: Կտավի դարչնագույն երանգներն ավելի են ուժեղացնում իրիկնային լուսի տպավորությունը՝ ձայնակցելով թեմայի տրտմալի տրամադրությանը: Գավթի համեմատաբար սառը երանգների հետ հմտորեն են ներդաշնակվում կանանց կարմրավուն զգեստները և սպիտակ ծածկոցները: Ասես մթնոլորտային մեղմ ու շղարշային թափանցիկության մեջ են խորասուզված նաև ճարտարապետական հորինվածքի շրջագծային կարծրությունները: Կանանց քայլերն ընդմիջվում են ողորմություն խնդրող մուրացիկի աղերսալի կեցվածքով⁶:

թաֆյանի, Գրիգոր Նորիկյանի, Մինաս Ավետիսյանի գործերում (տե՛ս **Ջոհրաբյան Շ.**, Ազգային տրամադրությունների արտացոլումը Վ. Սուրենյանցի և այլ հայ նկարիչների արվեստում, «Էջմիածին» ամսագիր, Ա. Էջմիածին, 2011, Փետրուար, էջ 114–120):

«Կինը շատ կրօնասեր է, որովհետեւ շատ կը հաւատայ, շատ կը յուսայ, շատ կը սիրէ: Կինը դեռ կը հաւատայ անոր համար, որ շատ կը սիրէ, եւ հոգոյն անմահութիւնը անոր սրտին համար պէտք մըն է, անվիճելի դաւանանք մըն է: Իրեն համար շատ անգութ է հաւատալ թէ գերեզմանէն անդին ալ չպիտի տեսնէ իր սիրելիները, հայրը, մայրը, էրիկը, գաւակները, այն արարածները, որոնց հետ եւ որոնց համար ապրեցաւ: Եւ ասոր համար է, որ կինը բանիւ եւ գործով եկեղեցիին ձեւերուն չհետեւած ատենն ալ աստուածասեր է, կը ճանչնայ էն եւ կը հաւատայ հոգոյ անմահութեան: Կը հաւատայ Աստուծոյ ինչպէս սկիզբ եւ աղբիւր ամէն սիրոյ, իբր գերագոյն վրիժառու երկրային կեանքի ցաւերու եւ անարդարութեանց, իբր տուիչ ամէն կերպ բարիքի, իբր ներկայացուցիչ տիեզերական նախախնամութեան» (տե՛ս **Ֆէթվաճեան Ա.**, Կրօնային զգացումը կնոջ մէջ (Մոնթէկազցայի նոր գրքէն, թարգմանութիւն իտալերենէն), «Հայրենիք» լրագիր, Կ.Պոլիս, 1893, ապրիլ 4, թիվ 436, էջ 2):

Ինչպէս նշում է Վ. Հարությունյանը. «Այստեղ նկարչին հետաքրքրողը ոչ թե եկեղեցին է, որի ֆոնի վրա ծավալվում է գործողությունը, այլ ժողովուրդը, հայ կինը, նրա կերպարի ու կենցաղի գծերը պատմական որոշակի ժամանակաշրջանում: ... նկարչին հետապնդողը պատմական կոնկրետ ժամանակի և միջավայրի մարդն է» (տե՛ս **Հարությունյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 89):

⁶ Ողորմություն հայցող կերպարներ ենք տեսնում նաև ռուս նկարիչ Ա. Մորոզովի (1835–1904): «Ելք եկեղեցուց Պսկովում» (1864 թ., կտ./յուղ., 70x89, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա) ստեղծագործությունում: Մուրացիկ կնոջ կերպարը Սուրենյանցի հիշողության մեջ, թերևս, մնացել է դեռևս Իսպանիայից: Ինչպես գիտենք, մուրացիկների մասին նորթեր են պահպանվել Սուրենյանցի իսպանական հիշողություններում: Նկարիչը գրում է. «Ոչ մեկ աշխարհում այդքան քանակությամբ մուրացկան չի կարող գտնվել ... Մարդ չի կարող հինգ քայլ անել առանց վեց մուրացկանի հանդիպելու: Եթե մի մարդու երես մի քիչ նայես, իսկույն ձեռքը կերկարացնի, շատ անհարմար բան է ինձ պես մասնագիտություն ունեցողի համար: ... Ոչ մի քաղաքից կյանքումս այնքան մեծ սրտի ցավով չեմ հեռացել, ինչպես Գրանադայից» (տե՛ս **Սուրենյան Վարդգես**, Նամակներ Իսպանիայից, «Արձագանք» հանդես, Թիֆլիս, 1898, 14 յունուարի, № 4, էջ 3, 4):

Ուղղահայացների դիժմ են մտցնում բարդիներն ու կանայք, ինչպես կեչիները Նեստերովի նկարում: Վարդգես Սուրենյանցի այս աշխատանքն իր քնարական, դրամատիկական տրամադրությամբ, ինչպես նաև բովանդակային որոշակի տարրերով և միջավայրի ու գործողության ներդաշնակությամբ ասես ծայնակցում է Մ. Նեստերովի⁷ «Մեծ ձեռնադրություն» (նկ. 9) և Վ. Վերեշչագինի «Երուսաղեմում. Արքայական դամբարաններ»⁸ (նկ. 10) ստեղծագործություններին:

Թե՛ Սուրենյանցը, թե՛ Նեստերովը, իրենց ստեղծագործություններում դիժմիկ տեղադրելով կանանց խմբերը, միմյանցից նրանց առանձնացնում են հավասար տարածություններով: Զգվող, սահուն գծերը, անշտապ շարժումները երաժշտականություն են հաղորդում այս նկարների զգացմունքային համակարգին: Համաչափ դիժմն ընկալվում է իբրև տխուր կոչ, իբրև ժամերգության հնչյուն: Սուրենյանցի մոտ ավելի շուտ գերակշռում է մեղմ թախիծը: Առանձնահատուկ գեղեցկությամբ ու բանաստեղծականությամբ է ընդգծված

⁷ Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում Վարդգես Սուրենյանցի ուսումնառության տարիներին (1875–1878) է սովորել նաև ռուս նկարիչ Մ.Նեստերովը (1877–1881)՝ աշակերտելով Պ.Սորոկինին, Վ.Պերովին և Ա.Սավրասովին: Կանացի ճակատագիրը հաճախ նրա ողբերգական վախճանով, հատկապես գրավում էր Մ. Նեստերովին:

Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում սովորելու տարիներին Վ. Սուրենյանցը գաղափարապես կապվեց ժամանակի իրապաշտական առաջավոր դպրոցի խոշոր ներկայացուցիչների ընկերության՝ Պերեդվիժնիկների հետ: Ուսումնարանի ուսուցիչներից մեկի՝ Ե.Սորոկինի դասընթացները հետագայում հիմք են դարձել Սուրենյանցի որպես լավագույն գծանկարչի և գրքի գրաֆիկայի հիանալի վարպետի կազմավորմանը: Սուրենյանցի համար ուսուցիչների անմիջական ազդեցությունից ոչ պակաս կարևոր էին նաև Մոսկվայում պերեդվիժնիկների ցուցահանդեսները և, անշուշտ, Տրետյակովյան պատկերասրահի ցուցադրությունը, որն այդ տարիներին արդեն ուներ նկարիչ-պերեդվիժնիկների գրեթե բոլոր լավագույն ստեղծագործությունները: Հատկապես նշանակալից էին Ռեպինի նկարների հավաքածուն, Սուրիկովի պատմական գլխավոր աշխատանքները, որոնք հրապուրում էին երիտասարդ արվեստագետներին:

⁸ Մերձավոր Արևելքի պատմական հուշարձաններին և ճարտարապետական համալիրներին նվիրված Վ. Վերեշչագինի այս և ավետարանական թեմաներով նկարները երևան են եկել 1883-1884 թթ. Սիրիա և Պաղեստին կատարած այցելությունից հետո: Գլխավորապես փաստագրական-ազգագրական բնույթի այդ պատկերները զուրկ են բանաստեղծականացումից, ոճավորումից, փոխարենը դրոշմված են բացարձակ ճշտությամբ:

առջևից՝ մոմը ձեռքին քայլող կնոջ կերպարը: Երկու նկարներում էլ մեղմ թախիժ կա կանանց խոնարհ աչքերում, մտահոգությամբ պարուրված դեմքերի վրա: Նրանցից յուրաքանչյուրը խորասուզված է իր մտքերի մեջ: Այս ստեղծագործություններում լուռ, տխուր երթեր են՝ մտախոհ ու չափազանց զուսպ: Միևնույն գաղափարին ենթարկված լինելն ակնհայտ է նաև բնապատկերի լուծման մեջ⁹: Երկու բարդիները, թվում է, արձագանքում են ընթացող կերպարների ռիթմին՝ կարծես մարմնավորելով մարդկային հոգու մեղմ շարժումը: Սուրենյանցի «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» պատկերն իր բովանդակային որոշակի տարրերով և միջավայրի ու գործողության ներդաշնակությամբ ասես աղերսներ ունի նաև Վ.Վերեջյացիի «Երուսաղեմում. Արքայական դամբարաններ» (1884–1885) ստեղծագործության հետ: Ընդգծված դրամատիզմն ուժեղացնում է սպիտակ հագուստներ հագած և հին արարողակարգ կատարող կանանց անխոս ու անձայն ծիսական երթի հանդիսավոր խորհրդրավորությունը: Արդյոք պատահակա՞ն է եղել այս համընկնումը, թե՞ Սուրենյանցը տեղյակ է եղել այս ստեղծագործությանը:

Վ.Սուրենյանցի երկերը դիտելիս կարելի է նկատել, որ նկարիչը գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում ճարտարապետի նման լուսաբանում է պատկերի այս կամ այն երկրաչափական կառուցվածքը, ինչպես Վերածննդի շատ վարպետներ: Իր այդ սկզբունքով նա մոտենում է նաև գերմանացի նկարիչներին և հատկապես իր ուսուցիչ Կառլբախին, ովքեր պատմական թեմաներին նվիրված իրենց կտավներում անցյալի արտաքին պատկերը ձգտում են վերականգնել ճարտարապետական ձևերով, տարազներով և զանազան կենցաղային իրերով: Ստեղծագործությունն իր հորինվածքային տարածական կառուցվածքով հիշեցնում է ֆրանսիացի արվեստի հայտնի տեսաբան Ժան Պելերինի¹⁰ կողմից մշակված նկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքը (պատկերների ճակատային և թեք, իրական և մտացածին շինությունների արտաքին և ներքին տարածական միջավայր, ինչպես նաև բնապատկերներ, որոնք իրենց կատարման եղանակով նախանշան են հաջորդ դարաշրջանի հուլանդական արվեստի համար), որն առաջինն է պատկերացում տալիս Ալպերի հյուսիսում հեռանկարային համակարգով աշխատող նկարիչների մասին:

⁹ Ինչպես Ռուբեն Դրամբյանն է նշում. «Կանանց կերպարները հիանալիորեն շաղկապված են շրջակա բնանկարի հետ» (տե՛ս **Драмбян Р.** Вардгес Суренянц. К 30-летию со дня смерти // «Коммунист», 1951, 6 апреля, с. 4):

¹⁰ Տե՛ս **Ivins W. Jnr.** The rationalization of sight. New York, 1938 (**Pélerin J., (Viator),** De Artificiali perspective, Toul, 1509, L I (v).

Ընդհանուր առմամբ, որոշակի նմանություններ ունենալով գերմանական տեսական մտքի հետ, նրանում ավելի ցայտուն է դրսևորված կապը իրապաշտորեն հաղորդված ճարտարապետական տարածական միջավայրի հետ: Ե՛վ «Եկեղեցականները դուրս են գալիս Էջմիածնի տաճարից», և՛ «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» նկարներում Սուրենյանցը ճարտարապետական շինությունն իր ամբողջ ընդգրկումով չի ներկայացնում:

Հայ նկարչի որոշակի իմացություններն ու ձիրքն են հնարավորություն ընձեռել ճարտարապետական միջավայրը դարձնելու նկարի գաղափարական բովանդակությունն արտահայտող ակտիվ միջոցներից մեկը և այդքան նրբությամբ զգալու համաչափություններն ու մանրամասերը, գունային հարուստ ելևէջներն ու նյութի արտահայտչական հնարավորությունները:

Վերը նշված բոլոր զուգահեռները հնարավոր չէ ամենայն համոզվածությամբ պնդել: Արդյոք Սուրենյանցը այդ ստեղծագործությունները տեսե՞լ է, թե՞ կան այլ աշխատանքներ, որոնք հատկապես կարող էին ծանոթ լինել նկարչին: Այնուամենայնիվ, այդ բոլոր համընկնումները ժամանակի ընթացքում կարող են ճշգրտվել, և կասկածից վեր է, որ հիշյալ համեմատություններն արժանի են ամենայն ուշադրության:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Վարդգես Սուրենյանցի որոշակի իմացություններն ու տաղանդն են հնարավորություն ընձեռել ճարտարապետական միջավայրը դարձնելու նկարի գաղափարական բովանդակությունն արտահայտող ակտիվ միջոցներից մեկը, այդքան նրբությամբ զգալու համաչափություններն ու մանրամասերը, գունային հարուստ ելևէջներն ու նյութի արտահայտչական հնարավորությունները:

Բանալի բաներ – Վարդգես Սուրենյանց, ճարտարապետական միջավայր, համաչափություններ, գունային հարուստ ելևէջներ:

Шушаник ЗОГРАБЯН

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ КАРТИНЫ ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА "ВЫХОД АРМЯНСКИХ ЖЕНЩИН ИЗ ЦЕРКВИ"

Талант и знания Вардгеса Суренянца позволили ему выразить смысловое содержание картины при помощи архитектурной среды. Художник тончайшим образом чувствует пропорциональность, богатые цветовые гаммы, которые подчеркивают выразительность его картин.

Ключевые слова – Вардгес Суренянц, архитектурная среда, пропорциональность, богатые цветовые гаммы.

Shushanik ZOHRYAN

**ARTISTIC PECULARITIES OF VARDGES SURENYANTS' ARTWORK
"ARMENIAN WOMEN LEAVING THE CHURCH"**

Due to his strong knowledge and talent Vardges Surenyants makes architectural environment the ideological content of his artworks. He perfectly depicts proportions and details, expressive possibilities of forms and colors.

Key words – Vardges Surenyants, architectural environment, proportions, forms.

**ԶՈՎՈՒՆԻՒ Ս. ՊՈՂՈՍ-ՊԵՏՐՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՎԻ Դ. ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ
ՎԵՐԱՎԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հայկական եկեղեցական ազգային ճարտարապետությունը ձևավորվեց արդեն վաղ միջնադարում: Դրա հիմնական գործոններն էին Հայաստանի՝ աշխարհում առաջին քրիստոնեական երկիր լինելը ու Հայ առաքելական եկեղեցու ինքնուրույնությունը:

Հայաստանում մշակվեցին եկեղեցական շենքի մի շարք ինքնուրույն հորինվածքներ: Հայ ճարտարապետության ձգտումը՝ ստանալ միասնական, առանց սեյսմիկայի առումով անցանկալի գմբեթատակ հենարաններով ջլատված եկեղեցական շենքի ներքին տարածություն, բերեց Հայաստանում «գմբեթավոր դահլիճի» հորինվածքի ստեղծմանը: Դրա լավագույն օրինակները Պողոսավանքի (VI դ. վերջ, VII դ. սկիզբ) և Արուճի Ս. Գրիգոր (662-666 թթ.) տաճարներն են: Սակայն այս տիպի առաջնեկը եղավ Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին: Հուշարձանը գտնվում է Հայաստանի Հանրապետության Արագածոտնի մարզում՝ Ապարանի արհեստական ջրամբարի մեջ գտնվող կղզու վրա: Թ. Թորամանյանը նշում է, որ Զովունիում. «...կա մի եկեղեցի 5-րդ դարու, ինչ որ մի Գնթունի իշխանի շինած, արևելյան կողմի խորանը քառակուսի է...եկեղեցվո մոտերեն գտնված են կղմինդրներ, որոնք ապացուցում են, որ մի ժամանակ կղմինդրներով ծածկված է եղել»¹:

Մասնագիտական գրականության մեջ դրա հանգամանորեն ուսումնասիրությունը պատկանում է Ալեքսանդր Սահինյանին, որը տեղում հետազոտել է եկեղեցին, կատարել նրա համեմատական վերլուծությունը և հայ ճարտարապետության պատմության համար հանգուցային այս հուշարձանը ներկայացրել գիտական հանրությանը²:

Մինչև ջրամբարի կառուցումը կղզին եղել է բլրակ, որի եռանկյունաձև գագաթին գտնվել է վաղմիջնադարյան փոքրիկ համալիր: Այն բաղկացած է եղել Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցուց, Թովսմանուկ Վ դ. միանավ եկեղեցուց և Ս. Վարդան մատուռ-դամբարանից, որտեղ հավանաբար թաղվել է Վարդան

¹ **Թորամանյան Թ.**, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հ. 2, Երևան, 1948, էջ 128:

² **Սահինյան Ա.**, Զովունիի ճարտարապետական խումբը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1968, N1, էջ 105-120:

Մամիկոնյանի հետ Ավարայրի ճակատամարտում զոհված իշխան Տաճատ Գնթունին: Այս երկու հուշարձանները տեղափոխվեցին ապահով վայր: Իսկ Ջովուկիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու պատերի քարերը համարակալվեցին, բայց եկեղեցին չտեղափոխվեց: Տարիների ընթացքում արհեստական լճի ջուրը գարնանը և աշնանը բարձրանալիս կիսով չափ ծածկում էր եկեղեցին: Ջրի մակարդակի այս տատանումները քայքայեցին հուշարձանի հարավային պատը, որն ավերվեց:

Եկեղեցին արևելքից արևմուտք ձգված ուղղանկյուն դահլիճ է (9,06 x 14,83 մ ներքին չափերով), որի հյուսիսային և հարավային պատերին կից երկու զույգ հզոր որմնամույթերի վրա հենվել է երբեմնի գմբեթը: Ըստ աբսիդի արևելյան ճակատի լուսամուտի վերևի արձանագրության՝ եկեղեցին հիմնովին վերակառուցվել է 1886 թ. և նորոգվել, ըստ հարավային մուտքի արձանագրության՝ 1888 թ.: XX դ. քանդվել են ծածկը և հյուսիսային պատը: Այժմ կիսավեր հուշարձանը պարբերաբար (գարնանը և աշնանը) ծածկվում է Ապարանի ջրամբարի ջրերով, որի հետևանքով այն այժմ վթարային վիճակում է, և այսօր կառույցի դեռևս պահպանված հատվածները կարող են շատ շուտով իսպառ անհետանալ:

Արտաքին ճակատները փաստորեն XIX դ. վերակառուցման արդյունք են, և եկեղեցու նախնական հորինվածքի ու նրա հիմնական վերափոխությունների պատկերի մասին կարելի է գաղափար կազմել ինտերիերի միջոցով: Եկեղեցու սկզբնական կառույցից պահպանվել են պատերի և պայտաձև խորանի ստորին երկու շարքերը: Պեղումներով դահլիճի այսօրվա հատակի տակ բացվել են սկզբնական որմնասյուների խարխսխները, որոնք իրենց մշակումով նման են Տեկորի Ս. Սարգիս վկայարանի և Քասախի բազիլիկի որմնամույթերի խարխսխներին: Աբսիդին կից հարավային որմնամույթի հետևում պահպանվել է եկեղեցու նախնական մուտքերից մեկը (դրսից այն ծածկվել է 1886-88 թթ. վերանորոգման ժամանակ պատերի նոր երեսպատման տակ):

Աղոթասրահի բոլոր որմնամույթերն առանց կոնստրուկտիվ կապի հպված են երկայնական պատերին, ունեն 45° թեքությամբ տաշված եզրակոսներ, քարգործ վարպետների միանման նշաններ:

Արևելքում խորանն ուղղանկյուն ծավալով շեշտված է եկեղեցու ընդհանուր տարածական հորինվածքում (նրա լայնությունն ավելի նեղ է, քան դահլիճի արտաքին լայնությունը):

Հյուսիսային պատի երկաստիճան որմնախարխիսը շարունակվում է դեպի արևելք՝ զուգահեռ խորանի որմնախարխիսին: Հետևաբար՝ դահլիճը

սկզբնապես կամ ավելի երկար է եղել, քան այժմ, կամ էլ խորանը նախապես ունեցել է դահլիճի լայնությունը և հենց վաղ միջնադարում էլ վերակառուցվել է ու նեղացվել:

Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու հյուսիսային ճակատը դրսից ունի որմնասյուն, ինչպիսին Քասախի եռանավ բազիլիկի հյուսիսային ճակատի որմնասյունն է:

Վաղ միջնադարում եկեղեցին հիմնովին վերակառուցվել է. ստացել է նոր խորան, ներսում՝ չորս հզոր որմնամույթեր և նրանց վրա զգված կամարների վրա հենվող գմբեթ: Հետևաբար՝ անգմբեթ բազիլիկ հորինվածքը վերափոխվել է գմբեթավոր դահլիճի հորինվածքի: Այս ակնհայտ իրողությունը պարզելուց հետո շատ կարևոր է երկու բան. ինչպիսի՞ն է եղել եկեղեցու նախնական հորինվածքը, և ե՞րբ է կատարվել այդ վերակառուցումը:

Եկեղեցու գմբեթավորման ժամանակաշրջանը որոշելուն օգնում է հյուսիսարևելյան որմնամույթի հարավային երեսին փորագրված շինարարական արձանագրությունը (Քրիստոս Աստուած յիշեա զԳրիգոր Գնթունեաց տէր):

Զովունիի պատմական «Ծառայի շենն է», որը գտնվել է Այրարատի Նիզ գավառի տարածքում:

Ըստ Ապարանում XX դ. սկզբին գտնված հունարեն արձանագրության՝ Տրդատ Բ թագավորը III դարում այն նվիրել է Գնթունի իշխաններին: Արձանագրության տառաձևերը, ըստ Ս. Բարխուդարյանի, համապատասխանում են V-VII դդ. հայկական վիմագիր տառաձևերին³:

Գնթունի իշխանների անունները Զովունիում պահպանվել են նաև կիրճի ժայռերից մեկի խոռոչում գտնված գերեզմանի կափարիչին:

Իսկ Ս. Վարդան V դ. մատուռ-դամբարանի հյուսիսային որմնախարսխի մոտի տապանաքարին փորագրված է՝ «ԱՅՍ ՏԱՊԱՆՍ ... ԳՆԹՈՒՆՆՅՆ Է»⁴:

Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու վերակառուցումից հետո ճարտարապետության արխայիզմն արտահայտված է ավանդատների բացակայությամբ և, առաջին հերթին, նրա գմբեթի տեղադրությամբ: Եթե VII դ. Գմբեթավոր դահլիճների գմբեթը դրված է ողջ շենքի ծավալային հորինվածքի կենտրոնում, ապա Զովունիում այն աղոթասրահի կենտրոնում է, ասիմետրիկ

³ Սահինյան Ա., նշվ. աշխ., էջ 115:

⁴ Պետրոսյանց Վ., Զովունիի արձանագրությունները, «Պատմաբանասիրական հանդես», 1980, N 3, էջ 305:

եկեղեցու ողջ ծավալի նկատմամբ⁵: Ա. Սահինյանն այս բոլորի հիման վրա թվագրում է Ջովունիի եկեղեցու գմբեթավորումը «ամենաշուտը V դարի վերջերին (Տեկորի տաճարի գմբեթավորումից հետո) և ամենաուշը՝ ավելի վաղ, քան VI դարի երկրորդ քառորդում ստեղծված Պողոնիի տաճարի կառուցումը, այսինքն՝ V դարի վերջերից մինչև VI դարի առաջին տասնամյակներն ընկած ժամանակաշրջանում»⁶:

Եկեղեցու նախնական հորինվածքն Ա. Սահինյանը որոշում է շենքի ներսի լայնության միջոցով: Համեմատելով այն վաղ միջնադարի հայկական միանավ և եռանավ բազիլիկների լայնության հետ՝ պարզում է, որ Ջովունիի եկեղեցու աղոթասրահի լայնությունը 9,44 մ է՝ գրեթե մեկնկես անգամ ավելի, քան միանավ ամենախոշոր եկեղեցիների դահլիճների լայնությունը և ունի այդ ժամանակաշրջանի եռանավ բազիլիկների լայնությունը⁷: Այսպես, Հայաստանի վաղքրիստոնեական ամենախոշոր միանավ բազիլիկներից Գառնիի, Ավանի (Աշտարակի շրջան), Կառնուտի, Ջարջառիսի, Եղվարդի, Թանահատի եկեղեցիների դահլիճների լայնությունը 6.00-6,70 մ է, իսկ Աշտարակի Ծիրանավոր, Քասախի, Ծիծեռնավանքի եռանավ բազիլիկների աղոթասրահների լայնությունը՝ 9,43-9,99 մ: Սրա հիման վրա Ա. Սահինյանը Ջովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նախնական հորինվածքը համարում է եռանավ բազիլիկ, որը վերակառուցվելուց հետո դարձել է գմբեթավոր դահլիճ, կրճատվել է նրա երկարությունը, ստացել է նոր խորան՝ արտաքուստ շեշտված ծավալով⁸:

Ջովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու նախնական հորինվածքին անդրադարձել է և Ա. Մնացականյանը, որն ուշադրություն է դարձրել նրա դահլիճի ներսում՝ արևմտյան պատին կից որմնամույթի կամ որմնասյան բացակայության վրա, որը «բացառում է գլխավոր նավի կամարաշարի գոյությունը, կամարաշար, որը եռանավ հորինվածքներում կրող համակարգի հիմքն էր»⁹: Ա. Մնացականյանն այստեղից հետևություն է անում, որ ծածկը եղել է փայտից, ընդ որում գերանները հենվել են լայնական ուղղությամբ ձգվող եռակամար, երկթեք ճակտոնապատերով ավարտվող կամարաշարերի վրա, և «Ջովունիի հորինվածքը բազիլիկ կառուցվածքների մի երրորդ տիպ է, որտեղ կարծես սինթեզվել են միանավ և եռանավ հորինվածքները: Եռանավ հորինվածքների

⁵ Ա.Սահինյան, նշվ. աշխ., էջ 115:

⁶ Նույն տեղում:

⁷ Նույն տեղում, էջ 109:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ «Հայկական ճարտարապետության պատմություն», հ. 2, Երևան, 2002, էջ 291:

հետ է առնչվում այս տիպի բավական մեծ լայնությունը, իսկ միանավ հորինվածքների հետ՝ ծածկի համակարգը՝ այն տարբերությամբ միայն, որ լայնական կամարները, որոնք փայտե ծածկի ժամանակ ձգված են լինում պատից պատ և ավարտվում թեթև ճակտոնապատով, այստեղ փոխարինվել են թերևս դարձյալ ճակտոնապատով պսակվող, սակայն անհամեմատ ավելի ուժեղ լայնական եռակամարով»¹⁰:

Սակայն Ա. Մնացականյանի առաջարկած բազիլիկ եկեղեցու այն նոր տիպը մնում է լոկ ենթադրություն, նման հորինվածք ունեցող ոչ մի հուշարձան մեզ չի հասել, հայկական բոլոր եռանավ բազիլիկներից և ոչ մեկն էլ նման փայտե ծածկ չի ունեցել, որը հետագայում փոխարինվել է քարե թաղով: Այդպիսի ձևափոխություն ունեցել են Աշտարակի Ծիրանավոր և Եղվարդի եռանավ բազիլիկները, որոնց նախնական փայտե ծածկի որմնասյուները պահպանվել են նրանց հյուսիսային և հարավային պատերին կից: Ինչ վերաբերում է Զովունիի Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու արևմտյան պատին որմնասյան բացակայությանը, ապա կարելի է այլ բացատրություն գտնել, օրինակ՝ միջին նավի ծածկի գերանները հենվել են ոչ թե որմնասյան, այլ բարձակների վրա: Հետևաբար՝ պետք է համարել, որ Զովունիի Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին նախապես եղել է V դ. եռանավ բազիլիկ՝ փայտե սյուներով և ծածկով, որը և վերակառուցվել է VI դ. գմբեթավոր դահլիճի:

Ա. Սահինյանը, հիմք ընդունելով Զովունիի Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու երկարության կրճատման փաստը և ներկայիս խորանի վերակառուցման արդյունք լինելը, համարում է, որ նախապես կառույցն ընդհանրապես խորան չի ունեցել, եղել է ձգված ուղղանկյուն դահլիճ, և գրում, որ այդպիսին են եղել հայկական հեթանոսական տաճարները, առանց արևելքում խորանի, որոնք, ըստ պատմիչներ Զենոբ Գլակի, Փավստոս Բուզանդի, վերակառուցվել են առաջին եկեղեցիների և այս «...վերջին երևույթը տեղի է ունեցել նաև Զովունիում, և Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու սկզբնական կառուցվածքը քրիստոնեական պաշտամունքի շենքի փոխակերպված նախկին մեծյանն է»¹¹:

Սակայն նման տեսակետը Զովունիի նկատմամբ չի հիմնավորվում ո՛չ պատմական, ո՛չ էլ փաստական՝ ճարտարապետական տվյալներով, իսկ բազիլիկի երկարության կրճատման և նոր խորան կառուցելու այլ օրինակ կա՝

¹⁰ «Հայկական ճարտարապետության պատմություն», հ. 2, Երևան, 2002, էջ 291:

¹¹ **Սահինյան Ա.**, Զովունիի ճարտարապետական խումբը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1968 N1, էջ 115-120:

Դվինի Կաթողիկեն, որը V դ. հայկական ամենաերկար բազիլիկից VII դ. վերակառուցվել է գմբեթավոր բազիլիկի, նոր խորանով: Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին VI դարում որպես գմբեթավոր դահլիճ վերակառուցվելուց հետո ստացված հորինվածքը հիմք է ընդունվել մեր վերակառուցման ժամանակ:

XIX դ. պահպանել են VI դ. խորանի պայտածնությունը: Սակայն վերակառուցողներն աղավաղել են խորանի արևմտյան ճակատի զուգահեռությունն արևելյան պատին, որի հետևանքով խորանը դահլիճի ներսում ունի անբնական շեղված դիրք:

Մուտքերը երկուսն են՝ մեկական հարավից և արևմուտքից: XIX դ. ուղղանկյուն լուսամուտների փոխարեն վերակազմության ժամանակ արված են վաղմիջնադարյան կամարակապ, հոնքաձև զարդաքանդակներով բացվածքներ: Վերջիններս պեղումների ժամանակ գտնված վաղմիջնադարյան նմուշների կրկնությունն են: Նույնը վերաբերում է նաև եկեղեցու քվիին, որից ևս պահպանվել են նույն ժամանակաշրջանի բեկորներ:

Մուտքերի ձևավորումն իրականացված է VI դ. հայկական համեմատաբար ոչ մեծ եկեղեցիների դռների օրինակով՝ առանց շքամուտքերի: Միայն մուտքի բացվածքն ունի պատի հարթությունից դուրս եկող կիսաշրջան ելուստ, ինչպես օրինակ՝ VI դ. Տաշիրի միանավ բազիլիկաներում: XIX դ. եկեղեցու վերականգնման ժամանակ եկեղեցու ծածկը կառուցել են երկթեք փայտե տանիքով: Այդ վերանորոգման ժամանակ մաքրել են եկեղեցու շուրջը հողի լիցքից, որի ընթացքում գտնվել են VI դ. գմբեթի տրոմպները և բավական շատ կղմինդր: Հետևաբար՝ վաղմիջնադարյան եկեղեցու տանիքը և գմբեթի վեղարը եղել են կղմինդրածածկ:

Գմբեթի թմբուկը վերակազմված է վաղ միջնադարի հայկական եկեղեցիներում տարածված ութանիստ ձևով, տրոմպային փոխանցումով, իսկ վեղարը՝ սաղավարտաձև (ինչպես, օրինակ, Աշտարակի Կարմրավորում): Եկեղեցու քվիը և լուսամուտների պսակները ձևավորված են շուրջը գտնված քանդակազարդ բեկորների հիման վրա:

Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու VI դ. հորինվածքը բավական կարևոր է վաղքրիստոնեական մոնումենտալ ճարտարապետության զարգացման պատմության համար: Ա.Սահինյանը միանգամայն իրավացիորեն նշում է, որ «Զովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս տաճարի գիտական նշանակությունը դուրս է գալիս ճարտարապետական ազգային արվեստի շրջանակներից: Այն Էջմիածնի, Տեկորի, Դվինի տիպի հանգուցային հուշարձանների նման վերարտադ-

րելով հայ դասական ճարտարապետության կազմավորման ամենաէական մի քանի փուլերը, որոշակի նշանակություն ունի ճարտարապետական-կառուցողական ընդհանուր արվեստի վաղ միջնադարի նույնատիպ կառուցվածքների ծագման ու կազմավորման ընթացքի ճշմարտացի վերարտադրման համար»¹²:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայաստանում VI դ. ստեղծվեց եկեղեցական շենքի նոր տիպ՝ «գմբեթավոր դահլիճը»: Այդ հորինվածքում հայ ճարտարապետները գմբեթատակ առանձին կանգնած հենարանների փոխարեն կիրառեցին որմնամույթեր: Այսպիսի ճարտարապետական-կառուցողական լուծումն առավել համապատասխանում էր Հայաստանի սեյսմիկ պայմաններին և միաժամանակ ստեղծում էր ներքին միասնական տարածություն, ավելի հարմար ծիսակատարության պահանջներին: Այս տիպի եկեղեցիների լավագույն վաղմիջնադարյան օրինակներն են Պտղնավանքի (մինչև 602թ.) և Արուճի Ս. Գրիգոր (662-666 թթ.) տաճարները: Այս հորինվածքի առաջնեկը Հովունիի Ս. Պողոս-Պետրոս եկեղեցին է, որը գտնվում է Ապարանի արհեստական լճի ոչ մեծ կղզու վրա: Հովունիի նախնինում եռանավ բազիլիկ եկեղեցին VI դ. առաջին քառորդում իշխան Գնթունու կողմից վերակառուցվեց գմբեթավոր դահլիճի, և առաջին անգամ կիրառվեցին գմբեթակիր հզոր որմնամույթեր: Եկեղեցին հիմնովին վերակառուցվեց 1886-1888 թթ., որի ընթացքում զգալիորեն փոխվեց շենքի ճարտարապետությունը:

Ներկայացվող վերակազմությունը վերաբերում է Հովունիի եկեղեցու VI դ. վերակառուցումից հետո ստացված ճարտարապետական հորինվածքին: Որպես հիմք ընդունված է դրա հատակագիծը՝ արտաքուստ ուղղանկյուն, ներքուստ պայտածև խորանով, առանց ավանդատների, արևմուտքից և հարավից մուտքերով, կղմինդրածածկ տանիքով, սաղավարտածև ծածկով գմբեթով:

Բանալի բաներ – վերակազմություն, Հովունի, եկեղեցի, գմբեթավոր դահլիճ, եռանավ բազիլիկա:

Апер АСПАТЯН

РЕКОНСТРУКЦИЯ АРХИТЕКТУРНОЙ КОМПОЗИЦИИ VI В. ЦЕРКВИ СВ. ПОГОС-ПЕТРОС В ЗОВУНИ

В Армении в VI в. был создан новый тип церковного здания – купольный зал. В его композиции армянские архитекторы вместо отдельно стоящих подкупольных устоев применили пристенные пилоны. Такое архитектурно-

¹² Ա.Սահինյան, նշվ. աշխ., էջ 118:

конструктивное решение более соответствовало сейсмическим условиям Армении, а также создавало единое внутреннее пространство церкви, более подходящее литургическим требованиям. Лучшими примерами церквей этого типа в раннем средневековье являются соборы Птхаванка (до 602 года) и св. Григория в Аруче (662-666). Первенцом этого типа является церковь св. Погос-Петрос в Зовуни, на небольшом острове Апаранского водохранилища. Трехнефная базилика Зовуни в первой четверти VI в. князем Гнтуни была перестроена в купольный зал, и впервые для этого были применены мощные пристенные пилоны. Церковь была основательно реставрирована в 1886-1888, что значительно изменило архитектуру здания. В дальнейшем церковь существенно разрушилась.

В предлагаемой реконструкции воссоздана архитектура церкви после его перестройки в VI в. В основу был взят ее план, с прямоугольной снаружи и подковообразной внутри апсидой, без пастофорий, со входами с запада и юга, с черепичной кровлей, с куполом со шлемовидным покрытием.

Ключевые слова – реконструкция, Зовуни, церковь, купольный зал, трехнефная базилика.

Areg HASRATYAN

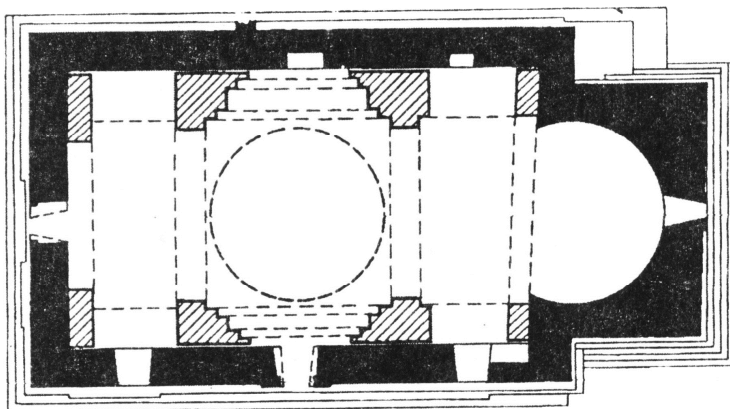
RECONSTRUCTION OF VI C. ARCHITECTURAL COMPOSITION OF CHURCH ST. POGHOS-PETROS IN ZOVUNI

In Armenia, in the VI c. a new type of architectural composition of church – “domed hall” was created. In its compositions Armenian architects applied pilasters instead of freestanding dome foundations. Such an architectural and constructive solution was caused by the seismic conditions of Armenia, as well as created a single internal space of the church, more suitable for liturgical requirements. The best examples of this type of church in the Early Middle Ages are cathedrals of Pthavank (up to 602 years) and St. Gregory in Aruch (662-666). The firstborn of this type is the Church of St. Poghos-Petros in Zovuni, on the small island of Aparan reservoir. Zovuni three-nave basilica in the first quarter of the VI c. was rebuilt in the domed hall by prince Gntuni, and for the first time the powerful near-wall pylons had been used. The church was thoroughly restored in 1886-1888, which significantly changed the architecture of the building. Later the church essentially collapsed.

The proposed reconstruction recreates the architecture of the church after its restoration in the VI c. The basis was its plan, with an apse, rectangular on the

outside and horseshoe-shaped on the inside, without pastoforiums, with entrances in the west and south, with a tiled roof and a helmet-shaped dome.

Key words – reconstruction, Zovuni, church, domed hall, three-nave basilic.







ԳԵՎՈՐԳ ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ «ՎԱՐՊԵՏԻ ՍԻՐՏԸ» ԿԱՆՏԱՏԸ

Գևորգ Արմենյանը նշանակալից տեղ է գրավում XIX դարի երկրորդ կեսի հայ երաժշտական մշակույթում:

Կոմպոզիտորի ժառանգության ներկայանալի մասն են կազմում վոկալ ժանրի ստեղծագործությունները՝ մանկական երգեր, երգեր և ռոմանսներ, վոկալ և խմբերգային շարեր, վոկալ-սիմֆոնիկ ժանրեր:

80- ական թթ. սկսած՝ աճում է հետաքրքրությունը խմբերգային շարերի և կանտատային ժանրերի հանդեպ: Նման մոտեցումը վկայում է, որ կոմպոզիտորն այդ շրջանում ձգտում է իր գաղափարներն ամփոփել ընդհանուր բազմամաս ստեղծագործության մեջ: Դրանցում նա արտահայտել է գրական հիմքի քնարափիլիսոփայական, հայրենասիրական-էպիկական կերպարները: Արմենյանի ցիկլիկ ստեղծագործությունները բանաստեղծական և կառուցվածքային առումով ունեն տարբեր մոտեցումներ: Կան գործեր, որոնք գրված են մեկ հեղինակի, իսկ որոշ գործեր էլ ներառում են տարբեր հեղինակների բանաստեղծություններ՝ մեկ ընդհանուր խորագրով: Դրանք են՝ «Ղողանջներ»՝ Արտակ Սրբազան Մանուկյանի (1981, «Աճեր» հրատարակչություն, Երևան, 1989թ.), «Նվիրում»՝ Պարույր Սևակի (1984, ձեռագիր) բանաստեղծությունների հիման վրա վոկալ ցիկլերը, «Արցախյան երգեր» (1984, ձեռագիր), Երեք բալլադ՝ խոսք Վահագն Դավթյանի (1949, 1959, 1968), «Ասք Հայաստանի մասին» վոկալ-սիմֆոնիկ կանտատը (1950), «Վարպետի սիրտը» խմբերգային կանտատը:

«Վարպետի սիրտը» խմբերգային կանտատը գրվել է 1982թ., պարտիտուրը հրատարակվել է 2013թ. Երևանի «Կոմիտաս» հրատարակչությունում: Հրատարակման նախագծի հեղինակ՝ Վարվառա Հովհաննիսյան, մասնագիտական խմբագիր՝ Դավիթ Ղազարյան, տպագրվել է կոմպոզիտորի դստեր՝ Նարինե Արմենյանի հովանավորությամբ: Գրված է երկսեռ և կանանց միասեռ երգչախմբի համար՝ առանց նվագակցության (a capella):

Կանտատ ժանրը իր ստեղծման օրից, անցնելով երկար ճանապարհի, կրել է մի շարք փոփոխություններ: XVII դարում մադրիգալը, որը նախատեսված էր մեկ ձայնի համար, շատ դեպքերում անվանում էին կանտատ: Իտալիայում օպերայի ստեղծման և զարգացման հետ մեկտեղ զարգացավ նաև կանտատի ժանրը, որն իր մեջ բացի մեներգից ներառեց այլ համարներ ևս:

Նրա կառուցվածք ներառվեցին խմբերգը, ռեչիտատիվը, արիան, ավելի ուշ նաև դուետը՝ նվագախմբի ուղեկցությամբ: Հետագայում, ստանալով լայն տարածում, այս ժանրը ներթափանցեց այլազգի կոմպոզիտորների երկացանկ:

Ստեղծագործությունը հայ երաժշտության մեջ ժանրի ինքնօրինակ մեկնաբանության վառ օրինակներից է: Դրանում դրսևորվել են հեղինակի լայն աշխարհայացքն ու բանաստեղծական ներաշխարհը: Այդ մասին պարտիտուրի ներածության մեջ Վարվառա Հովհաննիսյանը նշում է. «Հայ մտավորականի իրական դիրքորոշում և վերաբերմունք էր տաժում կոմպոզիտորը հայկական պոեզիայի, կերպարվեստի, պատմության հանդեպ, ինչն արտացոլվում էր իր ստեղծագործության մեջ»:

Կոմպոզիտորի մեկնաբանության յուրօրինակությունը կապված է կազմի ընտրության, կառուցվածքի, համարների հաջորդականության, դրամատուրգիայի և մյուս արտահայտչամիջոցների հետ:

Կանտատո գրվել է հայ մեծ գրող Ավ. Իսահակյանի բանաստեղծությունների հիման վրա: Ընտրված յոթ բանաստեղծությունները հեղինակը միավորել է ընդհանուր վերնագրով՝ «Վարպետի սիրտը»: Դրանք են.

1. Սիրտս երկինք է
2. Արագի ափին
3. Սարի սըրին
4. Ինձ տանում էին
5. Դու նախշուն նուռ
6. Արևի պես
7. Էյ, ջան հայրենիք

Իսահակյանի գեղագիտական հայացքների ձևավորման հիմքում ընկած կարոտի, հայրենիքի, կնոջ, մայրական սիրո թեմաները, նրա արվեստի հարուստ, հագեցած խորիմաստ բովանդակությունը միաժամանակ հասանելի, ընկալելի և հոգեհարազատ են հասարակության տարբեր խավերին:

Բանաստեղծի գեղարվեստական կերպարի հստակ արտահայտման նպատակով Արմենյանը դիմել է պարզ կառուցվածքային առանձնահատկությունների յուրովի մեկնաբանմանը: Նոր լեզվաարտահայտչական միջոցների կիրառումը, հստակ կառուցվածքի ընդգծումը կոմպոզիտորի համար գերխնդիր չեն: Գլխավորը տեքստի հուզառատ բնութագրումն է, իսկ նորարարությունը՝ դրա հետևանքը:

Բանաստեղծությունների հուզական ոլորտը ներկայացնում է արվեստագետի կերպարը խորհրդանշող հերոսի՝ Վարպետի սիրո տենչանքի, սիրեցյալի հետ լինելու երազանքի բնութագրումը. «... հով ուռենու տակ քողտկա լինի, օջախիս շուրջը կրակ բոցկլտա, Շուշանս լինի...»¹: Շարքի չորրորդ և յոթերորդ համարները տարբերվում են ընդհանուր քնարական կերպարայնությունից իրենց կամայական-հաստատուն բնույթով և փառապանծ հայրենիքի գովերգման նկարագրումով:

Հատկանշական է հեղինակի մոտեցումը բանաստեղծությունների ընտրությանը: Նրանց և՛ ստեղծվելու վայրը, և՛ ժամանակաշրջանը տարբեր են, իսկ կանտատում ստեղծման ժամանակագրական հերթականությունը՝ խախտված: Օրինակ՝ 1. «Սիրոս երկինք է»՝ Թիֆլիս, 1893թ., 2. «Արագի ափին»՝ Բաքու, 1902թ., 7. «Էյ, ջան հայրենիք»՝ Ժնև, 1900թ. և այլն): Սակայն նրանց հաջորդման տրամաբանությունը բխում է Վարպետի՝ տվյալ դեպքում Ավ. Իսահակյանի ապրումների, նախապաշարումների և հայրենիքի նկատմամբ ունեցած սիրո բնութագրումից:

«Վարպետի սիրտը» ստեղծագործությունն ընթանում է առանց նվագակցության, 1-ին, 2-րդ, 4-րդ և 7-րդ համարները գրված են երկսեռ, 3-րդ, 6-րդը միասեռ կանանց երգչախմբի համար, 5-րդը երկսեռ կազմով՝ սուպրանոյի և տենորի մասնակցությամբ:

Կանտատը սկսվում է «Սիրոս երկինք է» համարից: Ութ տողից բաղկացած բանաստեղծական տեքստը շարադրված է պարբերության տեսքով: Մեղեդին, բխելով բառերից, արտահայտում է լուսավորություն, պարզ երկնքի պես անծայր և այդ անծայրության մեջ խաղաղության զգացողություն: Դրանով է բացատրվում ֆրագների դեպի վեր ընթացքը կամ վերևի ռեգիստրում ծավալվելը, մեղեդային գծի ուղղության ընտրությունը սուպրանո ձայնաբաժնում: Մեղեդու ձայնածավալը չի գերազանցում սեքստան, ինչը վկայում է կոմպոզիտորի՝ ժողովրդական ավանդույթներից սերվող փոքր ձայնասահմանի և կառույցի առանձնահատկություններին անդրադառնալու մասին: Այս համարը թեև գրված է մաժորա-մինորային տոնայնական համակարգում, սակայն ընդգծվում է ժողովրդական երգին հատուկ կվարտային հիմքը:

Պահպանելով պարբերության ավտենտիկ, կիսաավտենտիկ, նաև ֆունկցիոնալ ակորդների դրսևորման սկզբունքները՝ միևնույն ժամանակ տվյալ ֆունկցիոնալ ոլորտին պատկանող ակորդների մեջ փոխվում է նրանց

¹ Հատված «Արագի ափին» բանաստեղծությունից:

կանոնիկ հաջորդականությունը: Շղթան լրացվում է ակորդների այլ համադրություններով, ինչպես օրինակ՝ VI⁷⁻⁵, VII II³⁵, III⁴⁶ VI⁵⁶⁻⁵ և այլն: Ակներն է այն փաստը, որ ակորդների այս գունային համադրումները բխում են տեքստից և այն դարձնում պատկերավոր: Օրինակ՝ «Բոյր կուտա ծաղկին» բառերը ներդաշնակված են VII⁷- II³⁵, S, V/VI համար տեսքով: «Կյանք կուտա անկյանք, չոր անապատին, ամայի սրտին» հատվածն ուղեկցվում է տոնայնության համադրությամբ և յուրօրինակ հնչողության ակորդների շղթայմամբ, ինչն էլ ստեղծում է զարթոնքի տպավորություն:

Կանտատի հաջորդ երկու համարները՝ «Արագի ափին», «Սարի սըրին», բովանդակային առումով կազմում են հարց ու պատասխան: Առաջինը Արագի ափին օջախ ունենալու և գեղեցկուհի Շուշանին գուրգուրելու իղծն է.

*Արագի ափին բոստանս լինի
Սալվի² ուռ փնկեմ,
Վարդեր ու լալա³,
Հով ուռենու փակ քողփիկս լինի,
Օջախիս միջին կրակ բոցկլլա:
Ու սրտով սիրած Շուշանս լինի,
Օջախիս կողքին գուրգուրենք իրար.-
Արագի ափին բոստանս լինի,
Ծով-քրփինք թափեմ Շուշիկիս համար:*

Երկրորդում աղջկա՝ սիրուց վառվող սիրտը տենչում է սարերի ձյունը և կարոտած տղային.

*Սարի սըրին ձյուն կշողա
Սիրտս էրվեց քո սիրեն,
Սարերն ելնեմ կարոտ փղա
Էրված սրփիս ձյուն բերեմ...*

Բանաստեղծի նուրբ քնարականությունը, հայրենի բնության՝ սարերի, ծառերի, գմբուխտ հավքերի, «անուշ բույրի», սիրո նկարագրությունն էլ ավելի տպավորիչ են դառնում Գ. Արմենյանի երաժշտական հնչյունների աշխարհում: Արագի ափին տուն ունենալու և Շուշանիկին հասնելու երազանքը բնութագրող

² Սալվի-սոսի, չինարի:

³ Լալա-կակաչ, վարդակակաչ:

թեման կատարում են տենորները՝ մյուս ձայների հոմոֆոն և պոլիֆոնիկ կերտվածքների ուղեկցությամբ: Դրանք, լրացնելով քնարական թեման, նրան հաղորդում են հայ տղամարդու հաստատակամ, տոկուն, նպատակապլաց նկարագիրը:

Այլ է «Սարի սըրին» համարի կազմը: Համապատասխան «կանաչ կտրիճ էն տըղին» հասնելու երազանքին՝ ընտրված է միասեռ կանանց երգչախումբ: Այս հատվածն առանձնանում է թեմայի բազմաձայնման յուրովի սկզբունքով: Յուրաքանչյուր ձայն, որը լրացնում է գլխավորին, ինքնին թեմա է: Միջին հատվածում զարգացման ժամանակ դրանք հաճախ փոխվում են իրենց առաջնային նշանակությամբ: Ստեղծվում է կտավ, որը տալիս է սիրող, սեթևեթող և եթերային կնոջ բնութագիրը: «Արագի ափին» հատվածում գլխավոր ասելիքը շեշտելու հնարք է խորհրդանշական ֆրագի առանձնացումը մյուսներից. փոխվում են չափը (5/4), տեմպը, լադը, մեղեդին, որը, հագենալով խրոմատիզմով, դառնում է առավել հուզական:

«Ինձ տանում էին» հատվածը խորիմաստ գաղափարական բովանդակությամբ կազմում է կանտատի բարձրակետերից մեկը: Բանաստեղծի գեղագիտական հայացքների ժողովրդայնությունը, անհատ-ժողովուրդ անմիջական կապը վեր են հանում մտավորականի հույզերի ներաշխարհը: Ինքն իր դեմ մաքառող, ինքն իր մտքերի հետ պայքարող անհատը, ի հեճուկս հատուցման վտանգի, անխոնջ ու վստահ բարձրաձայնում է մտավորականի իր խոսքն ինչպես «մուրճ ու հրդեհ», և խոսքն ինչպես «թուր» այրում, փշրում է մարդկանց կապանքները: Բայց «հոգու ամբոխի, թշվառ ամբոխի» մտքերի պայքարի մեջ ոչ մի ուժ նրան չի կանգնեցնում, քանի որ հաղթական պսակն է նրա ճակատին շողում⁴:

⁴ Ինձ տանում էին դեպի կախաղան
Եվ ճերմակ պսակ, տատասկյա պսակ
Եվ խոսքս մուրճ էր և խոսքս հրդեհ
Եվ այրում էի սրտերը մարդկանց
Եվ խոսքս թուր էր և խոսքս կրակ
Եվ փշրում էի կապանքը մարդկանց:
Հոգիս մռայլ էր մրրկի նման
Եվ ծանր էր վիշտս:
Ինձ հետևում էր ամբոխը անձայն
Ամբոխը հոգու և նանիր խոսքի
Ամբոխը թշվառ, ամբոխը ունայն
Լուռ սողում էր իմ ոտքերի տակ

Պահպանելով հայերենի վերջին վանկի ձայնավորի շեշտի օրինաչափությունները՝ կոմպոզիտորը, ըստ անհրաժեշտության, տվյալ բառի վրա ուշադրությունը սևեռելու համար, կատարում է շեշտադրական խախտումներ: Օրինակ՝ «...այրում էի սրտերը մարդկանց», «...փշրում էի կերպարանքը մարդկանց...» հատվածներում փոխված են «սրտերը» և «կերպարանքը» բառերի շեշտերը:

Տեքստի և երաժշտության ֆրագավորման խնդիրն այստեղ լուծվում է նրանց համընկնման տարբերակով: Այս իմաստով ստեղծագործության կառուցվածքը ենթարկվում է տեքստի ներքին բովանդակությանը և առանձին հատվածներում պարբերության տեսքով կրկնում գլխավոր ֆրագները: Դրանց ավարտը դրսևորվում է երկար պահված հնչյուններով: «Ինձ տանում էին դեպի կախաղան» ֆրագը, չորս անգամ կրկնվելով, կերտում է դրամատուրգիական գիծ՝ ունիտոն շարադրանքը վերածելով ձայնաբաժինների դիվիզիի: Կրկնության միապաղաղությունից խուսափելու համար վերը նշված միջոցներից բացի կոմպոզիտորը հաճախ է փոխում նաև չափը, պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն գրեյառճերի համատեղման արդյունքում ստեղծված ձայնաբաժինների տարբեր, ոչ սիմետրիկ մուտքերը:

«Դու նախշուն նուռ», «Արևի պես» մասերն իրենց բնույթով հիշեցնում են ցիկլիկ ստեղծագործությունների 2-րդ և 3-րդ մասերը: Երկի մեջ առաջին անգամ ընդգրկվում են մենակատար սուպրանո և տենոր: Նրանց առանձնացնելու համար երգչախմբի ձայնաբաժինները նախաբանից սկսած կատարում են նվագակցության դեր, մենակատար տենորի և սուպրանոյի թեմաներն աչքի են ընկնում ժողովրդական ինտոնացիաներով հարուստ մեղեդու ծորուն նկարագրով, իսկ հարմոնիայի վառ երանգներն ունկնդրին ընկղմում են անսպասելի հնչողությունների մի շղթայի մեջ:

«Արևի պեսի» առաջին հնչյուններից տարածվում է շողացող տրամադրությունը: Քնարական թեման Allegro տեմպում հնչում է կայտառ և լուսավոր:

Նոր ոգևորությամբ և խանդավառությամբ է սկսվում կանտատո եզրափակող «Էյ, ջան հայրենիք» համարը: Այն երկի գլխավոր բարձրակետն է: Բնության, կնոջ, հայրենիքի՝ նրա սարերի, ջրերի գովերգումներից, հոգու մտատանջ խռովքից, պայքարից հետո որդիների՝ արյան ծովի մեջ լինելը երախտագիտության զգացումով է լցնում բանաստեղծի սիրտը, մղում ինքնագոհաբերության, հայրենիքի փառքը գովերգելու արժանապատիվ արարքի:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Գևորգ Արմենյանի «Վարպետի սիրտը» ստեղծագործությունը կրում է կանտատի հիմնական առանձնահատկությունները և համադրվում ժանրի ուրույն մեկնաբանության հետ: Կոմպոզիտորը, Ավ. Իսահակյանի երկերի ցանկից ընտրելով տարբեր ժամանակաշրջաններում գրված յոթ բանաստեղծություն, դրանք միավորել է մեկ խորագրի տակ՝ «Վարպետի սիրտը»: Կանտատում հմտորեն ցուցադրվում է բանաստեղծի արվեստի ասելիքը հայացքները բնորոշող թեմաների միջոցով: Իսահակյան հայրենասերի կերպարը կերտվել է ժողովրդական երգի ինտոնացիաներով հագեցած մեղեդիների լայնորեն կիրառմամբ՝ դրանք ներդաշնակելով և յուրօրինակ հնչողություն հաղորդելով պրոֆեսիոնալ բազմաձայն երաժշտության գրելաոճերի հիմնայունների՝ պոլիֆոնիկ և հոմոֆոն-հարմոնիկ կերտվածքների բնորոշ սկզբունքներով:

Երաժշտության սերտ կապը տեքստի իմաստային բովանդակությանը թելադրում է կառուցվածքային առանձնահատկությունները, որը մասերում ստանում է պարբերության, պարզ երկմաս և եռամաս ձևերի տեսք:

Բանալի բաներ – կանտատ, բովանդակություն, ասելիք, հայրենիք, ժողովրդական երգ, կառուցվածք:

Арменуи БАБЛОЯН

КАНТАТА „СЕРДЦЕ МАСТЕРА” ГЕВОРКА АРМЕНИЯНА

Произведение „Сердце мастера” Геворка Арменьяна содержит основные особенности кантаты в сочетании со своеобразной интерпретацией жанра.

Из множества произведений А. Исаакяна, написанных им в разное время, композитор отобрал семь стихотворений, которые он объединил под общим названием „Сердце мастера”. В кантате при помощи характерных тем автор с большим искусством выявил высокое предназначение поэта, его взгляды, то, что он хотел сказать людям. Образ Исаакяна-патриота обрисован посредством широкого применения мелодий, насыщенных интонациями народных песен. Автор гармонизирует их посредством принципов, характерных для полифонических и гомофонно-гармонических конструкций, являющихся столпами стиля написания многоголосной музыки.

Тесная связь музыки со смысловым содержанием текста диктует те структурные особенности, которые в отдельных частях выражаются посредством периода, простых двучастных и трёхчастных форм.

Ключевые слова – кантата, содержание, народная песня, полифонический, гармонический.

Armenuhi BABLOYAN

CANTATA “MASTER’S HEART” BY GEVORG ARMENYAN

The "Master's Heart" by Gevorg Armenyan contains the main features of cantata along with unique interpretation of genre. Out of Avetik Isahakyan's works of diverse periods the composer chose seven verses and united them under a general title: "Master's Heart". In the cantata with the help of characteristic themes the author masterfully revealed the high mission of the poet, his outlook. The image of patriot Isahakyan was created by wide usage of melodies filled with folk song intonations.

The relationship between music and text dictates structural features, which are presented as a period, two part and three part forms.

Key words – cantata, content, folk songs, polyphonic, harmonic.

**«ԻՄ ՏԱՏՐԱԿԻՍ ՔՈՒՆՆ Է ԵԿԵԼ»․ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ՕՐՈՐԻ
ՆՈՐԱՅԱՅՏ ՄԻ ՆՄՈՒԹ**

Նորաբաց Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտը 2015 թուականի օգոստոսից ի վեր առաջարկում է կրթական ծրագրեր, որոնք միտուած են Կոմիտասի ժառանգութեան տարբեր շերտերի հանրայնացմանը: Առաջին կրթական ծրագրի շրջանակում կազմակերպուել է «Օրօրներ» վերտառութեամբ երգի չորս արուեստանոց՝ ծնողների եւ ապագայ ծնողների համար: Արուեստանոցի ընթացքում մասնակիցները ծանօթանում են օրօրների ժանրի հիմնական առանձնայատկութիւններին, իսկ այնուհետեւ սովորում երգել այդ ժանրից առանձին նմուշներ: Այս կրթական ծրագրի նպատակն է՝ առօրեայ կենցաղ վերադարձնել եւ տարածել հայկական ասանդական օրօրները՝ որպէս երեխայի նախնական երաժշտական եւ գեղագիտական ընկալումները զարգացնող ժանր, ինչպէս նաեւ երեխայի կողմից մայրենի լեզուն իւրացնելու, երեխայի ներդաշնակ հոգեբանական եւ մտաւոր զարգացումը խթանելու, նրան ազգային երաժշտութեան ասանդոյթներին հաղորդակցուելու եւ հայեցի դաստիարակելու կարեւոր միջոց:

Օրօրը կամ օրօրոցային երգը անդրմշակութային եւ համամարդկային երաժշտական ժանր է, որը գործածուել է ծնողների կողմից երեխաներին քնեցնելիս: Օրօրները գոյութիւն են ունեցել անյիշելի ժամանակներից, փոխանցուել են սերնդէսերունդ, և թում է, թէ յաւերժական են: Յիրաւի, ժամանակակից աշխարհին բնորոշ սոցիալական եւ տեխնոլոգիական գործօնները չպէտք է պատճառ դառնան օրօր երգելու ասանդոյթի ընդհատմանը:

Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի «Օրօրներ» երգի արուեստանոցը անցկացուել է երկու ամիսը մէկ: Չորս հանդիպման ընթացքում մասնակիցները սովորել են 13 ժողովրդական օրօր՝ գրառուած Կոմիտասի, իր սաների եւ այլ բանահաւաքների կողմից: Չորրորդ հանդիպման ասարտին (ապրիլի 9, 2016 թ.), մասնակիցներից մէկը՝ հալէպահայ մի տիկին՝ Մայրա Չաւուշեանը, որը Երևան է տեղափոխուել չորս տարի առաջ, մօտենալով առանձնագրոյցի ժամանակ երգեց իր տատիկի երգած օրօրներից մէկը: Օգտուելով անմիջական և բնական երգահաւաքութեան պահ առաջանալու առիթից՝ օրօրը տեղում ձայնագրուեց յօդուածագրիս կողմից:

Տպագրուած ժողովրդական երգերի ժողովածուներից ոչ մէկում այս օրօրի նոտագրուած որեւէ տարբերակի չէինք հանդիպել¹: Երգասացի հետ երկրորդ հանդիպման ժամանակ յաջողուեց նաեւ մանկական խաղիկներ ձայնագրել: Սոյն յօդուածի մէջ կներկայացնենք Մայրա Չաոււշեանից ձայնագրած ու վերծանած ժողովրդական այդ օրօրը եւ երկու մանկական խաղիկներ. կփորձենք վերլուծել այդ օրօրի խօսքերի առանձնայատկութիւններն ու աղբիւրները, ինչպէս եւ մեղեդու երաժշտական լեզուի իրայատկութիւնները:

Բայց նախ՝ համառօտ տեղեկութիւն երգասացի վերաբերեալ. Մայրա Չաոււշեանը ծնուել է Հալէպում 1952 թուականին: Յիշում է իր տատիկի երգած երգերն ու մանկական խաղիկները: Իր տատիկը՝ Ազնիւ Էօվեգեանը, ծնուել էր Ուրֆայում (Եդեսիա) 1910-ին եւ մահացել Հալէպում՝ 1981-ին: 1915-ին, երբ ընդամէնը 5 տարեկան էր, գաղթի ճանապարհների թոհուրօհի մէջ կորցրել է իր մօրը եւ երեք քոյրերին: Յայտնուել է նախ թուրք ընտանիքի մէջ, իսկ ապա որբահաւաքի հետեւանքով՝ ամերիկեան որբանոցում: Տարիներ անց իր հայրը, ազատուելով թուրքական բանակում իր ծառայութիւնից, գտնում է Մայրայի տատիկին եւ միասին հաստատում են Հալէպում: Դեռատի տարիքում ընտանիք է կազմել դարձեալ Եղեռնից մազապուրծ միայնակ մի տղամարդու հետ, ով դարձաւ Մայրայի պապը: Մայրայի խօսքերով՝ «...երգն ու երաժշտութիւնը մեր կենցաղին անբաժան մէկ մասնիկն էր: Ընտանիքի բոլոր անդամները կը սիրէին երգել եւ լաւ ձայն ունէին: Սակայն մեծ մօրս շուրթերէն մեծ մասամբ տխուր բովանդակութեամբ երգեր կը լսուէին: Թոռներուն համար երգած օրօրները երգեր էին, որոնց մէջ կ'արտացոլուէին հայի կեանքի դառն դրուագները: Իր համար, նաեւ մեզի համար՝ սիրելի էր այս օրօրը, որ տպաւորուած է յիշողութեանս մէջ: Բոլորս ալ հետեւելով մեծ մօրս՝ երգած ենք մեր զաւակներուն, որն այժմ կը նուիրեմ իր յիշատակին»:

«Իմ տատրակիս քունն է եկեր»²

«Իմ տատրակիս քունն է եկեր» օրօրը երգասացից ձայնագրել ենք երկու անգամ, մէկը՝ 2016 թուականի ապրիլի 9-ին կայացած Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի «օրօրներ» կրթական ծրագրի աւարտին, միւսը՝ 2016

¹ Օրօրի մի տարբերակ մեզ յայտնի է տարբեր մեղեդիով: Տե՛ս "Anush Knik". Armenian Lullabies. Hasmik Harutyunyan with the Shoghaken Ensemble, Traditional Crossroads, 2004.

² Օրօրի վերնագիրը պայմանաւորուած է երգասացի երկրորդ ձայնագրութեան բանաստեղծական տեքստի առաջին տողով:

թուականի ապրիլի 13-ին երգասացի տանը: Մայիսի 10-ին Մայրա Չաուշեանը նոյն օրօրի բանաստեղծական տեքստի աւելի ամբողջական մի տարբերակ է գրաւոր յանձնել իմ ուշադրութեանը: Երկու ձայնագրութիւնների վերծանման արդիւնքում փոքր-ինչ փոփոխութիւններ կան օրօրի եղանակի առումով: Բանաստեղծական տեքստի առումով նոյնպէս՝ երեք տեքստերի միջեւ տարբերակումներ կան: Երգասացի մեկնաբանութեամբ նա օրօրի մի քանի տուն մոռացել է, բայց երեք տարբերակները համեմատելով կարող ենք արձանագրել, որ տների բովանդակութիւնը եւ տրամադրութիւնը նոյնն են, փոփոխութիւնները շատ չնչին են: Սա կրկին ապացուցում է, որ բանահիաւութիւնը փոփոխական ու տարբերակային արուեստ է, ամրագրուած երեւոյթ չէ՝ ինչ որ յատուկ է գրաւոր ստեղծագործութիւններին: Երգասացը, ժողովրդի մի մասնիկ լինելով, ինքնաբերաբար մասնակցում է երգի վերջնական ձեւաւորմանը՝ այդ պահի դրութեամբ, այդպիսով ինչ-որ տեղ ակամայ դառնալով նաեւ այդ երգի «համահեղինակ»: Իրականում, անշուշտ, նման համահեղինակների թիւը կարող է հասնել տասնեակների եւ հարիւրների, եւ այս գործընթացի արդիւնքում է, որ ժողովուրդը որպէս հաւաքական կերպար հանդէս է գալիս որպէս տուեալ երգի «հեղինակ»: Ինչպէս Կոմիտասն է գրում, իւրաքանչիւր երգ տալիս է միայն պահի պատկերը³. այսպիսով, ինչքան կատարում՝ այնքան տարբերակ: Այժմ կներկայացնենք երկու ձայնագրութիւնների նոտագրութիւններն ու երեք բանաստեղծական տեքստերը, որոնցից վերջինը առաւել ամբողջականն է: Աւելի ուշ կանդորադառնանք տեքստերի մի շարք առանձնայատկութիւններին, որոնք չենք գտնում հայկական ժողովրդական այլ օրօրների մէջ:

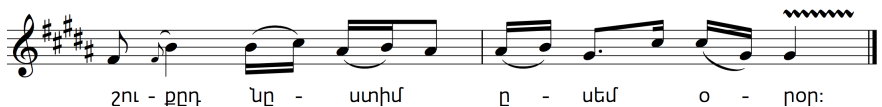
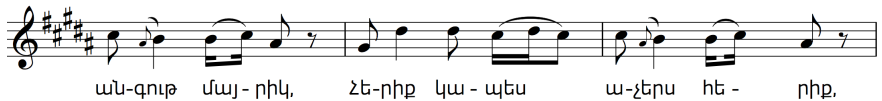
Առաջին ձայնագրութեան մեղեդի.

ԻՄ ՏԱՏՐԱԿԻՍ ՔՈՒՆՆ Է ԵԿԵԼ

Ձայնագրութիւն՝ Ն. Խաչատուրեանի
Վերծանութիւն՝ Գ. Ամիրաղեանի

Երեւան, ապրիլի 9, 2016 թ.
Երգասաց՝ Մայրա Չաուշեան

³ Տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտութիւն, Ուսումնասիրութիւններ եւ յօդուածներ, գիրք Ա, Երևան, «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2005, էջ 377:



Առաջին ձայնագրութեան բանաստեղծական տեքստ.

(մայր)
Օրօր ըսեմ քընացընեմ,
Իմ տատրակիս մեծացընեմ.
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր նանի:

(երեխայ)
Ես քուն չունիմ, անգու՛թ մայրիկ,
Հերի՛ք կապես աչերս, հերի՛ք
Մէկ պահիկէն կ'ըսեմ պաշիկ
Ձիս արծակէ՛, մ'ըսէ՛ր օրօր:

(մայր)
Մեծացընեմ իմ տատրակիս,
Մեծացընեմ անոյշ որդիս,
Կարմիր վարդի նման բացուիս,
Շուքդ նըստիմ, ըսեմ օրօր:

Երկրորդ ձայնագրութեան մեղեդի.

ԻՄ ՏԱՏՐԱԿԻՍ ՔՈՒՆՆ Է ԵԿԵԼ

Ձայնագրութիւն՝ Ն. Խաչատուրեանի
Վերծանութիւն՝ Գ. Ամիրաղեանի

Երեւան, ապրիլի 13, 2016 թ.
Երգասաց՝ Մայրա Չաուրչեան

Քը - նա - ցը - նեմ - իմ տա տրա - կիս, մե - ծա - ցը - նեմ
ա - նուշ որ - դիս, կար - միր վար - դի նը - ման բաց - ուիս
շու - քդ նըս - տիմ ը - սեմ օ - րօր:

Երկրորդ ծայնագրութեան
բանաստեղծական տեքստ.
Ձայնագրութեան թուական՝ ապրիլի
13, 2016 թ.

(մայր)
Իմ տատրակիս քունն է եկեր,
[...]
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր նանի:

(մայր)
Քընացընեմ իմ տատրակիս,
Մեծացընեմ անոյշ որդիս,
Կարմիր վարդի նըման բացուիս,
Շուքըդ նըստիմ ըսեմ օրօր:

(երեխայ)
Ես քունն չունիմ, անգու՛թ մայրիկ,
Հերի՛ք կապես աչերս, հերի՛ք
Մէկ պահիկէն կ'ընեմ պաչիկ,
Ձիս արծակէ՛, մ'ըսէ՛ր օրօր:

(մայր)
Քիչ մը ճօր-ճօր, քիչ մը պար-պար,
Քիչ մը պապան առ հոփա տար,
Քիչ մը մաման ըսէ օրօր,
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր նանի:

Երրորդ հանդիպման
բանաստեղծական տեքստ.
Հանդիպման թուական՝ մայիսի 10,
2016 թ.

(մայր)
Անոյշ քընիկն աչերդ առէր,
Անոյշ հովերն ալ տար ու բեր,
Իմ տատրակիս քունն է եկեր,
Անոյշ երգով ըսեմ օրօր:

(մայր)
Քընացընեմ իմ տատրակիս,
Մեծացընեմ անոյշ որդիս,
Կարմիր վարդի նըման բացուիս,
Շուքըդ նըստիմ, ըսեմ օրօր:

(երեխայ)
Ես քունն չունիմ, անգու՛թ մայրիկ,
Հերի՛ք կապես աչերս, հերի՛ք,
Մէկ պահիկէն կ'ընեմ պաչիկ,
Ձիս արծակէ՛, մ'ըսէ՛ր օրօր:

(մայր)
Քիչ մը ճօր-ճօր, քիչ մը պար-պար,
Քիչ մը պապան առ հոփա տար,
Քիչ մը մաման ըսէ օրօր,
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր նանի:

(մայր)
Օրօր ըսեմ քընացնեմ,
Իմ տատրակիս մեծացնեմ,
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր
Օրօ՛ր օրօ՛ր օրօ՛ր նանի:

Այս ժողովրդական օրօրը հիպոդորիական-էոլական մինոր լադի մէջ է, սոլ դիեզ տոնիկայով և ութ օժանդակ հենակետով: Մեղեդին սկսում է հայկական ժողովրդական երգերին բնորոշ կվինտային թռիչքով, որից յետոյ վարընթաց ալիքաւոր շարժումով հասնում է լադի հենակէտին (սոլ դիեզ): Եղանակն աւարտում է մի կվարտային թռիչքով եւ: Առաջին եւ երկրորդ ձայնագրութիւնները նոյն մեղեդին ունեն, առաջին տարբերակի տուների մէջ փոքր զարդարանքային տարբերութիւններ կան, իսկ երկրորդ տարբերակի մէջ երգասացը կանոնաւոր չափերի մէջ է երգում, եւ մեղեդու վրայ աւելանում են անելի ծաւալուն զարդարանքներ: Երկրորդ ձայնագրութիւնը եթէ համարենք անելի ամբողջական զարդարանքների առումով, մէկ տունը միախց չի տարբերում: Մեղեդու չափը ունի պարտեղանակային ռիթմ՝ 6/8 չափով: Ռիթմի կանոնաւորութիւնը չի խախտում, եւ եթէ մեղեդու կմախքը ներկայացնելու լինենք, այն հիմնում է 1/8, 1/4 կանոնաւոր տակտերի մէջ:



Տեմպի չափաւոր լինելը պայմանաւորուած է օրօրի աշխատանքային բնոյթով, դրա հիմքը կազմող շարժումների համաչափութեամբ ու պարբերականութեամբ՝ օրօրոցի ճօճքին համընկնող: Պարտեղանակային ունեցող օրօրի օրինակ կարող ենք գտնել Պետրոս Ալահայտոյեանի 2009 թ. հրատարակած Բալուի (եւ տարածաշրջանի) երաժշտական-ազգագրական հաւաքածոյի «Պարտէզ կախիմ կախօրրան»⁴ օրօրի մէջ եւ:

«Իմ տատրակիս քունն է եկել» օրօրի խօսքերի առաջին եւ երկրորդ տողերը ունեն նոյն եղանակը. սկսում է հիմնաձայնից կվինտային թռիչքով եւ մեղեդին աւարտում է 2-րդ աստիճանի «լա» հնչիւնի վրայ: Երրորդ նախադասութիւնը սկսում է 2-րդ աստիճանից (լա) մինչեւ 4-րդ աստիճանը (դօ դիեզ) ու վայրէջք կատարում նոյն զարդօլրորուն խաղերով մինչեւ հիմնաձայնը: Իսկ չորրորդ տողը սկսում է հենակէտից ներքեւ գտնուող հնչիւնով, ձգտող տոնով (ֆա դիեզ), և սկիզբը եւ աւարտը ունեն կվարտային թռիչք, որոնք ամբողջական մեղեդիի համար ունեն եզրափակող դեր:

Այսպիսով, այս օրօրի մեղեդին ժողովրդական երաժշտութեան տարրեր

⁴ Պետրոս Ալահայտոյեան, Բալուի (եւ տարածաշրջանի) երաժշտական-ազգագրական հաւաքածոյ, «Դրագարկ» հրատ., Կլենտէյլ, Գալիֆորնիա, 2009, էջ 194:

է կրում եւ կարելի է տեղադրել հաստատուն, կանոնաւոր մեղեդային կերտուածքով կառոյցի խմբին⁵, սակայն բանաստեղծական տեքստն իր մէջ գրագէտ մշակուած հիմքեր ունի:

Բանաստեղծական տեքստը հրատարակուած գտնում ենք XIX դարի մի երգարանի և մի հանդէսի մէջ, նաև XX և XXI դարերի ժողովածուներում և մի կայքէջում: Մեզ յայտնի են վեց աղբիւր. ամենից հինը՝ Կ. Պոլսի «Բուրաստան Սուրբ Սահակեան» հանդէսի 1852 թ. թիւի մէջ⁶, երկրորդը՝ 1868 թ. Սանկտ Պետերբուրգում հրատարակուած Մ. Միանսարեանցի «Քնար Հայկական» երգերի ժողովածուում⁷, երրորդը՝ 1909 թ. Կ. Պոլսում հրատարակուած «Նոր Երգարան» ժողովածուում⁸, չորրորդը՝ 1919 թ. Բոստոն հրատարակուած 300 երգի խօսքերով ժողովածուն⁹, հինգերորդը՝ Ռոզա Գրիգորեանի՝ 1970 թ. Համահաւաք ժողովածուում¹⁰: Վերջին տարբերակը մեզ յայտնի է Յուշամատեան կայքի վերջերս տեղաւորուած Մարաշին նուիրուած փաստագրական էջում՝ Յովհաննէս Չիրիշեանի թողած ձայնագրութեան մէջ, որը կատարուել է 1957-ի ու 1959-ի միջեւ¹¹: Նշենք, որ հրատարակուած այս աղբիւրում օրօրի վերնագիրը բխել է առաջին տողից՝ «Անուշ քնիկը աչերն առեր»: Աւելի ընդգծուածօրէն ուզում ենք խօսել այս մէկ աղբիւրի մասին, քանի Յովհաննէս Չիրիշեանի ծննդեան թուականը եւ առաջին հրատարակութիւնը նոյն ժամանակաշրջանն են եւ երգասաց Մայրա Չաուշեանի մեծ-մայրը ծնունդով ուրֆացի լինելով, Մարաշի քաղաքին շատ մօտ տարածաշրջան է: Յովհաննէս Չիրիշեանը ծնուել է Մարաշում 1886 թուականին: Նա անդրանիկն էր ինը զաւակների շարքին՝ երեւելի ընտանիքի մէջ: Նա բազմաթիւ երգեր լսել ու սովորել է իր մանկութեան, պատանեկութեան ու երիտասարդութեան տարիների ընթացքին Մարաշի մէջ: Նա 1915 թուականին իր ընտանիքի հետ տարագրուած է

⁵ Տե՛ս Հ. Պիկիջան, Երաժշտութիւնը հայոց ավանդական առունին և տոնածիսական կյանքում, «Ամրոց Գրուպ» հրատ., Երեւան, 2012, էջ 21:

⁶ «Բուրաստան Սուրբ Սահակեան», Կ. Պոլիս, 1852 թ., է, էջ 105, 106:

⁷ Մ. Միանսարեանց, Քնար Հայկական, Սանկտ Պետերբուրգ, 1868 թ., էջ 121, 122:

⁸ Նոր Երգարան, «Յ.Մ. Ազնաւոր եւ Օ. Բարսեղեան» հրատ., Կ. Պոլիս, 1909 թ., էջ 67-68:

⁹ Ընդարձակ գրպանի երգարան. ազգային, յեղափոխական, սիրային, ժողովրդական եւ գեղջկական երգեր, «Պէրպէրեան գրատան» հրատ., Պոստոն, 1919 թ., էջ 25-27:

¹⁰ Ռ. Գրիգորյան, Հայ ժողովրդական օրորոցային և մանկական երգեր, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1970 թ., էջ 348-351:

¹¹ Յուշամատեան կայք. «Յովհաննէս Չիրիշեանը». <http://www.houshamadyan.org/arm/mapottomanempire/vilayetaleppe/marash/voices/hovannescherishian.html>.

Սիրիա: 1919 թուականին ընտանեօք վերադառնում են Մարաշ ու մաս են կազմում այն հայերի խմբին, ովքեր հետետում են ֆրանսիական զորքերին եւ նահանջում են դէպի Իսլահիէ 1920 թուականին: Իսկահիէից յետոյ, նա մեկնում է Իզմիր, այնուհետեւ՝ Նիւ Եորք: Յովհաննէս Չիրիշեանը մահանում է 1967 թուականին, 81 տարեկան հասակում, ծայնագրութիւններ եւ յուշեր թողնելով իր երեխաների եւ թոռների համար¹²:

Դժբախտաբար, օրօրի վերոնշեալ տարբերակը երգասաց Յովհաննէս Չիրիշեանը արտասանում է՝ առանց երգելու: Տալիս է հետետեալ մանրամասնութիւնները, ապա մանդոլինայով մենանուագ է ունենում եւ այնուհետեւ արտասանում. «Հոս պիտի տամ ուրիշ օրօր մըն ալ իրմէ: Օրօրը [կ'երգուի] թէ՛ մօրը եւ թէ՛ մանկիկի կողմէ: Շատ յուզիչ օրօր մըն է: Մենք եղած ենք թիով ինն պզտիկներ տունին մէջը՝ վեց մանչ, երեք աղջիկ: Շատ անգամ շուրջը կը բռլորուէինք, կ'ըսէինք մամիկ՝ մամային եւ մանկիկին օրօրը երգէ: Անուշ ծայնով մը կ'երգէր, երբեմն կը խնդայինք, երբեմն ալ կը յուզուէինք: Հոս պիտի բերեմ շատ հին յիշատակներ, անմոռանալի [յուզմունք]: Օրօրին անունն է «Անուշ քնիկը աչերն առեր»։ Եղանակը, երգերը շատ բարձր ըլլալուն, կ'ուզեմ տուն առ տուն արտասանել»¹³: Դժուար է ասել, թէ ինչ նկատի ունի երգասացը «երգերը շատ բարձր ըլլալուն» խօսքով՝ արդեօ՞ք բարդ հնչիւնաձայնալով մեղեդի ունի այս օրօրը: Այժմ կներկայացնենք իր արտասանած օրօրը և «Բուրաստան Ս. Սահակեան» հանդէսում հրատարակուած օրօրը, որպէս առաջին տպագրուած տարբերակ:

«Բուրաստան» հանդէսի տարբերակ Յովհաննէս Չիրիշեանի տարբերակ

Երգ օրօրոցի¹⁴

Անուշ քնիկը աչերն առեր

Մայրը կ'ըսէ.

(Մայրը)

¹² Նոյն տեղում:

¹³ Նոյն տեղում:

¹⁴ «Բուրաստան Սուրբ Սահակեան» հանդէսը տալիս է հետետեալ բացատրութիւնը. «Այս գեղեցիկ երգը բաական ժամանակ կայ որ ձեռքերնիս անցաւ առանց ստորագրութեան. շատ աշխատեցանք որ բուն հեղինակը գտնենք ու անակ օրագիրներուս մէջ հրատարակենք. անոր համար Նիկոմիդայի Հայրենասիրին 46 թուոյն մէջ հրատարակել տրվինք առանց ստորագրութեան, որ գոնէ այս կերպով կարենանք հեղինակը գտնել, սակայն յոյսերնիս պարապ ելլելով, կը պարտաւորինք *Բուրաստանի* միջոցաւ հրատարակել հեղինակէն ներողամտութիւն խնդրելով»:

Անուշ քնակն աչերն առեր
Անուշ հովերն ալ տարութեր,
Իմ տատրակիս քունն է եկեր
Անուշ երգով ըսեմ օր օր:

Որդին.

Ես քուն չունիմ անգութ մա'րիկ
Հերի՞ք աչքս կապես, հերի՞ք,
Մէկ պահիկէն կ'ընեմ պաճիկ
Իս արձըկէ, մ'ըսեր օր օր:

Մայրը.

Մինչեւ չի լան մատաղ մանկիկ
Ծիծ չեն իտար անոնց գա'ննիկ,
Դուն չի լացած իմ մէկ հատիկ
Ես ծիծ կուտամ կ'ըսեմ օր օր:

Որդին.

Խըճուկ սրտով ձայն եմ ձգեր
Կը ճըվճըվամ դուն չես լըսեր,
Անուշ ձայնիդ ես ըզմայլեր
Ես կուլամ դուն կ'ըսես օր օր:

Մայրն.

Արցունքներդ մարգարտի պէս
Երեսդ 'ի վայր ի'նչ կը թափես,
Մի' լար, ծա'գուկ մի' լար մեղք ես
Ո'վ կ'ուզես, ան թող ըսէ օր օր:

Որդին.

Գիրկըդ ինձի հանգստարան
Ծիծերդ բերնիս անուշ ծորան,
Իրիկուան դէմ պակկիմ օրան
Աչքս կապէ' ըսէ օր օր:

Անուշ քնիկ աչերն առեր,
Անուշ հովերն (անտառէն բեր),
Իմ տատրակիս քունն է եկեր,
Անուշ երգով ըսեմ օրօր:

(Մանկիկը)

Ես քուն չունիմ անուշ մայրիկ,
Հերիք աչքերս կապես, հերիք,
Մէկ պահիկէն կ'ընեմ պաշիկ,
Զիս արձակէ մի ըսեր օրօր:

(Մայրը)

Մինչեւ չի լան մատաղ մանկտիք,
Ծիծ չեն իտար անոնց (...),
Դուն չլացած իմ մէկ հատիկ,
Ես ծիծ կու տամ կ'ըսեմ օրօր:

(Մանկիկը)

Խեղճուկ սիրտով ձայն եմ ձգել
Կը ճվճվամ դուն չես լսեր,
Անուշ ձայնիդ ես զմայլեր,
Ես կու լամ դուն կ'ըսես օրօր:

(Մայրը)

Արցունքներդ մարգարտի պէս,
Երեսդ ի վար ինչ կը թափես,
Մի լար ծագուկ, մի լար մեղք ես,
Ով կ'ուզես ան թող ըսէ օրօր:

(Մանկիկը)

Գիրկդ ինձի հանգստարան,
Ծիծերդ բերնիս անուշ ծորան,
Իրիկուան դէմ պակկիմ օրան,
Աչքս գոցեմ ըսէ օրօր:

Մայրը.

Քընացընեն իմ աղանիս
 Մեծացընեն սիրով սըրտիս,
 Կարմիր վարդի նըման բացուիս
 Շուքըդ նըստիմ ըսեմ օր օր:

(Մայրը)

Քնացնեմ իմ աղանիս,
 Մեծացնեմ սիրով սրտիս,
 Կարմիր վարդի նման բացուի,
 Շուքդ նստիմ, ըսեմ օրօր:

Որդին.

Քիչ մը թույցո՛ր թեւերս ոտքերս
 Ալ թըմրեցաւ փափուկ մըսերս,
 Անուշ մըրափին առնէ աչքերս
 Հապա սըխմէ՛, կարդա՛ օր օր:

(Մանկիկը)

Քիչ մը թույցուր թեւերս ոտքերս,
 Ալ թմրեցաւ փափուկ միսերս,
 Անուշ մրափին առնէ աչքերս,
 Ապա սեղմէ ըսէ օրօր:

Մայրը.

Այդ տուտերովդ չեմ խաբուիր ես
 Կ'ուզես որ զիս նստեցընես,
 Չի քնանաս ծիծըս ուտես
 Դատարկ տեղը ըսեմ օր օր:

(Մայրը)

Այդ տուտերովդ չեմ խաբուիր ես,
 Կ'ուզես որ զիս նստեցնես,
 Չի քնանաս, սիրտս ուտես,
 Դատարկ տեղը ըսեմ օրօր:

Որդին.

Քիչ մը ճոր ճոր քիչ մը ճար ճար
 Քիչ մը տան տան քիչ մը պար պար
 Քիչ մ'ալ պապան ա՛ն հօպպա տա՛ր
 Քիչ մ'ալ մէն մէն ետքը օր օր:

(Մանկիկը)

Քիչ մը ճօրճօր, քիչ մը ճարճար,
 Քիչ մը տանտան, քիչ մը պարպար,
 Քիչ մըն ալ պապան ա հօփ (...),
 Քիչ մը ամէնէն ետքը օրօր:

Մայրը.

Ատ քու լեզուդ կուտեմ հիմայ
 Քու կանգունովդ կըտաւ չի կայ,
 Տան տան մէմէ ալ հաբաբայ
 Աչուկ պահ պահ ըսեմ օր օր:

(Մայրը)

Այդ քու լեզուդ կ'ուտեմ հիմա,
 Քու կանգունովդ կտաւ չկայ,
 Տանտան, մենմեն ալ խաբեբայ,
 Աչուք պահ պահ ըսեմ օրօր:

Որդին.

Սիրտդ քար է ալ հասկըցայ
 Լաթիլ լաթիլ շահ չի չգտայ,
 Ալ քնանամ ճարը չի կայ
 Երկան երկան ըսէ օ՛ր օ՛ր:

(Մանկիկը)

Սիրտդ քար է ալ հասկցայ,
 Լաթիլ, լաթիլ ճար չգտայ,
 Ալ քնանամ ճարը չկայ,
 Էրկար, էրկար ըսէ օրօր:

Բանաստեղծական տեքստը պարունակում է մի շարք առանձնայատկություններ, որ դեռևս չենք հանդիպել այլ հայկական ժողովրդական օրօրների բանաստեղծական տեքստերի մէջ: Բանաստեղծական տեքստի կառուցումը հիմնուած է երեխայի ու մօր գրոյցի վրայ, որը բնականաբար մօր կողմից է երգուած: Այս երկխօսութեան գոյութիւնը մեզ փոխանցում է մօր տեսանկիւնից դիտուած յարաբերութիւնն ու զգացումները դէպի իր երեխան:

Առհասարակ հայ ժողովրդական օրօրոցային երգերի մէջ բազմիցս հանդիպում ենք համեմատութիւններ կենդանիների եւ բուսական աշխարհի հետ: Օրօրի բանաստեղծական տեքստի մէջ ծնող-հեղինակի գործածած բանաստեղծական հնարքները՝ փոխաբերութիւնները, համեմատութիւնները, անձնատրումներն ու մակդիրները կապուած են լինում բնութեան տարատեսակ երեւոյթների հետ: Այս արտայայտչամիջոցներն աւելի պատկերաւոր են դարձնում ծնողի գորովայից սէրն իր զաւակի հանդէպ: Կարելի է այստեղ յիշել հետեւեալ պատկերաւոր հատուածները տարբեր օրօրներից՝ «լուսնակը քե խաղցնի»¹⁵, «արևը քե տաքցնի»¹⁶, «<Նովերը քեզ օրին, ասղերը քեզ գովին»¹⁷, կամ այս փաղաքշական համեմատութիւնները բնութեան աշխարհի հետ՝ «գառնուկ ջան»¹⁸, «վարդի նման»¹⁹: Մեր գրառած օրօրում մայրը դիմում է ուրիշ կենդանական եւ աւելի կոնկրետ՝ «թռչնական» այլաբանութեան՝ տատրակի հետ համեմատութեան, որն աղանիների ընտանիքին պատկանող անտառային թռչուն է՝ փոքր նուրբ մարմնով, թախճոտ՝ մեղմ մնչիւնով: Փոխաբերական իմաստով՝ ըստ Մալխասեանցին²⁰, տատրակը փոքրիկ քնքուշ երեխայ է նշանակում, երեխային դիմելու փաղաքշական ձեւ է՝ բաւական տարածուած հայ ժողովրդական լեզուամտածողութեան մէջ:

Վերոնշեալ երկու բանաստեղծական տեքստերի տարբերակումները համընկնում են մանր-ինչ խոնարհումների, բառերի և ուղղագրական փոփո-

¹⁵ **Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան**, «Նանիկ», Շիրակի երգեր, «N² Հրատարակութիւն Թ. Հ. Երաժշտական Ընկերութեան», Թիֆլիս, 1917, էջ 58:

¹⁶ Նոյն տեղում:

¹⁷ **Մ. Թումանյան**, «Օրիմ, Օրիմ», Հայրենի երգ ու բան, հատոր 1, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1972, էջ 40:

¹⁸ **Սպ. Մելիքյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան**, «Նանիկ», Շիրակի երգեր, «N² Հրատարակութիւն Թ. Հ. Երաժշտական Ընկերութեան», Թիֆլիս, 1917, էջ 58:

¹⁹ **Մ. Թումանյան**, «Օրոր, օրոր», Հայրենի երգ ու բան, հատոր 2, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1983, էջ 144:

²⁰ **Ստ. Մալխասեանց**, «տատրակ», Հայերէն Բացատրական Բառարան, Հայկական ՍՍԻ Պետական հրատ., Երեւան, 1944-1945, էջ 381:

խութիւններով: Հարկ է նշել, որ այս օրօրի խօսքերը գեղջկական բանահիւտութեանը նման չեն, անելի գրական մշակում ունեն: Քաղաքային ժողովրդական օրօրի նմուշ է: Նրանք ունեն չափաւոր կառոյց՝ քառատող ութվանկանի տներով: Մօր եւ մանկան տների յանգերը եռատող են, և չորրորդ տողը կրկներգի դեր է կատարում և յանգը փոխում: «Ըսեմ օրօր» բառերը, իրենց տարբերակներով, կրկնում են որպէս կրկներգ: Այս տաղաչափուած օրօրի լեզուն դէպի գրական աշխարհաբար գնացող լեզուն է:

Թեպետ Մայրա Չաուշեանի տատիկը Ուրֆայից էր, Յովհաննէս Չիրիշեանը՝ Մարաշից, տպագրութիւնների հետ համեմատելով բոլորն էլ նոյն սկզբնաղբիւրից են բխում և կարող են թուագրուել 1850-ական թուականներից քիչ անելի կանուխ ժամանակներում: Այս ստեղծագործութիւնը ժողովրդականացուել է և տարածուել Արեւմտեան Հայաստանի գաւառներում: Չնայած աշխարհաբար գրական լեզուն իշխում է, այնուամենայնիւ նշմարում ենք որոշ բարբառային բառեր և դարձուածքներ, ինչպէս՝ «ծիծ չեն իտար», «դուն չի լացած»..., նաև կրկնուող երկվանկանի բնածայնական արտայայտութիւններ՝ «ճօրճօր», «ճարճար», «տանտան», «պարպար»... Իսկ վանկաւորումը եթէ ուսումնասիրենք, Քը-նա-ցը-նեմ // մե-ծա-ցը-նեմ, կարող ենք նշմարել, որ առանձին վանկ է կազմուած «ը» կիսածայնով: Արեւմտահայերէնի մէջ նշմարում է «ը» կիսածայնի շատ ընդգծուածութիւնը համեմատաբար արեւմտահայերէնին: Օր՝ «ըլլալ», «ըսի», «ընել»:

Յատկանշական է, որ աշխարհի ժողովրդական օրօրներն ունեն նախընտրեալ ձայնային տիպեր՝ մոմուալ, վանկ կրկնել, բաղաձայնոյթ, բնածայնական եւ փաղաքշելու-քնքշացնելու-փոքրացնելու բառերի գործածութիւն²¹: Ժողովրդական օրօրոցային երգերը կրկնուող յատկանիշների վրայ են հիմնուած՝ հնչիւնների, բառերի, բայերի, մեղեդիների եւ դիթամի տեսակետից: Կրկնութիւնը հեշտացնում է երեխայի կողմից ընկալումն ու իրացումը: Չնայած որ մեր ներկայացրած օրօրի մէջ բացակայում են գեղջկական ժողովրդական օրօրներին բնորոշ ձայնարկութիւններն ու բացականչութիւնները, իսկ մեղեդու մէջ սակաւ են օրօրների երաժշտական լեզուն առկայ ազատ շարադրանքն ու իմպրովիզացիոն տարրերը²², այդուհանդերձ այս օրօրը օգնում է առաւել լայն

²¹ Trainor L.J., Trehub S.E. Singing to infants: Lullabies and play songs, in: Rovee-Collier, C., Lipsitt, L. P. & Hayne H. (Eds.), *Advances in infancy research*. Stanford, 1998, p. 43-77.

²² Տե՛ս Մ. Բրուսյան, Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործություն (4-րդ վերափոխվ. հրատ.), «Ամրոց գրուպ» հրատ., Երեւան, 2014 թ., էջ 197:

և ամբողջական պատկերացում կազմելու հայոց ժողովրդական բազմակերպ օրօրների մասին:

Ստորեւ Մայրա Չաուշեանից գրառած երկու մանկական խաղիկներ, որոնք արտասանում են, ըստ Մայրայի, երեխային ճօճելու ժամանակ եւ երգող եղանակ չունեն:

**Ճօր-Ճօր
(առաջին տարբերակ)**

Գրառում՝ Ն. Խաչատուրեանի

Երեան, ապրիլի 13, 2016 թ.
Բանասաց՝ Մայրա Չաուշեան

Ճօր Ճօր Ճօր գնա՛,
Ել վազէ մամոնց գնա՛,
Տես մամոն ի՞նչ եփեր է,
Կորկոտ ապուր եփեր է.
Կեր կեր կշտացիր,
Առ դգալիկը լգէ՛,
Առ շերեփիկը փախի՛ր,
Գնտուլուի՛ր չամուրն ընկիր:

**Ճօր-Ճօր
(երկրորդ տարբերակ)**

Գրառում՝ Ն. Խաչատուրեանի

Երեան, ապրիլի 13, 2016 թ.
Բանասաց՝ Մայրա Չաուշեան

Ճօր Ճօր Ճօր գնա՛,
Ել վազէ մամոնց գնա՛,
Տես մամոն ի՞նչ եփեր է,
Կորկոտ ապուր եփեր է.
Կե՛ր, կե՛ր կշտացիր
Շերեփիկը ա՛ռ փախիր:

«Իմ տատրակիս քունն է եկել» նմուշի երաժշտական գրառումն արժէքատուր է թէ՛ երաժշտագիտական և թէ՛ բանագիտական տեսանկյունից: Մէկ անգամ ես կարեւոր է ընդգծել Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի՝ իբրեւ

գիտակրթական հիմնարկի դերն ու գործառոյթը: Փաստօրէն կրթական ծրագրերի շնորհիւ Կոմիտասի, իր սաների և այլ բանահաւաքների ժողովրդական ժառանգութիւնը փոխանցելուց եւ հանրայնացնելուց զատ, թանգարան-ինստիտուտն իր ծաւալած գործունէութեան շնորհիւ նպաստաւոր դաշտ է ստեղծում՝ բանահաւաքչական աշխատանքներ իրականացնելու համար:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հայ ժողովրդական երաժշտական ստեղծագործութեան բաղկացուցիչ ժանրերից մէկն է օրօրը, որի արմատները հասնում են նախապատմական ժամանակներ: Ներկայացուած նոտագրուած նորայայտ այս նմուշը հետաքրքրական է իր երաժշտական եւ բանաստեղծական կառոյցներով: Օրօրի մեղեդին առանձնանում է իր ոլորուն վայրէջքներով դէպի հիմնաձայնը: Մեղեդին սկսւում և աւարտւում է հայկական ժողովրդական մեղեդիներին իրայատուկ թոփջներով (կվինտային և կվարտային): Բանաստեղծական տեքստն առանձնանում է մօր եւ մանկան երկխօսութեան վրայ հիմնուած իր կառոյցով, որը կարող ենք գտնել 1850-ական թուականներից կանուխ հրատարակութիւններում: Խօսքի տաղաչափական եւ արտայայտչական ձեւերը մտածել են տալիս, որ բանաստեղծութիւնը քաղաքային ոճի ստեղծագործութիւն է:

Բանալի բաներ – հայկական ժողովրդական օրօր, գաւառական ֆոլկլոր, քաղաքային ֆոլկլոր, Ուրֆա, Մարաշ, Կ. Պոլիս, Մայրա Չաուշեան, Յովհաննէս Չիրիշեան, Բուրաստան Սուրբ Սահակեան:

Наири ХАЧАТУРЯН

НОВАЯВЛЕННЫЙ ОБРАЗЕЦ НАРОДНОЙ КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ

(Моя горлица засыпает)

Колыбельная песня является одним из жанров армянского народного музыкального творчества. Корни колыбельной уходят в доисторические времена. Найденный нами образец, нотированная версия которой представлена в данной статье, интересен своей как музыкальной, так и поэтической структурой. Мелодия колыбельной песни выделяется извилистыми нисходящими движениями, направленными к тонике лада. Мелодия начинается и заканчивается скачками (квартовыми и квинтовыми), свойственными армянским народным мелодиям. Поэтический текст, который встречается в публикациях, датированных ранее 1850-х гг., отличается своей структурой, основанной на диалоге матери и ребенка. По метрическим и выразительным особенностям

поэтического текста можно предположить, что стихотворная основа песни принадлежит городскому фольклору.

Ключевые слова – армянская народная колыбельная песня, сельский фольклор, городской фольклор, Урфа, Мараш, Константинополь, Майда Чавушьян, Оганес Чиришьян, Бурастан Сурб Саакяна.

Nairi KHATCHADOURIAN

A NEWLY DISCOVERED FOLK LULLABY PIECE (MY TURTLEDOVE IS SLEEPY)

Lullabies are one of the genres of Armenian folk music. Their roots reach back to prehistoric times. This newly discovered recording presented here with its notation is notable both for its musical and poetic structures. Its melody is notable for its ornaments towards the tonic and it begins and ends with skips (fifth and fourth), which is characteristic of Armenian folk melodies. The poetic text stands out with its structure based on a dialogue between a child and a mother and the poetic text can be found in publications dated earlier than 1850. The versification and the expressive forms make us suppose that the poem is an urban creation.

Key words – Armenian folk lullaby, rural folklore, urban folklore, Urfa, Marash, Constantinople, Mayda Tchavoushian, Hovhanness Chirishian, Burastan Surb Sahakian.

ՀԱՅԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԸ ՎԻՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՆԵՐՈՒՄ

Սարոյանագետներին հայտնի չէ, թե հատկապես որ թվականից է Սարոյանը հայերի մասին պատմելու համար դիմել թատրոնին, սակայն հայկականությանն առնչվող թեման առկա է նրա առաջին իսկ գործերում: 1940-ին լույս տեսած երկրորդ՝ «Իմ անունը Արամ է» (My Name Is Aram) պատմվածքների ժողովածուի խորագիրն արդեն բացահայտ հայկական էր: Սարոյանն իր առաջին՝ «Մետրոյի կրկեսը» սկետչ-պիեսը՝ գրված 1933 թ., նվիրել էր Լուսնթագ տատին, իսկ աստանդական հայի կերպարն արդեն որպես գործող անձ հայտնվում է Սարոյանի առաջին ամբողջական՝ 1939-ին գրված «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում: Լիովին հայկական են «Խաղողի այգին» պիեսը և «Հայկական եռագրություն» շարքում ընդգրկված պիեսները: 1975-ի գարնանը, ինչպես նշում է Տիգրան Կոչումջյանը, Սարոյանը. «...գրում է *առնվազն վեց պիես հայերի մասին*»՝ «Թուրքերն աշխարհում», «Ստամբուլյան կապակերգություն», «Հրեան», «Բիթլիս», «Դեպի տուն, Հայաստան» և «Միհր»¹: 70-ականներն այս առումով ամենաբեղուն շրջանն են Սարոյանի դրամատուրգիական կենսագրության մեջ: Նա 1975թ. գրել է առնվազն 17 պիես հայկական թեմաներով՝ շարքն անվանելով «Հայկական թատերգություններ»: Պիեսները մեծ մասամբ անտիպ են և դեռևս չթարգմանված հայերեն /պահպանվում են Սարոյանի ձեռագրերում/: Այնուհանդերձ, ավելի վաղ շրջանում գրվածները և մեզ ծանոթները բավական մեծ նյութ ու պատկերացում են տալիս խնդրի շուրջ, հատկապես շնորհիվ «Հայկական եռագրություն» պիեսների:

Կորուսյալ հայրենիքի վերհուշը, Ֆրեզնոյի հայկական համայնքի մշտական պատմությունները, կարոտն ու ավստասանքը հանգիստ չեն տալիս Սարոյանին, և նա ստեղծում է «Հին երկրի» և հատկապես «**Բիթլիսի**» **երևակայական կերպարը**, որին նա այնպես է հավատում, որ մեզ՝ ընթերցողներիս համար ևս դարձնում է իրողություն. սուբյեկտիվ երևակայականը սկսում ենք ընդունել որպես օբյեկտիվ ճշմարտություն: 1935 թվականին, երբ Սարոյանը ընդամենը 26 տարեկան էր, առաջին անգամ այցելում է Հայաստան, իսկ 1964-ին իրականացնում է վաղեմի երազանքը. Բիթլիս է մեկնում: Քաղաք հասնելուն պես նա խնդրում է իրեն մենակ թողնել՝ բացատրելով, որ ինքն

¹ Վիլյամ Սարոյան, Հայկական եռագրություն, Երևան, 2008, էջ 14:

ուղեկցի կարիք չունի, քանի որ ամեն ինչ ծանոթ է իրեն. *«Այս ամենը ծանոթ է ինձ: Ծանոթ են ծառերը: Ես Բիթլիսից եմ: Հայրս քայլել է այս փողոցներով»*²: Ազգականների, ծանոթների հիշողությունների ու պատմությունների միջոցով Բիթլիսի մասին Սարոյանը այնքան ճշգրիտ պատկերացում էր կազմել, որպիսին կարելի է ունենալ այնտեղ ապրելով միայն: Երբ Սարոյանին հետագայում դարձյալ կանգնեցնում են հայ, թե ամերիկացի գրող լինելու հարցի առջև, նա պատասխանում է. *«Ավելի շուրջ այլաբանական, քան զգացական առումով, Բիթլիսը գերիշխում է»*³: Թեև ինքն էլ գիտակցում է, որ «Բիթլիսը կարծես կորստի հուշարձան է դարձել», և այն վերանվաճելու նրա հաստատուն համոզմունքը «գրեթե խենթություն է»: *«Սարոյանը տեսիլքների ու սրվերների միջոցով վերակենդանացնում է հին ու իրական իր երկիրը, իր տոհմի մարդկանց սրվերները դարձնում է կենդանի»*⁴: Փաստորեն Սարոյանը, իր հայ գրող լինելու բոլոր պնդումներով հանդերձ, գիտակցում էր, որ ինքը «Հայ է առանց հենակետի, առանց հողի, հայի ուրիշ տեսակ է»⁵: Այստեղ գտնում ենք Սարոյանի իրական հայկականության բանալին, նա գրականություն է բերում միանգամայն նոր՝ աստանդական հայի կերպարը:

Տասի՝ Լուսնթագ Կարողանյանի կերպարը, ով առաջնորդել էր Սարոյանների ընտանիքը դեպի Ամերիկա և սովորեցրել էր Նահանգներում ծնված տան չորրորդ զավակին՝ Վիլյամ Սարոյանին, խոսել հայերեն, գրողը որոշ չափով արտացոլում է «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում Ջոնիի տատի կերպարի միջոցով: Տատը խոսում է. *«...հայերենով /որը-Ա.Ա./ նրա իմացած միակ լեզուն է, բացի թուրքերենից, քրդերենից և մի քիչ էլ արաբերենից, որոնք այդ շրջապատում ոչ ոք չի հասկանում»*⁶: Թվում է, թե այս կերպարը պիեսի ամենաերկրորդական կերպարներից է, միայն մի քանի ռեպլիկով է ներկայանում, այնինչ նրա մշտական ներկայությունը բեմում պայմանավորում է առաջին հայացքից անտեսանելի, սակայն այս պիեսի գաղափարական հենակետը. նա հայրենիքի կարոտի, կորուսյալ երկրի ու արդեն կորստյան առջև կանգնած

² Նույն տեղում, էջ 31:

³ Նույն տեղում, էջ 33:

⁴ **Բակուր Գալստյան**, Հայկականության թեման Վ.Սարոյանի «Խաղողի այգին» և «Բիթլիս» դրամաներում//«Վիլյամ Սարոյանի 100-ամյակին նվիրված գիտաժողովի զեկուցումներ», ԵՊՀ հրատ., Երևան, 2009, էջ57// տվյալ հոդվածում վրիպակ կա վերնագրում, պետք է լինի «Խաղողի այգին», գրված է՝ «Խնձորի այգին»-Ա.Ա./:

⁵ Հենրիկ Հովհաննիսյանի հետ զրույցից:

⁶ **Վիլյամ Սարոյան**, Ընտիր երկեր, Երևան, 1987, հատոր 2, էջ 22:

լեզվի խորհրդանիշն է, կենդանի ու արթուն հուշարձանն ազգային նկարագրի և ի վերջո, Սարոյանի գրականության ամենաբնութագրական հատկանիշի՝ աստանդականության գաղափարի կրողը: Հին երկրի հայերենով ծեր կնոջը երբեմն պատասխանում է նաև Ջոնիի հայրը՝ բանաստեղծ Բեն Ալեքսանդրը: Այս կերպարի հիմքում Սարոյանի հայրն է՝ վերականգնված գրողի երևակայությամբ: Սարոյանի հոր՝ Արմենակ Սարոյանի մասին հայտնի է, որ նա ուսանել էր Բիթլիսի երիցական ամերիկյան դպրոցում, քարոզիչ է եղել, փիլիսոփայական ակնարկների և բանաստեղծությունների հեղինակ: Սարոյանը պատմում է, որ հայրը հողվածներ է տպագրել Նյու Ջրոսիի «Քրիստիան Հերալդ» լրագրում, սակայն Նահանգներում գոյատևելու համար նա ստիպված է եղել նաև խաղողի այգիներում բանվորի աշխատանքով վաստակել օրվա հացը: Ապագա գրողի վրա մեծ տպավորություն է գործել սեփական հոր լուսանկարը, Սարոյանը գրում է, որ լուսանկարից իսկապես իրեն գրող էր նայում. «*Ես գիտեի, որ իմ հայրը գրող է եղել*»⁷: Այս կապակցությամբ Սարոյանը սիրել է կրկնել. «*Ինքնաճանաչման ուղին ծննդաբանական աղբիւրն է կրկնել*»⁸: Սարոյանի՝ որպես գրողի ձևավորման վրա մեծապես ազդել է հայկական միջավայրը Ֆրեզնոյում. «*Պահպանվել էին հին երկրի սովորույթները, ավանդույթներն այն երկրամասի, որտեղից եկել էր Կոնյա ընտանիքը: Ավանդույթներն ամբողջությամբ էին պահպանվել... Գրանքը հնչող լեզուն հայերենն էր, մտածողության կերպը, կերակուրները, շարժումները նույնն էին, ինչպիսին եղել էին հին երկրում*»⁹ : Ցեղային հիշողություն, արյան կանչ, կորույսյալ երկրի վերհուշ, ընտանիքի կուտ և միասնական գոյություն. ահա սրանք են այն սուբյեկտիվ, ենթագիտակցական մոտիվները, որոնք պայմանավորում են գրողի մտածողության հայկականության այդքան խորը տարրը: Իր հերթին գրողն էլ իր ստեղծագործություններում անմար է պահում ազգային հույզը. «*Սարոյանն իր ստեղծագործությամբ հաստատում է ազգային ավանդների կենսականությունը և իր փոհմի անմարտի հիշատակը*»¹⁰, – գրում է Հ.Արզումանյանը: Գալով դրամային՝ մեջբերենք Հեգելի խոսքն այս կապակցու-

⁷ Վիլյամ Սարոյան, Հեծանվորդը Բների Հիլզից, Երևան, 2016, էջ 54:

⁸ Պրոֆ. Օշին Քեշիշեան, Ուիլեամ Սարոյանի նպաստը Ամերիկեան գրականութեան եւ հայութեան// «Սարոյանի ճշմարտութեան ետեվից» հողվածների ժողովածու, էջ 30:

⁹ Վ. Սարոյան, Հեծանվորդը Բների Հիլզից, էջ 67:

¹⁰ Հ.Արզումանյան, Ազգային բնավորությունը Վիլյամ Սարոյանի գեղարվեստական համակարգում, Երևան, 1997, էջ 43:

թյամբ. «Դրաման իր ներսում զարգացող ազգային կյանքի արտադրանքն է»¹¹, Սարոյանը, փորձելով բացատրել իր գրությունների խորը, ազգային արմատները, ասում է. «Գրություն չի գա հերեկվրեն: Գրություն կուզա խորունկ ժամանակվրեն...»¹²: Սա Հեգելի ասածի անմիջական հաստատումն է: Ամերիկյան հետազոտող Վոլտեր Շիրը և այլք Սարոյանին համարում են Ամերիկայում առաջին սերնդի գաղթական էթնիկ գրող. «Սարոյանի էթնիկ գրելաոճի էությունը հայկական մշակույթն է, որն առկա է նրա գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում»¹³: Շիրը համարում է. «...կար մի ժամանակ, որ Սարոյանը Ամերիկայի ամենահայտնի էթնիկ գրողներից էր, հավանաբար ավելի հայտնի, քան հենց բնիկ գրողները /նկատի ունի 30-40թթ. – Ա.Ա./»¹⁴: Հենց այս հատկանիշն էլ բացատրում է Սարոյանի ֆենոմենը, նրա բացարձակապես ինքնատիպ ոճն ու տոնայնությունը համաշխարհային գրականության գունապնակում:

Սարոյանի հայկական թեմաներով պիեսներում ակնառու է մի հետաքրքիր յուրահատկություն. գրողը մշտապես **հայի երեք սերունդ** է ներկայացնում գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում: «Իմ սիրտը լեռներում է» պիեսում գործող անձանցից է երկրից գաղթած տատը: Սովորաբար այս **առաջին խմբի** հերոսները խոսում են «հին երկրի» հայերենով, կտրված են ամերիկյան իրականությունից: Կալիֆոռնիայի որևէ փոքրիկ անկյունում ստեղծում են իրենց համար Բիթլիսի մտացածին պատկերը, բայց և անվերջ կարոտում հայրենի եզերքն ու սնվում դրա վերիուշով: «Խաղողի այգին» պիեսում նույն խմբին են պատկանում գաղթական հայեր Մակար պապի և Մխիթար պապի կերպարները, ովքեր ամեն օր, իրենց բակի խաղողի այգում նստած, նարդի են խաղում և խոսում հին երկրի հայերենով, ինչպես իրենց հայրենի բակում էր: Այս խմբի կերպարներից է 88-ամյա բիթլիսցի ծերունին «Յառաջ» պիեսում, ով պարբերաբար այցելում է «Յառաջի» խմբագրություն և հիշողություններ բերում Բիթլիսի մասին: Նա հիսուն տարեկանում է գրել-կարդալ սովորել, որպեսզի հողվածներ գրի Բիթլիսի մասին ու մշտաբար պահի «հին

¹¹ Герель. Сочинения, том XIV, Лекции по эстетике, М.-1958, стр. 331.

¹² Երևանի պետհամալսարանում ուսանողների հետ հանդիպումից, որը վարում էր Լևոն Մկրտչյանը// **Լևոն Մկրտչյան**, Վիլյամ Սարոյանը մոտիկից, էջ 111:

¹³ **Walter Shear**. Saroyan's study of ethnicity // Critical Essays on William Saroyan, G.K. Hall & Co. New York, 1995, p. 86.

¹⁴ Նույն տեղում:

երգրի» հիշողությունը «Յառաջի» ընթերցող հայերի հոգում: Նա չի դադարում զմայլվել հայոց լեզվի գեղեցկությամբ:

Երկրորդ խմբում ներկայացված են առաջին սերնդի գաղթական հայերի զավակները: Նրանք նույնպես ապրում են հայկական միջավայրում, սնվում ծնողների «Հին երկրի» մասին պատմություններով և տեղացի հայերի հետ մեկ ամբողջական էթնիկական խումբ են կազմում: Սակայն նրանք նաև ամերիկյան հասարակության լիարժեք անդամներ են, աշխատում են այս երկրի համար, հարկատուներ են, և, որպես կանոն, նրանք հաճախ չկայացած գրողներ, արտիստներ, արվեստագետներ են: Այս հերոսները խոսում են և՛ հայերեն, և՛ անգլերեն, նրանցից շատերը, սակայն, հայերեն գրել չգիտեն: «Գրիգոր- Քո Մակար պապը Հայաստանից Ամերիկա է եկել 1899-ին: Նրա անունը Մակար է եղել և մինչև այժմ այդպես է: Ես ծնվել եմ Նյու-Յորքում, 1903-ին և նա ինձ անվանել է Գրիգոր»¹⁵,-իր արդեն ամերիկացի երեխաներին պատմում է հայրը «Խաղողի այգին» պիեսում: Սարոյանը նաև նշում է այս երկու սերունդների՝ որոշակի ժամանակաշրջանին պատկանելու տարբերվելը: Այս խմբի կերպար է Բեն Ալեքսանդրը, նա ծեր մոր հետ հայերեն է խոսում, տղայի հետ՝ անգլերեն, չի ներգրվում այս հասարակությանը, իրեն բանաստեղծ է համարում և ապրում է վեհ գաղափարներով: Ի տարբերություն Բեն Ալեքսանդրի՝ «Խաղողի այգին» պիեսի պայմանականորեն, այսպես կոչված, երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչ Գրիգորը պարզապես երազող չէ: Ֆրեզնոյի մոտ խաղողի այգի է գնել, երկու զավակների և հոր հետ խաղող է մշակում, չամիչ ու գինի պատրաստում, թեև նրա տասը տարվա չարչարանքից գրեթե ոչինչ դուրս չի եկել: Սակայն Գրիգորին ավելի շատ մեկ այլ հարց է անհանգստացնում, քան այգուն սպառնացող կորուստը. «Գրիգոր- <...>Դու հայերեն խոսում՞ ես քրոջդ հետ», - դիմում է նա իր որդուն՝ Մուրադին: «Մուրադ- Երբեմն, բայց նա միշտ էլ անգլերենով է պատրասխանում: Հասկանում է թեև»¹⁶, - սա է պատասխանը, և սա համատարած իրողություն է երրորդ սերնդի ներկայացուցիչների համար, որոնք հոգեբանորեն ենթարկված են ամերիկանիզմին:

Սարոյանագետների հայացքից վրիպում է այս՝ **երրորդ սերնդի առկայությունը**: Նրանք առանձնացնում են միայն վերը թվարկված երկու սերնդի ներկայացուցիչներին: Ճիշտ է, շատերն առանձին նկատում են Սարոյանի ստեղծագործություններում երեխաների մշտական ներկայությունը, սակայն

¹⁵ Վիլյամ Սարոյան, Խաղողի այգին, Երևան, 1971, էջ 21:

¹⁶ Նույն տեղում, էջ 28:

բոլորովին այլ՝ հեղինակի գործերում սեփական մանկության կենսունակության դիտակետից: Այնինչ Սարոյանի համար ամենացավոտ կետերից մեկը հենց ուծացման, ծուլման վտանգն է մշակութային ամերիկյան խառնարանում:

Երրորդ խմբի հայերն Ամերիկայում ծնված ու հասակ առած փոքրիկներն են՝ Ջոնին /«Իմ սիրտը լեռներում է»/, Շաքեն և Մուրադը Թորգոմյան ընտանիքում և փոքրիկ Սոֆիկը՝ Մելքոնյան ընտանիքում /«Խաղողի այգին»/: Նրանք այլևս հայերեն չեն խոսում կամ գրեթե չեն խոսում. «*Ջոնիի տատը /Ջոնիին, հանդիմանական/-Հայերեն խոսա, լառ: Ջոնի-ես հայերեն խոսել չգիտեմ*»¹⁷: Գրիգորի դուստր Շաքեն ավելի շուտ երկընտրանքի մեջ է. «*Շաքե-Օհ, պապա: Դու արդեն ինձ ծաղրում ես, իսկ ինչու՞ ես պիտի հայ լինեմ: Ես ուզում եմ նորվեգացի լինել*»¹⁸: Սակայն ցեղային հիշողությունն, ի վերջո, հաղթելու է: Երեք սերունդների երկխոսությունն իրականացված է «Խաղողի այգին» պիեսում, և սա երազանք է, որի մասին փափագում է Սարոյանը:

Եռագրության պիեսներում Սարոյանը բացեիբաց անդրադառնում է նաև Հայկական հարցին: Մինչ այդ նա պարբերաբար ամերիկացի էր և աշխարհի ընթերցողին պատմում էր հայ գաղթականի ճակատագրի մասին, իսկ «Հայերը» պիեսում նրա հերոսներն արդեն խոսում են այն մասին, թե ինչն է պատճառ դարձել իրենց գաղթականության. «*Ալմաստ- Մեր ազգը կոտորվեց, և ես կորցրի ողջ ընտանիքս, մեր ազգի հետ միասին*»¹⁹: «*Ջիվիլեքյան- Եթե կուզեք իմանալ ճշմարտությունը, ամեն անգամ անքուն գիշերներին ես մտածում եմ մեր բանտարկված և մահապատժի ենթարկված մտավորականների մասին: Եվ դա հուզում է ինձ*»²⁰: Իսկ «Հառաջ» պիեսում Սարոյանի հերոսն արդեն խոսում է վրեժի մասին՝ «...թուրքերից՝ երկու միլիոն կոտորված հայերի համար»²¹:

Սարոյանը գիտակցում էր, որ **դրամատուրգիան** հավաստի երաշխիքն է այն բանի, որ դրա միջոցով բարձրացված բոլոր թեմաները մի օր բեմից կհնչեն՝ մի շարք ճշմարտությունների մասին գեղարվեստական լեզվով իրազեկելով աշխարհի տարբեր երկրների հանդիսատեսին: Այս գիտակցումով Սարոյանը հատկապես իր վերջին շրջանի պիեսները նվիրում է հայկական

¹⁷ Վ. Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ.2, էջ 24:

¹⁸ Վ. Սարոյան, Խաղողի այգին, էջ 22:

¹⁹ «Հայերը» // Վ. Սարոյան, Հայկական եռագրություն, էջ 60:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 68:

²¹ «Յառաջ» // նույն տեղում, էջ 136:

ինքնությանը և Հայոց հարցին: Այսպիսով, Սարոյանի՝ հայկական թեմաներով պիեսները դեռևս սպասում են իրենց բեմադրիչներին և իրենց ժամանակին:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Վիլյամ Սարոյանը համոզված էր՝ դրամատուրգիան հավաստի երաշխիքն է այն բանի, որ դրա միջոցով բարձրացված բոլոր թեմաները մի օր բեմից կհնչեն՝ մի շարք ճշմարտությունների մասին գեղարվեստական լեզվով իրազեկելով աշխարհի տարբեր երկրների հանդիսատեսին: Այս գիտակցումով Սարոյանը հատկապես իր վերջին շրջանի պիեսները նվիրում է հայկական ինքնությանը և Հայոց հարցին:

Եթե հեղինակի ստեղծագործական առաջին շրջանի պիեսներում մշտապես առկա են գաղթական հայի տարբեր սերունդների հերոսներն իրենց խնդիրներով, ապա 70-ականներին գրված «Հայկական եռագրության» պիեսներում Սարոյանի հերոսներն առաջին անգամ բացեփակ խոսում են նաև Հայոց ցեղասպանության և թուրքերի մասին: Այսպիսով, Սարոյանի՝ հայկական թեմաներով պիեսները դեռևս սպասում են իրենց բեմադրիչներին և իրենց ժամանակին:

Բանալի բաներ – Վիլյամ Սարոյան, դրամատուրգիա, Հայոց հարց, Բիթլիս, Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ, Հայկական եռագրություն:

Ануш АСЛИБЕКЯН

АРМЯНСКАЯ ТЕМА В ДРАМАХ ВИЛЬЯМА САРОЯНА

Вильям Сароян был уверен, что драматургия – верный залог того, что поднятые ею все темы однажды прозвучат со сцены и художественным языком расскажут зрителям разных стран о ряде истин.

С осознанием этого Сароян посвятил армянской идентичности и Армянскому вопросу свои пьесы, особенно те пьесы, которые были написаны в его последний творческий период.

Если в пьесах раннего творческого периода автора всегда присутствуют герои – потомки разных поколений армян-эмигрантов, то в написанных в 70-ые годы пьесах «Армянской трилогии» герои Сарояна впервые открыто говорят о турках и о геноциде армян. Итак, сарояновские пьесы на армянскую тему еще ждут своего времени и своего постановщика.

Ключевые слова – Вильям Сароян, драматургия, Армянский вопрос, Битлис, Соединенные Штаты Америки, Армянская трилогия.

Anush ASLIBEKYAN

THE ISSUE OF ARMENIANNES IN WILLIAM SAROYAN'S DRAMAS

William Saroyan was convinced that dramaturgy is a warranty that all topics risen by it will one day be heard from the stage letting the audience of different countries know about a number of verities in an artistic way. With this understanding Saroyan devotes his last plays to the Armenian identity and “The Armenian cause”.

If in the first plays of the author different generations of emigrant Armenians were always present with their problems, in the 1970s “An Armenian Trilogy” the protagonists openly spoke about the Armenian Genocide and about the Turks for the first time. Hence, Saroyan’s plays, that have the Armenian topics as central, are still waiting for their directors and their time.

Key words – William Saroyan, dramaturgy, The Armenian Cause, Bitlis, USA, An Armenian Trilogy.

**ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆԻ «ՔԱՋ ՆԱԶԱՐ» ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ
ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐՈՒՄ**

Գրքի ձևավորման ու նկարազարդման արվեստն ունի դարերի պատմություն: 1950-ական թվականներից աստիճանաբար զարգանում և կատարելագործվում է կերպարվեստի այս կարևոր ճյուղը: Կարևորվում են նրա դերն ու նշանակությունը կերպարվեստի մյուս ճյուղերին զուգընթաց: Այս գործում իրենց ներդրումն ու ավանդն են ունենում մի շարք հայ նկարիչներ, արվեստագետներ՝ Մարտիրոս Սարյանը, Գրիգոր Խանջյանը, Երվանդ Քոչարը, Միեր Աբեղյանը, Հակոբ Կոջոյանը և նրանց շարքում նաև Արա Բեքարյանը: Վերջինս գրքի մեր լավագույն ձևավորողներից մեկն է, նրա կատարած աշխատանքների որակն ապահովել է իր արժանի տեղը խորհրդահայ գրաֆիկայում¹: Գրքի գրաֆիկայով նա սկսել է զբաղվել 1953 թվականից: Ձևավորել է երկու տասնյակից ավելի գրքեր նաև մանուկների համար: Բեքարյանը որպես գրաֆիկ հայտնի է դարձել հատկապես Հակոբ Պարոնյանի երկերի և Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգության նկարազարդումների շնորհիվ:

Այս հոդվածի նպատակն է համակողմանի ներկայացնել և վերլուծել Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունը՝ ըստ Արա Բեքարյանի մեկնաբանման: Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունը նկարազարդել են մի շարք հայ արվեստագետներ, նկարիչներ՝ Մարտիրոս Սարյանը, Սուրեն Ստեփանյանը, Միքայել Արուտչյանը, և այս ամենից անմասն չի մնացել նաև Արա Բեքարյանը: Նկարիչն այս ստեղծագործությանն անդրադարձել է երեք անգամ՝ 1956-ին, 1959-ին և 1961 թվականին: 1959 թվականին նկարազարդված տարբերակը վերահրատարակվել է 1973-ին և 1977-ին (ռուսերեն), իսկ 1961-ին նկարիչը ստեղծել է նաև «Քաջ Նազարը գիշերով» գեղանկարը: Քաջ Նազարի կերպարը գրավել է նկարչին: Բեքարյանը հիանալի է ըմբռնել հեքիաթի իմաստը, հոգեբանությունը, ժողովրդի մտածելակերպը և երևակայությունը ու ստեղծել է համապատասխան կերպարներ: Գլխավոր հերոսից սկսած՝ յուրաքանչյուր գործող անձ մի-մի բնավորություն է՝ ցայտուն և ավարտուն: Բեքարյանը հասկանում է ժողովրդի հումորի

¹ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Հայպետհրատ», 2009, էջ 166:

էությունը, նրա հմայքը: Բեքարյանն օժտված է բացառիկ հումորով, կատակասեր և ուրախ խառնվածքով: Նրա երգիծական մտահղացումը բավականին լայն է և անսահմանափակ: Երգիծանկարիչ Բեքարյանի հերոսները ստեղծված են տպավորիչ, սուր և արտահայտիչ, պարզ ու լակոնիկ լեզվով:

1956 թվականին նկարիչը ձեռնամուխ եղավ «Քաջ Նազար» կատակերգության առաջին նկարազարդմանը: Բեքարյանի վրձնին պատկանող այս տարբերակը չի լուսաբանվել մասնագետների կողմից և գիտական հանրությանը ներկայացվում է առաջին անգամ: Թեև նկարիչը հետագայում հրաժարվել է այս տարբերակից, այնուամենայնիվ այն նույնպես ուշագրավ է: Տեքստամիջյան 21 սև ու սպիտակ նկարազարդումները պատկերում են Քաջ Նազարի թշվառ խրճիթը, առանձին-առանձին տեսարաններ, կերպարներ՝ Նազարին, Ուստիանին, տիրացուին և այլն: Տգեղ է բեքարյանական Նազարը, միաժամանակ ծույլ է ու անբան, վախկոտ ու բռի, Ուստիանը պատկերված է գյուղացի կնոջ կերպարանքով, գլխաշորը գլխին, չարացած աչքերով: Գրոտեսկային է տիրացուի ժեստը, որը բացահայտում է նրա մեծամիտ ուսուցողական կեցվածքը: Զավեշտալի է հաջորդ երկու թերթերի հակադրությունը. մի դեպքում երկչոտ Նազարը մազապուրծ փախչում է իր կնոջից, և ներկայացված է նրա իրական կերպարը, իսկ մյուս դեպքում՝ Նազարն արդեն փոխել է իր վարքագիծը, թառել է սեղանի գլխին, դրոշը կողքին և մարդկանց հավատացրել իր ուժի և հզորության մեջ: Այս տեսարանում Բեքարյանը նաև բացահայտում է մարդկանց տիպերը՝ դյուրահավատ, շողոքորթող, կասկածամիտ և այլն: Սարսափահար է ծառի ճյուղից կախված կամ վագրի վրա նստած բեքարյանական Նազարը:

Այս տեսարաններում նկարիչը հումորի յուրահատուկ զգացումով է ներկայացրել կերպարները: Զավեշտալի են դեմիրճյանական կերպարների բեքարյանական մեկնաբանությունները: Նազարի կերպարը կերտելիս փայլատակել են Բեքարյանի տաղանդը, կոմիզմը: Հասկանալով ժանրի ամբողջ էությունը՝ նա կերտել և թերթին է հանձնել այնպիսի կերպարներ, որոնք ամբողջությամբ բացահայտում են, թե ով է իսկապես Նազարը: Նազարը հոխորտացող վախկոտներից է, անկուշտ ու աչքածակ: Թումանյանի Նազարը ծույլ, անբան, հիմար է, իսկ Դեմիրճյանի Նազարը ծույլ է, բայց ոչ հիմար, վախկոտ է, բայց ոչ միամիտ, նույնիսկ խորամանկ, երբեմն էլ ճարպիկ: Թումանյանի Նազարը բախտի շնորհիվ է աշխարհին իր ձեռքը վերցնում, Դեմիրճյանի Նազարը հասկանում է իր շուրջը կատարվող երևույթները և շահավետ հետևություններ անում, այնպես է փոխում իր վարքագիծը, որ ամեն ինչ իր օգտին է

դասավորվում: Դեմիրճյանի Նազարը գիտի խոսքի ուժը, հասկանում է խոսքի թողած տպավորությունը և հասկանալով, որ իրեն հավատում են, ավելի է ոգևորվում, ստում, թե ինքն ազնվական ծագում ունի, բոլորից քաջ է, բարձր ու վսեմ և արժանի է պատվի ու գահի²: Նազարի շրջապատում գտնվող մարդկանցից շատերը գիտեն նրա բացարձակ ոչնչությունը, բայց ծայն չեն հանում, ոչինչ չեն ասում: Նրանք պատրաստ են հանդուրժելու ոչինչ չհասկացող թագավորի և թալանելու արքայական գանձարանը: Վերջին նկարաթերթում նկարիչ Բեքարյանը շատ դիպուկ և պարզ նկարազարդել է, թե ինչպես է Ուստիանը պալատականների հետ միասին կողոպտում և ցնում պարկը թանկարժեք իրերով: Հաջորդ նկարաթերթում իր կարգավիճակից շփոթված, իրեն հասած բախտից զարմացած Ուստիանը գովաբանում է Նազարին, ում կերպարն ավելի զավեշտալի է դարձնում նրա գլխից մեծ թագը: Նկարազարդումները եզրափակում է Ուստիանի՝ ձեռքերը զարմանքի մեջ վեր պահած պատկերը, որը համահունչ է կատակերգության վերջին տողերին. «Բա որ ասում էի երազ է... էս էլ բախտ է...»:

«Քաջ Նազարում» յուրահատուկ ձևով են երևում Դեմիրճյանի տաղանդը, նրա ինքնատիպ մտածելակերպը, մի խոսք, մի դարձվածք և բավական է հասկանալու հեքիաթի իմաստն ու հոգեբանությունը: Բեքարյան նկարիչը, ունենալով ժանրի սուր զգացողություն, գալիս է լրացնելու հեղինակի խոսքը, նրա ստեղծած կերպարներն ամբողջությամբ բացահայտելու և յուրովի ներկայացնելու: Նազարին, նրա վախկոտ, կասկածամիտ, գլուխգովան էությունը բացահայտելու համար Բեքարյանը նրան շրջապատում է իրեն շողոքորթող մարդկանցով, որոնք նրան տալիս են փառք ու իշխանություն: Ըստ գրականագետ Ռուբեն Զարյանի՝ «Մարդկային դյուրահավատությունը երբեմն այնպիսի չափերի է հասնում, որ պատահմունքը մի բացարձակ ոչնչության մեկ էլ հանկարծ նշանավոր դիրք է շնորհում, մարդիկ էլ գլուխ են խոնարհում նրա առաջ՝ բնավ չկասկածելով, թե որքան սնամեջ է դրա հիմքը»³: Բեքարյանը հարազատ է մնացել ոչ միայն հեղինակային մտածելակերպին, այլև գրական կերպարները խորությամբ բացահայտելու և նրանց գեղարվեստական հմայք տալու իրեն բնորոշ մեկնաբանմանը:

1959 թվականին նկարիչը կրկին անդրադարձավ «Քաջ Նազար» ստեղ-

² Տե՛ս Դեմիրճյան Դ., Քաջ Նազար, Երևան, «Հայպետհրատ», 1956, էջ 5:

³ Տե՛ս նույն տեղում, էջ 4:

ծագործությանը: Յոթ գրաֆիկական թերթերը նկարազարդված էին ածուխով ու մատիտով: Երկրորդ տարբերակում նկարիչը, կրճատելով նկարազարդ թերթերի քանակը, թողնում է այն տեսարանները, որոնք ավելի բնութագրական են և զավեշտալի: Այս տարբերակում չկան առանձին-առանձին կերպարներ, դիմանկարներ, ինչը նկատելի է 1956 թվականի նկարազարդումներում:

Նկարիչը կենտրոնացել է ամենադիպուկ դրվագների վրա: Նազարին բերելով կենտրոն՝ նրա շուրջ է ծավալում գործողությունները: Կոնտրաստներն ավելի մեղմ են արված, նկարագրական մանրամասնություններից զուրկ է: Ոտաբորիկ Ուստիանն աչքի է ընկնում իր կտրուկ և գռեհիկ շարժումներով, իսկ ալարկոտ, ծույլ, անբան Նազարն ընկած է դատարկ կարասի մոտ: Կոմիկական է ոտաբորիկ Տիրացուի կերպարը, մեծամեծները պատկերված են՝ հիմարության կնիքը դեմքերին, իսկ պալատականների կերպարում շեշտադրված է ամենատիպականը՝ նրանց քծնող ու խոնարի բնույթը: 1956 թվականի նկարազարդած որոշ տեսարաններ նկարիչը պահպանել է նաև 1959-ին կատարած տարբերակում: Իր տկար իշուկին նստած լքված, միայնակ Նազարը հեռանում է տանից: Հաջորդ թերթում Բեքարյանը Նազարին ներկայացրել է վագրին նստած, սարսափահար վիճակում. տեսարանի կոմիզմն ուժգնացնում է մարդկանց անկեղծ զարմանքը: Մյուս պատկերում Նազարին փառաբանում են հաստափոր, փոքր-ինչ ստորաքարշ Սաքոն, գեր, աղվեսանման տերտերը, գեղեցիկ կանայք: Ամենազավեշտալին, սակայն, վերջին տեսարանն է, որտեղ մոռացության տված իր հաստիկ, բռի, գեր, տգեղ կնոջը՝ Ուստիանին, նորաթուխ թագավորը հավիլ է իրեն սիրահետող նրբագեղ աղջկա փաղաքշանքից: Իրավիճակի տրագիկոմիզմն ուժգնացնում է կանանց կերպարներում առկա սուր հակադրությունը: Ընդ որում, ի տարբերություն նախորդ տարբերակի, Բեքարյանն այս պատկերով է ավարտում իր նկարազարդումները: Այսինքն՝ նկարիչը շեշտադրում է միջավայրի կարևորությունը մարդուն սխալ գաղափարներ ներշնչելու հարցում: Նազարը շրջապատված է իրեն քծնող մարդկանցով, որոնք նրան փառք են շնորհում, նրանք են Նազարի մեջ նստած փառասերին արթնացնողը: Ինչպես նկատել է Ռուբեն Զարյանը. «Երբ փառքը վաստակած չէ, այլ միայն երջանիկ պատահականության շնորհ, ապա մարդկային փառասիրությունը սահմաններ չի ճանաչում»⁴:

Ուշագրավ են ժողովրդական հումորի ոգով համեմված կենցաղային տեսարանները: Ինչպես նկատել է արվեստաբան Ռ. Հովհաննիսյանը. «Արա

⁴ Տե՛ս նույն տեղում:

Բեքարյանն իր այս թերթերում ճիշտ է ըմբռնել «Քաջ Նազար» հեքիաթի շեշտված և սուր քաղաքական իմաստը, նա, արտաքուստ կենցաղային սահմաններից դուրս չգալով հանդերձ, լայն ընդհանրացման է հասնում: Այս նկարներում պատկերված կենցաղային սիտուացիաներում նկարիչը ժողովրդական հումորի յուրահատուկ զգացումով է ներկայացրել գրական կերպարներին, ընդհանրացված գրոտեսկային մեկնաբանումով, որը մեզ վաղուց ծանոթ կերպարներին մի նոր արժեք, նոր հետաքրքրություն է հաղորդում, գեղարվեստական ինքնուրույնության նշանակություն տալիս նրանց»⁵:

Արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը գրում է. «Արա Բեքարյանը զգում է ժանրը, զգում է ժողովրդական հումորի էությունը, նրա հմայքը ու դրանով օժտում է բոլոր կերպարներին: Կոմպոզիցիաների ներքին ռեժիսուրան օգնում է բացահայտելու նկարազարդման հիմնական հերոսին՝ հումորին, որն իր առատության մեջ լակոնիկ է, կենցաղային մեկնաբանման մեջ՝ սոցիալական հնչողության բարձրացված»⁶: «Կերպարների դիպուկ բնութագրում, դրսևորման ժլատ, արտահայտիչ ձևեր, կերպարների սրմանը ծառայող հմուտ հակադրություններ, գծին տիրապետելու կուլտուրա. ահա թե ինչն է գեղարվեստական անկրկնելի հմայք տվել Արա Բեքարյանի այս նկարաշարքին, մեր գրաֆիկայի ոսկե ֆոնդը դասվելու իրավունք տալով նրան», - նկատել է Ռ. Հովհաննիսյանը⁷:

1961 թվականին Բեքարյանը նորից անդրադարձավ «Քաջ Նազար»-ի կերպարին: Այս անգամ ստեղծեց «Քաջ Նազարը գիշերով» կտավը: Ինչպես նկատել է Մ. Ղազարյանը, «...կտավում հմտորեն է լուծված մանուշակագույն հարթ ֆոնի և մուգ-կանաչ ծառերի ստվերների համադրությունը: Այսպիսի միջավայրում Նազարն իր իշուկի հետ դիտվում է որպես խոշոր, մեծ ստվեր: Նազարի ընդհանրացված կերպարը գեղանկարչական մեկնաբանմամբ դիտվում է որպես մեծ աշխարհում և իր շրջապատի մեջ մենակ, խեղճ ու փոքր: Կտավի կոլորիտը խիստ արևելյան է, տաք ստվերներով և հիշեցնում է Սարյանի եգիպտական գիշերները»⁸:

Այսպիսով, 1956-1961 թվականների ընթացքում ընկած ժամանակահատվածում Արա Բեքարյանը բազմիցս անդրադարձավ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ

⁵ Տե՛ս **Հովհաննիսյան Ռ.**, Գրաֆիկական ուշագրավ նկարաշարք // «Սովետական արվեստ», Երևան, N 1, էջ 62:

⁶ Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Արա Բեքարյան, Երևան, «Հայպետհրատ», 1984, էջ 23:

⁷ Տե՛ս **Հովհաննիսյան Ռ.**, նշվ. աշխ., էջ 63:

⁸ Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, նշվ. աշխ., էջ 24:

Նազար» կատակերգությանը և ներկայացրեց այն իր սեփական մտածելակերպով և իր ոճին բնորոշ առանձնահատկություններով, գծին տիրապետելու կուլտուրայով, կերպարների դիպուկ, ժողովրդական հումորին հարազատ բնութագրումներով: Մերթ Թումանյանից, մերթ Դեմիրճյանից, մերթ սեփական պատկերացումներից նա ստեղծեց նկարազարդ թերթեր, որոնք իրենց ուրույն տեղը հաստատեցին հայ գրաֆիկայի պատմության մեջ:

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Այս հոդվածի նպատակն է համակողմանի ներկայացնել և վերլուծել Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությունը ըստ Արա Բեքարյանի մեկնաբանման: 1956-1961 թվականներին անվանի գեղանկարիչ, գրաֆիկ Արա Բեքարյանը բազմիցս անդրադարձավ Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» կատակերգությանը և այն ներկայացրեց իր սեփական մտածելակերպով, իր ոճին բնորոշ առանձնահատկություններով, գծին տիրապետելու կուլտուրայով, կերպարների դիպուկ բնութագրումով: Երգիծանկարիչ Բեքարյանը, հասկանալով ժանրի ամբողջ էությունը, ստեղծեց նկարազարդ թերթեր, որոնք բացահայտեցին Քաջ Նազար հերոսին: Մերթ Թումանյանից, մերթ Դեմիրճյանից, մերթ սեփական պատկերացումներից նա ստեղծեց թերթեր, որոնք իրենց ուրույն տեղը հաստատեցին հայ գրաֆիկայի պատմության մեջ:

Բանալի բաներ – Դերենիկ Դեմիրճյան, Քաջ Նազար, գրքային նկարազարդումներ, Արա Բեքարյան, կատակերգություն:

Шушаник МУРАДЯН

КОМЕДИЯ ДЕРЕНИКА ДЕМИРЧЯНА “ХРАБРЫЙ НАЗАР” В ИЛЛЮСТРАЦИЯХ АРА БЕКАРЯНА

Цель данной статьи – всесторонне представить и проанализировать комедию Дереника Демирчяна “Храбрый Назар” в интерпретации известного художника, графика Ара Бекаряна. В течение 1956-1961 годов А.Бекарян обращался к данной комедии несколько раз и представил ее согласно собственному мировосприятию и особенностям своего стиля. Художник-сатирист Бекарян, понимая всю суть жанра, создал иллюстрации, раскрывающие характер Храброго Назара. Опираясь на образы и интерпретации предложенные Демирчяном и Туманяном и своеобразно преломляя их, он создал графические листы, которые заняли свое особое место в истории армянского графического искусства.

Ключевые слова – Дереник Демирчян, Храбрый Назар, книжные иллюстрации, Ара Бекарян, комедия.

Shushanik Muradyan

DERENIK DEMIRCHYAN'S "BRAVE NAZAR" IN ARA BEQARYAN'S ILLUSTRATIONS

The purpose of this article is to present and analyze Derenik Demirchyan's comedy "Brave Nazar" in Ara Beqaryan's interpretation. Between 1956-1961 the famous painter, graphic Ara Beqaryan turned to the play for a couple of times and presented it in his own way, according to his own style and vision. The painter-satirist Beqaryan, penetrating into the whole essence of the genre, created illustrated papers, which reveal Brave Nazar's character. From Tumanyan and Demirchyan and through the lenses of his own perception he created illustrations, which affirmed their unique place in the history of Armenian graphics.

Key words – Derenik Demirchyan, Qaj Nazar (Brave Nazar), book illustrations, Ara Beqaryan, comedy.

**ՀԱՅ-ՃԱՊՈՆԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ
ՄԻՋՄԵՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԱՂՈՐԴԱԿՑՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

Հայտնի է, որ տարբեր մշակույթների միջև երկխոսություն սկսելու լավագույն միջոցն այն արվեստի, հատկապես երաժշտության միջոցով իրականացնելն է: Ընդունված ճշմարտություն է, որ երաժշտությունն ունի վերսալ լեզու է, և նրանով կարող են երկխոսել տարբեր մշակույթների ներկայացուցիչները: Այն զարգացնում է հանդուրժողականություն, այլ մշակույթի հանդեպ հարգանք և փոխըմբռնում:

Կատարողական արվեստի դերը՝ որպես մշակութային երկխոսության գործոն, հսկայական է: Համաշխարհային երաժշտական գանձարանն արդեն բազմամշակութային յուրահատուկ ֆենոմեն է, որտեղ կողք կողքի են ապրում տարբեր ազգերի, տարբեր ժամանակաշրջանների ու ոճերի ներկայացուցիչները՝ միավորված երաժշտության համընդհանուր նշանակությամբ: Երաժշտությունը, որ ազգին էլ պատկանի, մարդու վրա կարող է ունենալ իր բարերար ներգործությունը՝ հարստացնելով ներաշխարհը, անհատի հոգևոր կյանքը:

Ռուս անվանի փիլիսոփա և մշակութաբան Մոխսեյ Սամոյլովիչ Կազանը գրում է. «Երաժշտության յուրահատկությունը որոշվում է մարդկային ապրումների խորքերի ներթափանցմամբ. դրա շնորհիվ երաժշտությունը ստանում է անհատի հոգևոր կյանքի բացահայտման այնպիսի հնարավորություններ, որը չունի որևէ այլ արվեստ»¹:

Ժամանակակից գլոբալացման (համաշխարհայնացման) ընդհանուր գործընթացներում մշակութային երկխոսությունն առավել կարևոր դեր է ձեռքբերում ազգայինը ներկայացնելու խնդրի համատեքստում: Հայ երաժշտական-կատարողական արվեստն այսօր իրականացնում է նաև ազգային ինքնության ճանաչման և պահպանման կարևոր խնդիր՝ կատարողական արվեստի միջոցով աշխարհին ներկայացնելով հայ երաժշտությունը, ասել է թե՛ հայի ինքնությունն մտածելակերպը և բազմադարյա մշակույթը: Սակայն, առավել հետաքրքրական է դառնում ազգայինի ներկայացումն օտարազգի երաժիշտների միջոցով:

¹ Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1996, с. 60.

Այս համատեքստում մեզ համար առավել հետաքրքրական են ներկայա-
նում XXI դարի սկզբին ակտիվորեն զարգացող հայ-ճապոնական երաժշտա-
կան առնչությունները: Սակայն, մինչ խնդրո առարկային անդրադառնալը,
փոքր-ինչ վերհիշենք պատմականորեն տարբեր բնագավառներում ձևավոր-
ված հայ-ճապոնական հարաբերությունները:

Հայ-ճապոնական առնչությունների մասին վկայությունները, ըստ
ուսումնասիրությունների, վերաբերում են դեռևս XVII դարին: Ճապոնիայի մա-
սին խոսվել է հայ տպագիր աղբյուրներում, այդ երկրի հետ առևտրային սերտ
կապեր են ունեցել հատկապես հնդկահայերը, հատուկենտ շփումներ են
երևան եկել նաև գրական, գիտական և մշակութային այլ ասպարեզներում:
XIX դարի վերջերին միջնորդ լեզուներից կատարվել են ճապոնական գրա-
կանության առաջին հայերեն թարգմանությունները. թարգմանություններ են
կատարել հայ մեծանուն գրողներ Ավետիք Իսահակյանը, Հովհաննես Թու-
մանյանը, ճապոնական թեմաներով են ստեղծագործել Եղիշե Չարենցը, Նաի-
րի Զարյանը:

XX դարի վերջին Հայաստանում ուսանել և դասավանդել են ճապոնացի
բանասերներ Ակիկո Հիկին, Ֆուջիտա Մասակոն, հայերեն ուսումնասիրու-
թյուններ են կատարել և շարունակում են կատարել ճապոնացի հայագետ-
ները. նշանակալի ավանդ են ունեցել հայ-ճապոնական հոգևոր առնչություն-
ներում ճապոնացի խոշոր գիտնական և լեզվաբան Կումագուսու Մինակա-
տան, Սեիժի Կիտագավան, Նոբուո Սատոն, Յուկիո Ֆուջիտոն և ուրիշներ:
Ճապոնիան ևս դարձել է որոշ հայագի գիտնականների հետազոտություն-
ների թեման: Հաջողությամբ գործում է ճապոնա-հայկական բարեկամության
ընկերությունը, մինչ այսօր էլ Ճապոնիայում տեղի են ունենում հայ մշակույթի
ներկայացման միջոցառումներ: Տարբեր առիթներով ցուցադրվել են աշխար-
հահռչակ կինոռեժիսոր Սերգեյ Փարաջանովի նկարներն ու կոլաժները, կի-
նոփառատոներին է մասնակցել հայ կինոյի նշանավոր ռեժիսոր Արտավազդ
Փելեշյանը, իսկ այսօրինակ իրադարձությունները լայնորեն լուսաբանվել են
ճապոնական մամուլում²:

XX դարի կեսերին այս առնչություններն ընդգրկել են նաև երաժըշտա-
կան արվեստը, հայ-ճապոնական համագործակցությունը խորացել է կոմ-

² **Բախչինյան Ա.**, Հայ-ճապոնական շփումներ և գրական առնչություններ, Ն. Հ. Հով-
հաննիսյան, Մ. Դ. Ամիրխանյան, Ռ. Կ. Կարապետյան, Հայաստան-Ճապոնիա. քա-
ղաքական, տնտեսական, մշակութային և գիտական հարաբերություններ, Երևան,
2005, էջ 84-97:

պոզիտորական և կատարողական ասպարեզներում: Դեռևս XX դարի կեսերին ճապոնական գործիքների համար երաժշտություն է գրել հայազգի կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսը, ուումնասիրել ճապոնական մշակույթը, իսկ հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի փոխհարաբերություններն այս երկրի հետ ձևավորվել են նաև մանկավարժական մակարդակով: Նա ոչ միայն սերտ կապեր է ունեցել ժամանակի հանրահայտ ճապոնացի երաժիշտների հետ, այլև Մոսկվայի կոնսերվատորիայի նրա դասարանում են ուսանել ճապոնացի երաժիշտներ, որոնց արվեստում հետագայում զգալի էր խաչատրյանական ազդեցությունը:

Եվ այսպես, XXI դարի սկզբին առավել ինտենսիֆիկացան երաժշտականատարողական առնչությունները: 2000 թվականին Երևանում տեղի ունեցավ ճապոնական երաժշտության փառատոն, և հայաստանյան ունկնդիրը հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու և՛ ճապոնական դասական երաժշտությանը, և՛ ճապոնացի տաղանդաշատ կատարողների գործունեությանը: Փառատոնի շրջանակներում հանդես են եկել դիրիժոր Հիսայոշի Ինուեն, մեներգչուհի Չիեկո Հայաշին, դաշնակահար Մասանորի Կոբիկին, հայ կոմպոզիտորների երկերի կոլլեքին հնչել են Ացուիկո Տակենակայի, Ավիրո Յաշիրոյի ստեղծագործությունները: Միջնադարյան ճապոնական քնարերգությունը գրավել է հայազգի կոմպոզիտոր Իզաբելլա Արագովային, Վահրամ Բաբայանին, Ստեփան Ռոստոմյանին:

Ճապոնիայում հրատարակվել են նաև հայ անվանի կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Հարությունյանի բազմաթիվ ստեղծագործությունները, պարբերաբար հյուրախաղեր են ունեցել անվանի երաժիշտ-կատարողներ Գոհար Գասպարյանը, Արաքս Դավթյանը, Լորիս Ճգնավորյանը, տարբեր տարիների փառատոների են մասնակցել ջութակահարներ Ռուբեն Ահարոնյանը, Նիկոլայ Մադոյանը, Սվետլանա Նավասարդյանը, Անահիտ Ներսեսյանը: Նշենք, որ հայ դաշնակահարները, ի դեմս Սվետլանա Նավասարդյանի և Անահիտ Ներսեսյանի, հանդես են եկել Ճապոնիայում նաև վարպետության դասերով և դասախոսություններով³:

Առ այսօր էլ երևանյան ամենամյա փառատոնում Հայաստանի ազգային ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի հետ պարբերաբար ելույթներ է ունենում աշխար-

³ **Սարգսյան Ս.Կ.**, Հայ-ճապոնական երաժշտական շփումներ, Ն. Հ. Հովհաննիսյան, Մ. Դ. Ամիրխանյան, Ռ. Կ. Կարապետյան, Հայաստան-Ճապոնիա. քաղաքական, տնտեսական, մշակութային և գիտական առնչություններ, Երևան, 2005, էջ 105-115:

հահոչակ ջութակահար Դայշին Կաշիմտոն, իսկ Ճապոնիայում Հայաստանի բարեկամության ասոցիացիայի 25-ամյակին 2016 թվականի հոկտեմբերին հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարմամբ Տոկիոյում հանդես կգա երիտասարդ դաշնակահարուհի Յուկո Յոշիոկան:

Իսկ 2016 թ. հոկտեմբերի 5-ին Երևանում Կոմիտասին նվիրված գիտաժողով-փառատոնի շրջանակներում մենահամերգով հանդես կգա երիտասարդ ճապոնացի դաշնակահար, Մոսկվայի կոնսերվատորիայի շրջանավարտ Տակահիրո Ակիբան, համերգին իր մասնակցությունը կբերի նաև հայ երիտասարդ սուպրանո Տաթևիկ Մովսեսյանը: Ի դեպ, հայ երաժշտական արվեստին ճապոնացի երիտասարդ դաշնակահարը հաղորդակից է դարձել Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի վաստակաշատ պրոֆեսոր, դաշնակահարուհի Անահիտ Ներսեսյանի բեղուն մանկավարժական գործունեության շնորհիվ:

Երիտասարդ դաշնակահարը դեռևս ուսումնառության տարիներին է բացահայտել հայկական դաշնամուրային երաժշտությունը, կատարել հայ անվանի կոմպոզիտորներ Արամ Խաչատրյանի, Առնո Բաբաջանյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի, Կոմիտասի դաշնամուրային երկերը: 2013 թվականին Ակիբան դարձել է նաև Բեռլինում կայացած Կոմիտաս մրցույթ-փառատոնի գլխավոր մրցանակակիրը: 2015 թվականին Հայոց ցեղասպանության 100-ամյա տարելիցին նվիրված միջոցառումների շրջանակում մենահամերգներով հանդես է եկել Մոսկվայում, Երևանում, պարզևատրվել ՀՀ Սփյուռքի նախարարության պատվոգրով: 2016 թվականի օգոստոսին Էստոնիայի Էիվեռե վայրում կայացած դաշնամուրային երաժշտության փառատոնում, ի թիվս այլ կոմպոզիտորների երկերի, կատարել է նաև Կոմիտասի, Ալեքսանդր Հարությունյանի ստեղծագործությունները:

Ճապոնացի երաժիշտն իր կատարումներում զարմանալի անմիջականությամբ է փոխանցում հայ երաժշտության մեղեդիական հարստությունը, ֆրազներն աչքի են ընկնում լայնահուն և ջերմ կատարմամբ, իմպուլսիվ և տաքարյուն մեկնաբանումներն ավելի քան համահունչ են Առնո Բաբաջանյանի, Ալեքսանդր Հարությունյանի ստեղծագործությունների էությանը:

Ուշագրավ է, որ դաշնակահարը մեծագույն գորովանքով է վերաբերվում հատկապես Կոմիտասի երաժշտությանը և պրոպագանդում է այն աշխարհի տարբեր ծայրերում:

Ակիբան սերտ համագործակցություն ունի նաև հանրահայտ երգչուհի սուպրանո Արաքս Մանսուրյանի հետ, որի հետ միասին նաև 2016 թվականի

մարտին Ճապոնիայում Հայաստանի դեսպանատան աջակցությամբ «Հայկական մշակույթի շաբաթ» միջոցառումների շրջանակում համատեղ ունեցան համերգ, որի ընթացքում հնչեցին հայ կոմպոզիտորների՝ Կոմիտասի, Բաղդասարյանի, Հարությունյանի, Բաբաջանյանի ստեղծագործությունները, հանդես եկան Ճապոնիայում բնակվող հայ ջութակահար Կարեն Իսրայելյանը, ճապոնացի դաշնակահար Մեգումի Նականոմորին, ինչպես նաև Տոկիոյի արվեստների համալսարանի ուսանողներ ջութակահար Ռիրիկո Տակագինին և թավջութակահար Ֆուտո Յամանեն: Համերգի վերջում ելույթ ունեցավ հանրահայտ երգչուհի Արաքս Մանսուրյանը՝ Տակահիրո Ակիբայի նվագակցությամբ:

Երիտասարդ դաշնակահարի քանքերով Ճապոնիայում այսօր էլ ելույթ են ունենում և վարպետության դասեր վարում դաշնակահարուհի, պրոֆեսոր Անահիտ Ներսեսյանը, Կոմիտասի անվան լարային քառյակը, Արամ Խաչատրյանի անվան դաշնամուրային տրիոն և այլք:

2015 թվականին Տակահիրո Ակիբան Ճապոնիայում հիմնադրել է Կոմիտասի անվան երաժշտական ընկերությունը և այդ ընկերության հոգաբարձուների խորհրդի նախագահն է: Ընկերության պատվավոր անդամներն են Կոմիտասի անվան լարային քառյակի գեղարվեստական ղեկավար Էդուարդ Թադևոսյանը, անվանի երգչուհի Արաքս Մանսուրյանը, դաշնակահարուհի Անահիտ Ներսեսյանը: Ընկերության պատվավոր նախագահն է Ճապոնիայում ՀՀ դեսպան Հրանտ Պողոսյանը: Կոմիտասի անվան երաժշտական ընկերությունը նպատակ ունի հանրահռչակելու Կոմիտասի ստեղծագործական ժառանգությունը, նպաստելու հայ-ճապոնական մշակութային կապերի ամրապնդմանը:

Դիտարկելով հայ-ճապոնական երաժշտական առնչությունները, մասնավորապես երիտասարդ ճապոնացի դաշնակահար Տակահիրո Ակիբայի գործունեությունը՝ կարող ենք հավաստել, որ իրապես երաժշտի մասնագիտացումն ու էությունը ենթադրում են անդադար սերտ առնչություններ տարբեր մշակույթների հետ: Տարբեր ազգությունների կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կատարումը երաժիշտներին հնարավորություն է տալիս երկխոսելու այլ մշակույթների հետ, ընդլայնելու աշխարհայացքը, նորովի բացահայտելու սեփական ստեղծագործական հնարավորությունները: Ինչպես դիպուկ նկատել է Կոնստանտին Ստանիսլավսկին. «Շատ կարևոր է մեզ՝ արտիստներիս համար ներծծել առավել իրաշալի, ուժեղ տպավորություններ..... քանզի ոչ ոք չգիտե, ինչը կհուզի իր /արտիստի/ հոգին և բաց կանի ստեղծագործական թաքստոցը.....»:

Եվ ճապոնացի դաշնակահարի անկեղծ խոստովանությունն առավել քան համահունչ է վերոնշյալ տողերին. «Հայկական երաժշտությունը և, առհասարակ հայերին, ես կրնույթագրեի Կոմիտասի երաժշտության միջոցով: Կոմիտասի երաժշտությունն իր մեջ խտացնում է ո՛չ միայն հայկական երաժշտությունը, այլև հային: Նրա երաժշտության միջոցով դու կարող ես ճանաչել ուրախ, տխուր, գեղեցիկ, ուժեղ հային:

Հայերը տարբեր զգացումներ, էմոցիաներ ունեն. ուրախ են, տխուր, բռնկուն: Կոմիտասի երաժշտության մեջ առկա է այդ ամենը, հային բնորոշ «գույները» կան նրա երաժշտության մեջ: Ունկնդրելով, ծանոթանալով դու կարող ես «տեսնել» ո՛չ միայն հայի ցավը, տառապանքը, այլև կարոտը, պատմությունը: Կոմիտասյան նոտաների արանքում հավատի, հույսի, կարոտի, թախիծի գույներ են թաքնված:

Կոմիտասի միջոցով դու կարող ես ճանաչել հային: Իսկ ճանաչելուց հետո հնարավոր չէ չսիրահարվել:

Մեզ միացրել է երաժշտությունը: Այդ կապը հավերժ է»⁴ :

ԱՄՓՈՓՈՒՄ

Հոդվածն անդրադառնում է հայ-ճապոնական երաժշտական կապերին՝ որպես ժամանակակից միջմշակութային հաղորդակցության օրինակ: Կարևորվում է հատկապես կատարողական արվեստի դերը՝ որպես այլ մշակույթների հետ առնչություններ ունենալու ազդեցիկ գործոն: Ճապոնացի դաշնակահար Տակահիրո Ակիբայի գործունեության օրինակով հեղինակն ամրապնդում է իր տեսակետը:

Քանալի քաներ – միջմշակութային հաղորդակցություն, հայ-ճապոնական առնչություններ, կատարողական արվեստ:

Анна АДАМЯН

АРМЯНО-ЯПОНСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

Статья освещает армяно-японские музыкальные связи, как пример современных межкультурных коммуникаций. Автор подчеркивает роль испол-

⁴ **Տակահիրո Ակիբա**, Հայկական երաժշտությունը կոմիտասյան գույն ունի, Հայերն այսօր, ՀՀ Սփյուռքի նախարարության առցանց պարբերական, 01.07.2015, <http://hayer-naysor.am/>:

нительского искусства, как важного фактора взаимодействия с другими культурами. На примере деятельности японского пианиста Такахиро Акибы, автор подкрепляет свою точку зрения.

Ключевые слова – межкультурная коммуникация, армяно-японские связи, исполнительское искусство.

Anna ADAMYAN

ARMENIAN-JAPANESE MUSICAL RELATIONS IN THE CONTEXT OF INTERCULTURAL COMMUNICATION

The article focuses on Armenian-Japanese musical relations, as an example of contemporary intercultural communication. A special role is drawn on the performing arts as an important factor for interaction with other cultures. On the example of the musical activities of Japanese pianist Takahiro Akiba author strengthens her point of view.

Key words – intercultural communication, Armenian-Japanese relations, performing arts.