

ISSN 2579-2830

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ  
ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

2025 № 1 (13)

1

2025



Փարավոն Միրզոյան.  
«Գիշերվա 3-ին Թումանյան-Մոսկովյան խաչմերուկում», 2016:  
Կտավ, յուղաներկ, 100x80

Фараон Мирзоян.  
"В 3 часа ночи на перекрестке Туманяна и Московяна", 2016.  
Холст, масло, 100x80

Paravon Mirzoyan.  
"At 3 o'clock in the morning at the crossroad of Tumanyan and Moskovyan Streets", 2016.  
Oil on canvas, 100x80



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



# ԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՆԴԵՍ

ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИЙ  
ЖУРНАЛ

JOURNAL OF ART STUDIES

# 1 (13)

2025

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА  
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF NAS RA

**ՎԵՑԱՄՍՅԱ ՀԱՆԴԵՍ, ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՄՆՈՒՄ 2019 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ**

**ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ  
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ**

**ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր**

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի – խմբագրի տեղակալ**

արվեստագիտության թեկնածու

**ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Արմինե Խաչատուրի – պատասխանատու քարտուղար**

**ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ**

**ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ԻՎԱՆՈՎ Անդրեյ Վիտալիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)**

արվեստագիտության թեկնածու

**ԽԱՐԱՋԱՆՅԱՆ Րաֆֆի Իսպիրի (Լատվիա, Ռիգա)**

Լատվիայի վաստակավոր արտիստ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ,

ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)**

արվեստագիտության թեկնածու

**ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ Վահանի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)**

Ռուսաստանի ճարտարապետության և շինարարական գիտությունների ակադեմիայի  
ակադեմիկոս, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի պատվավոր անդամ,

ՀՀ ԳԱԱ արտասահմանյան անդամ, արվեստագիտության դոկտոր

**ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)**

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՇՈՒՄԻԼԻՆ Դմիտրի Անատոլիի (ՌԴ, Սանկտ Պետերբուրգ)**

արվեստագիտության թեկնածու

**ՉԵՊԱԼՈՎ Ալեքսանդր Իվանի (Ուկրաինա, Կիև)**

Ուկրաինայի արվեստի վաստակավոր գործիչ,

արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ Պատրիկ Զարեհի (Ֆրանսիա, Էքս-ան-Պրովանս)**

արվեստի պատմության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ЖУРНАЛ ВЫХОДИТ 2 РАЗА В ГОД, ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 2019 ГОДА**

**ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА**

**АСАТРЯН Анна Григорьевна – главный редактор**

заслуженный деятель искусств Республики Армения,

доктор искусствоведения, профессор

**КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна – заместитель редактора**

кандидат искусствоведения

**ПЕТРОСЯН Армине Хачатуровна – ответственный секретарь**

#### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор

**АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор

**ДОНАБЕДЯН Патрик Зареевич (Франция, Экс-ан-Прованс)**

доктор истории искусства, профессор

**ИВАНОВ Андрей Витальевич (РФ, Санкт-Петербург)**

кандидат искусствоведения

**КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)**

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,

почетный член Российской академии художеств,

иностраннный член Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения

**КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель

культуры РА, доктор искусствоведения, профессор

**ОГАНЕСЯН Генрик Ваганович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,

заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор

**ХАРАДЖАНЫН Раффи Испирович (Латвия, Рига)**

заслуженный артист Латвии, доктор искусствоведения, профессор

**ЧЕПАЛОВ Александр Иванович (Украина, Киев)**

заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор

**ШУМИЛИН Дмитрий Анатольевич (РФ, Санкт-Петербург)**

кандидат искусствоведения

**ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)**

кандидат искусствоведения



**JOURNAL IS PUBLISHED 2 TIMES IN A YEAR, SINCE JUNE 2019**

**PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF  
NAS RA INSTITUTE OF ARTS**

**ASATRYAN Anna – Editor-in-chief**

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**KAMALYAN Margarita – Vice-Editor**

Doctor of Arts

**PETROSYAN Armine – Responsible secretary**

#### **EDITORIAL BOARD**

**AGHASYAN Ararat (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**CHEPALOV Oleksandr (Ukraine, Kiev)**

Honored Worker of Arts of the Ukraine, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)**

Doctor of Art History, Professor

**GHAZARYAN Vigen (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**HASRATYAN Murad (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor

**HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)**

Doctor of Arts

**HOVHANNISYAN Henrik (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,

Honored Worker of Science of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**IVANOV Andrey (RF, St. Petersburg)**

Doctor of Arts

**KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)**

Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences,

Honorary Member of the Russian Academy of Arts,

Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Sciences (Arts)

**KHARAJANYAN Raffi (Latvia, Riga)**

Honored Artist of Latvia, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**SHUMILIN Dmitriy (RF, St. Petersburg)**

Doctor of Arts

**ЗВУК И ЖЕСТ В ФИЛЬМЕ «ЦВЕТ ГРАНАТА» СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА**

АННА АРЕВШАТЯН\*

**Для цитирования:** Аревшатян, Анна. “Звук и жест в фильме «Цвет граната» Сергея Параджанова”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 5-16. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-5

Личность Сергея Параджанова – уникальное явление, пример феноменального художника, воспринимающего мир через свою неповторимую, синтезирующую Восток и Запад эстетику. Он создал свой поэтический киноязык, полный многозначных символов. Статья посвящена месту и значению звука и жеста в системе выразительных средств в фильме Сергея Параджанова «Цвет граната». На основе анализа концепции фильма, художественного видения и эстетики режиссера выявляются характерные особенности стилистики фильма, роль музыки, звука как художественной категории и пантомимы (жеста), передающих символику, скрытые смыслы и аллюзии, заложенные в авторском сценарии фильма. Звуковой ряд «Цвета граната» слагался из различных компонентов, которые должны были выразить окружение и внутренний мир героя фильма – великого армянского поэта XVIII века Саят-Новы. В фильме авторская музыка Тиграна Мансуряна переплетается с цитируемым, в том числе этнографическим материалом, который подается через разные тембры народных и классических музыкальных инструментов и модифицируемых шумов. Большую выразительную нагрузку Мансурян возлагает на ударные инструменты, как классические, так и народные. Знаменитые песни Саят-Новы по большей части представлены в виде разрозненных, отдельных фрагментов, которые путем транспозиции накладываются друг на друга на разных ступенях лада, создавая, таким образом, своеобразную стереофоническую обволакивающую атмосферу. Пантомима, жест, в свою очередь, несут большую смысловую нагрузку в контексте целого. Таким образом, музыкальное оформление «Цвета граната» занимает уникальное место в богатой фильмографии Т. Мансуряна. Подобное музыкальное мышление было новаторским в армянском кино тех лет. Синтез музыки, звука и жеста, в сочетании с цветовыми решениями составляет своеобразие неповторимого художественного языка шедевра С. Параджанова.

**Ключевые слова:** Сергей Параджанов, «Цвет граната», Тигран Мансурян, музыка, звук, жест, пантомима.

**Вступление**

Сергей Иосифович Параджанов (1924-1990) – уникальное явление, феноменальный художник, воспринимающий мир через свою неповторимую, синтезирующую Восток и Запад эстетику и превративший свою жизнь в театр одного актера. Он создал свой поэтический киноязык, полный многозначных символов, который сегодня изучается во всех киноакадемиях мира. Музыкальное и хорео-

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор, anna\_arevshatyan@hotmail.com, статья представлена 20.01.2025, рецензирована 20.03.2025, принята к публикации 10.06.2025.



графическое образование, полученное Параджановым в молодости, сыграло определенную роль в становлении его эстетических взглядов, концепциях фильмов зрелого периода («Тени забытых предков», «Цвет граната», «Ашик Кериб»), в которых музыка и жест, иначе говоря, пантомима, играют важную роль.

Автор музыки к «Цвету граната» – Тигран Мансурян (род. 1939), в настоящее время наиболее известный в международном масштабе армянский композитор. Мансурян, который пришел в 1964 году на киностудию «Арменфильм», будучи еще студентом консерватории, получил заказ на музыку к документальному фильму. После первой успешной работы, началось активное сотрудничество с армянскими кинорежиссерами, которое продлилось до середины 1980-ых годов [3, с. 167].

### Изложение основного материала

Встреча в 1967 году с Сергеем Параджановым стала важной вехой в творческой биографии Мансуряна. «Цвет граната» был первым полнометражным художественным фильмом, к которому он написал музыку. Тем самым для молодого композитора сразу же была установлена чрезвычайно высокая планка. Возможность работать с таким художником, как Параджанов, наделенным всеми чертами «человека эпохи Возрождения», с редкостным парадоксальным художественным мышлением, открывало новый мир для 29-летнего композитора. Это сотрудничество не всегда было гладким, но в конечном итоге все решалось в пользу выразительности фильма, стремления адекватно выразить необычный кинематографический язык Параджанова, а также не потерять собственный голос. Каким бы удивительным и беспрецедентным ни был сам фильм с его неповторимой эстетикой статичности кадров, напоминающих скорее живописные полотна или же средневековые рукописные миниатюры, с его, порой, казалось бы, необъяснимыми поэтическими аллегориями и символами, столь же беспрецедентным было и музыкальное воплощение «Цвета граната», занимающее уникальное место в богатой фильмографии Тиграна Мансуряна. Подобное музыкальное мышление было новаторским не только в армянском кино, но и в мировом кинематографе тех лет. Неслучайно саундтрек фильма «Цвет граната» в скором времени выйдет в Великобритании на компакт диске [2, с. 364].

Звуковой ряд «Цвета граната» слагался из различных компонентов, которые должны были выразить окружение и внутренний мир героя фильма – великого армянского поэта XVIII века Саят-Нова, духовную и мирскую жизнь его времени в интерпретации Параджанова. Например, характерно музыкальное обрамление эпизодов, посвященных детству и юности поэта. Чувственная и экспрессивная импровизационная игра на таре, сопровождающая сцену мытья ковров, одинокие звуки кеманчи, которую настраивает поэт, сочетаются с фортепианными фразами с использованием струн рояля, созданными в духе стилистических поисков Мансуряна второй половины 1960-х годов, когда он увлекся двенадцатитоновой техникой. В других сценах фильма игра на дудуках и зурне

сочетается со звучанием церковных колоколов и молитвами, а духовные песнопения перемежаются с народными песнями.

«Параджанов поднимает самые простые бытовые вещи до уровня поэтических знаков <...> Конечно, это простые поэтические знаки, но в фильме есть и картины сложных чувств, переживаний, которые требовали соответствующего звукового решения. Это звуки природы, имеющие подчас свойство кристаллизироваться в музыкальные звуки или звук музыкального инструмента, скажем, тара, кяманчи или звуки, извлеченные на открытых струнах рояля. Это, конечно, композиция звуков, шумов. Также как каждый кадр фильма – композиция вещей: костюмов, движений, жестов, странностей, безумств...»<sup>1</sup>.

Большую выразительную нагрузку Мансурян возлагает на ударные инструменты, как классические: *campana*, *tam-tam*, *triangle*, *piatti*, так и народные: *dhol* (барабан) и *dar'* (большой бубен). В некоторых эпизодах использовано звучание рипид и кадильниц, издающих при покачивании, кажении, звук, напоминающий позвякивание цепей. Наконец, в фильме, разумеется, звучат знаменитые песни Саят-Новы: «Ашхарумс ах чим к'аши» («Я в жизни вздоха не издам»), «К'ани вур джаним» («Покуда жизнь ты для меня») и другие. Но по большей части они представлены в виде разрозненных, отдельных фрагментов, которые путем транспозиции выпеваются разными голосами, накладываются друг на друга на разных ступенях лада, создавая, таким образом, своеобразную стереофоническую обволакивающую атмосферу.

Если мелодичная музыка к более поздним фильмам Генриха Маляна и Альберта Мкртчяна определенно писалась на одном дыхании, под непосредственным впечатлением от сюжета и персонажей, то при работе над «Цветом граната» Параджанова открывалось широкое поле для экспериментов со звуком. Мансурян не раз рассказывал в различных интервью о процессе работы над музыкой к «Цвету граната»: «Параджанов создал очень интересный, своеобразный мир. Конечно, некоторые решения, связанные с музыкальным оформлением, которые он записал в сценарий, были замечательными, однако в процессе работы они были так отредактированы, что иногда от них не оставалось и следа. Например, в эпизоде, где Саят-Нова настраивает кеманчу, Параджанову хотелось, чтобы лопнула струна и это было бы выражением внутреннего напряжения. Однако, когда струна лопалась, никакого выражения внутреннего напряжения не создавалось. Если сделать это на громком звуке, то будет смешно, в обычном виде – оно не произведёт никакого впечатления. Другими словами, звук должен возникнуть естественно, спонтанно, стать ощущением, превратиться из физического тела в художественное. Некоторые вещи, которые он

<sup>1</sup> Высказывание Т. Мансуряна о работе над музыкальным оформлением «Цвет граната» в документальном фильме «Маэстро Сергей Параджанов» (2000). Режиссер Каспар Дердереан (Ливан).

предложил, остались» [4]. Таково, например, музыкальное оформление сцены «Молитва перед охотой», где Параджанов использовал известный грузинский духовный гимн XII века «Ты есть лоза истинная», посвященный Богородице. Композитор говорит по этому поводу: «В эти годы я познакомился с трудами и теорией основоположников конкретной музыки, французов Пьера Шеффера и Пьера Анри» [4]. А соотношение звука и тишины, всегда привлекавшее Мансуряна как эстетическая проблема, получило в фильме совершенное воплощение, став важнейшим фактором звуковой выразительности и слившись с мышлением Параджанова. Киновед Гарегин Закоян справедливо заметил, что в «Цвете граната» музыка и изображение настолько едины и слитны, что невозможно отделить одно от другого, как будто они стали одним целым» [7].

Что касается значения жеста в системе выразительных средств в «Цвете граната», то воспользуюсь цитатой эксперта, теоретика кино и специалиста по духовной истории Георгия Нерсесова: «Весь фильм это пантомима. Сам Параджанов делал это с помощью армянской музыки. Можно сравнить эту звуковую дорожку, может быть, с одним из самых идеальных форматов звукового сопровождения фильма, которую можно просто включить, а фильм и не смотреть <...> Посмотрите фильм еще раз и вы услышите, насколько это круто сделано» [12].

Фактически полностью в жанре пантомимы был задуман предшествующий «Цвету граната» фильм Параджанова «Киевские фрески» (1965), в котором отсутствуют слово, диалоги и где жесты, статичные позы действующих персонажей во многом предопределили киноязык «Цвета граната»<sup>2</sup>.

Примечательно, что сам Параджанов обладал редкой врожденной пластикой. Кадры хроники съемок фильмов «Цвет граната», «Легенда о Сурамской крепости» и «Ашик Кериб» запечатлели моменты работы режиссера с актерами, демонстрируя как он добивался желаемой выразительности, требуя точного воспроизведения собственных движений и жестов, отличающихся необычайной гибкостью и фантазией.

Пантомима, жест в фильме «Цвет граната» являются важнейшими, неотъемлемыми составляющими в системе выразительных средств, примененными режиссером. Причем, пантомима присутствует как бы в двух ипостасях: статичной и мобильной. Выразительные статичные позы поэта в юности (Софико Чиаурели), поэта в монастыре (Вилен Галстян), поэта в старости (Георгий Гегечкори) перемежаются с пантомимами в движении: взять, к примеру, красочную сцену танца-пантомимы (в исполнении С. Чиаурели) на фоне развешанных ковров, которая напоминает лубочную зарисовку или народный площадной театр.

---

<sup>2</sup> Как известно, после показа кинопроб, фильм «Киевские фрески» был закрыт, как не соответствующий в идеологическом плане теме Великой отечественной войны, которой был посвящен фильм. Сохранилось лишь 15 минут кинопроб благодаря оператору фильма Андрею Антипенко, дипломной работой которого должен был стать этот фильм.





Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6



Илл. 7



Илл. 6

На этой сцене стоит остановиться подробнее. В ней на переднем плане присутствует персонаж в ярко раскрашенной рогатой маске, как бы играющий в белых рукавицах на народном ударном инструменте, не касаясь его, и хотя весь эпизод сопровождается быстрой в ритмическом отношении игрой, этот персонаж медленно и ритмично имитирует беззвучную игру, создавая сугубо декоративное, некое символическое мрачное начало. Как нам кажется, данная маска

олицетворяет рок, судьбу, довлеющие над главным героем и его возлюбленной, противопоставляясь, подобным образом, шутивно-игривому характеру сцены в целом. То же самое видим и в сцене похорон возлюбленной поэта, где музыкант на переднем плане, иступленно играющий на ударном инструменте, не слышен<sup>3</sup>. Вместо этого хор женских голосов наподобие хора в древнегреческой трагедии скандирует фразу из известной песни Саят-Новы «Ашхарс ме панджара э» («Жизнь это окно»), которая в контексте фильма приобретает знаковый смысл. Можно указать также на сцены царской охоты, плакальщиц, похорон патриарха и т.д. Наконец, два ангела, уводящие поэта как бы в вечность, также пантомима. В финальных кадрах фильма появляется статичная фигура музы поэта, обозреваемая в разных ракурсах.

По поводу удивительной пластики фильма Тигран Мансурян высказал следующее мнение: «Говорят, что в его творчестве есть музыка. Да, у него есть пластика, доходящая до уровня музыкальной пластики. Но это не музыка, это так сказать, «параджановизм». Такое происходит, когда находишься в состоянии радостного опьянения. На следующее утро воспоминания о прошлой ночи сохраняются в твоей крови, в обонянии <...> Это Восток и радостные, светлые воспоминания. То же самое происходило, если вы провели накануне вечером несколько часов с Параджановым, а наутро почувствовали в себе этот «параджановизм». Он влиял на людей, фактически все попадали под влияние волн создаваемого им магического поля»<sup>4</sup>.

В этом феномен Параджанова. Широко известен пролог фильма с его знаменитыми кадрами: страницы рукописи Саят-Новы, три граната и кинжал на белом полотне, из которых будто сочится кровь, раздавленная гроздь винограда на камне, трепещущая рыба между двумя хлебами... Эти кадры сопровождаются звуками дудука, где унисонная игра все более умножается-расширяется звучанием той же мелодии другими дудуками, что постепенно вовлекает зрителя в атмосферу фильма. Сам композитор очень хорошо описал свою работу с этими песнями: «Я писал партитуру, навешивая разные звуки или звукосочетания, как на бельевую веревку, обозначающую секундомер <...> Вырезанная ножницами фраза иногда имеет в себе гораздо больше энергии, чем если бы фраза выпевалась полностью, достигая своего логического конца. Я прошу прощения за это сравнение, но отсутствие руки на человеческом теле – гораздо более шокирующее явление, чем её наличие. Именно по этому принципу я отрезал фразы, как ненужные ветки при составлении композиций икебаны, чтобы в пространстве срезанных ветвей требуемая поэзия могла проявиться во всей силе своей выразительности» [4].

---

<sup>3</sup> В отредактированной С. Юткевичем версии фильма, данный эпизод фигурирует под названием «Поэт возвращается в детство и оплакивает смерть родителей».

<sup>4</sup> Из беседы композитора с автором статьи в декабре 2022 года.



## Заключение

Таким образом, авторская музыка Мансуряна в фильме переплетается с цитируемым, часто этнографическим материалом, который подается различными тембрами или подвергается модификациям звучания с использованием народных и классических музыкальных инструментов и переработанных шумов. А пантомима, жест, передают скрытые смыслы гениального замысла фильма Сергея Параджанова «Цвет граната» («Саят-Нова»), который Георгий Нерсесов назвал «квинтэссенцией араратской цивилизации» [12].

Параджанова нет уже четверть века. Но интерес к его наследию только растет. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования и книги, издаваемые как на постсоветском пространстве, так и за рубежом [1; 5; 6; 8; 9; 10; 11; 13; 14; 15; 16; 17], ретроспективные показы фильмов, выставки, конференции и перформансы по мотивам его искусства. Один из множества документальных фильмов, посвященных великому Мастеру так и называется: «Параджанов. Билет в вечность»<sup>5</sup>.

## Литература

1. Амбарцумов А. Социально-психологические и художественные предпосылки творчества С. Параджанова. Ереван, 2015.
2. Аревшатыан А. Музыка Тиграна Мансуряна к кинофильму Сергея Параджанова «Цвет граната», «Сергей Параджанов – 100». Международная научная конференция 10-12 сентября, Доклады конференции. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2024, с. 359-373 (на арм. яз.).
3. Аревшатыан А. Тигран Мансурян. Ереван, изд. «Гитутюн» НАН РА, 2025 (на арм. яз.).
4. Галстанян Н. Бытовые звуки на пьедестале, в рамке. Интервью с Т. Мансуряном, Еженедельник «Азг (Нация)/Культура», № 15, 12.05.2009 (на арм. яз.).
5. Григорян Л. Параджанов, серия «Жизнь замечательных людей». Москва, 2011.
6. Закоян Г. «Цвет граната». Документальная история фильма. Ереван, 2024.
7. «Звук в фильмах Параджанова». Цикл передач «Параджанов и мы». Передача 4-я. 2 ноября, 2024 г. Канал Бун TV (на арм. яз.).
8. Изоляция. С. Параджанов. Письма из зоны, сост. Г. Закоян. Ереван, 2000.
9. Калантар К. Очерки о Параджанове. Ереван, 1980; СПб., 2023.
10. Катанян В. Параджанов. Цена вечного праздника. Москва, 1994; Москва, 2001.
11. Коллаж на фоне автопортрета. Жизнь – игра, сост. К.Д. Церетели. Нижний Новгород, 2005.
12. Нерсесов Г. «Цвет граната» Сергея Параджанова: квинтэссенция араратской цивилизации. Цикл лекций, прочитанный в армянском доме Москвы, Лекция 2-ая. Студия «Мания кино», 2022.
13. Саркисян С. Музыкальный феномен в фильмах С. Параджанова, Критика и семиотика, № 2, 2019, с. 64-77.

---

<sup>5</sup> Автор сценария, режиссер и продюсер фильма Гарри Тамразян (студия «Настоящее время», 2018).

14. «Цвет граната» Сергея Параджанова: киноживопись, поэтика, символика» (составление и текст – Л. Абрамян). Ереван, 2023.

15. Mirror & Pomegranate. Sergey Parajanov and Andrey Tarkovsky. London: Sergey Parajanov, White Space Gallery, 2014.

16. Schneider Steven. 501 Movie Directors. London: Cassell, 2007.

17. Steffen James. The Cinema of Sergei Parajanov. Madison: University of Wisconsin Press, 2013.

## References

1. Ambartsumov A. Socio-Psychological and Artistic Preconditions of S. Parajanov's Creative Work. Yerevan, 2015 (In Russian).

2. Arevshatyan A. Tigran Mansuryan's Music for Sergei Parajanov's Film "The Color of Pomegranates", "Sergei Parajanov – 100." International Scientific Conference, September 10-12, Conference Proceedings. Yerevan, "Gitutyun" Publishing House of the NAS RA, 2024, p. 359-373 (In Armenian).

3. Arevshatyan A. Tigran Mansurian. Yerevan, "Gitutyun" Publishing House of the NAS RA, 2025 (In Armenian).

4. Galstanyan N. Everyday Sounds on a Pedestal, in a Frame. Interview with T. Mansurian. Weekly newspaper "Azg (Nation)/Culture", № 15, 12.05.2009 (in Armenian).

5. Grigoryan L. Parajanov, series "The Lives of Remarkable People". Moscow, 2011 (In Russian).

6. Zakoyan G. "The Color of Pomegranates", *A Documentary History of the Film*. Yerevan, 2024 (In Russian).

7. "Sound in Parajanov's Films", Cycle of programs "Parajanov and Us", Episode 4, November 2, 2024. Bun TV Channel (In Armenian).

8. Isolation. S. Parajanov. Letters from the Zone. Compiled by G. Zakoyan. Yerevan, 2000 (In Russian).

9. Kalantar K. Essays about Parajanov. Yerevan, 1980; St. Petersburg, 2023 (In Russian).

10. Katanyan V. Parajanov. The Price of Eternal Celebration. Moscow, 1994; Moscow, 2001 (In Russian).

11. Collage Against the Background of a Self-Portrait. Life Is a Game. Comp. K.D. Tsereteli. Nizhny Novgorod, 2005 (In Russian).

12. Nersesov G. Sergei Parajanov's "The Color of Pomegranates": The Quintessence of Ararat Civilization. A series of lectures delivered at the Armenian House of Moscow. Lecture 2. "Kino Mania" Studio, 2022 (In Russian).

13. Sarkisyan S. The Musical Phenomenon in S. Parajanov's Films, Critique and Semiotics, № 2, 2019, p. 64–77 (In Russian).

14. Sergei Parajanov's "The Color of Pomegranates": Film-Painting, Poetics, Symbolism (compiled and written by L. Aбрамян), Yerevan, 2023 (In Russian).

**ՁԱՅՆԸ ԵՎ ԺԵՍՏԸ ՍԵՐԳԵՅ ՓԱՐԱՋԱՆՈՎԻ «ՆՈԱՆ ԳՈՒՅՆԸ» ՖԻԼՄՈՒՄ**

**ԱՆՆԱ ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ\***

**Հղման համար.** Արևշատյան, Աննա: «Ձայնը և ժեստը Սերգեյ Փարաջանովի «Նոան գույնը» ֆիլմում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 5-16. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-5

Սերգեյ Փարաջանովը յուրօրինակ երևույթ էր, ֆենոմենալ արվեստագետ, ով աշխարհին ընկալում էր Արևելքն ու Արևմուտքը համադրող իր ուրույն գեղագիտության միջոցով: Նա ստեղծեց իր սեփական բանաստեղծական կինեմատոգրաֆիկ լեզուն՝ լի բազմիմաստ խորհրդանիշներով: Հոգվածն անդրադառնում է ձայնի և ժեստի դերին ու նշանակությունը Սերգեյ Փարաջանովի «Նոան գույնը» ֆիլմի արտահայտչական համակարգում: Ֆիլմի հայեցակարգի, գեղարվեստական տեսլականի և գեղագիտության վերլուծության հիման վրա բացահայտվում են ֆիլմի ոճական բնորոշ առանձնահատկությունները, երաժշտության դերը: Ձայնը որպես գեղարվեստական կատեգորիա և խորհրդաբանություն պարունակող մնջախաղը (ժեստը) փոխանցում են ֆիլմի հեղինակային սցենարում ներկայացված խորհրդանիշները, թաքնված իմաստները և աղետները: Ֆիլմի հնչյունային շարքը ձևավորվել է տարբեր բաղադրիչներից, որոնք կոչված էին փոխանցել գլխավոր հերոսի՝ 18-րդ դարի հայ մեծ բանաստեղծ Սայաթ-Նովայի միջավայրն ու ներաշխարհը: «Նոան գույնը» ֆիլմում Տիգրան Մանսուրյանի հեղինակային երաժշտությունը միահյուսված է մեջբերված, այդ թվում՝ ազգագրական նյութի հետ, որը ներկայացված է ժողովրդական և դասական երաժշտական գործիքների տարբեր տեմբրերի և փոփոխված աղմուկների միջոցով: Մանսուրյանը մեծ բեռնվածություն է հանձնարարում հարվածային գործիքներին, ինչպես դասական, այնպես էլ՝ ժողովրդական: Սայաթ-Նովայի հայտնի երգերը հիմնականում ներկայացված են մասնատված, առանձին ելևէջների ձևով, որոնք, տրանսպոզիցիայի միջոցով, միմյանց վրա են շարվում՝ այդպիսով ստեղծելով յուրօրինակ ստերեոֆոնիկ պարուրող մթնոլորտ: Մնջախաղը և ժեստը, իրենց հերթին, մեծ իմաստային բեռնվածություն են կրում ամբողջի համատեքստում: «Նոան գույնը» ֆիլմի երաժշտական ձևավորումը եզակի տեղ է զբաղեցնում Տ. Մանսուրյանի հարուստ ֆիլմադարանում: Նման երաժշտական մտածողությունը նորարարական էր այդ տարիների հայկական կինոյում: Երաժշտության, ձայնի և ժեստի սինթեզը, զուգորդված գունային լուծումների հետ, պայմանավորում են Ս. Փարաջանովի գլուխգործոցի ինքնատիպ գեղարվեստական լեզուն:

**Բանալի բառեր՝** Սերգեյ Փարաջանով, «Նոան գույնը», Տիգրան Մանսուրյան, երաժշտություն, ձայն, ժեստ, մնջախաղ:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, anna\_arevshatyan@hotmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 20.03.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

## SOUND AND GESTURE IN SERGEI PARAJANOV'S "THE COLOR OF POMEGRANATE"

ANNA AREVSHATYAN\*

**For citation:** Arevshatyan, Anna. "Sound and Gesture in Sergei Parajanov's "The Color of Pomegranate", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 5-16. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-5

As an individual, Sergei Parajanov was a one-of-a-kind phenomenon, an example of a unique artist, who perceived the world through his inimitable West-and-East synthesizing aesthetics. He created his own poetic language, full of polysemantic symbols. The article discusses the place and significance of sound and gesture in the system of expressive means in Sergei Parajanov's movie "The Color of Pomegranate". Basing on the analysis of the film's concept and the director's artistic vision and aesthetics, revealed are the characteristic features of the film, the role of music, of symbolics-conveying sound (as an artistic category) and pantomime (gesture), as well as the hidden meanings and allusions, inherent in the author's script. The film's sound score was made up of various components that were to express the environment and inner world of the main character – the great Armenian poet of the XVIII century Sayat-Nova. Mansuryan's original music is interwoven with quoted material, ethnographic included, which is presented via various timbres of folk and classical musical instruments and modified noises. Tigran Mansuryan places a considerable expressional load on percussion instruments – both classical and folk ones. Sayat Nova's well-known songs are mostly presented as fragmented, separate pieces, which, by way of transposition, superimpose on one another at different levels of harmony, thereby creating a peculiar stereophonic, enveloping atmosphere. Pantomime and gesture, in their turn, carry a great semantic load in the context of the whole. Thus, the musical arrangement of "The Color of Pomegranate" occupies a special place in T. Masuryan's rich filmography. This kind of musical thinking was innovative in the Armenian cinema of that time. The synthesis of music, sound and gesture, combined with color solutions, make up the uniqueness of the inimitable artistic language of S. Parajanov's masterpiece.

**Key words:** Sergei Parajanov, "The Color of Pomegranate", Tigran Mansuryan, music, sound, gesture, pantomime, innovation.

---

\* Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, anna\_arevshatyan@hotmail.com. The article was submitted on 20.01.2025, reviewed on 20.03.2025, accepted for publication on 10.06.2025.



## ЕЛИЗАВЕТА ТУМАНЯН – ДЕТЯМ: О ВКЛАДЕ КОМПОЗИТОРА В ФОРТЕПИАННУЮ МУЗЫКУ

АНДРЕЙ ЛЕСОВИЧЕНКО\* (Россия, Москва)

ЕЛЕНА ШЕФОВА\* (Россия, Липецк)

**Для цитирования:** Лесовиченко, Андрей. Шефова, Елена. “Елизавета Туманян – детям: о вкладе композитора в фортепианную музыку”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 17-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-17

Елизавета Арташесовна Туманян (1928-2009) – московский композитор, автор произведений в разных жанрах. Среди сочинений – музыка для кино, телевидения, радио, театра. До середины 1980-х ее произведения звучали в исполнении детских хоров и солистов, дополнили репертуар юных пианистов и детских оркестров.

Данная статья едва ли не первое музыковедческое исследование, в котором обозначено творческое credo Туманян: тяготение к жизнерадостному мировосприятию, театральности, литературной программности, синтезу академических жанров и русско-армянской песенной интонации. Мир образов – напряженных, ярких, созерцательно-лирических, – поможет юным исполнителям приблизиться к пониманию сложных музыкальных и пианистических проблем.

**Ключевые слова:** Елизавета Туманян, Комитас, детская музыка, «Мойдодыр», детский альбом, фортепиано, композитор.

### Вступление

Одним из важных пластов советской музыки, несомненно, является творчество, посвященное детям. В идеологическом смысле оно было опорным материалом для формирования самосознания представителей молодого поколения как будущих строителей коммунизма. Вместе с тем, детская музыка была и удобной областью творчества композиторов, избегавших всякого официоза, поскольку здесь всегда можно было сосредоточиться на темах, далеких от злободневности. Неслучайно в СССР сложилось специфическое амплуа – детский композитор. Вряд ли можно назвать хотя бы одного создателя музыкальных произведений, которые не писали бы ничего, кроме сочинений для детей. Работы, адресованные взрослым, есть даже у таких признанных классиков детской музыки как М.И. Красев, Т.А. Попатенко, В.П. Герчик, однако они (как и многие другие композиторы) известны, по существу, только детской музыкой.

---

\* Ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, lesovichenko@mail.ru.

\* Доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, кандидат искусствоведения, доцент, shefova\_e@mail.ru, статья представлена 30.01.2025, рецензирована 20.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

В числе видных музыкантов, заявивших о себе в 1950-е годы, немалое место занимает Елизавета Арташесовна Туманян (1928-2009), произведения которой регулярно появлялись до середины 1980-х на сценах театров, в кино, на пластинках, звучали в исполнении детских хоров и солистов, вошли в репертуар юных пианистов, детских оркестров.

К сожалению, внимание музыковедов к творчеству этого мастера было весьма слабым. Фактически, свелось только к справочным материалам и предисловиям к авторским нотным сборникам. В связи с этим осмысливать ее наследие сейчас приходится, опираясь в основном, почти исключительно, на музыку.

### Изложение основного материала

Елизавета Арташесовна – москвичка. Окончила Московскую консерваторию по классу композиции Н.И. Пейко в 1955 году. Всю жизнь занималась, по существу, только творческой работой (попытки проявить себя в качестве музыкального редактора в Московской филармонии и издательстве «Музыка» были кратковременными и явно непродуктивными), оставив в итоге весьма внушительное наследие. Среди сочинений Е.А. Туманян (для взрослых) – опера «Сархат», кантата «Земля весенняя», концерт для фортепиано с оркестром, двойная fuga для струнного оркестра, струнный квартет, вариации для скрипки и фортепиано, пьеса для альта и фортепиано, вокализ для голоса и фортепиано, фортепианные вариации на русскую тему. Песня «Любимый Иркутск – середина земли» полюбилась жителям этого сибирского города, стала его гимном. Определенной известностью среди студентов-хормейстеров пользуется обработка Е.А. Туманян русской народной песни для смешанного хора «У ворот, воротников». Успешной была деятельность композитора в области киномузыки. Она автор саундтреков к известным документальным фильмам «Удивительная охота», «На острове Барса-Кельмес», «Русский художник», «Во глубине сибирских руд», «Рукописи Пушкина», «Художник Нестеров», «Мой Федотов». Однако подавляющее большинство сочинений так или иначе связано с темой детства.

Детская тема появилась в творчестве Е.А. Туманян в середине 1950-х годов (песни на слова С.Я. Маршака). Однако систематически в этой области она стала работать с конца десятилетия: музыка к спектаклям Московского театра кукол «Кем быть?» по В. В. Маяковскому и «Мойдодыр» по К.И. Чуковскому (1959), музыка к мультфильму «Прочти и катать в Париж и Китай» по В.В. Маяковскому, песни на слова М.И. Ивенсен (1962), музыка к художественному кинофильму «Слепая птица» (1963). В дальнейшем она полностью сосредоточилась на детской музыке. В числе наиболее значительных сочинений следует назвать балет «Остров Гдетотам, или Питер» (1987), кантату «Планета Тишина» (1968) и «Кем быть?» (1974), «Оркестр, внимание!», пьесы для оркестра детских народных инструментов (1979), музыку к аудиопостановкам, опубликованным на пластинках – «Мэри Поппинс» и «Чук и Гек» (1974), сборники детских песен на стихи Б.В. Заходера и других поэтов.

Большое количество фортепианных пьес Е.А. Туманян адресованы учащимся музыкальных школ: «Радуга-дуга», шесть пьес (1977), «Детский альбом», две тетради (1980), сюита «Мойдодыр» (1981). По нашему мнению, творческие принципы Е.А. Туманян в области детской музыки аккумулированы именно в этих сочинениях. Рассмотрим их подробнее по изданию 1983 года [4].

Известно, что произведениям для детей, равно как и произведениям для взрослых, присущи одни и те же выразительные качества. Воспитание пианиста в части его профессиональных умений включает два направления: умение исполнять пьесы подвижного и кантиленного характера. На поиск исполнительских приемов, позволяющих облегчить и улучшить выполнение музыкально-художественных задач, были брошены все творческие ресурсы отечественных композиторов. «Детский альбом» Е.А. Туманян не является исключением. Последовательность номеров – по логике увеличения технических трудностей от двухстрочной «Палочки-скакалочка», которая годится для учеников первого года обучения, до весьма непростых номеров сюиты «Мойдодыр», доступных лишь хорошо подготовленным старшеклассникам. Здесь представлен полный «набор» приемов игры на фортепиано, освоив которые юный пианист добьется нужного художественного и звукового результата.

Пьесы данного сборника программные. Причем есть как сюжетные или образные программы, так и условные жанровые названия. В «Детском альбоме» представлены образы, связанные с миром игры («Палочка-скакалочка», «Птичий праздник», «Лисичкин вальс»), природы («Песня за околицей», «Баркарола») и, особенно, сказок («Две лошадки», «Жил-был маленький котенок», «Курочка Ряба», «Веселая обезьянка», «Мишка косолапый», «Упрямый ослик», «Щенок загрустил»).

Музыка альбома насыщена новыми средствами выразительности – особыми способами звукоизвлечения («Дудочка», «Баркарола»), сонорными эффектами («Песня часов», «Упрямый ослик»), ладотональными организациями («Ходит дрема у ворот»), диссонантными гармониями и интервалами («Жил-был маленький котенок», «Танец на пуантах», «Этюд-лезгинка»), переменными размерами («Песня в горах», «Этюд-лезгинка», «Маленькая баллада»). Мера «нового» в пьесах различна, новации соседствуют с традиционными музыкальными средствами. В одних пьесах музыкальный язык композитора передает звуки живой и неживой природы («Жил-был маленький котенок», «Курочка Ряба», «Весенний дождь»), которые нередко совмещаются с характеристиками их повадок («Мишка косолапый», «Веселая обезьянка»). В других – обращается к прошлому, которое перекликается с сегодняшним днем. В этой связи уместно выделить песню и танец – два ведущих жанра альбома, которые определяют характер мелоса. В нем слышится все та же размеренность вокальных жанров с их однообразной, спокойной напевностью (колыбельные «Ходит дрема у ворот» и «Спи, усни»), народной песенностью, выраженной в подголосочной («Песня за околицей»), имитационной («Старинный романс») и скрытой полифонии («Баркарола»).

Нередко композитор понимает полифоничность не только как ткань сочинения, но и как форму («Хорал и fuga», «Мишка косолапый (basso ostinato)»), в которых представлены различные полифонические техники. В этой связи выделим способ наложения («Хорал и fuga»), при котором заключительный аккорд хора, выполнив свою функцию, становится фоном для начала fuga.

В ряде миниатюр воссоздаются инструментальные стили пастушьих наигрышей («Дудочка»), кукольной механистичности («Танец на пуантах», «Вальс маленькой балерины»).

В альбом включен микроцикл «Из Комитаса» («Праздничный танец», «Песня в горах», «Этюд-лезгинка»), входящий в одну из стратегических линий творчества Е.А. Туманян. Армянка по происхождению, Елизавета Арташесовна, подобно своим великим предшественникам, жившим вдали от Родины предков (Т.Г. Чухаджян, А.А. Спендиаров, А.И. Хачатурян), никогда не забывала о своих корнях. Показательно, что ее первая крупная композиция армянского содержания – «Патараг» для симфонического оркестра (1963) воспроизводит атмосферу главного церковного богослужения. Замысел вызывающий. Трудно представить себе, чтобы в концертной жизни начала 1960-х годов, в период хрущевской волны давления на верующих, кто-нибудь заявил произведение под названием «Литургия». Расчет мог быть только на невежество идеологов, инспектирующих репертуар оркестров. Позднее Е.А. Туманян написала романс «Армянское горе» на стихи О.Т. Туманяна (1970), шесть дуэтов на темы армянских народных песен для двух труб (1977), «Армянская тетрадь» для фортепиано и свободные вариации на тему армянской народной песни для фортепиано (1978). Обращение к народным мелодиям из фольклорного сборника, составленного Комитасом – крупнейшим знатоком армянской музыки и великим композитором, – представляется в этом ряду вполне закономерным.

Три пьесы органично «встраиваются» в канву детского альбома. Фольклорные темы в обработке Е.А. Туманян сохраняют изысканность и прихотливость, свойственные творческому методу Комитаса. Здесь и выбор созвучных настроенности композитора жанров – хороводных, игровых («Праздничный танец», «Этюд-лезгинка») и лирических («Песня в горах»), фактурного изложения (равновесие пластов, тенденция к мелодизации каждого из голосов), и средств артикуляции, которые, к примеру в «Песне в горах», вступая в противоречие с интонационно-ритмическими линиями, передают специфическую манеру армянского пения. Для придания песне импровизационной свободы композитор вводит необычный тактовый размер (5/4), который к тому же подчеркивает самостоятельность разных пластов.

Для создания иллюзии пространственной перспективы («Песня в горах»), опять же в характере Комитаса, Е.А. Туманян задействует нижний и верхний регистры на фоне гулкого баса, вкрапления сонорных пятен, тонко нюансированную динамику.



Е.А. Туманян. «Из Комитаса»  
«Песня в горах» (начало)

Художественное осмысление армянского наследия с использованием современных средств фортепианного интонирования органично вписывается в общий процесс развития молодых национальных школ (например, об этом – [3]). И это несмотря на то, что Е.А. Туманян работала не среди армянских музыкантов.

Закрывает альбом цикл «Мойдодыр», который в педагогическом аспекте не просто «закрепляет» навыки, полученные в ходе изучения предыдущих пьес, а предъявляет требования гораздо выше – владения средствами инструмента в достаточной степени, чтобы в полной мере реализовать художественное намерение композитора.

Десять пьес фортепианного альбома «Мойдодыр» оригинальны по замыслу и необыкновенно образны. Они ярко живописуют то или иное событие, раскрывая их эмоциональный подтекст. Ко всем пьесам существует авторский комментарий, заимствованный из сказки К.И. Чуковского. Назовем их.

- № 1. Этюд-круговорот. «Одеяло убежало, улетела простыня...».
- № 2. Маленькая пастораль. «Рано утром, на рассвете...».
- № 3. Ария Мойдодыра. «Я – Великий Умывальник...».
- № 4. Скерцино. «И сейчас же щетки, щетки...».
- № 5. Юмореска. «Тут и мыло подскочило...».
- № 6. Крокодил прогуливается. «Вдруг навстречу мой хороший...».
- № 7. Сердитая пьеса. «А потом как зарычит на меня...».
- № 8. Галоп. «Как пустился я по улице бежать...».
- № 9. Мини-полька. «Надо, надо умываться...».
- № 10. Гимн воде. «Давайте же мыться, плескаться...».

Содержание композиции свидетельствует о нацеленности композитора на детскую аудиторию, которая должна проявить способность сопоставить «звучо-



вой сценарий» с событиями сказки К.И. Чуковского и почувствовать связь музыки как искусства с литературой.

Пьесы объединяет в сюиту не только сюжет. В них заложено музыкальное единство игры и движения, через которые раскрываются образы: пробегает мимо одеяло и улетает простыня («Этюд-круговорот»), слышна старательная «работа» щеток («Скерцино»), подсказывает и «вцепляется» в волосы мыло («Юмореска»). А в пьесе «Галоп» быстрое движение создает ощущение эмоции страха. Поскольку главным элементом в становлении образа и формы являются ритм и метрическая пульсация, перед учащимся возникнет проблема передачи регулярности ритмического потока.

Три из десяти пьес альбома оказываются маршами, однако характер их весьма разнообразен: важный и значительный («Ария Мойдодыра»), сосредоточенно-степенный («Крокодил прогуливается»), праздничный и веселый («Гимн воде»). Педагогу, который отважится включить в репертуар ученика весь цикл, представится возможность познакомить своего ученика с широкими выразительными возможностями такого жанра как марш.

Несмотря на доступность образного восприятия, в исполнительском плане пьесы сложны. Основная проблема видится в способности «держаться» одну эмоцию, «выжать» максимум информации из нее. Учащимся средних классов будут доступны практически все пьесы цикла. Альбом целиком можно рекомендовать первокурсникам колледжа.

Рассмотрим некоторые пьесы.

«Этюд-круговорот». Уже в заголовке первой пьесы цикла определено все: характер движения, жанр и задачи исполнителя. Настоящий круговорот заложен в строении мотивов в верхнем  $c - a - b - h$  и в нижнем  $c - e - f - des$  голосах. По отдельности такое сочетание звуков образует движение по кругу, а вместе – разнонаправленное движение по кругу.



Е.А. Туманян. «Мойдодыр» (сюита)  
«Этюд-круговорот» (начало)

Секвенционное развитие мотивов длится 12 тактов, чтобы потом, подобно пружине, стремительно распрямиться в гаммообразных нисходящих и восходящих пассажах.

Эффектно окончание пьесы. Через всю клавиатуру гаммообразный пассаж трижды трансформируется, что приводит его к вершине  $as-b$ . Движение оста-

навливается на полтора такта, после чего большая секунда через хроматические ходы благополучно разрешается в основную тональность C-dur.



Е. А. Туманян «Мойдодыр» (сюита)  
«Этюд-круговорот» (тт. 13-16)

«Маленькая пастораль». Музыкальная акварель, передающая состояние гармонии. Угадываются черты импрессионистического стиля: многослойность фактуры, французские лиги, гармонические и педальные наложения.



Е.А. Туманян «Мойдодыр» (сюита)  
«Маленькая пастораль» (начало)

Форма пьесы состоит из двух предложений (9+9 т.). Материал развивается вариационно, но привычного контраста нет. Ощущение спокойствия добавляет террасообразная динамика – первое проведение темы звучит в нюансе *tr*, а второе – *p*.

В пьесе усматривается звукоизобразительность. Композитор применяет прием взятия звука с помощью мелодизированного трехзвучного форшлага, который в связке с мелодическими нотами, артикулируемыми стаккато, создают ощущение стекающих капель.

Впечатляюще композитором представлен образ убегающего героя в «Галопе» в виде гокета, который после некоторого забвения неожиданно возродился в музыке XX века. В пьесе предстал его переосмысленный вариант, а эквивалентом выступил фортепианный прием *martellato*. Энергичный хорей задает инерцию всей теме. У пьесы существует визуальный прототип – бег человека. Удачно найденный пианистический прием зримо передает динамическое перемещение образа.

Пьеса достаточно виртуозна и требует от исполнителя хорошего технического оснащения и скоординированных движений.

Сюита «Мойдодыр» – замечательный образец музыкального прочтения сказки К.И. Чуковского – отражает образы, возникшие в связи с работой компо-

зителя над музыкой к упомянутому выше спектаклю кукольного театра. В результате, детский фортепианный репертуар пополнился прекрасным произведением, интересным как слушателям, так и юным исполнителям.



Е.А. Туманян «Мойдодыр» (сюита)  
«Галоп» (начало)

### Заключение

Елизавета Арташесовна Туманян была скромным человеком. Не стремилась к большим почестям, не имела особой известности. Однако ее произведения, одухотворенные, блестяще выполненные в профессиональном отношении, прижились по вкусу и концертирующим музыкантам, и педагогам, стали важной частью музыкальной культуры. Можно однозначно утверждать, что она относится к числу тех композиторов, о которых говорят как о «зачинщиках» всей музыкальной жизни, «которая должна постоянно обновляться» [2, с. 188]. Неслучайно ее облик запечатлела в портрете выдающаяся художница своего времени – Татьяна Григорьевна Назаренко.

### Литература

1. Ислямова Д.Р. О некоторых аспектах стиливого обновления современной узбекской фортепианной музыки. Музыкальное искусство Евразии, Традиции и современность, № 3, 2023, с. 27-33.
2. Лесовиченко А.М., Шефова Е.А. Образы детской игры в музыке: историко-теоретический и педагогический аспекты, Музыкальное искусство и образование, № 4, 2023, с. 68-84.
3. Рухкян М.А. Эдуарду Айрапетяну – 70 лет. Художник высокого полета, Искусствоведческий журнал, № 2, 2020, с. 185-188.
4. Туманян Е.А. Детский альбом для фортепиано. М., Советский композитор, 1983, 52 с.

### References

1. Islyamova D.R. On some aspects of the style update of modern Uzbek piano music, "Music of Eurasia. Tradition and The Present", № 3, 2023, p. 27-33 (In Russian).
2. Lesovichenko A.M., Shefova E.A., Images of children's play in music: historical, theoretical and pedagogical aspects, Musical art and education, № 4, 2023, p. 68-84 (In Russian).
3. Rukhkyan M.A. Eduard Hayrapetyan is 70 years old. High-flying artist, Journal of Art Studies, № 2, 2020, p. 185-188 (In Russian).
4. Tumanyan E.A. Children's Album for Piano. Moscow, Sovetsky Kompozitor, 1983, 52 p. (In Russian).



Назаренко Татьяна Григорьевна. Портрет композитора Е. Туманян,  
1975, масло, холст, 70,5х50,  
Калининградский областной музей изобразительных искусств

**ԵԼԻԶԱՎԵՏԱ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԸ՝ ԵՐԵՆԱՆԵՐԻՆ. ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ  
ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ ԿՈՄՊՈԶԻՏՈՐԻ ՆԵՐԴՐՄԱՆ ՄԱՍԻՆ**

ԱՆԴՐԵՅ ԼԵՍՈՎԻՉԵՆԿՈՎ \* (Ռուսաստան, Մոսկվա)

ԵԼԵՆԱ ՇԵՖՈՎԱ \* (Ռուսաստան, Լիպեցկ)

**Հղման համար.** Լեսովիչենկո, Անդրեյ, Շեֆովա, Ելենա: «Ելիզավետա Թումանյանը՝ երեխաներին. դաշնամուրային երաժշտության մեջ կոմպոզիտորի ներդրման մասին»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 17-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-17

Ելիզավետա Արտաշեսի Թումանյանը (1928–2009) մոսկվացի կոմպոզիտոր է, տարբեր ժանրերի ստեղծագործությունների հեղինակ: Նրա երկերի շարքում են կինոյի, հեռուստատեսության, ռադիոյի և թատրոնի համար գրված երաժշտական ստեղծագործություններ: Մինչև 1980-ական թվականների կեսերը նրա ստեղծագործությունները հնչել են մանկական երգչախմբերի և մենակատարների կատարմամբ, համալրել պատանի դաշնակահարների և մանկական նվագախմբերի երկացանկը:

Սույն հոդվածը գրեթե առաջին երաժշտագիտական հետազոտությունն է, որտեղ սահմանվում է Թումանյանի ստեղծագործական credo-ն՝ ձգտումը դեպի կենսախինդ աշխարհընկալում, թատերականություն, գրական ծրագրայնություն, ակադեմիական ժանրերի և ռուս-հայկական երգային ինտոնացիայի սինթեզ: Կերպարների աշխարհը՝ լարված, վառ, խոհական-քնարական, պատանի կատարողներին կօզնի մերձենալ երաժշտական և դաշնամուրային բարդ խնդիրների ըմբռնմանը:

**Բանալի բառեր՝** Ելիզավետա Թումանյան, Կոմիտաս, մանկական երաժշտություն, «Չոփչոփիկ», մանկական ալբոմ, դաշնամուր, կոմպոզիտոր:

---

\* Մոսկվայի Պ.Ի. Չայկովսկու անվան պետական կոնսերվատորիայի՝ պատմական երաժշտագիտության մեթոդաբանության գիտահետազոտական կենտրոնի առաջատար գիտաշխատող, մշակութաբանության դոկտոր, արվեստագիտության թեկնածու, պրոֆեսոր, lesovichenko@mail.ru.

\* Լիպեցկի Պ.Պ. Սեմյոնով-Տյան-Շանսկու անվան պետական մանկավարժական համալսարանի երաժշտական պատրաստության և սոցիոմշակութային նախագծերի ամբիոնի դոցենտ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, shefova\_e@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 30.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 20.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

## ELIZAVETA TUMANYAN – TO CHILDREN: ABOUT THE COMPOSER'S CONTRIBUTION TO PIANO MUSIC

ANDREY LESOVICHENKO (Russia, Moscow)\*

ELENA SHEFOVA (Russia, Lipetsk)\*

**For citation:** Lesovichenko, Andrey. Shefova, Elena. "Elizaveta Tumanyan – to children: about the composer's contribution to piano music", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 17-27. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-17

Elizaveta Artashesovna Tumanyan (1928-2009) was a Moscow composer, author of works in various genres. Her compositions include music for cinema, television, radio, and theater. Until the mid-1980-s, her works were performed by children's choirs and soloists and included in the repertoire of young pianists and children's orchestras.

This article is, perhaps, the first musicological study to identify the creative credo of Tumanyan: attraction to cheerful worldview, theatricality, literary programming, synthesis of academic genres, and Russian-Armenian song intonation. Her world of images – intense, vivid, contemplative and lyrical – will help young performers get closer to understanding complex musical and pianistic problems.

**Key words:** Elizaveta Tumanyan, Komitas, children's music, "Moidodyr", children's album, piano, composer.

---

\* Leading Researcher of the Science Centre of Methodology of Music History P.I. Tchaikovsky Moscow Conservatory, Doctor of Culturology, PhD in Arts, Full Professor, lesovichenko@mail.ru.

\* Head of the Department of Music Training and Socio-Cultural Projects of the Institute of Culture and Art P.P. Semenov-Tian-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, Candidate of Art History, Associate Professor, shefova\_e@mail.ru. The article was submitted on 30.01.2025, reviewed on 20.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.



## ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԱՆՁՆԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆՈՒՄ ՀԱՅՏՆԱԲԵՐՎԱԾ ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐԸ

ԼԻԼԻԹ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Հարությունյան, Լիլիթ: «Կոմիտասի անձնական գրադարանում հայտնաբերված արխիվային նյութերը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 28-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-28

Կոմիտասի արխիվի զգալի մասն է կազմում նրա անձնական գրադարանը: Գրադարանի ֆոնդը պարունակում է մենագրություններ, պարտիտուրներ, դասագրքեր ու ձեռնարկներ, ժողովածուներ և այլ գրական, երաժշտական և երաժշտագիտական երկեր: Այդ ֆոնդային միավորներից 32-ը պարունակում է Կոմիտասի ձեռագիր նշումներ: Երբեմն դրանք միայն ընդգծումներ են, կարճ թարգմանություններ կամ նկատողություններ գրքի տեքստի վերաբերյալ, բայց երբեմն էլ հանդիպում են ծավալուն մտքեր, որոնք առատորեն շարադրված են հենց գրքի լուսանցքներում, ինչպես նաև առանձին թերթիկների վրա: Այդ թերթիկներից շատերը ֆոնդի վերահաշվառման արդյունքում տեղափոխվել են ձեռագրային բաժին, որոշ մասն էլ մնացել է գրքերի մեջ՝ որոշ չափով դուրս մնալով ձեռագրային ժառանգությունն ուսումնասիրող կոմիտասագետների ուշադրությունից:

Մեր անդրադարձը նվիրված է վերոնշյալ ձեռագիր թերթիկներից երեքին, դրանց բովանդակությանը, ինչպես նաև նրանց դերի արժևորմանը Կոմիտաս Վարդապետի արխիվում՝ որպես ինքնուրույն ձեռագրային միավորների: Խոսքը Կոմիտասի գերմաներեն-հայերեն գեղարվեստական թարգմանությունների մասին է: Առաջին երկուսը երաժշտական երկերի՝ գերմանական հայտնի օրորոցայինի և Զ. Ռոսինիի «Վիլիելմ Տել» օպերայից մի հատվածի ադապտացիան է հայերեն կատարման համար, իսկ երրորդը Օ. Ֆլայշերի ելույթից մի հատված է, որը նկարագրում է ֆոտոֆոնոգրաֆ սարքը:

**Քանայի քառեր՝** Կոմիտաս, արխիվ, գրադարան, ձեռագիր, թարգմանություն, Ռոսինի, Ֆլայշեր:

### Ներածություն

Երևանի Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող Կոմիտասի անձնական գրադարանի ֆոնդը պարունակում է մենագրություններ, պարտիտուրներ, դասագրքեր, ժողովածուներ և այլ գրական երկեր, ինչպես նաև պարբերական հանդեսներ: Այդ ֆոնդային միավորներից 32-ը պարունակում է Կոմիտասի ձեռագիր նշումներ [1, էջ 57, 80, 105, 138]: Երբեմն դրանք միայն ընդգծումներ են, կարճ թարգմանություններ կամ նկատողություններ գրքի տեքստի վերաբերյալ, բայց երբեմն էլ հանդիպում են ծավալուն մտքեր, որոնք առատորեն շարադրված են հենց գրքի լուսանցքներում, ինչպես նաև առանձին թերթիկների վրա: Այդ թերթիկներից շատերը ֆոնդի վերահաշվառման արդյունքում տեղափոխվել են ձեռագրային բաժին, մի մասն էլ մնացել է գրքերի մեջ՝ որոշ չափով դուրս մնալով ձեռագրային ժառանգությունն ուսում-

---

\* Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, [hrttnlilit@gmail.com](mailto:hrttnlilit@gmail.com), հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.02.2025, գրախոսելու օրը՝ 10.04.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

նասիրող կոմիտասագետների ուշադրությունից: Սակայն 2020 թ. առ այսօր Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատողների ջանքերն ուղղված են ձեռագրային այդ պատառիկները ամբողջությամբ գիտական շրջանառության մեջ դնելուն:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Այս հոդվածի համար առանձնացրել ենք բնույթով իրարից խիստ տարբեր հրատարակություններում հայտնաբերված երեք ձեռագիր թերթիկ, որոնք մի ընդհանրություն ունեն. դրանք Կոմիտասի գերմաներեն-հայերեն ազատ թարգմանություններ են:

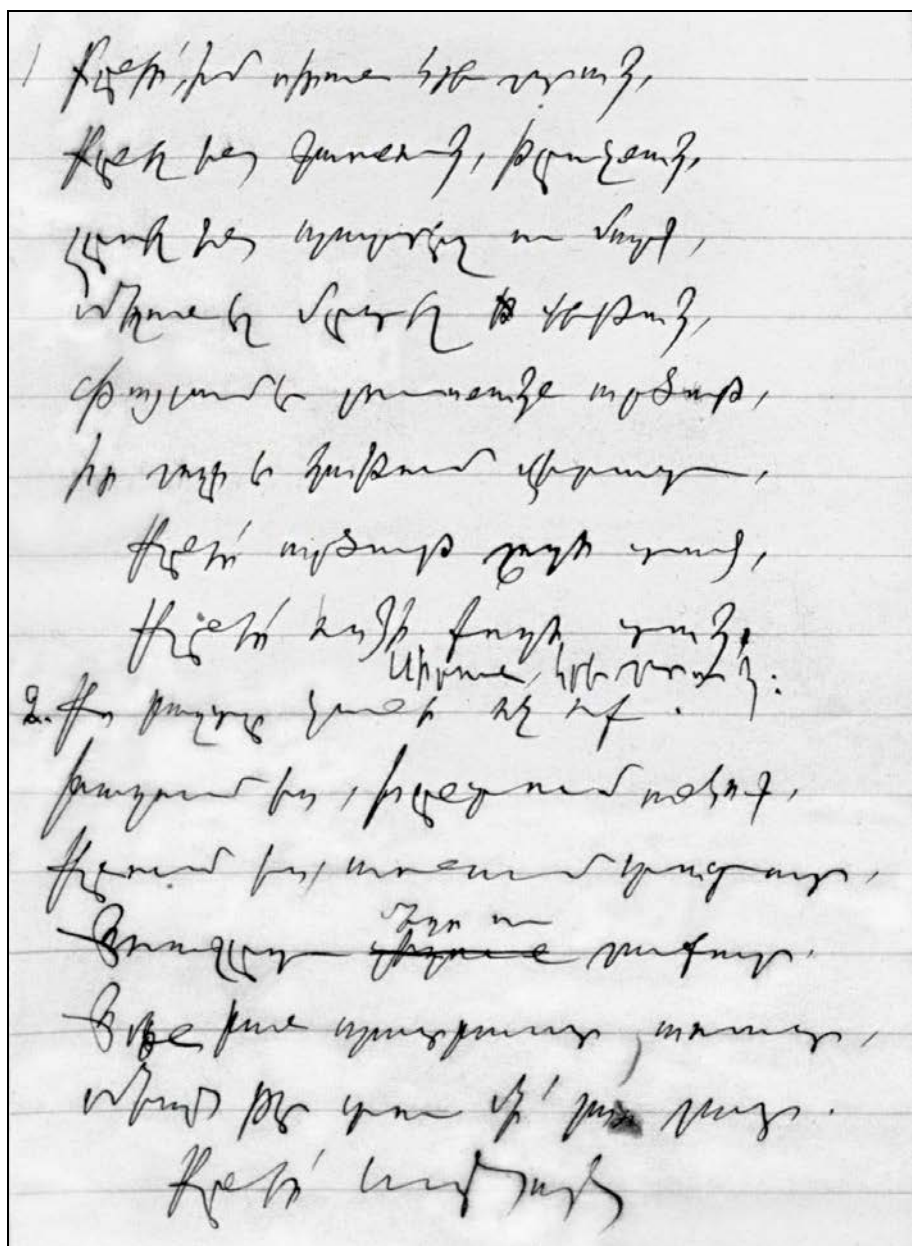
Առաջինը թերթիկը զետեղված է Թեոդոր Ռոդեի՝ միջին դասարանների համար երգեցողության ձեռնարկում: Գիրքը հրատարակվել է Բեռլինում, 1898 թ. պրոֆեսոր Ռիխարդ Շմիդտի խմբագրությամբ<sup>1</sup> [4, էջ 15]: Գրքի տիտղոսաթերթին կարելի է գտնել մակագրություն, ըստ որի Կոմիտասն այն ձեռք է բերել 1898 թ. գարնանը: Այստեղ ներկայացված են ծայնավարժություններ և Վ.Ա. Մոցարտի, Ֆ. Շոպենի, Յ. Բրամսի և այլ կոմպոզիտորների հանրահայտ երգեր: Դրանցից որոշները մատիտով համարակալված են՝ ենթադրում ենք, հենց Կոմիտասի կողմից: Բացի այդ համարակալումներից, գրքի վերջին էջին կից կարելի է գտնել չափածո գրվածք պարունակող ձեռագիր թերթիկը:

Այս պահին, ԳԱԹ-ի վերոնշյալ վերահաշվառման արդյունքում թերթիկը դուրս է բերվել գրքից՝ հավանաբար ձեռագրային ֆոնդ տեղափոխելու նպատակով: Հուսով ենք, վերահաշվառման ավարտին այն նորից հասանելի կդառնա հետազոտողների համար: Այսպիսով, թերթիկին Կոմիտասի ձեռքով գրված է.

1. Քընիր, իմ սիրուն հրեշտակ,  
Քընել են գառնուկ, թըռչնակ,  
Լըռել են պարտեզ ու մարգ,  
Մեղուն էլ մըրտել փեթակ,  
Փայլում է լուսնակն արծաթ,  
Իր շողն է կաթում վերադ,  
Քընի՛ր արծաթ շողի տակ,  
Քընի՛ր ոսկի քողի տակ,  
Սիրուն հրեշտակ:

2. Քո բաղտը չունի ոչ ոք,  
Խաղում ես, խընդում անհոգ,  
Քընում ես, առնում դադար,  
Առաջըդ մեղր ու շաքար,  
Ամեն բան պարտաստ, առաք,  
Միայն թե դու մի՛ լա շաք,  
Քընի՛ր արծաթ [? անընթ.]

<sup>1</sup> ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդի համարը՝ 2821 [880]:



Ուսումնասիրությունը ցույց տվեց, որ սա գերմանական հայտնի «Օրորոցայինի» հայերեն թարգմանությունն է: Երգի երաժշտությունը երկար տարիներ, այդ թվում նաև այս ուսումնական երգարանում, վերագրվում է Վ.Ա. Մոցարտին [4, էջ 44], սակայն ավելի ուշ, որպես երգի հավանական հեղինակներ, նշվում են 17-18 դարերի կոմպոզիտորներ Յոհան Ֆլայշմանը կամ Բեռնհարդ Ֆլիսը [2,

էջ 118]: Խոսքերի հեղինակը Ֆրիդրիխ Վիլհելմ Գոթթերն է (1746-1797). «Օրորոցայինը» հատված է նրա «Էսթեր» պիեսից [6, էջ 154]:

Կոմիտասն այստեղ, փաստորեն, երգի բառերը թարգմանել և ադապտացրել է՝ հայերեն կատարման համար: Ըստ տաղաչափության ու տողերի քանակի, տեսնում ենք, որ առաջին տունն ամբողջական է: Իսկ երկրորդ տունն անավարտ է՝ դժվարընթեռնելի է 7-րդ տողի երկրորդ բառը և բացակայում է վերջավորությունը: Ելնելով բնօրինակից, կարելի է վերջին երկու տողը նույնությամբ բերել առաջին տնից, սակայն 7-րդ տողը բնօրինակում այլ է: Ուշադիր նայելով Կոմիտասի ձեռագրի վերջին՝ դժվարընթեռնելի բառին, կրող ենք ենթադրել, որ գրված է «արծաթ», սրանից ենթադրում ենք, որ երկու տների վերջին երեք տողերը Կոմիտասն այնուամենայնիվ նույնն է թողել՝

*Քընի՛ր արծաթ շողի տակ,*

*Քընի՛ր ոսկի քողի տակ,*

*Սիրուն հրեշտակ:*

Ներկայացվող երկրորդ ձեռագիր թերթիկը հայտնաբերվել է Ջոակինո Ռոսինիի «Վիլհելմ Տեյ» օպերայի կլավիրում՝ 287-րդ էջին:

Սա օպերայի գերմաներեն թարգմանված և կրճատված տարբերակն է<sup>2</sup> [5, էջ 1, 7, էջ 42]: Այս տարբերակի 15-րդ համարը, որը կոչվում է «Խմբերգ և պար» [5, էջ 285], Կոմիտասն ամբողջությամբ թարգմանել է հայերեն, իսկ որոշ հատվածներ դուրս է բերել առանձին թերթիկի վրա:

*Որպէս հովիկ, առոյգ, թեթև,*

*Ուրախ-զուարթ և թև ի թև*

*Ուժգին երգեր էլ թող հնչեն,*

*Թող հնչեն,*

*Անցնենք թև ի թև*

*Պար բըռնենք թեթև[:]*

*Որպէս հովիկ, առոյգ, թեթև,*

*Ուրախ, զուարթ և թև ի թև,*

*Անթառամ սէր*

*Թող ձեզ նուէր[:]*

*Անթառամներ*

*Թող ձեզ ընկեր:*

*Վարդ քաղեցէք,*

*Փունջ կապեցէք*

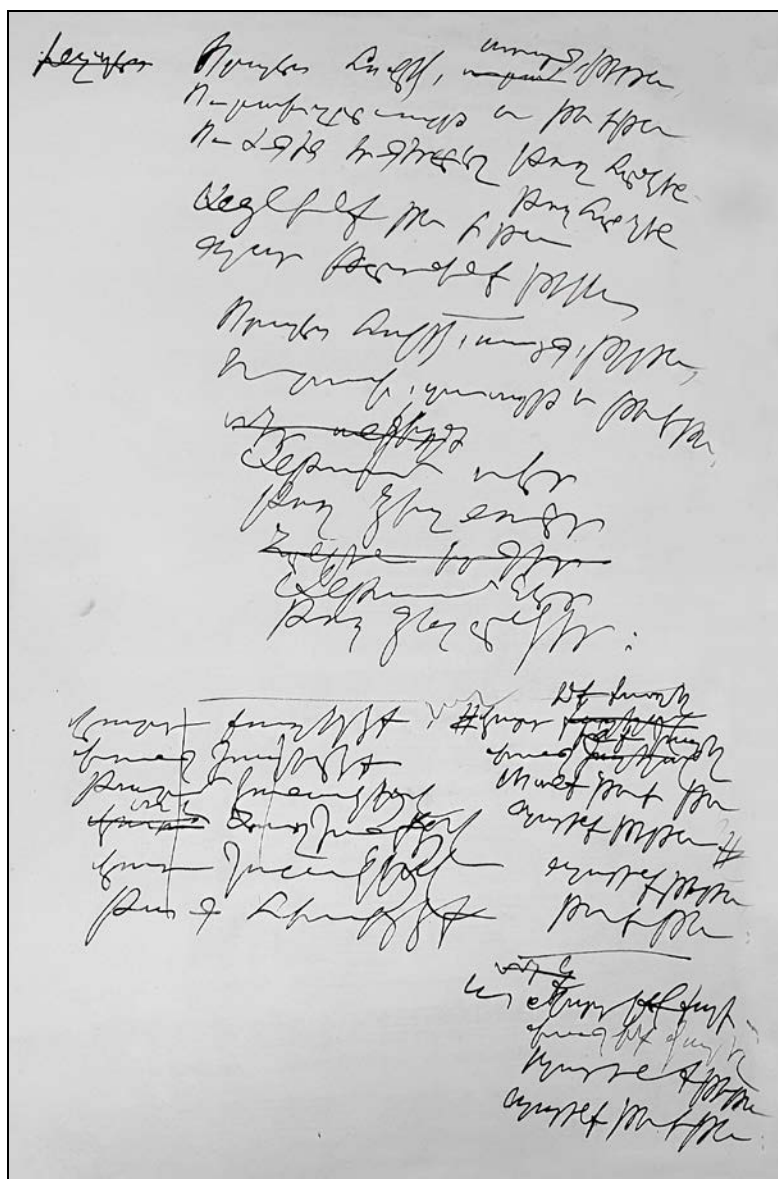
*Թարմ կանաչով*

*Ալ ծաղկունքով*

*Վառ խաչերով*

*Թագ հիսեցէք[:]*

<sup>2</sup> ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդի համարը՝ 2966 [1304]:



Ընդհանուր առմամբ կարող եք տեսնել 5 իրար քիչ թե շատ նման տներ: Երևում է նաև, որ սա աշխատանքային սևագիր է, որոշ տողեր ջնջված են, փոփոխված:

Բացի այս էջերից, Կոմիտասը նոտաների տակ՝ «երգվող» թարգմանություններ է արել նաև նույն օպերայի այլ մասերում, ինչպես նաև իր անձնական գրադարանում գտնվող այլ օպերաներում: Հատկապես Կոմիտասին հետաքրքրել են Ջուզեպե Վերդիի և Ռիխարդ Վագների օպերաները [1, էջ 62]: Այս թարգմանությունների ավելի մանրամասն դիտարկումը, կարծում ենք, կարող է դառնալ առանձին հոդվածի առարկա:

— 44 —

**No. 39. Wiegenlied.**

Biemlich langsam. W. A. Mozart.

1. Schla - fe, mein Prinz - chen, schla - fe ein,    Schäf - chen ruh'n und Bö - ge -  
 2. Wer ist be - glück - ter, als du?    Nichts als Ver - gnü - gen und

1. lein,    Gar - ten und Wie - se ver - stummt, auch nicht ein Biendchen mehr  
 2. Ruh'!    Spiel - wert und Zuf - fer voll - auf    und noch Sta - roj - sen im

*cresc.*

1. summt,    Zu - na mit sil - ber - nem Schein    auf - fet zum Fen - ster her -  
 2. Lauf,    al - les be - sorgt und be - reit,    daß nur mein Prinzchen nicht

1. ein,    schla - fe bei sil - ber - nem Schein,    schla - fe, mein  
 2. schreit.    Was wird da fünf - tig erst sein?    schla - fe, mein

*pp*

(1. u. 2.) Prinzchen, schla - fe ein, schla - fe ein, — schla - fe ein!

**No. 40. Frühlingslied.**

Mäßig geschwind. Volksweise.

1. Al - le Bö - gel sind schon da, al - le Bö - gel, al - le!  
 2. Wie sie al - le luf - tig sind, flie - und froh sich re - gen!  
 3. Was sie uns ver - fän - det nun, neh - men wir zu Her - zen:

Իսկ մեր ներկա անդրադարձի երրորդ և վերջին նմուշը, նույնպես ազատ թարգմանություն լինելով հանդերձ, էապես տարբերվում է նախորդ երկուսից, քանի որ թարգմանված է ոչ թե բանաստեղծական չափածո տեքստ, այլ Կոմիտաս Վարդապետի ուսուցիչներից մեկի՝ երաժշտագետ Օսկար Ֆլայշերի գեկուցումից մի հատված: Ձեռագիր թերթիկը գտնվում է Միջազգային երաժշտական ընկերության ամսագրի 1903 թվականի մարտի համարում՝ Ֆլայշերի գեկուցմանը կից<sup>3</sup> [8, էջ 301]: Այլ նվիրված է նույն թվականին ոմն Էմանուել Չերվենկայի կողմից Պրահայում ներկայացված ծայնագրման նոր սարքին: Այն օգտա-

<sup>3</sup> ԳԱԹ Կոմիտասի ֆոնդի համարը՝ 2579 [1139]:

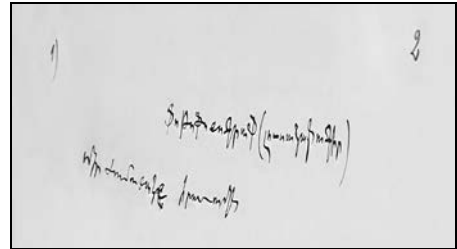
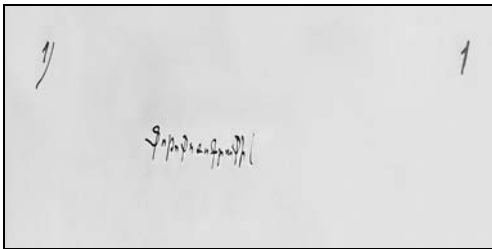
գործում էր լույսի ճառագայթները, որոնք ընկնում էին պտտվող լուսանկարչական [ապակե] սկավառակի վրա: Այսինքն, բացի բուն հնչող ձայնագրությունից, ստացվում էր նաև ձայնային ալիքի պատկերը: Շուտով նրա գյուտը բարձր գնահատական ստացավ մասնագիտական շրջանակներում, նույն տարում Չերվենկան նույիսկ ներկայացրեց իր գյուտը Բեռլինի Թագավորական ակադեմիայի առջև [3, էջ 3]: Հենց այդ ցուցադրության ժամանակ է ելույթ ունեցել նաև Օսկար Ֆլայշերը: Ահա թե ինչ է դուրս բերել Կոմիտասը նրա ելույթից.

*Լուսաձայնագիր (ֆոթոֆոնոգրաֆ)*

*Ենթադրենք, որ մենք հայելի ենք նայում առաջին անգամ. մեզնից մեկը կգարմանայ, միւսը կհիանայ, մեկն էլ կուրախանայ մի ապակու կտորի մեջ իր պատկերը տեսնելով: Ճիշտ մի այսպիսի հայելի է և ձայնագիրը (ֆոնոգրաֆ). բայց այս հայելին ո՛չ թե մեր արտաքին պատկերն է ցոյց տալի, այլ ներքինը՝ մեր կամքն ու ցանկությունը, միտքն ու զգացումը և այլն, աւելի պարզ, քան տեսանելին:*

*Թղթի գիւտիցն ի վեր աչքը շար է տեսնում, ականջը քիչ է լսում: Փաստաբան, պաշտօնեայ, վաճառական և այլն գրուած թղթին աւելի ենք հաւաք ընծայում, քան կենդանի խօսքին: Մենք մարդոց մասին այն կամ այն կարծիքն ենք կազմում նոցա գրուածքները կարդալով, ...*

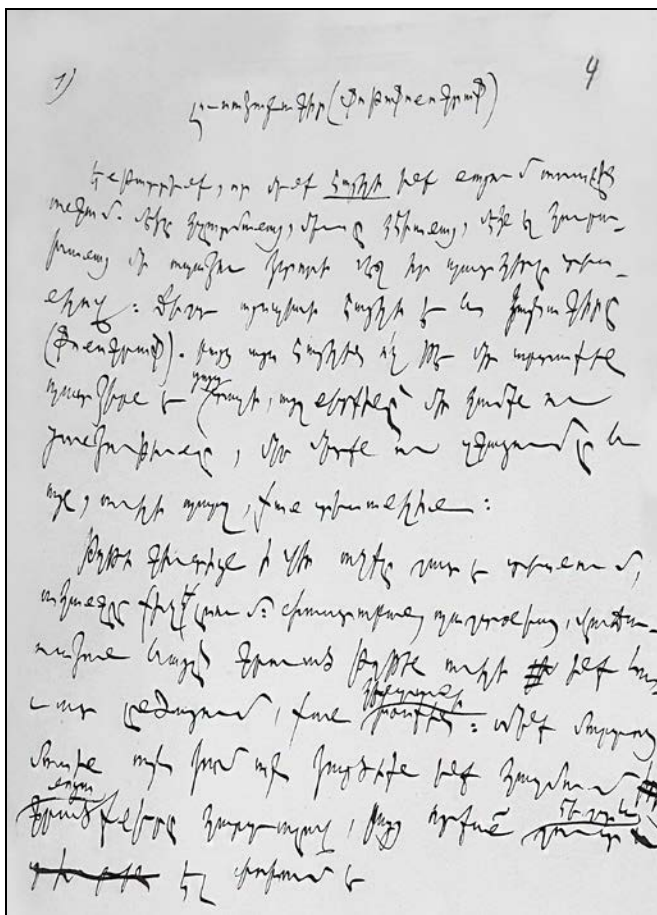
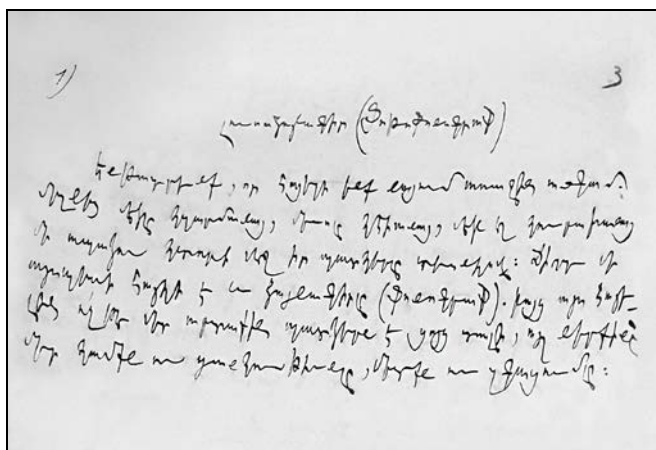
Ձեռագիրն անավարտ է, այն վստահաբար պիտի շարունակություն ունենար: Հետաքրքրական է, որ Կոմիտասն այս տեքստը թարգմանել է աստիճանաբար՝ 4 տարբերակով, 4 առանձին էջերի վրա: Առաջին տարբերակում միայն վերնագիրն է գրել, այնուհետև երկրորդ տարբերակում՝ վերնագիրը և մի ֆրագ: Երրորդ տարբերակում վերնագիրն է և մի պարբերություն միայն, իսկ 4-րդ տարբերակն արդեն Ձեզ ներկայացրած անավարտ գրվածքն է:



Քանի որ պարոն Չերվենկան չկարողացավ պարզաբանել իր մեքենայի աշխատանքի վերաբերյալ որոշ հարցեր, նրա գյուտը արագ ընկավ մոռացության մեջ: Սակայն ավելի վաղ ներկայացված՝ Թոմաս Էդիսոնի Ֆոնոգրաֆը շրջադարձային դեր ունեցավ երաժշտական ձայնագրության ոլորտում: Հայտնի է, որ ձայնագրող սարքի կիրառությունը նոր հորիզոններ բացեց ինչպես ակադեմիական երաժշտության կատարողական արվեստի զարգացման համար, այնպես էլ ավանդական երաժշտական նմուշների առավելագույնս ճշգրիտ գրանցման և պահպանման հնարավորություն տվեց: Եվ դեռևս 20-րդ դարի ամենասկզբում



Ժամանակի առաջատար երաժշտագետները կարողացել են ըստ արժանվույն գնահատել և կանխատեսել ծայնագրող սարքի նշված առավելությունները:



### Եզրակացություն

Այսպիսով, Կոմիտաս Վարդապետի գործունեության ոլորտները թվարկելիս մենք նշում ենք, որ նա հայ երաժշտությունն ու երաժշտատեսական միտքը դուրս բերեց և ներկայացրեց միջազգային հանրությանը: Իսկ մեր ներկայացրած փոքրիկ թարգմանությունները փաստում են Կոմիտասի ցանկությունը կատարելու հակառակը ևս՝ արևմտաեվրոպական երաժշտության, գրականության, ինչպես նաև գիտական ակնառու երևույթները թարգմանելու, ադապտացնելու, հասանելի դարձնելու հայկական միջավայրում, և դրանով իսկ իրար մոտեցնելու միմյանցից այդքան տարբեր, բայց միմյանցով հետաքրքրված մշակութային շերտերը:

### Փրականություն

1. Կոմիտաս Վարդապետի անձնական գրադարանը, աշխատասիրությամբ Մ. Հարոյանի, Լ. Հարությունյանի, Ա. Մուշեղյանի, Ն. Միսակյանի, Դ. Երաժշտի. Երևան, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի հրատ., 2022:

2. Goretzki E., Krickeberg D. Das Wiegenlied "von Mozart", Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum. Salzburg, 1988.

3. Matoušek D. The Early Recording Industry in the Czech Lands – Part 1, Music Business Research, January, [Unhttps://musicbusinessresearch.wordpress.com/2012/01/08/the-early-recording-industry-in-the-czech-lands-part-1/](https://musicbusinessresearch.wordpress.com/2012/01/08/the-early-recording-industry-in-the-czech-lands-part-1/)

4. Rode Th., Schmidt R. Leitfaden II für den Gesangsunterricht der Mittelstufe auf Gymnasien, Real-Gymnasien, Ober-Real- und sonstigen Schulen, H.W. Müller. Berlin, 1898.

5. Rossini G. Tell Oper in 4 Aufzügen: text von Etienne (Jouy) und Hippolite Bis (deutsche Uebersetzung von Theod v. Haupt): Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Text, neu bearbeitet von Richard Kleinmichel, B. Schott's Söhne. Mainz, [1900].

6. *Schauspiele von Friedrich Wilhelm Gotter*. Leipzig, bey Georg Joachim Göschen, 1795.

7. *Tell: heroisch-romantische Oper in vier Akten*, nach Jouy und bis frei bearbeitet von Theodor v. Haupt, Musik von Rossini. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Eigentum der Verleger.

8. *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*, Breitkopf & Härtel. Leipzig, März, 1903.

### References

1. The Personal Library of Komitas Vardapet, edited by M. Haroyan, L. Harutyunyan, A. Musheghyan, N. Misakyan, D. Yerazhisht. Yerevan, Komitas Museum-Institute Publishing House, 2022 (In Armenian).

АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ, ОБНАРУЖЕННЫЕ В ЛИЧНОЙ  
БИБЛИОТЕКЕ КОМИТАСА

ЛИЛИТ АРУТЮНЯН\*

**Для цитирования:** Арутюнян, Лилит. “Архивные материалы, обнаруженные в личной библиотеке Комитаса”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 28-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-28

Значительную часть архива Комитаса составляет его личная библиотека. В фонде библиотеки имеются монографии, партитуры, учебники и пособия, сборники и другие литературные, музыкальные и музыковедческие произведения. 32 из этих фондовых единиц содержат рукописные записи Комитаса. Иногда это обычные подчеркивания, краткие переводы или замечания по тексту книги, но иногда это обширные мысли, которыми исписаны поля той или иной книги, а также отдельные листочки с рукописью. В результате переучета фонда в Музее литературы и искусства им. Егише Чаренца многие из этих листочков были переданы в рукописный отдел, а часть из них осталась в книгах, в некоторой степени пропавших с поля зрения специалистов, изучающих рукописное наследие Комитаса.

Данная статья посвящена трем упомянутым выше рукописным листочкам, их содержанию, а также оценке их роли в архиве Комитаса как самостоятельных рукописных единиц. Речь идет о немецко-армянских художественных переводах Комитаса. Первые два – обработка знаменитой немецкой колыбельной «Спи, моя радость, усни» и отрывок из оперы Джоаккино Россини «Вильгельм Телль» для исполнения на армянском, а третий – отрывок из речи Оскара Фляйшера, описывающей устройство фотофонографа.

**Ключевые слова:** Комитас, архив, библиотека, рукопись, перевод, Россини, Флейшер.

---

\* Научный сотрудник Музея-института Комитаса, лектор Ереванской государственной консерватории имени Комитаса, кандидат искусствоведения, hrtnnlilit@gmail.com, статья представлена 20.02.2025, рецензирована 10.04.2025, принята к публикации 10.06.2025.

## ARCHIVE MATERIALS DISCOVERED IN KOMITAS'S PERSONAL LIBRARY

LILIT HARUTYUNYAN\*

**For citation:** Harutyunyan, Lilit. "Archive materials discovered in Komitas's personal library", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 28-38. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-28

A significant part of Komitas's archive makes his personal library. It includes monographs, scores, textbooks and manuals, collections and other literary, musical and musicological works. 32 of these stock units contain handwritten notes by Komitas. They are either ordinary underlinings, brief translations, comments on the text of the book, or extensive thoughts written down on the margins of a book and sometimes – on separate sheets of paper with the manuscript. As a result of the re-registration of the fund in the Yeghishe Charents Museum of Literature and Art, many of these pages were transferred to the manuscript department of the archive, but some of them remained in the books and thus were missed by the specialists studying the handwritten heritage of Komitas.

This article focuses on three of the above-mentioned handwritten pages, their content and assessment of their role in the Komitas archive as independent handwritten items. Namely, it is about the German-Armenian translations by Komitas. The first two are: an adaptation of the popular German lullaby "Sleep, my joy, sleep", and an excerpt from Gioachino Rossini's opera "William Tell" for performing in Armenian. The third is an excerpt from a speech by Oscar Fleischer describing the device called Phonophotograph.

**Key words:** Komitas, archive, library, manuscript, translation, Rossini, Fleischer.

---

\* Researcher at Komitas Museum-Institute, Lecturer at Yerevan Komitas State Conservatory, PhD, hrtnnlilit@gmail.com. The article was submitted on 20.02.2025, reviewed on 10.04.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

**ԳՈՂԹԱՆ ԵՐԳԱՐՎԵՍՏԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ՎԵՐԱՆՈՐՈԳՈՒԹՅՈՒՆ.  
ՆՈՐԱՀԱՅՏ ՆՄՈՒՇՆԵՐ ԱՐՄԱՇԻ ՎԱՆՔԻ ՁԵՌԱԳՐԵՐՈՒՄ**

**ԱՍՏԴԻԿ ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ\***

**Հղման համար.** Մուշեղյան, Աստղիկ: «Գողթան երգարվեստից մինչև Վերանորոգություն. նորահայտ նմուշներ Արմաշի վանքի ձեռագրերում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 39-66.  
DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

Արմաշի երգչական ավանդույթը հիմնարար նշանակություն ունի հայ հոգևոր երաժշտարվեստում: Պահպանված ձեռագրերի ուսումնասիրությունը, գրված Նոր հայկական ծայնագրությամբ հայտնի երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանի և նրա աշակերտների ջանքերով, թույլ է տալիս բացահայտել բազմաթիվ արժեքավոր ծայնագրություններ: Այս առումով հատկապես ցուցելի են հայ հոգևոր երգարվեստի զարգացման երկու նշանակալի փուլերը ներկայացնող նորահայտ շարականները՝ երկու «գովքերը»՝ նվիրված հայ հերոս-վկաներին: Դրանցից առաջինը «Ջարմանալի է ինձ» շարականն է, որը վերագրվում է առաջին կին հիմներգուներից մեկին, փառապանծ Գողթան երգիչների շառավիղ Խոսրովիդուխտին (Ը դ.), որը նա նվիրել է իր եղբոր՝ իշխան Վահան Գողթնացու հիշատակին: Երկրորդը «Երգեմք ձեզ զերգս» շարականն է Սուրբ Ղևոնդյանց քահանաներին նվիրված կանոնից, որ պատկանում է Ս. Ներսես Շնորհալու գրչին (ԺԲ դ.): Այս երկու գլուխգործոցների երաժշտական բաղադրիչների մանրակրկիտ քննությունը հաստատում է, որ դրանք արժանահավատ նմուշներ են, որ պարփակում են հայոց երգարվեստի առավել հին և իսկատիպ շերտեր:

Համեմատական աշխատանքի ընթացքում այլ երաժիշտների՝ Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի համանուն ծայնագրություններում, մենք բացահայտել ենք բազմաթիվ խրթնաբան և չափազանց զարդոյություն երաժշտական դարձվածքներ, որ շարականների երաժշտական հյուսվածք են ներմուծվել հետագա դարաշրջաններում:

Մեր ուսումնասիրության կարևոր եզրահանգումներից է այն, որ շարականների երաժշտական բաղադրիչներին բնորոշ մի շարք առանձնահատկություններ՝ իմպրովիզացիոն բնույթը, գրական տեքստի վանկերի համեմատաբար ազատ երկարաձգումները, ծայնեղանակային մի քանի կառույցների համադրումները, դիժմա-ինտոնացիոն հարուստ նկարագիրը, սեկվենցիոն դարձվածքները, զարդարանքները, աշխարհիկ-գուսանական արվեստից ներթափանցած տարրերը, շատ բանով կանխադրում են հայկական տաղային արվեստի հետագա զարգացումը: Նախորդ երկու շարականների երաժշտաբանաստեղծական լեզվին բնորոշ հատկանիշները նորովի են մեկնաբանվել ու միջնադարում՝ այսպես կոչված Վերանորոգության շրջանում, բոլորովին այլ ժանրում գրված ստեղծագործության մեջ: Նրա գրական տեքստի համար հիմք է ծառայել «Երգեմք ձեզ երգս» շարականի տներից մեկը, որի համար Անանուն հեղինակը հորինել է Սրբոց Մարտիրոսաց «Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» *մեղեդին*, որը մեծակերտ-զարդարական ոճի բնորոշ նմուշ է:

Տարբեր դարաշրջաններում և ժանրերում ստեղծված նշյալ հոգևոր ստեղծագործությունները կազմում են մի եռամիասնություն՝ լրացնելով հայ հոգևոր երգարվեստի մարտիրոսագրության յուրատիպ շարքը: Դիտարկված երեք երգերի երաժշտական բաղա-

---

\* Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի ավագ գիտաշխատող, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, a.musheghyan@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.12.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

դրիչները միավորվում են ոճական, ձայնեղանակային, մեղեդիական-դարձվածաբանական և մի շարք այլ ընդհանրություններով, փաստ, որը թույլ է տալիս ի հայտ բերել որոշակի տիպաբանական ընդհանրություններ:

Արմաշական երգչական ավանդույթին պատկանող «Ջարմանալի է ինձ», «Երգեմք ձեզ» շարականները և «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին*՝ նվիրված Հայ Առաքելական Եկեղեցու մարտիրոսացած սրբերին, նոր երաժշտական հուշարձաններ են, որ վերակերտում են հայ մոնոդիկ երաժշտարվեստի ուղին՝ հնագույն Գողթան երգիչներից մինչև ուշմիջնադարյան Վերանորոգություն:

**Քանալի քաներ՝** Գողթան երգարվեստ, Խոսրովիդուխտ, Ս. Ներսես Շնորհալի, Անանուն հեղինակ, Վերանորոգություն, գովք, *մեղեդի*:

### Ներածություն

Արմաշի վանքի երգչական ավանդույթը ձևավորվել է պոլսահայ անվանի երաժիշտ Համբարձում Չերչյանի ջանքերով, որն անուրանալի վաստակ ունի հայ երաժշտական մշակույթի պատմության մեջ, և ԺԹ դարի կեսերին առաջիններից մեկն է ձեռք զարկել բանավոր ավանդույթով փոխանցված հայ ժողովրդի հարուստ երաժշտական ժառանգությունը պահպանելու գործին: Հ. Չերչյանի ձայնագրած կոթողային աշխատությունների թվին են պատկանում «Շարակնոցը», «Ժամագիրքը» և այլ ժողովածուներ, որ ընդգրկում են բացառիկ կարևորություն ունեցող երաժշտական նյութ և որպես սկզբնաղբյուրներ հիմնաքարային նշանակություն ունեն հայ հոգևոր երգեցողության համընդհանուր ուսումնասիրման դիտանկյունից: Մեր կատարած քննությունը և բնագրագիտական-համեմատական վերլուծությունը մյուս գրառումների հետ (Ն. Թաշճյան, Ե. Տնտեսյան) թույլ է տալիս եզրակացնել, որ Հ. Չերչյանն առաջնորդվել է բացառապես **քննական ոգով**՝ հանդես բերելով աղբյուրագիտական հիմնավոր իմացություն: Ահա այս ժողովածուներից է, որ Արմաշի վանքի ժառանգավորաց վարժարանի, ապա նաև Դպրեվանքի աշակերտները կատարել են իրենց ընդօրինակությունները՝ ստեղծելով երգչական մի ամբողջ ավանդույթ ներկայացնող ձեռագրական ժառանգություն, որի հետազոտումը թույլ է տալիս բացահայտել բազմաթիվ արժեքավոր ձայնագրություններ՝ շարականներ, տաղեր և մեղեդիներ, որոնց մինչ այժմ հայտնի տարբերակները գերծ չեն ուշմիջնադարյան ազդեցությունից:

Այս առումով մեծապես կարևոր են հայ հոգևոր երգարվեստի զարգացման երկու կարևորագույն փուլերը ներկայացնող «Ջարմանալի է ինձ» (Ը դ.) և «Երգեմք ձեզ գերգս» (ԺԲ դ.) շարականները: Այս ստեղծագործություններին ժամանակագրական առումով մի քանի դար է բաժանում, սակայն դրանք զարմանալիորեն հարազատ են իրենց երաժշտաբանաստեղծական կերտվածքով ու ոճական մի շարք առանձնահատկություններով: Նշված շարականների քննությունը կատարել ենք ըստ Արմաշի հավաքածուի ձեռագրերից մեկի, որ պահվում է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի Նորագույն հավաքածոյում (ձեռ. N 96): Այս տեսքում տեղ գտած ձայնագրություններն ընդօրինակել է Տ. Խորեն քին. Պապայանը Արմաշի դպրեվանքի աշակերտության ընթացքին՝ երաժշտության ուսուցիչ Համբարձում Չերչյանի ղեկավարությամբ (1885 թ.):

### Վահան Գողթնացուն նվիրված «Զարմանալի է ինձ» գովքը

Վահան Գողթնացուն նվիրված «Զարմանալի է ինձ» շարականն ավանդաբար վերագրվում է Խոսրովիդուխտին (Ը դ.), որն այն հորինել է հանուն հավատի նահատակված իր եղբոր հիշատակին. «ասի անգիր աւանդութեամբ, թէ քոյր երանեալ նահատակին երգեալ իցէ զայս», - գրում է Գ. Ավետիքյանը [9, էջ 592]: Շարականի հեղինակին վերաբերող որոշ վերապահումներ է ունեցել Ղ. Ալիշանը, ըստ որի՝ եթե չլիներ ավանդությունը, ապա երգի հեղինակ կարող էր համարվել Սահակադուխտ Սյունեցին (Ը դ.): Այս կարծիքին են հակվել Մ. Օրմանյանը [36, էջ 868], Գ. Հակոբյանը [18, էջ 171] և Հ. Բախչինյանը [10, էջ 132]:

Մեր բազմադարյան երգաստեղծության մեջ երկու ազնվագարմ տիկնայք կան՝ հոգևոր երգերի հեղինակ, երկուսն էլ՝ Սյունյաց լեռնական աշխարհից: Մեկը՝ «մեծանուն Հայ երգուի» [3, էջ 196] Սահակադուխտն էր, իսկ մյուսը՝ «Հայկուի գերագոյն գուսանն» [3, էջ 196] Խոսրովիդուխտ իշխանուհին: Նշանակալի է նրանց դերը ոչ միայն որպես երաժշտաբանաստեղծական զգալի ժառանգություն թողած արվեստագետներ, այլև որպես պատմականորեն առաջին կին շարականագիրներ, որոնք իրենց ստեղծագործական գործունեությամբ հայտնի են եղել դեռևս Ը դարում: Այս առումով նրանք մեկ դարով կանխում են բյուզանդացի հայտնի երաժիշտ-բանաստեղծ և հիմներգու, միանձնուհի Ս. Կասիա Կոստանդնուպոլսեցուն և նրա արվեստը (Թ դար)<sup>1</sup>, միակ կինը, որի ստեղծագործությունները կանոնացվել են Ուղղափառ եկեղեցու կողմից<sup>2</sup>:

Անշուշտ, գեղարվեստական բարձր արժանիքներով օժտված «Զարմանալի է ինձ» շարականը կարող էր գրված լինել մեր փայլուն կին հիմներգուներից և՛ մեկի, և՛ մյուսի կողմից: Սակայն մենք պաշտպանում ենք ավանդական տեսակետը, այն է, թե՛ հեղինակը Խոսրովիդուխտ իշխանուհին է, որը պատմական Գողթն գավառի ծնունդ էր, հայ հին հռչակավոր գուսան-վիպասանների՝ Գողթան երգիչների շառավիղը: Ստեղծագործությունը, որ Ղ. Ալիշանը բնութագրել է իբրև «ծնունդ չքնաղ մտաց և սրտի» [3, էջ 194], կանոնացվել է Հայ եկեղեցու կողմից (չնայած որ հեղինակն աշխարհիկ անձնավորություն էր): Այն բնութագրվել է իբրև «գովք» կամ ողբ. նորերս Հ. Բախչինյանը, հղելով բանաստեղծական տողերը, մի նոր մեկնություն է տվել նրա ժանրային հատկանիշին՝ այն կոչելով «հոգևոր ներբողական երգ» [10, էջ 134]:

Գովքն իր ուրույն երաժշտաբանաստեղծական կերտվածքով ու մեղեդու ծավալման իմպրովիզացիոն բնույթով, գործիքային տարրերի ներառմամբ և զարդուլորուն ոճով նոր խոսք էր Ը դարի երգարվեստում: Շարականի երաժշտական բաղադրիչը՝ ծանոթ հետազոտողներին լոկ Ն. Թաշճյանի ծայնագրությամբ [20, էջ 879], արժանացել է հանգամանալից քննության [38, էջ 115-116, 39, էջ 276-279, 14, էջ 192-196, 7, էջ 166-169]: Բ. Քուշնարյանը, բնութագրելով ստեղծագործության ոճը, նշել է, որ ինտոնացիոն կառուցվածքով, զարգացման մասշտաբներով և շարադրանքի առանձնահատկություններով այն միջին տեղ է գրավում վաղ միջնադարյան շարականների և զարգացած ավատատիրության

<sup>1</sup> Այս կարևոր փաստն ընդգծում են Է. Շիրինյանը [31] և Աբել քին. Մանուկյանը [26]:

<sup>2</sup> Երգաստեղծ կանանց՝ Խոսրովիդուխտի, Սահակադուխտի և Կասիայի մասին տե՛ս [8, էջ 356-358]:



դարաշրջանի ծավալուն ծորերգային շարականների միջև: Վերջիններիս դրանք մոտ են իրենց զարգացման թափով, յուրիյացիաների և մոդուլյացիաների առկայությամբ [38, էջ 115]: Ռ. Աթայանը, շարականը համարելով իմպրովիզացիոն սկզբունքի կիրառման կատարյալ օրինակ, մատնանշում է յուրիյացիաների առատությունը, ձայնեղանակային և ձայնակարգային փոփոխությունները և մետրական լիակատար ազատությունը՝ զուգահեռելով ստեղծի տիպի բազմաճյուղ շարականների հետ [40, էջ 247-248]: Ն. Թահմիզյանը «Զարմանալի է ինձ» շարականի ընդլայն վերլուծության մեջ ընդգծել է հորինվածքի՝ մեղեդիական առանձին կտորների ազատ զարգացման սկզբունքի վրա հիմնված լինելու հանգամանքը, որից ելնելով էլ ստեղծագործության ձևը բնորոշել է որպես «պոեմ» կամ «ֆանտազիա» [14, էջ 194]: Գիտնականի մանրագնին քննության մեջ հստակ զատորոշվում են մեղեդիական գծի գլխավոր առանձնահատկությունները՝ գրական բնագրի կառուցվածքից անկախ դիմը, բազմահնչյուն զարդոլորումները, գործիքային տիպի բարդ անցումները, ելևէջի սահուն ամբարձումների ու անկումների ճարտար կիրառումը, «որոնք ստեղծագործությանը հաղորդում են պերճ վոկալիզի նկարագիր» [14, էջ 194]: Ուսումնասիրողները նշել են նաև շարականերգության մեջ ի հայտ եկած նորույթը՝ երկթեմա կառուցվածքը [38, էջ 115, 14, էջ 195]: Ա. Արևշատյանի համոզմամբ՝ երգը հենց սկզբից հորինված է եղել որպես աշխարհիկ ողբ՝ հիմք դնելով ինքնուրույն մի ավանդույթի, իսկ նրա ժանրային պատկանելությունը «Մանկունք» երգատեսակին ակնհայտորեն ուշ շրջանի իրողություն է և պայմանական բնույթ է կրում [7, էջ 166, 37, էջ 128-132]: Ըստ Մ. Նավոյանի՝ մինչև Ժ դարը երգաստեղծության ոլորտում աշխարհիկ ազդեցությունների արդյունքը կարող է համարվել Խոսրովիդուխտի ողբը. խոսքն այստեղ վիպական ոլորտի, գուսանական արվեստի մասին է [29, էջ 72-73]:

Առանձին դիտարկման խնդիր է գույքի ԲՁ ձայնեղանակային նշումը, որն ուսումնասիրողների կողմից տարբեր կերպ է մեկնաբանվել: Ե. Տստեսյանի կարծիքով՝ այս երգերը «իրենց համար յատուկ եղանակ ունին» [34, էջ 66]: Բ. Քուշնարյանը ձայնեղանակը համարում է հիպոդորիական ձայնակարգի և համանուն կրկնակի ձայնակարգի համադրություն [38, էջ 115], իսկ ըստ Ն. Թահմիզյանի՝ ձայնեղանակը հանդիսավոր օրերի ԲՁ կանոնազույգներից եկող բուն հին եղանակի (ԲՁ-ԳՁ-ԳԿ) կիրառումներից մեկն է, ավելի ճիշտ՝ ԲՁ-ի մի ավելի անխառն ձև [12, էջ 47, 14, էջ 194]: Լ. Հակոբյանը ձայնեղանակային նշումը բացատրում է որպես կանոնական Ութձայնի սահմաններից դուրս չգալու անհրաժեշտության արդյունք [19, էջ 72, հմմտ. նաև 67-68], իսկ Ա. Արևշատյանը գտնում է, որ գույքի ձայնեղանակը պատկանում է ԴԿ ստեղծին [7, էջ 166-167]<sup>3</sup>:

Քննությունը ցույց է տալիս, որ երկը կառուցված է ԳԿ և ԳԿ դարձվածք ձայնեղանակների համադրության սկզբունքով, ինչը հայ շարականերգության մեջ արդեն գործածվել էր Ս. Հովհաննես Օձնեցի հայրապետի հեղինակած «Նահատակ բարի Քրիստոսի» Օրինության մեջ (Կանոն Ստեփանոսի Նախավկայի, Ա պատկեր):

<sup>3</sup> Մեկ այլ տեղ Ա. Արևշատյանը նշում է՝ «ավելի մօտ է Դ կողմ ձայնեղանակի ոլորտին» [7, էջ 168]:

Հարկ ենք համարում նկատել, որ հայ հոգևոր երգաստեղծության մեկ այլ կարևոր սկզբնաղբյուրներից մեկում՝ Ե. Տնտեսյանի «Ձայնագրեալ Շարականում», «Ջարմանալի է ինձ» երգը բացակայում է, ինչը նրա ստեղծագործության հետազոտող Հ. Ութիջյանի կարծիքով առավելաբար պայմանավորված է տպագրության ընթացքի հետ կապված այլևայլ խնդիրներով (նշենք, որ բացակայում են այլ շարականներ ևս, որոնց թվում է նաև ծանր զարդուորուն ոճի «Այսօր երեւումն» Խաչվերացի Համբարձին): Այս պարագային գիտնականը կարծում է, որ անհրաժեշտաբար պետք է հիմնվել այլ աղբյուրների վրա. “Of the remaining omissions, certain hymns – such as the highly-melismatic hymns *Aysōr erewumn* and *Zarmanali ē inj* – will necessarily have to be adopted from other sources” [41, էջ 197]:

Արդ, Արմաշի երգչական ավանդույթում գրառված «Ջարմանալի է ինձ» գովքը ներկայանում է մի նոր պատումով, որը Հ. Չերչյանի ձայնագրության ընդօրինակումն է.

ՄԱՆԿՈՒՆԵ ԲԶ  
ՎԱՅԱՆԱՅ ԳՈՂԹՆԱՑԻՈՅՆ  
«ՋԱՐՄԱՆԱԼԻ Է ԻՆԶ»

Ջար - մա - նա - լի է  
ինձ  
քան ըզ -  
երգս  
ե -  
րա - ժը - տա - կա -  
նաց ձայնս  
ող - բոց  
ըոց հըն - չը մունք.

\*) կամ



Անհրաժեշտաբար պետք է փաստենք, որ նախորդ ուսումնասիրողների առաջ բերած ռճական առանձնահատկությունների մի մասը և ծայնեղանակային նկարագիրը վերաբերում են նաև արմաշական նմուշին: Սակայն համեմատական-վերլուծական աշխատանքը թույլ է տալիս եզրակացնել, որ վերջինս զերծ է արդեն նկատված այն երկարաբանություններից, որ Ն. Թահմիզյանը պայմանավորում էր **ինքնարտահայտման** իմպրովիզացիոն բնույթով [39, էջ 278, 14, էջ 195]: Նորահայտ տարբերակից պարզորոշ կերպով երևում է, որ դրանք կարող էին և չլինել, - այս դեպքում ստեղծագործության մտահղացքն առավել ամբողջական է դիտվում: Բացի այս, արմաշական օրինակում զեղչված են մի քանի բազմահնչյուն կազմավորումներ ու գործիքային բնույթի գամմայատիպ անցումներ (տե՛ս Թաշճյանի օրինակի «հնչմունք» և «Վահան» հատվածները): Խոսքը վերաբերում է, հատկապես, «Ջարմանալի է ինձ», «Երաժշտականաց», «Կեր» և այլ բառակապակցություններին, որոնց համապատասխանող երաժշտական հատվածները արմաշական նմուշում առավել կոմպակտ են, լակոնիկ և զերծ են միակերպ ինտոնացիոն բանաձևերի բազմակի կրկնություններից:

Արմաշական նմուշը, առհասարակ, վավերացվածի համեմատ ազգակցության եզրերով հանդերձ, ըստ էության միանգամայն նոր և ինքնուրույն նմուշ է՝ մինչ այս բացառապես անձանոթ ելևէջումներով, որտեղ վերոհիշյալ **ինքնարտահայտման** տարրը բոլորովին այլ դրսևորումներ և երանգավորումներ է ձեռք բերում:

Քերթվածի գաղափարական բովանդակությունն ու ժանրային հատկանիշը լիակատար արտացոլում են գտել ոչ միայն ամբողջ երաժշտական հորինվածքում, որին բնորոշ է ծորերգային, զուսպ-ասկետական բնույթը, այլև այն բաղկացնող երաժշտաարտահայտչամիջոցների համակարգում: Դրանց շարքում ամենաբնութագրականներից մեկը «հառաչանքի» սկզբնական մոտիվն է, որը ձեռք է բերում լայտմոտիվի նշանակություն: Նրա փոխակերպումները կետ-գծայինից մինչև «լուբարդյան» ռիթմ, փոքր սեկունդայից մինչև կվարտա ինտերվալ, ուժգնացնում են անձնական վերապրումների աստիճանական շղթան՝

լրին տվայտանքներից վերաճելով դրամատիկ պոռթկման՝ հատկապես շարականի վերջնամասում (տե՛ս կվարտա թոփշային ինտերվալով սկսվող հատվածը)<sup>4</sup>:

Եթե շարականի ծայնեղանակային կառույցին բնորոշ վերոնշյալ առանձնահատկությունը՝ ԳԿ-ԳԿ դարձվածք ծայնեղանակների հարաբերակցության առումով, Ն. Թաշճյանի օրինակում երևակվում է երկու տարբեր հիմնանյութերի ցուցադրման մակարդակով, այն էլ երաժշտական շարադրանքի երկու տարբեր մասերում<sup>5</sup>, ապա արմաշական տարբերակում նշյալ համադրությունն ի հայտ է գալիս հենց շարականի սկզբնական պարբերության մեջ՝ «*ինձ*» բառին համապատասխանող հատվածում, երբ անսպասելիորեն հայտնվում է ԳԿ դարձվածքը: Այստեղ հույժ կարևոր է հիշատակել Հ.Կ. Տեր-Սահակյանի արած անչափ դիպուկ և հրաշալի դիտողությունը հեղինակային «*ես*»-ի առիթով, որն «անակընկալ մ'է բոլորովին. նոր շարադրութիւն մ'է կարծես հին քերթումներու մէջ նետուած» [33, էջ 406]<sup>6</sup>: Նրա կարծիքով, մեր գանձասացներից ոչ ոք «գեղեցիկ հանդգնութիւն» չպիտի ունենար «սրբազան երգի,... եկեղեցւոյ մը մէջ» այդքան հանդիսավոր կերպով ներկայացնելու իր «*ես*»-ը: Ահավասիկ, քերթվածի սույն բնագրային դերանունը մեր գովքի մեջ ստացել է իրեն համահունչ մի մարմնավորում, որով սեփական անձի շեշտադրումը երաժշտական բաղադրիչում կատարվում է մեկ այլ՝ ԳԿ դարձվածք ծայնեղանակին հատուկ վերջավորող դարձվածքի կիրառմամբ, որ հանդիպում է երկիցս (նույնական կրկնությամբ՝ «*ծայնս*» բառին համապատասխանող հատվածում): Հենց այս ինտոնացիոն կառույցին հատուկ հուզական խոր արտահայտչականությամբ է<sup>7</sup>, որ լիովին դրսևորվում են հեղինակ-անհատին համակած վշտագին զգացումները:

Արմաշական տարբերակի ամենաառինքնող և հուզախոռով մասերից է «*երաժշտականաց ծայնս*» հատվածը, որը բաղկացած է երեք տարբեր, սակայն մեկ միասնական ամբողջություն կազմող երաժշտական դասույթներից: Սկզբնական հատվածը («*երաժշտականաց*») հորինվածքի մեջ հանդես է գալիս որպես լրիվ նոր հիմնանյութ, որը հատուկ է միայն արմաշական գրառմանը (Թաշճյանի ծայնագրության մեջ այսպիսի դարձվածք առհասարակ չկա): Սա ասերգային ոճի մի բարբառում է՝ լի բանաստեղծական սրտի հոգեթրթիռ և «ուրախարար» զգացումներով, հեղինակի զմայլված ոգու մի իսկական պոռթկում: Այս մեղեդիական դարձվածքը բացառիկ է ոչ միայն երաժշտական մտահղացքում ունեցած իր նշանակությամբ և գեղարվեստական ներգործությամբ, այլև շարականի ինտոնացիոն և ծայնեղանակային կազմից դուրս կիրառված եզակի արտահայտչամիջոցներով, որում լսելի են գործիքային նվագի արձագանք-

<sup>4</sup> Առաջ անցնելով ասենք, որ հոգվածում քննվող երեք ստեղծագործություններին բնորոշ բոլոր տիպական մոտիվներն ու ինտոնացիոն դարձվածքները՝ առավել ակնառու պատկեր ստանալու նպատակով, մեկտեղել և տեղադրել ենք հոգվածի վերջում՝ զուգահեռաբար ներկայացնելով վերջին նմուշի վերլուծության մեջ:

<sup>5</sup> Տե՛ս Ն. Թաշճյանի ծայնագրած նմուշի «*Չարմանալի է ինձ*» (ԳԿ) և «*հնչմունք*» (ԳԿ դարձվածք) բառերին համապատասխանող եղանակավորումները:

<sup>6</sup> Բանաստեղծական «*ես*»-ի մասին դիտարկումներ տե՛ս նաև [14, էջ 194, 39, էջ 276, 8, էջ 357-358, 29, էջ 73]:

<sup>7</sup> Այս հատկանիշն ընդգծում է Ք. Քուշնարյանն իր աշխատության մեջ [38, էջ 532]:

ներ՝ **արդյո՞ք բամբռահար գուսան-վիպասաններից մնացած մի բեկոր՝ Գողթան արվեստից սերած հապրակոտոր մասունքներից մեկը**: Այս նույն դարձվածքը գործածված է ևս երկու տեղում. մեկը «*հնչմունք*» բառի եղանակավորումն է, որտեղ բանաստեղծուհին նկատի ունի Վահանի՝ «Գողթնեացն իշխեցող»-ի ապաշխարական ողբերի հնչյունները: «Վահանի այդ ապաշխարական ողբերը զարմացրել-հիացրել են նրան գովերգող բանաստեղծուհուն: Վերջինս իր սիրելիի ողբի ձայներն առավել սրտառույ է համարել, «քան զերգս երաժշտականաց», - նկատել է Հ. Բախչինյանը [10, էջ 134]: Մյուսն է՝ «*ընտրեալ*» բառին համապատասխանող հատվածը, որը շարականի հաջորդ տներում ևս (բացի վերջինից)՝ «*ծառայ*» - «*սիրող*» - «*ընտրեալ*» բառերի եղանակավորումներում շարունակում է նույնպիսի բնութագրիչ դարձվածքի դեր ստանձնել:

Այս բացառիկ «բնօրինակ» հատվածը դիտարկում ենք որպես ԱՁ մայր եղանակի դրսևորում՝ տիպական մեղեդիական պտույտներով<sup>8</sup>, որոնք բազմաթիվ հոգևոր երգերի կորիզ են հանդիսանում բոլոր երեք ավանդույթների գրառումներում: Նշյալ տիպական պտույտները ներկայացնում են *ներքնախաղ* վերջավորող ձայնի բազմակի շրջագարդումներ վերին և ստորին ձգտող հնչյունների ընդգրկմամբ՝ նրա շուրջը գոյացնելով փոքրացրած տերցիա ինտերվալը: Ընդ որում, ալեձև շարժումն իր վերընթացին ներառում է նաև բարձրակետային *երկրորդ փուլը*<sup>9</sup>՝ հետագա վարընթացով կանգ առնելով մի դեպքում *բենկորձ* հանգչող ձայնի («*երաժըշ [տականաց]*»), իսկ մյուս դեպքերում՝ հիմնաձայնի և հիպոկորտներն ընդգրկող շրջագարդումներից հետո՝ *ներքնախաղ* վերջավորող ձայնի վրա («*հնչմունք*» և «*ընտրեալ*»): Ք. Քուշնարյանը ԱՁ ձայնեղանակը համարում է հայկական մոնոդիայի ամենաարխայիկ համակարգերից մեկը, որը պահպանվել է հոգևոր երգեցողության առավել հնագույն շերտերում՝ սաղմոսներում և վաղ շարականներում [38, էջ 421]: Այսու կարող ենք մեզ թույլ տալ անելու մի կարևոր եզրահանգում առ այն, որ խնդրո առարկա հատվածը նմանատիպ մի արխայիկ դարձվածք է՝ պահպանված «Ջարմանալի է ինձ» շարականի արմաշական գրառման մեջ:

Երկրորդ դասույթը («*երաժըշ/տականաց*») բոլորովին այլ «գոյն» ունի և ընթանում է էոլական մինոր ձայնակարգում, և այս համադրությունը բնավ պատահական չէ: Ք. Քուշնարյանի հավաստմամբ՝ Առաջին Ձայնի լոկրիական մոնոդիաներում էոլական տարրերի ի հայտ գալու փաստը կարող է վկայել լոկրիականի ընդերքում էոլական ձայնակարգի սաղմնավորման մասին [38, էջ 424]: Դասույթն իր այս առանձնահատկությամբ եզակի է ամբողջ հորինվածքում, որում հեղինակի սրտամորմոք հորդումներն առավել թանձրանում են սկզբնական «կշռութային» թռիչքի<sup>9</sup> առկայությամբ՝ իբրև տառապած սրտի մի գոյյուն:

Երրորդ դասույթում («*ծայնս*») վերստին վերարտադրվում է «*ինձ*» բառի եղանակավորումը ԳԿ դարձվածքում՝ լի հուզաթաթալ զգացումներով, որով վերջինս ձեռք է բերում յուրատեսակ լայտթեմայի նշանակություն:

<sup>8</sup> ԱՁ ձայնեղանակի և նրան բնորոշ մեղեդիական դարձվածքների մասին տե՛ս [16, էջ 27-32]:

<sup>9</sup> Եզրը՝ Մ. Նավոյանի [29, էջ 168]:

Հատուկ դիտարկման կարիք ունի «հնչմունք» բառի եղանակավորմանը հաջորդող դասույթը, որն ընթանում է ԳԿ ծայնեղանակի՝ սակավ հանդիպող դուստր ծայնեղանակում՝ առաջին *վերնախաղ* վերջավորող ծայնով<sup>10</sup>: Ուշարժան են ոչ միայն զարտուղի ծայնեղանակը՝ ստորին մեդիանտայի և նրա ձգտող տոնի ներգրավմամբ, այլև «հառաչանքի» մոտիվի վրա հիմնված կետ-զծային դիրքով ներքընթաց սինկլակաները, որ իրենց ամբողջության մեջ վերածվում են բանաստեղծուհու հեծեծալից հոգու արտահայտության:

Ոչ միայն նշված դարձվածքում, նույնպես և այլուր, ներքընթաց սեկվենցիոն դարձվածքներն իրենց բազմաձև տարբերակումներով շարականի երաժշտական հյուսվածքի էական բաղադրատարրերից են (տե՛ս «*ըզ[երգս]*» և «*[երաժշտական] նագ*» բառերը): Այս բանաձևերը, որոնց կիրառմանը հետագայում ևս կհանդիպենք, Ք. Քուշնարյանը դիտարկում է որպես աշխարհիկ արվեստից եկեղեցական երաժշտություն ներթափանցած դրսևորումներ [38, էջ 513]: Հետագա մեղեդիական հյուսվածքում լսելի են նախորդ մասերից եկող առանձին դարձվածքների արձագանք - փոխկանչերը, որ, բացի վերը նշվածներից, հետևյալն են՝ «*է*» - «*ողբոց*», և «*[երաժշտական] տակնանագ*» - «*[յևս]կրուծոյ*»:

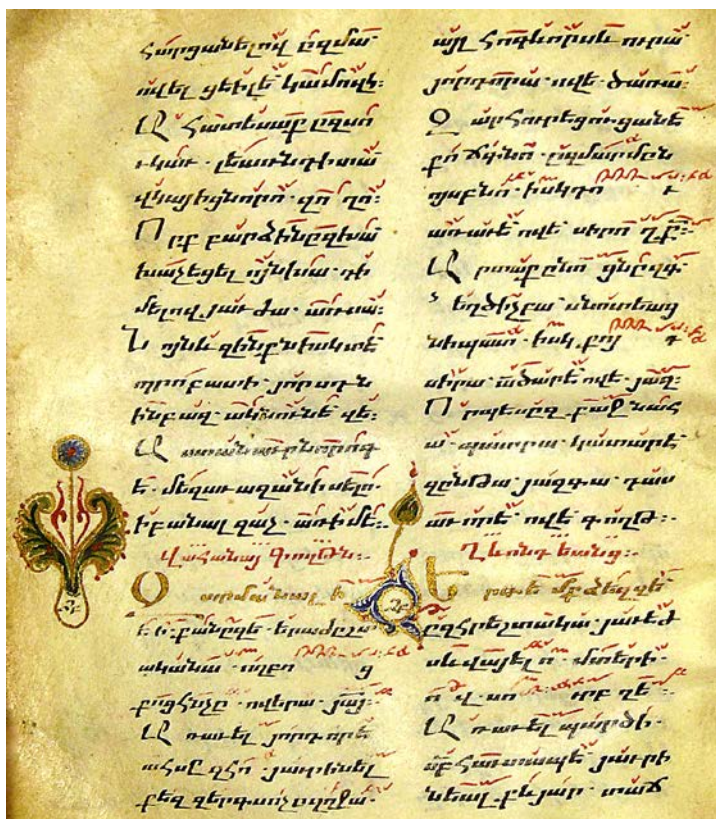
«Ով երանելի» բառերից սկսյալ տեղի է ունենում երաժշտական-նկարագրական պատկերի փոփոխություն. գովք - ողբի լամենտացիոն շերտն ավելի ևս խորանում է, երբ անձնավորվում է նահատակ հերոսը՝ «*ով երանելի տէր Վահան, ընտրեալ յԱստուծոյ*» (հաջորդ տներում՝ «*ծառայ Քրիստոսի*», «*սիրող Քրիստոսի*» և այլն): Նախորդ շարադրանքին բնորոշ ծայնեղանակային համադրումներին փոխարինելու է գալիս ԳԿ-ն: Մեղեդու խոր արտահայտչականությամբ լեցուն հյուսվածքը կերտում են ինտոնացիոն բանաձևային կաղապարների բազմապիսի փոխակերպումները, որոնց միջոցով ստացվող նրբին երանգավորումները ստեղծում են գեղեցկադիր կտորների մի ներդաշնաշար: Հատուկ անդրադարձ է պահանջում շարականի եզրափակիչ դարձվածքում առկա կշռության թռիչքը՝ ծանոթ «*երաժշտականագ*» հատվածից, որն այս անգամ հայտնվում է որպես նախորդի արձագանք կամ վերհուշ: Բացի դա, նկատելի է էական տարբերություն՝ *խոսքովայինից* ցատկելով դեպի *ցած երկրորդ փուլ*, այն գոյացնում է նեղ կվարտա<sup>11</sup>, ոչ միայն վերստին հանդես գալով որպես բանաստեղծի հոգու ճիչ, այլև իր յուրահատուկ հնչողությամբ առավել սաստկացնելով հուզաշխարհի խռովքն ու ցասումը:

Մեր վերլուծության արդյունքները թույլ են տալիս եզրակացնել, որ Արմաշի ձեռագրերից մեր պեղած «Ձարմանալի է ինձ» ԲՁ Մանկունքը հառնում է իբրև մի հիասքանչ ստեղծագործություն, որ մի իսկական **ներբողյան** է քրիստոնեական հավատի համար նահատակված Վահան Գողթնացի իշխանի հիշատակին: Դեռևս նոր հրապարակ դուրս եկած, սակայն մոտ դարուկես առաջ գրի առնված այս երկը, որում թոթափված են հետագա դարերում կրած հավելում-

<sup>10</sup> Վերնախաղ հիմքով ԳԿ ծայնեղանակի այս և հետագա դրսևորումների մասին առավել հանգամանալից կանդրադառնանք ներքևում:

<sup>11</sup> Նկատենք, որ ԳԿ շարականներում նմանատիպ թռիչքները հազվադեպ չեն: Այդպիսի օրինակ հանդիպում է հենց մեր հոդվածում քննվող «Երգեմք ձեզ երգս» շարականի Ն. Թաշճյանի գրառման մեջ:

«շտկումները», վերադարձ է դեպի իր հին ակունքները, և «արթընցնել կու տայ ի հայրենասէր սիրտս՝ զբոլոր հինաւորց յիշատակս գինաւտ, երգաւտ և քաջաւտն Գողթան» [3, էջ 199]:



«Ջարմանալի է ինձ» և «Երգենք ձեզ երգս» շարականների վաղագույն գրառումները. ՄՄ, ձեռ. N 9838, Շարական, 1193, Երուսաղեմ, թ. 100թ

### Սրբոց Ղևոնդյանց կանոնի «Երգենք ձեզ երգս» Համբարձին

«Ջարմանալի է ինձ» գովքին իր թեմատիկայով, երաժշտաբանաստեղծական ոճով, և հատկապես ծայնեղանակային հատկանիշներով հարազատ է Շարակնոցի Սրբոց Ղևոնդյանց կանոնի «Երգենք ձեզ երգս» ԲԶ Համբարձին:

Միջնադարյան մատենագիտական աղբյուրներում երբևէ թեական կարծիք չի հայտնվել այս շարականի հեղինակային պատկանելության վերաբերյալ: Շարականագիրների միջնադարյան ցուցակների հեղինակները Ղևոնդյանց կարգը մշտապես Ս. Ներսես Շնորհալուն են ընծայել<sup>12</sup>: Այս վկայությունների հիման վրա է հաստատվել հայ բանասիրության և երաժշտագիտության մեջ տիրող անփոփոխ տեսակետը [9, էջ 616, 2, էջ 446, 4, էջ 170, 17, էջ 243]: Սակայն Կ. Տեր-Սահակյանը, «Գողթան երգեր»-ի հրապարակումից հետո, մի նոր կարծիք ձևա-

<sup>12</sup> Բացառությամբ Մանկունքի և Ճաշուի. տե՛ս [5, էջ LXV-LXXIV]:



վորեց, որով «Զարմանալի է ինձ» շարականի հետ մեկտեղ «Երգեմք»-ը ևս համարում էր Գողթան արվեստի նմուշ. «այդ երկու շարականաց եղանակը՝ պետք են լսուիլ իբր արձագանգ մը՝ մեր հին երաժշտութեան: ...Այդ արեւելեան մեղեդիները նագելի ծփանքներ ունին, մանրադրուագ գեղգեղներ, որոնց ետեւէն բամբուկներու և ջութակներու, ահագին ներդաշնակութիւն մը կարծես լսել» [33, էջ 408]:

Շնորհալի հայրապետի՝ «Երգեմք»-ի հեղինակ հանդիսանալու իրողությունը վիճահարույց դարձավ Ի դարի 70-ական թվականներին, երբ Հ.Ս. Ճեմճեմյանը հրատարակեց իր ուսումնասիրությունները խազագիր հնագույն Շարակնոցների վերաբերյալ՝ առաջ քաշելով շարականիս՝ «նախաշնորհալիական» լինելու վարկածը [22, էջ 29, 23, էջ 374-375, 24, էջ 105]: Այս նույն կարծիքը հետագայում պաշտպանեց նաև Խ. Հարությունյանը՝ հենվելով ձեռագրական տվյալների վրա [28, էջ 962-963]:

«Նախաներսիսյան» թեզի կապակցությամբ իր առարկություններն ու գիտական հիմնավորումները առաջ բերելով [13, էջ 36, ծանոթ. 131, էջ 47, ծանոթ. 173, 14, էջ 194, ծանոթ. 177, 39, էջ 276, ծանոթ. 692]՝ Ն. Թահմիզյանը հանգել էր այն աներկբա համոզման, որ շարականը պատկանում է Ս. Ներսես Շնորհալու գրչին [13, էջ 40, 59, 14, էջ 194, ծանոթ. 177, 39, էջ 276, ծանոթ. 692]: Համբարձին անվիճելիորեն Շնորհալու հեղինակությունն է համարում նաև Հ. Բախչինյանը՝ այն գետեղելով մեծ Երգեցողի ժառանգությանը նվիրված հատորում [30, էջ 382-384, 440, 467, 10, էջ 191, 218, 11, էջ 93]:

Հարկ ենք համարում արձանագրել, որ սույն բանավիճային հարցը դեռևս լայն քննության կարիք ունի և մինչև դրա վերջնական լուծումը մեր ուսումնասիրության մեջ կառաջնորդվենք գիտական այս վերջին ավանդական տեսակետով: Նշենք նաև, որ մինչ այժմ հայ երաժշտագիտության մեջ «Երգեմք»-ի երաժշտական բաղադրիչը (որևէ ավանդույթում գրառված) չի արժանացել քննության:

«Երգեմք ձեզ երգս» Համբարձին մի հիասքանչ ներբող է՝ նվիրված Վարդանանց պատերազմում նահատակված Սրբոց Ղևոնդյանց քահանաների հիշատակին: Մեծ երգահանը բանեցրել է իր երաժշտարվեստին հատուկ ստեղծագործական այն հնարներից մեկը, որով տարբեր դարաշրջաններում ապրած երաժիշտ-բանաստեղծներին բնորոշ ոճերին հարևանման՝ հորինում էր հոգևոր երգեր: Այդպիսի աղերսներ կան, օրինակ, նրա «Աշխարհ ամենայն» և Ս. Գրիգոր Նարեկացու «Մատեն»-ից հայտնի «Ընկալ քաղցրութեամբ» ժամագրքային աղոթասացությունների միջև, Մեծ Պահոց շրջանի կիրակիների և Մեսրոպ Մաշտոցի ապաշխարության մի քանի շարականների, Ս. Սահակ Պարթևի և Շնորհալու հորինած Ավագ Շաբաթի կանոնի մասերի, ինչպես նաև՝ Սրբոց Վարդանանց «Նորահրաշ»-ի և Կոմիտաս Աղցեցու «Անձինք»-ի կամ Հովհաննես Սարկավագի «Անճառելի Բանդ Աստուած» Ղևոնդյանց Մանկունքի միջև: Այսպես էլ մեր միջնադարի երաժիշտ-բանաստեղծներից շատերը, որպես չափանմուշ ընդունելով մեծ Երգեցողի ստեղծագործությունը, հետագայում գործածել են նրա երգերի բառագանձն ու երաժշտական բաղադրիչին բնորոշ առանձնահատկությունները:

Սուրբ Ղևոնդյանց նվիրված Համբարձին Ներսես Շնորհալին հղացել է

«Զարմանալի է ինձ» գովքի «գույնով»՝ ծայնեղանակով, նկատի ունենալով նաև ժանրային (վկայաբանական) պատկանելությունը: Նմանողությամբ են հորինված ոչ միայն գրական տեքստը, այլև երաժշտական կողմին հատուկ հորինվածքը, մեղեդիական-դարձվածաբանական կազմը, ծայնածավալն ու հնչամասը: ԲՁ ծայնեղանակային նշումը հենց փոխառության արդյունք է, և ինչպես գովքում, բնավ չի առնչվում բուն ծայնեղանակին: Հաշվի առնելով այս հանգամանքը, ինչպես նաև ստորև մեր կողմից նկատված մասնավոր մի շարք դիտարկումներ, «Երգեմք ձեզ» Համբարձին նույնպես կարող ենք դասել «գովքի» ժանրին:

Ինչպես «Զարմանալի է ինձ» Մանկունքում, Համբարձի Թաշճյանի ծայնագրության մեջ ևս [20, էջ 905] առկա են ընդլայնված և զարդոլորուն հատվածներ («վայելույս», «ներբողեանս»), որոնցում աչքի են զարնում առաջինից ներմուծված գործիքային տիպի միևնույն բազմահնչյուն պասսաժները: Ամենացայտուն վանկային երկարաձգումները Թաշճյանի մոտ նկատվում են «ով Սուրբ Ղևոնդեանք» եզրափակիչ հատվածում, որի պատճառը ազատ իմպրովիզի եղանակով կառուցված կրկնվող պտույտներն են: Բացի ինտոնացիոն և ձևակառուցվածքային զանազանությունից, երկու գրառումների միջև առկա են նույնական տեքստային հատվածներին համապատասխանող եղանակավորումների ակնառու տարբերություններ՝ ծայնեղանակային ակնբախ հակադրումներով: Այդպիսին են, օրինակ, շարականների սկզբնական պարբերությունը և եզրափակիչ հատվածը, որտեղ դրսևորվում է ոչ միայն ինտոնացիոն-դարձվածքային, այլև ծայնեղանակային՝ ԳԿ և ԳԿ դարձվածք հականարտությունը: Ինչ վերաբերում է «Երգեմք»-ի՝ Ե. Տնտեսյանի կատարած ծայնագրությանը, ապա այն Թաշճյանի և արմաշականի համեմատությամբ մեկ այլ տարբերակ է ներկայացնում [35, էջ 646]:

Արմաշի երգչական ավանդույթին պատկանող «Երգեմք ձեզ երգս» շարականում՝ գրական և երաժշտական բաղադրիչների ամբողջության մեջ, վերապատկերվում և ներբողվում են Ղևոնդյանց քահանաների վեհապանձ կերպարներն ու նրանց սխրանքը, միաժամանակ նաև արտացոլելով հեղինակի սրտակեզ զգացումները նրանց հերոսական նահատակության առթիվ:

Չնայած ազատ ծավալմանը՝ շարականի հորինվածքն իրենից ներկայացնում է հստակ դրամատուրգիական զարգացմամբ կոտ կառույց, որի կազմավորման գործում հիմնարար նշանակություն ունեն մի քանի բաղադրիչներ:

Դրանցից առաջինը սկզբնական՝ «լոմբարդյան» դիթմով «հառաչանքի» ինտոնացիան է, որն իր հետագա զարգացումն է ստանում մեղեդու հյուսվածքում՝ դառնալով յուրատեսակ լայտմոտիվ և ստանձնելով էական ձևակառուցողական դեր: Այդ լայտմոտիվն ու դրա ձևափոխված տարբերակները դառնում են այն ինքնահատուկ հենքը, որի շուրջ ծավալվում է մեղեդիական մտքի շարունակական զարգացումը:

Բացի «հառաչանքի» լայտմոտիվից, հորինվածքում կարևոր դեր է կատարում մի ամբողջական մեղեդիական դարձվածք, որն առաջին անգամ հանդես գալով «երգս» բառին համապատասխանող հատվածում որպես հանգաձև, հետագայում երևակվում է ևս երկու անգամ՝ «ծայնս» բառի և «[մտե]րինս» վանկի

եղանակավորումներում: Սա, ըստ էության, հեղինակային հույզերի թանձրացված մի դրսևորում է՝ իր վերհուշ-արձագանքներով, որը վերածվում է *լայտթեմայի*: ԳԿ դարձվածքում ընթացող այս միևնույն մեղեդիական դարձվածքն արդեն առկա էր «Զարմանալի է ինձ» գովքում («*ինձ*» և «*ծայնս*» հատվածներում), որ նույնպես ասոցացվում էր հեղինակի անհատական ապրումների հետ, և այս առումով երկու գովքերի միջև կապն անքակտելի է:

ՀԱՄԲԱՐՁԻ ԲՁ ՍՐԲՈՑ ՂԵԿՈՆԴԵԱՆՑ  
«ԵՐԳԵՄՔ ԶԵՁ ԵՐԳՍ»

եր -

գեմք

ձեզ

երգս

ըզ -

հրեշ -

տա -

կա -

կան

ըզ -

ծայնս

յա -

ւեծս

և

վա -

յե -

լուս

մը -



Նախորդ շարականի հաստատուն կազմավորումներից մեկը՝ սեկվենցիոն դարձվածքը, ևս առկա է այստեղ, սակայն ինտոնացիոն-ռիթմիկ ցցուն վերափոխումներով:

Կարևոր է դիտարկել երաժշտական բաղադրիչի ևս մեկ հատված՝ այս անգամ արդեն մեկ ամբողջական նախադասության տեսքով. խոսքը վերաբերում է «և վայելուչս», ինչպես նաև գրեթե նույնությամբ կրկնվող «և ներբողեանս» հատվածներին: Դրանք առավել հատկանշական են ոչ միայն նրանով, որ կատարյալ ներդաշնակորեն և օրգանապես միակցում են ԳԿ դարձվածք-ԳԿ ձայնեղանակները, այլև նրանով, որ դասույթներից յուրաքանչյուրը հանգչում է վերջավորող *խոսքովային* հնչյունից տերցիա ցած գտնվող *վերնախաղի* վրա՝ ի հայտ բերելով հենց նշյալ ձայնեղանակներից սերող զարտուղի եղանակները [38, էջ 447, 539-540], ընդ որում՝ տարատեսակ նրբերանգներով՝ շրջազարդող պտույտում մերթ էկորճ բնական, մերթ էկորճ ալտերացված հնչյունների ցուցադրումով: Ձայնեղանակային համադրումների այսպիսի խտացված մեկտեղումը ալեկոծ հոգու տառապալից ապրումների ցուցիչը լինելով հանդերձ՝ օժտված է նաև գեղարվեստական ներգործության մեծ ուժով: Եվ կրկին՝ այս ածանցված զարտուղի ձայնեղանակները հնագույն ավանդույթների արտացոլումն են՝ արդեն ծանոթ «Զարմանալի է ինձ» գովքից, իսկ դրանից առաջ նաև՝ «Նահատակ բարի» Օրինությունից [20, էջ 136]: Դրանք գործածվել են նաև հետագա դարաշրջանների ստեղծագործողների հոգևոր երգերում: Հատկապես ուշարժան է վերնախաղ հիմքով ԳԿ-ի հազվագյուտ կիրառումը «Ձայնագրեալ Պատարագ»-ի մի քանի երգասացություններում, ինչպես նաև Կոստանդին Սրիկ Սսեցու (ԺԳ դ.) «Խաչն ի նախնումն», Պետրոս Ղափանցու (ԺԸ դ.) «Կանայք ամենայն» տաղերում, նաև Սիմեոն Երևանցու (ԺԸ դ.) «Տէր ողորմեա՛: Արի Աստուած» աղոթքի գրական բնագրով

հորինված մեղեդիական տարբերակներից մեկում (բոլորը՝ Ն. Թաշճյանի ծայնագրությամբ) [21, էջ 88-89, 169, 222, 223]<sup>13</sup>: Վերնախաղ հիմքով ԳԿ ծայնեղանակով է գրառված նաև Գրիգորիս Աղթամարցու (ԺԵ դ.) «Անեղին տաճար» տաղը, որ մենք հայտնաբերել ենք Հ. Չերչյանի «Տաղարանում» [1]<sup>14</sup>:

Ի տարբերություն «Զարմանալի է ինձ» Մանկունքի՝ Համբարձիում թեմատիկ բազմատարրություն, որպես այդպիսին, առկա չէ. այստեղ առանցքային ատաղձը կազմում են ԳԿ դարձվածքում ծավալվող բնորոշ կաղապար-դարձվածքներն իրենց բազմադեմ և վարպետ փոխակերպումներով՝ ապահովելով հորինվածքի տրամաբանված և ամբողջական զարգացումը: Միակ հակաթեզը ԳԿ ծայնեղանակում մեղեդիական դարձվածքն է («զիրեշտակական» և «յավէժս» բառերին համապատասխան), որին կարևոր դեր է վերապահված շարականի վերջնահանգրվանում՝ «սուրբ Ղետնդեանք» բառերին համապատասխանող հատվածում. այս առումով ակնհայտ ոճական նմանություն է դրսևորվում «Զարմանալի է ինձ» գովքի եզրափակիչ մասի հետ: Կարող ենք անել մի ուշագրավ արձանագրում, ըստ որի՝ երկու գովքերի արմաշական գրառումներում՝ հերոսների անձնավորումներին վերաբերող եզրափակիչ հատվածներում, հաստատվում է ԳԿ ծայնեղանակը, որ ժանրային բնութագրիչի դեր է ստանձնում: Զայնեղանակների միջնադարյան տեսության մեջ ԳԿ ծայնեղանակին տրված «Վառ ծայն» անվանումը, որ Կոմիտաս Վարդապետը խորիմաստաբար մեկնել է հենց բուն «Վառ» բառի նշանակությամբ<sup>15</sup>, իրապես համահունչ է ազգի և հավատի համար իրենց կյանքը տված քաջարի հերոսների պայծառ և լուսավառ հիշատակին, որոնք դասվել են Հայ եկեղեցու սրբերի կարգը:

#### «Զարմանալի է ինձ»

Որպես զբաջ նահատակ, պատրաստեալ ի պատերազմ,  
Կատարեցեր զընթացս քո արիաբար յազգացն յարաայնոյն,  
Դասաւորեալ ընդ անմարմընականսն,  
Ով երանելի տէր Վահան, Գողթնեացն իշխեցող:

#### «Երգենք ձեզ երգս»

Առաւել պարծիմ ձեօք, սուրբ հօտապետք Քրիստոսի,  
Յօրինեալք եւ յարդարեալք, տաճարք սուրբ մաքրեալք,  
Օթեանք Տէրութեան երկնաւոր Թագաւորին,  
Ով Սուրբ Ղետնդեանք:

Պետք է ընդգծել, որ մեր քննարկած շարականների ոչ միայն արմաշական՝ իմա Հ. Չերչյանի, այլև Ն. Թաշճյանի և Ե. Տնտեսյանի կատարած գրառումներում դիտարկված գլխավոր առանձնահատկությունները՝ գրական տեքստի

<sup>13</sup> ԳԿ զարտուղի հին ծայնեղանակի մասին տե՛ս [14, էջ 228-229 և 268-269]:

<sup>14</sup> Տաղի մասին տե՛ս մեր հոդվածը [27, էջ 90-102]:

<sup>15</sup> Ի հակադրություն ծայնեղանակի մասին եղած այլ մեկնությունների. տե՛ս Կոմիտաս Վարդապետի «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի» [15, էջ 103] և «Պատմութիւն երաժշտութեան» [15, էջ 157] հոդվածները:

վանկերի համեմատաբար ազատ երկարաձգումները, իմպրովիզացիոն բնույթը, ձայնեղանակային կառույցների համադրումները՝ ձևափոխված աստիճանների գործածությամբ, սեկվենցիոն դարձվածքները, զարդարանքները, աշխարհիկ-գուսանական արվեստից ներթափանցած տարրերը կանխադրում են տաղային արվեստի հետագա զարգացումը:

Դեռևս Ը դարից սկիզբ առած<sup>16</sup> մեծակերտ-զարդարական ոճին բնորոշ այս հատկանիշները հետագայում մեծ թռիչք ապրեցին Ս. Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, մի երկրորդ ծաղկման հասան Ս. Ներսես Շնորհալի Հայրապետի և Կիլիկյան ու բուն Հայաստանի երաժիշտների երգարվեստում, այնուհետև նոր թափ առան մի ժամանակաշրջանում, որ պատմության մեջ մտել է Վերանորոգություն անունով (ԺԷ-ԺԸ դդ.): Այստեղ է, որ համընդհանուր մշակութային վերելքի, հոգևոր արժեքների նկատմամբ դրսևորվող նորագույն մոտեցման, հին՝ վերստին նորոգման մթնոլորտում բուռն հետաքրքրություն է դրսևորվել հայ հին և միջնադարյան գրականության, երաժշտության և արվեստի մյուս ճյուղերի հանդեպ:

Նշանավոր երաժիշտ-բանաստեղծների ստեղծագործական ոճի ազդեցությամբ հորինվել են գրական-երաժշտական տարբեր ժանրերին պատկանող երկեր, երաժշտական ամբողջական ստեղծագործություններին հարմարեցվել են նոր գրական տեքստեր: Ստեղծագործողները փորձառություն են ունեցել նաև վերանայելու հին և սիրված երգերը՝ պատշաճեցնելով մեկ այլ եկեղեցական տոնի: Ահա այսպես ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակներից մեկը, որպես չափանմուշ ունենալով Ս. Ներսես Շնորհալու՝ Ս. Ղևոնդյանց նվիրված կանոնի Համբարձին և առանձնացնելով է տունը, նոր երաժշտական բաղադրիչ է հորինել՝ ստեղծելով «Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» Մարտիրոսաց *մեղեդին*՝ վերափոխելով նաև ժանրը:

#### **«Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ» Մարտիրոսաց *մեղեդին***

Ե դարի ազատագրական պայքարի ոգին, անընդմեջ թևածելով հայոց պատմության երկար ու ձիգ դարերի ընթացքին, մշտապես եղել է ոգեշնչման աղբյուր ստեղծագործողների համար, որոնք հիշատակի տուրք են մատուցել քրիստոնեական հավատի համար իրենց կյանքը տված սուրբ վկաներին՝ հոգևոր երգեր հորինելով քաջարի մարտիկների ու նրանց սխրագործությունների մասին: «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին* մի նոր ներբողյան է, որում հիշատակվում են Քրիստոսի սիրով վառված նահատակների ազատատենչ ոգին, առաքինի վարքը, գործած քաջություններն ու կրած ճգնությունները:

#### **«Իսկ ի հեղմանէ»**

Իսկ ի հեղմանէ արեան ձերոյ, հոտ անոյշ բուրեաց ի յերկինս,  
Եվ հոտոտեցաւ Տէր ի հոտ անուշից ընդ կամատր պատարագս ձեր,  
ով սուրբ վկայք:

<sup>16</sup> Այս մասին նշում է նաև Ն. Թահմիզյանը [14, էջ 196, 36, էջ 279]:

Քանի որ *մեղեդին* նախատեսված է եղել կատարելու Մարտիրոսաց տոնին, այդ պատճառով, ենթադրում ենք, անհայտ հեղինակը գրական բնագրի վերջին տողում կատարել է փոփոխություն՝ «ով սուրբ Ղևոնդեանք»-ը փոխարինելով «ով սուրբ վկայք» բառակապակցությամբ:

«Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* երաժշտական բաղադրիչի ամենավաղ գրառումը գտնվում է Արմաշի երաժշտապետ Համբարձում Չերչյանի «Տաղարան»-ում, որ նա ձայնագրել է 1886 թ. [1]<sup>17</sup>: Ստեղծագործությունն ընդգրկված է եղել Արմաշի վանքի պաշտոներգության մեջ, ավանդաբար կատարվել է նաև Կ. Պոլսի եկեղեցիներում, ինչը շարունակվում է մինչ օրս<sup>18</sup>, այնուհետև հասել մինչև Երուսաղեմ՝ տեղ գտնելով Սուրբ Պատարագի արարողության մեջ<sup>19</sup>:

*Մեղեդին* մեծակերտ-զարդարական ոճի տիպական նմուշ է, որում, բացի գաղափարական բովանդակությունից, իրենց հետագա զարգացումն են ստացել դեռևս Ը-ԺԲ դարերում ստեղծված վերոնշյալ երգերի երաժշտական բաղադրիչներում կայունացած բանաձևերը:

Մեծակտավ հորինվածքում կիրառված են զարգացման միջանցիկ սկզբունքներ՝ կերպառատ գեղարվեստական միջոցների ներհյուսմամբ: *Մեղեդին* աչքի է ընկնում արտաքին փայլով, իմպրովիզացիոն զարգացմամբ, ճոխ զարդուղորումներով, յուրփյաացիաներով, իրար ագուցվող մանրադրվագ ելևէջումներով, սեկվենցիոն բազմապիսի կետգծային պատկերներով, գամմայատիպ անցումներով, գործիքային-կատարողական արվեստին բնորոշ տարրերով, տրոհուն տևողություններից բաղկացած ռիթմական տարատեսակ խմբավորումներով և այլն: «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* մեջ բացահայտվում են մի քանի էական բնութագրական հատկանիշներ, որով ակնբախ է դառնում, որ ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակը, գործածելով մեծ Երգահանի քերթվածի գրական բնագիրը, ձգտել է նաև հարազատություն պահպանել «Երգեմք»-ի, իմա՝ նաև նրան նախորդող «Զարմանալի է ինձ» գովքի երաժշտական բաղադրիչների հետ, ինչը մեծ դեր է խաղում ոչ միայն ձևակառուցման, այլև սյուժետային գծի զարգացման մեջ:

<sup>17</sup> «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* երկու նմուշ հետագայում հրատարակվել է հետևյալ ժողովածուներում [32, էջ 159, 25, էջ 113], որոնցում սկզբնաղբյուրները նշված չեն: Հ. Չերչյանի ձայնագրածի հետ ինտոնացիոն որոշակի հարազատությամբ հանդերձ՝ դրանք այլ տարբերակներ են: Բացի այդ, գրառումներում բացակայում են գրական բնագրի «ով սուրբ վկայք» բառերը:

<sup>18</sup> Այս փաստն արձանագրում ենք ըստ երաժշտագետ Հայկ Ութիջյանի՝ նորերս մեզ տրամադրած մի տեսագրության, որի համար հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը: Այն ներկայացնում է Կ. Պոլսի Պեյոլլու թաղամասի Ս. Երրորդություն եկեղեցում Ս. Ստեփանոսի տոնին մատուցված Ս. Պատարագի արարողությունից մի հատված՝ «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին* Տ. Գրիգոր ավ. քին. Տամատյանի կատարմամբ. համացանցային հղումը՝ <https://www.facebook.com/share/v/15opJ8aws2/>

<sup>19</sup> Հրատարակված է միայն գրական բնագիրը, այսու՝ երաժշտական բաղադրիչի մասին պատկերացում կազմել չենք կարող [6, էջ 25]:



# ՄԵՂԵԴԻ ՄԱՐՏԻՐՈՍԱՅ «ԻՍԿ Ի ՉԵՐՄԱՆԷ»

իսկ 'ի հեղ - մա - - - նե

ա - - - րեան

ծե - - - րոյ

հոտ

ա - - - նոյ՝

բուրեաց

ի

յեր - - - կիսա

\*) Այստեղ Չ. Չերչյանն առաջարկում է նաև հետևյալ տարբերակը.

Լ հո - տո - տե - ցալ Տըր հոտ ա - նու - շից ընդ կա - մա - տր պա - տա - րա - գըս ձեր, ով սուրբ վը - կայք:

### Երեք հոգևոր երգերի մեղեդիների տիպական ընդհանրությունները

Առաջինը սկզբնական «լոմբարդյան» կամ սինկոպացված դիթմով «հառա-  
ջանքի» մոտիվն է երգերի մեղեդիական հյուսվածքի տարբեր մասերում.

«Իսկ ի հեղմանե»

«Իսկ ի հեղմանե»

«Չարմանալի է ինձ»



Երկրորդը «Չարմանալի է ինձ» և «Երգեմք ձեզ» շարականներում առկա հաստատուն կադապար-դարձվածքն է, որ մենք անվանել ենք «լայտթեմա»: Այն մեղեդիում նույնությամբ հանդես է գալիս երկու անգամ՝ հանգաձևերում՝ կատարյալ հարազատություն պահպանելով մյուս երկու օրինակների համապատասխան հատվածների հետ.

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Երգեմք ձեզ երգս»



«Չարմանալի է ինձ»



Երրորդը «հառաչանքի» մոտիվի սինկոպացված կիրառումն է մեղեդիի ներքընթաց սեկվենցիոն կառույցներում, որով առավել դրամատիկ հնչերանգ է հաղորդվում ելևէջին. այս տեսակետից դրանք հարում են «Երգեմք»-ի սեկվենցիոն հատվածին: «Չարմանալի է ինձ» գովքում սեկվենցիոն կառույցներն ավելի պարզ են, սահուն ինտոնացիոն-ռիթմական նկարագիր ունեն և բնույթով ներհուն-հայեցողական են.

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Երգեմք ձեզ երգս»



«Չարմանալի է ինձ»



Եվ վերջապես, չորրորդ ընդհանրությունը, որ մենք բացահայտեցինք, «Չարմանալի է ինձ» Մանկունքի հնավանդ զարտուղի հատվածին հանգեստ մեղեդիական դարձվածքի կրկնակի առկայությունն է «Իսկ ի հեղմանէ» մե-

ղեղիում, սակայն առավել ճոխ ու զարդուրուն՝ ըստ երկի մեղեդիական ոճի պահանջների (այս հատվածը «Երգեմք»-ում բացակայում է)։

«Իսկ ի հեղմանէ»



«Չարմանալի է ինձ»



«Իսկ ի հեղմանէ» մեղեդիում, ինչպես և նախորդ շարականներում, որպես ձայնեղանակային կառույցի հիմնատարներ հանդես են գալիս ԳԿ դարձվածք և ԳԿ ձայնեղանակները։ Սակայն մեղեդիական հյուսվածքում դրանց ձայնակարգերը առատորեն համակցվում են պլտերացիոն ձայնաստիճաններով։ Բացի այդ, մեղեդիական տիպական դարձվածքների ճկուն տեղաշարժերի միջոցով հաճախ առաջանում են շեղումներ և զարտուղություններ։ Այդպիսի մի գեղեցկագույն հատված է «բուրեաց ի յերկինս» բառերին համապատասխանող պարբերությունը, որին բնորոշ են ոչ միայն նրբագեղ պտույտներն ու հեզասահ վարընթացով շարժումը դեպի հիպոուրտ, այլև վարպետորեն կառուցված զարտուղումը ԳԿ-ից դեպի փուշ հիմքով ԴԿ դարձվածք ձայնեղանակը։ Ռիթմա-ինտոնացիոն բազմաձև միջոցների գերխիտ ու հագեցած համադրումը, վարընթաց սեկվենցիոն դարձվածքներում «հառաչանքի» կետգծային մոտիվի կրկնություններն առավել թանձրացնում են արվեստագետին պարուրած հոգեհույզ խռովքն ու հոգեկան մրկվածուփ ապրումները։

Մեղեդիում հեղինակը պահպանել է նախորդ շարականներից եկող ևս մեկ առանձնահատկություն. այստեղ ևս՝ անձնավորված հերոսների կոչ-փառաբանության ընթացքին, «վկայք» բառին համապատասխանող վերջավորող դարձվածքն ընթանում է ԳԿ ձայնեղանակում, որը, ինչպես գովքերում, ժանրային բնութագրիչի դեր է կատարում։

«Իսկ ի հեղմանէ» մեղեդու երաժշտական բաղադրիչի քննությունը ի հայտ է բերում ևս մեկ յուրահատկություն։ Մինչ այս մեր բացահայտած մեղեդիական բանաձևերն առնչվում էին սոսկ արմաշական տարբերակներին և եզակի էին այս առումով։ Սակայն մեղեդու հորինվածքում միանգամայն նորովի են կերպավորվել նաև մի շարք այլ ելևէջային կաղապարներ։ Ըստ ամենայնի, ուշմիջնադարյան Անանուն հեղինակը, փայլուն կրթություն ստանալով բուն Հայաստանի հանրահայտ վարդապետարաններից մեկում, եղել է հայ մասնագիտացված երաժշտարվեստի մեծ գիտակ, քաջիմացորեն տիրապետել տարբեր դարաշրջանների հեղինակների ստեղծագործությանը բնորոշ ոճական առանձնահատկություններին, և վարպետորեն մեկնել նախորդ ժառանգությունից փոխանցված հարուստ նյութը՝ կամրջելով հայ հոգևոր երգարվեստի դարավոր մշակութային շերտերը։ Այդ են վկայում մեղեդիում գործածված հետևյալ «քաղածո» հատվածները, որոնցից առաջինն անմիջականորեն առնչվում է Ս. Ներսես Շնորհալուն վերագրվող «Ով է որպես Տէր Աստուած մեր» սրբասացության

սկզբնական մեղեդիական դարձվածքին (երգվում է Ս. Պատարագի ընթացքին): Երկրորդը դեռևս վաղ միջնադարից մեծ տարածում ստացած և մինչև ուշ միջնադար հարատևած հայտնի մեղեդիական դարձվածքն է՝ արտացոլված նաև այդ ժամանակի ծնունդ հանդիսացող «Կոունկ» աշխարհիկ տաղում<sup>20</sup>:

### Եզրակացություն

Այսպիսով, Արմաշի երգչական ավանդույթը ներկայացնող երեք նմուշները մի նոր էջ են բացում հայ հոգևոր երգարվեստի ուսումնասիրության մեջ: Համեմատական-վերլուծական աշխատանքի ընթացքում մեր բացահայտած առանձնահատկությունները փաստում են, որ Համբարձում Չերչյանի և նրա աշակերտների ջանքերով գրի առնված ձայնագրությունները, մյուս ավանդույթներին պատկանող գրառումների (Թաշճյան, Տնտեսյան) համեմատությամբ, բոլորովին նոր օրինակներ են: Հոգևոր երգաստեղծության վկայաբանական ժանրի երկու գլուխգործոցների՝ «Ջարմանալի է ինձ» և «Երգեմք ձեզ երգս» արմաշական նմուշների երաժշտական բաղադրիչների մանրակրկիտ քննությունը, որոնցից երկրորդը՝ առաջինի նմանողությամբ, նույնպես կարող ենք անվանել «գույք» կամ «ներբողյան», թույլ է տալիս եզրակացնել, որ դրանք արժանահավատ օրինակներ են և զերծ՝ ուշ շրջանի եղծումներից ու օտար ներմուծումներից: Ավելին, դրանց դարձվածաբանական կազմը, մեր կարծիքով, պարփակում է առավել արխաիկ, իսկատիպ շերտեր, որոնք առկա չեն մյուս ավանդույթներում: Հնավանդ երկու **շարականներին** բնորոշ հատկանիշներն իրենց ոճական, ժանրային, գեղարվեստական-պատկերագրական և երաժշտաբանաստեղծական նոր մարմնավորումն են ստացել ուշ միջնադարում ստեղծված **մեղեդիում**, որով էլ երգերը կազմում են մի խորհրդանշական եռերգություն հայոց մարտիրոսագրության յուրատիպ շարքում:

Արմաշական երգչական ավանդույթին պատկանող «Ջարմանալի է ինձ», «Երգեմք ձեզ» ԲՁ շարականները և «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդին* քրիստոնեական հավատի համար նահատակված սրբերին նվիրված նոր հուշարձաններ են, որ վերակերտում են հայ մոնոդիկ երաժշտարվեստի ուղին՝ հնագույն Գողթան երգիչներից մինչև ուշմիջնադարյան Վերանորոգություն:

### Գրականություն

1. Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, Նորագույն հավաքածո, ձեռ. № 103:
2. Ալիշան Հ.Ղ.Մ. Շնորհալի եւ պարագայ իւր. Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1873:
3. Ալիշան Հ.Ղ.Մ. Վահան Գողթնացի. Յուշիկք Հայրենեաց հայոց, հ. Բ. ի Ս. Ղազար Վենետկոյ, 1870:
4. Ամատունի Ս. վրդ. Հին եւ նոր պարականոն կամ անվաւեր շարականներ. Վաղարշապատ, Ելեքորաշարժ տպարան Մայր Աթոռոյ Ս. Էջմիածնի, 1911:
5. Անասյան Հ. Հայկական մատենագիտություն, Ե-ԺԸ դդ., հ. Ա. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1959:

<sup>20</sup> Նշյալ երկու հատվածները տե՛ս «Իսկ ի հեղմանէ» *մեղեդու* նոտային օրինակի 1-3 տողերում:

6. Արարողություն Սրբոյ Պատարագի եւ Կարգ աղօթից Հանգստեան ժամուն, Բ. տպագրություն. Երուսաղէմ, տպարան Սրբոց Յակովբեանց, 1946:
7. Արեւշատեան Ա. Վկայաբանություն եւ շարականերգություն. հայկական Ութնամյա Ռեպրոդուկցիոն առեղծոածը, «Հայկազեան հայագիտական հանդէս», ԻԳ, 2003, էջ 163-175:
8. Արեւշատեան Ա. Ստեփանոս Սյունեցու վարքը որպէս վաղքորիստոնեական Հայաստանի երաժշտական արվեստի արժեքավոր պատմական աղբյուր, «Բանբեր Մատենադարանի», 2020, 30, էջ 348-364:
9. Աւետիքեան Գ. Բացատրություն շարականաց. ի Վենէտիկ, ի վանս Սրբոյն Ղազարու, 1814:
10. Բախչինյան Հ. Շարականի գրապատմական ուղին (5-14-րդ դարեր). Երևան, «Ամարաս», 2012:
11. Բախչինյան Հ. Հայ միջնադարյան բանաստեղծությունը, Բ. Մինչև Շնորհալի և հետո, 11-12-րդ դդ. Երևան, ՎՄՎ-Պրինտ, 2022:
12. Թահմիզյան Ն. Հանդիսավոր օրերի կանոնագլուխները. «Էջմիածին», 1971, Թ, էջ 41-47:
13. Թահմիզյան Ն. Ներսէս Շնորհալին երգահան և երաժիշտ. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1973:
14. Թահմիզյան Ն. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դդ. Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1985:
15. Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Ա, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչեցեց», 2005:
16. Կոմիտաս Վարդապետ. Ուսումնասիրություններ եւ յօդուածներ, երկու գրքով, գիրք Բ, աշխ. Գ. Գասպարեանի եւ Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչեցեց-Փրինթինֆո», 2007:
17. Հակոբյան Գ. Ներսէս Շնորհալի. Երևան, Հայկական ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1964:
18. Հակոբյան Գ. Շարականների ժանրը հայ միջնադարյան գրականության մեջ (V-XV դդ.). Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980:
19. Հակոբյան Լ. Շարակնոցի երգերի եղանակները և նրանց ստորաբաժանումները. «Էջմիածին», 1992, Դ-Ե, էջ 63-86:
20. Ձայնագրեալ Շարական հոգեւոր երգոց. Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1875:
21. Ձայնագրեալ երգեցողությունը Սրբոյ Պատարագի. ի Վաղարշապատ, ի տպարանի Սրբոյ Կաթողիկէ Էջմիածնի, 1878:
22. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Ձեռագիր Շարակնոցները և անոնց կանոնները, «Բազմավէպ», № 1-3, 1970, էջ 23-31:
23. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Շնորհալիի շարականներու հարազատութեան հարցը ձեռագիրներու լոյսին տակ, «Բազմավէպ», № 3-4, 1973, էջ 362-393:
24. Ճեմնեմեան Հ.Ս. Շնորհալիի շարականներու հարազատութեան հարցը ձեռագիրներու լոյսին տակ, «Բազմավէպ», № 1-2, 1974, էջ 86-105:
25. Մեղեդիներ, գանձեր, տաղեր Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, կազմող՝ Զ. եպս. Ազնաւորեան. Անթիլիաս, հրատ. Կաթողիկոսութեան Հայոց Մեծի Տանն Կիլիկիոյ, 1990:
26. Մանուկեան Դոկտ. Աբէլ Քինյ. Վկայություններ Ը. դարէն. Հայ առաքին կին շարականագիրները, «Հորիզոն» (Մոնրեալ), 21 նոյեմբեր, 2022:
27. Մուշեղյան Ա. Գրիգորիս Աղթամարցին և Ս. Աստվածածինն նվիրված «Անեղին տաճար» տաղը. «Էջմիածին», ԺԲ, 2019, էջ 90-102:
28. Յարությունեան Խ. Ներսէս Շնորհալու կամ նրան վերագրուող շարականները, «Մատենագիրք Հայոց», ԻԱ. Հատոր, ԺԲ. Դար, Ներսէս Շնորհալի, գիրք Ա. Երեւան, «Նաիրի», 2018, էջ 927-977:

29. Նավոյան Մ.Ռ. Տաղերի ժանրի ծագումնաբանությունը և ազատ մեղեդիական մտա-ծողությունը հայ միջնադարյան մասնագիտացված երգարվեստում. Երևան, «Արճեշ», 2001:

30. Ներսէս Շնորհալի. Շարականներ. գրաբար եւ աշխարհաբար, աշխատասի-րությամբ Հ. Բախչինյանի. Երեւան, «Սարգիս Խաչենց-Փրինթինֆո-Անտարես», 2020:

31. Շիրինյան Է. Առաջին կին շարականագիրները, “Zwischen Armenien und Deut-schland - Auf Mesrops Spuren an der Saale”, հոդվածների ժողովածու՝ նվիրված Արմենուհի Դրոստ-Աբգարյանին, Հալլեի համալսարանական հրատ., էջ 5-18:

32. Սրբազան երգեցողությունք Հայաստանեայց եկեղեցւոյ, դաշնաւորութեամբ Վ. Սարգսեանի, հ. Ա. Նիւ Եորք, հրատ. Առաջնորդութեան Հայոց Ամերիկայի եւ Գա-նատայի, 1966:

33. Տէր-Սահակեան Հ.Կ. Գողթան երգեր. Գ. Երկու նոր հատակոտոր Գողթան արուեստով, «Բազմավէպ», № 9, 1903, էջ 406-408:

34. Տնտեսեան Ե.Մ. Նկարագիր երգոց Հայաստանեայց Ս. Եկեղեցւոյ եւ Յաւելուած Բովանդակութիւն երգոց ըստ Ութն ձայնից, Բ. տպագրութիւն. Իսթանպուլ, տպագր. Յ. Ասատուրեան որդիք, 1933:

35. Տնտեսեան Ե.Մ. Ձայնագրեալ Շարական. Իսթանպուլ, գրաձուլարան և գրա-շարատուն Յակոբ Ծերունեան, 1934:

36. Օրմանեան Մ. արք. Ազգապատում, հ. Ա. Կոստանդնուպոլիս, հրատ. Վ. եւ Հ. Տէր-Ներսէսեան, 1912:

37. Аревшатын А. Учение о гласах в средневековой Армении. Ереван, изд. «Гитутюн», 2020.

38. Кушнарев Х.С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Ленинград, Госмузиздат, 1958.

39. Тагмизян Н.К. Теория музыки в древней Армении. Ереван, изд. АН Армянской ССР, 1977.

40. Ataian R. Die armenische professionelle Liederkunst des Mittelalters, “Revue des Études Arméniennes”, Tome VII. Paris, Nouvelle Série, 1970, p. 241-252.

41. Utidjian H. Tntesean and the Music of the Armenian Hymnal. Červený Kostelec, published by Pavel Mervart, 2017.

## References

1. Mesrop Mashtots Matenadaran. New collection, Manuscript № 103 (in Armenian notation).
2. Alishan G. Shnorhali and His Work. Venice-San Lazzaro, 1873 (In Armenian).
3. Alishan G. Vahan Goghntatsi, Memories of the Armenian Homeland, Vol. 2. Venice-San Lazzaro, 1870 (In Armenian).
4. Amatuni S. Old and New Apocryphal Sharakans. Vagharshapat, Printing House of Mother See of Holy Etchmiadzin, 1911 (In Old Armenian).
5. Anasyan H. Armenian Bibliography, 5<sup>th</sup>-18<sup>th</sup> centuries, Vol. 1. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1959 (In Old Armenian).
6. The Ceremony of the Holy Patarag and the Prayers of the Rest Hour, 2<sup>nd</sup> edition. Jerusalem, St. James Armenian Printing House, 1946 (In Armenian).
7. Arevshatian A. Martyrology and Hymnography: The Mystery of the Fourth Lateral Mode in the Oktoechos ‘Utdzayn’ Armenian Church Music, “Haigazian Armenological Review”, 23, 2003, p. 163-175 (In Armenian).
8. Arevshatyan A. The Life of Stepanos Syunetsi as a Valuable Historical Source of Early Christian Armenian Musical Art, “Bulletin of Matenadaran”, 30, 2020, p. 348-364 (in Armenian).
9. Avetikean G. Explanation of Sharakans. Venice - San Lazzaro, 1814 (In Old Armenian).

10. Bakhchinyan H. The Literary and Historical Way of Sharakan (5<sup>th</sup>-14<sup>th</sup> centuries). Yerevan, "Amaras" Publishing House, 2012 (In Armenian).
11. Bakhchinyan H. The Armenian Medieval Poetry, Vol. 2, Before and after Shnorhali, 11-12 Centuries. Yerevan, VMV-Print, 2022 (In Armenian).
12. Tahmizyan N. The *Kanonaglux's* of the Feast Days. "Etchmiadzin", 1971, № 9, p. 41-47 (In Armenian).
13. Tahmizyan N. Nerses Shnorhali: Composer and Musician. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1973 (In Armenian).
14. Tahmizyan N. Grigor Narekatsi and Armenian Music of 5<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> Centuries. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1985 (In Armenian).
15. Komitas Vardapet. Studies and Articles, Book 1, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, "Sargis Khachents", 2005 (In Armenian).
16. Komitas Vardapet. Studies and Articles, Book 2, edited by G. Gasparian and M. Mousheghian. Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo", 2007 (In Armenian).
17. Hakobyan G. Nerses Shnorhali. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1964 (In Armenian).
18. Hakobyan G. The Genre of Sharakan in Medieval Armenian Literature (5<sup>th</sup>-15<sup>th</sup> centuries). Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1980 (In Armenian).
19. Hakobyan L. The Šarakan Hymn Tunes and Their Subdivisions. "Etchmiadzin", 1992, № 4-5, p. 3-86 (In Armenian).
20. Notated Sharakan of Sacred Chants. Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 1875 (In Armenian notation).
21. Notated Chants of Holy Patarag (Liturgy). Vagharshapat, Printing House of St. Etchmiadzin Cathedral, 1878 (In Armenian notation).
22. Djemdjemian S. Handwritten Sharakans and Their Canons, "Bazmavap", 1970, № 1-3, p. 23-31 (In Armenian).
23. Djemdjemian S. The Question of the Authenticity of the Hymns of St. Nerses in the Light of the Manuscripts. "Bazmavap", № 3-4, 1973, p. 362-393 (In Armenian).
24. Djemdjemian S. The Question of the Authenticity of the Hymns of St. Nerses in the Light of the Manuscripts, "Bazmavap", № 1-2, 1974, p. 86-105 (In Armenian).
25. Melodies, Canticles & Kandz Hymns of the Armenian Church, compiled by Z. Bishop Aznavorean. Antelias-Lebanon, Publication of the Armenian Catholicosate of Cilicia, 1990 (In European music notation).
26. Manoukian Dr. A. Pr. Testimonies from the 8<sup>th</sup> century: The First Female Armenian Hymn Writers. "Horizon Weekly" (Montreal QC), November 21, 2022 (In Armenian).
27. Musheghyan A. Grigoris of Aghtamar and the Ode Entitled "Temple of the Uncreated One" Dedicated to the Holy Virgin Mary. "Etchmiadzin", № 12, 2019, p. 90-102 (In Armenian).
28. Harutyunyan Kh. The Hymns of Nerses Shnorhali or Attributed to Him. Armenian Classical Authors, Vol. XXI, 12th Century, Nerses Shnorhali, Book I. Yerevan, "Nairi", 2018, p. 927-977 (In Armenian).
29. Navoyan M. The Origin of the Genre of *Tagh* and the Free Melodic Thought in the Armenian Medieval Professional Song Art. Yerevan, "Archesh" Publishing House, 2001 (In Armenian).
30. Nerses Shnorhali. Sharakans (in Old and Modern Armenian), edited by H. Bakhchinyan. Yerevan, "Sargis Khachents-Printinfo-Antares", 2020 (In Armenian).



31. Shirinyan E. The First Women Hymn Writers, “Zwischen Armenien und Deutschland - Auf Mesrops Spuren an der Saale”, collection of articles, dedicated to Armenuhi Drost-Apgaryan. Halle University Press (printing in process) (In Armenian).

32. Sacred Music of the Armenian Church, Vol. 1, arranged by W. Sarxian. New York, Diocese of the Armenian Church of America, 1966 (In European music notation).

33. Ter-Sahakean K. Songs of Gokhtn. III. Two New Fragments of Gokhtan Art, “Bazmavep”, № 9, 1903, p. 406-408 (In Armenian).

34. Tntesean E. The Character of the Chants of the Holy Armenian Church, 2<sup>nd</sup> edition. Istanbul, H. Asaturean Printing House, 1933 (In Armenian).

35. Tntesean E. Notated Hymnal. Istanbul, H. Tserunean Printing House, 1934 (In Armenian notation).

36. Ormanean M. National History, Vol. 1. Constantinople, printed by V. and H. Ter-Nerseseans, 1912 (In Armenian).

37. Arevshatyan A. The Theory of Echoi (Church Modes) in Medieval Armenia. Yerevan, “Gitutyun” Publishing House, 2020 (In Russian).

38. Kushnaryov K. Issues on the History and Theory of Armenian Monodic Music. Leningrad, State Musical Publishing House, 1958 (In Russian).

39. Tahmizyan N. Music Theory in ancient Armenia. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1977 (In Russian).

## ОТ ГОХТАНСКОГО ПЕВЧЕСКОГО ИСКУССТВА ДО ПЕРИОДА ОБНОВЛЕНИЯ: НОВОНАЙДЕННЫЕ ОБРАЗЦЫ В РУКОПИСЯХ АРМАШСКОГО МОНАСТЫРЯ

АСТХИК МУШЕГЯН\*

**Для цитирования:** Мушегян, Астхик. “От гохтанского певческого искусства до периода обновления: новонайденные образцы в рукописях Армашского монастыря”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 39-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

Певческая традиция монастыря Армаш, находящегося в Малой Азии, играет основополагающую роль в армянском духовном песнетворчестве. Изучение сохранившихся манускриптов, написанных Новоармянской нотописью известным музыкантом Амбарцумом Черчяном и его учениками, позволяет выявить множество ценных записей. В этом контексте особый интерес представляют новонайденные нами шараканы, отражающие два значительных этапа в истории армянского духовного песнетворчества – две «хвалы», посвященные армянским героям-мученикам. Первый из них – шаракан «Дивлюсь я», автором которого является Хосровидухт (VIII век), одна из первых женщин-гимнографов, потомок знаменитых Гохтанских певцов, приурочившая свое произведение памяти своего брата – князя Ваана Гохтнаци. Вторым является шаракан «Поем вам песни» из Канона Святому Гевонду и его сподвижникам-иереям, принадлежащий перу Св. Нерсеса Шнорали (XII век). Детальный анализ музыкальных составляющих

---

\* Старший научный сотрудник Матенадарана им. Месропа Маштоца, научный сотрудник Музея-института Комитаса, кандидат искусствоведения, a.musheghyan@gmail.com, статья представлена 10.12.2024, рецензирована 10.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

этих двух шедевров подтверждает, что они являются достоверными образцами, содержащими более древние и аутентичные пласты армянского певческого искусства. В ходе сравнительной работы, в аналогичных записях других музыкантов – Н. Ташчяна и Е. Тнтяна, нами было выявлено множество сложно переплетенных и чрезмерно орнаментированных мелодических оборотов, инкорпорированных в их музыкальную ткань в более поздний период.

Одним из важных результатов нашего исследования является тот факт, что присущие музыкальному компоненту гимнов отличительные черты – импровизационный характер, независимые от словесного текста распевы, сочетание нескольких гласовых структур, ритмо-интонационное богатство, секвенции, мелизматика, наличие пассажей, проникших из светско-гусанского искусства и т.п., во многом предвосхищают дальнейшее развитие армянского тагового искусства. Характерные особенности музыкально-поэтического языка обоих шараканов, сохранившихся в устной традиции, были по-новому интерпретированы в эпоху позднего Средневековья, в период так называемого Обновления, в произведении совершенно другого жанра. Основой для его литературного текста послужила одна из строф шаракана «Поем вам песни», к которой Неизвестный автор сочинил *мегеди* Святым Мученикам «А пролитой вами крови», являющийся типичным примером монументального-декоративного стиля. Рассмотренные нами духовные произведения, созданные в разных эпохах и жанрах, составляют своеобразную трилогию в уникальном ряду мартирологических песнопений. Их музыкальные компоненты характеризуются идентичностью стилистических, гласовых и мелодических структур – факт, позволяющий выявить определенные типологические аспекты. Шараканы «Дивлюсь я», «Поем вам песню» и *мегеди* «А пролитой вами крови», принадлежащие Армашской певческой традиции и посвященные Святым Мученикам Армянской Апостольской Церкви, являются новыми музыкальными памятниками, отражающими путь армянского монодического музыкального искусства – от древних Гохтанских певцов до позднесредневекового Обновления.

**Ключевые слова:** Гохтанское певческое искусство, Хосровидухт, Св. Нерсес Шнорали, Неизвестный автор, Период Обновления, хвала, *мегеди*.

## FROM THE GOKHTAN SINGING ART TO THE RENEWAL PERIOD: NEWLY DISCOVERED MANUSCRIPT EXAMPLES FROM THE ARMASH MONASTERY

ASTGHİK MUSHEGHYAN\*

**For citation:** Musheghyan, Astghik. "From the gokhtan singing art to the Renewal Period: newly discovered manuscript examples from the Armash monastery", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 39-66. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-39

The chanting tradition of the Armash monastery, located in Asia Minor, plays a fundamental role in Armenian sacred chanting art. The study of surviving

---

\* Senior Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran, Researcher at Komitas Museum-Institute, Doctor of Arts, a.musheghyan@gmail.com. The article was submitted on 10.12.2024, reviewed on 10.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

manuscripts written down in New Armenian notation by the renowned musician Hambartsum Cherchyan and his students, allows us to identify many valuable recordings. In this context, of particular interest are the newly discovered by us sharakans – two “praises” dedicated to Armenian martyred heroes – reflecting two significant stages in the history of Armenian sacred songwriting. The first of them is the sharakan “I Wonder”, authored by Khosrovidukht (VIII century), one of the first female hymnographers, a descendant of the famous Goghtan singers; she dedicated her work to the memory of her brother – Prince Vahan Goghtnatsi. The second is the sharakan «We Sing You Songs» by St. Nerses Shnorhali (XII century) from the Canon to Saint Ghevond and his fellow-priests. The detailed analysis of the musical components of these two masterpieces confirms that they are reliable samples containing older and authentic layers of Armenian chanting art. In the course of comparative work, in similar recordings of other musicians – N. Tashchyan and E. Tntesyan, we identified many intricately interwoven and excessively ornate melodic turns, incorporated into the musical texture of sharakans in later periods.

One of the important results of our research is the fact that the distinctive features inherent in the musical component of hymns – their improvisational character, melodic patterns independent from the verbal text, combination of several modal structures, rhythmic and intonational richness, sequences, ornaments, presence of passages transitioned from secular gusan art, etc., largely anticipate further development of Armenian tagh art. The characteristic peculiarities of the musical and poetic language of both sharakans, preserved in oral tradition, were reinterpreted in a new way during the late Middle Ages, in the so-called period of Renewal, in a work of a completely different genre. The basis for its literary text was one of the verses from the sharakan “We Sing You Songs”, to which the Unknown author composed a *meghedi* to Holy Martyrs – “And the Blood You Shed”. This composition presents a typical example of the monumental-decorative style. The sacred songs we have considered, created in different eras and genres, constitute a peculiar trilogy in the unique series of Martyrological chants. Their musical components are characterized by identity of stylistic, modal and melodic structures – a fact that makes it possible to reveal certain typological aspects. The sharakans “I Wonder”, “We Sing You Songs” and the *meghedi* “And the Blood You Shed”, which belong to the Armash chanting tradition and are dedicated to the Holy Martyrs of the Armenian Apostolic Church, are novel musical monuments, reflecting the evolution of Armenian monodic musical art from the ancient Goghtan singers up to the late medieval Renewal Period.

**Key words:** Goghtan singing art, Khosrovidukht, St. Nerses Shnorhali, Unknown author, the Renewal Period, praise, *meghedi*.

## ՀԱՐԳԱՆՔԻ ՏՈՒՐՔ «ՔԱՂԱՔԱՎԱՐՈՒԹՅԱՆԸ». KOMITAS-ԻՅ COMITAS

### ՏԱԹԵՎԻԿ ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Շախկույան, Տաթևիկ: «Հարգանքի տուրք «քաղաքավարությանը». Komitas-ից Comitas»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 67-74. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-67

Նիդերլանդացի կոմպոզիտոր Ալեքսանդր դե Բոերը երկար տարիներ կրել է Կոմիտաս կեղծանունը, որով ստորագրել է իր ստեղծագործությունները: Այդ ընթացքում, ի թիվս այլ ստեղծագործությունների, հեղինակել է մի շարք երկեր հայկական երաժշտական թեմաներով՝ քաղված ֆոլկլորային, հոգևոր և կոմպոզիտորական երաժշտությունից: Հայ երաժշտությունից քաղված մեղեդիներ կիրառող նրա վերջին ստեղծագործությունը Երրորդ սիմֆոնիան է՝ վերնագրված «Նվիրում Կոմիտասին»: Սիմֆոնիան հրապարակելուց հետո կոմպոզիտորը Կոմիտասի նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտելու առաքելությունը համարել է արդեն կատարված և վերադարձել իր անունին:

Հոդվածն անդրադառնում է Ալեքսանդր դե Բոերին ու նրա ստեղծագործությանը, քննարկում կոմիտասյան երաժշտությանն անդրադառնալու նրա դրդապատճառները, պատմությունը, ապա քննարկում հայ երաժշտությունից քաղվածքներ կամ ամբողջական մեղեդիներ պարունակող ստեղծագործությունները:

**Բանալի բառեր՝** Կոմիտաս, հայ երաժշտություն, Ալեքսանդր դե Բոեր, լատիներեն, սիմֆոնիա, «Տեր ողորմես», «Կաքավիկ»:

### Ներածություն

Երբ հայկական արմատներ չունեցող նիդերլանդացի կոմպոզիտորը ստեղծագործական որոշակի փուլում որպես մականուն ընդունում է Կոմիտաս անունը, որը կիրառում է տասնամյակներ շարունակ, բազմաթիվ հարցեր են առաջանում: Ինչպե՞ս նա ճանաչեց Կոմիտասին, ինչո՞ւ նախընտրեց նրա անունը, ի՞նչ դեր ունեցավ հայազգի երաժիշտը նիդերլանդացու ստեղծագործական ճակատագրում: Այս հարցերին հետևելով՝ հանդիպեցինք հետաքրքիր պատմության և ստեղծագործական բնագավառում այնպիսի իրողության, որտեղ կոմիտասյան ստեղծագործությունները հիմք են դարձել խոշոր կտավի սիմֆոնիկ երկերի համար:

### Նախապատմություն

2023 թ. Կոմիտաս Վարդապետի ստեղծագործությունները գրանցվեցին ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի Աշխարհի հիշողություն միջազգային ռեգիստրում<sup>1</sup>: Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտը ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ին այս առնչությամբ հայտ էր ներկայաց-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, shakhkulyan@yahoo.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 26.09.2024, գրախոսելու օրը՝ 26.11.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

<sup>1</sup> Սա հայ մշակույթում չորրորդ փաստագրական ժառանգությունն է, որ ընդգրկվել է Աշխարհի հիշողություն ռեգիստրում: Այստեղ գրանցվել են Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի հին ձեռագրերի հավաքածուն, աստղագետ Բենիամին Մարգարյանի՝ գալակտիկաների մասին ուսումնասիրությունը (կամ Բյուրականի առաջին ուսումնասիրությունը) և կոմպոզիտոր Արամ Խաչատրյանի ձեռագիր նոտաներն ու կինոերաժշտությունը:

րել 2021 թ.: 2022 թ. հոկտեմբերի 22-ին է վերաբերում հայտի նախնական, հունիսի 21-ին՝ վերջնական հաստատումը:

Աշխարհի հիշողություն անվանակարգում Կոմիտասի ժառանգությունը ներկայացվել էր դեռևս 2017 թ.: Նույն տարում մարտի 29-ին ՅՈՒՆԵՍԿՕ-յից հաստատում էին ուղարկել՝ շնորհավորանքի ուղեկցությամբ, որտեղ, այնուամենայնիվ, խնդրում էին տեղեկությունը չհրապարակել մինչև գլխավոր տնօրենի ստորագրությունը, սակայն դեկտեմբերի 15-ի նամակով ուղարկվեց մերժում, որտեղ պարզաբանվում էր, թե «Կոմիտասն ունի տեղական և տարածաշրջանային, այլ ոչ թե միջազգային նշանակություն»:

Մերժումից հետո երկրորդ հայտը պատրաստելիս Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտն առանձին մեծ բաժին հատկացրեց Կոմիտասի երաժշտության համաշխարհային տարածմանը, որտեղ ներառվեցին տեղեկություններ ինչպես կոմպոզիտորների, այնպես էլ կատարողների կողմից կոմիտասյան անդրադարձերի մասին: Ահա այս տեղեկությունները հավաքելու ընթացքում էր, որ հանդիպեցինք Ալեքսանդր Կոմիտաս անունով կոմպոզիտորին և նրա «Նվիրում Կոմիտասին» ստեղծագործությանը:

### Էդուարդ դե Բոեր

Էդուարդ դե Բոերը (ծնվ. 1957) կոմպոզիտորի ծննդյան անունն է: Սովորել է դաշնամուր և կոմպոզիցիա Ուտրեխտի կոնսերվատորիայում, ապա նվագախմբային դիրիժորություն՝ Մաստրիխտի կոնսերվատորիայում: 1981-90 թթ. հիմնականում հանդես է եկել որպես կատարող, իսկ 1990-ից որոշել է իր գործունեությունն ամբողջությամբ նվիրել ստեղծագործական աշխատանքին: Իր ստեղծագործությունների հիմնական մասը գրել է ըստ պատվերների: Այդպես հեղինակել է Նախերգանք նվագախմբի համար, «Լուսնի և արևի հարսանիքը» կանտատը, Ջուբակի և նվագախմբի առաջին կոնցերտը և այլն: Ներկայում հեղինակ է երեք օպերայի, երեք սիմֆոնիայի, երկու բալետի, երկու լարային կվարտետի, խմբերգային գործերի, նվագախմբային, ինչպես նաև փողային նվագախմբի համար գրված զանազան ստեղծագործությունների և այլն: Փողային նվագախմբի համար գրված նրա մի շարք ստեղծագործություններ ընդգրկվել են մրցույթներում որպես պարտադիր ծրագիր: Օրինակ՝ Vita Aeterna վարիացիաները ծրագրային են եղել Ռոտերդամի պղնձյա փողային նվագախմբերի մրցույթում, ֆրանսիական Championnat National de France մրցույթում, ապա նաև՝ Բիրմինգհեմում կայացած Բրիտանական մրցույթում:

Փողային գործիքների ստեղծագործական ոլորտում ներդրումների համար Էդուարդ դե Բոերն արժանացել է զանազան մրցանակների: Մասնավորապես՝ 2017-ին արժանացել է հոլանդական BUMA Brass Award-ին, 2018-ին Եկատերինբուրգում կայացած՝ մանկական ստեղծագործություններին նվիրված «Պետլան և գայլը» մրցույթում արժանացել է Առաջին մրցանակի «Սիմֆոնիկ գույների գործարան» վարիացիաների և ֆուգայի համար: Նույն տարում արժանացել է Asociación de Amigos de la Música de Yecla-ի Սանտա Չեչիլիա մրցանակին:

Բացի ստեղծագործական գործունեությունից՝ դե Բոերը նաև դասավանդում է և վարում զանազան աշխատանոցներ կոմպոզիցիայի բնագավառում:

### Կոմիտասյան ուղի

Էդուարդ դե Բոերը 1990 թ. ընդունել է Ալեքսանդր Կոմիտաս մականունը: Մականվան պատմության մասին հանգամանքները կոմպոզիտորը շարադրել է իր անձնական կայքէջում [3]:

Որպես ուսանող՝ կոմպոզիտոր դե Բոերին բոլորովին հոգեհարազատ չէին Ուտրեխտի կոնսերվատորիայի կոմպոզիցիայի բաժնի պահանջները, որովհետև ենթադրվում էր ստեղծագործել միայն այսպես կոչված՝ ժամանակակից տեխնիկաներով, ըստ պոստ-մոդեռնիստական ուղղությունների սկզբունքների: Հեղինակի մեկնաբանությամբ՝ ավանդական տոնայնական երաժշտության հետ կապի խզումը և Էդգար Վարեզ – Յանիս Քսենակիս ուղղությամբ մոդեռնիստական փոխադասության խրախուսումը իրեն հարազատ չէր: Նա ուսումնասիրում էր մոդեռնիստ կոմպոզիտորների՝ Անտոն Վեբերնի, Պիեռ Բուլեզի, Կառլհայնց Շտոկհաուզենի, Լուչանո Բերիոյի և Յանիս Քսենակիսի երաժշտական պարտիտուրները, սակայն վերջնականապես եկավ այն համոզման, որ չէր սիրում այդ երաժշտությունը՝ անգամ դրանք տեսականորեն լիարժեք հասկանալուց հետո: Արդյունքում նա փոխեց իր մոտեցումը և սկսեց ուսումնասիրել դասական լեզվամտածողություն ունեցող կոմպոզիտորների՝ Դմիտրի Շոստակովիչի, Սերգեյ Պրոկոֆևի, Բենջամին Բրիտենի ու Յան Սիբելիուսի երաժշտությունը: Ավելին, իր դաշնամուրի ուսուցիչ պրոֆեսոր Սաս Բունզեի ուղղորդմամբ և խրախուսմամբ նա սկսեց կարդալ մի շարք գրքեր ու հոդվածներ, որոնք իր համար ինքնաբացահայտման դեր ունեցան: Մասնավորապես, Չարլզ Ռոսենի «Դասական ոճ» հատորը [2], որը վերաբերում է բացառապես դասականներին՝ Հայդնին, Մոցարտին, Բեթհովենին, բոլորովին շրջեց նրա հայացքը երաժշտության վերաբերյալ:

Դե Բոերը սկսեց գրել դասական երաժշտությանը բնորոշ ոճով, սակայն նրան կոնսերվատորիան չէր խրախուսում, որովհետև այդպիսի գրելաոճը ժամանակակից չէր, անցած էր: Իսկ դե Բոերին այնքան խորթ էին պահանջները, որ նա անգամ պատրաստ էր չավարտել կոնսերվատորիան: Այս ժամանակ նա սկսում է փնտրել այլ մեթոդներ, այլ տեխնիկաներ և այս առնչությամբ գալիս է ֆոլկլորային երաժշտության նկատմամբ հետաքրքրությանը: Ահա այս ճանապարհին է, որ դե Բոերը հանդիպում է հայ երաժշտությանը, այդ թվում՝ Կոմիտասին և նրա գործունեությանը: Լայն ընդգրկումով կովկասյան երաժշտությունն է սկսում գրավել դե Բոերին, ինչի արդյունքում հեղինակում է «Կովկասյան էպիզոդ»-ը և երեք «Հայկական ռապսոդիա»-ները:

1990 թ. դե Բոերին առաջարկում են գրել ստեղծագործություն Ուտրեխտի ուսանողական երգչախմբի համար՝ 50-ամյա հոբելյանի առթիվ: Այս առնչությամբ նա հավաքում է 12-րդ դարի շուրջ գրված լատինական տեքստերով բանաստեղծություններ, որոնք, ըստ իրեն, կարող են փոխաբերականորեն համեմատվել մոդեռն արվեստի հետ: Երբ դե Բոերը հանդիպում է երգչախմբի հետ, ղեկավար անդամները նրան հարցնում են, թե արդյո՞ք նա կարող է գրել «գե-

ղեցիկ, ոչ թե մոդեռն երկ», քանի որ հանդիսավոր իրադարձություն էր սպասվում, և բազմաթիվ հյուրեր էին ներկա գտնվելու: Դե Բոերը պատմում է, որ հումորին ըմբռնումով է մոտենում և ստեղծում «Cantica artis» («Արվեստի երգեր») շարք տենորի, խառը երգչախմբի ու նվագախմբի համար:

Չորս բանաստեղծների լատինական տեքստերի հիման վրա գրված այս երկը դե Բոերին «իրահարում է» դիմել լատինական մականունի: Ավելի ստույգ՝ դե Բոերին գրավում էր ոչ կենդանի լեզվով մականուն ձեռք բերելու գաղափարը: Նա կանգ է առնում Ալեքսանդր Կոմիտաս (Comitas) անվան վրա, և այստեղ լատիներեն լեզվի հանգամանքին զուգահեռ այլ պատճառներ ևս կային: Դե Բոերին Կոմիտասի կերպարը հետաքրքրում է ոչ միայն երաժշտական գործունեությամբ, այլև անվամբ: Comitas բառը՝ C, այլ ոչ թե K սկզբնատառով, լատիներենից թարգմանությամբ նշանակում է քաղաքավարություն, բարություն, առատաձեռնություն: Դե Բոերի համար սա որոշակի իմաստ է ձեռք բերում. «*Ես պիտի շարունակեմ պահպանել իմ ուղին և կշարունակեմ սրբեղծագործել այնպես, ինչպես ուզում եմ, բայց միշտ կմնամ ընկերասեր և քաղաքավարի ժամանակակից արվեստի երաժշտությանը վերաբերող հարցերի նկատմամբ*» [3]: Միևնույն ժամանակ, թե՛ Ալեքսանդր, թե՛ Կոմիտաս անունները հարգանքի տուրք էին այն երկու անհատներին, որոնցով նա հիանում էր: Դրանք էին հոլանդացի դաշնակահար Սաս Բունգեն, որի իրական անունը Էռնստ Ալեքսանդր է, և որը էական ազդեցություն էր ունեցել դե Բոերի երաժշտական ոճական ընկալումների ձևավորման հարցում, և հայ էթներաժշտագետ Կոմիտասը:

Միևնույն ժամանակ կոմպոզիտորն սկսում է մտածել Կոմիտաս բառի գրեթե լաճկի ուղղությամբ և միտումնավոր ընտրում է C սկզբնատառով գրելաձևը, որը նրա համար առնվազն արդարացում կարող էր լինել նույնանուն կոմպոզիտորից տարբերվելու համար, թեև ենթադրում էր, որ Կոմիտասի անունը՝ քաղված 7-րդ դարի կաթողիկոսի անունից, նույնպես պիտի լատինական ծագում ունենար: Իհարկե, դե Բոերի այս մեկնաբանության մեջ միամտության բաղադրիչը մեծ է, որովհետև նախ՝ նա նշում է, թե Կոմիտաս Վարդապետն իր անունը վերցրել է կաթողիկոսի անունից, և չգիտի, որ այս անունը նրան շնորհել են, ինքը չի ընտրել, և երկրորդ՝ Կոմիտաս կաթողիկոսի մասին նույն կերպ է արտահայտվում՝ ասելով, թե նա վերցրել է լատինական մականուն, ինչպես ինքն է վարվում: Ի դեպ, պետք է շեշտել, որ միջազգային տարբեր հեղինակավոր հանրագիտարաններում կա շրջանառվող մեկնաբանություն, ըստ որի Կոմիտասն ինքն է վերցրել իր անունը: Այս թյուր տեղեկության հիմքերը դժվարանում ենք գտնել, սակայն դե Բոերի համար հանրագիտարանները կարող էին տեղեկության բավարար համարելի աղբյուր լինել:

Դե Բոերը նաև պարզաբանում է, թե ինչու է դադարել կիրառել Կոմիտաս մականունը: 2011-13 թթ. «Նվիրում Կոմիտասին» վերնագրով իր Երրորդ սիմֆոնիան գրելուց ու դրա կատարումից հետո նա եկել է այն մտքին, որ իր մականունն արդեն ծառայել է իր նպատակին: Ահա այսպես նա վերադարձել է իր ծննդյան անունին:

### «Կոմիտասյան» ստեղծագործություններ

Ալեքսանդր Կոմիտաս անունը կրելու ընթացքում կոմպոզիտորը, ի թիվս բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների, հեղինակել է «Հայկական ռապսոդիա» վերնագիրը կրող երեք երկ փողային մեծ նվագախմբերի համար:

Փողային մեծ նվագախմբի համար գրված **«Հայկական ռապսոդիա»** 1-ը վերաբերում է դեռևս 1990-ին: Շուրջ 17 ռուպե տևողությամբ այս եռամաս ստեղծագործության առաջին մասում կիրառվել է «Դե յաման» երգը և մի քանի գործիքային դրվագներ, որոնք կոմպոզիտորը քաղել է դուդուկի կատարմամբ «Հայ երաժշտություն» կոչվող հավաքածուի երրորդ թողարկումից: Երկրորդ մասը հիմնվում է Շիրակի գյուվնդի, իսկ երրորդը՝ շալախոյի մեղեդու վրա: Ինչպես տեսնում ենք, հեղինակը, որը Կոմիտաս անունով առաջին կոմպոզիտորական քայլերն էր անում, դեռևս կոմիտասյան մեղեդի չի կիրառում, բացառությամբ, թերևս, այն հանգամանքի, որ «Դե յաման»-ի մի տարբերակ գրառել է Կոմիտասը<sup>2</sup>:

**«Հայկական ռապսոդիա»** 2-ը՝ պղնձյա փողային նվագախմբի համար, շուրջ 16 ռուպե տևողությամբ, գրվել է վեց տարի անց՝ 1996-ին: Նվագախմբի այս տեսակն անվանում են նաև «ֆանֆարային նվագախումբ»: Այստեղ ընդգրկվում են պղնձյա փողայիններ, սաքսոֆոնների ընդլայնված կազմ, հարվածայիններ և այլն: Այս տեսակի նվագախմբերը, որոնք հիմնականում զինվորական-բանակային երաժշտություն են նվագում, հատկապես տարածված են Բելգիայում, Նիդերլանդներում, ավելի քիչ՝ Ֆրանսիայում, Լյուքսեմբուրգում, Գերմանիայում և այլ եվրոպական երկրներում: Հայ կոմպոզիտորական երաժշտության ոճավորում հիշեցնող այս երաժշտության մեջ տեղ է գտել նաև լայն տարածում գտած հայկական «Թամզարա» պարերգը:

Պղնձյա փողային նվագախմբի համար է գրված նաև **«Հայկական ռապսոդիա»** 3-ը՝ թվագրված 2009-ով, որի պատվիրատուն Հոլանդիայի պաշտպանության նախարարությունն է: Այս ստեղծագործությունն էլ հիմնվում է մի պարեղանակի և Սայաթ-Նովայի «Ինչ կոնիմ հեքիմը» երգի վրա: Այսինքն՝ ակնհայտորեն կոմպոզիտորն իր ստեղծագործություններում հայ մշակույթից ներառել է զանազան ճյուղեր՝ ֆոլկլորից մինչև աշուղական արվեստ:

Ավելի փոքրածավալ երկ է շեփորի և դաշնամուրի համար գրված **«Ֆանտազիա հայկական շուրջպարով»** ստեղծագործությունը, որի՝ շեփորի և փողային նվագախմբի տարբերակ նույնպես իրականացրել է հեղինակը: Գրվել է 2010-ին՝ հիմքում ունենալով «Հայկական ռապսոդիա» 2-ի թեմաներից մեկը: Ընդ որում՝ նախնական տարբերակը կոմպոզիտորը գրել է իր որդու կատարման համար, իսկ նվագախմբային տարբերակն արդեն պատվեր է:

Ինչպես նշվեց, կոմպոզիտորի վերջին ստեղծագործությունը, որը գրվել է Ալեքսանդր Կոմիտաս մականունով, **«Նվիրում Կոմիտասին»** վերնագրով երրորդ սիմֆոնիան է: Շուրջ մեկ ժամ տևող այս երկը ունի թե՛ նվագախմբային տարբերակ՝ հարվածայինների ու տավիղի ներառմամբ, թե՛ փողայինների տար-

<sup>2</sup> Տե՛ս «Լե, լե, յաման» դաշնամուրային նվագակցությամբ երգը [1, էջ 127-129]:



բերակ: Այն քառամաս շար է, որտեղ մասերից յուրաքանչյուրն ունի իր ծրագրային վերնագիրը՝

1. Հիշողություններ
2. Ապրիլ, 1915
3. Վիշտ
4. Հավերժական խաղաղություն:

Վերնագրերը հեղինակը գրել է անգլերեն՝ ի տարբերություն նախորդ թվարկված ստեղծագործությունների հոլանդերեն վերնագրերի:

Սիմֆոնիայում կոմպոզիտորը ներառել է մեծ քանակությամբ կոմիտասյան ստեղծագործություններ: Այսպես, առաջին մասում կիրառվել են «Տէր, ողորմեա» Պատարագի երգը, «Կաքավիկ»-ը, «Գարուն»-ը («Արորն ասաց տատրակ հավքուն»), «Երանգի» և «Ունաբի» պարերի մեղեդիները: Այսինքն՝ ստեղծագործության մեջ տեղ են գտել ինչպես հոգևոր, այնպես էլ ժողովրդական երգ ու պարեր, ավելին՝ կոմիտասյան ինքնուրույն մեղեդու վրա հիմնվող ստեղծագործություն՝ «Կաքավիկ»-ը: Ընդ որում՝ կոմիտասյան որոշ ստեղծագործություններ անցնում են մեկից ավելի անգամներ՝ մասի տարբեր դրվագներում:

Սիմֆոնիայի երկրորդ մասում կոմիտասյան թեմաները փոքր-ինչ ավելի ուշ են սկսում ի հայտ գալ, ոչ թե սկզբից, ինչպես դա տեղի է ունենում առաջինում: «Տէր, ողորմեա» և «Էրվում եմ» երգերն են կիրառվել այստեղ: Եթե առաջինը հայտնի երգ է, և դրա ընտրության առումով հարցեր չեն առաջանում, ապա երկրորդի պարագայում ուշագրավ է կոմպոզիտորի ընտրությունը, որովհետև երգը, գեղարվեստական բարձրագույն արժեք ներկայացնելով հանդերձ, Կոմիտասի ամենից հաճախ կատարվող գործերից չէ: Այս տեսանկյունից՝ անգամ տպավորություն է ստեղծվում, որ կոմպոզիտորը կարող էր հայ երաժշտության առնչությամբ խորհրդատու ունենալ, թեև այդպիսի որևէ հանգամանք հայտնի չէ:

«Տէր, ողորմեա»-ն է տեղ գտել նաև սիմֆոնիայի երրորդ մասում, բայց եթե առաջին մասերում երգը դրսևորվում էր հատվածաբար և մոտիվային զարգացման էր ենթարկվում, ապա երրորդում այն անցնում է ամբողջությամբ: Երրորդ մասում կիրառվել է նաև «Կռունկ»-ը՝ կրկին ամբողջությամբ: Այս երկու երգերը մշակման են ենթարկվում փոխեփոխ:

Սիմֆոնիայի չորրորդ մասում տեղ են գտել Կոմիտասի «Ետ ու առաջ» պարը, որի թերևս ամենից հատկանշական բնութագիրը ռիթմական ինքնատիպությունն է, ապա՝ «Կաքավիկ»-ը, որն այստեղ կիրառվում է ամբողջական, ոչ թե հատվածաբար: Այսինքն՝ Եղեռնի, ապա նաև վշտի վերարտադրումից հետո սիմֆոնիայի խաղաղություն խորհրդանշող մասի համար կոմպոզիտորն ընտրել է հենց այս գործերը:

### Եզրակացություն

Կոմիտաս մականունով երկար տարիներ ստորագրող կոմպոզիտոր Էդուարդ դե Բոերի ստեղծագործությունը երաժշտության ստեղծման բնագավառում միջմշակութային երկխոսության ուրույն օրինակ է: Այլ մշակույթով ոգեշնչվելու և դրա հիման վրա արևմտյան երաժշտության ձևերին ու ոճերին պատկանող

ստեղծագործություններ գրելու փորձն, անշուշտ, առաջինը չէ: Ավելին՝ այսպիսի մոտեցումը վաղ ակունքներ ունի: Հասկանալի է, որ այլ ազգերի երաժշտությանն անդրադառնալու մոտեցումների տարբերություններն էլ յուրաքանչյուր դեպքում հանգեցնում են ինքնատիպ արդյունքների:

*Ո՞ր ոճին է պետք դասել դե Բոերի՝ հայկական մեղեդիներ կիրառող ստեղծագործությունները:*

Եթե փորձենք գնահատել դե Բոերի երաժշտությունը ոճական տեսանկյունից, այն, իհարկե, արևմտյան է, որովհետև հայկական երաժշտության կիրառությունը վերաբերում է միայն թեմաների ընտրությանը, իսկ կոմպոզիտորական աշխատանքը վերաբառնալով է եվրոպական երաժշտության ստեղծագործական նորմերը:

*Որքանո՞վ է ընկալելի «կոմիտասականությունը» կամ «հայկականությունը» դե Բոերի երկերում:*

Ընկալելի են մեղեդիները, սակայն ստեղծագործական միջավայրն այլ պայմաններ է թելադրում, դրանք ինտեգրված են արևմտյան երաժշտության ստեղծագործական պայմաններին, ուստի հայկականության կամ կոմիտասականության հիմքերը մեղեդիների առկայությամբ էլ բավարարվում են:

Բնական է, որ ոչ հայ ունկնդրի համար երաժշտությունը թարմ, զուցե նաև՝ անսովոր կարող է հնչել: Այս առնչությամբ կոմպոզիտորի ստեղծագործական մտահղացումը շահեկան է:

#### Գրականություն

1. Կոմիտաս. Երկերի ժողովածու, հատոր 1, խմբ.՝ Ռ. Աթայան. Երևան, «Հայպետհրատ», 1960:
2. Rosen C. The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven (No. 653), 1998, W.W. Norton & Company.
3. <https://www.eduarddeboer.org/alexander-comitas/> (23.04.2024):

#### References

1. Komitas. Collected works, Vol. I, Editor in Chief R. Atayan. Yerevan, Armenian State Publishing House, 1960 (In Armenian).

#### ДАНЬ УВАЖЕНИЯ ВЕЖЛИВОСТИ: ОТ КОМИТАС-А К СОМИТАС-У

ТАТЕВИК ШАХКУЛЯН\*

**Для цитирования:** Шахкулян, Татевик. “Дань уважения вежливости: от Komitas-a к Comitas-y”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 67-74. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-67

Нидерландский композитор Александр де Боер долгие годы пользовался псевдонимом Комитас. Этим именем он подписывал многие свои произведения. В этот период, наряду с другими произведениями, он создал ряд композиций,

\* Старший научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, shakhkulyan@yahoo.com, статья представлена 26.09.2024, рецензирована 26.11.2024, принята к публикации 10.06.2025.

основанных на армянских музыкальных мелодиях, взятых из народной, духовной и композиторской музыки. Его последнее произведение, основанное на армянских мелодиях, – это Третья симфония, названная «Дань уважения Комитасу». После опубликования этой симфонии композитор счел свою миссию по выражению отношения к Комитасу выполненной и вернулся к своему настоящему имени.

Данная статья посвящена Александру де Боеру и его творчеству. Обсуждаются его мотивы обращения к музыке Комитаса, история его знакомства с армянской музыкой, а также рассматриваются его произведения, содержащие отрывки или полные мелодии армянской музыки.

**Ключевые слова:** Комитас, армянская музыка, Александр де Боер, латынь, симфония, «Господи, помилуй», «Куропатка».

## A TRIBUTE TO POLITENESS: FROM KOMITAS TO COMITAS

TATEVIK SHAKHKULYAN\*

**For citation:** Shakhkulyan, Tatevik. "A tribute to politeness: from Komitas to Comitas", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 67-74. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-67

The Dutch composer Alexander de Boer used the pseudonym Komitas for many years. This way he signed many of his works. During that time, along with other works, he authored a number of compositions that are based on Armenian musical melodies, drawn from folk music, spiritual music or art music. His latest work to be based on Armenian melodies, is the Third Symphony, entitled *Tribute to Komitas*. After the performance of this symphony, the composer considered the mission of expressing his attitude towards Komitas accomplished and returned to his birth name.

This paper presents Alexander de Boer and his work, discusses his motivations for referring to Komitas music, the history how he came to the concept of Armenian music, and then discusses his works that contain excerpts or complete melodies from Armenian music.

**Key words:** Komitas, Armenian music, Alexander de Boer, Latin, symphony, Lord have mercy, The Partridge.

---

\* Senior Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, shakhkulyan@yahoo.com. The article has been delivered on 26.09.2024, reviewed on 26.11.2024, accepted for publication on 10.06.2025.

## ԱՎԱՆԴԱԿԱՆՆ ՈՒ ԱՐԴԻԱԿԱՆԸ ԴՈՒԴՈՒԿԻ ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅՆԱՑՄԱՆ ԳՈՐԾԸՆԹԱՑՈՒՄ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՊԻԿԻՉՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Պիկիչյան, Հռիփսիմե: «Ավանդականն ու արդիականը դուդուկի համաշխարհայնացման գործընթացում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 75-89. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-75

1980-ական թվականներից հասարակական գիտակցության մեջ սկսվեց դուդուկի՝ որպես ազգային երաժշտության խորհրդանիշներից մեկի, ընկալման փոխակերպումը: Զգալի փոփոխություններ տեղի ունեցան նվագարանի պատրաստման, կատարողական ավանդույթների և կիրառման ոլորտներում: Սույն հոդվածում կքննարկվեն այդ փոփոխությունների պատճառահետևանքային կապերը և դրանց հնարավոր զարգացման ուղիները:

Դեռևս 20-րդ դարի 70-ական թվականներից, մեծանուն դուդուկահար Զիվան Գասպարյանի արտասահմանյան բազմաժանր համերգների ու ծայնագրությունների շնորհիվ՝ դուդուկը լայն ճանաչման ու ընդունելության արժանացավ աշխարհի տարբեր երկրներում՝ ամրագրելով նվագարանի հայկական արմատներն ու կատարողական ավանդույթը: 1980-ականներին՝ Ավետ Տերտերյանի, Յուրի Գևորգյանի, Վաչե Շարաֆյանի, Ռուբեն Ալթունյանի, Արզաս Ոսկանյանի և այլ կոմպոզիտորների շնորհիվ, նվագարանի արքեստրիկային հնչողությունը ներմուծվեց նաև սիմֆոնիկ և կամերային երաժշտության տարբեր ժանրեր: Շուտով դուդուկը սկսեց կիրառվել նաև արևմտյան ջազում՝ դառնալով էկոջազի և էթնոջազի յուրահատուկ բաղադրիչ: Հատկանշական է, որ տարբեր մշակութային առանձնահատկություններ և նախասիրություններ ունեցող թե՛ սովորական ունկնդիրների, թե՛ մասնագետների շրջանում դուդուկի եզակի տեմբրն ընկալվում էր որպես հնագույն քաղաքակրթության հնչյունային արտահայտություն: Այդ ընկալումների հաստատումն են աշխարհի առաջատար կինոստուդիաների կողմից նկարահանված բազմաթիվ պատմական ֆիլմերը:

20-րդ դարում տարբեր երկրներում մշակված տրանսցենդենտալ մեղիտացիայի տեխնիկաներում սկսեցին օգտագործել դուդուկի հնչողությունը և հատկապես նրա լայնաշունչ նվագները՝ որպես բնության և աստվածային սկզբնավորման կապի հնչյունային փոխակերպում (դուդուկի հնչողությունը՝ որպես նախնու ձայն և արմատների խորհրդանիշ):

1988 թվականի ավերիչ երկրաշարժը, Արցախյան պատերազմը, ինչպես նաև հետխորհրդային տարիներին Հայաստանում տեղի ունեցած քաղաքական և տնտեսական փոփոխությունները ստեղծեցին բազմաթիվ դժվարություններ: Ավելի անվտանգ և բարեկեցիկ կյանք գտնելու հույսով՝ բազմաթիվ երաժիշտներ և նվագարանագործ վարպետներ այլ մասնագետների հետ միասին տեղափոխվեցին ԱՄՆ և Եվրոպա: Տեղի հայկական սփյուռքը նրանց ջերմ ընդունեց, և շատ երաժիշտներ աշխատանք գտան ռեստորանային և ժամանցային ոլորտում: Առավել հայտնի գործիչներն աստիճանաբար ընդգրկվեցին համաշխարհային շուու-բիզնեսի տարբեր նվագախմբերում, ինչպես նաև աչքի

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի ավագ գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարանի դոցենտ, պատմական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ, [riposh@mail.ru](mailto:riposh@mail.ru), հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 10.09.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.12.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

ընկան կրթության ոլորտում: Ավելի քան երեք տասնյակ օտարազգի երաժիշտներ ուսանեցին արտերկրում հայ վարպետների կողմից բացված դասարաններում: Նրանցից ոմանք, յուրացնելով դուդուկի կատարողական ավանդույթը, փորձում են այն մեկնաբանել և արդիականացնել սեփական աշխարհայացքի հիման վրա, ինչը հաճախ հանգեցնում է գործիքի կառուցվածքի, տեխնիկական հնարավորությունների և գործառույթի փոփոխությանը:

**Քանալի բառեր՝** դուդուկ, ավանդական երաժշտություն, հնչյունային արքեստիպ, էկոջազ, էթնոջազ, Վարդան Բունի, Զիվան Գասպարյան:

### Ներածություն

Դուդուկը պատկանում է վերադիր երկլեզվակ ծայնոցով [2, էջ 332] (եղեգնյա պիպիչ, ծվվան, մունդշտուկ) փայտե փողային նվագարանների շարքին, գլանաձև հորոյների ընտանիքին: Նվագարանի հնագույն նախատիպերը հայտնաբերվել են եգիպտական դամբարաններում և ըստ գիտնականների՝ շուրջ 4000 տարվա վաղեմություն ունեն [8, էջ 160; 18, էջ 19]: Ավանդական հայկական դուդուկն առավելապես պատրաստվում է ծիրանենու, երբեմն՝ վայրի տանձենու (հազվադեպ՝ վայրի սալորենու, խնձորենու, թթենու, ընկուզենու) փայտերից: Փողի գլխիկի ուռուցիկ մասում ամրացվող ծայնոցի լարվածքը կարգավորվում է խաղողի որթի ճկվող մասից պատրաստված ձվաձև օղակով: Նման մի օղակ (պտկալ) էլ ամրացվում է ծայնոցի բերանի լայնացող հատվածում՝ լեզվակները պահպանելու նպատակով: Ուղիղ, բաց, գլանաձև փողի երեսի մասում տեղադրվում է յոթ կամ ութ, իսկ հակառակ կողմում՝ մեկ ծայնանցք: Զայնավերարտադրման անցքերի դասավորությունը կարող է լինել հավասարաչափ կամ՝ խմբերով: Զայնածավալը՝ փոքր օկտավայի a-f2: Դուդուկի հնչյունաշարը դիատոնիկ է, սակայն, ծայնանցքերը կիսով չափ բացել-փակելու շնորհիվ՝ վարպետ երաժիշտները կարողանում են ստանալ նաև քրոմատիկ հնչյունաշար: Թեև նվագարանը զուրկ է օբերտոնային միջոցներից, այսուհանդերձ, վարպետ կատարողները կարողանում են վերին ռեգիստրում ևս երկու հավելյալ ծայն ստանալ՝ ապլիկատուրային հնարքների շնորհիվ [8, էջ 156-158]: Հայաստանում առավելապես տարածված են դուդուկի մեծ (40,5x1,6 սմ), միջին (33,5x1 սմ) և փոքր (25,5x0,6 սմ) տեսակները: Ժողովրդական վարպետների պատրաստած նվագարանների չափերը քարացած չեն և կարող են փոքր-ինչ տարբերվել միմյանցից:

Դուդուկի ընտանիքի նվագարանների տարածման արեալը խիստ ընդգրկուն է. Հայաստան, Ասորեստան, Փոյուգիա, Հունաստան, Արաբական աշխարհ, Միջին Ասիայի և Կովկասի երկրներ, Ճապոնիա, Չինաստան, Հնդկաստան... 21-րդ դարում դրանց ցանկն ավելի ու ավելի է ընդարձակվում: Տարբեր ժողովրդական մշակույթներում նվագարանի անվանումներն են դուդուկ, փող, գլանափող, նայ, նեյ, դավալ, ծիրանափող (հայեր), ավլուս (հույներ), դուդուկ (վրացիներ), յաստի բալաբան (դաղստանցիներ), դուդուկ (կաբարդինո-բալկարներ), մայա (քրդեր), գուան (չինացիներ) [9, էջ 81, 88, 93, 105, 106; 12, էջ 44-49; 13, էջ 14, 85]: Դուդուկն ունի փափուկ, թավշյա տեմբր և լայն տեխնիկական

հնարավորություններ: Այդ առանձնահատկությունների շնորհիվ առավել բազմաբնույթ է դառնում նվագարանի երկացանկը՝ բարդ, իմպրովիզացիոն ստեղծագործություններից (լայնաշունչ, ծավալուն դասական արևելյան մուղամներ) մինչև ժողովրդական թախծոտ երգ ու նվագներ, աշխույժ ու դիրքակալ պարեր:

20-21-րդ դարերում աշխարհի տարբեր հորիզոնականներում դուդուկի նկատմամբ աճող հետաքրքրությունը պայմանավորված է նաև նրա յուրահատուկ տեմբրով, որը, մասնագետների հավաստմամբ, մարդու ծայնին ամենամոտ հնչերանգն ունեցող նվագարանն է: Եվ բոլորովին էլ պատահական չէ, որ հայոց պատկերացումներում այն ընկալվում է իբրև «հայի հոգու ծայն»:

### **Նվագարանի կենցաղավարման ավանդույթը**

Ու թեև կատարյալ նվագարան ստեղծելու և լիարժեք հնչեցնելու համար թե՛ նվագարանագործական, թե՛ կատարողական վարպետությանը միտված հատուկ գիտելիք, տարիների փորձ ու հմտություններ են պահանջվում, այսու, մասնագիտական գրականության տվյալների և մեր դաշտային հետազոտությունների հիման վրա կարող ենք փաստել, որ 19-20-րդ դդ. Հայաստանում չկար որևէ մարդ, որտեղ դուդուկահարների գոնե 2-3 նվագուրդ չգործեր [11, 1958, էջ 139-157, 1972, էջ 41-46; 7, էջ 160-166; 5, էջ 11-24; 2, էջ 25-60]:

Հիշենք, որ ավանդական կյանքում գործող արհեստավարժ դուդուկահարը լավագույնս տիրապետում էր գրեթե բոլոր փողային նվագարաններին՝ զուռնա, սրինգ, շվի, պկու և յուրաքանչյուր դեպքում նվագարանի ու երգացանկի ընտրությունը համապատասխանեցնում էր տվյալ միջավայրին, հավաքույթի կամ ծեսի առիթին և հանրային պահանջարկին: Բացի ընտանեկան ու համայնական հավաքույթների հրավերներից, ավանդույթի համաձայն, երաժիշտները պարտադիր մասնակցում էին նաև ժողովրդական բոլոր տոներին, ծեսերին և ուխտագնացություններին՝ հարգանքի տուրք մատուցելու օրվա խորհրդին և երաժշտությամբ ամբողջացնելու տոնական ու ծիսական մթնոլորտը: Տոնի հարակից օրերին ևս, գյուղից գյուղ շրջող զուռնաչիների ու դուդուկահարների նվագուրդներն ամենուր ցանկալի հյուրեր էին: Այս ճանապարհով, տարբեր ազգագրական գավառներին բնորոշ երգերն ու մեղեդիները տարածվում էին երկրով մեկ և համահայկական ճանաչում ստանում: Բացի այդ, հայ անվանի երաժիշտներից շատերը հաճախ հարևան ժողովուրդների տոներն ու խնջույքները պատվելու հրավերներ էին ստանում տարածաշրջանի երկրներից և, ըստ հրավիրող կողմի մշակութային առանձնահատկությունների, հրավերի առիթի ու պատվիրատուի նախասիրությունների, նվագացանկը համալրում էին նաև արևելյան նվագներով ու հյուրընկալ ժողովրդի երգ ու պարով: Հընթացս, հրավիրյալ բնակավայրերում տարածվում էին նաև հայկական սիրված մեղեդիները: Երաժիշտների մեծ մասը հանպատրաստից հորինման վարպետ էր և կարողանում էր տոնին, ծեսին և ունկնդրի ճաշակին համապատասխան ելևէջադարձել կամ փոխակերպել ավանդական նվագներն ու երգերը՝ նորովի մեկնաբանելով կամ դրանց տարբերակները ստեղծելով: Կարելի է փաստել, որ այս կերպ՝ նվագարանն ու երաժշտությունը ազգային ու կրոնական պատկանելությունից

անդին էին ընկալվում ու տարածվում տարբեր երկրներում ու մշակույթներում [14, էջ 245-261]: Ըստ ամենայնի, հիշյալ երևույթը դիտարկելի է իբրև երաժշտության միջոցով ձևավորվող համաշխարհայնացման մի ինքնատիպ գործընթաց:

### **Դուդուկի հանրահռչակման ուղիները**

Խորհրդային տարիներին, հայ երաժիշտներն ու նվագարանագործ վարպետները հիմնականում գործում էին ԽՍՀՄ հանրապետություններում և մասնակի համերգային շրջագայություններ էին ունենում նաև սփյուռքի հայ գաղթօջախներում: Ավելի ուշ, երբ ընդլայնվեցին ազգային երաժշտախմբերի շրջագայությունների հնարավորությունները (1970-80-ական թթ.), մեծանուն դուդուկահար Զիվան Գասպարյանի արտասահմանյան բազմաժանր համերգների ու ծայնագրությունների շնորհիվ՝ դուդուկն առավել լայն ճանաչման ու ընդունելության արժանացավ նաև աշխարհի տարբեր երկրներում՝ ամրագրելով նվագարանի հայկական արմատներն ու կատարողական ավանդույթը:

Ազգային նվագարանների և հատկապես դուդուկի հանրահռչակմանը նպաստում էր նաև դասական երաժշտության ոլորտում ավանդական երաժշտամտածողության տարրերի ու ինքնության խորհրդանիշների ներմուծումը: Ասվածի լավագույն արտահայտությունները դարձան 1980-ական թթ. Ավետ Տերտերյանի, Յուրի Գևորգյանի, Վաչե Շարաֆյանի, Ռուբեն Ալթունյանի, Արզաս Ոսկանյանի և այլ կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները, որոնց շնորհիվ դուդուկի արքետիպային հնչողությունը ներմուծվեց նաև սիմֆոնիկ ու կամերային երաժշտության տարբեր ժանրերում [16, էջ 100-105]: Հիշյալ հեղինակների երկերում դուդուկը մերթ հնչում էր իբրև ազգային ինքնության խորհրդանիշ, մերթ՝ կորուսյալ երկրի ու արմատների կանչ ու վերադարձ և, իր բնական հնչողությամբ ու տեմբրով, ներառվում եվրոպական դասական նվագարանների հնչյունային մտածողության ծիրում: Կոնցեպտուալ արվեստի շրջանակներում՝ դուդուկի նվազը ներկայանում էր իբրև ազգային ու համամարդկային ներհյուսման հղացք: Նկատենք, որ Վ. Շարաֆյանի ծրագրային ստեղծագործություններում կոմպոզիտորը փորձում էր հիպերտեքստի օրենքներով ստեղծել մի տիեզերական հարացույց, որտեղ բոլորը կարող են մուտք ունենալ՝ պահպանելով սեփական ինքնությունը՝ միաժամանակ չխանգարելով ուրիշներին և չխաթարելով կառույցի ամբողջականությունը: Կոմպոզիտորի ստեղծագործության խտասալիկը ծայնագրվել է «On The Fortieth Day». Chamber Workes for Strings and Armenian folk Instruments. Traditional Crossoads CD 6003. «Մետաքսի ճանապարհ» հանրահայտ նվագախմբի և անվանի դուդուկահար Գևորգ Դաբադյանի կատարմամբ [15, 141-147]: Հիշյալ համատեքստում՝ հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն այսօր էլ մեծ հաջողությամբ հնչում են աշխարհի տարբեր հորիզոնականներում ու ջերմ ընդունելության արժանանում:

Դասական երաժշտության շրջանակներում դուդուկի հնչողության ու հնարավորությունների համաշխարհայնացման գործընթացին զուգահեռ՝ նվագարանը մուտք գործեց նաև Արևմուտքի ջազային տիրույթ՝ վերաճելով էկզոզաֆի և էթնոջաֆի ինքնատիպ բաղադրիչի: Աստիճանաբար, հայ դուդուկահարները

սկսեցին հրավերներ ստանալ նաև աշխարհի տարբեր երկրներում գործող երաժշտախմբերից ու ներգրավվել թեմատիկ փառատոների առիթներով ստեղծվող բազմաբնույթ նվագախմբերում: Ուշագրավ է, որ տարբեր մշակութային առանձնահատկություններ ու նախասիրություններ ունեցող ունկնդիրների ու մասնագետների մտապատկերում դուդուկի յուրօրինակ տեմբրն ընկալվում էր իբրև հավերժության կամ տիեզերքի ձայն, հաճախ նաև՝ հնագույն քաղաքակրթության հնչյունային արքեստիպ: Նման պատկերացումների հաստատումը դարձան աշխարհի առաջատար կինոստուդիաների նկարահանած պատմական բնույթի բազմաթիվ կինոնկարները: Իբրև օրինակ, հիշենք համաշխարհային հռչակ վայելող «Սպարտակ», «Կալիգուլա», «Գլադիատոր», «Քրիստոսի վերջին փորձությունը», «Արտույտների ագարակը», «Արարատ», «Եվգենի Օնեգին» և միլիոնավոր հանդիսատեսների հիացմունքին արժանացած տասնյակ այլ կինոնկարներ: Հիշենք, որ օտարազգի ունկնդիրներն առաջին անգամ դուդուկի հնչողությանը հաղորդակցվել էին ականավոր դուդուկահար Վաչե Հովսեփյանի կատարմամբ՝ հայ ավանդական «Հովերն ընկան» մեղեդու միջոցով, որը հանրահայտ երաժիշտ Պիտեր Գեբրիելի գործիքավորմամբ, 2004 թ. հնչեց բուռն քննարկումների առիթ դարձած, «Քրիստոսի վերջին փորձությունը» ֆիլմում: Այս համատեքստում կարելի է դիտարկել նաև 20-րդ դարում աշխարհի տարբեր երկրներում ծավալվող տրանսցենդենտալ մեդիտացիաների (մտավարժանք) տեխնիկաներում հաճախ կիրառվող դուդուկի հնչողությունն ու հատկապես լայնաշունչ նվագներն՝ իբրև բնություն-աստվածային սկիզբ կապի հնչյունային փոխակերպում: Հայդմ՝ դուդուկի տեմբրն ու հնչողությունն ընկալվում էր որպես նախնու ձայն ու հնամենի արմատների խորհրդանիշ:

### **Կատարողական վարպետությունից դեպի ուսուցում**

Նվագարանի նկատմամբ նման լայն հետաքրքրությունն ու պահանջարկը նպաստեցին, որ հետխորհրդային տարիներին Հայաստանում ձևավորված քաղաքական, տնտեսական կտրուկ փոփոխությունների, 1988 թ. ավերիչ երկրաշարժի, արցախյան պատերազմի հետևանքով ստեղծված բազմաթիվ դժվարություններից խուսափելու, առավել ապահով ու հարմարավետ կյանք գտնելու ակնկալիքով, տարաբնույթ մասնագետների հետ միասին, ԱՄՆ և Եվրոպայի տարբեր երկրներ տեղափոխվեցին նաև բազմաթիվ երաժիշտներ ու նվագարանագործ վարպետներ: Արտերկրում հաստատված երաժիշտներից շատերը ջերմ ընդունելություն ու աշխատանք գտան սփյուռքի հայրենաբաղձ համայնքների ռեստորանային ու ժամանցային կյանքում (լավագույն օրինակներից է Լոս Անջելես տեղափոխված գյումրեցի սիրված դուդուկահար Մկրտիչ Մալխասյանը՝ Մըկըլ), իսկ առավել ճկուն մտածողությամբ երիտասարդներն աստիճանաբար ներգրավվեցին նաև համաշխարհային շուր-բիզնեսի բազմաբնույթ նվագախմբերում և կրթության ոլորտում:



Արտերկրում գործունեություն ծավալած անվանի դուդուկահարների առաջատարներից են նաև Արա Բախտիկյանն ու Լևոն Չատիկյանը<sup>1</sup>, որոնց կատարողական արվեստն ավելի գնահատված ու փնտրված էր եվրոպական երկրներում: Համերգային կատարումներից զատ, նրանք դուդուկի ուսուցման դասարաններ բացեցին եվրոպական քաղաքներում: Օրինակ, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի անվանի դասախոս Խաչիկ Խաչատրյանի և դուդուկահար Գևորգ Դաբաղյանի մասնագիտական դասարաններում ուսանած Լևոն Չատիկյանը 2007 թ. Ֆրանսիայի Ռոման քաղաքի կոնսերվատորիայում Եվրոպայի առաջին դուդուկի դասարանն է բացել, որն առ այսօր գործում է պետության հովանու ներքո: Որոշ ժամանակ անց, Վալանս և Ռոման քաղաքների միավորման շնորհիվ, Վալանս-Ռոման կոնսերվատորիայի դուդուկի դասարանն ավելի է ընդլայնվել: 2009-2011 թթ. Լ. Չատիկյանը Ֆրանսիայում մասնակցել է պրոֆեսորի որակավորման դասընթացին և ստացել պրոֆեսորի կոչում: 2018-2022 թթ. նա դուդուկ է դասավանդել նաև Ժնևի Էթնոակադեմիայում: 2021 թ. դուդուկի դասարան է հիմնել Փարիզի Պյուտո Դեֆանս շրջանի Ժան Բաթիստ Լյուի կոնսերվատորիայում, որը Եվրոպայում պետական կարգավիճակի արժանացած դուդուկի երկրորդ դասարանն էր:

Արա Բախտիկյանի (1962-2020 թթ.) կատարողական արվեստը բարձր էր գնահատվում Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Կանադայում ու անգամ Կորեայում: Նրա յուրօրինակ մտածողության ու նվագի առանձնահատկության հիմքը դուդուկահար պապից (Հայրիկ Բախտիկյան 1909-1982 թթ.) ժառանգած ժողովրդական երաժշտության բնիկ զգացողությունն ու կատարողականության ավանդույթն էր, որը տարիներ անց համալրվել ու ամբողջացվել էր նաև Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայում ստացած դասական երաժշտության ու Զիվան Գասպարյանի դպրոցին բնորոշ գիտելիքներով: Ու բնավ զարմանալի չէ, որ նրա երգացանկերում հավասարապես հնչում էին հայ և այլազգի դասական և ժամանակակից կոմպոզիտորների սիմֆոնիկ գործերը, ջազային համադրումները, արևելյան դասական մուլամները, հայկական ժողովրդական և միջնադարյան հոգևոր մեղեդիները: Նման բազմազանությունը, տարբեր ոճերի ու ազգության երաժիշտների հետ աշխատանքը փաստում էին Արա Բախտիկյանի մասնագիտական վարպետության<sup>2</sup> և մարդկային որակների մասին: Նա անընդհատ ձգտում էր բացահայտել ավանդական փողային նվագարանների տեմբրային ու կատարողական հնարավորությունները՝ համադրելով ժողովրդական ու դասական երաժշտության առանձնահատկությունները: Ա. Բախտիկյանը կարևոր ներդրում ուներ նաև հայկական դուդուկի լավագույն ավանդույթների տարածման և մասնագիտացված ուսուցման կազմա-

<sup>1</sup> Լ. Չատիկյանի գործունեության մասին տեղեկությունները փոխանցել է երաժշտագետ Միհր Նավոյանը, որի համար երախտագիտություն ենք հայտնում:

<sup>2</sup> Արա Բախտիկյանին հրավիրել էին նվագելու նաև Փարիզում Մոլիերի պիեսների բեմականացումների ընթացքում:

կերպման գործում: Հատկապես կարևորում ենք հայերեն, ֆրանսերեն և անգլերեն լեզուներով նրա հեղինակած «Դուդուկի ուսուցման ձեռնարկ»-ը, որ, ցավոք, չհասցրեց հրատարակել: Այդ գիրքը նրա կուտակած տարիների փորձի և մասնագիտական փնտրտուքների արդյունքն էր, որտեղ հեղինակը ապագա երաժիշտներին էր ներկայացնում դուդուկի տեխնիկական և կատարողական առանձնահատկությունները՝ դասական հորդի, կլարնետի հետ համեմատելով: Փչվածքի, ծայնարտաբերման, տեմբրի, մաքուր հնչողության և տեխնիկական տարբեր խնդիրները հաղթահարելուն ուղղված վարժությունների ու հմտությունների միջոցով՝ հնարավորություն էր ստեղծում հասնել ցանկալի արդյունքի: Գրքում զետեղված վարժությունների հետ միասին՝ ապագա երաժիշտներին էր մատուցում հայկական ժողովրդական ու արևելյան նվագներից, Կոմիտասի ծայնագրումներից, ինչպես նաև հայ և ֆրանսիացի դասական ու ժամանակակից կոմպոզիտորների ստեղծագործություններից կազմված մի հետաքրքիր երկացանկ: Դուդուկի ուսուցման այս ձեռնարկը ոչ միայն միտված էր նպաստելու սաների մասնագիտական կարողությունների զարգացմանն ու ներկայացմանը, այլև գեղագիտական ճաշակի և աշխարհայացքի ընդլայնմանը: Կարելի է վստահորեն ասել, որ Ա. Բախտիկյանի հեղինակած այդ ձեռնարկը նոր խոսք պիտի լիներ դուդուկի մասնագիտական ուսուցման գործընթացում, որը հնարավորություն կտար միջազգայնացնելու հայկական երաժշտության լավագույն ավանդույթները<sup>3</sup>: Զիվան Գասպարյանի, Արա Բախտիկյանի, Գևորգ Դաբալյանի, Լևոն Չատիկյանի և օտար երկրներում գործող հայ վարպետների դասառաններում ուսանել է երեք տասնյակից ավելի այլազգի երաժիշտ: Նրանց մի մասը, յուրացնելով դուդուկի կատարողական ավանդույթն, այսօր էլ փորձում է սեփական աշխարհընկալմամբ մեկնաբանել ու արդիականացնել նվագարանը, որը հաճախ հանգեցնում է նաև գործիքի կառուցվածքի, տեխնիկական հնարավորությունների ու գործառույթի փոփոխությունների: Ասվածի ցայտուն օրինակներից է հույն անվանի երաժիշտ Յանիի հանրահայտ նվագախմբի վենեսուելցի դուդուկահար Պեդրո Էուստաշեն:

Արտերկրում բնակություն հաստատած մեր հայրենակից, Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դուդուկի դասարանի շրջանավարտ Ռուբեն Կնյազյանը ևս որոշակի ներդրում ունի դուդուկի հանրահռչակ-

<sup>3</sup> Ցավոք, անսպասելիորեն կտրվեց տաղանդավոր երաժշտի կյանքի թելը և գրքի հրատարակման աշխատանքն ընդհատվեց: Կարծում ենք, տեղին է նշել, որ տարբեր ժամանակներում հայ երաժիշտները մեկ անգամ չէ, որ նախաձեռնել են դուդուկի ուսուցման ձեռնարկներ ստեղծել ու հրատարակել: Այս շարքում հիշենք դրանցից մի քանիսը. Կочаров Е. Школа игры на дудуке. Баку, 1978. Կочаров Е. Сборник пьес для игры на дудуке. Баку, 1979. Մինասով Գ. Դուդուկ. Երևան, 1988 (2004, 2-րդ վերամշակված և լրացված հրատ.), նույն հեղինակի՝ Քրեստոմատիա դուդուկի համար դաշնամուրի նվագակցությամբ, Երևան, 2017: Փոխադրումներ, մշակումներ, օրիգինալ ստեղծագործություններ դուդուկի համար, կազմեցին Գ. Դաբալյանը և Վ. Հովհաննիսյանը, Երևան, 2008:

ման գործընթացում: Իբրև դամ դուդուկահար՝ նա նվագակցել է Արա Բախտիկյանի կատարումներին Ֆրանսիայի և Գերմանիայի համերգային շրջագայությունների ընթացքում: Դրան զուգահեռ, դուդուկահար Արտյոմ Մինասյանի և դիոլահար Դավիթ Աբրահամյանի հետ միասին Փարիզում ստեղծել է «Երևան» անսամբլը, որը պարբերաբար ելույթներ է ունենում հայ և ֆրանսիացի ունկնդրի առջև: Ռ. Կնյազյանի հավաստմամբ՝ նվագարանի նկատմամբ հետաքրքրությունն այնքան մեծ էր, որ որոշեցին նաև դուդուկի և շվիի ուսուցման դասընթացներ կազմակերպել Ֆրանսահայ երիտասարդական միության՝ ԺԱՖ-ի հովանու ներքո: Վերջին տասը տարիների ընթացքում այդ դասընթացներին շուրջ 150 հայ և այլազգի երիտասարդ է մասնակցել [7]:

Այսու, ամենևին հակված չենք կարծել, թե նշված օրինակներով սահմանափակվում է դուդուկի համաշխարհայնացման գործընթացում իրենց ներդրումը ծավալող և աշխարհի տարբեր հորիզոնականներում սփռված մեր դուդուկահար հայրենակիցների և նվագարանին լիարժեք տիրապետող նրանց սաների գործունեությունը:

### **Ավանդական դուդուկի արդիականացման գործընթացը**

Հայ երաժիշտներն ու նվագարանագործ վարպետները պարբերաբար փորձել են կատարելագործել նվագարանի տեխնիկական ու կատարողական հնարավորությունները: Օրինակ, 1920-30-ական թթ. Արևելյան սիմֆոնիկ նվագախմբի համար Վարդան Բունին վերակառուցեց նվագարանը՝ ստեղծելով երեք նոր տարբերակ: Դրանցից մեկը հեղինակի անունով կոչվեց Բունիֆոն [4, էջ 131]: Արևելյան երաժշտախմբերի ավանդույթի փոխակերպումները դրսևորվեցին նաև բժիշկ, զինվորական նվագախմբի կապելմայստեր Հովհաննես Իոննիսյանի (Բաքու, 1920) և Ա. Պետրոսյանցի (Ուզբեկստան) ստեղծած նվագախմբերում [4, էջ 290, 548; 10, էջ 395-396]: Նվագարանի կատարելագործմանն ու արդիականացմանը միտված պրպտումների ու ստեղծագործական մոտեցումների շնորհիվ՝ մեր ժամանակներում ևս ծնվում են դուդուկի նոր ու փոխակերպված տարբերակներ և անգամ՝ ամբողջական ընտանիքներ: 1992-2001 թթ. Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի դասախոս Գեորգի Մինասովը ստեղծեց վերակառուցված դուդուկի նոր տեսակներ՝ բաս, տենոր, բարիտոն և ստեղծեց երաժշտական քառյակ՝ դուդուկահարների կվարտետ [4, էջ 461]: Հիշենք նաև նվագարանագործ Ռ. Ռուշանյանի ստեղծած դուդուկի վերափոխված տարբերակները: Դուդուկահարների ավանդական եռյակը՝ դաստա, քառյակի՝ կվարտետ կամ մի ամբողջ նվագախմբի վերակերպելու տարաբնույթ փորձերի օրինակ էր 1980-ական թվականներին Երևանի «Գործիքային երաժիշտների բյուրո» (ԳԵԲ, Ռաբիս) կառույցի շրջանակներում Զիվան Գասպարյանի ստեղծած 30 դուդուկահարից բաղկացած նվագախումբը, որտեղ ընդգրկված տարբեր չափերի ու տեմբրերի դուդուկների բազմաձայն հնչողության շնորհիվ՝ նվագախումբը համեմատելի էր երգեհոնի հնչողության հետ: Հիշենք, որ երգեհոնի նախնական տեսակներից մեկը կոչվում էր հիդրավլիկ, որի ան-

վան մեջ կա դուդուկի ընտանիքի հնագույն նվագարանի՝ ավլոսի անվանումը<sup>4</sup>։ Երեք տասնյակ դուդուկահարից կազմված Ջ. Գասպարյանի ղեկավարած նվագախմբի երկացանկում, ի շարս ժողովրդական նվագների, ներառվել էին նաև միջնադարյան հոգևոր մեղեդիներ։

Հայաստանում և առավելապես Սփյուռքում դուդուկի հնչողության և տեմբրի ազգային ընկալումն առարկայական կերպավորում է ստանում անգամ չհնչող նվագարանի տեսքով և, իբրև ինքնության խորհրդանիշ, մուտք գործում նաև հուշանվերային համակարգ (սառնարանի մագնիս, արծանիկ, կրծքազարդ, փոքր չափերի և խաղալիք դուդուկներ)։ Ուշագրավ է, որ հուշանվերային դուդուկների հետ միասին, պաշտոնական կամ մասնագիտական այցերի ընթացքում, գործընկերներին ու պատվիրակություններին իրական դուդուկ-նվագարան նվիրելը ևս արվեստագետների ու հավաքորդների շրջանում հարգի նվեր է համարվում։

Փաստենք նաև, որ 2005 թ. ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի «Մարդկության բանավոր և ոչ նյութական ժառանգության գլոբալ գործոցների 3-րդ հռչակում» ծրագրում հավանության է արժանացել Հայաստանի ներկայացրած «Դուդուկի երաժշտություն» նախագիծը, և նվագարանն ընդունվել է իբրև համաշխարհային ժառանգության աներկբայելի արժեք։

Իբրև ամփոփում՝ կուզենայինք հակիրճ անդրադառնալ նաև 05.04–05.07.2024 թ. Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտում բացված «Զրույցներ եղեգի հետ» ժամանակավոր ցուցադրությանը, որն, իբրև հայ-ֆրանսիական երկխոսության մի յուրօրինակ միջավայր՝ միտված էր հանրության ուշադրությունը գրավել փողային-ծայնոցավոր նվագարանների (դուդուկ, կլարնետ, հոբոյ, սաքսոֆոն, պարկապույ) համար ծայնոցների լավագույն հումքատեսակ համարվող *Arundo donax* տեսակի եղեգնի պահպանման ու մշակման ավանդույթի խնդիրներին։ Այս եղեգնը մասնագիտական շրջաններին հայտնի է իբրև «երաժշտական եղեգ» կամ՝ «Պրովանսի եղեգ»։ Ցուցադրության համադրող Նայիրի Խաչատուրյանը ուղեցույց-գրքույկում նշում է. «Հայաստանում դեռևս պահպանված բույսի մշակման ավանդույթները և Ֆրանսիայում իրականացվող ժամանակակից հետազոտությունները ի մի են գալիս՝ նոր շունչ հաղորդելու եղեգին և «եղեգնի հասարակությանը», որը երկար ժամանակ մերն է եղել։ ...Հայ նվագարանագործները դուդուկի ծայնոցի համար կիրառում էին եղեգնի կոճղարմատից դուրս եկող հաստ ցողունը, իսկ զուռնայի համար՝ վերին հատվածի ավելի բարակ ցողունը։ Այս եղեգնատեսակը հավաքում էին նաև Գանձակի շրջակայքում, որը հայ ծայնոցագործներն անվանում էին «եղեգնի մայրաքաղաք»։ 1990-ականների Արցախյան պատերազմից հետո ծայնոցագործները *Arundo donax* էին հավաքում հարավում՝ Զրականի մոտակայքում, Արաքս գետի ափին։ Քանի որ եղեգնի մշակումն ու ծայնոցի պատրաստումն, ի տարբերու-

<sup>4</sup> Այս երևույթի վրա մեր ուշադրությունը հրավիրել է լուսահոգի երաժշտագետ Կարինե Խուդաբաշյանը։

թյուն Ֆրանսիայի, ո՛չ արդյունաբերացված էր և ո՛չ էլ ինստիտուցիոնալ հիմք ուներ՝ ձայնոցագործության մասին գիտելիքը փոխանցվում էր վարպետից աշակերտին կամ անհատական փորձառության վրա էր հիմնվում: ...Եվ եթե Ֆրանսիայում 2018 թվականից եղեգնի այս տեսակը գրանցված է ոչնչացման ենթակա օտարածին բուսատեսակների Սև գրքում, ապա հայ նվագարանագործներին այն այլևս հասանելի չէ, քանզի Արցախի հարավում աճող *Arundo donax* եղեգը 2023 թ. պատերազմական գործողությունների և Ադրբեյջանի կողմից տեղի հայ բնակչության բռնի տեղահանման հետևանքով՝ այլևս անմատչելի է դարձել» [1, էջ 1-6]:

Դասական և ժողովրդական փողային նվագարանների համար եղեգնի հավաքման, մշակման, պատրաստման ու ստեղծված բազմաբնույթ ձայնոցների տարատեսակների հետ միասին՝ ցուցադրության մեջ ներկայացվում են նաև ֆրանսիացի հոբոյահար Լուա Սուլիեի էթնոերաժշտագիտական հետազոտությունները, որը 2022 թվականից բնակվելով Հայաստանում՝ դաշտային աշխատանքներ է իրականացրել ճանաչված դուդուկահար Գևորգ Դաբաղյանի և ձայնոցագործ Հովհաննես Խուդավերդյանի հետ:

Թանգարանի ինքնատիպ ձևավորված ցուցասրահներում (դիզայներ՝ Մագդա Շավակ) այցելուները հնարավորություն են ստանում ժողովրդական վարպետների կերտած դուդուկի, զուռնայի և երաժշտական գործիքներ արտադրող հայտնի ֆիրմաների կողմից ստեղծված հոբոյի, սաքսոֆոնի, կլարնետի, պարկապուկի ու տարբեր նվագարանների ձայնոցների, տեսանյութերի, ձայնագրությունների, ինչպես նաև ֆրանսիացի և հայ հետազոտողների չափագրությունների, դաշտային տետրերի, քարտեզների միջոցով անմիջականորեն հաղորդակցվել Հայաստանում ու Ֆրանսիայում ստեղծվող նվագարանների պատրաստման գործընթացին, լսել դրանց հնչողությունն ու խորհել մարդ-բնություն-երաժշտություն հավերժական հարաբերությունների պահպանության մասին:

### Եզրակացություն

Ուսումնասիրությունից կարելի է եզրահանգել, որ հայկական դուդուկի համաշխարհայնացման գործընթացը ձևավորվել է պատմական, մշակութային և գեղարվեստական բազմակողմ փոխազդեցությունների արդյունքում: Խորհրդային շրջանից ի վեր՝ դուդուկն աստիճանաբար դուրս է եկել տարածաշրջանային սահմաններից՝ դառնալով միջազգային երաժշտական միջավայրում ճանաչելի և պահանջված նվագարան: Այս գործընթացում առանցքային դեր են ունեցել հայ անվանի դուդուկահարների կատարողական արվեստը, ազգային երաժշտական մտածողության ներմուծումը դասական և ժամանակակից ժանրեր, ինչպես նաև կոմպոզիտորական նորարարական մոտեցումները:

Դուդուկի հնչողության ընդգրկումը սիմֆոնիկ, կամերային, ջազային և կինոերաժշտության ոլորտներում նպաստել է նրա ընկալմանը ոչ միայն որպես ազգային ինքնության խորհրդանիշ, այլև որպես համամարդկային հուզական հաղորդակցության միջոց:

Հետխորհրդային շրջանում հայ դուդուկահարների և նվագարանագործ վարպետների գործունեությունն արտերկրում նպաստել է դուդուկի մասնագիտական ուսուցման համակարգմանն ու միջազգային կրթական միջավայրում նրա կայունացմանը: Եվրոպական երկրներում հիմնված դուդուկի դասարանները և մեթոդական նախաձեռնությունները կարևոր քայլ են եղել գործիքի ակադեմիականացման և կատարողական ավանդույթի փոխանցման գործընթացում: Միաժամանակ, դուդուկի տեխնիկական և կառուցվածքային արդիականացման փորձերը վկայում են հայկական երաժշտական մշակույթի զարգացող բնույթի մասին՝ ապահովելով նվագարանի շարունակական կենսունակությունը ժամանակակից երաժշտական գործընթացներում: Հայսմ՝ դուդուկը ներկայանում է որպես ավանդական և արդիական արժեքները միավորող մշակութային երևույթ՝ կայուն տեղ զբաղեցնելով համաշխարհային երաժշտական համակարգում:

### Գրականություն

1. Զրույցներ եղեգի հետ, Կոմիտասի թանգարան-ինստիտուտի ցուցադրության ուղեցույց, կազմող՝ ցուցադրության համակարգող Ն. Խաչատուրեան. Երևան, 2024:
2. Կիրակոսյան Ա. Դուդուկահարներ: Դուդուկը. Երևան, Ակտուալ արվեստ հրատ., 2007, էջ 25-60:
3. Կոմիտաս վարդապետ, Հայ գեղջուկ երաժշտություն, Ուսումնասիրություններ եւ յօդաձևեր, գիրք Ա, Աշխատասիրութեամբ Գ. Գասպարեանի և Մ. Մուշեղեանի. Երեւան, Սարգիս Խաչենց հրատ., 2005:
4. Հայ երաժշտության հանրագիտարան. Երևան, Հայկական հանրագիտարան հրատարակչություն, 2019:
5. Հովհաննիսյան Ա. Հայկական ժողովրդական գործիք դուդուկը, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 10, 1984, էջ 67-70:
6. Պիկիյան Հ. Դուդուկ. Ավանդույթ և արդիականություն: Դուդուկը. Երևան, 2007, Ակտուալ արվեստ հրատ., էջ 11-24:
7. Պիկիյան Հ. Դաշտային նյութեր, 2023-2024 թթ.:
8. Քոչարյան Ա. Երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Հարկանային և շնչական երաժշտական գործիքները Հայաստանում. Երևան, «Ամրոց գրուպ» հրատ., 2008:
9. Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. Москва, Государственное музыкальное издательство, 1963.
10. История музыки народов СССР. Москва, Советский композитор, 1970.
11. Лисицын Срб. Старинные пляски и театрализованные представления армянского народа, т. 1. Ереван, 1958; т. 2, 1972, изд. Академии наук Арм. ССР.
12. Музыкальные инструменты мира; Иллюстрированная энциклопедия. Минск, Попурри, 2001.
13. Музыкальный энциклопедический словарь. Главный пед. Г.В. Келдыш. Москва, Советская энциклопедия, 1990.
14. Пикичян Р. Внутриэтнические и межэтнические отношения амкарств (братств) армянских музыкантов в традиционной культуре, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 2, 2020, с. 245-261.
15. Рухкян М. Дудук в современной профессиональной музыке, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, № 10, 2004, с.141-147.

16. Рухкян М. Авет Тертерян. Творчество и жизнь. Ереван, Наири, 2004.
17. Baines A. Ancient and Folk Backgrounds. James A. Macgillivray, The Woodwind, Musikal Instruments Through the Ages. Edited by Anthony Baines. A. Pelican Original. London, 1977.
18. Lavnac A. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire Paris, Librairie Delagrave, 1922.

## References

1. Conversations with the Reed, exhibition guide of the Komitas Museum-Institute, compiled by exhibition coordinator N. Khachaturyan. Yerevan, 2024 (In Armenian).
2. Kirakosyan A. Duduk Players: The Duduk. Yerevan, Actual Art Publishing House, 2007, p. 25-60 (In Armenian).
3. Komitas Vardapet, Armenian Folk Music: Studies and Articles, Book A, edited by G. Gasparyan and M. Musheghyan. Yerevan, Sargis Khachents Publishing House, 2005 (In Armenian).
4. Encyclopedia of Armenian Music. Yerevan, Armenian Encyclopedia Publishing House, 2019 (In Armenian).
5. Hovhannisyas S. The Armenian Folk Instrument Duduk, Herald of Social Sciences, № 10, 1984, p. 67–70 (In Armenian).
6. Pikichyan H. Duduk: Tradition and Modernity. In: The Duduk. Yerevan, Actual Art Publishing House, 2007, p. 11–24 (In Armenian).
7. Pikichyan H. Field Materials, 2023–2024.
8. Kocharyan A. Musical Instruments in Armenia: String and Wind Musical Instruments in Armenia. Yerevan, Amrots Group Publishing House, 2008 (In Armenian).
9. Vertkov K., Blagodatov G., Yazovitskaya E. Atlas of Musical Instruments of the Peoples of the USSR. Moscow, State Musical Publishing House, 1963 (In Russian).
10. History of the Music of the Peoples of the USSR. Moscow, Soviet Composer, 1970 (In Russian).
11. Lisitzyan S. Ancient Dances and Theatrical Performances of the Armenian People, Vol. 1. Yerevan, 1958; Vol. 2, 1972, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR (In Russian).
12. Musical Instruments of the World: An Illustrated Encyclopedia. Minsk, Popurri, 2001 (In Russian).
13. Musical Encyclopedic Dictionary. Chief Editor G.V. Keldysh. Moscow, Soviet Encyclopedia, 1990 (In Russian).
14. Pikichian R. Intraethnic and Interethnic Relations of Amkars (Brotherhoods) of Armenian Musicians in Traditional Culture, Herald of Social Sciences, 2020, № 2, p. 245-261 (In Russian).
15. Rukhkyan M. The Duduk in Contemporary Professional Music, Herald of Social Sciences, Yerevan, № 10, 2004, p. 141-147 (In Russian).
16. Rukhkyan M. Avet Terteryan: Creativity and Life. Yerevan, Nairi, 2004 (In Russian).

## ТРАДИЦИОННОЕ И СОВРЕМЕННОЕ В ПРОЦЕССЕ ГЛОБАЛИЗАЦИИ ДУДУКА

РИПСИМЕ ПИКИЧЯН\*

Для цитирования: Пикичян, Рипсиме. “Традиционное и современное в процессе глобализации дудука”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 75-89. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-75

С 1980-х годов в общественном сознании началась трансформация восприятия инструмента дудук – одного из символов национальной музыки, произошли ощутимые изменения в сфере изготовления музыкальных инструментов, исполнительских традиций и применения инструмента. В рамках статьи будут рассмотрены причинно-следственные связи и возможные пути развития указанных изменений.

Начиная с 70-х годов XX века, благодаря зарубежным многожанровым концертам и записям известного дудукиста Дживана Гаспаряна, дудук получил широкое признание в разных странах мира, констатируя его армянские корни и исполнительскую традицию. В 1980-е годы, благодаря Авету Тертеряну, Юрию Геворкяну, Ваче Шарафяну, Рубену Алтуняну, Арзасу Восканяну и другим композиторам, архетипическое звучание инструмента было внедрено также в различные жанры симфонической и камерной музыки. А вскоре после этого дудук стали использовать также в джазе на Западе, и он стал своеобразным компонентом экоджаза и этноджаза. Примечательно, что среди простых слушателей и профессионалов с разными культурными особенностями и предпочтениями уникальный тембр дудука воспринимался как звуковое выражение древнейшей цивилизации. Подтверждением этих представлений являются многие исторические фильмы, снятые ведущими киностудиями мира.

В XX веке в техниках трансцендентальной медитации, разработанных в разных странах мира, стали использовать звучание дудука и особенно возвышенную игру на нем, как звуковое преображение связи природы и божественного начала (срав. восприятие звука дудука как звука предка и символа корней).

Разрушительное землетрясение 1988 года, Арцахская война, политические и экономические изменения в Армении в постсоветские годы создали многочисленные трудности. В надежде обрести более безопасную и комфортную жизнь, многие музыканты и мастера музыкальных инструментов вместе с другими специалистами переехали в США и Европу. Местная армянская диаспора оказала им теплый прием, и многие музыканты нашли работу в ресторанно-развлекательной сфере. Наиболее известные были постепенно включены в различные

---

\* Старший научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА, доцент Ереванского государственного университета, кандидат исторических наук, доцент, ripoish@mail.ru, статья представлена 10.09.2024, рецензирована 10.12.2024, принята к публикации 10.06.2025.



оркестры мирового шоу-бизнеса, а также отличились в сфере образования. Более трех десятков иностранных музыкантов обучались в классах, открытых армянскими мастерами за рубежом. Некоторые из них, перенимая исполнительскую традицию дудука, пытаются интерпретировать и модернизировать инструмент, исходя из собственного мировоззрения, что зачастую приводит к изменению конструкции, технических возможностей и функции инструмента.

**Ключевые слова:** дудук, традиционная музыка, экоджаз, этноджаз, звуковой архетип, Вардан Буни, Дживан Гаспарян.

## THE TRADITIONAL AND THE MODERN IN THE GLOBALIZATION PROCESS OF DUDUK

HRIPSIME PIKICHIAN\*

**For citation:** Pikichian, Hripsime. "The traditional and the modern in the globalization process of duduk", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 75-89. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-75

From the 1980s, transformation began to form in the public perception of the duduk instrument, which is considered one of the symbols of national music. Noticeable changes took place in the fields of instrument-making, performance traditions and application of the instrument. Within the framework of the report, the cause-and-effect relationships and possible ways of developments of the mentioned changes are discussed. Beginning from the 70s of the XX century, thanks to the foreign multi-genre concerts and recordings of the famous duduk player Jivan Gasparyan, the duduk gained wide recognition and acceptance in 79 countries of the world, confirming its Armenian roots and performance tradition of the instrument. In the 1980s, thanks to Avet Terteryan, Yuri Gevorgyan, Vache Sharafyan, Ruben Altunyan, Arzas Voskanyan and other composers, the archetypal sound of the instrument was also introduced into various genres of symphonic and chamber music. And shortly after, it also entered the jazz domain of the West, becoming an original component of ecojazz and ethnojazz. It is noteworthy that among both the common listeners and professionals of different cultural backgrounds and preferences, the unique timbre of duduk was perceived as a sound expression of ancient civilizations. And many historical films shot by the world's leading film studios became the confirmation of such ideas. In the XX century, in the transcendental meditation (contemplation) techniques developed in different countries of the world,

---

\* Senior Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts, Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences, Associate Professor at Yerevan State University, riposh@mail.ru. The article has been delivered on 10.09.2024, reviewed on 10.12.2024, accepted for publication on 10.06.2025.

the sound of duduk and especially the elevated play on it began to be used as a sound transformation of the nature-and-divine connection (cf. perception of the sound of duduk as that of ancestors and a symbol of roots). In the post-Soviet years, political and economic changes took place in Armenia. In the hope to find a safer and more comfortable life, to avoid the many hardships caused by the devastating earthquake of 1988 and the Artsakh war, many musicians and instrument makers, along with other professionals, moved to the USA and European countries. Most of the musicians who settled abroad found warm reception by the locals and jobs in the restaurant and entertainment sphere. The more famous of them were gradually involved in various orchestras of the world show business, as well as in the field of education. More than three dozen of foreign musicians studied in the classes of Armenian masters abroad. Some of them, having adopted the performance tradition of duduk, try to interpret and modernize the instrument based on their own worldview, which often leads to changes in the structure, technical capabilities and the function of the instrument.

**Key words:** duduk, traditional music, ecojazz, ethnojazz, sound archetype, Vardan Buni, Jivan Gasparyan.

**ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ՆԵՐՔԻՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔ  
ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿՈՒՄ**

**ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ\***

**Հղման համար.** Հովհաննիսյան, Հենրիկ: «Դրամատուրգիականը որպես ներքին սկզբունք Թումանյանի արձակում», *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 90-104. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-90

Դրամատուրգիական ձևը վերարտադրվող իրադրությունների ու խոսքի կազմակերպվածքն է գեղարվեստական արձակում, որ հանգեցնում է դրամատիզմի, որոշ դեպքերում՝ դրամայի, անկախ տեքստային ծավալից և բեմական ընդունված պայմանական ժամանակամիջոցից: Սկզբունքը պատկերացվող իրադրությունն է՝ ենթադրվող անձանց գործուն ներկայությամբ, քերականորեն ներկա ժամանակով, առաջին դեմքով /«ես... եմ»/ և շարժման հեռանկարում: Գեղագիտական չափանիշը բեմականությունն է, որ ընթերցողին մղում է բեմ՝ այնտեղ ընդունելու գրական տեքստը, ինչպես հանդիսատեսի, այնպես էլ կատարողի դիրքից: Այս զգացումով է երիտասարդ Հովհաննես Թումանյանը հանգել դրամատուրգիական ձևին իր երեք պատմվածքներում. «Սովի ժամանակից», «Աղքատի պատիվը», «Գրազը»: Առաջին պատմվածքն ընդունում ենք որպես սկսվող ու ավարտվող դրամա իրադրության պարադոքսային ու հարցական շարունակելիությամբ՝ տարբեր իր ժամանակի՝ 19-րդ դարավերջի դրամայից: Մյուսներն ընդունում ենք որպես դրամատուրգիական ավարտակետեր իրենց ներքին ամբողջականությամբ, որտեղ անձինք ոչ թե ներկայացնում են պատումով, այլ ներկայանում դրամատիկորեն ընտրված խոսքով ու լուծություններով: Իսկ բուն դիպվածն առավելապես թիկունքում է. «վարագույրը» բացվելուց առաջ ավելին է տեղի ունենում, քան ներկա պահին: Ներկան տեղի է ունենում անցյալով, և սա բեմականության ամենագլխավոր պայմանն է, ընթերցվում է անգամ ամենակարճ խոսքում, ընկալվում լուծություններում, որ առանց հեղինակի հիշեցման, տեսնվում է որպես բեմական պատկեր՝ միզանսցեն:

**Քանալի բառեր**<sup>\*</sup> անցյալ, դադար, դրամատիզմ, դրություն, լուծություն, խոսք, ներկայություն:

**Ներածություն**

«Ես արձակ գրում եմ պատահաբար, գրում եմ էնպես... Ես վիպասան չեմ, ես ավելի շուտ դրամատուրգ եմ» [5, էջ 58]: Այս խոսքը Թումանյանը քանիցս կրկնել է, լսողները կատակ են համարել: «Ես քանի անգամ լսել էի, որ նա իրեն համարում է դրամատուրգ, - գրում է Ստեփան Զորյանը, - և ամեն անգամ ինձ թվացել էր կատակ, բայց այս անգամ այնպես լուրջ ասաց, որ ես ստիպվեցի հարցնել:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ գիտության վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, henrikhovhannisyan1936@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.02.2025, գրախոսելու օրը՝ 10.04.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

- Իսկապե՛ս, Իվան Ֆադեյիչ, պիես գրե՛լ եք:
- Գրելը գրել եմ, բայց մտադիր եմ նոր գրել [5, էջ 58]:

Ինչպե՛ս ենք հասկանալու այս խոսքերը, մտադրություն՝ շարունակելու անավարտ թողնված գործերը, նո՛րը գրելու, թե՛ իրականության դրամատուրգիական զգացում: Թումանյանը պատահական բառերի չի դիմել ու մտածել է տալիս, թե ինչ դիրքից և ինչ հայացքով ենք թերթելու իր էջերը, մասնավորապես արձակը՝ «պատահաբար» գրված: Այստեղ ենք փնտրելու նրա դրամատուրգիական զգացումն ու ակնարկը: Պատահաբա՛ր, գուցե դիպվածային, երբ գրիչ շարժողը ոչ այնքան պատմում է կամ ներկայացնում, որքան մտովի կրում է գործող անձանց ներկայությունն առաջին դեմքով ու ներկա ժամանակով, ըստ դրությունների ու մղումների, խոսքերում ու լռություններում: Բանաստեղծը նույնպես առաջին դեմքով է ներկայանում, ինքնին իր ներքին հարցով ու չի ակնկալում պատասխան, բայց երբ արձակի է անցնում, փոխվում է նրա դիրքն իր իսկ իրականության հանդեպ, և ծագում է դրամայի գաղափարը: Եվ ինչու՞ իրեն դրամատուրգ զգացող բանաստեղծը չի շարունակել իր դրամատուրգիական փորձերը: Պատասխանը բանաստեղծի թղթերու՛մ ենք որոնելու, ինչպես գրականագետ ուսումնասիրողները, թե՛ ժամանակի բեմում: Թումանյանը երիտասարդ հասակում եղել է բեմում (1887 թ.) [4, էջ 288] և հեռացել, ապա վերադարձել (1890-95 թթ.) [4, էջ 325, 335, 339]: Այս շրջանից են սկսվում նրա դրամատուրգիական փորձերը: Ի՞նչ է տվել նրան բեմը, և ի՞նչ՝ իրականության դիտումն ու վերապրումը:

### Բեմը

Թումանյանի դրամատուրգիական փորձերն ու նախագծումները մանրամասնորեն ուսումնասիրվել են գրականագիտորեն, կետ առ կետ պատմելու աստիճան [3, էջ 528-543] և հարց չի տրվել, թե ինչու՞ է այստեղ ամեն ինչ սկսված ու չշարունակված, մի մասն էլ կրակի տրված, և ինչու՞ թատրոնի մարդկանց, որոնց մոտիկից գիտեր, ոչինչ չի ասված այս մասին: Ստեղծագործական հոգեբանության հարց է, ենթադրություններն ավելորդ: Հարցին ձևաբանորեն մոտենալու համար ճանաչելու ենք բեմը ոչ միայն հանդիսասրահից, այլև ներսից, ուր հայտնվել է սիրող դերասանը որպես «անսամբլը պահող» (այդպես ընդունված էր ասել), ներշնչված ու շփոթված: Նա ուզեցել է մոտիկից հաղորդակցվել արվեստի իրականությանը և հայտնվել է լուսավոր ու դատարկ տարածության մեջ, հարյուրավոր հայացքների առջև: «Առաջին անգամն էի բեմից հասարակություն տեսնում, - գրում է, - անհամար գլուխներ ու աչքեր, բոլորը հառած դեպի մեզ» [2, էջ 269]: Նրան բեմ են ուղարկել առանց նախնական մի փորձի, «Վարդանանց պատերազմում» զոհվող զինվորի դերով, գրական տեքստի՞, թե՛ բեմադրական պայմանների թելադրանքով, և որտե՞ղ էր արվեստի իրականությունը, ինչի՞ց էր կազմված: Նրան ներշնչել է Ադամյանի ծայնը բեմում, իսկ երբ հանդիպել է բեմից դուրս, ներշնչել է անձն իր ներքին վեհությամբ: Սա բեմը չէր, այլ բանաստեղծությունը, որ չէր մոռացվելու: «Նա ինձ թվաց ...չգիտեմ ինչու, մենակ մարդ», - գրել է հետագայում [2, էջ 271]: Սա պոետն է դերասանի մեջ, որ ներ-

շնչել է պոետին: Ադամյանը բերում էր Շեքսպիրի ռոմանտիկական ընկալումը բեմում և ինքնակենտրոն վիճակ, ինչպես ժամանակի մեծությունները աշխարհի տարբեր բեմերում՝ որպես սպասված այցելուներ: Հայոց պատմա-հայրենասիրական ողբերգությունում, որ Հակոբ Կարենյանի ճառային գրվածքն էր, նա իր ազգային տուրքն էր մատուցում եղիշե պատմիչի դերով և, ինչպես հանդիսատեսն էր ընդունելու, համլետյան տոնայնությամբ ու զգացմունքներով: «...էնքան սիրեցի Համլետը և նրա հետ էլ Շեքսպիրին, - գրում է Թումանյանը, - որ մի քանի դրամա գրեցի ու միշտ ոչնչացրի, որովհետև ...Շեքսպիրի նման չէին դուրս եկել: Սակայն այնքան ուժեղ էր կախարդանքը, որ ես ինձ ավելի դրամատուրգ եմ համարում, քան ուրիշ մի բան» [2, էջ 267]: Բանաստեղծի այս և նման խոսքերում ինքնահեգնանք կա, և համոզում, որ անավարտ է մի անհանգստություն, որ չի գտել իր համատեքստը բեմական ու հանդիսատեսային առումով: Չէր կարելի հետևել տեսածին ու կարդացածին՝ ո՛չ պատմա-հայրենասիրական ռոմանտիզմին, ո՛չ թարգմանական պիեսներին, լինեին սալոնային, թե՛ սոցիալ-հոգեբանական, ո՛չ իսկ կրկնել Ադամյանից ստացած ներշնչումը կամ ժամանակի տրանսցենդենտալ ռեալիզմը: Որքանո՞վ էր բանաստեղծի թատերասիրությունը համերաշխ նրա գրչի շարժման հետ, որ երբեմն թեքվել է դիպվածային ներշնչումով և ծրագրված կերպով դեպի դրաման: Սա արդեն ներշնչման խնդիր չէ, այլ ձևաստեղծման, որ բեմով է պայմանավորված: Բեմի հետ կապվելն այստեղ պատահականություն չէ, որքան էլ դերերը քիչ բան էին ասում նրան:

Թումանյանի կատարած դերերից մեզ հայտնի են վեցը՝ Վահան Ամատունի (Հ. Կարենյան՝ «Վարդան Մամիկոնյան», 1890), Դանիել (Ֆր. Շիլլեր՝ «Ավագակներ», 1891), Դը Սիվայի ծառա, Ռաբբի, Վալտեր Էրդեն (Կ. Գուցկով՝ «Ուրիել Ակոստա» 1891-92, 1895): Լրջորեն է ընդունվել, իր խոսքով, մեկ «պատասխանատու դեր»՝ Դանիելը «Ավագակներում», թերևս այն պատճառով, որ պաթետիկ չէ, դուրս է ռոմանտիկական լարումից, հանգիստ է, վստահ իր ճշմարտությանը, քրիստոնեական խղճի սիմվոլացում հակամարտ ուժերի միջև: Սա այն տեղն է, որտեղ սիրող դերասան Օհանովը (այսպես է գրված աֆիշում) չի հեգնում, կրում է մի թեմա, որ հետո դրսևորվելու էր իր չնախատեսված դրամատուրգիական ավարտակետերից մեկում («Գրագը»): Կարևորություն ենք տալիս ոչ իր կատարմանը (որևէ տեղ նկարագրված չէ), այլ իր վերաբերմունքին Շիլլերի դրամայի այդ ծրագրված կերպարի հանդեպ:

Թումանյանի դերակատարումների մասին որևէ խոսք, թեկուզ մեկ բառ հայտնի չէ, նա բեմը թողել է Հովհաննես Աբելյանի խորհրդով [3, էջ 444]: Դա լինելու էր առանց այդ խորհրդի: Դրամատուրգիական փորձերը ընդհատելը, առավել ևս սյուժետային նախագծումները չիրականացնելը մեզ հուշում են որոշ հակասություններ 90-ական թվականների բեմի գրական կողմնորոշումներում ու խաղային դրսևորումներում՝ կապված առաջատարների նախասիրությունների և նոր սկզբնավորվող ռեժիսուրայի հետ (Գևորգ Պետրոսյան): Պատմահայրենասիրական դրաման իր մաշվածքով հետ էր մղվում, նվազում էր թարգմանական մելոդրամայի դերը, Պետրոսյանի ջանքերով կարևորվում է եվրոպական սոցիալ-հոգեբանական դրաման, որ միտք էր տալիս երիտասարդ Շիրվանզա-

դեին և ասպարեզ՝ Աբեյյանի բնաշխարհիկ և ռուսական բեմում մշակված ռեալիզմին: Դյումա-որդու և Ժորժ Օնեի դրամաներից հետո (որոնցում փայլում էր Ազնիվ Հրաչյան, ապա Սիրանույշը) բեմ էին մտնում Հենրիկ Իբսենը և Գերհարդ Հաուպտմանը, որ ամենաարդիականն էին եվրոպական բեմերում: Այս համատեքստում Թումանյանն իսկապես չէր շարունակելու սկսած դրամատուրգիական փորձերը, պատմական թե արդիական թեմաներով, մի մասն էլ, ըստ Օլգա Թումանյանի վկայության, այրել է 1909 թվին, «բանտից դուրս գալուց հետո» [3, էջ 530-531]: Տրամադրված ենք կարծելու, որ պատճառը բեմ մտնող եվրոպական նորագույն դրաման էր դարավերջին, մյուս կողմից, որ նույնքան ու ավելի էական է, բեմադրության ու խաղի չափանիշների նրբացումը հոգեբանական առումով՝ հեռացումը «էֆեկտների դպրոցից», ինչպես ասում էր Ազնիվ Հրաչյան՝ այն դերասանուհին, ում արվեստով ներշնչված էր Թումանյանը և խորհուրդ էր տվել նրան գրի առնել իր հուշերը: Սա մի բան նշանակում է:

Բանաստեղծի տարբեր առիթներով գրույցներում կրկնված խոսքը, թե ինքը դրամատուրգ է և գերադասում է դրամատուրգիական ձևը, մղել է մտածելու այս խնդրի շուրջ և ինչպե՞ս... բեմականության հարցից դուրս: Գրականագետ Արամ Ինճիկյանը բարեխղճորեն զննել է այն ամենը, ինչ մնացել է Թումանյանի դրամատուրգիական փորձերից՝ վերնագրեր, հատվածներ, սյուժետային սխեմաներ: Նպատակ է դրվել պարզելու կամ պարզեցնելու հեռանկարը, ինչը խոստացե՞լ է, թե՞ կանխել հեղինակը: Պատմական թեմատիկան («Արտավազը», «Հովհաննես թագավոր», Սմբատ» և այլն), ինչպես հիշեցնում է գրականագետը, միտում է ռոմանտիզմի, որ կարծես անխուսափելի է: Թումանյանը փորձել է փիլիսոփայական հողում կանգնեցնել պատմական անձանց և սկսել ոչ այնքան դրություններից, որքան խոսքերից: Սա ծրագրային մոտեցում է, որ այլ եղանակով դրսևորվել է արդիական դրամատիկական նախագծումներում. «Համիկ», «Միայնակ աղջիկ», «Խավարի մեջ» և սևագրություններ ու նշումներ: Թումանյանն այստեղ միտում է ժամանակի սոցիալ-հոգեբանական դրամային և, ինչպես նկատել է Ինճիկյանը, համեմատելի է Շիրվանզադեի հետ [3, էջ 544]<sup>12</sup>: Բայց ձևաբանական խնդիր կա, որ մասնակիորեն է քննվում՝ ընդամենը սյուժետային կառուցվածքի և կոմպոզիցիայի տեսակետից: Դա կարելի է քննել նաև դրամայից ու բեմից դուրս՝ վեպ, պատմվածք, պոեմ և այլն: Որտե՞ղ է դրամատուրգիականը: «Կյանքի դրամատիկական ընկալումը, - գրում է Ինճիկյանը, - բնավ չի պայմանավորվում գեղարվեստական երկի միայն ձևով» [3, էջ 518]<sup>13</sup>: Այո, անկասկած, բայց դրամատիկականն ու դրամատուրգիականը տարբերելու խնդիր կա: Մի բան է դրամատիկականը՝ որպես ընդհանուր էսթետիկական որակ, և այլ է դրամատուրգիականը՝ որպես էսթետիկականի կազմակերպվածք: Այդ կազմակերպվածքը որքան բեմում է՝ գործող անձանց ներկայության մեջ, նույնքան էլ ու ավելի վարագույրը բացվելուց առաջ: Հանդիսականը, նայելով փակ վարագույրին, մտածում է, թե ի՞նչ է կատարվում այնտեղ, իսկ երբ բացվում է վարագույրն ի տեսիլ, արտասանվում առաջին խոսքերը, արվում է ինչ-որ քայլեր, մտածում է՝ ի՞նչ է եղել, ի՞նչ են ուզում: Սա դրամատիկական գործողության սկիզբն է և դրամատուրգիականի ներքին սկզբունքը, որ ընթերցվելու է տեքստում, բեմից

դուրս: Խնդիրն այն է, թե այստեղ անձինք ներկայացվում են, թե՛ ներկայանում: Այստեղ է դրամատուրգիական ձևի սկիզբն ու հիմքը: Դրամատիկականը լարվածք է, որ կարող է դրսևորվել տարբեր չափերով կամ չնկատվել սկզբում, նայած դրության: Արդ՝ հեղինակը դրություններով է մտածում արդյոք:

Դրամայի տեսությանը վերաբերող գրականության մեջ, հնից մինչև նոր, հոլովվում է **գործողություն** բառը: «Գործողությունն իրականացվող կամք է», - ասում է Հեգելը [7, էջ 541], բայց որտե՞ղ, որքանո՞վ ու ինչպե՞ս տեքստում, ի՞նչ նկատառումով կամ զգացումով: Հարցը մի դեպքում իմաստաբանական է, մյուս դեպքում էսթետիկական: Գործողության սկիզբը դրությունն է, դրությունից առաջ պատճառը, մեծ թե փոքր, և տեքստում դրա լինելն է երևալու կամ փնտրվելու է բեմում անձի թեկուզ լուռ ներկայության մեջ կամ դիպվածում: Այն, ինչ ասվում է կամ կատարվում, թեկուզ մի քայլով, մասն է կամ անդրադարձը կատարվածի կամ կույսներից այն կողմ կատարվողի [6, էջ 365]: Ներկան ու պահը լիցքավորվում են անցյալով: Դրությունների տրամաբանությունն այստեղ է, որ ամրակայվում է տեքստում իր շարժման հնարավորությամբ (պոտենցիալ): Փորձենք, ուրեմն, տեքստում տեսնել բեմը և այդ դիրքից ու այդ լույսով կարդալ Թումանյանի «պատահաբար» գրած արձակը՝ դրամա կյանքի բեմում: Դա նախ առաջին պատմվածքն է՝ «Սովի ժամանակից» հրատարակված 1893 թվին, ապա «Աղքատի պատիվը» (1894), «Երկաթուղու շինությունը» (1897) և «Գրագը» (1907): Պատահաբար ընտրում ենք երեքը, որոնցում պատմողական տարրը որոշիչ չէ, և դրամատուրգիականը կշիռ է վերցնում:

### **Պատահաբար գրված դրամա. «Սովի ժամանակից»**

Եթե այստեղ չլիներ պատմողական սկիզբը՝ տեղավայրի նկարագրություն, և գործող անձը՝ գյուղացի Անդրին, որ Զամանվի հովտում «մտազբաղ հետևում էր յուր ձիուն և ինքնիրան մտնտում» [1], ամեն ինչ պարզ կլիներ առաջին իսկ խոսքերից մտքում, ապա բարձրաձայն արտասանվող: Կարդում ենք ու տեսնում ներկայացումը: Պիեսը պիես է, ծորում լինի, գետափին, թե բեմական լույսի տակ:

**(Անդրի).** Կերթամ Շորագյալ, թու՛շ իմ ծանոթ Ղադաքոնց Մկոյի տունը ...Ինձ որ տեսնի շատ կուրախանա՝ «բարո՛վ, բարո՛վ, քավոր Անդրի ...ուր ես, ծո, ծո մարդ ...իմա՛լ ես, ծո, մանչերդ իմա՛լ են ...խուրջինիցս էլ էն մի քանի դաստա թությունը որ հանեմ, ավելի կուրախանա ...իրիկնահացիցը եղը օդի տախտի վրա թինկը կտանք ու չիբուխ քաշելով զրից կանենք... Կասեմ, մեր կողմերը հացի պակասություն ենք քաշում... ամա նա ինքը կիմանա, թե ինչի եմ գնացել, առաջին անգամը հո չի՞... (Ձայնը բարձրացնում է). Վա՛յ ես քեզ մատաղ, Մկո ջան... Բաս ես ո՞նց դուրս գամ քու պարտքի տակիցը, Մկո ախպեր ջան ...հըլա մի էս նեղ տարուցը պրծնեմ... ես գիտեմ, էլի...

**(Գոքոր).** Բարի օր, ախպերացու:

Ձայնն անսպասելի է: «Բեմ» է մտնում երկրորդ գործող անձը: Անդրին, տեսնում է, որ սա գալիս է այնտեղից, ուր ինքը գնում է: Հանդիպումը ցանկալի չէ՝ դիմացինը ինչու՞ պիտի իմանա, թե հանդիպողն ուր է գնում և ինչու: Անծանոթի բարևին նա չի շտապում պատասխանել: Այստեղ տողամիջյան տարածու-

թյուն կա, որ ընթերցվում է, եթե ընթերցողը բեմի մարդ է: Հեղինակը ոչինչ չի ասում: Դա ինքնին կոահվում է, երբ անձանոթը հիշեցնում է իր ներկայությունը:

**(Գոքոր).** Առաջ արի, ախպերացու... ո՞րտեղից ես:

**(Անդրի).** (Իր ձիուն է կանչում): Թփռու հե՛շշ...

Դարձյալ տողամիջյան դադար: Անդրիի հաջորդ քայլը թվում է հոգեբանորեն բացատրելի: «Անդրին ճանապարհից դուրս եկավ, - միջամտում է հեղինակը, - և սկսեց բարձր գոռգոռալ, կարծես ուզում էր վախեցնել անձանոթին...»

**(Անդրի).** Աստծու բարին, բարեկամ, ո՞րտեղացի ես, բարեկամ:

**(Գոքոր).** Որթնավեցի եմ: Դու ո՞րտեղացի ես, ու՞ր ես գնում, խեղ ըլի:

**(Անդրի).** Ես դսեղեցի եմ, էդ ու՞ր ես տանում էդ օղուշաղը:

**(Գոքոր).** Ահ չիկա՞ խու ճամփեքին:

**(Անդրի).** Չէ, արխեին գնա. ու՞ր եք գնում:

Ինչպես նկատում ենք, շիրակեցու հարցն անտեղի է: Պարզվում է, որ գիտե ճանապարհները, շատ է գնացել, եկել, և հարցին հարցով է պատասխանում, անուղղակիորեն մատնելով իրեն: Հաջորդ խոսքերում է իմացվելու, որ ինքն էլ նույն հոգսի մեջ է, ինչ դսեղեցին և զգուշորեն իր հարցն է տալիս, անցնելով Լոռվա բարբառին:

**(Գոքոր).** Քարնջեցի Մատնանց Գիքորը ո՞նց ա:

**(Անդրի).** Լավ են, փառք աստծու:

**(Գոքոր).** Նրանց տունն ենք գնում:

**(Անդրի).** Դու նրանց փեսեն ե՞ս:

**(Գոքոր).** Հրամանք ես:

**(Անդրի).** Դու Գոքորն ե՞ս: **(Նայում է նրա կնոջ կողմը, որ իրենց գյուղից է):** Այ տղա, էս մեր Նազլուն ա՞:

Խոսակցությունն այստեղ ընդհատվում է: «Անդրին լուռ հեռացավ, գնաց, յուր ձին բերեց, արձակեց գետափի խոտերում...» Անձանոթը ծանոթ դուրս եկավ: Չպետք է հանդիպեր նրան: Երկուսն էլ շփոթված են: Հեղինակը ճշգրտորեն բեմադրել է: Մարդիկ դժվար են մոտենում իրար, կարծես չեն ուզում խոսել: «Առանց ձեռք տալու իրար բարևեցին և երեսները դեպի գետը նստոտեցին երկու գյուղացիները»:

**(Գոքոր).** Բա դու ո՞վ ես, ամոթ չըլնի հարցնելը:

**(Անդրի).** Որ ասեմ, կճանաչե՞ս:

**(Գոքոր).** Բալքի ճանաչում եմ, ո՞վ գիտի:

**(Անդրի).** Ինձ մաճկալ Անդրի կասեն, ճանաչում ե՞ս:

**(Գոքոր).** Չէ, ախպեր, սուտն ի՞նչ ասեմ:

**(Անդրի).** Հա, տեսնում ե՞ս, չես ճանաչում: Բա ես որթնավեցի մի բարեկամ ունեմ, կճանաչե՞ս

**(Գոքոր).** Ո՞վ ա, հալբաթ որ կճանաչեմ:

**(Անդրի).** Ղադաքոնց Մկոյին կճանաչե՞ս:

**(Գոքոր).** Լա՛վ:

Այս խոսակցությունը կարծես աննպատակ է, իմիջիայլոց, լիցք չունի: Մարդիկ հանդիպել են ակամա, մի բան պիտի խոսեն և հայի բնավորությամբ ընդ-



հանուր ծանոթներ են փնտրում: Այսպես է հոգեբանորեն: Մեր խնդրի տեսակետից կարևոր է այս իներտ թվացող վիճակի դրամատուրգիական ձևային արտացոլումը: Յնցումից առաջ, ինչպես երաժշտության մեջ, տոնի հանգստություն է պետք: Անդրին Մկոյի անունը պիտի չտար, բայց Մկոյի տուն է գնում, Մկոն նրա հույսն է, և շարունակում է իր հարցը.

**(Անդրի).** Ո՞նց ա:

Պատասխան լռություն է, և այստեղ է դրամատուրգիական կնճիղը: Շիրակեցին չէր ուզի լսել այս հարցը և պատասխանում է իր վիճակից վիրավորված, «անթարթ նայելով հեռու մի կետի»։ Դիմացինին անհասկանալի է այս հալացքը, բայց լսում է պատասխանը.

**(Գոքոր).** Ռանչպարը որ ուտելու հաց չունենա, ո՞նց կըլի:

Այս պատասխանն անսպասելի է, մի պահ պաղեցնում է լսողին, հետո ցնցում.

**(Անդրի).** Ո՞նց թե...

Փոխվում է դրության ռեգիստրը.

**(Անդրի).** Հա՞ց չկա Շորագյա՛լ...

**(Գոքոր).** Ո՞վ կտա:

Երկուսն էլ լուռ են.

**(Գոքոր).** Հրես կնիկս, երեխեքս հավաքել եմ, գամ անորս մոտ, էս մի երկու ամիսն անցկացնեմ, մինչև տեսնենք աստված ինչ դուռը բաց կանի:

**(Անդրի).** (մտքում). վեր կենամ, սրան սպանեմ, կտոր-կտոր անեմ, ո՞նց անեմ, որ սիրտս հովանա... սա էս ի՞նչ ասավ... (գոռում է): Էդ ի՞նչ ասեցիր... Վա՛յ քու մեջքը կտորի... ախր էդ ո՞նց էլավ:

**(Գոքոր).** Էլավ էլի. չորայինից հացը նվազ եկավ, էլած չելածն էլ, ինչ մուշտարի էկավ, ծախեցինք... ձմեռն էլ, մեր քոռ բախտիցը երկարեց <...>:

**(Լռություն):**

**(Անդրի).** Բա հըմի ուր ես գնում:

**(Գոքոր).** Ասեցի աներոջս տուն, էլի:

Անդրին, որ տագնապալի լուրը բերողից էր վիրավորվել, հիմա էլ ինքն է հարված հասցնում, ավելի ծանրացնում մարդու վիճակը:

**(Անդրի).** Ու՛ր ես գնում. աներդ խանը ձեռին դռնեղուռ ման է գալիս, ալիք չի գտնում... Մեր կողմերը սով ա, սո՛վ:

**(Գոքոր).** Կամա՞ճ... կիմանա /ցույց է տալիս գետափին կանգնած կնոջ կողմը ու լուռ/։ Ո՞ր կողմը գնամ /մտքում է խոսում/, ու՛ր տանեմ կնոջս, երեխաներիս... Վերադառնա՞մ, բայց ի՞նչ ասեմ...

**(Կնոջ ձայնը հեռվից).** Քա մթնու՛մ ա...

Այս ձայնը սիմվոլի արժեք է ստանում: Օրը երեկոյանում է, մարդկանց հոգիները մթնած են: Երկու մարդ լուռ նստած են ու չեն նայում իրար:

**(Անդրի).** Գիտե՞ս ինչ կա, Գոքոր:

**(Գոքոր).** Ի՞նչ կա:

**(Անդրի).** Մեր գեղումը մի հարուստ մարդ կա. Եգոր աղա են ասում. մի կատաղած շան տղա. էս բոպեին էլ ամբարներն ու հորերը լիքը հաց ունի: Ով

նաղդ փող ա տալի, թաղարը հիսուն մանեթով ...մանեթին էլ ամիսը շահի կամ երեք արասի շահ:

**(Գոքոր).** Պահ, անիսափ մարդ: Նրանից ո՞վ կառնի:

**(Անդրի).** Ես վերցնում էի՝ չտվեց:

...

**(Անդրի).** Հմի գիտե՞ս ինչ կա:

**(Գոքոր).** Ի՞նչ կա:

**(Անդրի).** Դու ղոչաղ մարդ ե՞ս թե չէ...

**(Գոքոր).** Ի՞նչ ասեմ, ախպեր...

**(Դադար):**

**(Անդրի).** Գիտե՞ս ինչ կա:

Անդրին ինքն էլ իր մտքից վախենում է, իսկ դիմացինը հասկանում է, թե՞ զգուշանում է հասկանալուց:

**(Գոքոր).** Մի բան ես ուզում ասել, սիրտ չես անում, խնամի Անդրի. ինձանից արխեին կաց...

**(Անդրի).** Որ քեզ մի քանի թաղար ցորեն տամ, կարող ե՞ս հասցնել Շորա-գյալ:

**(Գոքոր).** Քանի՞ թաղար, տա՞սը ...քսա՞ն ...ե՞րբ կտաս ...Եգոր աղի՞...

**(Անդրի).** Սու՛ս, գոռգոռալ մի ...գիշերով պետք ա անցկացնենք ...այ էս սարերով...

**(Ձայն).** Ա՛յ տղերք, ով եք, հե՛յ...

**(Տազնապալից դադար: Մարդը մոտենում է ու մի ծանր քար է նետում):**

**(Համբո).** Ի՞նչ կտաք, որ ասեմ, ի՞նչ եք տալիս, շան տղերք...

**(Անդրի).** Սովն էլ չի շաշ ու գժերի հախից գալիս:

**(Համբո).** Ի՞նչ սով, տո, ի՞նչ ես դուրս տալիս գլխիցդ: Հրես ֆուրգոններով էնքա՛ն ցորեն է գալիս Ջալալօղլի, որ ձորերն ածես, կլցնի ...հըլա փող էլ պտեն տալ. էն էլ չամչի տուր, ջերդ ածա:

**(Անդրի).** Ի՞նչ ես ասում, ադա, դրուստ բան ասա, բան իմանանք, ի՞նչ ցորեն, ի՞նչ փող, ի՞նչ ես ասում:

**(Համբո).** Դե, իմացեք էլի, թե մարդ եք, իմացեք, որտեղից կըլի...

Այս մարդու տոնն աղմկալից է, ցնծագին և հավատ չի ներշնչում: Մարդն ինչ-որ էքստազի մեջ է և ինքն իրեն հավատում է, թե ոչ: Թվում է՝ մի փոքր ճշմարտություն կա նրա խոսքում, մնացածը չափազանցում է և ինքնախաբեություն, որ շփոթեցնում է: Հեղինակի վերաբերմունքը հեգնական է այնքանով անլուրջ, որ տոնայնություն է հաղորդել այս կերպարին, որ խաղի հարմար հնարավորություն է տալիս:

**(Համբո).** ...Թիֆլիզ, Բաքի, Բաթում, Ըրեվան, Պետրապոլ, Ստամբուլ... մի խոսքով, որտեղ անունը հայ կա, իմացել են, որ մեր կողմերումը սով ա ընկել, հաց են հավաքել, փող են հավաքել, գիտեմ ոչ քանի հազար թուման, համբարքն էլ մտքիցս ընկավ, դարկում են, որ սովն ընկած տեղերը ռանչպարին բաժին անեն:

Բարձր ու անհավասարակշիռ տոնը հավատ չի ներշնչում: Մարդն ինքն էլ ուզում է հավատալ իր խոսքին: Լսողները չեն հավատում և նույնպես ուզում են հավատալ:

**(Անդրի).** Ադա, թե դու էն կազեթինն ես ասում, էն ինչ մի երկու շաբաթ առաջ Պետրոսը Զալալօղլի կարդաց, էն պարապ բան ա...

**(Համբո).** Այ տղա, չէ, չէ,... Վարթանը Թիֆլիզիցը նոր ա էկել. մարդն իրան տեսած բան ա ասըմ... Հըմի ճամփին ֆուրգոններով ցորեն ա գալի, էլի, էսօր էգուց կհասնի Զալալօղլի:

**(Անդրի).** Ա՛յ, շեն կենան նրանք, հա...

**(Գոցոր).** Շեն կենան...

**(Համբո).** Էդ հլա Թիֆլիզինն ա, դրա եղնուց Բաքվինն ա գալի, նրանից եղը Բաթում, Ըրեվան, Էջմիածին, Շուշի, Շամախի, Նուխի Մոսկով...

Մարդիկ շփոթված են: Հեղինակն ակամա ստեղծել է բեմականորեն ամենաբարդ ու շահեկան հոգեվիճակը: Ինքնախաբեության էքստազն անցել է լսողներին, և սրանք հույսի, կասկածի ու տագնապի մեջ սկսում են օրինել հեռու ու հարուստ եղբայրներին: Դրամատիկական լարումը տեղի է տալիս, և արդեն երրորդ անգամ փոխվում է գործողության ռեգիստրը: Իմաստը թաքնված փիլիսոփայական է: Մարդու տրված է հավատալու ձգտումը, և դա ճշմարտություն է կամ ճշմարտության ուղեկիցը, ավելի ներգործուն, քան իրականությունը: Այդ իմաստն այստեղ տրված է անուղղակիորեն: Իսկ դրամատիկական ավարտը, որ հուշում է շարունակելիություն, վերջին խոսքում է՝ գործող անձի մտքում, թե գրպանում:

**(Անդրի).** Էն բանը, որ ասեցի, իմ ու քո մեջ մնա. քարը վեր կալ, քարի տակին դիր, օքմին չիմանա...

Թումանյանը գրել է պատմվածք, իրադրությունը ներկայացրել նախ պատմողականորեն, բայց երբ անցել է գործող անձին առաջին դեմքով ու ներկա ժամանակով՝ ստեղծագործական բնագոյը ակամա հանգեցրել է դրամատուրգիական մտածողության: Արդյունքը դրամա է ձևի ամբողջությամբ և տարբեր իր ժամանակի դրամայից: Հարաբերությունները տանում են անլուծելիությունից մեկ այլ անլուծելիության:

### Դրամատուրգիական ավարտակետներ

Դրաման դրամա է անկախ տեքստային ծավալից ու խաղային ժամանակամիջոցի պայմանականացումից այնպես, ինչպես նկարը նկար է, լինի տարածուն կտավ, թե մի պատկեր կամ էտյուդ: Դրաման ընթացք է, ուր գործում է դրությունների հարաբերությունը, որ կետից ուզում է լինի, վարագույրը բացվելուց առաջ, արտասանվող մի ֆրազից, թե հետագա ընթացքում: Եթե լարումը կամ բռնկումը սյուժեի երկրորդ կեսում է և ամբողջացնում է ձևը, ասում ենք դրամատուրգիական ավարտակետ: Դա կարող է կարճատև լինել, և այդ չէ էականը: Նկատի ենք ունենալու լարման ոչ այնքան սրությունը, որքան սուբյեկտի դիրքը՝ հարաբերությունը դիմացինի կամ միջավայրի հետ, առավելապես միջավայրի, որ ամեն դեպքում օբյեկտիվ իրականությունը չէ, այլ դիմակերպված

ամբոխը: Դրա օրինակը տալիս է Թումանյանի երկրորդ պատմվածքը՝ «Աղքատի պատիվը», դրամատիկորեն անհամեմատ սուր, ողբերգության մոտեցող: Սուր է դիպվածը՝ **տյուխեն** /հուն./, որ ակնարկված է՝ ասվում է, ոչ թե պատմվում: Դեպքը գործվել է «վարագույրի» խորքում, արատավորված է սոցիալապես անհեներալ մարդու պատիվը, շարունակությունն ամբոխային է, դատ բացողն սկզբից իսկ մենակ, հանցանքի սուբյեկտը ներկա և «իրավականորեն» անխոցելի: Ամբոխն ամբոխ է, անանուն, դատողն ու պաշտպանողն էլ անանուն, բողոքողն անհենակետ, փաստարկումը ...մի վախեցած ու շփոթված երեխա, չգիտի ինչու է այդտեղ: Պայմանները դրությունը սրելուն դեմ են, խորհուրդ է տրվում ձեռք քաշել «կեղտոտ բանից»:

**(Սիմոն).** Թե որ կեղտոտ բանն ուզում չեք, դե դատաստան արեք, թե չե՛ք ես իմ ձեռովը կանեմ...

**(Ձայները).** Հա, անգաճը կկտրես, էլի:

**(Սիմոն).** Կսպանեմ, հետո պատասխանը դուք կտաք:

**(Ձայները).** Սպանիլ մի, ուստա Սիմոն ջան, մեղք ա, մուրագի վրա ջահել ա:

Մարդը ծաղրված է: Նրան մերթ ծիծաղով ու կատակերգությամբ, ինչպես գյուղական բարեկենդանային դատական խաղերում, մերթ բարկանալով ստիպում են հրաժարվել բողոքից ու դատից: Բոլորը գիտեն, որ նա իրավացի է, ինչպես և գիտեն՝ բողոքն էլ, սպառնալիքն էլ իզուր են: Հանգամանքներն են այդպիսին: Մարդն ի վիճակի չէ ըմբռնելու, որ իրադրությունն իր դեմ է, ելք չկա, միակ ելքը...

**(Սիմոն).** Ես ասում եմ, որ արին պետք ա անեմ... Հըմի էս ա, որ ասում եմ...

Բոլորը նրա դեմ են. խոսում են, ծիծաղում, լրջանում, փաստեր ու վկաներ պահանջում, փսփսում մեկմեկու ականջի՝ խորհրդակցում թաքուն: Հեղինակը չի գրում, թե ինչի մասին է խոսքը: Դրամայում սա նուրբ կետ է՝ կարճատև լուրջություն է խնդրում: Հեղինակը, կարծես, հուշում է «միզանսցենը»... մեկը պատի տակը քաշեց տանուտերին, ականջումը մի բան փսփսաց, տանուտերն էլ Սիմոնին մի կողմ քաշեց՝ «ականջումը փսփսաց»: Սիմոնն ազատվում է նրա ձեռքից.

**(Սիմոն).** Չեմ ուզում:

**(Տանուտեր).** Դե որ չես ուզում, վկաներդ բեր, գործը շարունակում եմ:

Սիմոնը կատաղում է, նայում իրեն սառն ու հանգիստ նայող տանուտերին, և հաջորդ խոսքում նա հուսահատ է, տոնն ընկած.

**(Սիմոն).** Բա էս ո՞նց պըտի ըլիլ...

Մարդը վերջնականապես զգում է, որ բոլոր հանգամանքներն իր բողոքի դեմ են: Մարդիկ չեն իր դեմ, այլ միջավայրն՝ իր «ենթամշակութային» նախապաշարվածությամբ: Այդ դիրքից էլ, որպես թե նոր է իմանում՝ ինչ է եղել, խոր հառաչում է գյուղի մեծահարուստ Պետրոս աղան ու գլուխն օրորում խորհրդավոր.

**(Պետրոս աղա).** Գետինը մտեք... Ձեններիդ կտրեցեք, անաբուռներ, անսամուսներ... /դառնում է Սիմոնին/ սրան մտիկ, սրան, օլլուշաղի անունը բերել ա, գցել գեղամեջ...

**(Սիմոն).** Բա սուս կենա՞մ...

**(Պետրոս աղա).** Բա ինչ կանես, որ սուս չես կենալ...

**(Սիմոն).** Ի՞նչ անե՞մ... արին կանեմ, արի՛ն...

Սա արդեն սպառնալիք չէ, այլ հուսահատ աղաղակ: Մարդուն բռնությամբ, ծափ ու ծիծաղով մղում են հաշտության ու համբույրի, ձեռքը դնում մի «հինգ մանեթ», ու գնա... «Սիմոնն աննկատելի կերպով էնպես թաքուն դուրս եկավ դատարանից, որ ոչ ոք չնկատի...»: Նա բարոյապես սպանված էր մինչ այստեղ հասնելը, «վարագույրը» բացվելուց առաջ:

Թումանյանն այստեղ և հաջորդ պատմվածքների տարբեր կետերում ակամա շոշափում է բեմական խորություններ, մտածել տալիս, թե որտեղ է գործում դրաման, տեսանելի՞ թե՞ թաքնված պահերում, և որտե՞ղ է բուն ակունքը, որքանո՞վ բնավորություններում և որքանո՞վ նախորդ ու հասունացող հանգամանքներում՝ սա ձևաբանական հարց է և մոտեցնում է ստեղծված դրությունների անլուծելիության գաղափարին: Իմաստի առումով խնդիրն այլ է՝ գործող անձանցից ով ինչպես է կրում վիճակը, տվյալ դեպքում՝ պարտությունը:

Կարդում ենք 1907 թվին հրապարակված, գուցե ավելի վաղ գրված «Գրագը» պատմվածքը: Սա պատմողական է մինչև վերջին էջը, դրամատուրգիական է ու բեմական: Սպանություն է տեղի ունեցել. մարդը զոհ է գնացել հանցանքի ճանապարհին, իր հոտը պահպանող հովվի մահակի հարվածով: Թողնում ենք պատմված դեպքը վարագույրի այն կողմում, անցնում վերջին տեսարանին: Սպանվածի հայրը ժամանակ անց եկել է, կանգնել սպանողի՝ չոբան Չատիի վրանի մոտ: «Ի՞նչ ես ուզում, քիրվա», - հարցնում են: «Չոբան Չատիի վրանն եմ ուզում», - պատասխանում են, բերում են ներս: Չատին հաց է դնում հյուրի առաջ: «Դեսից - դենից խոսեցին, մինչև հացը կերավ, պրծավ: Երբ որ հացը կերավ պրծավ...»: Այստեղ մի լուրջություն կա, հեղինակը ստորակետ է դրել, բայց եթե բեմում ենք, այդ լուրջությունն ենք կրում: Մարդը պիտի ասի՝ ինչու է եկել, բայց հե՞շտ է ասելը. մարդիկ հաց են կիսել: Իսկ հյուրընկալը որևէ բան կռահու՞մ է: Նա լուռ է, հեղինակը նույնպես: Սա ամենանուրբ տեղն է բեմական առումով: Դրությունը գիտակցվում է և ինչպե՞ս է տեսնվելու, ինչպե՞ս է արտասանվելու խոսքը.

**(Զատի).** Խեր ըլի, ընչի համար ես եկել, քիրվա:

Որքանո՞վ է հեշտ, որքանով դժվար այս հարցի պատասխանը, երբ մարդիկ հաց են կիսել: Պատասխանն արագ չի կարող լինել, և դա միջավայրով, բնավորություններով ու մշակույթով է պայմանավորված: Դժվարությունը հյուրի հարցական պատասխանից է երևում.

**(Քիրվա).** Էստեղ մի քանի շաբաթ առաջ մի քուրդ են սպանե՞լ:

**(Զատի).** Սպանել են:

Մարդիկ դեմ-դիմաց են չնախատեսված վիճակում: Պատասխանն ուղղակի է ու բաց, իրականության զուսպ ու չթաքցված գիտակցությամբ, և դրությունը կարող է շրջվե՞լ...

**(Քիրվա).** Ասում են դու ես սպանել:

**(Զատի).** Դրուստ է:

**(Քիրվա).** Ես նրա հայրն եմ:

Ինչպե՞ս է շարունակվելու այս շփումը: Ահա բուն դրաման: Եկողն արդեն վճռորոշ քայլ է արել: Ենթադրվում է անշարժ վիճակ և տոնի փոփոխություն: Դա տեսնվում է տողամիջյան տարածությունում: Մարդը եկել է վրեժ առնելու, թե՛... Եվ ասվում է ամենադժվար խոսքը, ի՞նչ տոնով, թող ընթերցողը /եթե դե-րասան է կամ բեմադրող/ կռահի: Մարդն իր ասելիքը որոշած է եկել: Դա տեսնվելու է իր պահվածքից, լավել է տոնի զսպվածության մեջ:

**(Քիրվա).** Եկել եմ, որ նրա արինը քեզ հալալ անեմ:

Ասվեց հիմնական ու ամենադժվար խոսքը: Դրության ռեգիստրը փոխված է, շարունակությունը և տոնայնությունը նույնպես փոխվում է. հյուրը բարձրաց-նում է ձայնը:

**(Քիրվա).** Դու նրան ճամփին չես սպանել, ոչխարումը չես սպանել, իր տա-նը չես սպանել... Քանի՞ անգամ ասի՝ այ որդի, ձեռը վեր կալ էդ հարամ ճամ-փից, հեռու կաց ընկերներից. ուրիշները քեզ համար չեն աշխատել... ինձ չլսեց: /Դադար/: Երևի էդպես մահը մոտեցել էր...

...ասավ քուրդն ու գլուխը կախ արավ, լոեց, - շարունակում է հեղինակը: Լռություններում այստեղ շատ ավելին է ասված, քան խոսքերում: Սրան կասենք դրամատուրգիական ու բեմական լռություն, խոսք լռության մեջ, երբ հանգույցը լուծված չէ: Հեղինակն այստեղ հիշեցնում է տոնի բարձրացումը՝ «բացականչեց ծերունին»:

**(Քիրվա).** Արինը քեզ հալալ... միայն մայրը... գիտես էլի, մայր է... չի հանգստանում...

Մարդիկ ձգտում են հաղթահարել դրությունը, որում հայտվել են իրենց կամքից անկախ: Նրանք բաժանվում են հաշտության նշաններով. երկու խոսք ու մի ոչխար: Սա՝ արևելքի մարդու բարոյական պատասխանի ձևն է:

**(Քիրվա).** Դե, մնաս բարով, զավակս:

**(Չատի).** Գնաս բարով, քիրվա:

Դժվար է գտնել նման քավություն (կատարսիս) եվրոպական դրամայի պատմության մեջ: Կողմերը վեր են կանգնած իրենց վիճակված դրությունից և հանգում են, եթե սանսկրիտյան դրամային նայենք, ինքնադարձ հայեցման: Իսկ եթե դրամայի հեգելյան տեսությանը դիմենք, ասելու ենք՝ սուբյեկտիվ կամքն ու հանգամանքները հավասարակշռում են միմյանց: Սա դրամայի ներ-քին սկզբունքն է ու կողմնորոշիչը: Դրամատուրգիա ասվածը սյուժետային կա-ռուցվածքը չէ (ինչպես ընդունված է կարծել), այլ գործող անձանց դիրքային վի-ճակը առաջին դեմքով, ներկա ժամանակում և շարժման հեռանկարում:

### Եզրակացություն

Այսպիսով՝ երիտասարդ Հովհաննես Թումանյանն իր երեք՝ «Սովի ժամա-նակից», «Աղքատի պատիվը» և «Գրազը», պատմվածքներում հանգել է դրամա-տուրգիական ձևին: «Սովի ժամանակից» պատմվածքն ընդունում ենք որպես սկսվող ու ավարտվող դրամա իրադրության պարադոքսային ու հարցական շա-րունակելիությամբ՝ տարբեր իր ժամանակի՝ 19-րդ դարավերջի դրամայից: «Աղ-քատի պատիվը» և «Գրազը» պատմվածքներն ընդունում ենք որպես դրամա-

տուրգիական ավարտակետեր իրենց ներքին ամբողջականությամբ, որտեղ անծինք ոչ թե ներկայացնում են պատումով, այլ ներկայանում դրամատիկորեն ընտրված խոսքով ու լուրջություններով: Իսկ բուն դիպվածն առավելապես թիկունքում է. «վարագույրը» բացվելուց առաջ ավելին է տեղի ունենում, քան ներկա պահին: Ներկան տեղի է ունենում անցյալով, և սա բեմականության ամենագլխավոր պայմանն է, ընթերցվում է անգամ ամենակարճ խոսքում, ընկալվում լուրջություններում, որ առանց հեղինակի հիշեցման, տեսնվում է որպես բեմական պատկեր՝ միզանսցեն:

### Գրականություն

1. Թումանյան Հ. Երկերի ժողովածու, հ. 3. Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 439 էջ:
2. Թումանյան Հ. Երկերի ժողովածու, հ. 4. Երևան, «Հայաստան» հրատ., 1969, 487 էջ:
3. Ինժիկյան Ա. Հովհաննես Թումանյան. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969, 595 էջ:
4. Հարությունյան Բ. XIX-XX դարերի հայ թատրոնի տարեգրություն, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1980, 611 էջ:
5. Ջորյան Ս. Հուշերի գիրք. Երևան, «Հայպետրատ», 1958, 347 էջ:
6. Выгодский Л. Психология искусства. Москва, «Искусство», 1968, 576 с.
7. Гегель Г.-Ф. Эстетика, Том третий. Москва, «Искусство», 1971, 621 с.

### References

1. Tumanyan H. Collected Works, Vol. 3. Yerevan, "Hayastan" Publishing House, 1969, 439 p. (In Armenian).
2. Tumanyan H. Collected Works, Vol. 4. Yerevan, "Hayastan" Publishing House, 1969, 487 p. (In Armenian).
3. Inchikyan A. Hovhannes Tumanyan. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1969, 595 p. (In Armenian).
4. Harutyunyan B. Chronicle of Armenian Theatre of the 19th–20th Centuries, Vol. 1. Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of the Armenian SSR, 1980, 611 p. (In Armenian).
5. Zoryan S. Book of Memoirs. Yerevan, "Haypetrat" Publishing House, 1958, 347 p. (In Armenian).
6. Vygotsky L. Psychology of Art. Moscow, Iskusstvo, 1968, 576 p. (In Russian).
7. Hegel G. W. F. Aesthetics, Vol. 3. Moscow, Iskusstvo, 1971, 621 p. (In Russian).

## ДРАМАТУРГИЧЕСКОЕ КАК ВНУТРЕННИЙ ПРИНЦИП В ПРОЗЕ ТУМАНЯНА

ГЕНРИК ОГАНИСЯН\*

**Для цитирования:** Оганисян, Генрик. «Драматургическое как внутренний принцип в прозе Туманяна». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 90-104. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-90

Драматургическая форма – это упорядоченность воспроизводимых ситуаций и слова в художественной прозе, которая приводит к драматизму, в отдельных случаях – к драме, независимо от объема текста и принятого сценического условного промежутка времени. Принципом является изображаемая ситуация при активном присутствии предполагаемых личностей, в грамматически настоящем времени, от первого лица («я ...аю») и в перспективе движения. Эстетическим критерием является сценичность, подталкивающая читателя на сцену для принятия там литературного текста с позиции как зрителя, так и исполнителя. С этим чувством пришел молодой Ованнес Туманян к драматургической форме в своих трех рассказах: «Со времени голода», «Честь нищего», «Пари».

Первый рассказ мы воспринимаем как имеющую начало и конец драму с парадоксальным и сомнительным продолжением, отличную от драмы своего времени – конца 19-го века. Остальные воспринимаем как драматургические финишные пункты своей внутренней цельностью, где личности представляются не посредством повествования, а драматически выбранным словом и молчаниями. А само происшествие преимущественно уже позади: до того, как поднимется «занавес», происходит гораздо большее, чем в настоящий момент.

Настоящее вершится прошедшим, и это – самое главное условие сценичности, прочитывается даже в коротком слове, воспринимается в молчаниях, без напоминания автора видится как сценический образ, мизансцена.

**Ключевые слова:** прошлое, пауза, драматизм, положение, молчание, слово, присутствие.

---

\* Заведующий отделом театра Института искусств НАН РА, член-корреспондент НАН РА, заслуженный деятель науки РА, доктор искусствоведения, профессор, henrikhovhannisyan1936@gmail.com, статья представлена 20.02.2025, рецензирована 10.04.2025, принята к публикации 10.06.2025.



---

## THE DRAMATURGICAL AS AN INNER PRINCIPLE IN TUMANYAN'S PROSE

HENRIK HOVHANNISYAN\*

**For citation:** Hovhannisyan, Henrik. "The Dramaturgical as an Inner Principle in Tumanyan's Prose", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 90-104. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-90

A dramaturgical form is the orderliness of reproducible situations and words in art prose, which leads to dramatism, in individual cases – to drama, irrespective of the volume of the text and the accepted conditional lapse of time on the stage. The principle here is the depicted situation with the active presence of alleged persons in the grammatically present tense, from the first person ("I ... do"), and in the movement perspective. The aesthetic criterion is staginess pushing the reader to the stage to accept the literary text there from the position of both the viewer and the performer. It was with this very feeling that young Hovhannes Tumanyan came to the dramaturgical form in three of his stories: "From the Time of Famine", "The Honor of a Beggar", "The Bet".

The first story is perceived by us as a drama having its beginning and ending with paradoxical and questionable continuation differing from the drama of its time – the end of the XIX century. We perceive the others as dramaturgical final points by their inner integrity, where individuals are presented through a dramatically chosen word or silences, rather than through narration. The incident itself is predominantly behind: much more takes place prior to the "curtain" rise than at the present moment.

The present is accomplished by the past, and it is the most important condition of staginess, read in a short word even, perceived in silences, seen without the author's reminder as a stage image, a mise en scene.

**Key words:** past, pause, dramatism, situation, silence, word, presence.

---

\* Head of the Department of theatre of the NAS RA Institute of Arts, Corresponding Member of the NAS RA, Honored Science Worker RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor, henrikhovhannisyan1936@gmail.com. The article was submitted on 20.02.2025, reviewed on 10.04.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

**ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԽԱՆ-ՄԱՍԵՀՅԱՆԸ՝ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺ,  
ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾԻՉ**

ԱՆԱՀԻՏ ՉԹՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Չթյան, Անահիտ: «Հովհաննես Խան-Մասեհյանը՝ մանկավարժ, հրապարակախոս և թատերական գործիչ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 105-120. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-105

XIX դարավերջին Կովկասից եկող գաղափարական հոսանքների ներգործությունն Իրանի հայ համայնքի հասարակական կյանքում ուժգնության մի նոր ալիք ստացավ: Զարգացման ներքին օրինաչափություններից բացի, այս ընթացքը պայմանավորվեց նաև քաղաքական պարտքի բարձր գիտակցության և խորը գիտելիքների տեր անձնավորությունների շնորհիվ: Նրանցից մեկը Հովհաննես Խան-Մասեհյանն էր: Երիտասարդ տարիներին լինելով Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի տնօրեն, նա իրականացրեց մի շարք բարեփոխումներ, որոնք միտված էին մասնագիտական համակողմանի գիտելիքներ ունեցող ուսուցչական կազմ պատրաստելու խնդրին: Միաժամանակ, առաջնորդվելով հայաստանյան դպրոցների ծրագրերով, Մասեհյանը նախկին՝ Կոստանդնուպոլսի գրաբար-արևմտահայերենով դասագրքերը փոխարինեց արևելահայ գրական լեզվով գրվածներով: Սրանք փոփոխություններ էին, որոնք իրենց անմիջական անդրադարձն ունեցան նաև շրջանավարտների ուժերով դպրոցում սկիզբ առնող թատերական շարժման վրա: Անցնելով արևելահայ գրական լեզվին՝ համայնքի հայ թատրոնը նույնպես ընթացավ հայաստանյան թատրոնի ուղիով, որպես հիմք ընդունելով ռեժիսորական բեմարվեստի սկզբունքները: Ավելին. Հայկազյան դպրոցում պարսկերենով տրվող մոլիերյան կատակերգությունները՝ Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությամբ, իրենց արտացոլումն ունեցան նաև Իրանում ծավալվող ազգային թատերական շարժման վրա: Արևելահայերենն, այսպիսով, ամրագրելով դպրոցում, Մասեհյանը դուրս եկավ դրա սահմաններից, 1891 թվականին հիմնելով համայնքի առաջին՝ «Շավիղ» պարբերականը: Իր գոյության երեք տարիների ընթացքում շաբաթաթերթը, ընդգրկելով հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր ոլորտները, նպաստեց, որպեսզի Իրանի հայ համայնքի զարգացման հետագա ընթացքը վերջնականապես պայմանավորվեր արևելահայ իրականության հետ:

Այսպիսով, Հովհաննես Խան-Մասեհյանի բարեփոխումները կրթության և թատրոնի ոլորտներից բացի, հեղափոխական նշանակություն ունեցան նաև Իրանի հայ համայնքի հասարակական կյանքի համար, ընդհանրապես, որոշ առումով նախանշելով նաև զարգացման բոլորովին նոր հեռանկարներ Սփյուռքի թատերական շարժման հետագա ընթացքի համար:

**Քանալի բառեր՝** Կովկաս, գաղափարական, բարեփոխումներ, կրթություն, թատրոն, դպրոց, ներկայացում:

**Ներածություն**

XIX դարավերջին իրանահայ հասարակական և մշակութային կյանքում կա-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, anahit.anahit.art@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

յացան տեղաշարժեր, որոնք, զարգացման իրենց ներքին օրինաչափություններից բացի, պայմանավորվեցին նաև Կովկասից եկող գաղափարական հզոր ներգործությամբ:

Ասպարեզ իջան խորը գիտելիքների և քաղաքական պարտքի բարձր գիտակցության տեր անձնավորություններ, որոնք նույնպես իրենց ավանդին ունեցան իրանահայ համայնքում արևելահայ գրականության, լեզվի և մշակույթի տարբեր ասպարեզների ձեռքբերումների տարածման գործում:

### **Հովհաննես Խան-Մասեփյանը՝ Թեհրանի հայկազյան դպրոցի տնօրեն**

Հովհաննես Խան-Մասեփյանը (1864-1931), վարելով Թեհրանի Հայկազյան դպրոցի տնօրենի պաշտոնը, ձեռնամուխ եղավ նաև արևելահայ միտվածություն ունեցող բարեփոխումների իրականացմանը նախ դպրոցում, այնուհետև՝ ամբողջ համայնքում:

Մասեփյանի մուտքը կրթության ասպարեզ անսպասելի էր ոչ միայն շրջապատի, այլև ի՛ր իսկ համար: «90-ական թթ. Թեհրանում տեղի են ունենում արտակարգ երևույթներ, - գրեց այն տարիներին Մասեփյանի ստեղծագործության գիտակ, թատերական և հասարակական գործիչ Գևորգ Դարֆին<sup>1</sup>, - քսանութ տարեկան մի երիտասարդ հրավիրվում է ղեկավարելու Հայկազյան դպրոցը» [2]:

Բոլորովին փակ, իր կանոններով ապրող մի հաստատության, որի համար դրսից հրավիրված մասնագետի հայտնվելն արդեն մեծ ցնցում էր: Դպրոցն այն ժամանակ, ուսումնական մյուս կառույցների նման, իրենից ներկայացնում էր համայնքի հասարակական կյանքի բոլոր, այդ թվում՝ նաև արատավոր կողմերի յուրօրինակ մի բյուրեղացում: Դասավանդումը գտնվում էր թերի գիտելիքների տեր, սակայն ազդեցիկ դիրք ունեցող մարդկանց՝ հոգաբարձուների ձեռքբերում: Նյութական աղքատներից զուրկ կրթական համակարգը ենթարկվում էր նրանց քմահաճույքներին և կամքին: Կամայականորեն էին լուծվում նաև դպրոցում ծառացած խնդիրները, թեև հոգաբարձուների շրջանում կային նաև իրենց գործը բարեխղճորեն կատարող մարդիկ: Այսուհանդերձ, նրանց գերակշռող մասը պահպանողական հայացքների տեր անձնավորություններ էին, և ցանկացած փոփոխություն հակացուցված էր կրթության և, առհասարակ, կեցության մասին իրենց ունեցած պատկերացումներին: Սա, անշուշտ, անմիջականորեն անդրադառնում էր ուսուցչական կազմի աշխատանքներին, կասեցնելով դասավանդման արդի եղանակներին անցնելու ամեն մի փորձ: «Առաջադեմ դասատուներից շատերը՝ որոնք գաղափարական մոտեցում ունեին դեպի ազգային դպրոցները, - գրում է Գևորգ Դարֆին, - չկարողանալով հանդուրժել Հոգաբարձության աղայական կամայականություններին՝ տարին չլրացած թողնում էին դպրոցը, կամ պարզապես հեռացվում էին» [2]:

Որպես արդյունք՝ Հայկազյան դպրոցում գոյացավ առաջադիմական և պահպանողական ուժերի մի հակամարտություն, որը լուծելու առաքելությունը

<sup>1</sup> Գևորգ Դարֆին (1907-1964) մասին տե՛ս մեր հոդվածում [28]:

վիճակվեց Հովհաննես Խան-Մասեհյանին:

Մասեհյանն այդ ժամանակ արդեն պետական պաշտոններ վարելու փորձ ուներ և, գիտելիքներից բացի, իր համեստ և քաղցրաբարո բնավորության շնորհիվ, դարձել էր երիտասարդների սիրելին: Նրանց պահանջով էլ 1888 թվականին Հովհաննես Մասեհյանը նշանակվեց Հայկազյան դպրոցի տնօրեն, իսկ 1892-ից նա միաժամանակ Հոգաբարձության նախագահն էր, դպրոցի տեսուչը և պարսկերեն ու ֆրանսերեն լեզուների դասատու [2]<sup>2</sup>, հասնելով, այսպիսով, լիիրավ ղեկավարության: Սա դարձավ յուրօրինակ սկիզբն ամբողջ մի հեղաշրջման [2], որը, կրթականից բացի, անդրադարձավ նաև դպրոցում սկզբնավորվող թատերական շարժման վրա՝ հետագայում ընդգրկելով համայնքի մշակութային և հոգևոր կյանքն ընդհանրապես:

### **Բարեփոխումներ՝ կրթության ասպարեզում**

Կրթական բարեփոխումներն իրականացվում էին որոշակի ծրագրով՝ որպես առաջնահերթ խնդիր դիտարկելով մասնագիտական խոր գիտելիքներ ունեցող ուսուցչական կազմ պատրաստելու անհրաժեշտությունը: Չունենալով պատրաստված թեկնածուներ, Մասեհյանը դպրոցի իսկ ներսում գտավ ասպագա ուսուցիչների՝ աչքի ընկնող շրջանավարտների համար ստեղծելով արտասահմանում ուսումը շարունակելու հնարավորություն: Ուշագրավ փաստ է, որ հայ մտավորականներից շատերն աշխատելով դպրոցում, ունեցել են այդ քայլին դիմելու նույն շարժառիթները և իրենց գործունեության արմատական հարցերում առաջնորդվել գրեթե նույն գաղափարներով: Այսպես, Խաչատուր Աբովյանը 1834-ին մշակած իր ծրագրում նշում է, որ իր նախատեսած երեք կարգի դպրոցների «ընդունակ աշակերտներն ուղարկվելու էին Եվրոպայի և Ռուսաստանի բարձրագույն ուսումնական հաստատություններ» [25, էջ 33]: Հովհաննես Մասեհյանն այս գաղափարին տալով կոնկրետ լուծումներ, «հոգաբարձության ժողովներից մեկում որոշում է ընդունել տալիս, որ «Հայկազյան» դպրոցի շրջանավարտներից մի քանիսին «Ուսումնասիրաց ընկերության» ծախսերով ուղարկեն բարձրագույն ուսման՝ Իրան վերադառնալու և դպրոցում աշխատելու պայմանով: Այսպես, շրջանավարտներ Կարապետ և Մելքոն Վարդանյանները ուղարկվում են Փարիզ և ընդունվում «Մուրադ-Ռաֆայելյան» դպրոցը, իսկ Ալեքսան Ֆերանդյանը՝ Մոսկվայի «Լազարյան» ճեմարանը: Նույն պայմանով շրջանավարտ Հովհաննես Վարդանյանին գործուղում են Շվեյցարիա՝ ուսանելու համար» [14]:

Դատելով Հայկազյան դպրոցի ավելի ուշ շրջանի՝ 1910-20-ական թվականների ուսուցչական կազմից, Մասեհյանին հաջողվեց այս հարցին տալ սկզբունքային լուծում: Այդ տարիներին դպրոցում դասավանդում էին իրենց գործին ոչ

<sup>2</sup> Մեկ այլ աղբյուրի համաձայն, Մասեհյանը «դասավանդել է հայոց լեզու և գրականություն, պարսկերեն, թվաբանություն, պատմություն, աշխարհագրություն, ֆրանսերեն և այլ առարկաներ» [14]:

թե պարզապես գիտակ, այլ հայագիտության այնպիսի երախտավորներ, ինչպիսիք էին Հրաչյա Աճառյանը (1876-1953), Նիկոլ Աղբալյանը (1873-1947), Գասպար Իփեկյանը (1883-1952) և այլք:

Բարեփոխումների հաջորդ կետը վերաբերում էր ուսումնական ծրագրին և դասագրքերին: Մասեփյանը, ուղղակիորեն առաջնորդվելով կովկասահայ դպրոցների ծրագրերով, նախկին՝ Կոստանդնուպոլսի գրաբար-արևմտահայերենով գրված դասագրքերը փոխարինեց արևելահայերենով [14]: Սա, իրո՞ք, հեղափոխական քայլ էր, և Հովհաննես Մասեփյանը, այս հարցում ևս, գրեթե նույնությամբ ընթանալով Խաչատուր Աբովյանի ճանապարհով, ունեցավ նույն՝ վերափոխիչ դերն Իրանի հայ համայնքում: Ըստ Աբովյանի մանկավարժական ըմբռնումների՝ ուսուցումը պետք է տարվեր «ո՛չ թե սխոլաստիկ օրենքներով ու մեռած լեզվով, այլ կենդանի խոսքով, զննական միջոցներով» [25, էջ 33]: Ելնելով, հավանաբար, նաև այս դրույթից, նա ծավալեց «աշխարհաբարը ժամանակի պահանջներին համապատասխան մշակելու մեծ աշխատանք» [25, էջ 33]:

### **Կրթական բարեփոխումները և դպրոցում ձևավորվող թատերական շարժումը**

Հովհաննես Խան-Մասեփյանն, իր հերթին, արևելահայերենն ընդունելով որպես խոսակցական և գրական լեզվի հիմք, մշակույթի և, հատկապես, գրականության և թատրոնի համար ստեղծեց զարգացման բոլորովին նոր հեռանկարներ:

Հատկապես թատրոնի, որովհետև համայնքի թատերական շարժումը ձևավորվում էր Հայկազյան դպրոցում, և դրա տնօրենը՝ Շեքսպիրի ապագա թարգմանիչը, չէր կարող անմասն մնալ հասարակության և անձամբ ի՛ր համար կարևոր այդ երևույթին: Ավելին, ըստ Կարո Գևորգյանի, Հովհաննես Մասեփյանը կանգնած է Հայկազյան դպրոցի շրջանավարտների ուժերով դպրոցում սկիզբ առնող թատերական շարժման ակունքներում: «Ամենուն տարեգրքից» տեղեկանում ենք, որ «1875–80-ական թվականներին, խումբ մը թատերասեր երիտասարդներ՝ Վահան և Մեսրոպ Մեսրոպյաններ, Ավետիս խան Ղարաբեկյան, Հովհաննես խան Մասեփյան և ուրիշներ, Թեհրանի Հայկազյան դպրոցը ավարտել հետո, իրենց շուրջը ստեղծած են թատերական շարժում մը, որ հետագային ևս շարունակված է, պարագայական ընդմիջումներով» [20, էջ 430]:

Եթե որպես մանկավարժ, Մասեփյանն արևմտահայերենով, Կոստանդնուպոլսում տպագրված դասագրքերը փոխարինեց արևելահայերենով, ապա, որպես թատերական գործիչ՝ Իրանի հայ բեմական շարժման, ի հակակշիռ Կոստանդնուպոլսի դերասանական՝ Նիկոլ Աղբալյանի բնորոշմամբ՝ «սայրասուր փառասիրությունների» [21, էջ 10]<sup>3</sup> թատրոնի, ուղղորդեց ռեժիսորականի հունով, այս հարցում էլ հետևելով արևելահայ բեմարվեստի օրինակին: Որպես

<sup>3</sup> Այս մասին տե՛ս մեր հոդվածում [29]:

արդյունք՝ համայնքի թատրոնը, չբավարարվելով պատմական ողբերգությունների բեմադրություններով, համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում հաղթահարելով սկզբնական շրջանին բնորոշ դժվարությունները, ընթացավ իր ժամանակի թատերական շարժմանը համաքայլ հունով: 1909–20-ական թվականներին Հայկազյան դպրոցի թատերական խմբակի խաղացանկում ընդգրկվեցին եվրոպական և ազգային դրամատուրգիայի արդիական պիեսներ: Բեմադրվեցին Հենրիկ Իբսենի «Դոկտոր Շտոկմանը»՝ առաջին ներկայացումից (1883) մոտ 30 տարի անց (1909–1912-ական թվականներ), Գաբրիել Սունդուկյանի «Պեպոն», Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» և այլ գործեր: Դոկտոր Շտոկմանի դերակատարն էր Նիկոլ Աղբալյանը: Նրա «գրական, բանասիրական և գրադատական կարողությանց մասին շատ բան գրված է մինչև այսօր, - նշում է Կարո Գևորգյանը, - բայց ոչ ոք անդրադարձած է նաև անոր դերասանական շնորհներուն: Հաջող խաղարկությամբ մը բեմ եկած է ան «Դոկտոր Շտոկման»ի մեջ, վերցնելով նույն ինքն Շտոկմանի դերը և այդ առթիվ... ածիլելով նաև իր մորուքը» [21, էջ 431–432]: Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» ներկայացվեց Գասպար Իփեկյանի բեմադրությամբ և Հրաչյա Աճառյանի մասնակցությամբ գլխավոր՝ Մանուկ աղայի դերում<sup>4</sup>: Աճառյանն այնքան հաջող մարմնավորեց Կոստանդնուպոլսից իրեն ծանոթ կերպարը, որ 1920-ին հրավիրվեց Թավրիզ՝ Մկրտիչ Թաշճյանի բեմադրությանը նույն դերով հանդես գալու համար [8]: Ուշագրավ է, որ Նիկոլ Աղբալյանը և Գասպար Իփեկյանը, տեղափոխվելով Բեյրութ, իրենց մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ, Համազգայինի Հայ ճեմարանում ձևավորվող թատերական շարժումն ուղղորդեցին նույն՝ ռեժիսորականի հունով: Պատահական չէ, որ Իրանի և Լիբանանի հայ թատրոններն ունեն զարգացման ընթացքի որոշ ընդհանրություններ: Ավելին. 1960-ականներին, Բեյրութի Համազգայինի «Գասպար Իփեկյան» թատերախումբը գրավեց Իրանի հայ թատրոնի մենաշնորհը, և, ըստ Անդրանիկ Սարյանի, համայնքում «աչքը Բեյրութի ճամբին» [4] պահած, սպասում էին տեղի թատերական կյանքի աշխուժացմանը: Ռեալիստական ոճական ուղղվածություն ունեցող բեյրութահայ թատրոնում նույնպես կայացան ռեժիսորական փայլուն անհատականություններ, որոնք հետագայում դարձան ոչ միայն Լիբանանի, այլև ամբողջ հայ Սփյուռքի բեմարվեստի խոշոր գործիչներ. Ժորժ Սարգիսյան, Վարուժան Խտըշյան, Պերճ Ֆազլյան, Օննիկ Գանթարճյան, Ժիրայր Ավետիսյան և ուրիշներ:

<sup>4</sup> Հրաչյա Աճառյանը Կոստանդնուպոլսի Կեդրոնական վարժարանում եղել է Հակոբ Պարոնյանի աշակերտը, Գասպար Իփեկյանի եղբոր՝ Արմեն Արմենյանի (Իփեկյանի) հետ սովորել նույն դասարանում: Արմեն Արմենյանն իր հուշերում գրում է, որ աշակերտները հաճախ են տեսել Հ. Պարոնյանին Գում-Գափուի սրճարաններից մեկում, որը լուռ հետևում էր «մանր առևտրականների, արհեստավորների և «Մանուկ աղայի» նման «ազգային»-ների առանձին կամ ընդհանուր խոսակցությունը՝ օրվա «ազգային գործերու» և կամ ընտանեկան սկանդալների և այլ դեպքերի մասին» [19, էջ 8–9; 18, էջ 75–76; 20, էջ 432]:

Հետագա տարիներին, ռուսահայ կողմնորոշում ունեցող թատերական այլ գործիչների շնորհիվ (Մկրտիչ Թաշճյան, Եփրատ Բարոյան, Մանուէլ Մարության, Արամայիս Աղամալյան և այլք) ռեժիսորական թատրոնի հիմունքները վերջնականապես հաստատվեցին որպես Իրանի հայ համայնքի բեմարվեստի գերակայող գեղագիտական ուղղություն:

Իրականացնելով, այսպիսով, հիմնարար փոփոխություններ՝ Հայկազյանի երիտասարդ տնօրենի ուշադրությունից չվրիպեց նաև աշակերտների ֆիզիկական դաստիարակության խնդիրը: Նա առաջինն էր համայնքում, որը մարմնամարզությունը, որպես առարկա, ընդգրկեց դպրոցի ծրագրում, ինքն էլ անձամբ հայթայթեց պարապմունքներին անհրաժեշտ գործիքները [3]:

### **Պահպանողական ուժերն ընդդեմ բարեփոխումների**

Այսպիսով, Հովհաննես Մասեփյանի գալով, Հայկազյան դպրոցում ծավալվեց ակտիվ գործունեություն, որն, անշուշտ, չէր կարող չանհանգստացնել նրա հակառակորդներին: Առանձնապես ցավոտ ընկալվեց ուսուցչական նոր կազմ հավաքագրելու փորձը: «Մենք ֆանգիմը-հաբներ և օյինբազներ չենք ուզում, - հայտարարեցին նրանք, - սրանք մեր երեխաներին գլխից հանում են, մենք խելք ու հնազարդ վարժապետներ ենք ուզում» [3]:

Վերափոխումներն, իրոք, հասան «վտանգավոր» սահմանագծի: Անհնազանդ ուսուցիչները կաճեցնեին նաև անհնազանդ աշակերտների, իսկ դա, անկարող միջակությունների համար, արհավիրքից էլ սարսափելի է: Հենրիխ Մանի վարժապետ Ունրատի նման, նրանք նույնպես «ոգու ամեն մի անհնազանդ շարժում» [30, էջ 145] ընկալում էին որպես կործանման սկիզբ: Անհրաժեշտ էր դիմել որոշակի քայլերի, և, երեկվա կողմնակի դիտողներն անցան հարձակման: Գործի դրվեցին նման դեպքերում կիրառվող բոլոր միջոցները. դավադրություն, բամբասանք, չխորշեցին վարկաբեկելու ամոթաբեր փորձերից նույնպես [2]: Խավարամիտների և ազատամիտների, հին ու նոր սերունդների միջև սկիզբ առավ մի պայքար, որը վերաճելով թեժ կռիվների՝ դարձավ Հասարակական Ընդհանուր Ժողովի քննարկման առարկա (1894) [3]: Ժողովը որոշեց վերջ տալ խռովություններին: Սակայն հակասություններն այնքան էին խորացել, որ որոշումով ոչ միայն ոչինչ չլուծվեց, այլև ավելի սրվեց՝ խավարամիտների ձեռնարկած շատ ավելի վճռական քայլերի պատճառով: Նրանք Դովլաթ թաղամասում հիմնեցին նոր մասնավոր դպրոց և ֆինանսական միջոցներն էլ, համապատասխանաբար, ուղղվեցին բոլոր տեսակետներից «օրինավոր» այս հաստատությանը: Հայկազյան դպրոցն, այսպիսով, գրկվելով առանց այն էլ սուղ միջոցներից, կանգնեց նյութական օժանդակության նոր աղբյուրներ փնտրելու փաստի առջև: Այս իրավիճակում թատրոնը, ինչպես միշտ, ստանձնեց իր հիմնական՝ ուսումնական գործընթացին սատար կանգնելու առաքելությունը. «մինչև 1920-ական թվականները, - գրում է թատրոնի պատմաբան Արսեն Մամյանը, - իրանահայ բոլոր շրջաններում թատերաբեմը եղել է դպրոցին նյութապես զորավիճ հանդիսացող ազդակ և նկատի չի առնվել իբրև առանձնակի մարզ» [10]: Նշենք, որ Իրանի հայ համայնքում դպրոցի և թատրոնի առնչությունները դար-

ծան փոխադարձ, և քիչ չեն այն դեպքերը, երբ դպրոցն ինքն էր հոգում թատրոնի կարիքները<sup>5</sup>:

**Հյուրախաղային ներկայացումները՝ որպես բարեփոխումներին սատարելու կարևոր գործոն**

Թեհրանի Ուսումնասիրաց Ընկերությունն<sup>6</sup> այն օղակն էր, որը կարգավորում և ղեկավարում էր այս երկու կառույցների ընդհանուր ընթացքը: Հովհաննես Մասեհյանն ի պաշտոնե մասնակցել և ղեկավարել է դրա աշխատանքները: Վարելով Ընկերության ժողովներից մեկը՝ նա հանդես է եկել թիֆլիսահայ դերասաններ Փառանձեմի և Գևորգ Աբրահամյանի հյուրախաղերի ֆինանսական հաշվետվությամբ (1889): Առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանների այցն իրանահայ համայնք դիտարկվել է նախ որպես դպրոցին նյութապես օգնելու գործոն: Հյուրախաղերից ստացված հասույթի՝ 6080 ռուբլու շնորհիվ էլ, Ընկերության մյուս ձեռնարկներից կազմված գումարի հետ միասին, Հայկազյան դպրոցը կարողացավ դիմակայել հակառակորդների հարվածին: 1898 թվականին, Հովհաննես Մասեհյանի նախաձեռնությամբ, Հայկազյան դպրոցի նոր մասնաշենքի համար հողամաս է գնվում, ինքն էլ «հանձն է առնում շենքի կառուցման գլխավոր ու ծանր պատասխանատվությունը» [3]: Ուսումնասիրաց Միության նախաձեռնությամբ դպրոցն ունեցավ նաև իր թատերասրահը [20, էջ 430]:

Հաշվետվությունը, թվում է, կարևորում է հյուրախաղային ներկայացումներից ստացված զուտ հասույթը՝ անտեսելով դրանց նշանակությունը համայնքի մշակութային կյանքում: Այսուհանդերձ, թվերի և փաստերի ետևում թաքնված էր ստեղծագործական մեծ աշխատանք: Թիֆլիսահայ դերասանների հետ միասին բեմ բարձրացան նաև Հայկազյան դպրոցի թատերական խմբակի սիրողները. Հարություն Մարտիրոսյանը, Ղուկաս Ղուկասյանը, Ներսես Խանը, Հուսիկ Փափազյանը և ուրիշներ: Նրանց շնորհիվ, ինչպես գրեց «Ալիք» թերթը, «Թեհրանի մեջ թատրոնական բեմը մեծ նշանակություն ստացավ» [10]: Բեմադրվեցին պատմական (Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկ կամ դուստր մեծին Վարդանա հայոց սպարապետին», Պետրոս Դուրյանի «Սև հողեր կամ Հետին

<sup>5</sup> Ատրպատականի հայոց թեմի ատաջնորդ Տ.Ներսես արքեպիսկոպոս Մելիք-Թանգյանի խոսքերով՝ թատրոնը համայնքում պետք է գոյատևի «ի փառս Հայ Մշակույթի, որպեսզի միշտ հնչի զանգը՝ մեր Հայ դպրոցի» [9]: Դպրոցն, իր հերթին, նպաստել է թատրոնի կայացմանն ու զարգացմանը: 1913 թ. Թավրիզի «Արամյան» դպրոցի 60-ամյակին (1851-1911) հատկացված գումարը՝ 12 հազար թումանը, Հոգաբարձության որոշմամբ տրամադրվում է թատրոնի կառուցմանը: Նույն՝ «Արամյան» անունը կրող 500 տեղանոց հոյակերտ շինությունն ավելի քան երեք տասնամյակ ծառայեց թավրիզահայությանը: Այստեղ ներկայացումներ են տվել Սիրանույշը, Հովհաննես Աբելյանը, Հովհաննես Զարիֆյանը, Արմեն Արմենյանը, Օլգա Գուլազյանը և այլք [7]:

<sup>6</sup> Ուսումնական Ընկերության մասին առաջին հիշատակումը եղել է «Մշակի» (Թիֆլիս) 1889 թ. մարտի 30-ի համարում [26]: Ընկերության նախագահը եղել է ազգային գործիչ և պետական բարձրաստիճան պաշտոնյա Կարապետ Բազըկյանը [10]:



գիշեր Արարատյան», Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդ», Սարգիս Միրզա-Վանանդեցու «Մեծն Ներսես») և հայ թատրոնի սկզբնավորման շրջանին բնորոշ այլ գործեր: Ընդամենը տասը կանոնավոր ներկայացում՝ հոգուտ դպրոցի, բոլորն էլ, ինչպես նշում է «Ալիք» թերթը, «կազմակերպվեցին շնորհիվ դպրոցի եռանդուն տնօրեն՝ երիտասարդ Հովհաննես Խան Մասեհյանի» [10]: Յուրաքանչյուր ողբերգությունից հետո, ընդունված կարգի համաձայն, տրվում էր մեկական կատակերգություն: Եվ դրանք Ժան Մոլիերի կատակերգություններն էին՝ պարսկերենով, Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությամբ. «Ակամա բժիշկ», «Սկապենի խարդախությունները», «Բռնի ամուսնություն» [10]: Մնացած՝ Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Խեչոյի թուզը», Վասակ Մադաթյանի «Կըռթ-կըռթ» և այլ գործեր, նույնպես տրվեցին պարսկերենով:

### **Հայկազյան դպրոցի ներկայացումները և Իրանի ազգային թատերական շարժումը**

Եթե Ուսումնական Ընկերության հաշվետվությունը վկայում էր նյութական բավարար հասույթի մասին, ապա հետաքրքրության այն ալիքը, որը տարածվեց ինչպես համայնքի, այնպես էլ՝ երկրի հասարակական լայն շրջաններում, դարձավ դրանց ստեղծագործական ձեռքբերումների արգասիքը: Նասր-էդ-դին շահն (1831-1896) ու նրան ուղեկցող պարսից դիվանագետներն [12]<sup>7</sup> իրենց ներկայությամբ հաստատեցին, որ թատերական նախափորձերը, դուրս գալով դպրոցի սահմաններից, գնահատվում էին որպես երկրի մշակութային կյանքի իրադարձություն: Իրոք, դրանք ազդակ հանդիսացան նաև Իրանի թատերական կյանքի կայացման համար: 1920-ական թվականներին Իրանում գործում էին տարբեր, այդ թվում՝ նաև «Կոմեդի Փեռսան» թատերախումբը: Ի թիվս այլ գործերի՝ խմբի խաղացանկում ընդգրկվեցին նաև Ժան Մոլիերի և Էժեն Լաբիշի պարսկացրած կատակերգությունները [23, էջ 390-393]: Այդ տարիներին էլ Թավրիզում կառուցվեց Պարսից պետական թատրոնի շենքը (ճարտարապետ՝ Ասատուլլահ Խան): Թատրոնի պաշտոնական բացումը կայացավ 1927 թ. սեպտեմբերի 20-ին, Մոլիերի «Ակամա բժիշկը» կատակերգության պրեմիերայով [26]: Բացման արարողությանը ներկա էին Ռեզա-շահ Փաիլավին (1878-1944), օտար հյուպատոսներ, հայ և պարսիկ վաճառականներ, հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ: Փարիզի «Հառաջ» թերթի սեփական թղթակիցը («Մասիս» ծածկանունով), գրելով այս իրադարձության մասին, նշում է, որ ներկայացումն անցավ պարսկերենով [26], չտալով, սակայն, թարգմանչի անունը: Հայկ Գարագաշը նույնպես, իր «Պարսկահայ տարեցույցում» անդրադառնալով Իրանում ձևավորվող թատերական շարժմանը, չի նշում Մոլիերի կատակերգությունների թարգմանչի անունը: Կատակերգություններ, որոնք բեմադրվում էին նաև Իրանի հայ թատրոնի մեկ այլ՝ թավրիզյան հատվածում:

<sup>7</sup> 1884-ից Հովհաննես Մասեհյանը եղել է Նասր-էդ-դին շահի պալատական թարգմանիչը, ապա աշխատել թարգմանչական պետական Բյուրոյում [12; 25, էջ 266]:

Գրեթե նույնությամբ կրկնվող խաղացանկում՝ Պետրոս Դուրյանի «Սև հողերի», Խորեն Գալֆայանի «Արշակ Երկրորդի» կողքին առկա են նաև Մոլիերի «Ակամա բժիշկը», Վիլենցո Ռոթայի «Ընկերության ուժը կամ Երկու հիսնապետներ» և այլ գործեր։ Հովհաննես Մասեհյանի ստեղծագործության գիտականերից ոմանք նշում են, որ նրա թարգմանությունների մի մասն անհայտացել կամ չի հրատարակվել։ Գևորգ Դարֆին, անդրադառնալով Մասեհյանի անհետացած գործերին, գրում է, որ շեքսպիրյան մի քանի արժեքավոր թարգմանություններ և «Դեսպանի հուշերը» (ֆրանսերենով) «մնում են անտիպ, դատապարտված անհայտանալու» [1]։ Անդրանիկ Հովույանն իր հոդվածում անդրադառնալով այդ հարցին՝ նշում է, որ Մասեհյանը «պարսկերենի է թարգմանել շուրջ 60 գիրք ու թատերգություն։ Դրանց ավելի քան 1/4-ը, - շարունակում է հեղինակը, - անգտանելի է, ու քանի տարին մեկ գտնվել է դրանցից մեկը, որը մի հրատարակիչ լույս է ընծայել իր անունով» [12]։ Այսուհանդերձ, Մոլիերի կատակերգություններն իրենց հաստատուն տեղն են գրավում երկրի մշակութային կյանքում, և մենք հակված ենք ենթադրելու, որ հետաքրքրությունը ֆրանսիացի հեղինակի նկատմամբ ծագել է Հայկազյան դպրոցի ներկայացումներից, և որ պարսիկ թատերասերները այդ կատակերգությունները կնախընտրեին դրանց թարգմանությունների առկայության պարագայում։

Հայկազյան դպրոցի ներկայացումներն, այսպիսով, իրենց արտացոլումն ունեցան ոչ միայն հայ, այլև երկրում ծավալվող ազգային թատերական շարժումների կազմավորման ընթացքի վրա։ Ինքը՝ Հովհաննես Մասեհյանը, եթե ոչ ուղղակի, ապա միջնորդված կերպով հետևել է նաև Թավրիզի հայ թատրոնի կազմավորմանը, հավանաբար, անմասն չմնալով հատկապես խաղացանկի ընտրության հարցին։

### **Հովհաննես Խան-Մասեհյանը և Թավրիզի հայ թատերական կյանքը**

Առաջին ներկայացումը Թավրիզում տեղի է ունեցել Թեհրանից չորս տարի անց՝ 1879 թվականին, Մեսրոպ քահանա Փափազյանի տան բակում [5]։ Թատրոնով հրապուրված մի մարդու, որը, լինելով հոգևորական, եկեղեցուց բացի, գուցե և առավել, խրախուսում էր մարդկանց սերը դեպի թատրոն։ «Դավրիժեցի հայեր շատ ավելի թատերասեր են քան եկեղեցասեր» [6]։ - Այսպես բնութագրեց թավրիզահայ կյանքը դպիր Մկրտիչ Երկարակեցյանը՝ 1898-ին քաղաքն այցելելուց հետո։ Բեմարվեստի մասին իր առաջին պատկերացումները Ռուսաստանում ստացած հոգևորականը, ունենալով նույն՝ արևելահայ կողմնորոշում [5]<sup>8</sup>, Հովհաննես Մասեհյանի համախոհներից էր, իսկ նրա զավակները դարձան նրա նախաձեռնությունների անմիջական մասնակիցները։

Քահանայի որդիներից մեկը՝ Հուսիկ Փափազյանը, եղել է Հայկազյան դպրոցում կազմված թատերական խմբակի հիմնադիր-անդամներից մեկը, և

<sup>8</sup> Ռուսաստանում Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» դիտելուց հետո Մեսրոպ քահանան գրեց «Արդար դատաստան» թատերախաղը։

նրա առնչությունը խմբակի գործունեությանն աջակցող տնօրենի հետ անխուսափելի էր: Մի հազվագյուտ լուսանկար այս իրողության լուռ հաստատումն է: Նկարում, ձախից աջ, նստած են Հովհաննես Մասեիյանը, Հուսիկ Փափազյանը, իսկ նրա կողքին՝ Պետրոս Ներսիսյանը [11]:



Նկարում՝ ձախից աջ. Հովհաննես Խան-Մասեիյան, Հուսիկ Փափազյան և Պետրոս Ներսիսյան, 1890-ական թվականներ, Թեհրան

### **Հովհաննես Խան-Մասեիյանը՝ Իրանի առաջին հայ պարբերականի հիմնադիր**

Մասեիյանի կենսագրության այս շրջանում, սակայն, շատ ավելի կարևոր դեր է ունեցել Մեսրոպ քահանայի յոթ նշանավոր զավակներից<sup>9</sup>, թերևս, ամենանշանավորը՝ գրող և հրապարակախոս Վրթանես Փափազյանը (1866-1920): Նա էլ դարձավ Հովհաննես Մասեիյանի մյուս՝ մանկավարժականից և

<sup>9</sup> Մեսրոպ քահանայի դուստրը՝ Աշխեն Փափազյանը, նրա ավագ որդու՝ Հուսիկ Փափազյանի նման, կանգնած է Իրանի հայ թատրոնի ակունքներում, մասնակցել է հոր ներկայացումներին և, փաստորեն, Թավրիզի առաջին դերասանուհին է: Քահանայի որդիներից մեկը ազգային հեղափոխական գործիչ Վահան Փափազյանն է՝ «Կոմս» ծածկանունով: Ներսես Փափազյանը, հետագայում՝ Մաշտոց վարդապետը, հոգևորական էր [5]:

թատերականից ոչ պակաս կարևոր՝ հրապարակախոսական գործունեության աջակիցն ու հետևորդը: Մի գործունեության, որը բխեց դպրոցական բարեփոխումների հիմնադրույթներն ամբողջ համայնքում տարածելու և հասարակական կյանքի տարբեր ոլորտներում ընթացող տեղաշարժերը կողմնորոշելու անհրաժեշտությունից: Իսկ դա կարելի էր իրականացնել մամուլի միջոցով: Գաղափարն ինքնին նորարարական էր, քանի որ մինչ այդ Իրանի հայ համայնքում ոչ մի պարբերական լույս չէր տեսնում: Հովհաննես Մասեհյանը, 1891 թվականին, իր համախոհների աջակցությամբ, նախաձեռնում է «Աստղ արևելյան» շաբաթաթերթի ստեղծումն Իրանի հայ համայնքում [13]: 1894-ի հունվարի 1-ին, հայոց մամուլի 100-ամյակին, նրա խմբագրությամբ լույս տեսավ պարսկահայ առաջին պարբերականը, փոխված՝ «Շավիղ» վերտառությամբ, նշանավորելով հայ հասարակական մտքի զարգացման մի նոր փուլ՝ արդեն իրանահայ իրականության շրջանակներում [13]:

Շաբաթաթերթն, արդարացնելով իր առաջին՝ «Աստղ արևելյան» անվանումը, կոչված էր սերտացնելու Իրանի հայ համայնքի և Հայաստանի առնչությունները հոգևոր ոլորտներում: Թերթի առաջին իսկ համարում Մասեհյանը գրում է. «Այն գաղափարական հոսքը, որը սկսվում է տարածվել ռուսահայ կենտրոններից, պարփակում է իր մեջ նաև իրանահայերին: Մեր դպրոցները հետզհետե սկսում են առաջնորդվել կովկասահայ դպրոցների ծրագրով: Ռուսահայ թերթերի ու գրականության մուտքը ամեն կողմ ստեղծում ու հաստատում է մի տեսակ առնչություն, մի սերտ կապ ռուսահայերի և իրանահայերի միջև» [13]:

Հովհաննես Մասեհյանը «Շավիղը» խմբագրեց ոչ լրիվ մեկ տարի՝ 1894 թ. հունվարից մինչև նոյեմբեր: Իրանի արտաքին գործոց նախարարության հանձնարարությամբ նա պետք է մեկներ Պետերբուրգ, այնուհետև՝ Լոնդոն: Ընդամենը տասն ամսվա տևողություն ունեցող ևս մեկ փայլուն սկիզբ, որն ունեցավ նույնքան փայլուն շարունակություն: 1894-96 թվականներին «Շավիղը» թևակոխեց մի նոր շրջան, արդեն՝ Վրթանես Փափագյանի խմբագրությամբ [15]: Ճանաչված գրողը, հրապարակախոսն ու թարգմանիչը, որը ոչ միայն իր գեղագիտական, այլև քաղաքական հայացքներով շատ մոտ էր Մասեհյանին, հետևելով նրա հիմնադրույթներին, ընդարձակեց թերթի բաժինները: Գրականության և կրթության հարցերից բացի, Վրթանես Փափագյանն անդրադարձավ համայնքի սոցիալ-տնտեսական և հասարակական, ինչպես նաև հրատապ լուծում պահանջող լեզվի խնդիրներին, այս առումով, անգամ, «մի քայլ առաջ անցնելով նախկին «Շավիղից» [16]: Առաջնորդողներից մեկում<sup>10</sup>, նշելով, որ Սպահանի, Հնդկաստանի և Ճավայի հայերն իրենց թղթակցությունները գրում էին գրաբարով, նա հարց է տալիս. «Ինչու՞ զուտ աշխարհաբար Այրա-րատյան լեզուն չգործածել, չսովորեցնել մեր դպրոցներում», - և ինքն էլ տալիս է այս հարցի պատասխանը. - «Խոսենք ժողովրդին հասկանալի լեզվով - ահա

<sup>10</sup> Փափագյանը սովորաբար ստորագրում էր «Բրիչ» կեղծանունով:

մեր պահանջը» [17]:

Այսպիսով, Իրանի առաջին հայ պարբերականը, հրատարակվելով ընդամենը երեք տարի, ընդգրկեց համայնքի հասարակական կյանքի գրեթե բոլոր ոլորտներին առնչվող խնդիրներ՝ ուղիներ հարթելով հրապարակախոսական գործունեության հետագա ընթացքի համար: Ավելի քան մեկ հարյուրամյակի ընթացքում ասպարեզ իջան 80-ից ավելի պարբերական, որոնք, ընթանալով Հովհաննես Մասեիյանի նախանշած շավղով, համայնքի գոյությունը մեկընդմիջտ պայմանավորեցին արևելահայ իրականության հետ:

### **Դպրոցը՝ ազգային պատկանելիություն**

Դիվանագիտության և թարգմանչական արվեստում բարձրունքներ նվաճած մտավորականը, սկսելով կրթական և մշակութային բարեփոխումներից, մանկավարժությանը և դպրոցին, ընդհանրապես, տալիս էր առաջնահերթ նշանակություն: Ըստ նրա համոզման, ցանկացած ձեռքբերում իմաստավորվում է միայն աճող սերնդին փոխանցելու պայմանով: «Ինչ արժեք ու իմաստ պիտի ունենար իր լայն ու բազմակողմանի զարգացումը, - գրում է Գևորգ Դարֆին, - եթե ի սպաս չդրվեր լույսի և ուսման կարոտ իր ժամանակի սերունդին» [2]: Նույն կարծիքի էր նաև Լևոն Շանթը, որը, գլխավորելով Բեյրութի Հայ ճեմարանը, իր մանկավարժական գործունեությունը դասում էր գրականից առավել, և կրկնելով գրեթե նույն միտքը, գրում է. «Գրականությունը լույս է, լույս: Որով՝ համար պիտի գրեմ, երբ ասկե 25-50 տարի հետո, այդ գրվածքները կարդացող չպիտի ունենան» [22, էջ 50]:

Ի տարբերություն Լևոն Շանթի՝ մանկավարժությունը Մասեիյանի ստեղծագործական կյանքում կազմեց համեմատաբար փոքր հատված: Այսուհանդերձ, դպրոցը մշտապես գտնվում էր նրա ուշադրության կենտրոնում, և ամեն անգամ Թեհրան վերադառնալիս, Մասեիյանն առաջին հերթին այցելում էր Հայկազյան դպրոց՝ կարևորություն չտալով, թե ով էր դրա վարիչը: Գևորգ Դարֆիի վկայությամբ՝ Հովհաննես Մասեիյանը «դպրոցը համարում էր Ազգային պատկանելիություն և դարձրել էր այն իր շարունակական գուրգուրանքի առարկան, իր աղոթքի տաճարը» [3]:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով, Հովհաննես Մասեիյանը, ինչպես Խաչատուր Աբովյանը Հայաստանում, իսկ Լևոն Շանթը՝ Սփյուռքի մերձարևելյան հատվածում, դպրոցը դիտարկում էր որպես ժողովրդի գոյատևման գրավական, իր իսկ համար՝ ամբողջ գործունեության գնահատման չափանիշ: Նրա հրապարակախոսական գործունեությունը, բխելով մանկավարժականից, ծառայեց նույն՝ արևելահայ լեզվի, մշակույթի և գրականության հաստատմանն իրանահայ համայնքում: Դպրոցում ձևավորվող թատերական շարժումը ևս, ունենալով արևելահայ կողմնորոշում, ի հակակշիռ պոլսահայի, ընթացավ նոր՝ անսամբլային թատրոնի հունով: Սա սկիզբ դրեց մեկ այլ՝ թատրոնի՝ հեղաշրջմանը Սփյուռքում, վերափոխելով բեմարվեստի մասին մինչ այդ եղած պատկերացումները: Իրանի

հայ թատրոնը, եվրոպական դրամատուրգիան տարածելով բեմական շրջաններում, նպաստեց նաև երկրի ազգային թատրոնի ձևավորմանը:

Արդյունքում, պոլսահայ թատրոնի վերելքի տարիներին, արտաշխարհում ձևավորվեց բեմարվեստի ևս մեկ կենտրոն, որն իր գեղագիտական ըմբռնումները տարածելով գաղթաշխարհի այլ թատերական կառույցներ, հայ Սփյուռքի թատրոնի ընթացքն անխուսափելի լծացումից ուղղորդեց ժամանակակից, համաշխարհային բեմարվեստի հունով:

Այսպիսով, Հովհաննես Խան-Մասեհյանի բարեփոխումներն ունեցան հեղափոխական նշանակություն ոչ միայն կրթության, այլև լեզվի և թատրոնի բնագավառներում, համայնքի, որոշ առումով, նաև Սփյուռքի մշակութային կյանքի համար ստեղծելով զարգացման բոլորովին նոր հեռանկարներ:

### Գրականություն

1. «Ալիք» (Թեհրան), 1961, 15 մարտի:
2. «Ալիք» (Թեհրան), 1961, 2 օգոստոսի:
3. «Ալիք» (Թեհրան), 1961, 5 օգոստոսի:
4. «Ալիք» (Թեհրան), 1974, 7 մայիսի:
5. «Ալիք» (Թեհրան), 1976, 1 նոյեմբերի:
6. «Ալիք» (Թեհրան), 1976, 2 նոյեմբերի:
7. «Ալիք» (Թեհրան), 1976, 3 նոյեմբերի:
8. «Ալիք» (Թեհրան), 1976, 10 նոյեմբերի:
9. «Ալիք» (Թեհրան), 1976, 18 նոյեմբերի:
10. «Ալիք» (Թեհրան), 1977, 30 մայիսի:
11. «Ալիք» (Թեհրան), 1977, 31 մայիսի:
12. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 16 փետրվարի:
13. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 5 մարտի:
14. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 7 մարտի:
15. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 8 մարտի:
16. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 10 մարտի:
17. «Ալիք» (Թեհրան), 1994, 14 մարտի:
18. Աճառյան Հ. Կյանքիս հուշերից. Երևան, 1967:
19. Արմենյան Ա. 60 տարի հայ բեմի վրա. Երևան, 1954:
20. Գեորգեան Կ. Ամէնուն տարեգիրքը. Պէյրուֆ-Լիբանան, 2 տարի, 1957:
21. Համազգայինի Գասպար Իփեկեան թատերախումբ. 30-ամեակ, 1942-72. Պէյրուֆ, 1972:
22. Համազգայինի և Ն. Փալանճեան ճեմարանի քսանհինգ ամեակ. 1929-1954. Պէյրուֆ, 1954:
23. Հայկ Գարագաշ, Պարսկահայ տարեցույց, 1929, Երկրորդ տարի. Թեհրան, 1929:
24. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1. Երևան, 1974:
25. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 7. Երևան, 1981:
26. «Հառաջ» (Փարիզ), 1927, 12 հոկտեմբերի:
27. «Մշակ» (Թիֆլիս), 1889, 30 մարտի:
28. Չթյան Ա. Գեորգ Դարֆի՝ թատերագիր, թարգմանիչ, Հանդէս Գրականութեան եւ Արւեստի. Թեհրան, թ. 8, 2004, էջ 32-37:

29. Չթյան Ա. Լևոն Շանթը և Գասպար Իփեկյանը «Համազգային» մշակութային միության գործիչներ, Լրաբեր հասարակական գիտությունների. Երևան, № 3, 1990, էջ 57-65:

30. Зарубежная литература XX века. Москва, 1979.

## References

1. "Alik" (Tehran), 1961, 15 March (In Armenian).
2. "Alik" (Tehran), 1961, 2 August (In Armenian).
3. "Alik" (Tehran), 1961, 5 August (In Armenian).
4. "Alik" (Tehran), 1974, 7 May (In Armenian).
5. "Alik" (Tehran), 1976, 1 November (In Armenian).
6. "Alik" (Tehran), 1976, 2 November (In Armenian).
7. "Alik" (Tehran), 1976, 3 November (In Armenian).
8. "Alik" (Tehran), 1976, 10 November (In Armenian).
9. "Alik" (Tehran), 1976, 18 November (In Armenian).
10. "Alik" (Tehran), 1977, 30 May (In Armenian).
11. "Alik" (Tehran), 1977, 31 May (In Armenian).
12. "Alik" (Tehran), 1994, 16 February (In Armenian).
13. "Alik" (Tehran), 1994, 5 March (In Armenian).
14. "Alik" (Tehran), 1994, 7 March (In Armenian).
15. "Alik" (Tehran), 1994, 8 March (In Armenian).
16. "Alik" (Tehran), 1994, 10 March (In Armenian).
17. "Alik" (Tehran), 1994, 14 March (In Armenian).
18. Acharyan H. From the memories of my life. Yerevan, 1967 (In Armenian).
19. Armenyan A. 60 years on the stage. Yerevan, 1954 (In Armenian).
20. Gevorgyan K. Everyone's Yearbook. Beirut-Lebanon, Year 6, 1957 (In Armenian).
21. The Hamazkayin Kasbar Ipegian Theater Company. 30th anniversary, 1942-72, Beirut, 1972 (In Armenian).
22. Twenty-fifth anniversary of the Hamazkayin and N. Palanjian Seminary. 1929-1954, Beirut, 1954 (In Armenian).
23. Hayk Garagash, the Perso-Armenian Yearbook, 1929, The second year. Tehran, 1929 (In Armenian).
24. Soviet Armenian Encyclopedia, Vol. 1. Yerevan, 1974 (In Armenian).
25. Soviet Armenian Encyclopedia, Vol. 7. Yerevan, 1981 (In Armenian).
26. «Haraj» (Paris), 1927, 12 October (In Armenian).
27. «Mshak» (Tiflis), 1889, 30 March (In Armenian).
28. Chtyan A, Gevorg Darfi: Playwright, Translator, Journal of Literature and Art. Tehran, Vol. 8, 2004, p. 32-37 (In Armenian).
29. Chtyan A. Levon Shant and Gaspar Ipegian, workers of the «Hamazkayin» Cultural Union, Herald of Social Sciences. Yerevan, Vol. 3, 1990, p. 57-65 (In Armenian).
30. Foreign Literature of the 20th Century. Moscow, 1979 (In Russian).

## ОВАНЕС ХАН МАСЕЯН: ПЕДАГОГ, ПУБЛИЦИСТ И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ДЕЯТЕЛЬ

АНАИТ ЧТЯН\*

**Для цитирования:** Чтян, Анаит. “Ованес Хан Масеян: педагог, публицист и театральный деятель”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 105-120. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-120

В конце XIX столетия идеологические веяния, пришедшие из Кавказа, приобрели новой силы волну влияния на общественную жизнь армянской общины Ирана. Помимо внутренних закономерностей своего развития, этот процесс был также обусловлен деятельностью отдельных личностей, имевших глубокие знания и высокое чувство гражданского долга. Ованес Хан Масеян был одним из них. В годы своей молодости, будучи директором школы Айказян в Тегеране, он осуществил ряд реформ, направленных на создание педагогического состава, обладавшего всесторонними профессиональными знаниями. Одновременно, руководствуясь программами школ Армении, учебники, напечатанные в Константинополе на грабаре и западноармянском литературном языке, Масеян заменил восточноармянскими. Это были перемены, имевшие непосредственное влияние и на театральное движение, которое, силами выпускников, брало свое начало в недрах самой школы. Театр общины, таким образом, переходя на восточноармянский язык, на примере театра Армении, принял за основу принципы режиссерского сценического искусства. Более того: школьные представления мольеровских комедий на фарси, в переводе Ованеса Масеяна, отразились также на развернувшееся по стране национальное театральное движение Ирана.

Таким образом, Масеян, закрепив преподавание на восточноармянском языке в школе, в 1891 году основал первое в общине периодическое издание “Шавиг” (“Тропа”). На протяжении трех лет своего существования еженедельник охватил почти все сферы общественной жизни общины, тем самым, дальнейший путь ее развития окончательно связав с восточноармянской действительностью. Одновременно, обозначились совершенно новые перспективы пути развития для театрального движения армянской Диаспоры.

**Ключевые слова:** Кавказ, идеологическое, реформы, образование, театр, школа, представление.

---

\* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, anahit.anahit.art@gmail.com, статья представлена 10.01.2025, рецензирована 10.03.2025, принята к публикации 10.06.2025.



HOVHANESS KHAN MASSEHIAN AS A TEACHER,  
PUBLICIST AND A THEATRE WORKER

ANAHIT CHTIAN\*

**For citation:** Chtian, Anahit. “Hovhaness Khan Massehian as a teacher, publicist and a theatre worker”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 105-120. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-105

At the end of the XIX century, ideological trends coming from the Caucasus gained new momentum and influenced the social life of the Armenian community in Iran. In addition to the internal patterns of its development, this process was also shaped by the actions of individuals who possessed profound knowledge and a strong sense of civic duty. Hovhaness Khan Massehian was one of them. In his youth, as the director of Tehran's Haigazian School, he implemented a series of reforms aimed at creating a teaching staff with comprehensive professional knowledge. At the same time, guided by Eastern Armenian school curriculum, Massehian replaced textbooks printed in Constantinople in Grabar and literary language with Eastern Armenian ones. These changes had a direct impact on the theatre movement, which originated inside the Haigazian School thanks to its pupils' efforts. As a result of it, the community theater, transitioning to the Eastern Armenian language by the example of the theater in Armenia, adopted directorial stage art as its founding principle. Moreover, school productions of Molière's comedies translated into Persian by Massehian, influenced the national theater movement that spread across Iran.

Having implemented the reform of teaching in the Eastern Armenian language at school, Massehian then founded the Armenian community's first periodical “Shavigh” (“Pathway”) in 1891. During the three years of existence, the weekly covered almost all the aspects of the community's social life, thereby firmly linking its development with the Eastern Armenian reality. Along with the spheres of education and theater, Hovhaness Massehian's reforms revolutionized the public life of the Armenian community in Iran, in some respects foreshadowing new development prospects for the Diaspora's theatrical movement.

**Key words:** Caucasus, ideological, reforms, education, theatre, school, performance.

---

\*Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, anahit.anahit.art@gmail.com. The article was submitted on 10.01.2025, reviewed on 10.03.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

## «ԱՆՈՒՇ» ՕՊԵՐԱՆ ԱՐՄԵՆ ԳՈՒԼԱԿՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

ԳՈՒ ՎԱՆՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Վանյան, Գոռ: ««Անուշ» օպերան Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 121-131. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-121

Արմեն Գուլակյանն իր արվեստով նպաստել է ոչ միայն հայ դրամատիկական, այլև օպերային թատրոնի զարգացմանը: «Անուշ» օպերայի նրա բեմադրությունը դրա լավագույն ապացույցներից է, որի ուսումնասիրությունը բացահայտում է անվանի ռեժիսորի արվեստի բնույթն ու բեմադրական ոճն օպերային թատրոնում: Գուլակյանը Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում բեմադրություններ իրականացնելիս սկզբունքորեն առաջնահերթությունը տվել է հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին, ձևավորել ազգային օպերային խաղացանկը: «Անուշ» օպերային նա անդրադարձել է չորս անգամ՝ տարբեր ստեղծագործական փուլերում՝ 1935, 1939, 1950 և 1956 թվականներին:

Առաջին բեմադրությունում ռեժիսորն ուշադրություն է դարձրել գրական հիմքի սոցիալ-կենցաղային առանձնահատկություններին ու Լոռվա կոլորիտին՝ մանրամասն մշակելով մասսայական տեսարանները: 1939-ին՝ Մոսկվայում կայանալիք Հայ արվեստի առաջին տասնօրյակի առթիվ արված երկրորդ տարբերակում ներկայացումը հարստացել է ավելի մասշտաբային, գեղարվեստորեն բազմաշերտ բեմավիճակներով (ինչպես օրինակ փերիների տեսարանն էր): Քննադատական կարծիքներ են հնչել «Անուշի» 1950-ականների բեմադրություններում առկա ողբերգական շեշտադրումների վերաբերյալ: Սակայն ռեժիսորը համոզված է եղել, որ Թումանյանի պոեմը քնարական լինելով հանդերձ, խորապես ողբերգական է: Նա երկը դիտարկել է ոչ միայն իբրև կոլորիտային պատում, այլև՝ որպես մարդկային ճակատագրերի դրամա, որի հիմքում ընկած է ազգային ու համամարդկային սինթեզը: Գուլակյանն, Արշակ Բուրջալյանի նման, օպերային արտիստներից պահանջել է երգելուց բացի նաև խաղալ, ազատվել ստատիկ վիճակներից: Եվ այդուհանդերձ, ռեժիսորը կարևորել է նաև թատերական ու երաժշտական տարրերի ներդաշնակությունը: Հաշվի առնելով օպերային արվեստի արտահայտչական ուրույն միջոցները, Գուլակյանն «Անուշը» բեմադրելիս միզանսցենը կառուցել է երաժշտական դրամատուրգիայի համաձայն, բոլոր ստատիկ և դինամիկ պահերը եղել են երաժշտական ֆրագի ու տակտի հետ համահունչ: Նման մոտեցման արդյունքում միաձուլվել են երգիչ-դերասանների խաղն ու երաժշտական ինտերպրետացիան:

Արմեն Գուլակյանի «Անուշ» օպերայի չորս բեմադրություններն էլ բարձր գնահատականների են արժանացել: Պոեմի բեմական պատմության ուսումնասիրությունը դասագրքային նշանակություն ունի, ինչպես դրամատիկական, այնպես էլ օպերային թատրոնի ռեժիսուրայի ըմբռնման տեսանկյունից:

**Բանալի բաներ՝** Արմեն Գուլակյան, «Անուշ» օպերա, պոեմ, բեմադրություն, ներկայացում, ռեժիսոր, միզանսցեն:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, vanyangor@gmail.com, 20.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 20.03.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

### Ներածություն

Արմեն Գուլակյանն իր ռեժիսորական գործունեության ընթացքում, երկու շրջան՝ 1938-45 և 1958-60 թվականներին, որպես գլխավոր ռեժիսոր աշխատել է Երևանի Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում, որտեղ իրականացրել է մոտ քսան բեմադրություն:

Օպերային թատրոնում Գուլակյանի վաստակը մեծ է եղել հայ կոմպոզիտորների ստեղծագործություններն առաջին անգամ բեմադրելու գործում: Նա նպատակային կերպով (ինչպես դա Սունդուկյանի անվան թատրոնում էր անում) Սպենդիարյանի անվան թատրոնում ձևավորել ու հարստացրել է ազգային օպերային բեմադրությունների խաղացանկը: Սակայն հարցի էությունը հետևյալն է. ոչ թե ե՞րբ, ի՞նչ է բեմադրել, այլ ինչպե՞ս է ստեղծագործել ռեժիսորը:

Հետազոտության նպատակն է «Անուշ» օպերայի օրինակով (որին նա անդրադարձել է չորս անգամ, ստեղծագործական կյանքի տարբեր շրջաններում) բացահայտել Արմեն Գուլակյանի բեմադրական սկզբունքներն Ալեքսանդր Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում: Անհրաժեշտ ենք համարել պարզել, թե ռեժիսորն, ի տարբերություն դրամատիկական թատրոնի դերասանների, ինչպե՞ս է աշխատել օպերային թատրոնում երգիչ-դերասանների հետ: Ինչպե՞ս է բեմադրել օպերայում մասսայական տեսարանները: Ի՞նչ նշանակություն ուներ, այս դեպքում, նրա համար գրական հիմքը, և ի՞նչ կարևորություն՝ երաժշտական դրամատուրգիան:

### «Անուշ» օպերայի առաջին բեմադրությունը

Հովհաննես Թումանյանի «Անուշ» պոեմը հայ թատրոնում իր բեմական պատմությունն ունի և բազմիցս բեմադրվել է ոչ միայն որպես օպերային ներկայացում, այլև՝ դրամատիկական: Հայ գրողներից որևէ մեկի երկերը՝ չափաժողով արձակ, այդքան չեն բեմականացվել, որքան Թումանյանինը: «Անուշ»-ից բացի գիտենք, որ ավելի ուշ՝ 1923-ից մինչև 1928 թվականը, «Թմկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա Ալեքսանդր Սպենդիարյանը գրել է «Ալմաստ» օպերան, և այս պոեմները բացառություններ չեն: Նրա ստեղծագործություններից բեմականացվել են՝ «Գիքորը», «Սասունցի Դավիթը», «Տերն ու ծառան», «Գելը», «Թագավորն ու չարչին», «Բարեկենդանը», մոտ երեք տասնյակից ավելի երկեր, այդ թվում և հեքիաթները: Որպես բալետային ներկայացումներ բեմադրվել են «Ախթամար», «Լոռեցի Սաքոն», «Փարվանա» պոեմները [9, էջ 150]: Հարց է առաջանում, թե ինչպես, ինչ հիմքի վրա են այս ստեղծագործություններն առանց դժվարության պիեսների վերածվել:

«Գրական նյութի փոխակերպումը բեմական իրականության՝ տարածաժամանակային վիճակի, պայմանավորված է նրա առանձնահատուկ կառուցվածքով. որքանով է խոսքն ինքնին իրադրային կամ իրադրություն ճառագայթում» [10, էջ 158], - գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Թումանյանի խոսքն իրադրային է, թատերագիտության, նաև գրականագիտության տեսանկյունից, կարծում ենք՝ առանձին ուսումնասիրության նյութ: Բանաստեղծը բառը համարել է մի աշխարհ: Նրա ստեղծած գրական աշխարհում ոչինչ հենց այնպես չէ, իրադար-

ծության թիկունքում կա գործող պատճառ, որը հերոսին մղում է գործողության: Եվ անձն իր կամքով, թե ակամա հայտնվում է մի իրադրության մեջ՝ դրամատիկական իրադրության, որը լուծում է պահանջում, ինչպես օրինակ՝ «Անուշ»-ում: Արմեն Տիգրանյանը, Թումանյանի համանուն պոեմի հիման վրա, օպերայի երաժշտությունը և լիբրետոն գրել է 1908-1912 թվականներին: «Անուշ» օպերան (եթե չհաշվենք մինչ 1935 թվականն արված սիրողական բեմադրությունները), առաջին անգամ բեմադրել է Արմեն Գուլակյանը: Նա իր ռեժիսորական գործունեության ընթացքում այս ստեղծագործությանն անդրադարձել է չորս անգամ՝ 1935, 1939, 1950 և 1956 թվականներին:

Երևանի Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում Գուլակյանը «Անուշ» օպերայի իր առաջին բեմադրությունը հանդիսատեսին է ներկայացրել 1935 թվականի մարտի 27-ին [12, էջ 144]:

«Մեծ պատասխանատվություն եմ զգացել իմ ստեղծագործական աշխատանքի ընթացքում, որովհետև <...> Հ. Թումանյանի «Անուշը» մեր ամենասիրելի պոեմներից է <...> պատասխանատու և պատվաբեր գործ էր՝ գտնել բեմական այն ճիշտ լուծումը, որը կներկայացներ պոեմը» [2, էջ 1], - հիշում է ռեժիսորը:

Բեմական փորձից առաջ Գուլակյանը սեղանի շուրջ հանդիպումներ է կազմակերպել, զրուցել է դիրիժորի, դերակատարների, կոնցերտմայստրների, բեմականկարչի և բոլոր նրանց, ում հետ պատրաստվում էր իրականացնելու բեմադրությունը: Հանդիպում-զրույցների ընթացքում նա պատմել է օպերայից ստացած իր տպավորության մասին, ստեղծագործական խմբին ծանոթացրել գրական, սոցիալական, կենցաղային նշանակություն ունեցող փաստերին, մեկնաբանել է հերոսների բնավորություններն ու նրանց փոխհարաբերությունները:

Լոռվա կոլորիտը, միջավայրի առանձնահատկություններն ու սովորույթները, նաև տոնախմբությունները նկարագրելու նպատակով Գուլակյանը 1935 թվականի բեմադրության մեջ հատկապես մանրամասն է մշակել Համբարձման տոնի, հարսանիքի, կոխի տեսարանները: «Թումանյանի «Անուշի» բանաստեղծական ոգին, որ պատկերավոր արտահայտված էր Արմեն Տիգրանյանի երաժշտության մեջ, ռեժիսորը բացահայտել էր ոչ թե պայմանական, այլ կենսականորեն հավաստի տեսարանների միջոցով, հասնելով Լոռու և գեղջկական կյանքի կոլորիտի հարազատ արտահայտմանը, - գրում է Սաբիր Ռիզաևը, - չխախտելով օպերայի բանաստեղծական հենքը, ներկայացումը հարստացրել էր հայ գյուղացու կենցաղի հետ կապված մանրամասներով» [7, էջ 222]:

Ռեժիսորն իր առաջին իսկ աշխատանքով ապացուցել է, որ հավասարապես կարող է բեմադրական փայլուն հմտություններ դրսևորել նաև օպերային ասպարեզում՝ ըմբռնելով երաժշտության առանձնահատկությունն ու ժողովրդական երգի ոգին:

### **«Անուշ» օպերայի երկրորդ բեմադրությունը**

1939 թվականի հոկտեմբերին՝ Մոսկվայում կայանալիք Հայ արվեստի առաջին տասնօրյակի առթիվ, Արմեն Գուլակյանը «Անուշը» բեմադրել է երկրորդ անգամ: Նա բեմադրությունը կառուցել է Մոսկվայի Մեծ թատրոնի բեմի

մասշտաբների համաձայն, Հայաստանում այն ցուցադրել օպերային թատրոնի նոր շենքում 1940 թվականի հունվարի տասնվեցին: «Օպերան («Անուշը» - Գ.Վ.) արժանացավ մեծ ճանաչման, - գրում է Գուլակյանը: - 1939 թվականին հայկական արվեստի առաջին տասնօրյակի առթիվ այն պետք է ցուցադրվեր Մոսկվայում: Այդ ժամանակ կոմպոզիտորը վերանայեց օպերայի պարտիտուրը: Ես էլ, ներկայացման մեջ, բեմական որոշ խմբագրումների անհրաժեշտություն էի տեսնում: Ամեն դեպքում նախորդ բեմադրությունն օպերային թատրոնում իմ առաջին աշխատանքն էր» [3, էջ 2]:

1938 թվականի դեկտեմբերի տասներկուսին «Անուշ» օպերան երկրորդ անգամ բեմադրելու և Մոսկվայում ցուցադրելու կապակցությամբ Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի ղեկավարությունը կազմակերպել է գեղարվեստական խորհրդի նիստ: Գրականության և արվեստի թանգարանում պահպանվել է բեմադրության մասին գեղարվեստական խորհրդի սղագիր հաշվետվությունը: Իր ելույթում Արմեն Գուլակյանը մանրամասն նկարագրում է, թե ինչպես է տեսնում «Անուշ» օպերայի երկրորդ բեմադրությունը: «Թեև օպերան ռեալիստական է, այնուամենայնիվ նրանում կան ֆանտաստիկ տարրեր: Օրինակ՝ փերինները, որոնք հայտնվում են ներկայացման սկզբում և վերջում: <...> Աշխատանքի սկզբում ինձ շփոթեցնում էր փերինների ներկայությունը, - պատմում է Գուլակյանը: - Կարծում էի՝ բեմադրության մեջ օրգանական չեն լինի, բայց հետո հասկացա, որ սխալվել եմ: Ընդհակառակը, եթե փերիններին հանենք, օպերան չի հնչի իբրև ժողովրդական գրույց: Օպերան սկսվում է նախերգանքով <...> 70-80 հոգուց բաղկացած խորը կերգի փերինների երգը: Խորում կլինեն և տղամարդիկ և կանայք» [1, էջ 3, 4, 5, 6]:

Պատկերավոր է Գուլակյանը նկարագրել հարսանիքի տեսարանը: «Հարսանիքի արարողությունից պետք է երևա, որ հարսանքատերը հարուստ է՝ թունդ կուլակ, - նկարագրում է ռեժիսորը: - Հրավիրված է գրեթե ամբողջ գյուղը: Այստեղ կան և՛ աղքատներ և՛ ազդեցիկ դեմքեր, քահանա ու քավոր, քյոխվա: Կարելի է ցույց տալ և մի ինչ-որ վրացի իշխանի: Բեմում իրարանցում է, երևում են ջահեր, մտնում են հարսն ու փեսան, ափսեներ կոտրում: Նրանց հարսանեկան նվերների մեջ, մետաքսե կտորներից, սնդուկներից բացի, երևում է նաև կենդանի մի խոյ: Հովիվները բերել են մոթալ պանիր, կճուճներով յուղ: Նրանք կանգնած են յափնջիներով, չեն խմում. եկել են ջահել աղջիկներին նայելու: Հարսանքավորները սկսում են պարել» [1, էջ 7]: Այս տեսարանում Գուլակյանի մտահղացմամբ բեմում պետք է լինեն մոտ երկու հարյուր մարդ: «Պարերը հարկավոր է այնպես բեմադրել, - նշում է ռեժիսորը, - որ երևա, թե ինչպես է հարբած քահանան ցանկանում պարել, բայց նրան չեն թողնում: Ինչպես է չիբուխը ձեռքին պար բռնել մի ծերունի: Իսկ մի պառավ կին, ինչպես է զայրացած պարելու կոչ անում երիտասարդներին: <...> Կոխի ժամանակ հարկավոր է ընդգծել, որ Սարոն, Անուշին տեսնելով, մոռացավ աղաթը» [1, էջ 8]:

Տեսարանի նկարագրությունից պարզ երևում է, որ որոշված է յուրաքանչյուրի ուշադրության գիծը, օբյեկտը, խնդիրը: Ռեժիսորի ցուցումով գործող անձանցից յուրաքանչյուրն այստեղ իր նկարագիրն ու մղումներն ունի: «Տեսարանի ան-

հատականացումը, - գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը, - 19-րդ դարավերջի թատրոնի մեծ գյուտն է՝ ի հակադրություն անհատների թատրոնի և ինքնակենտրոն խաղի: Սկսվում է այդ եվրոպական նատուրալիզմով ու Անդրե Անտուանի թատրոնով և իր կատարելությանն է հասնում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում: Սկզբունքն այն է, որ ամբոխն անդեմ չէ՝ կազմված է գործող անձանցից» [10, էջ 100]:

Գուլակյանը հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ էր և առաջնորդվում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սկզբունքներով: «Անուշ» օպերայում, որպեսզի մասսայական տեսարանները լինեն կոմպոզիցիոն առումով ամբողջական, ամենաերկրորդական գործող անձի ներկայությունն անգամ եղել է իմաստավորված: Յուրաքանչյուր գործող անձ ունեցել է իր ներքին խնդիրը, հետևաբար և՛ ներկայացել իրեն բնութագրող, անհատական կամային նշաններով:

Իր զեկույցում ռեժիսորը հետաքրքիր է նկարագրում Սարոյի սպանությունից հետո գյուղացիների վերաբերմունքը Մոսիի հանդեպ: «Ամոթ քեզ Մոսի» կանչող հասարակությունը, Մոսիի սպասումներին հակառակ, չի ընդունում և չի արդարացնում նրա արարքը: «Գյուղացիները գիտեն՝ որտեղ է պետք հետևել աղաթին և որտեղ ոչ, - նշում է Գուլակյանը: <...> Մոսին մոտենում է սպանվածին: Բազմություն է հավաքվում: Մոսիին տեսնելով՝ բոլորը նրանից երես են թեքում, մի կողմ քաշվում և Մոսին զգում է, հասկանում, որ սխալվել է. ինքն այն չի արել, ինչ պետք էր» [1, էջ 10]: Տեսարանի նկարագրությունից համոզվում ենք, որ ռեժիսորի համար ողբերգության պատճառը ոչ միայն աղաթն է, այլև հերոսների ճակատագիրը: «Այս լիրիկական պատումը «Ռոմեո և Ջուլիետի» թախծալի պատմության հայկական տարբերակն է» [1, էջ 2], - համոզված է եղել Գուլակյանը, և այս տեսակետը, հետագայում «Անուշի» իր 1950, 1956 թվականների բեմադրություններում նա էլ ավելի է խորացրել, ինչի համար քննադատել են:

### **Քննադատական կարծիքներն ու մամուլի արձագանքը**

«Արվեստի աշխատողների տանը՝ 1950-ին «Անուշի» քննարկումն էր: Զեկուցողը Տիգրան Հախումյանն էր, որն ուներ նաև երաժշտական պատրաստություն: Զեկուցողը քննադատեց բեմադրությունը՝ ասելով, թե նոր բեմադրության մեջ հիմնական հերոսներին, հատկապես Անուշին ճակատագրայնություն վերագրելու միտում կա» [5, էջ 474], - հիշում է Ռուբեն Զարյանը: Հախումյանը քննադատել է նաև դիրիժորին՝ Միքայել Թավրիզյանին, ով, մի քանի տեսարաններում դանդաղեցնելով երաժշտության տեմպը (օրինակ, գուշակության տեսարանում), ընդգծել է հերոսների ճակատագրի անելանելիությունը:

Քննադատների կարծիքով՝ Թումանյանի պոեմում Անուշն ու Սարոն հայ գյուղի բարքերի ու նախապաշարումների զոհն են, իսկ ռեժիսորն ու դիրիժորը, ոչ մի հիմք չունենալով, շեղվել են հեղինակի մտահղացումից: Գուլակյանի ու Թավրիզյանի մտահղացմամբ աղջիկների՝ աղքատ գնալու տեսարանը վերածվել է վշտալի երթի, իսկ «ուռենու երգը»՝ ողբերգական մենախոսության: «Դիտված է ճիշտ, բայց արված եզրակացությունն ամենևին ճիշտ չէ, քանի որ թումանյանական շեղերը, գույներով ու երանգների հարստությամբ հանդերձ, ող-

բերգական ստեղծագործություն է: Ողբերգականը տեղ է գտել պոեմի հերոսների հենց ճակատագրում, - քննադատության առթիվ գրել է Սաբիր Ռիզակը, - պոեմ, որ ինտոնացիայով քնարական է, բայց բովանդակությամբ, մտքով՝ իհարկե ողբերգական» [7, էջ 223]: Այդ համոզմանն է եղել նաև ռեժիսորը: Եթե 1935 թվականի «Անուշի» բեմադրությունում նա կարևորել և մանրամասն է պատկերել հայ գյուղացիության կենցաղն ու կոլորիտը, ապա 1950, 1956 թվականներին նման մանրամասներից չհրաժարվելով և հիմք ընդունելով պոեմի ողբերգական հատիկը, Գուլակյանն օպերան բեմադրել է որպես Անուշի և Սարոյի սիրո ողբերգություն:

«Անուշ» օպերայի՝ Արմեն Գուլակյանի չորս բեմադրություններում էլ հայտնի արտիստներ են հանդես եկել՝ Հայկանուշ Դանիելյան, Շարա Տալյան, Գոհար Գասպարյան, Ավագ Պետրոսյան: «Անուշի» մասին մամուլում շատ է գրվել: Ոչ միայն թատերասեր հասարակության, այլև արվեստակից ընկերների ու քննադատների կողմից օպերան բարձր գնահատականների է արժանացել: «Անուշի» 1935 թվականի բեմադրության մասին կարդում ենք. «Նա (Արմեն Գուլակյանը - Գ.Վ.) կարողացավ երաժշտական պատկերներին տալ բեմական համահնչյուն մեկնաբանություններ՝ կենցաղի ու միջավայրի առանձնահատկությունները հաշվի առնելով: Համբարձման տոնի, հարսանիքի, կոխի տեսարանները զարգանում են ռիթմիկ լարվածությամբ՝ լիովին ներդաշնակելով երաժշտության հետ» [6]:

Մոսկվայում ցուցադրված 1939 թվականի բեմադրության մասին կարդում ենք Վ. Նեմիրովիչ - Դանչենկոյի կարծիքը. «Բեմադրությունը սքանչելի է: Երգիչը պետք է խաղա, պետք է կերպար տա, պետք է իսկական արտիստ լինի, և այդ իմաստով «Անուշ» օպերայի բեմադրությունը լիարժեք իսկական ներկայացում է: Ներկայացումն ինձ հմայեց մինչև հոգու խորքը» [11]: Մամուլի արձագանքը վկայում է, որ Գուլակյանը ստեղծել է գեղարվեստորեն ամբողջական և ավարտուն բեմադրություն, որը ժամանակին Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնի առանձնահատուկ հաջողությունն ու ձեռքբերումն է համարվել:

### **Երգիչ-դերասանների հետ աշխատելու առանձնահատկությունը**

«Անուշը» բեմադրելիս Գուլակյանն աշխատել է Արշակ Բուրջայանի ռեժիսորական ձեռագրին արդեն ծանոթ ստեղծագործական խմբի հետ: Այս հանգամանքը համեմատաբար հեշտացրել է նրա աշխատանքը. «Առանց շարժման օպերայում չկա տեսողականի և լսողականի միաձուլում» [4, էջ 115], - ասել էր Բուրջայանը, և ստատիկ վիճակներ, հարմար ու գեղեցիկ կեցվածքներ սիրող օպերային դերասաններից պահանջել մարդկային անկեղծ ապրումներ:

Օպերային ռեժիսուրայի ասպարեզում Արմեն Գուլակյանը շարունակել է զարգացնել այն, ինչ Բուրջայանն էր սկսել: «Գուլակյանը աշխատեց օպերային բեմադրություններին հատուկ ստատիկ վիճակներից ազատագրվել <...> ծանր ու համառ աշխատանք է տարել նա օպերային մեներգիչներին դերասան-երգիչ դարձնելու համար, - գրում է Բաբկեն Հարությունյանը: - Նա ձգտում էր, որպես-

զի, ինչպես դրամատիկական թատրոնում, այնպես էլ այստեղ դերասանը ստվերի մեջ չմնա, որ ոչինչ չխանգարի նրա կատարողական արվեստի դրսևորմանը» [8, էջ 31]:

«Անուշ» օպերան բեմադրելու առաջին իսկ օրերից Գուլակյանը համոզված է եղել, որ օպերային բեմադրության աշխատանքն առանց ռեժիսորի և դիրիժորի ստեղծագործական սերտ համագործակցության անհնար է, քանի որ, ի տարբերություն դրամատիկական թատրոնի, օպերային թատրոնի դերասանի ականջը միշտ նվագախմբին է, իսկ նրա խաղի ղեկավարը՝ դիրիժորը:

«Ինքը երաժշտական պարտիտուր չէր կարդում, ճիշտ է, բայց նրա միզանսցենը երաժշտական ֆրագի ու շեշտի հետ էր, - հիշում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: - Նա դերասանին կրկնել էր տալիս տեսարանն այնքան, մինչ որ նրա անցումը, շարժումը համապատասխանում էր երաժշտությանը: Կանգնեցնում էր մարդուն. «չո՛րս քայլ, ոչ ավել, որովհետև այստեղ կա չո՛րս շեշտ, ոչ ավել»<sup>1</sup>:

Տարիներ անց, ոչ միայն «Անուշ» օպերայի, այլ առհասարակ թատրոնում ստեղծագործական խմբի հետ աշխատելու մասին խոսելիս Գուլակյանը նշել է, որ դասական երկերի բեմադրությունները, ինչպես ռեժիսորներին, այնպես էլ արտիստներին իրենց մասնագիտության մեջ հմտանալու, համապատասխան փորձ ձեռք բերելու հնարավորություն են ընձեռում: Թումանյանի «Անուշը» իր՝ օպերային թատրոնում առաջին քայլերն անող ռեժիսորի համար, այդպիսի երկ էր:

### Եզրակացություն

Ուսումնասիրելով Արմեն Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի՝ Արմեն Գուլակյանի բեմադրությունների վերաբերյալ պահպանված նյութերը, քննելով, թե ռեժիսորը, հաշվի առնելով օպերային դերասանի ստեղծագործական առանձնահատկությունները, ինչպես է աշխատել նրանց հետ, մշակել մասսայական տեսարանները, համագործակցել դիրիժորի հետ, գալիս ենք հետևյալ համոզման. Գուլակյանը, խորապես գիտակցելով, որ օպերային արվեստն ունի իր արտահայտչական ուրույն միջոցները, օպերային թատրոն է բերել դրամատիկական թատրոնի մշակույթն ու բեմական արվեստի այն փորձը, որը կուտակել էր տարիների ընթացքում: Այս ամենով հանդերձ, «Անուշ» օպերայի նրա բեմադրություններում չի եղել որևէ բեմադրական տարր, որը կարող էր խանգարել երգչի հանգիստ խաղալուն ու երգին, իսկ հանդիսատեսին՝ լսելու երաժշտությունը: Ռեժիսորի միզանսցենները սահմանափակված են եղել երաժշտական տևողությամբ: Երաժշտական ֆրագին ու տակտին է ենթարկել դերասաններից յուրաքանչյուրի վարքագիծը:

«Անուշ» օպերայի Արմեն Գուլակյանի բեմադրության ուսումնասիրությունը բացահայտում է անվանի ռեժիսորի արվեստի բնույթն ու բեմադրական ոճն օպերային թատրոնում: Այստեղ Գուլակյանը միզանսցենը կառուցել է ըստ

<sup>1</sup> Արմեն Գուլակյանի 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական հեռուստահաղորդումից:



երաժշտական դրամատուրգիայի, ստատիկ և դինամիկ պահերն՝ ըստ երաժշտական ֆրագի ու տակտի: Դրամատիկական թատրոնում մշակված ակադեմիզմը գեղարվեստական կատարյալ արտահայտություն է ստացել օպերային բեմում, և «Անուշի» բեմադրությունը դրա լավագույն դրսևորումներից է:

### Գրականություն

1. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Գուլակյան Ա., «Անուշի» բեմադրության մասին օպերային թատրոնի գեղարվեստական ղեկավարության նիստի սղագրական հաշվետվությունը, ռուսերեն, մեքենագիր, № 216, 1938:
2. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Գուլակյան Ա., «Անուշ» օպերայի բեմադրության մասին, հայերեն-ինքնագիր, № 219, 1938:
3. ԳԱԹ, Ա. Գուլակյանի ֆոնդ, Գուլակյանը Ա., Տիգրանյանի և «Անուշ» օպերայի իր բեմադրության մասին, ռուսերեն, մեքենագիր, № 259, 1960:
4. Բուրջալյան Ա. Հոդվածներ, նամակներ, ժամանակակիցները նրա մասին. Ե., ՀԹԸ, 1959, 275 էջ:
5. Զարյան Ռ. Հուշապատում, գիրք երկրորդ. Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1977, 546 էջ:
6. Թերզիբաշյան Վ. «Անուշ», «Գրական թերթ», 17 ապրիլի, № 9, 1935:
7. Հայ սովետական թատրոնի պատմություն. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1967, 647 էջ:
8. Հարությունյան Բ. Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործությունը, «Արմեն Գուլակյան». Երևան, ՀԹԸ, 1979, 364 էջ:
9. Հովակիմյան Բ. Թումանյանը և թատրոնը, «Նոր-Դար». Երևան, 1999, 154 էջ:
10. Հովհաննիսյան Հ. Դերասանի արվեստի բնույթը. Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2002, 370 էջ:
11. Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վլ. Սքանչելի բեմադրություն, Խորհրդային Հայաստան, 26 հոկտեմբերի, № 249, 1939:
12. Վանյան Գ. Արմեն Գուլակյանի ստեղծագործական կյանքը և արվեստը. Երևան, «Արմավ», 240 էջ:

### References

1. Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents, stock Armen Gulakyan, Report transcript of the Artistic Council of the Opera Theater on the production of *Anush*, № 216, 1938 (In Russian).
2. Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents, stock Armen Gulakyan, Gulakyan A., about the staging of the opera “Anush”, № 219, 1938 (In Armenian).
3. Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents, stock Armen Gulakyan, Gulakyan about A. Tigranyan and his staging of the opera “Anush”, № 259, 1960 (In Russian).
4. Burjalyan A. Articles, letters, contemporaries about him. Yerevan, HTA, 1959, 275 p. (In Armenian).
5. Zaryan R. Memoir, book two. Yerevan, “Soviet Writer” publishing house, 1977, 546 p. (In Armenian).
6. Terzibashyan V. “Anush”, “Literary newspaper”, April 17, № 9, 1935 (In Armenian).
7. History of the Armenian Soviet Theater. Yerevan, ASSR Academy of Sciences publishing house, 1967, 647 p. (In Armenian).

8. Harutyunyan B. The Work of Armen Gulakyan, "Armen Gulakyan". Yerevan, HTA, 1979, 364 p. (In Armenian).
9. Hovakimyan B. Tumanyan and the theater, "Nor-Dar". Yerevan, 1999, 154 p. (In Armenian).
10. Hovhannisyanyan H. The Nature of Acting, "Sargis Khachents". Yerevan, 2002, 370 p. (In Armenian).
11. Nemirovich-Danchenko VI. A Wonderful Performance, "Soviet Armenia", October 26, № 249, 1939 (In Armenian).
12. Vanyan G. Armen Gulakyan's creative life and art. Yerevan, "Arnav" Publishing House, 240 p. (In Armenian).

## ОПЕРА «АНУШ» В ПОСТАНОВКЕ АРМЕНА ГУЛАКЯНА

ГОР ВАНЯН\*

**Для цитирования:** Ванян, Гор. «Опера «Ануш» в постановке Армена Гулакяна». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 121-131. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-131

Искусство Армена Гулакяна способствовало развитию армянского оперного театра в той же мере, что и театра драматического. Его постановка оперы «Ануш» – ярчайшее тому подтверждение. Исследование этой работы раскрывает характер творчества выдающегося режиссера и его индивидуальный стиль в оперном театре. Осуществляя постановки в Государственном академическом театре оперы и балета им. Ал. Спендиаряна, А. Гулакян отдавал принципиальное предпочтение произведениям армянских композиторов, формировал национальный оперный репертуар. К опере «Ануш» он обращался четырежды на разных этапах своего творчества – в 1935, 1939, 1950 и 1956 гг.

В первой версии режиссер уделил особое внимание заложенным в литературную основу спектакля социально-бытовому аспекту и лорийскому колориту, подробно разработал массовые сцены. Второе обращение к «Ануш» произошло в 1939 году в связи с предстоящей Первой декадой армянского искусства в Москве – спектакль обогатился новыми, более масштабными, более многоплановыми с художественной точки зрения сценами (такими, какой, например, являлась сцена танца пери). Трагическое звучание, которое обрели гулакяновские постановки «Ануш» 1950-ых годов, вызвало определенную долю критики. Однако режиссер был убежден, что поэма Туманяна, несмотря на присутствующее в ней лирическое начало, пронизана глубоким трагизмом. Он рассматривал эту поэму не только как колоритную картину армянской сельской жизни, но и как драму человеческих судеб, в основе которой лежит синтез национального и

---

\* Научный сотрудник отдела театра Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, доцент, vanyangor@gmail.com, статья представлена 20.01.2025, рецензирована 20.03.2025, принята к публикации 10.06.2025.

общечеловеческого начал. Как и Аршак Бурджалян, Армен Гулакян требовал от оперных артистов не только высокого вокала, но и актерского мастерства, умения высвободиться из статических состояний. Своей задачей режиссер ставил создание гармонии между стихией театра и стихией музыки. Учитывая специфический инструментарий средств выражения в оперном искусстве, вновь и вновь обращаясь к «Ануш», Гулакян строил мизансцены согласно музыкальной драматургии – статику или динамику всех картин диктовала музыкальная фраза, ее такт. В результате подобного подхода сливались воедино игра артиста-вокалиста и музыкальная интерпретация.

Все четыре постановки оперы «Ануш» Армена Гулакяна удостоились высокой оценки публики и критики. С позиций истории сценического исследования поэмы «Ануш» Ов. Туманяна постановка Гулакяна, как синтез оперной и драматической режиссуры, имеет дидактическое значение.

**Ключевые слова:** Армен Гулакян, опера «Ануш», поэма, постановка, спектакль, режиссер, мизансцена.

## “ANUSH” OPERA DIRECTED BY ARMEN GULAKYAN

GOR VANYAN\*

**For citation:** Vanyan, Gor. ““Anush” opera directed by Armen Gulakyan”, *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 121-131. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-131

By his art, Armen Gulakyan made a significant contribution to the development of Armenian drama and opera theatre. His production of the opera “Anush” is a prime example of this. Studying it reveals the renowned director’s artistic vision and stylistic approach to opera staging. While working at the Alexander Spendiaryan Opera and Ballet Theatre in Yerevan, Gulakyan prioritised the works of Armenian composers, thereby shaping the national opera repertoire. He staged “Anush” four times at different stages of his creative career: in 1935, 1939, 1950 and 1956.

For the first production, he emphasised the social and domestic elements of the original text and the colour of Lori, paying particular attention to the mass scenes. The second production, staged for the inaugural Ten-Day Festival of Armenian Arts in Moscow in 1939, featured larger-scale, artistically layered scenes (such as the fairies scene). The tragic elements present in the 1950s productions of “Anush” attracted criticism. However, the director was convinced that, despite its lyrical nature, Tumanyan’s poem was profoundly tragic. He viewed the work as both a colourful story and a drama of human destinies, based on a synthesis of the national

---

\* Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor, vanyangor@gmail.com. The article was submitted on 20.01.2025, reviewed on 20.03.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

and the universal. Like Arshak Burjalyan, Gulakyan, too, required that the opera artists not only sang but also acted and freed themselves from static postures. Besides, the director also emphasised the importance of harmony between the theatrical and musical aspects of the opera. Considering the unique expressive nature of the genre, Gulakyan staged “Anush” with mise-en-scènes based on musical dramaturgy, ensuring that all the static and dynamic elements were in harmony with the musical phrase and beat. Such an approach resulted in a merger of the singer-actors’ performance and the musical interpretation.

All the four productions of Armen Gulakyan’s “Anush” were highly praised. Studying the stage history of the poem from the perspective of drama and opera theatre directing is of immense value in a textbook sense.

**Key words:** Armen Gulakyan, opera “Anush”, poem, staging, performance, director, mise-en-scène.

**ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹՆԵՐԻ ԴԵՐԸ 1920–1930-ԱՎԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ  
ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Ավագյան, Արթուր: «Ազգային ավանդույթների դերը 1920–1930-ական թվականների հայ կերպարվեստում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 132–141. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-132

Նորագույն հայ արվեստի կազմավորման շրջանում, այն է՝ 1920-ական թվականներին և 1930-ականներ թվականների սկզբին, Հայաստանի գեղարվեստական կյանքում առանձնակիորեն կարևորվեց անցյալի մշակութային ժառանգության խնդիրը, որը սերտորեն կապված էր նորաստեղծ խորհրդահայ հասարակության հոգևոր սպասումների և պահանջմունքների հետ: Նման գործընթացներ տեղի էին ունենում ողջ խորհրդային արվեստում, որն իր ակունքների որոնման ճանապարհին հաճախ կտրականապես մերժում էր անցյալի մշակութային ժառանգության արդիական նշանակությունը (արտադրական արվեստի տեսություն, այսպես կոչված «արվեստի սոցիոլոգիա» ևն): Մինչդեռ հայ կերպարվեստի և ճարտարապետության մի շարք նշանավոր վարպետներ (ինչպես, օրինակ, Մարտիրոս Սարյանը, Հակոբ Կոջոյանը, Ալեքսանդր Թամանյանը և ուրիշներ) նշված ժամանակահատվածում անմիջական անդրադարձ են կատարում ազգային գեղարվեստական մշակույթի ավանդույթներին ու սկզբունքներին, ինչն արտացոլվում է թե՛ նրանց տեսական ելույթներում ու կազմակերպական նախաձեռնումներում և թե՛ բուն ստեղծագործական պրակտիկայում: Անշուշտ, այդ երևույթն ուներ որոշակի պատմական հենք: Առաջին աշխարհամարտի, ցեղասպանության, քաղաքական ցնցումների արհավիրքներով անցած հայ ժողովուրդը, հայտնվելով համեմատաբար տևական խաղաղության և կայուն պետականության պայմաններում, փորձում էր վերականգնել ժամանակների կապը, իր պատմության անընդմեջությունը, միավորել անցյալն ու ներկան: Հայ արվեստի հետագա զարգացումը ցույց տվեց, որ, պահպանելով ինքնությունը, այն չպարփակվեց իր տեղային, նեղ ազգային սահմաններում, այլ մնաց բաց արտաքին ազդեցությունների համար՝ հաջողությամբ յուրացնելով համաշխարհային արվեստի գեղագիտական փորձը:

**Բանալի բառեր՝** նորագույն հայ արվեստի կազմավորման շրջան, 1920–1930-ական թվականների հայ կերպարվեստ, անցյալի մշակութային ժառանգության, ազգային գեղարվեստական ավանդույթներ, Մարտիրոս Սարյան, Ալեքսանդր Թամանյան, Հակոբ Կոջոյան:

**Ներածություն**

1920–1930-ական թվականների հայ կերպարվեստում և ճարտարապետության մեջ կարևոր, ուղենիշային տեղ էին զբաղեցնում ազգային գեղարվեստական մշակույթի ավանդույթները, որոնց անդրադարձը տեսնում ենք մի շարք

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, [avart@rambler.ru](mailto:avart@rambler.ru), հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.09.2024, գրախոսելու օրը՝ 26.11.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

նշանավոր վարպետների ստեղծագործություններում: Որպես Հայաստանի գեղարվեստական կյանքին բնորոշ առանձնահատկություն՝ այդ շահագրգիռ և, կարելի է ասել, ծրագրային ուշադրությունն անցյալի հանդեպ ուներ որոշակի պատմական հենք: Առաջին աշխարհամարտի, ցեղասպանության, քաղաքական ցնցումների արհավիրքներով անցած հայ ժողովուրդը, հայտնվելով համեմատաբար կայուն խաղաղության ու տնական պետականության կենսանպաստ պայմաններում, փորձում էր վերականգնել ժամանակների կապը, իր պատմության անընդմեջությունը, միավորել անցյալն ու ներկան:

Իհարկե, իր զարգացման ընդհանուր բնույթով և միտումներով այդ շրջանի հայ կերպարվեստը սերտորեն կապված էր ողջ խորհրդային արվեստի հետ, արտացոլում էր նրա իրողությունը: Այդ իսկ պատճառով սույն հոդվածի խնդրին ընդհուպ մոտենալու համար հարկ է դիմել համառոտ նախաբանի, որը թույլ կտա ուրվագծել Հայաստանում տեղի ունեցած գործընթացների պատմական համատեքստը:

### **Պատմական ակնարկ**

Դժնդակ քաղաքացիական պատերազմի ավարտը և նոր տնտեսական քաղականության ընդունումը Ռուսաստանի Կոմկուսի X համագումարում (1921) ազդարարեցին աշխարհի առաջին «բանվորագյուղացիական» պետության խաղաղ օրերի սկիզբը, գեղարվեստական կյանքում վերստին հնչեց անցյալի մշակութային ժառանգության արժևորման հարցը: Թեպետ այն արձարծվել էր և նախկինում, մասնավորապես ռուս ապագայապաշտների (ֆուտուրիստների) հռչակագրերում, հիմա, սակայն, շաղկապվում էր նոր, պրոլետարական մշակույթ ստեղծելու խնդիրներին: Անցյալի ժառանգության այժմեական նշանակությունը վճռականորեն ժխտում էին հատկապես «ծախ», նորարարական ուղղությունների, այդ թվում՝ արտադրական արվեստի տեսության կողմնակիցները (Բորիս Արվատով, Օսիպ Բրիկ, Նիկոլայ Տարաբուկին և ուրիշներ), որոնք հրաժարվում էին արվեստի հաստոցային ձևերից հոգուտ նրա քարոզչական և կիրառական տեսակների (քաղաքական պլակատ, կենցաղային իրերի դիզայն): Նման դիրքորոշում էին որդեգրել նաև այսպես կոչված «արվեստի սոցիոլոգիայի» ներկայացուցիչները (Վալերյան Պերեվերզև, Վլադիմիր Ֆրիչե, Իվան Մացա և այլք), որոնք թեև չէին հրաժարվում նրա ավանդական ձևերից, սակայն դիտարկում էին այն սոսկ իբրև տնտեսության վերնակառույց, դասակարգային շահերի անմիջական արտահայտություն: Դրանով իսկ լիովին չեղարկվում էր «անտագոնիստական հասարակարգերի» (ստրկատիրության, ֆեոդալիզմի, կապիտալիզմի) գեղարվեստական ժառանգության նշանակությունը, նրա ակտուալ դերը ներկայիս պայմաններում: Գաղափարական նոր բովանդակություն էր ստանում Պուշկինին, Դոստոևսկուն, Տոլստոյին «այժմեականության շոգենավից գցելու»՝ դեռևս 1910-ականների սկզբին արձակած կոչը...

Հայ կերպարվեստում պատկերը փոքր-ինչ այլ էր: 1920-ական թվականների սկզբին այստեղ գերակշռում էին հիմնականում ձևավորված, իրենց նախախորհրդային ոճին և թեմատիկային հավատարիմ մնացած վարպետները,

ինչը նկատելիորեն մեղմում էր գեղագիտական նիհիլիզմի այն ջերմաստիճանը, որը, թեև նվազում էր, բայց դեռ բավական բարձր էր Մոսկվայի, Պետրոգրադի, Օդեսայի, Վիտեբսկի, Նախկին Ռուսական կայսրության այլ քաղաքների գեղարվեստական կյանքում: Անշուշտ, Հայաստանի հողի վրա ևս կային «արվեստի հեղաշրջման», նրա լեզվի արմատական վերափոխման ջատագովներ, ինչպես, օրինակ, բանաստեղծ Եղիշե Չարենցը, ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանը, Միքայել Մազմանյանը և Գևորգ Քոչարը, բեմանկարիչ Միքայել Արուտչյանը և ուրիշներ: Սակայն նրանց ազդեցությունը կերպարվեստի բնագավառում բավական սահմանափակ էր: Բացի այդ, նրանք չէին կազմում միասնական ճակատ, չնայած ընդհանուր պլատֆորմ մշակելու և սեփական տպագիր օրգան ստեղծելու առանձին փորձերին<sup>1</sup>: Մինչդեռ միջին ու ավագ սերնդի վարպետները, որոնցից շատերը ժամանակին անդամակցել էին դեռևս 1916-ին Թիֆլիսում հիմնած Հայ արվեստագետների միությանը, առավել համախմբված էին և հիմա որոնում էին արդեն Հայաստանում միավորվելու ուղիներ: Նրանցից ոմանք (ինչպես, օրինակ, Մարտիրոս Սարյանը) համեմատաբար վերջերս իրենք էին համարվում նորարարներ, համապատասխան համբավ վայելում, և դա որոշակիորեն հարթում էր գաղափարական հակասությունը հայ արվեստագետների սերունդների միջև:

### **Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության դիրքորոշումը ազգային գեղարվեստական ավանդույթների վերաբերյալ**

1923 թվականի դեկտեմբերին Երևանում կազմակերպվեց Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերությունը, որի ղեկը վերցրեցին նրանք, ովքեր դրսևորել էին իրենց արդեն XX դարի առաջին տասնամյակներին՝ ճարտարապետ Ալեքսանդր Թամանյանը և նկարիչ Մարտիրոս Սարյանը: Ընկերության մեջ ընդգրկվեցին կերպարվեստագետներ, ճարտարապետներ, արվեստի պատմաբաններ և քննադատներ: Նորաստեղծ ընկերության ծրագրի գլխավոր կետերից մեկն ազգային ոճի զարգացման դրույթն էր՝ հայկական, հատկապես ժողովրդական արվեստի ավանդույթների լայն օգտագործմամբ: Այդ դիրքորոշումն ուղղակիորեն հայտարարված էր Ընկերության կանոնադրության մեջ, ինչպես նաև վարչության անդամ, նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի հողվածներում: «Մենք ծարավ ենք այնպիսի մի դպրոցի, – գրում է նա, – որը, հենվելով մեր պարզ և խորունկ ժողովրդական արվեստի նմուշների վրա և ուսումնասիրելով մեր հին ոճերը, կարող լինի կերտել և ստեղծել մեր օրերին և նրանց շնչին համապատասխան այսօրվա նոր արվեստը: [...] Անհրաժեշտ է, որ արվեստա-

<sup>1</sup> Նման մի փորձ ձեռնարկվել էր 1924 թվականին, երբ Չարենցը, Հալաբյանը և Մազմանյանը Մոսկվայում հիմնեցին «Standard» հայալեզու հանդեսը, որտեղ քարոզվում էին ֆուտուրիզմի և արտադրական արվեստի գաղափարներ: Սակայն հանդեսն այդպես էլ չհասավ ընթերցողին, քանի որ առաջին և միակ համարի ողջ տպաքանակը վերացրեցին հեղինակները [4, էջ 121–135]:

գետները մերձենան հայրենի կենցաղին, ի մոտո ճանաչեն հին հայկական ոճերը, հետաքրքրվեն ժողովրդական ստեղծագործությամբ» [1, էջ 63]:

Ընկերության պատմությանը վերաբերող նյութերում ազգային ոճ հասկացության գեղագիտական և ձևաբանական բովանդակությունը ճշտված չէ: Կարելի է ենթադրել, որ կողմնորոշիչ դեր պետք է ունենար հայոց միջնադարյան արվեստը, որն Ընկերության հիմնական հատվածի, նրա առավել անվանի, հեղինակավոր անդամների գիտական և ստեղծագործական կայուն հետաքրքրության առարկան էր: Ի թիվս նրանց, Թամանյանի և Սարյանի հետ մեկտեղ, հարկ է հիշատակել նկարիչներ Հակոբ Կոջոյանին և Տարագրոսին (Տարագրոս Տեր-Վարդանյան), ճարտարապետ և հնագետ Թորոս Թորամանյանին, գրականագետ և արվեստաբան Գարեգին Լևոնյանին, որոնք ոչ միայն խորությամբ հետազոտում էին ազգային միջնադարյան մշակույթը, այլև հաճախ դրանից քաղում ստեղծագործական ազդակներ: Այդ մշակույթն արդարացիորեն ընկալվում էր իբրև հայոց պատմական կլասիկա, որն ունի անանց գեղարվեստական նշանակություն:

Ազգային ու, մանավանդ, ժողովրդական արվեստի ժառանգության հանդեպ եղած այդ առանձնահատուկ վերաբերմունքը կանխորոշեց նաև Ընկերության գործնական քայլերը: Դրանցից մեկի մասին՝ փոքր-ինչ մանրամասն: 1926 թվականի հունվարին Անդրկովկասի Կենտգործկոմը որոշում կայացրեց Երևանում ժողովրդական տուն կառուցելու մասին, որի համար հայտարարվեց միութենական մրցույթ: Ժողովրդական տների գաղափարը նորույթ չէր: Ցարական Ռուսաստանում դրանք հասարակության լայն խավերի համար նախատեսված անվճար ակումբներ էին, որոնք իրականացնում էին կրթալուսավորչական զանազան գործառույթներ: Այժմ, սակայն, ժողովրդական տները ձեռք էին բերում այլ նշանակություն, որը կապված էր նոր, խորհրդային հասարակության պահանջների հետ: «Ժողովրդական տները, – գրում է ճարտարապետության պատմաբան Լուիս Դոլուխանյանը, – պետք է դառնային «ժողովրդական գործողությունների», թատերականացված նոր ներկայացումների, հավաքների, ժողովների վայր: Նրանցում պետք է անցնեն քաղաքի մշակութային և հասարակական կյանքը: Կառույցները պատկերացվում էին մոնումենտալ, վեհաշուք... բազմա-հազար մարդկային հոսքեր ամփոփող...» [5, էջ 63]: Նման առանցքային դեր վերապահված էր նաև Երևանի Ժողտան համար, որի կառուցմանն ըստ այդմ հսկայական նշանակություն էր տրվում: Մանրամասն և համակողմանիորեն քննարկելով դրան վերաբերող հարցերը 1926 թվականի փետրվարի 28-ի և մարտի 7-ի իր նիստերում՝ Ընկերությունը միաձայն եզրակացնում է, որ «այդ կառուցվածքում լայնորեն օգտագործված պետք է լինեն հայ արվեստի, մանավանդ ճարտարապետության այն բազմաթիվ ու բազմապիսի մոտիվները, որոնք այնքան հարուստ կերպով սփռված են մեր ամբողջ երկրում, թե՛ ավերակ դարձած և թե՛ կանգուն շենքերի մեջ, սկսած գյուղացու խրճիթից մինչև ամենահողյակապ կերտվածները» [2]: «Մեր նոր շինարարները գլխավորապես պիտի դիմեն հայկական ժողովրդական ոճի հենց այդ կենդանի աղբյուրին», – գրում է այդ առիթով Մարտիրոս Սարյանը [3]: Ալեքսանդր Թամանյանի նա-



խագծով կառուցված ժողտունը ներկայումս հայտնի է որպես Երևանի գլխավոր խորհրդանիշներից մեկը, ուր հանգրվանել են Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնը և Ա. Խաչատրյանի անվան Մեծ համերգասրահը:

### Հակոբ Կոջոյան

Ազգային գեղարվեստական ավանդույթների կարևորությունը ոչ միայն հռչակվում էր տեսականորեն, այլև անդադառնում գործնականում: Դա երևում է հայ վարպետների՝ 1920–1930-ական թվականներին վերաբերող ստեղծագործություններից: Վերցնենք, օրինակ, Հակոբ Կոջոյանին, որն ակտիվ և բեղմնավոր կերպով աշխատում էր երփնագրի, գրաֆիկայի, գրքի ձևավորման և կիրառական արվեստի բնագավառներում: Լինելով հայ ոսկերչական ընտանիքի ժառանգ, որը լավ գիտեր տոհմական արհեստը և դեռ մանուկ հասակում դրանում հաջողության էր հասել՝ Կոջոյանը շարունակաբար դիմել է հայկական էպոսի, հեքիաթների և առասպելների թեմատիկային, ինչպես նաև ազգային զարդարվեստի մոտիվներին և կերպարային լուծումներին: Մասնավորապես, նկատի ունենք 1920-ականների առաջին կեսի նրա գուաշներն ու ջրանկարները, որտեղ հորինվածքը հյուսվում է ճոխ, շքեղ, մեզ դրանց «սկզբնաղբյուրից»՝ հայոց դեկորատիվ-կիրառական արվեստի և միջնադարյան նկարչության նմուշներից, ծանոթ ոճավորված ձևերից: Ինչպես և այնտեղ, երկրաչափական, բուսական և կենդանական նախշն այս աշխատանքներում, ծածկելով թերթի ողջ մակերեսը, աչքի է ընկնում կառուցիկ պարզությամբ և չի կորցնում առարկայական հիմքը՝ հստակ ընդգծելով պատկերի կերպարաբովանդակային առանցքը: Այդպիսիք են «Հայկական մունետիկ», «Քնած պարսկուհին», «Հայկական ոճավորում», «Ախալցխացի կանայք» և նկարչի մյուս գրաֆիկական թերթերը:

Գծի և գույնի հնչեղ գեղեցկությամբ աչքի են ընկնում նաև Ստեփան Զորյանի «Հազարան բլբուլը» հեքիաթի կոջոյանական պատկերազարդումները (1925): Նրբագեղ և կատարմամբ թեթև, խիստ արտահայտիչ իրենց կերպարային և պլաստիկական լուծմամբ, տեխնիկապես անթերի՝ նրանք ակնհայտորեն ցույց են տալիս՝ որքան անբռնազբոս կարող է լինել «ազգային ոճի» ընկալումը՝ կախված անհատական տաղանդի չափից և բնույթից: Գույնի դեկորատիվ լիցքը, օրնամենտի սուր զգացողությունը, ճարտարապետական մոտիվների (խաչաձև կամարներ, տիմպանոններ, բարավորներ) ընտրությունն ու մշակումը երևան են բերում պատկերազարդումների աղբյուրները հայ միջնադարյան արվեստի հետ: Ընդ որում ոճերի նրբին գիտակ և նմանակող Կոջոյանը կարողանում է ըմբռնել ոչ միայն գրական աղբյուրի տառը, այլև դրա ներքին ջիղը, ոգին: Հետագայում նկարչի այդ նախանձելի ծիրքը գրեթե մշտապես կուղեկցի նրա գրքարվեստը, որի գագաթներից մեկն իրավամբ համարվում է Զարենցի «Գիրք ճանապարհի» բանաստեղծական ժողովածուի ձևավորումը (1933): Ներառելով հրատարակության հիմնական տարրերը (սուպերշապիկ, ճակատազարդ, անվանաթերթ, նախանվանաթերթեր)՝ այն բաղկացած է տուշով արված սև-սպիտակ գրաֆիկական մանրանկարներից, որոնք իրենց

պատկերագրությամբ և հորինվածքային-պլաստիկական կազմվածքով բացահայտորեն աղերսում են հեռավոր անցյալի մի շարք հուշարձանների, ներառյալ Կոջոյանի ներշնչման մշտական աղբյուրը՝ հայ միջնադարյան ձեռագրարվեստն ու հարթաքանդակները:

### **Մարտիրոս Սարյան**

Հայ ժողովրդական և միջնադարյան արվեստի որոշակի արձագանքներ նկատելի են նաև Մարտիրոս Սարյանի գրքային գրաֆիկայում: Դա, նախ և առաջ, վերաբերում է «Հայկական հեքիաթներ» ժողովածուի նկարազարդումներին, որոնք նա կատարել է 1930-ական թվականներին: Իհարկե, պատկերազարդման ոճն այս դեպքում մեծապես պայմանավորված էր տվյալ գրական ժանրի յուրահատկությամբ, սակայն հեքիաթների կերպավորման բազում հնարավոր տարբերակներից Սարյանն ընտրել է, թերևս, ամենաբնագրականը: Այսպես՝ նա դիմել է հայոց ավանդական արհեստների, մանրանկարչության և քանդակի ոչ պրոֆեսիոնալ, այսպես կոչված ժողովրդական ուղղության նմուշներին բնորոշ պրիմիտիվի պայմանալեզվին, որը գալիս է հաղորդելու հեքիաթների մթնոլորտը, երևակայական ժամանակաշրջանը, արտացոլելու ժողովրդի մտածողությունն ու ֆոլկլորային խոսքի երանգը: Տեսարանների ընտրությունը, հորինվածքների դիտավորյալ «նայիվությունը», հերոսների ոչ միշտ գեղեցիկ, բայց, որպես կանոն, սրտառույզ արտաքինը, դիմախաղն ու շարժումները, վերջապես՝ պայծառ, լուսավոր գույների էներգիան, որ տեսնում ենք նկարազարդումներում, խտացնում են ժողովրդական աշխարհընկալման պարզությունը, նրա երբեմն միամիտ, սակայն խորունկ իմաստությունը:

### **Ալեքսանդր Թամանյան**

Ազգային գեղարվեստական ավանդույթների օգտագործման մեկ այլ օրինակ կարող է ծառայել Հայաստանի ԽՍՀ Հոգեժողովմի շենքը (այժմ՝ ՀՀ Կառավարության տան մի մասը), որը 1920-ականների կեսերին նախագծել է Ալեքսանդր Թամանյանը: Կառույցի արտաքին հարդարումն իրականացվել է քանդակագործներ Սուրեն Ստեփանյանի, Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանի և նկարիչ Տարագրոսի մասնակցությամբ: Իր արհեստանոցում միավորելով ճարտարապետների, քանդակագործների և նկարիչների՝ Թամանյանը գիտակցաբար ձգտում էր միասնական ճարտարապետապլաստիկական լուծման, մանավանդ որ տարածական ստեղծագործության տարբեր ճյուղերի սինթեզը նրա համար արվեստի ծաղկման գլխավոր նախապայմաններից էր: Հոգեժողովմի շենքում Թամանյանը լայնորեն կիրառել է ազգային ճարտարապետության ավանդույթները՝ վերջինիս կառուցվածքային և դեկորատիվ-պլաստիկական ասպեկտների միասնությամբ: Ընդ որում Թամանյանն առաջինն էր, ով արդի ճարտարապետության մեջ «վերածննդ քարի փորագրման բազմադարյա արվեստը» [5, էջ 62]: Շենքի տպավորիչ արտաքինը մեծապես գալիս է քանդակային հարդարանքից, որը ներկայացնում է հայ միջնադարյան արվեստի շտեմարանից փոխառված երկրաչափական, բուսական և կենդանական մոտիվներ: Այդպես՝ միմ-

յանց կամարներով միացող զուգավոր սյուների խոյակները համատեղում են հունիական օրդերին հատուկ որմնապարույկները և խաղողի որթերի ու նռան պտուղների պատկերումները, որոնց նախօրինակը գտնում ենք Զվարթնոցի բարձրաքանդակներում (VII դար): Վարդակների և հյուսած զամբյուղների մոտիվները, կենդանազարդն ու թռչնազարդը, որոնք ևս օգտագործված են Հողժողկոմի քանդակային դեկորում, նույնպես սերում են հայ միջնադարյան արվեստի ձևերից՝ ընկալվելով իբրև ազգային զարդամտածողության կայուն խորհրդանիշներ: Կամարների, որմնախորշերի և սյուների հետ մեկտեղ, Հողժողկոմի քանդակներն ապահովում են հորինվածքառիթմային կարևոր շեշտադրումներ, ընդգծում սրբատաշ շարվածքի ֆակտուրան, պատի ազատ մակերեսի էսթետիկան: Քանդակային դեկորն օգտագործված է տակտի բացառիկ զգացումով, ամբողջացնում է շինության կերպարանքը՝ չխախտելով նրա կոթողային, մոնումենտալ ազդեցությունը:

### **Անդրադարձն ավանդույթներին՝ գաղափարական տարածայնությունների առարկա**

Անշուշտ, կարելի է բերել և այլ օրինակներ, որոնք կհաստատեն ազգային գեղարվեստական ավանդույթների շոշափելի դերն ուսումնասիրվող շրջանի հայ արվեստում: Սակայն այստեղ դա երևի ավելորդ է: Հարկ է նշել, որ շուտով՝ 1920-ականների կեսերից, ստեղծագործական միջավայրում խախտվեց երբեմնի համերաշխությունը ժառանգության հարցերի վերաբերյալ: Անդրադարձն անցյալին սկսեց ընկալվել որպես հին, արխայիկ ոճերի «նորոգում», գեղարվեստական լեզվի միտումնավոր աղավաղում: Ավելին՝ քաղաքական օրախնդրի հետ որևէ կապ չունեցող ավանդույթների կարևորումը զուգորդվեց «անթույլատրելի» պասսեիզմի, հայեցողական, «ինքնակա» էսթետիզմի հետ: 1920-ականների երկրորդ կեսին այդ տարածայնությունները հանգեցրին Հայաստանի գեղարվեստական հանրության պառակտմանը՝ բանավեճ հարուցելով մամուլում: Ազգային ինքնօրինակության դրսևորումներն արվեստում խարանվեցին իբրև «ֆեոդալա-կղերական» դիվերսիա, իսկ ժողովրդական արվեստը պիտակվեց «հետամնաց» տնայնագործություն: Ավարտվեց Հայաստանի գեղարվեստական կյանքի համեմատաբար «խաղաղ», անկոնֆլիկտ փուլը՝ զիջելով այլ գործընթացների, որոնք արդեն առանձին խոսակցության առարկա են:

### **Եզրակացություն**

Պատմական հետադարձ հայացքը ցույց է տալիս, որ խորհրդային կերպարվեստի սկզբնավորման և կազմավորման փուլին ներհատուկ նիհիլիստական և կոսմոպոլիտիկ միտումների ֆոնին հայ վարպետների ուշադրությունն ազգային մշակույթի, դրա ժառանգության հանդեպ արդյունավետ էր և միանգամայն բնականոն: Պատմական աղետների մի ամբողջ շարան տեսած, պետականությունը տևական, բազմադարյան ընդմիջումից հետո վերականգնող ժողովուրդը ձգտում էր նորովի կապ հաստատել իր անցյալի հետ, շոշափել ժամանակների հաջորդականությունը, պարզել սեփական ինքնությունը: Ի

վերջո դա հնարավորություն ընձեռեց Հայաստանում ձևավորելու տարածական արվեստների նորագույն դպրոց: Նրա հետագա զարգացման բնույթն ու վեկտորն ապացուցեցին, որ ազգային բաղադրիչը բնավ չդարձավ հայ արվեստի «տեղայնացման», նրա առանձնացման, մեկուսացման պատճառ: Հակառակը, պահպանելով անցյալի հիշողությունը, այն բաց մնաց արտաքին ազդեցությունների համար և հաջողությամբ յուրացրեց համաշխարհային արվեստի գեղագիտական փորձը:

### Գրականություն

1. Գյուրջյան Գ. Կերպարար արվեստագետների ընկերությունը, Վերելք, № 1, 1921, էջ 63–64:
2. Հայաստանի Կերպարվեստի ընկերության մեջ. Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խնդիրը, Խորհրդային Հայաստան, 11 մարտի, 1926:
3. Սարյան Մ. Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խնդիրը, Խորհրդային Հայաստան, 6 մարտի, 1926:
4. Авакян А. «Standard»: о судьбе некоторых эстетических концепций в армянской художественной жизни 1920-х годов, Искусствознание. Сб. статей, кн. 1. Ереван, «Гитутюн», 1998, с. 121-135.
5. Долуханян Л. Архитектура Советской Армении. 20-е годы. Ереван, «Советакан грох», 1980.

### References

1. Gyurjyan G. Society of Fine Arts Workers, Verelk, № 1, 1921, p. 63-64 (In Armenian).
2. At the Fine Arts Society of Armenia: the Problem of the Public House to be Built in Yerevan, Khorhrdayin Hayastan, March 11, 1926 (In Armenian).
3. Sarian M. The Problem of the Public House to be Built in Yerevan, Khorhrdayin Hayastan, March 6, 1926 (In Armenian).
4. Avagyan A. "Standard": About the Fate of Some Aesthetic Concepts in Armenian Artistic Life of the 1920s, Art History. Collection of Articles, Vol. 1. Yerevan, "Gitutyun" Publ., 1998, p. 121-135 (In Russian).
5. Dolukhanyan L. Architecture of Soviet Armenia: 20s. Yerevan, "Sovetakan grogh" Publ., 1980 (In Russian).

## РОЛЬ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В АРМЯНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1920–1930-Х ГОДОВ

АРТУР АВАГЯН\*

**Для цитирования:** Авагян, Артур. “Роль национальных традиций в армянском изобразительном искусстве 1920–1930-х годов”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 132-141. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-132

В период становления новейшего армянского искусства, а именно в 1920-е и начале 1930-х годов, особо важное значение в художественной жизни Армении приобрела проблема оценки культурного наследия прошлого, тесно связанная с духовными запросами и ожиданиями новообразованного армянского советского общества. Сходные процессы происходили в советском искусстве в целом, которое в поисках своих истоков зачастую решительно отвергало актуальное значение культурного наследия прошлого (теория производственного искусства, так называемая «социология искусств» и пр.). Между тем ряд видных мастеров армянского изобразительного искусства и архитектуры (как, например, Мартирос Сарьян, Акоп Коджоян, Александр Таманян и др.) в означенную пору непосредственно обращается к традициям и принципам национальной художественной культуры, что отражается как в их теоретических выступлениях и организационных начинаниях, так и в самой творческой практике. Безусловно, явление это имело определенную историческую основу. Армянский народ, прошедший ужасы Первой мировой войны, геноцида, политических потрясений, оказавшись в условиях относительно длительного мира и стабильной государственности, пытался восстановить связь времен, непрерывность своей истории, объединить прошлое и настоящее. Дальнейшее развитие армянского искусства показало, что, сохранив идентичность, оно не замкнулось в своих локальных, узконациональных границах, но осталось открытым для внешних влияний, успешно воспринимая эстетический опыт мирового искусства.

**Ключевые слова:** период становления новейшего армянского искусства, армянское изобразительное искусство 1920-1930-х годов, культурное наследие прошлого, национальные художественные традиции, Мартирос Сарьян, Александр Таманян, Акоп Коджоян.

---

\* Старший научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, avart@rambler.ru, статья представлена 20.09.2024, рецензирована 26.11.2024, принята к публикации 10.06.2025.

## THE ROLE OF NATIONAL TRADITIONS IN ARMENIAN FINE ARTS OF THE 1920s–1930s

ARTUR AVAGYAN\*

**For citation:** Avagyan, Artur. "The role of national traditions in Armenian fine arts of the 1920s-1930s", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 132-141. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-132

During the period of formation of modern Armenian art, namely in the 1920s and early 1930s, the problem of evaluating the cultural heritage of the past gained special importance in the artistic life of Armenia, which was closely related to the spiritual needs and expectations of the newly created Armenian Soviet society. Similar processes took place in Soviet art as a whole, which, in search of its origins, often decisively rejected the current significance of the cultural heritage of the past (the theory of industrial art, the so-called "sociology of art", etc.). At the same time, a number of prominent masters of Armenian fine arts and architecture (such as Martiros Sarian, Hakob Kojoyan, Alexander Tamanyan, etc.) during the mentioned period turned directly to the traditions and principles of the national artistic culture, which is reflected in their theoretical speeches and organizational undertakings, as well as in the creative practice itself. Of course, this phenomenon had a certain historical background. The Armenian people, having gone through the horrors of the First World War, Genocide, political upheavals, finding themselves in the conditions of relatively long peace and stable statehood, tried to restore the connection of times, the continuity of their history, to unite the past and the present. The development of Armenian art has shown that it did not confine itself within its local, narrow national frames, but remained open to external influences, successfully perceiving the aesthetic experience of world art while preserving its identity.

**Key words:** period of formation of modern Armenian art, Armenian fine arts of the 1920s–1930s, cultural heritage of the past, national art traditions, Martiros Sarian, Alexander Tamanyan, Hakob Kojoyan.

---

\* Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, [avart@rambler.ru](mailto:avart@rambler.ru). The article was submitted on 20.09.2024, reviewed on 26.11.2024, accepted for publication on 10.06.2025.

**ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ**  
**Կ. ՊՈԼՍԻ «ՇԱՆԹ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԷՋԵՐՈՒՄ**

*նվիրվում է Փանոս Թերլեմեզյանի  
ծննդյան 160-ամյակին*

**ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ\***

**Հղման համար.** Կիրակոսյան, Մերի: «Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստը Կ. Պոլսի «Շանթ» հանդեսի էջերում», *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 142-156. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-142

Փանոս Թերլեմեզյանը XIX-XX դարերի հայ ռեալիստական գեղանկարչության մեջ անվիճելի ներդրում ունի: Նկարիչը կրթվել է Փարիզի Ժյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայում և իր հասարակական ակտիվ գործունեությամբ, հիրավի, հայրենասեր արվեստագետ էր: Նկարչի արվեստում առանցքային դեր և նշանակություն ունի նրա գործունեության պոլսական շրջանը: 1910-ին՝ Օսմանյան Սահմանադրության հռչակումից հետո, Թերլեմեզյանը մեծ ոգևորությամբ մեկնում է Կ. Պոլիս, որտեղ ակտիվ գործակցում է կազմակերպվող կերպարվեստի ցուցահանդեսներին:

«Շանթ» հանդեսը լույս է տեսել Պոլսում 1911-1915 թթ. և 1918-1919 թթ.: Նրա էջերում կարևոր տեղ են զբաղեցնում կերպարվեստին նվիրված հոդվածները:

«Շանթի» 1911 թվականի թիվ 2 համարում լույս է տեսնում Հրանտ Նազարյանից հոդվածը՝ նվիրված Փ. Թերլեմեզյանին:

Նկարչի արխիվային նյութերում բացակայում է «Շանթի» էջերում հրապարակված Սմբատ Դավթյանի՝ Փ. Թերլեմեզյանին ուղղված բաց նամակը:

Հանդեսի «Մեր անմահները» վերտառությամբ նկարաշարում տպվում է Արամ Անտոնյանին պատկերող Փ. Թերլեմեզյանի մատիտանկարը: Հանդեսի այլ համարներում դրվում են նաև նկարչի ճեպանկարների լուսանկարները, որոնցից հիշատակենք «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծապատկերը, «Շանթի» էջերում հրապարակված, առաջին անգամ ներկայացվող «Կոմիտաս Վարդապետ» գրաֆիկական գործը ու ևս 3 ճեպանկարի վերատպությունները:

Թերլեմեզյանը նաև հեղինակել է «Երկու հայ ճարտարապետներ» վերտառությամբ հոդվածը՝ նվիրված պոլսահայ անվանի ճարտարապետներ Հովսեփ Ազնավուրին և Լևոն Նաֆիյանին, որը լույս տեսավ «Շանթ» հանդեսում:

Նշված հանդեսում լույս ընծայված հրապարակումները վկայում են Մերուժան Պարսամյանի և Փանոս Թերլեմեզյանի միջև մտերմության մասին: «Շանթում» տեղադրվում է Մ. Պարսամյանի ուրվագծված գլխանկարը, որի նկարիչն է Փանոս Թերլեմեզյանը: Թեոդիկի «Ամենուն տարեցոյց»-ը վերատպել է Թերլեմեզյանի՝ 1911-ին ստեղծած Մ. Պարսամյանի դիմանկարը: Այս գրաֆիկական աշխատանքը ներկայացվում է առաջին անգամ:

Մ. Պարսամյանի՝ Թերլեմեզյանին նվիրված գրվածքներում երևան են գալիս նկարչի ստեղծագործության վերաբերյալ գրականության մեջ չորջանառվող փաստեր, հիշատակվում և նկարագրվում են արվեստագետի՝ մեզ չհասած ստեղծագործությունները: Պարսամյանն ըստ արժանվույն է գնահատում նկարչի արվեստը և արժևորում հատկա-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, marykirakosyan@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 02.04.2025, գրախոսելու օրը՝ 15.05.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

պես նրա դիմանկարները, համարելով, որ այդ աշխատանքները ստեղծված են իմպրեսիոնիզմի ազդեցությամբ:

**Քանալի բաներ՝** Մերուժան Պարսամյան, Փանոս Թերլեմեզյան, հողված, գրաֆիկական աշխատանքներ, գեղանկարչություն, «Շանթ» հանդես, Կ. Պոլիս:

### Ներածություն

«Շանթ» կիսամյա հանդեսը լույս է տեսել Կ. Պոլսում 1911-1915 թթ. և 1918-1919 թթ.: Հանդեսի հիմնադիր-խմբագիրը հայ բանաստեղծ Մերուժան Պարսամյանն էր: Աշխատակազմում ընդգրկված էին ժամանակի անվանի գրողներ և հրապարակախոսներ Ե. Օտյանը, Ե. Տեմիրճիպաշյանը, Մ. Պարսամյանը, Ա. Ալպոյաճյանը և այլք: «Շանթը» թղթակիցներ է ունեցել Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում, Կովկասում, Ռուսաստանում և ԱՄՆ-ում [14, էջ 56]: Հրատարակության առաջին շրջանում «Շանթը» հանդես եկավ գրական-գեղարվեստական և գիտական ուղղվածությամբ:

Երկշաբաթաթերթի «Հանգրուանը» խմբագրականում ասվում է. «Ժամանակն հասած է, որ դիմենք գեղարուեստի հանգրուանին, ստեղծենք նոր միջավայր մը, ուր արուեստին գաղտնիքները քողամերկուին, եւ ուր քաղաքական մոլեգնոտ կռիւներէն յոգնած մեր ուղեղները անդորրին պահ մը: Այդ հանգրուանը ժամադրավայր պիտի ըլլայ բոլոր ինքզինքնին յարգող գրագետներուն...» [13, էջ 1]: Հրատարակման երկրորդ շրջանում հանդեսը հավատարիմ է մնում բուն առաքելությանը՝ իր էջերում արտացոլում ու վերլուծում է հայ և համաշխարհային գրական կյանքը, գեղարվեստի տարբեր ճյուղերի անցուդարձը: ««Շանթը» դադարեցաւ, երբ պատերազմը գրիչին ու մտքին ալ սպառնաց: Այսօր կ'սկսինք վերհրատարակել զայն, որովհետեւ ազատութիւնը կը տրուի մեզի, ահաւոր տարիին սարսափները և մեր հոգիին գալարումները պոռալու» - գրում է Մ. Պարսամյանը «Շանթի» հրատարակման երկրորդ շրջանի մասին [24, էջ 2]:

Հանդեսն իր գոյության 7 տարիների ընթացքում թե՛ հակիրճ անդրադարձների ձևով, թե՛ առանձին ծավալուն հոդվածներով ներկայացրել, լուսաբանել է ժամանակի հայ արվեստագետների ստեղծագործական գործունեությունը, հանդես եկել նկարիչների և քանդակագործների աշխատանքների վերլուծությանը նվիրված ինքնատիպ շարագրությամբ: «Շանթի» հոդվածագիրների ուշադիր հայացքը, հետազոտողի միտքը և բեղուն գրիչը հանդեսի տարբեր շրջաններում ընտրել են Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունը ուսումնասիրելու և ներկայացնելու ազնիվ նպատակը:

XIX-XX դարերի հայ ռեալիստական գեղանկարչության մեջ անուրանալի է ծնունդով Վանից, Փարիզի Ժյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայում կրթված («Ֆրանսիական մշակույթի աշակերտ» - Ա.2), իր հասարակական ակտիվ գործունեությամբ, հիրավի, հայրենասեր արվեստագետ Փանոս Թերլեմեզյանի ներդրումը:

Նկարչի արվեստն ամուր թելերով կապված է Կ. Պոլսի մշակութային և գեղարվեստական կյանքին: 1910-ին՝ Օսմանյան Սահմանադրության հռչակումից հետո, նկարչին հնարավորություն է ընձեռվում լինել հայրենիքում: Նա մեծ



խանդավառությամբ մեկնում է Կ. Պոլիս, որտեղ ստեղծագործական բուռն աշխատանք է ծավալում: Թերլեմեզյանի արվեստի պոլսական շրջանն ընթացավ որոշ ընդհատումներով, ինչը պայմանավորված էր ստեղծագործական որոնումներով, ճանապարհորդություններով և, իհարկե, պատմական հայտնի դեպքերի զարգացմամբ:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Նկարիչն ակտիվ գործակցել է Կ. Պոլսում կազմակերպվող կերպարվեստի ցուցահանդեսներին, որոնցից հիշատակենք 1919-ին Բերայի թաղամասում կայացած պատկերահանդեսը: Հ. Այվազովսկու, Է. Շահինի, Լ. Քյուրքչյանի, Հ. Գազանճյանի գործերի կողքին իրենց պատվավոր տեղն են զբաղեցրել նաև Փ. Թերլեմեզյանի աշխատանքները: Ավելի վաղ՝ 1913-ին, նկարիչը մասնակցում է Մյունխենի գեղարվեստի միջազգային ցուցահանդեսին, որը կազմակերպվում էր Բավարիայի Իշխանի հովանավորությամբ և գերմանացի նշանավոր նկարիչների հսկողության ներքո: Համաձայն «Շանթ» հանդեսի ներկայացրած տեղեկատվության՝ հայազգի շնորհալի նկարիչ Թերլեմեզյանի երեք նկարները՝ «Սանահին վանքի գավիթը», «Հայ գյուղացի քահանան» և «Բոսֆորյան տեսարանը», արժանանում են երկրորդ Ոսկի մեդալի [11, էջ 284; 12, էջ 271]:

Անդրադառնալով Թերլեմեզյանի գործունեությանը՝ «Շանթի» 1912 թվականի օգոստոսի համարն ուրախությամբ հայտնում է, որ նկարիչը պետք է մնա Կ. Պոլսում: Այդ շրջանում արվեստագետի արվեստանոց այցելած օտարերկրյա հյուրերի շարքում էին Շվեդիայի դեսպանը, Ֆրանսիայի հյուպատոսը: Հայ նկարչի տաղանդը հայերից ավելի օտարներն են գնահատում և հոգվածագիրը գտնում է, որ վերջին փաստը անպատվաբեր է մեզ համար և նկատում. «Մեր հայ ծանօթ ընտանիքներէն քիչեր այցելած են իր աշխատանոցը, որ արուեստի կատարեալ մատուտի մը տպաւորութիւն կը ձգէ այցելուին վրայ: Կոմիտաս Վարդապետ եւ Թերլեմեզեան – երաժշտութիւն եւ նկարչութիւն, իրարու ծուլուած, իրարու միացած են միեւնոյն հարկին տակ» [20, էջ 52]:

«Շանթի» 1911 թվականի թիվ 1-ով սկիզբ է դրվում «Հայ նկարիչներ» հոդվածաշարին: Նույն տարվա թիվ 2-ում լույս է տեսնում հայ բանաստեղծ, Կ. Պոլսի «Սուրհանդակ» և «Ազատամարտ» շաբաթաթերթերի խմբագիր Հրանտ Նազարյանցի հոդվածը՝ նվիրված Փ. Թերլեմեզյանին: Նկարչի արվեստը ներկայացնող այս ընդհանրական գրվածքում շեշտվում է, որ արվեստագետի վաղ շրջանի գործերում երևան է գալիս «դասական ոճը»՝ գորշ, մուգ գույների կիրառմամբ, որոնց մեջ չթերանալով, համաձայն հոդվածագրի կարծիքի, արտահայտվել է նկարչի ինքնատիպությունը և անհատական հուզումը: Այդպիսի աշխատանքներից են «Սանահին վանքի գավիթը», «Հայ գյուղացի քահանան», «Արարատ» և այլն: Նազարյանցի բնորոշմամբ՝ Թերլեմեզյանի կտավների գունային մուգ նկարագրի դրսևորմանը հաջորդում է մի շրջան, երբ «լուսավորվում» է նկարչի երփնագիրը: Գունային այդ գաղափարներով ներշնչված է համարվում «Լյուքսեմբուրգի այգին» աշխատանքը, որտեղ կարևորվում է նկարչի կողմից ընտրված տեսարանի դիտակետը: Հեղինակի կարծիքով՝ Արարատի

պատկերման համար կարևոր է օրվա ժամերի ընտրությունը, ավելի բարենպաստ է լուսաբացին դիտված տեսարանը: Այդժամ հնարավոր է հավերժացնել նրա անկեղծ կուսությունը: Թերլեմեզյանի բնանկարների մեջ հատկապես արժևորվում են Արարատը պատկերող գործերը: Բիրլիական լեռն իրենց կտավներում ներկայացնող արվեստագետներից հիշատակվում են Գ. Բաշինջադյանը և Ի. Ջանկովսկին: Սակայն Թերլեմեզյանն այլ կերպ է զգացել, հասկացել և պատկերել այն: Հոգվածի հեղինակը մեջբերում է 1907-ի «Կավկաս» ռուսալեզու պաշտոնաթերթի տողերը. «Թերլեմեզյանի Արարատը հրաշալիօրեն ճիշտ եւ շատ կողմերով շատ բարձր է մեր յայտնի Արարատիսղներու գործերէն» [19, էջ 20]:

Նազարյանցի կողմից չեն անտեսվում նաև նկարչի դիմանկարչական աշխատանքները, և տիպարում արտահայտված կամքի ուժեղ դրսևորմամբ առանձնացվում է «Շվեդացի քանդակագործ Ռաֆայելի» պլեներային կենդանագիրը:

Թերլեմեզյանի 10 աշխատանք ցուցադրվում են 1910-1911 թթ. (ճշգրիտ թիվն անհայտ է) Կ. Պոլսի՝ Բերայի իտալական օպերայի ընկերության սրահում: Բարձր գնահատելով նկարչի ցուցադրած աշխատանքները՝ տվյալ պատկերահանդեսի մասին Նազարյանցն այս հոդվածում կիսվում է իր տպավորությամբ. «Այս ցուցահանդեսը Պոլսյ գեղարուեստական կեանքին մէջ ճշմարիտ երեւոյթ մըն է, գէթ իր գաղափարով, և ուր թռուցիկ ակնարկ մը բաւական կ'ըլլայ անմիջապէս երեւան բերելու թէ հայ տաղանդը ցցուն հանգամանքով մը ի յայտ կուգայ այն անթիւ անհամար նկարչական ոչնչութիւններուն մէջ որոնցմով լեցուած է ցուցահանդեսը...» [19, էջ 21]:

Հետաքրքրական է նկարչի արխիվային նյութերում բացակայող և «Շանթի» էջերում հրապարակված պոլսահայ մանկավարժ, թատերագետ, հրատարակիչ, Կ. Պոլսի «Բյուրակն» պարբերականի տնօրեն և խմբագիր Սմբատ Դավթյանի (1850, Ակն (Խարբերդի նահանգ) – 1926 Պոլիս)՝ Փ. Թերլեմեզյանին ուղղված բաց նամակը: Դավթյանն իր գրության սկզբում նշում է, որ թեպետ արվեստագետին անձամբ քիչ է ճանաչում, բայց այս նամակով ցանկանում է իր զարմանքը և հիացմունքը հայտնել նկարչի այն ստեղծագործությունների վերաբերյալ, որոնց լուսանկարները տպվեցին «Շանթի» բացառիկ համարում և իր ուշադրությունը բևեռում է նկարչի «Գալարուող կոյսը» հրապուրիչ գործի վրա (կարծում ենք, որ այստեղ խոսքը «Շանթի» 1911 թ. թիվ 2-ի «Հայ նկարիչներ» բաժնում տեղ գտած՝ Թերլեմեզյանի արվեստին անդրադարձող հոդվածի ներքո տեղադրված «Հարդարանք» կտավի մասին է – Մ.Կ.): «Մեղքերու լլկանք, ցանկության տենչանք, հոգեկան կամ մարմնական տուայտանք... Ո՞րն է այն զգացումն որ կը գալարէ այդ Կինը: Դուք որ ստեղծագործողն էք այդ գաղափարին, ըսեք մեզի թէ անոնցմէ ո՞րը կը խոշտանգէ այդ կնոջ մարմինը... Ապահովապէս այդ կինը կ'ըղձա՛յ, կը տենչա՛յ բոլոր տենչանքը Սաթենիկներուն» [7, էջ 247]: Ահա այսպիսի, ինչ-որ տեղ գրական մեկնաբանման և գաղափարային հարցադրումների է արժանանում Թերլեմեզյանի՝ 1910-ին, մեր կարծիքով՝ Փարիզում վրձնած գրավիչ աշխատանքը:

Հանդեսի 1911 թվականի թիվ 7-ից սկիզբ է առնում «Մեր անմահները» վերտառությամբ նկարաշարը, որտեղ տպվեցին ինչպես ծնունդով Կ. Պոլսից

Ֆիլիպ Արփիարյանի, Զարեհ Գալֆայանի, Վահրամ Մանավյանի ծաղրանկարները, այնպես էլ ժամանակի մտավորականներին պատկերող գրաֆիկական աշխատանքների վերատպությունները: Այսպես, 1913 թվականի թիվ 38-ի նշված բաժնում հանդիպում ենք հայ հրապարակագիր, լրագրող Արամ Անտոնյանի<sup>1</sup> Փ. Թերլեմեզյանի պրոֆիլով տրված մատիտանկարը [16, էջ 228]: Կարծում ենք պատահական չէ, որ նկարիչն իր հուշագրության Պոլսո հայ գաղութին նվիրված հատվածում ժամանակի օժտված հայ գրողների շարքում ռեալիստական արձակի նշանավոր վարպետներից հիշատակում է հենց Արամ Անտոնյանին, ով ժամանակին տարագրության մեջ մեծաթիվ փաստաթղթեր էր ձեռք բերել, որոնց հիման վրա հայկական կոտորածների մասին, նկարչի կարծիքով, մի ցնցող գիրք գրեց: Գրքում եղած փաստերը նպաստեցին Թալեաթ Փաշային սպանողին՝ Բեռլինի դատարանում ազատ արձակվելուն [28, էջ 275]: Ա. Անտոնյանին պատկերող գրաֆիկական դիմանկարի այլ օրինակ ենք հանդիպում «Միջազգային քրոնիկոն» վերտառությամբ ծավալուն հոդվածի ներքո, որը հրատարակվել է 1910-ին Կ. Պոլսում՝ Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի» էջերում [17, էջ 75]: Տարեգրքում տպված այս դիմապատկերն ուղեկցում է մի գրություն, համաձայն որի աշխատանքի հեղինակը նկարիչ Իբրահիմ Բեյն է: Ավելի ուշ՝ «Շանթի» 1918 թվականի թիվ 5-ում վերատպվում է նույն աշխատանքը՝ առանց նկարչի անվան հիշատակման [29, էջ 55]:

Հանդեսի այլ համարներում առանց հոդվածների ուղեկցության դրվում են Թերլեմեզյանի ճեպանկարների (ֆրանս. croquis – արագ նկարված) լուսանկարները: Դրանցից առաջինը «Կոմիտաս Վարդապետ» գրաֆիկական գործն է, որը տեղ է գտնում 1912 թվականի թիվ 22-ի «Մեր անմահներ» բաժնում: «Շանթի» նույն թվականի համարներում նաև գետեղվում են նկարչի ևս 4 ճեպանկարներ, որոնցից մեկը՝ «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծապատկերը, այժմ հանգրվանել է ՀԱՊ-ի նկարչի ֆոնդերում, իսկ մնացյալ 3 ճեպանկարին ծանոթանում ենք «Շանթի» էջերում: Գրաֆիկական այս գործերը լուռ վկայում են Թերլեմեզյանի գծանկարչական վարպետության մասին, որտեղ ամուր, հաստատուն գծապատ-

<sup>1</sup> Արամ Անտոնյան (1879 Պոլիս – 1951 Փարիզ): Պոլսում հրատարակել և խմբագրել է «Լույս», «Ծաղիկ», «Խարազան» հանդեսները, «Սուրհանդակ» օրաթերթը (Փարիզ): 1915 թվականին հայ մտավորականների հետ արքորվել է: 1915-1917 Հալեպում հայերին տեղահանող տեսչության գլխավոր քարտուղար Նաիմ բեյից ձեռք է բերել Հայոց ցեղասպանության մասին մի շարք պաշտոնական-պետական վավերագրեր, որոնք հրապարակել է «Այն սև օրերուն...» հուշագրության, 1919, «Մեծ ոճիրը», 1921 զրքերում, իսկ 1920-ին անգլալեզու հրատարակվել է «The Memoires of Naim Bey. Turkish Official Documents relating to the Deportations and Massacres of Armenians. Compiled by Aram Andonian, London, 1920» զրքում: Այդ վավերագրերն օգտագործվել են Սողոմոն Թեհլերյանի դատավարության ժամանակ: Իր նշանակությամբ Անտոնյանի «Մեծ ոճիրը» գիրքն անգնահատելի է Մեծ եղեռնի պատմության ուսումնասիրության համար [տե՛ս 10, էջ 456; 9, էջ 350-351]:

կերի կողքին հանդես են գալիս գծանկարային լակոնիկ հակիրճությամբ, տեղ-տեղ նկարագծային՝ շտրիխային եղանակով հաղորդված պատկերներ:

Հաջորդ՝ 1913 թվականի թիվ 34-35 միացյալ համարում Հ. Այվազովսկու, Լ. Քյուրքչյանի աշխատանքների լուսանկարների կողքին գտնում ենք նաև Թերլեմեզյանի «Սանահին արքունական պալատի մեկ սյունը» և «Կովկասահայ գյուղացու տիպար» գործերի վերատպությունները:

«Շանթի» հրատարակման երկրորդ շրջանի 1919 թվականի թիվ 13-ում ներկայացվում է Թերլեմեզյանի գեղանկար աշխատանքներից՝ Կ. Պոլսում վրձնած, Կոմիտասի և Թերլեմեզյանի աշակերտուհի, պոլսաբնակ օրիորդ Արմենուհի Մելիքյանի դիմանկարը: Այս կանացի գրավիչ կենդանագրի անվանման հետքերով շարժվելով նշենք, որ տարիներ անց, արդեն խորհրդային ժամանակաշրջանում, երբ երաժշտագետ Ռ. Աթայանը «Սովետական արվեստ» ամսագրում հրատարակում է Ա. Մելիքյանին ուղղված Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի նամակները, մեր կողմից հիշատակված «Արմենուհի Մելիքյանի» նույն դիմապատկերը հանդես է գալիս «Հայուհի» անունով և թվագրվում է 1913-ով [1, էջ 45]:

Փ. Թերլեմեզյան-նկարչի մասին շատերը գիտեն՝ կյանքի դժվարին «ողիսական» ապրած, պատերազմի բռնությունների անցած, ճակատագրի բերումով օտար երկրներում ստեղծագործած, իրապաշտական գեղանկարչության ավանդույթների ջատագով, իր արվեստում շատ պահպանողական, իրատես արվեստագետ: Սակայն շատ քչերին է հայտնի նրա գրական ժառանգությունը, որն առնչվում է հասարակական-քաղաքական բնույթի խնդիրներին և արվեստի տարաբնույթ հարցերին: Թերլեմեզյանի հեղինակած հրապարակումներից առանձնացնենք «Երկու հայ ճարտարապետներ» հոդվածը, որը տպագրվեց «Շանթ» հանդեսում 1913-ին [8, էջ 164]: Այստեղ խոսվում է պոլսահայ երկու ճարտարապետների՝ Հովսեփ Ազնավուրի (Ազնավուրյան, 1854, Լոնդոն - 1935, Կ. Պոլիս)<sup>2</sup> և Լևոն Նաֆիլյանի (1877, Կ. Պոլիս - 1937, Փարիզ)<sup>3</sup> մասին, որոնց արվեստը նկարիչը բարձր էր գնահատում: Հատկապես մատնանշում է Ազնավուրի կողմից եգիպտացի իշխանի համար Կ. Պոլսի Բերայի թաղամասում կառուցված մի շինություն:

<sup>2</sup> Հովսեփ Ազնավուր՝ ճարտարապետ, Օսմանյան ճարտարապետների միության առաջին նախագահը (1913): Կրթությունը ստացել է Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում և Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիայում: Դեռևս ուսանող՝ Հռոմի «Տիբերիոս» ընկերության ամառանոցային դղյակի նրա նախագիծը շահել է առաջին մրցանակ և արժանացել «Վալանդին» մեդալին: Նրա նախագծերով են կառուցվել Կ. Պոլսի Դրամայի և կոմեդիայի թատրոնը, Վառնայի (Բուլղարիա) պետական օպերայի թատրոնի շենքը և մի քանի շենքեր Եգիպտոսում [26, էջ 456-457]:

<sup>3</sup> Լևոն Նաֆիլյան՝ ավարտել է Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցը, կառուցել է փառավոր շենքեր Եգիպտոսում, իշխանուհի Սուլիմայի ապարանքը՝ Կահիրեում, հայ ուսանողների տունը՝ Փարիզում: Նաֆիլյանը, հակառակ իր ստացած արևմտյան դաստիարակության, պահում է արևելյան ճաշակը և իր ստեղծած գործերում արտահայտում արևելյան արվեստը [տե՛ս 18, էջ 28]:

Հոդվածագիրն իր ուշադրությունը սևեռում է ճարտարապետի կիրառած հետաքրքիր հնարքի վրա, այն է՝ շենքի ներքևի հատվածից մինչ երկրորդ հարկն աստիճանաբար ձգվող գորշ կանաչ երանգի քարերի օգտագործումը, որի արդյունքում վարից վեր դիտելու դեպքում հեռանկարային պատրանք էր առաջանում: Շենքի վերևի հատվածներն իրենց վրա կրում էին լուսոսաձև զարդեր. ըստ նկարչի, այդ զարդանախշերն ընդօրինակված էին թագավորական զինանշաններից: Ճարտարապետական այս շինության առնչությամբ Թերլեմեզյանը հայտնում է վերջինս արևելյան ոճով կառուցելու իր անձնական ցանկության մասին: Ահա թե ինչ է գրել Վենետիկի «Գեղունի» հանդեսը նույն շինության վերաբերյալ. «Ազնավուրը կառուցել է եգիպտացի իշխանի համար հասութաբեր շենք, ճարտարապետը, թերևս ականայից, այս գործում հեռացել է արևելյան ոճից և կիրառել է արևմտյան արվեստը, մինչդեռ խալիֆների նախկին մայրաքաղաքում եգիպտացի իշխանի համար կառուցված շենքը կարող էր արտահայտել արևելյան արվեստի բոլոր ցայտուն առավելությունները» [18, էջ 27]:

Երկրորդ շինությունը ճարտարապետ Լ. Նաֆիյանի [21, էջ 213] կառուցած «Շիրքեթ Խայրի» նավային ընկերության համար Ղալաթիայի պաշտոնատեղին է: Նկարիչն այս կառույցը նմանեցնում է արմավենու, որի կատարը սլանում է դեպի կապույտ երկինքը:

Բանագրության վերջում Թերլեմեզյանը նշում է, որ վերը ասվածն իր անձնական, գեղարվեստական տպավորությունն է, որ ցանկալի կլիներ լսել տվյալ շինությունների մասին ճարտարապետների մասնագիտորեն հիմնավորված քննադատական խոսքը:

Հոդվածն ընթերցելիս նկատում ենք, որ հոդվածագիրը նկարիչ է, քանի որ ներկայացնում է իր անձնական, գեղարվեստական զգացողությունները՝ խոսում է ճարտարապետական շինություններում կիրառված գունային համադրությունների, հեռանկարային կրճատումների և զարդանախշերի մասին:

«Շանթ» հանդեսում լույս տեսած հրապարակումները վկայում են նրա նվիրյալ հիմնադիր-խմբագիր Մերուժան Պարսամյանի և Փանոս Թերլեմեզյանի միջև անկեղծ բարեկամության, մտերմության մասին:

«Շանթի» 1911 թվականի թիվ 9 համարը բացվում է Տիրան Աստվածատուր<sup>4</sup> գրչանվան ներքո հանդես եկող 1906 թվականին գրված «Իր ճակատագիրը» գրական ստեղծագործությամբ [5, էջ 133-135]: Շարադրանքի վերջում տեղադրված է գրողի՝ Մ. Պարսամյանի, ուրվագծված գլխանկարը, որի նկարիչն է հենց Փանոս Թերլեմեզյանը: 1912 թվականի Թէոդիկի «Ամէնուն տարեցոյցը» նկարչի արվեստին անդրադարձող իր հրապարակմանն աղընթեր վերատպում է Թերլեմեզյանի՝ 1911-ով թվագրված Մ. Պարսամյանի դիմանկարը [27, էջ 245]:

<sup>4</sup> Տիրան Աստվածատուր ծածկանվան ներքո հանդես է գալիս «Շանթի» խմբագիր Մերուժան Պարսամյանը, ով որպես գրչանուն գործածում էր իր հայրանունը [տե՛ս 23, էջ 282; 6, էջ 132]:

«Շանթ» հանդեսի խմբագրի՝ ածուխով և մատիտով ստեղծված կերպանկարը, պրոֆիլային այս գրաֆիկական աշխատանքն առաջին անգամ հանդիպում ենք նշված տարեգրքում. այն բացակայում թե՛ ցուցահանդեսների կատալոգներում, թե՛ արվեստաբանական գրականության մեջ:

«Շանթի» 1913 թվականի թիվ 34-35 միացյալ համարը բացվում է Թերլեմեզյանի «Սանահին վանքի գավիթը» մրցանակակիր աշխատանքի մեծադիր լուսանկարով, որտեղ գտնում ենք «Երկու մահեր» բաժնում ներկայացված Մերուժան Պարսամյանի «Քանդակագործն հանճարեղ» բանաստեղծությունը 19-րդ դարի ֆրանսիացի վիպասան, դրամատուրգ Ալֆոնս Դոդեի (Alphonse Daudet) բնաբանով: Այս ստեղծագործությունը, համաձայն երկտողի, Մ. Պարսամյանը նվիրում է Փ. Թերլեմեզյանին [22, էջ 149-150]:

Նույն՝ 1913 թվականի թիվ 44-48 համարներում շարունակաբար տպվում է «Շանթի հարցարան» բաժինը: Սա 14 հարցից բաղկացած յուրօրինակ հարցաշար էր, որին պետք է պատասխանեին միայն ժամանակի մտավորականները: Նախախնամությամբ, թե հեղինակների նախընտրությամբ շանթյան հարցարանի նշված տարվա անդրանիկ մասնակիցներն էին Փ. Թերլեմեզյանը և Տիրան Աստվածատուրը, որոնց հետևեցին Ե. Սրմաքեշխանյանը (Երուխան), Ա. Նախարյանը, Հ. Հովեյանը, Հրանդը [Մելքոն Կյուրճյան], Մկ. Պարսամյանը, Ե. Օռյանը, Փայլակը [Հակոբ Սայապալյան]: Եվ հենց սույն հարցարանի տրամադրած տեղեկատվության շնորհիվ Փանոս Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյակի առթիվ 2015 թվականի նոյեմբերի 17-ին Հայաստանի կոմպոզիտորների տան հյուրընկալ դահլիճում ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ կազմակերպվեց «Փանոս Թերլեմեզյանի սիրելի կոմպոզիտորները» խորագրով համերգը:

«Շանթում» հրապարակված՝ Թերլեմեզյանի արվեստին նվիրված նյութերում հեղինակի անձնական վերաբերմունքի, տեսակետների արծարծման իմաստով հատկապես կարևորում ենք Մ. Պարսամյանի գրվածքները, որտեղ արձանագրվում են նկարչի ստեղծագործության վերաբերյալ գրականության մեջ չբացահայտվող փաստեր: Բանագրության առաջաբանում Պարսամյանը գրում է. «Ահաասի՛կ նկարիչ մը ազդած է իմ գեղարուեստական ճաշակիս ու ըմբռնումներուս վրայ: Նկարչութիւնը իրմով սիրեցի... Իր մէջ Մարդը համակրելի է, որքան արուեստագէտը զորաւոր... Թերլեմէզեան լոյսի եւ ձեւի բանաստեղծ մըն է, չունի նկար մը որ հակառակի այս ճշմարտութեան» [25, էջ 262]: Հեղինակը գրական գործչի, բանասերի դիտանկյունից է քննարկում նկարչի արվեստը՝ իր ծավալուն հոդվածում թվարկելով և ներկայացնելով 10-ից ավելի ստեղծագործություն («Էջմիածնի Վարդապետների գերեզմանը», «Հայ գյուղացի քահանա», «Սանահին վարքի գավիթը», «Բոսֆոր», «Արարատը», «Երկու այցելու աղջիկները», «Միջին դարերի հավատաքննիչ-կրոնավորը», «Քյոթահիայի գորգ գործող աղջիկները», «Ոճագործի գլուխը», «Սևանա վանք» և այլն):

Թեպետ Պարսամյանի կողմից նկարչի գործերը չեն թվագրվում, սակայն աշխատանքներում նկատում ենք այնպիսի կտավների անուններ, որոնցից մի քանիսը չեն հասել մեր օրեր և բացակայում են ՀԱՊ-ի նկարչի ֆոնդերից, Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսների կատալոգներից և գրականության մեջ, առհասարակ

րակ, քիչ են արձարծվել: Առաջինը հիշատակենք Պարսամյանի ուշադրությունից չվրիպած «Քյոթահիայի գորգ գործող աղջիկները» կտավը: Ե. Մարտիկյանն իր աշխատության մեջ վկայում է, որ նկարչի «Գորգագործ կինը» վերտառությամբ կտավը նրա «Կոմիտաս Վարդապետ» հանրահայտ ստեղծագործության հետ համաժամանակյա աշխատանք է [15, էջ 64]: Այժմ «Գորգագործություն» (1913) վերնագրված ստեղծագործությունը գտնվում է Փարիզում՝ «Ֆրանսիայի հայկական թանգարանում» («Musée Arménien de France»):

Հեղինակի բնորոշմամբ՝ աշխատանքի երանգապնակը շատ բնական է, որտեղ հատկապես գործած գորգի պատկերն «անհավատալի իրական է»: Պարսամյանն անդրադառնում է նաև նկարչի պոլսական շրջանին պատկանող «Երկու այցելու աղջիկները» կտավին, որն առինքնում է կերպարների վերարտադրման արտահայտչականությամբ, բնական կեցվածքով, կենդանությամբ, գունային լուսառատությամբ և լուսասվերային մոդելավորման շեշտադրմամբ: Հոգվածագիրը հաղորդում է, որ տվյալ կտավում նկարիչը պատկերել է իր արվեստանոց այցելած երկու երիտասարդ կանանց. «Երկու աղջիկներ են, որոնք նկարները կը դիտեն իր իսկ աշխատանոցին մեջ, մեկուն դեմքը զմայլում կ'արտայայտե, իսկ միւրը՝ կարծես նկարներեն պատասխանի մը կ'սպասե» [25, էջ 262]<sup>5</sup>: Հենվելով Պարսամյանի կողմից ներկայացված աշխատանքի մանրամասն նկարագրության վրա, կարծում ենք, որ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» հիմնարար հետազոտության մեջ և Գարո Քյուրքմանի «Հայ նկարիչները Օսմանյան կայսրությունում» օտարալեզու գրքում զետեղված «Երիտասարդ կանայք» անվան ներքո հանդես եկող աշխատանքը հենց Պարսամյանի կողմից բնութագրված «Երկու այցելու աղջիկներ» կտավն է [2, գրքի պատկերներ բաժին, առանց էջանշման; 30, էջ 806]: Շարունակելով Թերլեմեզյանի արվեստին նվիրված շարագրությունը, հոգվածագիրը հիշատակում է 1904 թվականին Փարիզում հրատարակված ֆրանսիացի գեղանկարիչ Շառլ Մորո Վոտիեի (Charles Moreau Vauthier) «Les chefs-d'oeuvre des grands maîtres» (Մեծ վարպետների գլուխգործոցները) աշխատության ծանոթագրություններ բաժնում արձարծված այն միտքը, որ նոր գաղափարները գրի միջոցով են ծնվում, շեշտելով, որ սա միակողմանի դիտողություն է, գտնելով, որ «վրձինը կարողանում է թարգմանել հոգու անբացատրելի վիճակները և բնության անթափանցելի պահերը»: Հեղինակը կողմ է միայն իրապաշտական գեղանկարչության դրսևորմանը և դեմ՝ «տպաւորական արուեստի» (կարծում ենք՝ խոսքը իմպրեսիոնիզմի մասին է – Մ.Կ.): Գնահատում է Թերլեմեզյանին որպես իրապաշտ նկարիչ և արժևորում հատկապես արվեստագետի դիմանկարները, համարելով, որ նրա այս ժանրի աշխատանքները ստեղծված են իմպրեսիոնիզմի ազդեցու-

<sup>5</sup> Ենթադրում ենք, որ Թերլեմեզյանի հուշագրության մեջ վկայակոչված «Երկու օրհորդների մասին» նկարը Պարսամյանի կողմից ներկայացված «Երկու այցելու աղջիկներ» կտավն է: Նկարչի խոսքերի համաձայն՝ այն վաճառվել է Պոլսում [տե՛ս 28, էջ 277]:

թյամբ: Հոգվածում ասվում է. «Թերլեմեզեան չի հետեւիր տպատրականներու այն համոզումին թէ նկարիչ մը ամենէն առաջ նիւթերու ազնուականութիւն փնտռելու է և թէ զգուշանալու է զոեհիկ սովորականութենէն: Թերլեմեզեան, թերեւս ականայ, բայց չընդունիր իրապաշտութեան հայիոյող այս մեթօտը» [25, էջ 263]: Նկարիչը գեղեցկությունը ճշգրտորեն ներկայացնելու միտում ունի. ըստ հեղինակի՝ նա քիչ է ազդվել իր ուսուցիչ Ժան Պոլ Լորանսի գեղանկարչական մոայլ «lugubre» ոճից:

Մեր հոգվածն ավարտենք Մերուժան Պարսամյանի սույն գրվածքի վերջաբանի հետևյալ պատկերավոր խոսքերով. «Թերլեմեզեան՝ երբ կ'առանձնանայ իր աշխատանոցը եւ երկունքէն յոգնած՝ կ'ընկողմանի բազկաթոռին վրայ, իրաւունք ունի, մեծ նկարիչի մը պէս ըսելու ինքնիրեն. - «Բնութեան մեջ պզտիկ, աննշան հիւլէ մըն եմ, բայց հո՛ս այս սենեակին մէջ՝ արարիչ մը»» [25, էջ 263]:

### Եզրակացություն

Ուսումնասիրելով «Շանթի» էջերում Փ. Թերլեմեզյանի ստեղծագործությանը նվիրված թե՛ առանձին հոգվածների, թե՛ հակիրճ տեղեկատվական բնույթի անդրադարձների ժամանակագրությունը, նկատում ենք, որ այն համընկնում է նկարչի արվեստի պոլսական առաջին շրջանի հետ (1910-1914), երբ նկարիչը տևական ժամանակ ապրեց և ստեղծագործեց Կ. Պոլսում և իր հասարակական, ստեղծագործական ակտիվ մասնակցությունը բերեց վերջինիս գեղարվեստական կյանքում:

Կարևորում ենք նկարչի արվեստին անդրադարձող պոլսյան այս հանդեսում տպված հրապարակումները, որոնք կրում են ինչպես փաստագրական տվյալներ, այնպես էլ ներկայացնում են ժամանակի արվեստի տեսաբանների, քննադատների հայացքները և տեսակետները: Այդ նյութերը մանրամասն հետազոտելով՝ գիտական շրջանառության մեջ ենք դնում:

### Գրականություն

1. Աթայան Ռ. Նամակները պատմում են, «Սովետական արվեստ». Երևան, 1967, № 2, էջ 41-46:
2. Աղայան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում. Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 292 էջ:
3. Անտոնյան Ա. Այն սև օրերուն... (Պատկերներ). «Հայրենիք». Պոսթըն, 1919, 204 էջ:
4. Անտոնյան Ա. Մեծ ոճիրը: Հայկական վերջին կոտորածները և Թալեադ Փաշա. Պոսթըն, տպարան «Պահակ», 1921, 305 էջ:
5. Աստուածատուր Տ. [Մերուժան Պարսամյան] Իր ճակատագիրը, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Ա տարի, թիւ 9, 1911, էջ 133-135:
6. Դանիէլեան Ս. Արեւմտահայ գրականութիւն. Տիտանիկ թէ՛ շարունակութիւն. Երևան, «Գասպրինտ», 2014, 323 էջ:
7. Դաթեան Ս. Բաց նամակ մը, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Ա տարի, թիւ 15, 1912, էջ 247:
8. Թերլեմեզյան Փ. Երկու հայ ճարտարապետներ, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Բ տարի, թիւ 34-35, 1913, էջ 164:



9. «Հայկական հարց» հանրագիտարան. Երևան, Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1996, 527 էջ:
10. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1. Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1974, 720 էջ:
11. Հայ հորիզոնէն, Թէրլէմէզեանի յաջողութիւնը, «Շանթ». Կ. Պոլիս, թիւ 41-42, 1913, էջ 284:
12. Հայ նկարչութիւն, «Նաւասարդ» (Գրական և գեղարվեստական տարեգիրք). Կ. Պոլիս, հատոր Ա., 1914, 336 էջ:
13. Հանգրուանը, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Ա. տարի, թիւ 1, 1911, էջ 1:
14. Հովսէփյան Մ. «Շանթ» հանդեսը 1911-1915 թթ., Լրաբեր հասարակական գիտությունների. Երևան, № 3, 2008, էջ 56-66:
15. Մարտիկյան Ե. Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Գ. Երևան, «Սովետական գրող», 1983, 217 էջ:
16. Մեր անմահները. Արամ Անտոնեան, «Շանթ». Կ. Պոլիս, թիւ 38, 1913, էջ 228:
17. Միջազգային քրոնիկոն, Թէոդիկ, «Ամէնուն տարեցոյց». Կ. Պոլիս, Դ տարի, Բ մաս, 1910, էջ 12-90:
18. Մ.Պ. [Մերուծան Պարսամյան] Ընդհանուր ակնարկ մը մեր ճարտարապետներուն վրայ, «Գեղունի». Վենետիկ, 1927, էջ 27-28:
19. Նազարեանց Հ. Հայ նկարիչներ. Փանոս Թէրլէմէզեան, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Ա տարի, թիւ 2, 1911, էջ 20-21:
20. Շանթարգել [Մերուծան Պարսամյան] Թէրլէմէզեան պոէի մնայ, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Բ տարի, թիւ 27, 1912, էջ 52:
21. Ով ով է: Հայեր (Կենսագրական հանրագիտարան), հ. 2. Երևան, Հայկական հանրագիտարանի հրատարակչություն, 2007, 740 էջ:
22. Պարսամեան Մ. Երկու մահեր, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Բ. Տարի, թիւ 34-35, 1913, էջ 149-150:
23. Պարսամեան Մ. Թէոդիկ, «Ամէնուն Տարեցոյց». Կ. Պոլիս, Ե տարի, Դ մաս, 1911, էջ 282:
24. Պարսամեան Մ. Մեր ծրագիրը, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Դ տարի, թիւ 1, 1918, էջ 2-3:
25. Պարսամեան Մ. Փ. Թէրլէմէզեան, «Շանթ». Կ. Պոլիս, թիւ 41-42, 1913, էջ 262-263:
26. Ստեփանյան Հ. Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում. Երևան, «Գասպրինտ», 2011, 744 էջ:
27. Փանոս Թէրլէմէզեան, Թէոդիկ, «Ամէնուն տարեցոյց». Կ. Պոլիս, Զ տարի, Դ մաս, 1912, էջ 244-246:
28. Փանոս Թէրլէմէզեան. Կյանքիս հուշերը. Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատ., 2017, 420 էջ:
29. Օտեան Ե. Վերապրողները. Արամ Անտոնեան, «Շանթ». Կ. Պոլիս, Դ տարի, թիւ 5, 1918, էջ 54-55:
30. Kürkman G. Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923), Vol. 2. Istanbul, Matusalem publication, 2004, 913 p.
31. The Memoires of Naim Bey. Turkish Official Documents relating to the Deportations and Massacres of Armenians. Compiled by Aram Andonian. London, 1920, 84 p.

## References

1. Atayan R. The letters tell, "Soviet art". Yerevan, № 2, 1967, p. 41-46 (In Armenian).
2. Aghasyan A. The Development Paths of Armenian Fine Art in the XIX-XX centuries. Yerevan, "Voskan Yerevantsi", 2009, 292 p. (In Armenian).
3. Antonyan A. In those dark days... (Images), "Hayreniq". Boston, 1919, 204 p. (In Armenian).
4. Antonyan A. The Great crime: The last Armenian massacres and Taleat Pasha. Boston, "Pahak", 1921, 305 p. (In Armenian).
5. Astuatsatur T. [Merujan Parsamyan] His Destiny, "Shant". Constantinople, A year, number 9, 1911, p. 133-135 (In Armenian).
6. Danielyan S. Western Armenian Literature: Titanic or Continuation?. Yerevan, "Gasprint", 2014, 323 p. (In Armenian).
7. Davtyan S. An Open Letter, "Shant". Constantinople, A year, number 15, p. 247 (In Armenian).
8. Terlemezyan P. Two armenian architects, "Shant". Constantinople, B year, number 34-35, p. 164 (In Armenian).
9. "The Armenian question" Encyclopedia. Yerevan, Armenian encyclopedia editorial board, 1996, 527 p. (In Armenian).
10. Armenian Soviet Encyclopedia, Vol. 1. Yerevan, Armenian soviet encyclopedia editorial board, 1974, 720 p. (In Armenian).
11. From the armenian horizon, Terlemezyan's success, "Shant". Constantinople, number 41-42, 1913, p. 284 (in Armenian).
12. Armenian painting, "Navasard" (Literary and Artistic yearbook). Constantinople, Vol. A, 1914, 336 p. (In Armenian).
13. The haven, "Shant". Constantinople, 1911, A year, number 1, p. 1 (in Armenian).
14. Hovsepyan M. "Shant" journal in 1911-1915, Herald of social sciences. Yerevan, № 3, 2008, p. 56-66 (in Armenian).
15. Martikyan E. The history of armenian fine art, book C. Yerevan, "Sovetakan grox", 1983, 217 p. (In Armenian).
16. Our immortals. Aram Antonyan, "Shant". Constantinople, number 38, 1913, p. 228 (In Armenian).
17. International chronicle, "Teodic Almanac". Constantinople, D year, B part, 1910, p. 12-90 (In Armenian).
18. M.P. [Merujan Parsamyan] General overview of our architecture, "Geghuni". Venice, 1927, p. 27-28 (In Armenian).
19. Nazaryanc H. Armenian painters. Panos Terlemezyan, "Shant". Constantinople, A year, number 2, 1911, p. 20-21 (in Armenian).
20. Shantargel [Merujan Parsamyan] Terlemizian should stay, "Shant". Constantinople, B year, number 27, 1912, p. 52 (In Armenian).
21. Who's Who: Armenians (Biographical Encyclopedia), Vol. 2. Yerevan, Armenian Encyclopedia Publishing, 2007, 740 p. (In Armenian).
22. Parsamyan M. Two deaths, "Shant". Constantinople, B year, number 34-35, 1913, p. 149-150 (In Armenian).
23. Parsamyan M. "Teodic Almanac". Constantinople, E year, D part, 1911, p. 282 (In Armenian).

24. Parsamyan M. Our program, "Shant". Constantinople, D year, number 1, 1918 p. 1-2 (In Armenian).
25. Parsamyan M. P. Terlemezyan, "Shant". Constantinople, number 41-42, 1913, p. 262-263 (In Armenian).
26. Stepanyan H. The Contribution of Armenians to the Ottoman Empire. Yerevan, "Gasprint", 2011, 744 p. (in Armenian).
27. Panos Terlemezyan, "Teodic Almanac". Constantinople, F year, D part, 1912, p. 244-246 (In Armenian).
28. Panos Terlemezyan. The memory of my life. Yerevan, "Tigran Mec", 2017, 420 p. (In Armenian).
29. Otean E. The survivors. Aram Antonyan, "Shant". Constantinople, D year, number 5, 1918, p. 54-55 (In Armenian).

## ИСКУССТВО ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА НА СТРАНИЦАХ КОНСТАНТИНОПОЛЬСКОГО ЖУРНАЛА «ШАНТ»

МЭРИ КИРАКОСЯН\*

**Для цитирования:** Мэри, Киракосян. "Искусство Фаноса Терлемезяна на страницах константинопольского журнала «Шант»". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 142-156. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-142

Фанос Терлемезян внес неоспоримый вклад в армянскую реалистическую живопись XIX–XX веков. Художник получил образование в Академии Жюлиана в Париже и, благодаря своей активной общественной деятельности, был истинно патриотическим мастером. Константинопольский период сыграл значительную роль в его творчестве. В 1910 году, после провозглашения Османской Конституции, Терлемезян с большим энтузиазмом прибыл в Константинополь. Художник активно участвовал в выставках изобразительного искусства, которые организовывались в городе. Журнал «Шант», издававшийся в Константинополе в 1911–1915 и 1918–1919 годах, уделял значительное внимание вопросам изобразительного искусства. В 1911 году в журнале была опубликована статья Гранта Назарянца, посвященная Терлемезяну.

Открытое письмо Смба Давтяна Фаносу Терлемезяну, опубликованное на страницах «Шанта», отсутствует в архивных материалах художника.

Карандашный рисунок Терлемезяна с изображением Арама Антоняна был напечатан в журнале в разделе «Наши бессмертные». В других выпусках также были представлены фотографии его карандашных набросков, среди которых

---

\* Старший научный сотрудник отдела искусства армянской диаспоры и международных связей Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, marykirakosyan@mail.ru, статья представлена 02.04.2025, рецензирована 15.05.2025, принята к публикации 10.06.2025.

следует отметить «Фигуру обнаженного мужчины», графическую работу «Комитас Вардапет» и еще три графических листа, опубликованных на страницах «Шанта». Эти произведения были представлены впервые.

Терлемезян также является автором статьи «Два армянских архитектора», посвященной известным архитекторам армянского происхождения Овсепу Азнавуру и Левону Нафилянцу. Она была опубликована в журнале «Шант». Эти публикации свидетельствуют о творческой близости Меружана Парсамяна и Фаноса Терлемезяна. На страницах журнала также помещен силуэт головы М. Парсамяна, выполненный Терлемезяном.

Работа Терлемезяна «Портрет М. Парсамяна», созданная в 1911 году, была перепечатана в ежегоднике Теодика «Аменун Тарецуйц». Эта графическая работа была представлена впервые.

В статьях М. Парсамяна, посвященных Терлемезяну, раскрываются малоизвестные факты о творчестве художника. В них упоминаются и описываются произведения мастера, которые не дошли до нас. Парсамян высоко ценил искусство Терлемезяна, особенно его портреты, считая, что они созданы под влиянием импрессионизма.

**Ключевые слова:** Меружан Парсамян, Фанос Терлемезян, статья, графические работы, живопись, журнал «Шант», Константинополь.

## THE OEUVRE OF PANOS TERLEMEZYAN ON THE PAGES OF THE CONSTANTINOPLE JOURNAL “SHANT”

MERI KIRAKOSYAN\*

**For citation:** Kirakosyan, Meri. “The oeuvre of Panos Terlemezyan on the pages of the Constantinople journal “Shant””, *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 142-156. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-142

Panos Terlemezyan made an undeniable contribution to Armenian realistic painting of the XIX–XX centuries. The artist received his education at the Académie Julian in Paris and, owing to his active public activities, proved a truly patriotic master. His Constantinople period played a significant role in his artistic career. In 1910, after the proclamation of the Ottoman Constitution, Terlemezyan arrived in Constantinople full of enthusiasm. He actively participated in art exhibitions held in the city. “Shant” journal, published in Constantinople in 1911-1915 and 1918-1919, devoted considerable attention to fine arts. In 1911, an article by Hrant Nazaryants dedicated to Terlemezyan was published in the journal.

---

\* Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, marykirakosyan@mail.ru. The article was submitted on 02.04.2025, reviewed on 15.05.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

An open letter from Smbat Davtyan to Panos Terlemezyan, published in “Shant”, is absent from the artist’s archival materials.

A pencil drawing of Aram Antonian by Terlemezyan was printed in *Shant* in the section “Our Immortals”. Other issues of the magazine also featured photographs of his pencil sketches, including “*Figure of a Nude Man*”, the graphic work “Komitaz Vardapet”, and three additional graphic sheets, all published in *Shant* for the first time.

Terlemezyan was also the author of the article “Two Armenian Architects”, dedicated to the renowned architects of Armenian origin Hovsep Aznavur and Levon Nafilyan. It was published in “Shant”, too. These publications indicate close artistic connection between Meruzhan Parsamyan and Panos Terlemezyan. The journal also featured M. Parsamyan’s silhouette portrait by Terlemezyan.

Terlemezyan’s work “Portrait of M. Parsamyan”, created in 1911, was reprinted in Teodik’s annual “Amenun Taretsuys”. This graphic work was published for the first time.

M. Parsamyan’s articles about Terlemezyan revealed little-known facts about the artist’s creative work. They mention and describe artworks that have not survived. Parsamyan highly valued Terlemezyan’s art, particularly his portraits, believing that they were influenced by Impressionism.

**Key words:** Meruzhan Parsamyan, Panos Terlemezyan, article, graphic works, painting, journal “Shant”, Constantinople.

## THE INTERPRETATION OF THE ARMENIAN-AMERICAN ARTIST HOVSEP PUSHMAN'S LIFE AND OEUVRE IN "ANAHIT" JOURNAL

ANI MARGARYAN (China, Nanjing)\*

**For citation:** Margaryan, Ani. "The interpretation of the Armenian-American artist Hovsep Pushman's life and oeuvre in "Anahit" journal", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 157-171. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-157

The study aims to analyze an article penned by the esteemed Zaruhi Kalemkaryan, a distinguished figure in the Armenian literary and philanthropic communities of the early to mid-20th century. This article was published in the "Anahit" journal, which played an instrumental role in the Armenian literary, cultural, and philological movement and was a significant literary source for Armenian culture, spanning nearly three decades during two separate intervals and bringing together some of the most prominent figures in the Armenian cultural scene. Kalemkaryan's article provides invaluable insights into the life, character, and artistic contributions of Hovsep Pushman, an Armenian-American artist whose artwork has received scant scholarly attention. Pushman's oeuvre is characterized by enigmatic and ambiguous compositions that reflect his childhood impressions of Oriental culture and his family's involvement in rug-making. As an Armenian artist who began his artistic journey in Paris, honed his skills in America, and drew inspiration from Asian cultures, Pushman became a bridge between distinct continents and civilizations. Despite the artist's numerous artistic achievements, scholars have only marginally explored Pushman's Armenian inspirations and connotations. Kalemkaryan's article fills this gap by shedding light on the childhood memories and nuances that shaped his artistic spirit and Oriental taste. The article also explores the spiritual and tender connection between Pushman and his wife, who served as both a direct and indirect muse for his canvases. Kalemkaryan's article, written in a romantic style yet with poignant cultural accents, marks his role in shaping the Armenian diasporic art scene and represents him with awe and respect for his talent and notable achievements.

**Key words:** Anahit, Zaruhi Kalemkaryan, Arshag Chobanian, Hovsep Pushman, Julia Pushman, still life, Armenian Diaspora.

### Introduction

Hovsep Pushman (1877-1966), a distinguished figure in American art, occupies a pivotal position as an Armenian-born artist whose career bridged a number of artistic movements of the late 19th and early 20th centuries. As a younger contemporary of luminaries such as James Abbott McNeill Whistler and John Singer Sargent, Pushman absorbed the aesthetic trends emerging from Paris, where his European training exposed him to a dynamic interplay of artistic traditions. His oeuvre

---

\* PhD, Postdoctoral Fellow, Soochow University, China Research Team of Professor Li Cao De, animargaryan@suda.edu.cn. The article was submitted on 27.01.2025, reviewed on 10.03.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

represents a profound synthesis of Oriental influences, European academicism, and the evolving sensibilities of American art, particularly within the still-life genre.

Pushman's artistic legacy is characterized by his innovative compositional strategies, mastery of chromatic harmonies, and textural renderings. These technical achievements reflect his ability to integrate diverse artistic traditions, culminating in a distinctive iconographic language that conveys complex symbolic connotations. Central to Pushman's visual lexicon is his engagement with Eastern philosophy and aesthetics, which he skillfully interwove with his Western art education. His compositions are marked by a meditative quality, where objects are imbued with intellectual and metaphysical weight, creating a contemplative interplay between form, light, and texture.

Born in Digranakerd (modern Diyarbakir, Western Armenia), Pushman's early exposure to an Oriental cultural environment shaped his artistic sensibilities. His family's involvement in the Oriental rug trade, alongside his childhood impressions of ancient fortresses and nocturnal landscapes, permeated his artistic vocabulary. These formative experiences provided a wellspring of inspiration, reflected in his sensitive brushwork and evocative use of color, which often carry the patina of memory and cultural heritage.

Pushman's mature artistic vision underwent further refinement during his active engagement with the dynamic artistic milieu of early 20th-century Paris, a period marked by the prominence of Orientalism and Japonisme. His immersion in these movements deepened his intellectual and aesthetic engagement with Asian art, ultimately establishing his reputation as a connoisseur of Eastern art. This cultural involvement is reflected in his meticulous attention to surface textures and the symbolic depth of his compositions, which intricately merge Western academic methodologies with the depictions of Eastern and Asian subject matter, such as figurines, vessels, books, and other objet d'art.

Despite the multitude of influences that shaped his artistic practice, Pushman's oeuvre exhibited a deeply personal character, marked by a cohesive and harmonious aesthetic framework. Through various compositional arrangements of antiquities and ceramics, along with art commodities of diverse shapes, sizes, and textural properties, he conveyed his memories, fears, joys, and a broad spectrum of emotions. His capacity to synthesize various traditions not only defined his artistic identity but also contributed significantly to the broader trajectory of American realism during the mid-20th century.

Pushman's function as a cultural mediator enriched American art with a cosmopolitan sensibility, deeply rooted in his Armenian heritage and diasporic experiences. While he attained considerable acclaim – including distinction as the creator of some of the most highly valued artworks in America in 1942 – and enjoyed sustained visibility through frequent critical reviews and publications, scholarly literature pertaining to Pushman remains limited. Presently, much of the information available regarding his life and career is derived from mass media,

journals, catalogs, and interviews, highlighting the necessity for a comprehensive monograph on his artistic legacy.

One of the particularly valuable primary sources can be regarded Zaruhi Kalemkaryan's article on Hovsep Pushman, published in the March-April 1930 issue of "Anahit" [1, p. 57-63]. "Anahit" was an influential Armenian literary and cultural journal founded in 1898 by Arshag Chobanian [7, p. 296-306], a key figure in Armenian intellectual life who excelled as a short story writer, journalist, editor, poet, translator, literary critic, playwright, philologist, and novelist. The periodical served as a high-quality analytical platform for the Armenian diaspora, fostering the intellectual and cultural connections of Armenians worldwide.

Zaruhi Kalemkaryan herself was well-regarded within Armenian literary and philanthropic circles during the early to mid-20th century. As a contributor to Mari Beylerian's newspaper *Artemis* and the Armenian feminist journal *Hay Gin*, Kalemkaryan played a vital role in advancing progressive ideas and cultural dialogue. In the aftermath of the Armenian Genocide, her philanthropic work focused on aiding survivors, particularly orphaned children. Her literary output included poetry published in Constantinople and later in the United States, where she resettled in New York City. Kalemkaryan was also actively involved in various charitable and cultural initiatives, including the Armenian General Benevolent Union (AGBU), where she emerged as one of its pioneering female members.

Archival documents and correspondence reveal that Pushman and his wife, Julia Pushman, were deeply connected to the same intellectual and cultural networks as Kalemkaryan, particularly those centered in France and New York. Their exchanges with other influential Armenian intellectuals illustrate their shared commitment to linking the Armenian diasporic agenda with broader international cultural currents. This shared milieu lent an intimate and collegial tone to Kalemkaryan's article on Pushman. Her analysis, shaped by personal acquaintance and mutual respect, reflects a nuanced understanding of Pushman's artistic philosophy and his contributions to the diasporic Armenian cultural scene.

### **The Central Themes and Arguments of the Article**

The article, titled simply "Hovsep Pushman", opens with a poignant and evocative description of the artist's studio, written in a style that merges poetic imagery with a profound sense of emotional resonance. This approach allows the reader to figuratively step into Pushman's creative space, sharing in the deeply personal experiences of the author, Kalemkaryan. By introducing the character and individuality of Hovsep Pushman – an artist known for his preference for solitude and introspection – the article provides a compelling lens through which the reader can appreciate his artistic decisions, including his meticulous vision for how his works should be displayed and experienced.

The article begins with an atmospheric passage, which describes that the studio of Hovsep Pushman embodies a mystique atmosphere characterized by Oriental



charm. Within this space, shadows interplay with an array of objects, including religious artifacts such as ancient Buddha figurines. These meticulously arranged items, which have served their intended purposes and been unearthed from the depths of tombs, now rest in serene repose on the shelves and decorative desks of the studio, experiencing a renewed existence beneath the artist's brush. Pushman's endeavor to revitalize these inanimate objects reflects the ideology of the eternal cycle of life, evoking a profound sense of joy. This medieval-inspired corner stands in stark contrast to the noisy and bustling streets of New York, providing a sanctuary of tranquility.

This vivid portrayal of the studio serves not only as a setting but also as a symbolic extension of Pushman's aesthetic vision. The carefully arranged antiquities, imbued with mystique and tranquility, echo the themes of timelessness and spirituality that permeate his oeuvre. The contrast between the serene sanctuary of his studio and the chaotic energy of New York City underscores Pushman's pursuit of an artistic haven, detached from the external world, where the eternal and ephemeral converge. The meticulous arrangement of ancient figurines within his studio, coupled with a preference for solitude and an inclination towards inner peace and silence, is directly mirrored in Pushman's still-life compositions.

Within this space, Kalemkaryan situates herself alongside Mrs. Pushman, describing the atmosphere:

"On the sofa sits Mrs. Pushman and me, next to her, and around us, in half-shadows – formed by many candles lit here and there – all the objects sweetly exhale the sacrament of their antiquity. Pushman, in his devoted sanctuary, brushes his past days".

This intimate depiction of the artist's environment provides valuable insight into the sources of Pushman's inspiration and the nature of his creative process. By inviting the audience into this introspective setting, the article fosters a deeper engagement with Pushman's persona, thereby enhancing curiosity about the symbolic depth of his canvases.

Kalemkaryan continues by reflecting on Pushman himself:

"The great artist, devoid of his fame, with his rejuvenated soul of a child, is pure and kind, like an infant. In his vivid eyes, the memories blink and flicker, so he speaks with pictorial words, the way he paints, and he shares his childhood memories. His words are so strong and impressive that we can be transferred to the East, and we can see his troubadour father, who comes home from the copper factory and dislikes the hard and solid qualities of the metal. His heart and mind take flight, and he needs freedom of creativity".

Pushman's recollections of his father, described as a "great man", reveal a notable influence on his artistic and emotional development. His father's aversion to the rigidity of metalwork and his yearning for creative freedom is reflected in Pushman's own artistic philosophy. Kalemkaryan notes this connection, writing:

“In the shadowy nature of Pushman’s studio, as if we felt at the moment Pushman and his father coming back home side by side under the intense shadows of huge rocky ramparts of his hometown, Digranakerd. The intense, somber hue imparted to the surfaces of the stones by time and moisture rendered them notably distinct. Even on sunlit days, they produced gloomy, pronounced shadows”.

The shadowed landscapes of Digranakerd – characterized by dramatic contrasts of light and darkness – resonate with the stylistic hallmarks of Pushman’s art. The darkened spaces as settings in his compositions and the darkness in between figurines in his still life, the implementation of chiaroscuro and tenebrism-inspired techniques, draw a clear parallel to the somber tones and atmospheric depth of his childhood surroundings. This connection, as articulated by Kalemkeryan, provides a fresh perspective on the artist’s stylistic inclinations, situating them within the broader context of his personal history and cultural heritage.

Hovsep Pushman’s oeuvre, whether in still life or portraiture, consistently exhibits a close engagement with mysticism and shadow. Kalemkaryan’s analysis, linking the artist’s aesthetic choices to the psychological and geographical influences of his early life, enriches our understanding of Pushman’s work. By situating the artist’s studio, inspirations, and creative philosophy within this nuanced framework, the article offers a valuable contribution to art-historical discourse, illuminating the layers of meaning that underpin Pushman’s artistic legacy.

Kalemkaryan, in her description of the young Hovsep Pushman’s character, identifies traits that would later play a decisive role not only in shaping his personal identity but also in influencing his artistic approach and compositional methods. The author notes that Pushman was a highly sensitive and observant child, distinguishing himself from his peers with an adult-like inner world. He was acutely attuned to the details of nature and to the subtleties of his own emotions, which would later serve as a rich source of inspiration for his artistic endeavors. As Kalemkaryan describes, even moments as seemingly ordinary as gazing at the rooftop of his house, watching the stars in the night sky, or inhaling the scent of flowers in the garden became sources of inspiration. These sensory experiences, shared with his siblings, were imbued with deep emotional significance, providing an early foundation for his later works.

Interestingly, Kalemkaryan seamlessly transitions from discussing Pushman’s childhood to describing the pivotal role his wife would play in his life and work. She writes, “Mr. Pushman cannot even recall the exact moment when this pure soul, this ideal woman, entered his life, destined to share his artistic journey and give form to his dreams”. This sentiment underscores the crucial role Mrs. Pushman played not only in his personal life but also as a muse for his art. Kalemkaryan continues, “It was certainly difficult for Mrs. Pushman to walk through life with Hovsep, as they were denied a shared childhood, and the longing in her eyes reminds me of the poem dedicated to her husband by Mrs. Rostand”. In this comparison, Kalemkaryan evokes the profound devotion and unwavering faith of Mrs. Pushman, drawing a

parallel to the renowned relationship between Rosemonde Gérard and her husband, the celebrated French dramatist Edmond Rostand [9, p. 131-132].

Rosemonde Gérard, a distinguished French poet and playwright, was not only an intellectual partner to Rostand but also an essential pillar of support in preserving his legacy. Her own poetic contributions, including the famous verse "*Car, vois-tu, chaque jour je t'aime davantage, . Aujourd'hui plus qu'hier et bien moins que demain*" (For, you see, each day I love you more. Today more than yesterday and much less than tomorrow.) express her eternal love and devotion. This enduring sentiment mirrors the emotional and intellectual bond between the Pushmans, drawing a connection between Gérard's role in shaping Rostand's legacy and Mrs. Pushman's influence on Hovsep's artistic journey.

Kalemkaryan further elaborates on Pushman's formative years, recounting his relocation at the age of nine from his hometown to Constantinople, where he settled in the district of Skutari, a suburban area of Istanbul populated primarily by Armenians, many of whom were intellectuals. This change exposed the young Hovsep to new landscapes, vibrant Oriental colors, and architectural forms, which would leave a lasting impression on his visual sensibility. As Kalemkaryan observes, the seascape of this new environment, coupled with the gloomy shadows of his native Digranakerd, provided spiritual nourishment that impacted his artistic soul.

At the age of eleven, Pushman was accepted into the prestigious Constantinople Fine Art College, where he studied under the tutelage of the renowned Armenian sculptor Yervant Voskan. By 1894, at just eleven years old, Pushman had already won his first prize of excellence, an achievement that allowed him to travel to Europe for further artistic training. However, the political turmoil surrounding the Hamidian Massacres (1894-1896) [8, p. 40-60] disrupted his education. Due to the xenophobic and discriminatory policies of the Ottoman government, which targeted Armenians, Pushman's opportunity to study in Europe was denied, and another Turkish student was sent to his place. Furthermore, the growing political unrest resulted in the confiscation of Armenian property and the unjust arrest of Armenian citizens, forcing Pushman's family to flee to the United States in 1896.

Kalemkaryan's article offers an insight into Pushman's early life, providing meticulous details and precise dates that trace the evolution of the artist from his childhood to his first steps in the art world. The article's historical accuracy and depth of detail lend it considerable scholarly merit.

Pushman's marriage to Mrs. Pushman at the age of twenty-one is another key moment in Kalemkaryan's narrative. She romantically and from a progressive feminist perspective highlights that Pushman attributed much of his success to his country, his Armenian heritage, his parents, his family, and undoubtedly, his wife, who sacrificed her youth to support him and bravely accompanied him through life's trials. Kalemkaryan underscores the important role that Mrs. Pushman's encouragement, her smile, and her unwavering support played in Pushman's artistic success. As Kalemkaryan writes, "For most artists, the spouse and mother of their

children may cease to be their heroine, as the daily hardships of life diminish the artistic charm, but in the case of Pushman, it was quite the opposite; his marriage was a blessing". This passage reveals one of the article's central themes: the pivotal role of the female figure in the life of a male artist. Kalemkaryan's approach is groundbreaking for its time, as it challenges conventional portrayals of women in the Armenian press, focusing not on Mrs. Pushman's domestic roles but on her as an active, empowering force in the artist's life.

The article, published in the 1930s, reflects the increasing visibility and more positive portrayals of women in art forms during this period. Rather than reducing Mrs. Pushman to the role of a dutiful wife or mother, Kalemkaryan elevates her to the status of an idealized muse who was instrumental in shaping Pushman's success. This innovative portrayal aligns with the evolving social dynamics of the time, in which women began to be recognized not only for their nurturing roles but also as influential figures in their own right.

Kalemkaryan provides an in-depth account of the formative years of Hovsep Pushman's life in America, detailing his family's relocation to Chicago and the establishment of their Oriental rug store. As Kalemkaryan describes, Hovsep leveraged his charm, artistic expertise in line, color, and ornamentation to ensure the success of the family business. Nevertheless, despite this achievement, Hovsep's true ambition was to pursue a career as an artist, with a particular aspiration to travel to Paris in order to refine his artistic skills. In pursuit of this goal, Hovsep attended evening courses at the Chicago Fine Art College. Within twelve years, he was able to accumulate sufficient funds to study at the esteemed Académie Julian in Paris. During this period, he participated in his inaugural Salon exhibition, presenting a portrait of his wife, which earned him second place.

Upon his return to the United States, Pushman transitioned to creating his iconic still life paintings in 1926, works that garnered him widespread acclaim and were exhibited in both Europe and America. Kalemkaryan draws upon the testimony of Arshag Chobanian, the founder of the Anahit periodical and a key intellectual figure within the Armenian diaspora, who attended Pushman's exhibitions in Paris. Chobanian asserted that Pushman's artistic abilities epitomized the genius of the "Armenian nation". Kalemkaryan also underscores the collaboration between Pushman and the New York Grand Central Art Galleries, where his solo exhibition achieved notable success, with every painting being sold.

Kalemkaryan continues by outlining the various awards and honors Pushman received throughout his career, emphasizing the public's favorable reception of his work. She recounts that "crowds gathered daily before his painting of a Buddha statuette and a withered rose in a vase, the petals of which had begun to fall. "These ostensibly simple yet profoundly evocative elements of his still life compositions embody themes of life, eternity, resilience, and the tranquility inherent in wisdom – qualities that transcend the material and the transient concerns of daily existence. As Kalemkaryan notes, Pushman's ability to convey the warmth and depth of his

soul, his childhood memories, and his impressions through his work, where even the most modest objects appear imbued with the pulse of poetry, draws viewers into a deeply reflective engagement with his artistic vision.

Kalemkaryan concludes her article with a passage infused with a sense of patriotic pride, emphasizing how Pushman's artistic genius has brought honor to the Armenian people. She highlights the widespread recognition of his work in America, a country known for its discerning taste. Kalemkaryan asserts that Pushman has perpetually honored the Armenian nation through his "Armenian talent, Armenian heart, and Armenian name".

The article by Kalemkaryan is characterized by two central themes: one feminist, the other patriotic. The feminist aspect is reflected in the depiction of Pushman's wife, who emerges not only as his muse but as a central figure in his artistic journey. The patriotic theme is evident in Kalemkaryan's portrayal of Pushman as an emblem of Armenian pride, whose achievements are a source of collective pride for Armenians worldwide. These themes are conveyed through a highly descriptive, poetic, and romantic style, replete with adjectives and signifiers that evoke intimacy, allowing readers a glimpse into both Pushman's studio and his private life. This stylistic approach serves to underline that Pushman's success is not merely a product of his innate talent but also a testament to his modesty, dedication, and deep-rooted patriotism.

### **An Analytical Examination of Kalemkaryan's Article within the Broader Context of Press Coverage on Pushman's Life and Career**

Hovsep Pushman received significant recognition in both the Armenian diaspora and Soviet Armenia, as well as in the French and American press. His work was lauded by critics and intellectuals, including Edith Weigle [13], Edward W. Redfield [11, p. 42], Antony Anderson [6], Evelyn Marie Stuart [12, p. 79-84], Kenneth M. Ellis [13], Panos Terlemezian, Arshag Chobanian, Shahen Khachatrian, and Levon Chookaszian, among others. The article by Zaruhi Kalemkaryan, which has been previously analyzed, was not the sole piece she wrote about Pushman; rather, it represents the most comprehensive and detailed of a series of articles in which she shares her personal reflections following her encounters with the artist and his wife. The Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents in the Republic of Armenia holds Pushman's archive, which includes a variety of documents, among them letters from numerous intellectuals addressed to Pushman. One such letter, dated 1931, is authored by Zaruhi Kalemkaryan herself, in which she extends her greetings to the artist and expresses her sincere respect for his artistic achievements.

In the fourteenth issue of the "Kochnak Hayastani" periodical, published in 1928, Kalemkaryan provides a highly romanticized depiction of Pushman's studio. This portrayal has been referenced by Soviet Armenian art historian Levon Chookaszian in his own work. In the September 2, 1987 issue of the "Hayreniki

Dzayn” periodical, Chookaszian’s article “Hovsep Pushman and Writers” [4] draws attention to Kalemkaryan’s writings, emphasizing her personal relationship with the artist and asserting that her articles offer a critical lens through which the distinctive nature of Pushman’s artistic vision may be understood. Chookaszian suggests that Kalemkaryan was one of the few intellectuals to have met Pushman in person and subsequently interpreted his individual character through the prism of his beloved objects – such as statuettes, vessels, and ancient artifacts – that filled his studio.

Chookaszian earlier published an extensive analysis of Pushman’s life and artistic contributions in 1986, entitled “The Poet of Painting – Hovsep Pushman” [5, p. 123-129], which appeared in “Sovetakan Grakanutyun” magazine. This article, one of the rare detailed biographical accounts of Pushman written in Armenian, integrates insights from Kalemkaryan’s articles to further elaborate on the artist’s personal and professional life, as well as the atmosphere within his studio. Of particular note, the August 14, 1985, issue of “Hayreniki Dzayn” features an article by the eminent Armenian art historian and critic Shahan Khachatryan, titled “Magical World”, in which he recounts his visit to Pushman’s studio after the artist’s death. During this visit, Pushman’s sons, Arman and Arsen, hosted him, and Khachatryan also had the opportunity to meet other American-Armenian intellectuals and artists.

Khachatryan’s article emphasizes the importance of Pushman’s childhood and the presence of numerous antique figurines within his studio. It also highlights the striking contrasts of light and shadow that defined the space, along with the specialized lighting devices originally proposed by Hovsep Pushman to facilitate optimal viewing and contemplation of his canvases. While the narrative style bears some similarity to that of Kalemkaryan, particularly regarding Pushman’s formative years and his environment, Khachatryan’s article adopts a more analytical perspective on Pushman’s body of work. This analysis is characterized by a notable absence of feminist undertones, instead focusing on the artist’s legacy and placing a greater emphasis on the factual and analytical aspects of his paintings, as well as the collectors and owners of Pushman’s works, rather than delving into his personal characteristics.

Taking into account that Zaruhi Kalemkaryan’s article was published in the *Anahit* periodical, which played a crucial role in presenting the lives and works of Armenian artists who built their careers abroad, it is worthwhile to compare Kalemkaryan’s style and key arguments with the interpretations of Hovsep Pushman’s oeuvre in the writings of Arshag Chobanian, the founder and editor-in-chief of *Anahit*. Chobanian himself authored a series of articles on Pushman, frequently immortalizing his visits to Pushman’s exhibitions, primarily in France, in his works. However, Chobanian’s approach was more focused on describing Pushman’s canvases in detail, demonstrating a more art-critical perspective. Nonetheless, both Kalemkaryan and Chobanian emphasized the patriotic character of Hovsep Pushman and the role he played within the Armenian diasporic cultural scene. In his 1929 book “Faces” (“Demker” in Armenian) [3, p. 180-190], Chobanian dedicated an

entire chapter to Pushman, citing pieces he wrote for Pushman's exhibitions and canvases in Paris in 1926. Although the text employs slightly exaggerated and highly poetic, romanticized language to describe Pushman and his work, it remains art-historical and analytical. It notably underscores the significance of Chinese antique figurines in shaping Pushman's distinctive style. However, the tone of Chobanian's writing is less personal and intimate compared to Kalemkaryan's work. In an earlier short piece for the January 1923 issue of *Arev* journal, Chobanian adopted a more emotional tone when describing Pushman, referring to him as "the pride of the Armenian nation", a term also used by Kalemkaryan in her article. Thus, Kalemkaryan may have been influenced by Chobanian's patriotic signifiers in her portrayal of Pushman and his art.

The sensitive nature of Hovsep Pushman, along with his attentiveness to the senses, nature, and colors – which Kalemkaryan highlighted in her *Anahit* article – caught the attention of another Armenian intellectual and artist, Panos Terlemezian. In 1924, Terlemezian praised Pushman's still-life compositions and color sense in an article for the New York-based Armenian periodical "The Gotchnag" [2, p. 499], asserting that although Pushman was a representative of American art, his work was "not American at all, but Eastern in his palette and subject, which exquisitely conveys the profundity of the artist's emotions onto the canvas".

In the November 1915 issue of *The Milwaukee Leader* periodical, an article titled "Armenian's Work Shown in Exhibit: Painter From Oppressed Race Anxious to Prove Talents of Countrymen" [12] discussed Pushman's exhibition opening at the Milwaukee Art Society, later followed by frequent exhibitions at the Milwaukee Art Museum. This article quotes Pushman, whose words became the basis for statements by Kalemkaryan, Chobanian, and other Armenian intellectuals, asserting that Pushman always identified himself as an Armenian and consistently spoke on behalf of his ethnicity. The year 1915 marked the Armenian Genocide, and Pushman expressed in the article: "I'm glad to have my picture praised by critics not for my own sake, but because I'm an Armenian... My ambition is to show what a member of this nation can accomplish. If I can show what the Armenian nation can do and thus help to save even a single member of it from persecution and slaughter by the Turks, I am satisfied".

Regarding the feminist elements in Kalemkaryan's article, particularly her focus on the figure of Mrs. Pushman, the artist's wife, as a central element in revealing the artist's soul to art-loving audiences, it is important to note that Pushman's art was widely discussed and interpreted in the letters and interviews of other Armenian female writers and journalists. One such figure, Zabel Yessayan (1878-1943), a leading female writer during the Armenian awakening period, was a classmate of Julia Pushman. In her letters, Yessayan fondly recalled their sweet childhood and their hometown, which was full of gardens of roses [10]. Their correspondence serves as evidence of their close relationship. Kalemkaryan's contributions to

pioneering Armenian feminist journals and newspapers aimed at women further illuminate why she paid special attention to Julia Pushman as a muse in her article.

### Conclusion

Upon conducting a thorough examination of the key themes in Zaruhi Kalemkaryan's article, "Hovsep Pushman", and situating the article within the broader discourse surrounding Hovsep Pushman's life, persona, and oeuvre as represented in both Armenian and international press, it becomes apparent that Kalemkaryan's work offers a nuanced amalgamation of romantic, feminist, and nationalist frameworks in its analysis of Pushman's artistic production. This approach encapsulates an individualized perspective that is consistent with the editorial vision and stylistic tendencies of the *Anahit* journal. The distinctive elements of Kalemkaryan's article, which simultaneously contribute to the corpus of Pushman scholarship, can be delineated as follows:

- **Feminist Underpinnings:** The article subtly incorporates feminist undertones through the portrayal of Mrs. Pushman, focusing on her role as both an individual and a crucial presence within the artist's studio. Kalemkaryan posits that the artist's success is inextricably linked to the interpersonal dynamics between Pushman and his wife. The metaphorical comparisons of Mrs. Pushman to the archetypal "wife of the artist" figure within new Western cultural paradigms underscore the centrality of Julia Pushman in the formation of Pushman's artistic identity.

- **Poetic and Romantic Construct of the Artist's Persona:** Kalemkaryan constructs a narrative framework that intertwines Pushman's personal history, shaped since childhood, with the distinctive characteristics of his artistic output. This connection is explored by examining the ways in which the artist's character influences and informs his works, with particular attention paid to the relationship between his life experiences and his creative endeavors.

- **Influence of Childhood and Cultural Landscape on Pushman's Art:** A central contribution of Kalemkaryan's article is her emphasis on the formative influence of childhood memories, as well as the architectural and environmental context of Pushman's homeland, on his still life paintings. Kalemkaryan specifically identifies the atmospheric quality of shadowy nights as a pivotal element in the artist's affinity for tenebrosos compositions. This observation, subsequently cited in various discourses on Pushman's work, highlights the intrinsic link between the artist's environment and his stylistic preferences.

- **Orientalism in Pushman's Artistic Vocabulary:** Kalemkaryan is among the scholars who assert that the Oriental qualities present in Pushman's art are deeply rooted in his childhood experiences, familial background, and ethnic heritage. This interpretation connects the artist's work to broader discourses on Orientalism within Western art history, offering a more nuanced understanding of his cultural positioning.



• Art-Historical Contributions: Although Kalemkaryan's article does not delve into an in-depth art-historical analysis of Pushman's oeuvre, it provides crucial insights into two key compositional elements present in Pushman's still lifes – the figurine of Buddha and the vase containing a withered rose. These objects, emblematic of both aesthetic and symbolic significance, merit further investigation within the context of the artist's broader visual lexicon.

In summation, Kalemkaryan's article stands out for its rare insight into Pushman's personal world, offering an invaluable window into the artist's life as a devoted son, sibling, husband, and culturally engaged Armenian. Given the artist's general reluctance to grant interviews, this article serves as an essential contribution to understanding the artist's creative process, the sources of his inspiration, and the significance of his familial and cultural background within the framework of Armenian diasporic art. The Oriental influence evident in Pushman's artistic oeuvre can be attributed to the profound impact of his childhood memories in Digranakerd and the Armenian quarter of Skyutari in Istanbul. These experiences have been extensively referenced in subsequent reviews and articles. Furthermore, the role of Mrs. Pushman as the artist's muse is prominently featured, an aspect that invites further scholarly exploration into the depiction of his wife in his portraiture.

#### Գրականություն

1. Գալենքեարեան Զարուհի Մ. Յովսէփ Փուշման, Անահիտ հանդես, թիվ 6 (մարտ-ապրիլ 1930), էջ 57-63:
2. Թերլեմեզյան Փանոս. Հովսեփ Պուշման. Հայաստանի Կոչնակ. Նյու Յորք, 19 Ապրիլ, № 16, 1924:
3. Զօպանեան Արշակ. «Դէմքեր». Ֆրանսիա, Փարիզ, Մասիս տպարան, 1929.
4. Զուգասզյան Լևոն. «Հովսեփ Փուշման և գրողները», Հայրենիքի Ձայն, սեպտեմբեր 2, 1987:
5. Զուգասզյան Լևոն. Նկարչության բանաստեղծը - Հովսեփ Փուշման, Սովետական գրականություն ամսագիր. Երևան, № 11, 1986, էջ 123-129:
6. Anderson Antony. Hovsep Pushman: Appreciation, The International Studio, Vol. 61, no. 242, April, 1917.
7. Brandes Georg. The Armenians (1917), In *Human Rights and Oppressed Peoples: Collected Essays and Speeches*, edited by William Banks, University of Wisconsin Press, 2020, p. 296-306.
8. Mayersen Deborah. A Settled Plan to Slowly Exterminate: The Hamidian Massacres, In *On the Path to Genocide: Armenia and Rwanda Reexamined*, 1st ed., Berghahn Books, 2014, p. 40-60.
9. Nash Suzanne. The French Review 49, no. 1, 1975, p. 131-132, <http://www.jstor.org/stable/389718>
10. Pushman's Archive. *The Museum of Literature and Art after Yeghishe Charents*, Republic of Armenia. Zabel Yessayan's Letter to Julia Pushman, April 25. Paris, 1931.
11. Redfield Edward W. Highest-Priced Painter, *Time*, September 28, 1942, p. 42.
12. Stuart Evelyn Marie. Dawn of a Colorist, *Fine Art Journal*, Vol. 34, February, 1916, p. 79-84.

13. Weigle Edith. Pushman's 1941 Exhibit to Open Tuesday, *Chicago Sunday Tribune*, April 15, 1941.
12. The Milwaukee Leader. *Milwaukee, WI*, November 1, 1915, <https://www.loc.gov/item/sn83045293/1915-11-01/ed-1/>.
13. The Milwaukee Leader. *Milwaukee, WI*, November 8, 1919, <https://www.loc.gov/item/sn83045293/1919-11-08/ed-1/>.

## References

1. Chobanian Arshag. *Faces*. Paris: Masis Publishing House, 1929 (In Armenian).
2. Chookaszian Levon. Hovsep Pushman and Writers, *Hayreniki Dzayn Periodical*, September 2, 1987 (In Armenian).
3. Chookaszian Levon. The Poet of Painting - Hovsep Pushman, *Soviet Literature*, no. 11, 1986, p. 123-129 (In Armenian).
4. Kalemkaryan Zaruhi. Hovsep Pushman, *Anahit Periodical*, no. 6, March-April 1930, p. 57-63 (In Armenian).
5. Terlemezian Panos. Hovsep Pushman, *The Gotchnag*. New York, April 19, no. 16, 1924, p. 499 (In Armenian).

## ԱՄԵՐԻԿԱՅ ՆԿԱՐԻՉ ՀՈՎՍԵՓ ՓՈՒՇՄԱՆԻ ԿՅԱՆՔՆ ՈՒ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԱՆԱՀԻՏ» ՀԱՆԴԵՍՈՒՄ

ԱՆԻ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ (Զինաստան, Նանկին)\*

**Հղման համար.** Մարգարյան, Անի: «Ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի կյանքն ու ստեղծագործությունը «Անահիտ» հանդեսում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 157-171. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-157

Ուսումնասիրությունը նպատակ ունի վերլուծել Զարուհի Գալեմբյարյանի՝ 20-րդ դարի սկզբի և կեսերի հայ գրական և բարեգործական շրջանակներում ականավոր դեմք հանդիսացող հեղինակի հոդվածը: Այս հոդվածը տպագրվել է «Անահիտ» հանդեսում, որը կարևոր դեր է խաղացել հայ գրական, մշակութային և բանասիրական շարժման մեջ և երեք տասնամյակից ավելի ժամանակահատվածում երկու առանձին փուլերով հանդիսացել է հայ մշակույթի կարևոր գրական աղբյուր՝ միավորելով մշակութային կյանքի ամենանշանավոր դեմքերին: Գալեմբյարյանի հոդվածն անգնահատելի պատկերացում է տալիս ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի կյանքի, բնավորության և գեղարվեստական ներդրման մասին, ում արվեստը գիտական շրջանակներում քիչ ուշադրության է արժանացել: Փուշմանի ստեղծագործությունները բնութագրվում են առեղծվածային և բազմիմաստ կոմպոզիցիաներով, որոնք արտացոլում են նաև

\* Զինաստանի Սուչժոուի համալսարանի հետդոկտորանտ, պրոֆեսոր Լի Յաո Դեի հետազոտական խումբ, PhD, animargaryan@suda.edu.cn, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 27.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

նրա մանկության տպավորություններն արևելյան մշակույթից և ընտանիքի գորգագործական ավանդույթները: Որպես հայ նկարիչ, ով իր գեղարվեստական ուղին սկսել է Փարիզում, կատարելագործվել Ամերիկայում և ոգեշնչվել ասիական մշակույթներից՝ Փուշմանը դարձել է տարբեր մայրցամաքների և քաղաքակրթությունների միջև կամուրջ: Չնայած նկարչի բազմաթիվ գեղարվեստական նվաճումներին՝ Փուշմանի անձը, կապը հայ մտավորական շրջանակների և հայ սփյուռքի հետ գրեթե չի ուսումնասիրվել: Գալենքյարյանի հոդվածը լրացնում է այս բացը՝ լույս սփռելով այն մանկական հիշողությունների և նրբերանգների վրա, որոնք ձևավորել են նրա գեղարվեստական ոգին և արևելյան ճաշակը: Հոդվածում նաև ուսումնասիրվում է Փուշմանի և նրա կնոջ՝ Ջուլիայի միջև հոգևոր կապը, ով կարևոր դեր է խաղացել Փուշմանի կյանքում և կարիերայում: Գալենքյարյանի հոդվածը՝ գրված ռոմանտիկ ոճով, սակայն մշակութային խոր նրբերանգներով, ընդգծում է Փուշմանի դերը սփյուռքահայ արվեստի համատեքստում և ակնաձանքով ներկայացնում նրա տաղանդը և նշանակալի նվաճումները:

**Բանալի բաներ՝** «Անահիտ», Զարուհի Գալենքյարյան, Արշակ Չոպանյան, Հոլմեյի Փուշման, Ջուլիա Փուշման, Նատյուրմորտ, հայկական սփյուռք:

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АМЕРИКАНСКОГО ХУДОЖНИКА АРМЯНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ОВСЕПА ПУШМАНА В ЖУРНАЛЕ «АНАИТ»

АНИ МАРГАРЯН (Китай, Нанкин)\*

**Для цитирования:** Маргарян, Ани. “Жизнь и творчество американского художника армянского происхождения Овсеп Пушмана в журнале «Анаит»”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 157-171. DOI: 10.54503 /2579-2830-2025.1(13)-157

Исследование имеет целью проанализировать статью Заруи Галемкярян, известной в начале и середине 20-го века личности в армянских литературных и благотворительных кругах. Статья была опубликована в журнале «Анаит», игравшем большую роль в армянском литературном, культурном и филологическом движении и в течение более трех десятилетий, в два отдельных периода, являвшемся ценным литературным источником, объединяющим самых выдающихся представителей культурной жизни. Статья Галемкярян дает надлежащее представление о жизни, характере и художественном вкладе армяно-американского художника Овсеп Пушмана, чье искусство осталось недооцененным научными кругами. Произведения Пушмана характеризуются загадочными и многозначительными композициями, отражающими, в числе прочего, его детские

\* PhD, кафедра искусств, постдокторант, Китай, исследовательская группа профессора Ли Цао Дэ, animagaryan@suda.edu.cn, статья представлена 27.01.2025, рецензирована 10.04.2025, принята к публикации 10.06.2025.

впечатления, полученные от восточной культуры, и семейные ковроткацкие традиции. Как армянский художник, начавший свой художественный путь в Париже, совершенствовавшийся в Америке и вдохновлявшийся азиатскими культурами, Пушман стал мостом между континентами и цивилизациями. Несмотря на успехи Пушмана как художника, его связь с армянскими интеллигентскими кругами и армянской Диаспорой почти не изучалась. Статья Галемкярян восполняет этот пробел, проливая свет на те детские воспоминания и нюансы, которые сформировали его художественный дух и восточный вкус. В статье затрагивается также духовная связь Пушмана с его женой Джулией, сыгравшей значительную роль в жизни и карьере супруга. Написанная в романтическом стиле, однако с глубокими культурными проникновениями, статья Галемкярян акцентирует роль Пушмана в контексте армянского и зарубежного армянского искусства и с должным почтением представляет его талант и выдающиеся заслуги.

**Ключевые слова:** Анаит, Заруи Галемкярян, Аршак Чопанян, Овсеп Пушман, Джулия Пушман, натюрморт, армянская Диаспора.

## ՈՒՐԱՐՏԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԿԱՌՈՒՑՎԱԾՔԱՅԻՆ ԵՎ ԲՈՎԱՆՊԱԿԱՅԻՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Պողոսյան, Գայանե: «Ուրարտական արվեստի կառուցվածքային և բովանդակային առանձնահատկությունները», *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 172-182. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-172

Հոդվածը նվիրված է ուրարտական արվեստի կառուցվածքային և բովանդակային առանձնահատկությունների վերլուծությանը: Թեման արդիական է, քանի որ ուրարտական կերպարվեստի վերաբերյալ արվեստաբանական ուսումնասիրությունները դեռևս սակավ են կամ թերի, և կարիք կա մասնագիտական խորագննին հետազոտության: Ուրարտական արվեստի գեղագիտությունն ու գեղարվեստական հորինվածքների պատկերագրությունն անհրաժեշտ է առավել խոր վերլուծության ենթարկել արվեստագիտությանը հատուկ մեթոդաբանությամբ: Գեղագիտական խնդիրների մշակումները, դրանց գաղափարական հարցերը, հավանական խորհրդաբանությունը անհրաժեշտ է դիտարկել արվեստաբանական տեսակետից և պահպանելով հնագիտական հուշարձաններին առնչվող գիտական մոտեցումները՝ կատարել կերպարվեստի տարբեր տեսակների պատկերագրության տեսաբանական վերլուծություն: Սույն ուսումնասիրությունը միտված է ուրարտական կերպարվեստում ձևերի և բովանդակության հարաբերությունների, գեղարվեստական հորինվածքների կառուցվածքային առանձնահատկությունների, տարբեր արվեստի գործերում դրանց դրսևորման, դրանց գեղագիտական և խորհրդաբանական արժեքի տեսական հակիրճ և ընդհանրական քննությանը: Ուսումնասիրության արդյունքում փորձ է կատարվել ներկայացնել պատկերաձևերում առկա հնագույն աշխարհընկալումների գեղագիտական դրսևորումները, որոնք ձևավորվել են ժամանակաշրջանի կրոնական հավատալիքներին համապատասխան՝ արվեստի ձևերում ներդնելով նախաուրարտական և համաժամանակյա մշակույթների որոշակի առանձնահատկություններ: Հետազոտությունը ցույց է տալիս, որ պատկերամոտիվներում արտացոլված է ուրարտական հասարակության հոգևոր գիտակցությունը, իսկ գեղագիտական սկզբունքները բխում են ժամանակաշրջանում տարածում գտած հոգևոր և աշխարհիկ պատկերացումներից: Ծիսապաշտամունքային թեմաների վերարտադրման համար նախընտրելի կանոնիկ և հաստատուն պատկերագրական համակարգում տեղ են գտել ընդունելի հոգևոր-երևակայական ընկալումները՝ ժամանակի ընթացքում ենթարկվելով որոշակի գաղափարային և ոճական փոփոխությունների:

**Բանալի բառեր՝** Ուրարտու (Վանի թագավորություն, մ.թ.ա. 9-6 դդ.), կերպարվեստ, պատկերագրություն, գեղարվեստական հորինվածք, գեղագիտություն, ուրարտական արվեստ, կառուցվածքային և բովանդակային առանձնահատկություններ:

### Ներածություն

Ուրարտագիտության բնագավառում դեռևս սակավ են պատկերագրական խնդիրներին առնչվող ուսումնասիրությունները, քանզի հայտնի աշխատություն-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու, gayanepoghosyan8787@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 19.02.2025, գրախոսելու օրը՝ 15.05.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

ներում ներկայացված է հիմնականում փաստագրություն և արտաքին հատկանիշների վերլուծություն: Քանի որ ուրարտագիտության բնագավառում արվեստի հուշարձանների տիպաբանական հատկանիշներն իրենց նկարագրողական բնույթով արդեն բազմիցս ներկայացված են տարբեր մասնագետների գիտական աշխատանքներում, ուստի սույն հետազոտության շրջանակում անդրադարձ է կատարվում միայն պատկերագրական և հորինվածքային խնդիրներին:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Ձևի և բովանդակության հարաբերությունը գեղագիտության առաջնային խնդիրներից մեկն է: Ուրարտական արվեստի նմուշներում և արվեստի տարբեր տեսակներում ակնհայտ են որոշ օրինաչափություններ, որոնք էլ գեղարվեստական ստեղծագործության կառուցվածքի որոշարկիչ են հանդիսանում և մեծ նշանակություն ունեն դրանց ընկալման համար: Այդ արվեստի գործերը ստեղծվել են ժամանակաշրջանի հոգևոր պատկերացումների և գաղափարախոսության հիմքով: Ինչպես հինարևելյան այլ մշակույթներում, Վանի թագավորությունում ևս արվեստի բովանդակությունը բխում է հոգևոր պատկերացումներից և շարժառիթներից: Այս առումով պատկերակերտումը ստացվում է ոչ թե իրական ձևերից, այլ դրանց հանդեպ ունեցած պատկերացումներից, որոնցում թերևս կարևորվում է զգայական ոգին, որն ընտրում է իրեն հարմար արտահայտչալեզու [4, էջ 12-13]: Հիմնվելով օբյեկտիվ իդեալիզմի տեսության վրա, կարելի է ուրարտական կերպարվեստի բովանդակային հիմքերում ևս նկատել տվյալ ժամանակներին բնորոշ աշխարհընկալումների, հոգևորի և որոշակի «աբսոլյուտ» գաղափարի առկայություն: Նոր ժամանակների տեսաբանության մեջ մատերիալիստական տեսակետների համաձայն արվեստի բովանդակությունը բխում է ոչ թե աստվածային գաղափարներից, այլ իրականությունից, հարաբերություններից և հասարակական կյանքի զարգացման միտումներից [3, էջ 9]: Նմանական տեսության այսպես ասած պլատոնյան «միմեզիսի» գաղափարը եթե տեղավորենք ուրարտական հնագույն արվեստի շրջանակներում, կարելի է դարձյալ նկատել, որ արվեստում, թեկուզ և հիմնականում խորհրդանշական, առկա է կյանքի, շրջապատող աշխարհի, միգուցե նաև բնության նմանակում, ուղղակի պատկերի սխեմատիկ փոխակերպմամբ (թեև որմնանկարչության մեջ առկա են նաև բավական իրապաշտական սկզբունքներով կատարված որոշ աշխարհիկ թեմաներ): Միգուցե ուրարտական արվեստի դեպքում ևս կարելի է կիրառել ֆորմալ արվեստաբանական տեսության որոշ դրույթներ, իհարկե ոչ այնպես, ինչպես դասական ֆորմալ արվեստաբանության մեջ է: Ուրարտական ժամանակների արվեստի ձևերը ձևակերտվում են՝ բխելով գաղափարից, կարևորելով պատկերի ձևի շրջանակում ամփոփված գաղափար և խորհրդաբանություն, որն էլ ապահովում է հորինվածքների հիմնական բովանդակությունը: Բովանդակության մեջ պատկերը դիտարկվում է ոչ միայն որպես ձև և կառուցվածքային տարր, այլև բովանդակային գաղափարի «հաղորդիչ»: Ուրարտացի վարպետներն իրականության, բնության, շրջապատող աշխարհի և մարդկային պատկերացումների պատկերայնացման համար ընտրել են ժամանակի ոգուն և

կարողություններին համապատասխան պատկերաձևեր: Արդյունքում ձևը դարձել է բովանդակության կամ գաղափարի արտացոլում երկչափ կամ եռաչափ հարթություն: Այստեղ նաև հատկանշական է, որ կերպարվեստի գործերում բովանդակությունը դա այն իրականությունն է, որն անցնում է պատկերը ստեղծողի պրիզմայի միջով: Ուրարտական դեկորատիվ-կիրառական արվեստի շատ նմուշներ տարբերակելի են նաև իրենց կիրառական գործառույթին համապատասխանեցված գաղափարային պատկերագրությամբ, ինչպես, օրինակ, հավատքին սերտորեն առնչվող կախազարդերի կամ նվիրատվական սաղավարտների հարդարանքում՝ ծիսապաշտամունքային սյուժեների յուրօրինակ մեկնությամբ (նկ. 1, 2): Հետևաբար այստեղ ևս կիրառելի է բովանդակության և ձևի հարաբերության տեսությունը: Ուրարտական արվեստում գեղարվեստական տիպերի ձևավորումը բխում է իրական նախատիպերից, որոնք այս կամ այն կերպ ենթարկվում են գաղափարական կամ խորհրդաբանական փոխակերպման: Հորինվածքներում կանոնիկ պատկերաձևերը կազմում են յուրօրինակ արտահայտչականությամբ գեղարվեստական լեզու: Հաճախ սյուժեն կամ որոշակի գործողություններ գաղափարի կրիչ են հանդիսանում, որոնցում արտացոլված է այդ ժամանակաշրջանի հասարակության հոգևոր գիտակցությունը: Նույնը կարելի է ասել ճարտարապետական հորինվածքների առումով, քանի որ այդ ժամանակաշրջանի կառույցների գեղագիտությունը, լինի հոգևոր, թե աշխարհիկ, ևս ստեղծվել է ժամանակաշրջանի կյանքին ու պատկերացումներին համապատասխան: Հաշվի պետք է առնել նաև այն կարևոր հանգամանքը, որ ուրարտական կերպարվեստում հանդիպում են պատկերներ, որոնք ստեղծվել են ոչ թե որոշակի երևույթների, առարկայական աշխարհի և իրականության նմանակումից, այլ որոշակի գաղափարի կամ հոգևոր զգայականության պատկերայնացում են: Սակայն ամեն դեպքում, անկախ թե ինչ է պատկերված, դրանց համար կիրառելի են պատկերագրական կանոնիկ օրինաչափություններ: Հատկանշական է նաև այն, որ հինարևելյան արվեստում պետք է բացառել հորինվածքների ստեղծման գործում հեղինակի սուբյեկտային մոտեցումները, քանի որ մեզ հայտնի նմուշներում կիրառված է այսպես ասած օբյեկտիվ իրականության պայմանական ձևաստեղծում՝ պատկերագրական որոշակի համակարգի ներդրմամբ: Կարելի է նաև դիտարկել այն, որ հորինվածքներում կան ակտիվ պատկերագրական տարրեր, որոնք իրենց վրա են կրում գաղափարային ծանրությունը, և լրացյալ տարրեր, որոնք ամբողջության մեջ դիտողին տալիս են հորինվածքն «ընթերցելու» նշանակությունը՝ ըստ իր կիրառելի նշանակության: Փաստորեն կարելի է ասել, որ ուրարտական արվեստում հորինվածքների բովանդակությունն ապահովում են հիմնական գաղափարից բխող պատկերաձևերը: Պատկերներն, անկախ ժամանակի կարողություններից, պայմանական են, և առաջնային է դրանց խորհրդաբանական նշանակությունը, այլ ոչ թե իրականության ճշգրիտ մարմնավորումը: Այս պայմանական պատկերագրական համակարգը թերևս մոտենում է միջնադարյան քրիստոնեական պատկերաստեղծման բնույթին, որտեղ կարևորվում է պատկերի ներքին, հոգևոր նշանակությունը: Այդ պատկերաստեղծումն իր գեղարվեստական արտահայտչականությունը

ձեռք է բերում ձևի, գույնի ամբողջականության մեջ, որտեղ յուրաքանչյուր դետալ և գույն ունի իր խորհրդաբանությունը: Հիմնվելով ուրարտական արվեստի նմուշների պատկերագրության վրա, կարելի է ասել, որ դրանք դիտողների վրա ունեցել են այնպիսի զգայական ազդեցություն, ինչպես հետագայում քրիստոնեական սրբապատկերները հավատացյալների համար:

Ինչ վերաբերում է կառուցվածքային առանձնահատկություններին, ապա հատկանշական է այն, որ հորինվածքներում նկատելի են տարածական-երկրաչափական օրինաչափություններ, որոնցում ամփոփված տիրույթը ևս ենթարկվում է կառուցվածքային տրամաբանությանը: Հորինվածքների գերակշիռ մասում մեծ կարևորություն է տրված պատկերագրական տարրերի կառուցվածքային ներքին խորհրդաբանությանը, համաչափությանն ու ռիթմին, որոնք թեև ունեն դեկորատիվ գեղագիտական արտահայտչականություն, սակայն առաջնահերթ ենթարկվում են հիմնական գեղագիտական կանոններին: Թեմատիկ մոտիվներում արտացոլված են իրականության արտացոլման պայմանական սխեմատիկ ոճավորումները: Արվեստի տարբեր ձևերում պատկերների ձևակերտումը ներկայացված է տվյալ բնագավառին, նյութին և առարկային բնորոշ առանձնահատկություններով: Հորինվածքներն ունեն դիտողի կողմից «ընթերցվելու» սկիզբ և վերջ, չի բացառվում նաև, որ հաճախ ամբողջական հորինվածքը հասկացվում է որպես մի գաղափար (ինչպես օրինակ կարելի է դիտարկել որմնանկարչական ռեգիստրային հորինվածքները [10, էջ 168-173]): Ինչպես նշում է Է. Պանոֆսկին, պատկերագրական վերլուծությունը, որը գործ ունի կերպարի, սյուժեի և այլաբանության հետ, ենթադրում է ավելին, քան պրակտիկ փորձառությունը, դա ծանոթություն է գրական ստեղծագործությունների և բանավոր ավանդույթի, հասկացությունների և թեմաների հետ [9, էջ 37]: Ուրարտական արվեստի գործերն ընկալելու համար բավական չէ միայն տեսողական ընկալումն ու էմպիրիկ փորձառությունը: Կարևոր է այդ մշակույթին և ժամանակաշրջանին հատուկ կրոնական ավանդույթների, ինչպես նաև պատկերներին տրվող նշանակության իմացությունը: Այսինքն՝ պետք է հաշվի առնել, որ տեսողաբար ընկալվող միևնույն պատկերները տարբեր իրականության մեջ ապրող մարդկանց համար կարող են ունենալ տարբեր նշանակություն: Պատկերի առաջնային կամ ձևաբանական ընկալումը դեռ բավական չէ դրա իմաստը հասկանալու համար: Ուրարտական բազմաթիվ հուշարձանների պատկերագրությունը հանդիսանում է Վանի թագավորության հասարակական ու կրոնական կյանքի տարբեր դրվագների վերաբերյալ տեղեկության կարևոր աղբյուր: Ուրարտական թե՛ կոթողային և թե՛ հաստոցային, ինչպես նաև դեկորատիվ-կիրառական արվեստում առավելապես ներկայացված են ժամանակաշրջանի կրոնական ավանդույթներին համապատասխան ծիսական բնույթի սյուժեներ: Ուստի պատկերամոտիվների ուսումնասիրությունը մեծ կարևորություն ունի ոչ միայն կերպարվեստում պատկերագրական հատկանիշների դուրս բերման, այլև հնագույն մարդկային պատկերացումների, հավատալիքների ու ծիսական արարողությունների բացահայտման գործում: Գեղարվեստական հորինվածքների վերլուծության գործում հատկանշական են բովանդակային և ոճական տար-



բերությունները: Անհրաժեշտ է նախ հասկանալ հորինվածքներում ներկայացված պատկերների իրական գործառույթը, դերն ու նշանակությունը ուրարտական հոգևոր մշակույթի համատեքստում, այնուհետև դրանց պատկերատիպային առանձնահատկությունները: Պատկերագրության հարցում կարևորվում է նաև գեղարվեստական մոտիվների հավանական ճշգրիտ նկարագրությունն ու վերլուծությունը: Հատկանշական է, որ ներկայացված պայմանական պատկերները սերտորեն առնչվել են ուրարտական կրոնական ավանդույթի հետ: Նախ հարկավոր է պատկերացում կազմել պատկերի խորհրդաբանական հիմքում թաքնված դիցաբանական կամ կրոնական գաղափարաբանության վերաբերյալ: Սյուժեների մեկնության գործում որոշակի դժվարություն է առաջացնում ուրարտական ծիսակատարությունների վերաբերյալ գրավոր աղբյուրների բացակայությունը: Անհրաժեշտություն կա նաև պարզաբանելու հորինվածքների ձևաբանական կառուցվածքի հիմնական տարր հանդիսացող պատկերատիպերի և մոտիվների ստեղծման շարժառիթը: Կարելի է ենթադրել, որ դրանք ստեղծվել են նախատիպերի ավանդական կրկնօրինակման արդյունքում, հետզհետե ենթարկվելով ձևափոխման՝ ըստ իշխող գաղափարախոսության: Միևնույն թեմաներն արվեստի տարբեր նմուշներում հաճախ ներկայանում են պատկերագրական և ոճական կտրուկ տարբերակիչ հատկանիշներով: Դժվար է մեկնաբանել, թե դա պայմանավորված է եղել տարբեր գեղարվեստական «դպրոցների» պատկանելությամբ, թե խնդիրը թաքնված է վարպետների անձնական աշխարհայացքային և ոճական ավանդույթներում: Չեն բացառվում նաև նախաուրարտական ակունքները, միջմշակութային փոխառնչություններն ու ազդեցությունները: Պատկերադաշտերի կառուցումները առավելապես ներկայացված են տվյալ առարկայի մակերեսին համապատասխանեցված՝ հորիզոնական տարածականության սկզբունքով: Թեմատիկ նմանության հետ մեկտեղ ուրարտական արվեստի գործերը տարբերակելի են նաև իրենց կատարման ոճական հատկանիշներով: Արվեստի բոլոր ձևերին միավորում է կատարման պարզ գրաֆիկական ոճը: Հորինվածքներում պատկերադաշտերի և մոտիվների ընդգծման կամ առանձնացման համար սովորաբար կիրառված են դեկորատիվ եզրագծեր, բաժանարարներ, զարդանախշումներ: Հորինվածքային հիմնական տարրեր են հանդիսանում գլխավոր խորհրդաբանական արժեք ունեցող տարրերը: Պատկերները սովորաբար տրված են ավանդական կիսադեմ սկզբունքով, նկատելի է տարածականության ստեղծման միտում: Հին Արևելքում ընդունված կիսադեմ (պրոֆիլային) դիրքով կերպարի կամ տեսարանի օբյեկտիվ պատկերումը ցուցադրում էր անցյալ իրադարձությունների անմահացած կերպարը [13, էջ 172-180]: Այստեղ տեղին է մեջբերել Ֆ. Տեր-Մարտիրոսովի այն կարծիքը, որ թե՛ դիմահայաց և թե՛ կիսադեմ պատկերման ավանդույթը պայմանավորված է եղել կարևոր կերպարները և իրադարձությունները առավելապես ընդգծելու նկարչական սկզբունքով [12, էջ 129]: Սյուժետային հորինվածքներին թվացյալ տեսողական շարժունություն են հաղորդում պատկերաձևերի ուրվագծերը և դիրքի կառուցումները: Ուրարտական պատկերագրությունը կառուցվում է առարկաներին հաղորդված պայմանական դիրքերով՝ ելնելով ըստ

երևույթին թեմայի կանոնիկ ավանդույթից: Այսպիսի գեղարվեստական հնարքներ կիրառում էին նաև հին եգիպտացիները տարածական հորինվածքներում [11, էջ 18-20]: Հնագույն հուշարձաններ ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է դիտարկել նաև այն փաստը, որ կերպարվեստում ներկայացվող պատկերաձևերը հաճախ ուղղված են ոչ միայն դիտողին, այլև պատկերն այսպես ասած «ընթերցողին»՝ հանդիսանալով պատկեր-գիր և կատարելով նշանային գործառույթ [6, էջ 24]:

Դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշներում ըստ երևույթին պատկերագրությունը համապատասխանեցվում էր տվյալ իրի կիրառական նշանակությանը, որը ծառայում էր նաև դրա խորհրդաբանական ընկալմանը: Հորինվածքներում կարևորվում է հատկապես պատկերների երկրորդական կամ պայմանական նշանակությունը՝ հիմնված տվյալ մշակույթին բնորոշ կրոնա-փիլիսոփայական գաղափարախոսության վրա: Չի բացառվում, որ Վանի թագավորությունում պետք է լինեին ընդունված կրոնական գաղափարախոսությանը համապատասխան օրինակաբազմ, գրական հիմք (գրավոր սրբազան տեքստեր), ըստ որի հաստատվել է կերպարվեստում հոգևոր թեմաների կանոնիկ պատկերագրությունը: Ակնհայտ է, որ մեզ հայտնի պատկերագրական հուշարձաններում ներկայացված են որոշակի պատմական և հոգևոր պատկերացումների պայմաններում ձևավորված թեմաներ և հասկացություններ, որոնք արտահայտվել են պատկերաձևերում: Եվ թերևս պատկերաձևերի հիմքում արտացոլված է ժամանակի մարդկային գիտակցության կարողությունը «vis cognoscitiva» [7, էջ 84], որը թույլ է տալիս աստվածային շնորհի, ոգու միջոցով (ուրարտականի դեպքում իրենց կրոնական փորձառության միջոցով) և հոգևորի գիտակցումով ընկալել ձևերը: Այս առիթով իզուր չէ մեջբերել Մ. Դվորժակի այն խոսքերը, որ «արվեստը դա սուբյեկտիվ կրոնական ապրումների անմիջական օրգանն է» [8, էջ 9]: Ուրարտական արվեստի առանձին նմուշներում արտացոլված են ընդհանուր գեղարվեստական մտածողության հատկանիշներ, որոնք կրոնի համատեքստում դիտարկվում են մեկ ամբողջության մեջ՝ փոփոխելով միայն պատկերաձևերի կիրառելիությունը: Այս պատկերագրությունը կարծես ներկայացնում է աշխարհի հոգևոր իդեալականացված մոդելը պարզ ձևերով, հարմարեցված կրոնական հավատալիքներին: Կարելի է այստեղ կիրառել Է. Գոմբրիխի միտքն առ այն, որ բնական աշխարհի ձևերից անկախությունը հնարավորություն է տվել վարպետներին արտացոլել գերբնական աշխարհի գաղափարը [5, էջ 183]: Ուրարտական արվեստի տարբեր նմուշներում արտահայտված ոճական տարբերությունները պայմանավորված են վերնախավային և ժողովրդական արվեստի առկայությամբ [2], որոնցում միևնույն պատկերագրական մոդելն է դիտարկվում՝ կատարման տարբերությամբ: Ավանդական ժողովրդական ուղղությունը Վանի թագավորությունում ըստ երևույթին ժառանգորդաբար շարունակում է նախաուրարտական մշակույթի գեղարվեստական ազդեցությունը, որն առավել ընդգծված է պաշտամունքային մետաղագործության մեջ՝ արտացոլելով հասարակ ժողովրդի հոգևոր ու գեղարվեստական պահանջները (նկ. 3, 4):



Նկ. 1. Ոսկե մեդալիոն, Թուրակ-կալե, մ.թ.ա. 8-7-րդ դդ.

Նկ. 2. Սարդուրի արքայի արձանագրությամբ բրոնզյա սաղավարտ, Կարմիր-բլուր



Նկ. 3. Բրոնզյա թիթեղ



Նկ. 4. Բրոնզյա թիթեղ



Չի կարելի նաև մոռանալ, որ պատկերաձևերում առկա է այսպես ասած տարածաշրջանային մտավոր և աշխարհընկալումային ժառանգորդականություն: Հստակ կարելի է ձևակերպել, որ ուրարտական արվեստն ունեցել է իր հաստատուն գեղարվեստական լեզուն, որը ձևավորվել է ժամանակաշրջանի ոգուն համապատասխան՝ իր արվեստի ձևաբանության մեջ ներդնելով, իհարկե, նախաուրարտական և համաժամանակյան մշակույթների որոշակի առանձնահատկություններ:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով կարելի է արձանագրել, որ ուրարտական կերպարվեստի նմուշներն ունեն իրենց ներքին նշանակությունը, և դրանց պատկերագրական վերլուծությունն ունի արվեստաբանական խոր ուսումնասիրությունների և հիմնավորումների կարիք: Որպես վերջաբան կարելի է ավելացնել, որ գեղարվեստական մշակույթի ամեն մի նախագուշակություն հնարավոր է միայն այն ժամանակ, երբ մշակված է դրա տեսությունը, և երբ այդ տեսությունը ավել կամ պակաս չափով ստույգ է հաստատվում արվեստի կեցության օրենքները [1, էջ 428]:

### **Գրականություն**

1. Բորև Յ. Գեղագիտություն (թարգ. ռուսերեն երրորդ հրատարակությունից). Երևան, «Հայաստան», 1982:
2. Հմայակյան Ս. Կերպարվեստը Վանի թագավորությունում, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Տարեգիրք գիտական աշխատությունների ժողովածու. Երևան, 2011, էջ 2-23:
3. Ванслов В. Содержание и форма в искусстве. Москва, Государственное издательство «Искусство», 1956.
4. Гегель. Сочинения, том XIV. Москва, Академия наук СССР, Институт философии, 1958.
5. Гомбрих Э. История искусства. Москва, «Искусство-XXI век», 2021.
6. Даниэль С. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Ленинград, «Искусство», 1990.
7. Дворжак М. История искусства как история духа (Перевод с немецкого А.А. Сидорова, В.С. Сидоровой и А.К. Лепорка под общей редакцией А.К. Лепорка). Санкт-Петербург, Гуманитарное агенство «Академический проект», 2001.
8. Дворжак М. Очерки по искусству средневековья (Общая ред. и вступ. статья И. Маца). Ленинград, 1934.
9. Пановский Э. Этюды по иконологии: гуманистические темы в искусстве Возрождения. Санкт-Петербург, «Азбука-классика», 2009.
10. Погосян Г. Композиционные схемы настенных росписей Эребуни (по сохранным фрагментам), Сохранение культурного наследия. Изобразительные искусства: Исследования и реставрация, Материалы V международной научно-практической конференции. Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2024, с. 168-173.
11. Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи: Очерк основных методов. Москва, «Наука», 1980.

12. Тер-Мартirosов Ф. Фронтальное и профильное изображение в искусстве древности, Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա, Տարեգիրք գիտական աշխատությունների ժողովածու. Երևան, 2006, с. 129-139:

13. Шлюмберже Д. Эллинизированный Восток: греческое искусство и его наследники в несредиземноморской Азии (Пер. с фр. Н.П. Алампиевой). Москва, «Искусство», 1985.

## References

1. Borev Y. Aesthetics (Translated from the Third Edition in Russian). Yerevan, "Hayastan", 1982 (In Armenian).
2. Hmayakyan S. Fine Arts in the Kingdom of Van, Yerevan State Academy of Fine Arts, Yearbook, Collection of Scientific Works. Yerevan, 2011, p. 2-23 (In Armenian).
3. Vanslov V. Content and Form in Art. Moscow, State Publishing House "Art", 1956 (In Russian).
4. Hegel F. The Collected Works, Vol. XIV. Moscow, USSR Academy of Sciences, Institute of Philosophy, 1958 (In Russian).
5. Gombrich E. History of Art. Moscow, "Art-XXI century", 2021 (In Russian).
6. Daniel S. The Art of Seeing: On the Creative Abilities of Perception, on the Language of Lines and Colors, and on the Education of the Viewer. Leningrad, "Iskusstvo", 1990 (In Russian).
7. Dvořák M. The History of Art as the History of the Spirit (translated from German by A.A. Sidorova and A.K. Lepork). St. Petersburg, Humanitarian Agency Academic Project, 2001 (In Russian).
8. Dvořák M. Essays on Medieval Art (General Editor and Introduction by I. Matz). Leningrad, 1934 (In Russian).
9. Panofski E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in Renaissance Art. St. Petersburg, "Azbuka-Classics", 2009 (In Russian).
10. Poghosyan G. Composition Schemes of Erebuni Wall Paintings (Based on Preserved Fragments), Preservation of Cultural Heritage: Visual Arts. Research and Conservation, Materials of the V International Scientific Conference. St Petersburg, 2024, p. 168-173 (In Russian).
11. Rauschenbach B. Spatial Constructions in Painting: An Outline of the Main Methods. Moscow, "Nauka", 1980 (In Russian).
12. Ter- Martirosov F. Frontal and Profile Images in the Art of Antiquity, Yerevan State Academy of Fine Arts, Yearbook, Collection of Scientific Works. Yerevan, 2006, p. 129-139 (In Russian).
13. Schlumberger D. Hellenized East: Greek Art and its Heirs in Non-Mediterranean Asia (Translated from French by N.P. Alampieva). Moscow, "Art", 1985 (In Russian).

## СТРУКТУРНЫЕ И СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ УРАРТСКОГО ИСКУССТВА

ГАЯНЕ ПОГОСЯН\*

**Для цитирования:** Гаяне, Погосян. “Структурные и содержательные особенности урартского искусства”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 172-182. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-172

Статья посвящена анализу структурных и содержательных особенностей урартского искусства. Тема актуальна, поскольку исследования урартского искусства еще не завершены и есть необходимость специализированных искусствоведческих исследований. Анализ эстетики и иконографии урартского искусства требует более тщательного изучения с использованием искусствоведческих методов. Необходимо рассмотреть развитие эстетических и идеологических проблем с искусствоведческой точки зрения и, сохраняя научные подходы, связанные с археологическими памятниками, провести теоретический анализ иконографии и символики разных видов изобразительного искусства. Целью данного исследования является краткое теоретическое рассмотрение взаимосвязи между иконографическими элементами и их эстетической, символической ценностью в изобразительном искусстве Урарту. В результате изучения предпринята попытка представить в иконографических формах отражение верований древней культуры и выделить художественный язык урартского искусства, формировавшийся в соответствии с воображением того времени. Исследование показывает, что религиозное сознание урартского общества отражено в иконографии, а эстетические принципы вытекают из наиболее распространенных духовных идей. Приемлемые духовные представления нашли место в канонической иконографической системе, претерпевающей с течением времени определенные идейные и стилистические изменения.

**Ключевые слова:** Урарту (Ванское царство, 9-6 до н.э.), изобразительное искусство, иконография, композиция, эстетика, урартское искусство, структурные и содержательные особенности.

---

\* Научный сотрудник отдела изобразительного искусства Института искусств НАН РА, кандидат искусствоведения, gayanepoghosyan8787@gmail.com, статья представлена 19.02.2025, рецензирована 15.05.2025, принята к публикации 10.06.2025.

## STRUCTURAL AND CONTENT FEATURES OF THE URARTIAN ART

GAYANE POGHSOYAN\*

**For citation:** Poghsosyan, Gayane. "Structural and content features of the Urartian art", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 172-182. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-172

The article is devoted to the analysis of structural features of Urartian art. The subject is relevant, because the studies on Urartian art are still incomplete, thereby necessitating specialized research by art historians. The analysis of Urartian art aesthetics and iconography requires a more thorough examination using a methodology that is specifically used in the art studies. It is necessary to consider the development of aesthetic and ideological problems from an art historian's viewpoint and, while maintaining scientific approaches related to archaeological monuments, to make a theoretical analysis of the iconography and symbolism of different types of fine art. This study is intended to be a brief theoretical examination of the relationship between iconographical elements and their aesthetical and symbolic value in Urartian fine art. As a result of the study, an attempt was made to represent the reflection of the beliefs of ancient culture in the iconographical forms, and to highlight the artistic language of Urartian art, which was formed in accordance with the imaginations of the time. The research shows that the religious consciousness of the Urartian society is reflected in the iconography, and the aesthetic principles derive from the most widespread spiritual ideas. The acceptable spiritual imaginary perceptions have found a place in the canonical iconographical system, undergoing certain ideological and stylistic changes over time.

**Key words:** Urartu (Kingdom of Van, 9-6 B.C.), fine arts, iconography, composition, aesthetic, Urartian art, structural and content features.

---

\* Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, gayanepoghsosyan8787@gmail.com. The article was submitted on 19.02.2025, reviewed on 15.05.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

## ԴԱՍԱԿԱՆԻ ԵՎ ՄՈԴԵՌՆԻ ՄԻՋԵՎ. ՓԱՐԱՎՈՆ ՄԻՐԶՈՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԸ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Վարդանյան, Հռիփսիմե: «Դասականի և մոդերնի միջև. Փարավոն Միրզոյանի արվեստը»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 183-198. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-183

Հոդվածն ամփոփ անդրադարձ է անվանի նկարիչ Փարավոն Միրզոյանի ստեղծագործական կյանքին: Նրա արվեստը բազմատարր է և ընդգրկում է դասականից մինչև մոդերնիստականի տարաբնույթ ուղղությունները:

Փարավոն Միրզոյանի առաջին դասատուն Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ, Ռուսաստանի վաստակավոր նկարիչ Զաքար Խաչատրյանն էր: Հետագայում, ավարտելով Լենինգրադի Ի. Ռեպինի անվան գեղարվեստի, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը՝ նկարիչը վերադարձել է հայրենիք: Նրա ստեղծագործական ուղին խաչվում-զուգահեռվում է համաշխարհային մշակույթի տարբեր դարաշրջաններում:

Միրզոյանի վաղ շրջանի հորինվածքները կրում են ակադեմիական արվեստի կնիքը: Նրա արվեստում ռեալիզմը բառացի չէ՝ այն արտահայտվում է կերպարներին փոխանցված խորհրդանիշների, փոխաբերությունների և այլաբանությունների միջոցով: Նկարչի մոտ զգալի տեղ են գրավում դիմանկարները, հատկապես՝ կանացի կերպարները, ուր հաճախ առավել ընդգծված են մարմինները և ոչ՝ դեմքերը:

Նկարիչն անսովոր կերպարների միջոցով արտացոլել է նաև դիցաբանական պատումները, ցույց տվել պարզ ու բարդ երևույթների անբաժանելիությունը:

Բնապատկերը Միրզոյանի արվեստում թեև երբևէ միանման չէ, այդուհանդերձ, անկախ հորինվածքի ձևաոճաբանական մոտեցումից, դիտողին է փոխանցվում նկարից անդին գտնվող՝ հեղինակի շնչառությունը, Մայր հողի էներգետիկան:

Արվեստագետի՝ տարբեր տարիներին ստեղծված քանդակներից շատերը հետագայում դարձել են գեղանկարչական ծավալային ստեղծագործություններ:

Միրզոյանի արվեստում յուրահատուկ տեղ է գրավում քրիստոնեության թեման՝ հաճախ, իրեն բնորոշ սիմվոլիկ նշաններով: Առանձնահատուկ են «Խորհրդավոր ընթրիք»-ի կերպարումները: Այս թեմայի ամենից յուրահատուկ մեկնաբանումը, թերևս, 1998-ին ստեղծված «Խորհրդավոր ընթրիքն» է: Հորիզոնական երկու հավասարաչափ հատվածի բաժանված կտավի վերին կեստրոնում Քրիստոսի ճերմակ՝ լայն բացված ձեռքերով սեղանին հենված ուրվանկարն է՝ առանց ձեռքի կամ դեմքի պատկերման: Փրկչի հայելային արտացոլումն արդեն ընդգծված առատ, սև պատկերումով է: Շեշտված է երկու՝ երկրային, և՛ բարձրագույն, կատարյալ, հավերժ աշխարհների գոյության գաղափարը: Տիրոջ կրկնակի կերպարն ունի նաև կարևորագույն մեկնաբանում՝ նրա պատկերը նման է զանգ-կոչնակի, որի առաքելությունը զանգերի միասնական դրդանքի վերստին հնչեցումն է:

**Բանալի բառեր՝** Փարավոն Միրզոյան, բնանկար, դիմանկար, նատյուրմորտ, քանդակ, քրիստոնեություն, դասական և մոդերն:

---

\* Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, hripsime.vardanyan@ysu.am, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.01.2025, գրախոսելու օրը՝ 20.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:



### Ներածություն

Հոգվածում անդրադառնում ենք մեր ժամանակակից, Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ Փարավոն Միրզոյանի ստեղծագործական կյանքին: Նրա արվեստը բազմատարր է: Ժամանակի ընթացքում հարստանալով, փոփոխվելով և իմաստային նոր որոնումների հանգեցնելով՝ այն ընդգրկել է դասականից մինչև մոդեռնիստականի տարաբնույթ ուղղություններ:

### Ստեղծագործական ուղու ձևավորումը

Արվեստը մարդկության, շրջապատող իրականության, միջավայրի, երևակայության յուրակերպ արտացոլումն է: Նկարչության մեկնությունը թեև «համր» է, այդուհանդերձ ստեղծագործողն ամեն հորինվածքում լսելի է դարձնում իրեն հուզող, անհանգստացնող, տագնապ առաջացնող մտածմունքները: Արվեստագետի երկերն ականա դառնում են անհուն տիեզերքից փոխանցված նրա ենթագիտակցական մտատանջության, անհանգստության կոչնակները, իսկ հեղինակը՝ վերջինները հնչեցնող ժամհարը:

1949 թ. դեկտեմբերի 1-ին, Սյունիքի գեղատեսիլ, վսեմաշուք Սալվարդ գյուղում լույս աշխարհ եկած նորածնի կենսահաստատ ճիչը տարրալուծվեց զանգակատան ղողանջների տաղերում: Ժողովրդական նկարիչ Փարավոն Միրզոյանը ծննդավայրի բնության, բարձրաբերձ, խրոխտ լեռնաշխարհի կենաշնորհ ավյունն ականա փոխանցում է իր արվեստի միջոցով՝ անկախ ստեղծագործության ժանրից ու ոճաձևաբանական մատուցումից:

«Նկարիչ ծնվում են», - ասում է արվեստագետը և ավելացնում, - «կարծում եմ, որ ես ծնվել եմ, պարզապես պետք է միշտ շնորհակալ լինել այն մարդկանց, ովքեր մեզ ուղղություն են ցույց տվել, ճանապարհ հարթել»<sup>1</sup>: Փարավոն Միրզոյանի առաջին դասատուն Զաքար Խաչատրյանն էր. Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ, Ռուսաստանի վաստակավոր նկարիչ Զաքար Խաչատրյանը 1960-ին Ռուսաստանից տեղափոխվեց Սիսիան և հիմնեց նկարչական դպրոց: Միրզոյանը Զ. Խաչատրյանի դպրոցի անդրանիկ սաներից էր: Փ. Միրզոյանի խոսքով. «Վարպետը երիտասարդներին փոխանցում էր ոչ միայն մասնագիտական հմտություններ, այլև՝ կենսափորձ»<sup>2</sup>: Տարիներ անց՝ 2012-ին ստեղծված սիրելի ուսուցչի դիմանկարը եղավ Միրզոյանի յուրահատուկ շնորհակալական խոսքը: Իր արվեստանոցում տեղի ունեցած զրույցի ընթացքում ծնված հորինվածքը դարձավ վարպետի անցած ուղու տարեգրությունը: Միրզոյանը պատմում է՝ երբ Զաքար Ավագիչը վեր կացավ տեղից, մոտեցավ գեղանկարին, զննեց այն և ասաց. «Սրիկա, ամբողջ կյանքս նկարել ես...»<sup>3</sup>: Մոխրագույնի նրբին երանգներով դեղնավուն ետնապատկերից առանձնացող հերոսը պատկերված է մենության պահին, գուցե՝ մեկուսացած ամենքից: Մանր քվածքներից «կառուցված» վարպետի հայացքում ամփոփված են նրա բնավորությունն ու ճակատագիրը [6,

<sup>1</sup> Նկարչի հետ ունեցած մեր հարցազրույցից:

<sup>2</sup> Նկարչի հետ ունեցած մեր հարցազրույցից:

<sup>3</sup> Նկարչի հետ ունեցած մեր հարցազրույցից:

էջ 25]: Հետագայում հեղինակն այս աշխատանքը նվիրեց Հայաստանի ազգային պատկերասրահին:

Երկու տարի ծննդավայրում ուսանելուց հետո Միրզոյանը տեղափոխվեց Երևան, շարունակեց մասնագիտական կրթությունը, իսկ 1965-ին, մայրաքաղաքի Երրորդ մասի կոլտուրայի պալատում կայացավ նրա առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Ժամանակի ճանաչված նկարիչները Միրզոյանի հայրիկին խորհուրդ տվեցին, որպեսզի որդին շարունակի ուսումը և մասնագիտանա Ռուսաստանում: Միրզոյանի հայրը շինարար էր, նկարչի խոսքով՝ մարդ, որը հասկանում էր արվեստը և ցանկանում, որ որդին բարձրագույն կրթություն ստանա: Ապագա արվեստագետն առաջին անգամ Լենինգրադում եղել է տասնչորս տարեկանում, և Ի. Ռեպինի անվան գեղարվեստի, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտի շենքից բխող էներգետիկան, «արևելյան» և «արևմտյան» սֆինքսների մոնումենտալությունը, տեղի երիտասարդության մտածելակերպն ապագա նկարչի մոտ արթնացրեցին երազանք՝ մասնագիտական կրթություն ստանալ Պետրոս I-ի հիմնած քաղաքում: Մեկ տարի Լենինգրադի Ա. Գերցենի անվան պետական մանկավարժական ինստիտուտում սովորելուց հետո՝ 1969-ին նա ընդունվեց Ի. Ռեպինի անվան գեղարվեստի, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտ և ավարտելուն պես՝ 1975-ին, վերադարձավ հայրենիք: Վերադարձը պայմանավորված էր այն համոզմամբ, որ արվեստը ծնունդ է առնում միայն մայր հողում, հայրենիքում, անկախ նրանից, թե աշխարհի որ ծայրամասում ես մասնագիտացել: Այդպես վարվել են հայազգի տաղանդավոր շատ նկարիչներ՝ վերադառնալով հայրենիք, ստեղծել են հայկական նկարչական դպրոց: Այսօր էլ արվեստագետը համոզված է, որ ազգային դպրոցի կապը պետք է լինի շարունակական: Հայրենաշունչ ոգով արված ամեն մի նոր ստեղծագործություն զանգ-կոչնակ է, որ համալրում է աշխարհին հայի ինքնությունը բացահայտող Զանգակատունը:

### Վերադարձ հայրենիք

Նրա ստեղծագործական ուղին խաչվում-զուգահեռվում է համաշխարհային մշակույթի տարբեր դարաշրջաններում, վերհանում տարաբնույթ թեմաներ, այդուհանդերձ ամենում ակնառու է նկարչի՝ կենսատու անհագ հետաքրքրությունը, իր խոսքով՝ կյանքի հանդեպ փոքր-ինչ տարօրինակ, ինքնատիպ վերաբերմունքը:

Փարավոն Միրզոյանի վաղ շրջանի հորինվածքները կրում են ակադեմիական արվեստի կնիքը («Բնորոգիչ» 1970, «Ելենա» 1972, «Ելենա» 1978 և այլն): Առհասարակ, նկարիչը վստահ է, որ ակունքներից՝ անտիկ ժամանակաշրջանի արվեստից են սկիզբ առել մնացյալ բոլոր ուղղություններն ու ճյուղերը<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> Նկարչի հետ ունեցած մեր հարցազրույցից: Կարծում ենք, պատահական չի ընտվել նաև նկարչի անունը՝ Փարավոն, ինչի հետ կապված մի ուշագրավ պատմություն կա: Երբ Լենինգրադի Ի. Ռեպինի անվան գեղարվեստի, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտում սովորելու տարիներին ուզում էր փոխել իր անունը, պրոֆեսոր

Փարավոն Միրզոյանի ստեղծագործությունը բազմատարր է և ընդգրկում է դասական արվեստից մինչև մոդեռնիստականի տարաբնույթ ուղղությունները: Այդ ամենը պայմանավորված է նկարչի՝ համաշխարհային արվեստին լավագույնս տիրապետելու հանգամանքով: Հնագույն քաղաքակրթությունների բազմադարյան քարանձավներում արված քանդակները, անտիկ ժամանակաշրջանից մինչև աշխարհի տարբեր երկրներում պահպանվող համաշխարհային արվեստի հիմնաքարային ժառանգությունը Միրզոյանի հիշողության և փորձառության մեջ ամբարել են կյանքի ու ստեղծագործության մեծագույն դասեր. իբրև «ուսուցիչ» ընդունելով անգերազանցելի վարպետներին՝ ստեղծել ինքնատիպ ոճ: Նրա արվեստում ռեալիզմը բառացի չէ՝ այն արտահայտվում է կերպարներին փոխանցված խորհրդանիշների, փոխաբերությունների և այլաբանությունների միջոցով («Կեսօրն ամառանոցում» 1991, «Կարմիր խալաթով կինը» 1991, «Աշնան բանաձևը» 1994, «Անդորր» 1997 և այլն): Արվեստաբան Արարատ Աղասյանը, անդրադառնալով նկարչի արվեստին, նշում է. «Փարավոն Միրզոյանի «Եղեգները» (1978), «Ներկապնակով նատյուրմորտը» (1980), «Սև կատվով նատյուրմորտը» (1990), «Աշնանային նատյուրմորտը» (1991) ստեղծագործություններում խորապես ընկալված, ընտելացված է ինչպես հայկական, այնպես էլ համաշխարհային նկարչության այդ ժանրում կուտակված ստեղծագործական փորձը» [1, էջ 154]:



Նկ. 1. Էլեգիա, 2006

Անդրեյ Անդրեյի Միլնիկովն ասաց՝ «Անդրեյի դու նման չես, Վարդանի՝ նույնպես... Լսի՛ր, անունը չեն փոխում, այն Աստվածատուր է»:

Արվեստի լավագույն նմուշների պատմության ակունքներում հաճախ, ցավալիորեն, տառապանքը, դժվարությունը և, ոչ սակավադեպ, նաև՝ ողբերգությունն են: «Էլեգիա» (նկ. 1) վերնագրված հորինվածքն, ասես, հաղորդում է հեղինակի՝ դրամատիզմով լի ներաշխարհը, ներքին խռովքը, անհատական ապրումները, գուցե ապրած ողբերգությունը: Իրար մոտ, բայց միաժամանակ տարբեր ուղղություններով տեղադրված բազմոցներում, միմյանցից հեռացած կնոջ ու տղամարդու մարմիններն են՝ օտարացած, միայնացած, ներամփոփ: Կոմպոզիցիայի անկյունում գտնվող նորածնի լուսավոր բարուրն իր դիրքով, ասես, մերժում է շրջապատող իրականությունը: Հեզաբարո կեցվածքով կնոջ գրկում փոքրիկ կապիկի կերպարանքով դիվային էակ է: Քրիստոնեական արվեստում կապիկ կերպարը հաճախ է ասոցացվել սատանայականի հետ և, ոչ հազվադեպ, ներկայացվել ի հակապատկեր Քրիստոսի: Պառկած տղամարդու կողքին, իբրև անկոտրում պայքարի, ճշմարիտի խորհրդանիշ, խաչափայտի նմանվող թուրն է: Հեղինակը այլասացության միջոցով պատկերել է կնոջ և տղամարդու՝ ժամանակին գուցե ամենամտերիմ երկուսի, միմյանցից օտարվածությունը, նաև՝ մարդկային երկվությունը:

### Կանանց կերպարները Փարավոն Միրզոյանի արվեստում

Նկարչի արվեստում ոչ սակավադեպ կարելի է հանդիպել կանանց՝ միշտ վառ արտահայտված, հաճախ հազիվ նշմարելի, տիեզերական գեղեցկությամբ միաձուլված բնությանը («Այգեստան» 2001, «Աշնանային օր» 2003, «Գառնիի ծորում» 2003):

Արվեստագետը բազմիցս անդրադառնում է կանացի պլաստիկային՝ առավել ընդգծելով նրանց ֆիգուրները և ոչ՝ դեմքերը: Միաժամանակ, մարմինների պատկերումով, թվում է, տալիս է կնոջ հավաքական բնութագիրը՝ զգացմունքային, հաղորդակից: Նա պատկերում է իրավիճակը, տրամադրությունը: Ինչպես ֆովիզմի հիմնադիրներից և նրա առաջատար ներկայացուցիչներից Անրի Մատիսը «...Մարմինների, առարկաների պատկերման մեջ միշտ ձգտում է ընդհանուր կերպարի: Նա չի փոխանցում իր օբյեկտների ձևաչափը, այլ ընդամենը գտնում է հատկանիշներ, որոնցով դրանք ճանաչելի են դառնում: Նա բացում է կայուն պլաստիկ իմաստը, գտնում է գրեթե գրաֆիկական նշան» [8, էջ 79], Փարավոն Միրզոյանը ևս, նմանատիպ ստեղծագործություններում, ասես, չի փորձում «բացահայտել» կնոջ անհատականությունը: Նա բոլորին կերպարում է միադեմ: Տպավորություն է, որ ստեղծագործողը, կրկին դիմելով այլաբանության, արտահայտում է աշխարհում տիրող ներկա քաոսային, խառնաշփոթ իրավիճակը: Վստահաբար կարելի է ասել, որ դիմագծերի բացակայությունը պայմանավորված չէ սյուրռեալիստական արվեստին բնորոշ, մարդու անդեմ էությանը, անհատականության բացակայությամբ: Ընդհակառակը, այսկերպ նկարիչը փորձ է անում բացահայտել կնոջ հոգեբանությունը, ներքին էությունը<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> Ինչպես նշում է Լ. Արագոնն իր աշխատությունում՝ «...«Ունենալով մոդելներ, նա ամբողջապես «հեռանում» էր նրանց կերպարից: Այդուհանդերձ, ում ծանոթ էին Մատիսի»

Բազմաթիվ են նաև արվեստագետի ինքնանկարները՝ պատկերված «անդեմ» կանանց հետ:

Միրզոյանի ստեղծագործության մեջ իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում հայելին, իբրև աշխարհի, անձի բացահայտման միջոց: Կլորավուն, եռամաս նույն հայելուն հանդիպում ենք նկարչի տարբեր գործերում: Հայելու ամեն հատվածի առանձին պատկերումներն ստեղծում են յուրատիպ եռանկարի տպավորություն: «Տեսիլք» (2013) ստեղծագործության կենտրոնական մասում անդեմ կինն է, երկու կողմերում՝ ինտերիերից հատվածներ: «Շուշանիկ» կտավում (2014) նույն հայելին է, որի երկու հատվածները համապատասխանաբար լույսի և ստվերի մեջ են: Լույսի ու ստվերի նույն մոտեցումը հերոսուհու դեմքը կիսել է երկու հավասար մասերի՝ ինչով առավել ընդգծել է հերոսուհու առինքնող, խորհրդավոր էությունը: «Ինքնանկար»-ի (2015) վերևի հատվածում նույն հայելին է, երեք մասերում համապատասխանաբար՝ ականջի, աչքի և բերանի պատկերմամբ: Այստեղ արվեստագետը կրկին դիմել է այլաբանության՝ ասես, հիմք ընդունելով ճապոնական հայտնի իմաստաբանությունը՝ գիտակցված հրաժարում վատ արարքներից և իմաստուն զգուշավորության կիրառում՝ «Չեմ տեսնում չարը, չեմ լսում և չեմ խոսում չարի մասին»: Ի տարբերություն ճապոնական կոմպոզիցիայի, Միրզոյանը հայելին է ընտրել իբրև մարդկային երկվության, այս պարագայում՝ չարի մերժման միջոց:

Միրզոյանն իր յուրօրինակ արվեստում, անսովոր կերպարների միջոցով արտացոլել է նաև դիցաբանական պատումները: «Նայադներ» (նկ. 2) կտավում ներկայացված են հունական դիցաբանության աստվածությունները՝ ջրային երկու նիմփաներ-ջրահարսները: Նրանց մեջտեղում մեղուզայի հիշեցնող սեղանն է, վրան՝ ծովային բույսերով լի ծաղկամանը: Սույնով ակնարկելով, որ ջրային բույսերը ևս կոչվում են նայադներ: Նույն սկզբունքով էլ ստեղծագործության վերին հատվածում նկարիչը պատկերել է տիեզերական, մարդեղային մարմին, հավանաբար հղում անելով Նեպտուն մոլորակի արբանյակի անվանը, որը նույնպես կոչվում է Նեպտուն: Արբանյակի ոչ ճիշտ ֆորման, ձևը նկարիչն արտահայտել է ամորֆ ուրվագծերով:

Արվեստաբան Եկատերինա Իզոֆատովան, անդրադառնալով Միրզոյանի արվեստին, նշում է, որ՝ «Գույնի մեջ է նրա գեղարվեստական մեթոդի զարգացման գրավականը» [2, էջ 9]: Նկարչի գործերը ասույթեր և ավանդույթներ են պատմում գույների, գծերի մարմինների միջոցով: «Այծեմնիկ» (2000) կտավում արտահայտիչ, գեղեցիկ, միաժամանակ խրոխտ ու խիզախ, Անի մայրաքաղաքի նշանավոր դարբին Մլեհի դուստր Այծեմնիկն է՝ մի ձեռքին թուրը, մյուսում՝ թշնամու գլուխը: Էքսպրեսիոնիստական շնչով պատկերված հորինվածքը կոմ-

---

մոդելները, ճանաչում էր նրանց այնտեղ, որտեղ հեղինակը «հեռացել» էր վերջիններից» [4, էջ 27]: Կարծում ենք, ինչպես վերոնշյալում, Փարավոն Միրզոյանի արվեստում ևս, «անդեմ», մոդելից «հեռացած» կերպարներում ավելի քան բացահայտվում է ոչ միայն հերոսը, այլև նրա հոգեբանական դիմանկարը:

պոզիցիոն աղերսներ ունի համաշխարհային կերպարվեստում հանդիպող Հուդիթին ներկայացնող երկերի հետ:



Նկ. 2. Նայադներ, 2009

Իր արվեստում նկարիչը ցույց է տալիս պարզ ու բարդ երևույթների անբաժանելիությունը: Նրա մտորումները, լուսության կերպարումը կտավին յուրահատուկ էներգիա են հաղորդում, երկխոսում՝ կապ հաստատելով նկարչի և դիտողի աշխարհների հետ:

Վրժինը մինչ կտավին հավելը, կարծես, իր մեջ է կլանում արվեստանոցում տիրող դյուխական մթնոլորտը, ներկերով ներծծված օդը, կախարդական լույսը և նկարչի ամբարած հույզերը:

Միրզոյանի արվեստում զգալի տեղ են գրավում դիմանկարները, կանացի կերպարներն՝ առավել ևս: «Խոհեր: Աննա Ասատրյանի դիմանկարը» (<< արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր) հորինվածքում (Նկ. 3) նկարիչը բացահայտել է լայնախոհ և նրբանկատ երաժշտագետի կերպարին բնորոշ յուրահատկությունը՝ հարուստ ներաշխարհը, կամային բնավորությունը: Ինչպես նկատել է արվեստաբան Արարատ Աղասյանը. «Նկարիչը ոչ միայն հաղորդել է երաժշտագետի արտաքին նմանությունը, նրա կեցվածքի ու բնավորության ցայտուն գծերը, այլև ընդհանրացրել է կերպարը՝ այն օժտելով խոհական ու բանաստեղծական ներամփոփ, ներհայաց տրամադրությամբ» [3]: Գրավիչ դիմապատկերից զատ, Փարավոն Միրզոյանը միաժամանակ ընդգծել է մոդելի պոետիկ, ներխոհեմ, վսեմ էությունը: Սա այն բացառիկ գործերից է, ուր բնորդի արտաքին նմանությանը զուգահեռ երևակել է նաև նրա հոգին:



Նկ. 3. Աննա Ասատրյանի դիմանկարը, 2021

### **Պատմության քառուղիներում**

Վերածննդյան արվեստին բնորոշ, նկարչի ստեղծագործության առանցքում մարդն է [5, էջ 7]: Առանձնահատուկ են նշանավոր հայորդիների պատկերում-



ները. Համո Սահյանի «Ինձ բացակա չդնեք...» (2005) դիմանկարում Սյունյաց արևակեզ, կարմիր, ջերմ հողին արմատներով ամուր կառչած բանաստեղծն է, որ տարիների ընթացքին կրում-տանում է սեփական մտատանջությունները, համոզմունքներն ու տառապանքը:

Տիգրան Մանսուրյանի կերպարը միաձուլվելով (2012) դեղին խորքից բխող նրբահյուս երաժշտությանը՝ ստեղծում է այն բարձրագույն պատվանդանը, որի վրա ծնունդ է առնում մեծահամբավ կոմպոզիտորի կերպարը:

Ինքնատիպ կտավ է «Տատիկի պահարանը»: Սերունդների հերթագայության խորհրդանիշն են պահարանի դիմաց նստած կինն ու տղամարդը, նրանց միջև կյանքի խորհրդապատկեր կանաչ բույսն է, պահարանում տատիկի իրերն են՝ անցած-գնացած, սակայն սերունդների հիշողության մեջ դրոշմված պատմությունը:

Նկարչի արվեստում մեծ տեղ են զբաղեցնում տարբեր տարիներին արված քանդակները («Գայանե» 2014, «Զառա» 2016, «Դանիել երաժիշտ» 2017, «Եկատերինա» 2020 ևն), նաև պաստելի աշխատանքները («Պարսկուհի» 2006, «Անուշ Ասլիբեկյան» 2010, «Սվետլանա» 2015, «Կարմիր հագուստով աղջիկը» 2015 ևն), որոնցից շատերը հետագայում դարձել են գեղանկարչական ծավալային ստեղծագործություններ:

Ակադեմիական նկարչությունից մինչ նորագույն հոսանքներից յուրաքանչյուրում (իմպրեսիոնիզմ, սիմվոլիզմ, ֆովիզմ և այլն) գտնելով իր արտահայտչաձևերը, նա ոչ միայն պատմում, այլև առաջ է քաշում կարևոր հարցադրումներ կյանքի, նրա վաղանցիկության, արժեհամակարգի վերաբերյալ: «Նոկտյուրն» (2002) գիշերային լիրիկական, երազային տեսարանում, ռոմանտիկական բնապատկերում առանձնանում են կանացի ճերմակաթույր, երգեցիկ ֆիգուրները: Թույլ լուսավորումն աղճատվում, «ընդհատվում» է ոչ վառ գույների վրձնաքսվածքների առատությամբ՝ հաղորդելով հեղինակի տրամադրությունն ու հույզերը:

### Բնապատկեր

Բնապատկերը Միրզոյանի արվեստում թեև երբևէ միանման չէ, այդուհանդերձ, անկախ հորինվածքի ձևաոճաբանական մոտեցումից, դիտողին է փոխանցվում նկարից անդին գտնվող՝ հեղինակի շնչառությունը, Մայր հողի էներգետիկան: Ինչպես նշում էր Մարտիրոս Սարյանը. «...Առանց Մայր հողի, առանց Հայրենիքի հետ սերտ կապի, անկարող ես գտնել քեզ, սեփական հոգիդ...» [9, էջ 7]: Միրզոյանի բնապատկերը մերթ հովվերգական է և հայրենի երկրի ջերմությունը գովերգող («Երեկոն Սիսիանում» 1986, «Երեկոն Գորիսում» 1986, «Առավոտ լուսո» 1989), մերթ լուսավոր հայրենիքի՝ տիեզերքի դիտակետից մայր հողը պատկերած անդնդախոր վիհերով ու խրոխտ կանգուն լեռներով («Արցախ» 2000, «Ծովից ծով Հայաստան» 2010 պաննոները), մերթ գունալին հակադիր անցումներով կատարված, գրեթե միագույն խորքի վրա առանձնացող վառ, գունեղ բծերի հարաբերակցությամբ («Գարնանային գիշեր» 2003), մերթ երկրաչափական հստակ ձևերով առանձնացող («Կիսված ճակատագրեր» 2003): Այս բնանկարում կապույտի և դեղինի կտրուկ անցումներով հորինվածքը



երկու մասի է բաժանել ստեղծագործությունը: Հայկական լեռնաշխարհի ջերմ արևի, ջինջ երկնքի ու կենսատու շնչող հողի կարմիրի, դեղինի ու կապույտի միաձուլման կենտրոնում երկրաչափական լուծումներով արված խաչաձև ծառն է: Առհասարակ, Միրզոյանի արվեստում ծառերի կտրուկ, սուր անկյունային գրաֆիկական մոտեցումը ստանում է խաչի, հաճախ՝ սվաստիկայի տեսք («Բնանկար այծով» 1997): Այստեղ կրկին հանդիպում ենք նկարչին բնորոշ խորհրդաբանական, խորհրդանշական մտորումներին՝ պատկերանշանների միջոցով նա խոսում է քրիստոնեության կենսահաստատ գոյության մասին. սվաստիկան հանդիպում էր դեռ վաղ քրիստոնեական կատակոմբներում, միջնադարյան տապանաքարերում և այլն:

### **Քրիստոնեության թեման Միրզոյանի արվեստում**

Քրիստոնեության թեման յուրահատուկ տեղ է գրավում Միրզոյանի արվեստում, հաճախ, իրեն բնորոշ սիմվոլիկ նշաններով: Իմպրեսիոնիստական նրբագույն անցումներով, գերզգացմունքային հնչեղությամբ կատարված «Երկնագույն ռապսոդիա» (1998) ստեղծագործությունը երկնքի և երկրի միախառնմանը միաձուլում է նաև «սավառնող» Մոր և Մանկան՝ աստվածային և մարդեղային էակների՝ Աստծո լույսով ողողված եթերայնությունը, ջինջ, մաքրամաքուր էությունը:



Նկ. 4. Տիրամայրը, 2009

Լիովին այլ մոտեցում է ցուցաբերվել կտրուկ, վառ, կորավուն վրձնահարվածներով կատարված «Տիրամայրը» (նկ. 4) կտավում: Աստվածամոր գլխաշորը յուրովի լուսապսակի տպավորություն է թողնում: Առհասարակ, Տիրամոր և Փրկչի կերպարների շրջանաձև-պտուտաձև մեկնաբանումը միմյանց ագուցված, բազմակի լուսապսակների պատրանք է ստեղծում:

Տիրամոր կերպարի մեկնաբանման բացառիկ, ինքնօրինակ հորինվածք է «Իմ հրեշտակը» (2000) աշխատանքը, որն առաջին հայացքից հիշեցնում է մանկան ամուր գրկած մայրիկի: Կերպարներից ճառագող աստվածային լույսն առավել արտահայտիչ է դարձնում մոր՝ թիկունքում պատկերված հրեշտակային թևերը, խոնարհ հայացքը և, ասես, աստվածազարմ լույսից պոկված մի պատահիկ՝ լուսապսակը: Արարչական էությունը համեմատաբար քիչ է ընդգծված «Մայրություն» (2005) կտավում, այդուհանդերձ, ստեղծագործությունը երկու մասի բաժանած կապույտ և դեղին գույները երկնքի և երկրի խորհրդանշին են:

Ուշագրավ է «Իմ մայրը» (1975-76) ստեղծագործությունը: Հայրենի հողին ամուր կանգնած մոր գրկում երեխան է: Կերպարների մեղմ, հանդարտ գույներով մեկնաբանումն ու թիկունքում հայրենի բնության ներկայությունը խոսում են մոր ուժգին և անձնուրաց սիրո մասին:

«Յոթերորդ երկնքում» աշխատանքը (2013) Պիետայի յուրօրինակ պատկերում է: Տիրամոր ծնկներին Փրկիչն է, երկուսն էլ, ասես, երկնքում: Աշխատանքն առանձնանում է մեղմ երկնագույնի նրբագույն անցումներով:

Միզոյանի արվեստում առանձնահատուկ տեղ են գրավում «Խորհրդավոր ընթրիք»-ի կերպարումները: Անկախ կոմպոզիցիոն կառուցվածքից և մեկնաբանման ոճից, նկարչի արվեստում Տիրոջ կերպարն աստվածային զորության ու լույսի փոխանցողն է [7, էջ 19]: Թեմայի մոդեռնիստական մոտեցումը ստացել է սովորականից տարբեր մեկնաբանում՝ տեսարանը պատկերված է այգում: Հայտնի պատմության վերափոխման մեթոդով հեղինակն, ասես, փորձել է ընթրիքի ողջ խորհուրդը տեղափոխել մեր օրեր: Առանձնահատուկ վերերկրային էներգիա է հաղորդում 1992-ին ստեղծված «Խորհրդավոր ընթրիք»-ը: Երկար, ճերմակ սեղանի շուրջ աշակերտներից իր ճերմակ արտահայտչականությամբ առանձնացող Տերն է: Փրկչի դիմագծերը հատուկ ընդգծված չեն, իսկ մատնիչը դիտողին թիկունքով է: Անգամ տպավորություն է ստեղծվում, թե նա ծնկաչոք ապաշխարում է: Բոլոր ներկաների դեմքերը, բացի Հուդայից, լուսավորված են: Հորինվածքն իրապես խորհրդավոր քողով է շղարշված: Քրիստոսի ետևում կամարակապ, Աստծո լույսով ողողված խորքն է: Առանձնակի դիմագիծ չշեշտելով, նկարիչն ամենայն ուժգնությամբ հաղորդել է տվյալ պահի ողջ դրամատիզմն ու հուզական լարվածությունը:

1998-ին ստեղծված «Խորհրդավոր ընթրիքը» (նկ. 5), թերևս, այս թեմայի ամենից յուրահատուկ մեկնաբանումն է: Կտավը բաժանված է հորիզոնական երկու հավասարաչափ հատվածի: Վերին բաժնի կենտրոնում, կապույտ խորքի վրա, Քրիստոսի ճերմակ՝ լայն բացված ձեռքերով սեղանին հենված ուրվանկարն է, առանց ձեռքի կամ դեմքի պատկերման: Փրկչի հայելային արտացոլումն արդեն կարմիր խորքի վրա է՝ ընդգծված առատ, սև պատկերումով: Շեշտ-

ված է երկու՝ երկրային, և՛ բարձրագույն, կատարյալ, հավերժ աշխարհների գոյության գաղափարը: Հին հունական մտածող Պլատոնի պատկերացումների համաձայն, երկրային իրականությունը լոկ շղարշն է՝ գերագույն, անդրշիրիմյան աշխարհի աղճատված նմանակումը: Եվ մարդը կապող օղակ է աստվածային և մարդեղային աշխարհների միջև:



Նկ. 5. Խորհրդավոր ընթրիք, 1992

Տիրոջ կրկնակի կերպարն ունի նաև կարևորագույն մեկնաբանում՝ նրա պատկերը նման է զանգ-կոչնակի, որի առաքելությունը զանգերի միասնական ղողանջի վերստին հնչեցումն է:

### Եզրակացություն

Նկարիչ Փարավոն Միրզոյանի ստեղծագործությունն առանձնանում է իր բազմաշերտ մոտեցմամբ և ընդգրկում արվեստի տարբեր ուղղություններ՝ սկսած դասականից մինչև մոդեռն:

Միրզոյանի ստեղծագործական ուղին հաճախ հատվում կամ զուգահեռ ընթանում է մշակութային տարբեր ժամանակաշրջանների հետ՝ ծնելով բազմազան թեմաներ, սակայն այդ ամենում ակնառու է նկարիչի կենսունակ, անհագ հետաքրքրությունը կյանքի նկատմամբ:

Միրզոյանի վաղ շրջանի կոմպոզիցիաները կրում են ակադեմիական արվեստի դրոշմը: Նրա արվեստում ռեալիզմը բառացի չէ. այն արտահայտվում է խորհրդանշանների, մետաֆորների և այլաբանական պատկերների միջոցով՝ փոխանցված կերպարներին:

Նկարիչի ստեղծագործության մեջ նշանակալի տեղ են զբաղեցնում դիմանկարները, հատկապես՝ կանանց: Դիմելով կանացի պլաստիկային՝ նա առավել ընդգծում է նրանց մարմնի կառուցվածքը, այլ ոչ թե դեմքերը:

Միրզոյանն իր յուրահատուկ ստեղծագործության մեջ անդրադարձել է նաև դիցաբանական թեմաների՝ օգտագործելով անսովոր կերպարներ, ցույց տալով պարզ և բարդ երևույթների անբաժանելիությունը:

Միրզոյանի արվեստում բնապատկերը երբեք միատեսակ չէ. երբեմն հովվերգական, ներդաշնակ՝ հայրենի հողի սրբությունը գովերգող, իսկ երբեմն ներկայացնում է հայրենիքը տիեզերական տեսանկյունից՝ իր վեհաշուք հովիտներով և բարձրաբերձ ու հաստատակամ լեռներով:

Նկարիչի արվեստում մեծ տեղ են զբաղեցնում տարբեր տարիներին կատարված քանդակները, ինչպես նաև պաստելով արված աշխատանքները, որոնցից շատերը հետագայում դարձել են եռաչափ արվեստի գործեր:

Միրզոյանի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ ունի քրիստոնեության թեման՝ հաճախ նրան բնորոշ խորհրդանշական դետալներով: Միրզոյանը բազմիցս անդրադարձել է «Խորհրդավոր ընթրիքի» պատկերմանը: Վերին բաժնի կենտրոնում, կապույտ խորքի վրա, Քրիստոսի ճերմակ՝ լայն բացված ձեռքերով սեղանին հենված ուրվանկարն է, առանց ձեռքի կամ դեմքի պատկերման: Փրկչի հայելային արտացոլումն արդեն կարմիր խորքի վրա է՝ ընդգծված առատ, սև պատկերումով: Շեշտված է երկու՝ երկրային, և՛ բարձրագույն, կատարյալ, հավերժ աշխարհների գոյության գաղափարը:

Տիրոջ կրկնակի կերպարն ունի նաև կարևորագույն մեկնաբանում՝ նրա պատկերը նման է զանգ-կոչնակի, որի առաքելությունը զանգերի միասնական ղողանջի վերստին հնչեցումն է:

### Գրականություն

1. Աղայան Ա. Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում. Երևան, Ոսկան Երևանցի, 2009:
2. Իզոֆատովա Ե. Փարավոն Միրզոյան. Երևան, Նահապետ, 2019:

3. Քամայյան Մ. Դիմանկարը Փարավոն Միրզոյանի արվեստում. Երևան, Նահապետ, 2022:
4. Арагон Л., Анри Матисс, Роман, т. 2. Москва, Прогресс, 1978.
5. Долгов К. Итальянские этюды. Москва, Художественная литература, 1987.
6. Илиади А. Природа художественного таланта. Москва, Советский писатель, 1965.
7. Майкапар А. Новый Завет в искусстве (очерки иконографии западного искусства). Москва, КРОН-ПРЕСС, 1998.
8. Матис, О рисунках Матиса (автор вступительной статьи Левитин Е.). Ленинград, Советский художник, 1969.
9. Сарьян М. Избранное. Ереван, Принтинфо, 2009.

## References

1. Aghasyan A. The Development Paths of Armenian Fine Arts in the 19th-20th Centuries. Yerevan, Voskan Yerevantsi, 2009 (In Armenian).
2. Izofatova E. Paravon Mirzoyan. Yerevan, Nahapet, 2019 (In Armenian).
3. Kamalyan M. The Portrait in the Oeuvre of Paravon Mirzoyan. Yerevan, Nahapet, 2022 (In Armenian).
4. Aragon L. Henri Matisse: A Novel, Vol. 2. Moscow, Progress, 1978 (In Russian).
5. Dolgov K. Italian Studies. Moscow, Khudozhestvennaya Literatura, 1987 (In Russian).
6. Iliadi A. The Nature of Artistic Talent. Moscow, Sovetsky Pisatel, 1965 (In Russian).
7. Maykapar A. The New Testament in Art (Essays on the Iconography of the Western art). Moscow, Kron-Press, 1998 (In Russian).
8. Matisse. On Matisse's Drawings (with an introductory article by E. Levitin). Leningrad, Sovetsky Khudozhnik, 1969 (In Russian).
9. Saryan M. Selected Works. Yerevan, Printinfo, 2009 (In Russian).

## МЕЖДУ КЛАССИКОЙ И МОДЕРНОМ: ИСКУССТВО ФАРАОНА МИРЗОЯНА

РИПСИМЕ ВАРДАНЫН\*

**Для цитирования:** Варданян, Рипсима. “Между классикой и модерном: искусство Фараона Мирзояна”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 183-198. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-183

Творчество художника Фараона Мирзояна характеризуется своим многогранным подходом и охватывает различные направления искусства, включая в себя различные направления от классики до модерна.

Первым учителем Мирзояна был народный художник Армении, заслуженный художник России Захар Хачатрян. Позже, окончив Ленинградский государ-

---

\* Преподаватель Ереванского государственного университета, кандидат искусствоведения, hripsime.vardanyan@ysu.am, статья представлена 10.01.2025, рецензирована 20.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

ственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, в 1975 году, Мирзоян вернулся на родину.

Его творческий путь пересекается, а иной раз идет параллелью с разными эпохами мировой культуры, порождая разные темы, но при всем этом выявляется животворный, ненасытный интерес художника к жизни.

Ранние композиции Мирзояна несут на себе печать академического искусства. Реализм в его искусстве не буквален, он выражается через символы, метафоры и аллегории, переданные героям. Значительное место в творчестве художника занимают портреты, особенно женские. Обращаясь к женской пластике, он подчеркивает более их фигуры, чем лица.

В своем уникальном творчестве Мирзоян также отразил мифологические сюжеты через необычных персонажей, показал нераздельность простых и сложных явлений.

Пейзаж в творчестве Мирзояна никогда не бывает одинаковым, порой природа на холстах художника идиллическая – воспевающая священность родной земли, порой изображающая родину со вселенского ракурса с ее величественными долинами и возвышенно-стойкими горами.

Большое место в творчестве художника занимают выполненные в разные годы скульптуры, а также работы пастелью, многие из которых впоследствии стали объемными произведениями искусства.

Особое место в творчестве Мирзояна занимает тема христианства, нередко с характерными для него символическими знаками. Мирзоян неоднократно обращался к теме «Тайной вечери».

«Тайная вечеря» (1998) является, пожалуй, самой лаконичной трактовкой данной темы. Полотно горизонтально разделено на две равные половины. В центре верхней части, на синем фоне, изображен белый силуэт Христа. В нижней части картины – зеркальное, перевернутое отражение Спасителя на красном фоне, с черной заливкой контура. Подчеркнута идея о существовании двух миров. Двойной образ Господа имеет и важное толкование: его образ подобен звонарю, миссия которого – повторять единый звон колоколов.

**Ключевые слова:** Фараон Мирзоян, пейзаж, портрет, натюрморт, скульптура, христианство, классика и модерн.

## BETWEEN CLASSICISM AND MODERNISM: THE ART OF PARAVON MIRZOYAN

HRIPSIME VARDANYAN\*

**For citation:** Vardanyan, Hripsime. "Between classicism and modernism: the art of Paravon Mirzoyan", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 183-198. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-183

The article is a review of the creative life of the famous artist Paravon Mirzoyan. His art is multifaceted and covers various trends from classicism to modernism.

The first teacher of Paravon Mirzoyan was the People's Artist of Armenia, Honored Artist of Russia Zakar Khachatryan. After graduating from the Ilya Repin Institute of Fine Arts, Sculpture and Architecture, the artist returned to his homeland.

His creative path intersects and parallels different epochs of world culture.

Mirzoyan's early works bear the stamp of academic art. Realism in his art is not literal: it is expressed through symbols, metaphors and allegories conveyed to the characters. Portraits occupy a significant place in the artist's oeuvre, especially female figures, where bodies are often even emphasized more, than faces.

The artist also painted mythical subjects with unusual characters, showed the continuity of the simple and complex phenomena.

The landscape in Mirzoyan's art is never the same. Nevertheless, regardless of the stylistic approach to the composition, the viewer feels the breath of the painter through the picture, senses the energy of Mother Earth.

Many of the artist's sculptures, created in different years, became works of three-dimensional painting.

The theme of Christianity, often with characteristic symbolic signs, occupies a special place in Mirzoyan's oeuvre. The characters of The Last Supper are exceptional. "The Last Supper", created in 1998, is, perhaps, a most unique interpretation of this theme. The canvas is horizontally divided into two equal parts. In the upper half is Christ's white blank silhouette leaning on the table with his arms wide apart. The mirror image of the Savior is highlighted by black, thereby emphasizing the idea of two worlds: the heavenly – perfect and eternal, and the earthly. This dual image of Lord also has an important symbolic interpretation: the silhouette reminds of a sacred bell, which announces the presence of Christ and in that way makes the evil spirits disappear.

**Key words:** Paravon Mirzoyan, landscape, portrait, still-life, sculpture, Christianity, classicism and modernism.

---

\* Lecturer at the Yerevan State University, Doctor of Arts, hripsime.vardanyan@ysu.am. The article was submitted on 10.01.2025, reviewed on 20.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

## ՍԵՐԻԿ ԴԱՎԹՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐ ԲԱՅԱՀԱՅՏՈՒՄ (ԶԵՌԱԳՈՐԾ ՏԻԿՆԻԿ-ԱՍԵՂԱՄԱՆ)

### ՄԵՐԻ ՔԵՇԻՇՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Քեշիշյան, Մերի: «Սերիկ Դավթյանի արվեստի ստեղծագործության նոր բացահայտում (ծեռագործ տիկնիկ-ասեղաման)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 199-217. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-199

Անվանի արվեստաբան, ազգագրագետ, գիտնական, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի և արվեստագիտության ոլորտի փորձառու մասնագետ, մանկավարժ, պետական-հասարակական գործիչ, ՀՍՍՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ Սերիկ Ստեփանի Դավթյանը (1893-1978) 1946 թ. վերադառնալով աքսորից՝ իր հետ բերում է մի առարկա, որից չի բաժանվում ողջ կյանքի ընթացքում: Դա կտորից պատրաստված ասեղների աման է, բարձիկ, տիկնիկի տեսքով (ոճավորված): Առարկան ի սկզբանե նախատեսված է եղել ասեղներ պահելու համար, այն է՝ որպես ասեղաման: Այն Ս. Դավթյանի՝ բռնադատվածության տարիներին պատրաստված և պահպանված միակ առարկան է, որը ստեղծվել է կանանց ճամբարում (օգտագործել է ողջ կյանքի ընթացքում):

Հոգվածում մանրամասն նկարագրվում է հատուկ նշանակություն ունեցող այդ առարկան, պատրաստման նյութը, ստեղծման պատմությունը, ստեղծագործական աշխատանքի մանրամասները և վերլուծվում կարևոր այլ փաստեր, որոնք հեղինակը կարողացել է հավաքել:

Ասեղամանը պատրաստվել է 1939-45 թթ. ընթացքում, Մագադանում: Այն երկար ճանապարհ է անցել Ս. Դավթյանի հետ, ի վերջո, նրա մահից տասնամյակներ անց՝ հանգրվանելով Դիլիջանում: Հատկանշական է, որ ասեղաման-բարձիկը ունի դպրոցական աղջկա տեսք, իսկ դրա փափուկ, գործածելի հատվածը լցված է բռնադատված կին բանտարկյալների մագերով (բացատրությունը տրված է):

Ս. Դավթյանի մահից հետո ասեղաման-տիկնիկը մնացել է դստեր մոտ, որն օգտագործել է այն մինչև 1990-ական թվականները և խնամքով պահել:

Հոգվածի առաջին մասում համառոտ, բայց բովանդակալից, հեղինակն անդրադարձել է Ս. Դավթյանի կյանքին ու մասնագիտական գործունեությանը:

**Բանալի բառեր՝** Սերիկ Դավթյան, Դիլիջան, հայկական ասեղնագործություն, աքսոր, տիկնիկ, ասեղ, դեկորատիվ կիրառական-արվեստ:

### Ներածություն

#### (Ս. Դավթյանի կենսագրական և մասնագիտական գործունեության շուրջ).

Սերիկ Դավթյանը հայագիտության և կիրառական արվեստի մասնագիտական բնագավառի ավագ սերնդի անվանի դեմքերից է, դրա անխոնջ ուսումնասիրողը, գիտնական, արվեստագետ-ազգագրագետ, մանկավարժ, պետական և հասարակական գործիչ:

Նրան դժվար է ներկայացնել մեկ ամբողջության մեջ, քանզի միշտ մի կարևոր դրվագ բաց է մնում: Ս. Դավթյանի կյանքը երեք շրջափուլերի մի հանրա-

---

\* Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտաշխատող, marykeshishian@mail.ru, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 10.10.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.01.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:



գումար է՝ մանկավարժական և պետական-հասարակական (1913-1937), բռնադատվածության (1937-1946) և գիտական գործունեության (1948-1978):

Վաստակաշատ գիտնականը տարիներ շարունակ ջանասիրությամբ հավաքել և կորստից փրկել է հայ վարպետների ձեռագործ արժեքները (գորգեր, կարպետներ, ասեղնագործ աշխատանքներ, ժանյակներ, զանազան ձեռագործ ստեղծագործություններ) և մանրամասն ուսումնասիրել դրանք, մասնագիտական ասպարեզում մնալով եզակի: Հավաքչական աշխատանքը չի սահմանափակվել միայն Հայաստանում: Նա կիրառական արվեստի ձեռագործ նմուշներ է հավաքել աշխարհի չորս ծագերում ապրող հայերից, իր գիտական աշխատանքներում օգտագործել դրանք, առանձնացրել ու բնորոշել նախշերի, դրա տարատեսակների, գույների և ոճի բազմաթիվ ձևերը, որոնցով աշխատել է հայ կինը: Եզակիորեն քիչ է պատահում, որ ուսումնասիրողը նաև ստեղծագործող լինի: Այս պարագայում Ս. Դավթյանն առանձնանում է և՛ որպես ստեղծագործող վարպետ, և՛ որպես գիտնական արվեստագետ, հմուտ և բանիմաց ազգագրագետ [15]:

Ծնվել է 1893 թ. սեպտեմբերի 18-ին, Դիլիջան քաղաքում, տոհմիկ մանկավարժ Ստեփան Դավթի Դավթյանի (1868-1935) ընտանիքում: Նախնական ուսումնառությունը ստացել է Դիլիջանի ծխական դպրոցում: Առաջին ուսուցիչներից մեկը եղել է հայրը, որը Դիլիջանում մեծ հարգանք վայելող մտավորականներից էր:

1906 թ. Ս. Դավթյանն ընդունվում է Թիֆլիսի ռուսական 3-րդ օրիորդաց (իգական) գիմնազիան, որը ոսկե մեդալով ավարտում է 1912 թ., իսկ 1914 թ.՝ նույն գիմնազիայի մանկավարժական կուրսերը [10, էջ 3]: Այդ տարիներից մտերմանում է բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանին և նրա ընտանիքին [4, էջ 606-619]:

1914 թ. ծննդավայր Դիլիջանից սկսվում է Ս. Դավթյանի մանկավարժական առաջին գործունեությունը: Որոշ ժամանակ աշխատելուց հետո մեկնում է Բաքու, հետո Աստրախան և այնտեղից Սարատով, որտեղ զբաղվում է ուսուցչական գործունեությամբ: 1918 թ. ընդունվում է Սարատովի համալսարանի պատմա-լեզվագրական ֆակուլտետ (սովորել է մինչև 1920 թ.):

1920-ական թթ. արդեն Խորհրդային Հայաստանում Ս. Դավթյանը մանկավարժական աշխատանքը զուգակցում է հասարակական և պետական գործունեության հետ՝ աշխատելով ժողովրդական կրթության բնագավառում, ապա՝ պետական կառավարման համակարգում:

Նշանավոր հոգեբան, մանկավարժ Գուրգեն Էդիլյանի խորհրդով Դիլիջանի գիմնազիայում ռուսաց լեզվի և գրականության դասեր է վերցնում, 1920-21 թթ. քաղաքային գրադարանում ստեղծում Դիլիջանի առաջին գավառագիտական թանգարանը [12, էջ 4]:

Դիլիջանյան աշխատանքային տարիների ընթացքում անձնապես ծանոթ է եղել հասարակական գործիչ, իշխանուհի Մարիամ Դուլսանյան-Թումանյանին, որը Դիլիջանի դպրոցի հոգաբարձուների խորհրդի անդամ լինելով՝ աջակցում է Սերիկին [7, էջ 22]: Հատկապես Դիլիջանի դպրոցներին և կրթական գոր-

ծին առնչվող ասպարեզում Ս. Դավթյանի ներդրումը մեծ է: Նրա շնորհիվ 1920-ական թթ. սկզբին Դիլիջանում, Նոր Դիլիջանում (Պապանինո), Պողոս-քիլիսայում (Շամախյան), Զարխեշում (Կույբիշև, այժմ՝ Հաղարծին), Իջևանում, Սևքարում բացվում են առաջին մանկապարտեզները [1, էջ 18]:

1921 թ. Սերիկը գործուղվում է Էջմիածին՝ աշխատելու որպես գավառային լուսբաժնի վարիչ: Նախապես Երևանում Ե. Չարենցից ընդունում է արվեստի բաժինը: Մեկ տարի ուսանում է Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետում (1922-23 թթ.)՝ համատեղությամբ դասավանդելով Երևանի Ն.Կ. Կրուպկայայի անվան (այժմ՝ Նիկոլ Աղբալյանի) դպրոցում:

1923 թ., մի կարճ ժամանակ, ամուսնու՝ Ներսես Ստեփանյանի<sup>1</sup> հետ ապրում է Մոսկվայում<sup>2</sup>: ՀԿԿ Կենտրոնական կոմիտեի առաջին քարտուղար, պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանի հրավերով 1924 թ. վերադառնում է Հայաստան՝ կրկին հաստատվելով Դիլիջանում: Այստեղ պաշտոնավարում է ժողովրդական կրթության բնագավառում, ղեկավարելով մի շարք պատասխանատու պաշտոններ, միաժամանակ զբաղվում ուսուցչությամբ:

1925 թ. աշխատանքային նշանակում է ստանում Երևանում՝ կրկին կրթության բնագավառում շարունակելով աշխատանքը և զուգահեռ զբաղվելով մշակութային ու կազմակերպչական հարցերով: 1934-37 թթ. եղել է ՀԿ(Բ)Կ Կենտկոմի կուլտպրոպագանդայի և դպրոցական բաժինների վարիչ, Երևանի քաղաքային խորհրդի ժողովրդական կրթության բաժնի վարիչ:

Ս. Դավթյանին շարունակ մտահոգել են նաև Հայաստանում ապրող ազգային փոքրամասնությունների կրթության հարցերը: Նրան է վստահվել ղեկավարել հայկական սեկցիան: Նշյալ բնագավառում հատուկ ուշադրություն է հատկացրել ազգային համայնքներին (ռուսներ, քրդեր, եզդիներ, հույներ, ասորիներ, մոլդականներ, մորդվաններ, ադրբեջանցիներ) [8, էջ 76]:

Ս. Դավթյանի շնորհիվ, Լուսավորության ժողկոմի թույլտվությամբ, քրդերեն լեզվով, բայց հայերեն տառերով, 1921 թ. Էջմիածնի տպարանում հրատարակվում է քրդագետ, ազգագրագետ Լազոյի<sup>3</sup> կազմած քրդական առաջին այբբենարանը, որը կոչվել է «Շեմս» (Արև), մինչև կմշակվեր այբուբենը [11]:

<sup>1</sup> **Ստեփանյան Ներսիկ (Ներսես) Միքայելի** (1898, Ելիզավետպոլ – 1937, Երևան), տնտեսագետ, պետական, կուսակցական գործիչ, ԵՊՀ Քաղտնտեսության ամբիոնի վարիչ, 1933-37 թթ. Սովետական Հայաստանի Լուսժողկոմ: Անհիմն մեղադրվել և գնդակահարվել է 1937 թ. հուլիսի 8-ին Երևանում: Արդարացվել է հետմահու, 1956 թ. հունիսի 1-ին:

<sup>2</sup> Սերիկ Դավթյանն իր կյանքի մոսկովյան ժամանակաշրջանում ամուսնու հետ բնակվել է Լազարյան ճեմարանի շենքում, որտեղ նրանց մշտական հյուրն է եղել Եղիշե Չարենցը:

<sup>3</sup> **Աբե Լազո** (Լազարյան Հակոբ, 1864, Հին Բայազետ – 1926, Թիֆլիս), մշակութային, կրթական գործիչ, անվանի քրդագետ, թատերագետ:



Սերիկ Դավթյան, Դիլիջան, 1956 թ.

1934-37 թթ. Ս. Դավթյանը ղեկավարում է Երևանի քաղաքային խորհրդի ժողովրդական կրթության բաժինը: Այդ տարիներին խմբագրում է մի շարք մանկապատանեկան թերթեր ու ամսագրեր (այդ թվում՝ «Ժողովրդական լուսավորություն», «Հոկտեմբերիկ», «Պիոներ», «Պիոներ կանչ»), եղել է դրանց հիմնադիրներից: Նա խմբագիրն է եղել «Տեղեկագիր ՀՍԽՀ Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատի» և «ՀՍԽՀ ժողովրդական լուսավորություն» ամսագրերի: Ի դեպ, Ս. Դավթյանը համարվում է նաև Երևանի պատանի հանդիսատեսի թատրոնի (ՏՅՈՒԶ) հիմնադիրներից մեկը [14, էջ 58]:

1936 թ. վերջից մինչև 1937 թ. օգոստոս, ընդամենը 7-8 ամսում, Ս. Դավթյանի նախաձեռնությամբ և իր տրամադրության տակ գտնվող միջոցներով կառուցվել է դպրոցական յոթ շենք (Բութանիա թաղամասի երկու դպրոց, որոնցից մեկը նախատեսված է եղել հայրենադարձների երեխաների համար, Երկաթուղային կայարանի դիմացի դպրոցը, Մայակովսկու անվան դպրոցը, Նորքի թիվ 117 դպրոցը ևն), Երևանի Արծաթյան փողոցի վրա գտնվող ՀՍՍՀ ԳԱ հին շենքը:

1937 թ. մայիսի 21-ին, բազմաթիվ հայ մտավորականների հետ, շատերի նման համարվելով այլախոհ և ժողովրդի թշնամի, անհիմն զրպարտությամբ, ձերբակալվում է Ներսիկ Ստեփանյանը [2, էջ 69-79]: 1937 թ. օգոստոսի 4-ին

ծերբակավում է Ս. Դավթյանը: Նա ստալինյան ցուցակով Հայաստանում ծերբակալման հրաման ստացած առաջին կինն է<sup>4</sup>:

Ս. Դավթյանը դատապարտվում է 10 տարվա ազատազրկման՝ հինգ տարով քաղաքացիական իրավունքների սահմանափակմամբ: Աքսորվում է Մագադան՝ նախապես կալանքը անցկացնելով Վլադիմիրի և Սուզդալի բանտերում:

Տարիներ անց, Ե. Չարենցի մասին գրած հուշերում, այդ դժոխային օրերի մասին Ս. Դավթյանը հիշել է. «Մենք համոզված էինք, որ մեր օրերում չի կարող ողբերգություն լինել... Բայց եղավ պատմության մեջ չտեսնված ողբերգություն. կապարի պես ծանրություն իջավ մեր սրտերի, մեր էության վրա... ամեն մարդ դիմանալ չէր կարող: ...Վտանգը պտտվում էր մեր գլխի վրա, մեր շրջապատը դատարկվում էր արագորեն, անհասկանալի կերպով, ինչպես երևի լինում է ժանտախտի ժամանակ: Ծանր պայմանները օղակում էին, ճնշում» [6, 5]<sup>5</sup>:



Սերիկ Դավթյանի աքսորյան օրերից պահպանված միակ լուսանկարը, Մագադան, 1944 թ.

<sup>4</sup> Ստալինյան ցուցակը ԽՍՀՄ Գերագույն դատարանի ռազմական կոլեգիայի կողմից դատապարտման ենթակա այն անձանց անվանական ցուցակն էր, որոնք մինչև դատարան ուղարկվելը հաստատվում էին անձամբ Ի. Ստալինի և Քաղբյուրոյի մյուս անդամների (Վ. Մոլոտով, Լ. Կազանովիչ, Կ. Վորոշիլով, Ա. Ժդանով, Ա. Միկոյան) կողմից:

<sup>5</sup> Ս. Դավթյանի այս հուշագրության ձեռագիրը պահվում է Ե. Չարենցի տուն-թանգարանում (ՀՖ 7151): Գրել է 1972 թ.: Նվիրատուն Ս. Դավթյանի և Ն. Ստեփանյանի դուստրն է՝ Ներիկ Ներսեսի Դավթյանը, որը 1997 թ. այն հանձնել է տուն-թանգարանին: Բաղկացած է 43 ձեռագիր թերթից (տարբեր չափերի): Հուշագրությունը 1997 թ. վերատպվել է «Յառաջ» շաբաթաթերթում:

ՆԳԺԿ-ից Ս. Դավթյանին՝ այլ կանանց հետ, տեղափոխում են Երևանի քաղաքային բանտ<sup>6</sup>։ Հենց այստեղ, ուր բազում զրկանքներ է կրում, լսում է իր սիրելիների և մտերիմների մահվան բոթը, այդ թվում նախկին ամուսնու՝ Ն. Ստեփանյանի, որը ժամանակի ամենալուսավոր անհատականություններից և մտավորականներից մեկն էր։

1939 թ. «Ջուռմա» հայտնի նավը, ՍՍՀՄ տարբեր հանրապետություններից հարյուրավոր բռնադատվածների հետ, Ս. Դավթյանին հասցնում է Մագադան (Կոլիմա)։ Աշխարհից կտրված, կյանքից պոկված ու զրկանքների մագաղանյան այդ դաժան տարիները ամեն դեպքում չկոտրեցին նրա համառ ու տոկուն կամքը։ Դրանք ծանր փորձությունների ժամանակներ էին։ Այստեղ է, որ օրերի պարապը լրացնելու և մտքով դաժան առօրյայից կտրվելու համար, սկսում է զբաղվել ասեղնագործությամբ, նախ երկար ժամանակ աշխատելով նոր կառուցվող քաղաքի շենքերի ու ճանապարհների շինարարության վրա, իսկ հետո՝ բռնադատվածների ճամբարի կարի արտադրամասում և ասեղնագործության ցեխում [17, էջ 265-325]<sup>7</sup>։ Նույնիսկ աքսորում, բանտային ղեկավարության ընտանիքների համար արվող ձեռագործ աշխատանքների, հյուսվածքների նախշերի հորինվածքներում է գտնում իր հոգեկան անդորրը և հավասարակշռությունը։ Վճռական բնավորության տեր լինելով՝ տոկաց, ճակատագրի դավերն ու ցավերը ամրացրին նրա հոգին, միտքն ու կամքը։ Արվեստագետ, թատերագետ Ռ. Զարյանի վկայությամբ՝ Ս. Դավթյանի համոզմունքներից մեկն այն էր, որ մարդու ճշմարիտ էությունը, տեսակը և բարոյականության չափը ստուգվում է բանտում և աքսորում [9, էջ 121]։

Ս. Դավթյանի աշխատանքային անձնական գործը պահվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվում (աշխատել է 1958-78 թթ.)։ Հետաքրքիր տեղեկություններ են պարունակում նրա ձեռքով գրված մի քանի ինքնակենսագրականները, որոնցից մեկում նշել է. «Իմ աշխատանքային գործունեության վերելքի ժամանակ ես զրպարտվել և 1937 թ. օգոստոսի 4-ին ձերբակալվել եմ, աքսորվելով Կոլիմա, Մագադան։ Ճամբարներում աշխատել եմ ամենատարբեր բնագավառներում և ձեռք բերել մի քանի մասնագիտություններ, որոնցից իմ կյանքում մեծ տեղ զբաղեցրեց ձեռագործը։

1946 թ. լավ աշխատելու շնորհիվ՝ ինձ թույլատրվեց վերադառնալ հայրենիք, Դիլիջան։

1947 թ. աշխատել եմ Դիլիջանի Ղ. Աղայանի անվան քաղաքային գրադարանում։ Սիրելով գիրքը, գրադարանը՝ կարողացա միանգամայն ավերված գրադարանը ոտքի կանգնեցնել, պատրաստել կադրեր՝ հետագա աշխատանքի համար։ 1937 թվականից, դեռևս բանտում լինելով, այլ կանանց հետ զբաղվում

<sup>6</sup> Տևական ժամանակ Սերիկ Դավթյանն ու Զապել Եսայանը եղել են միասին նույն բանտախցում։

<sup>7</sup> Ավելի ուշ, բանտարգելության վերջին տարիներին, աշխատել է բռնադատվածների ճամբարի հիվանդանոցում և դեղատանը։

էի կար ու ձևով, ձեռագործ աշխատանքով: Ճամբարում մագադանյան տեղի կար ու ձևի արտադրամասում, մի քանի տարի շարունակ բրիգադիր եմ եղել, որտեղ հնարավորություն ունեի մոտիկից ծանոթանալ Սովետական Միության շատ ժողովուրդների ձեռագործ աշխատանքներին:

...Հայաստան վերադառնալով ես համոզվեցի, որ չեմ կարող զբաղվել կրթական և կուսակցական աշխատանքների գործերով և իմ ողջ ազատ ժամանակը նվիրեցի հայկական ժողովրդական ձեռագործ արվեստի ուսումնասիրությանը: Այս գործում շատ օգնեց գորգագործության և ձեռագործի բնագավառներում իմ ունեցած հմտությունները, որոնք ինձ մոտ զարգացած էին դեռևս մանկությունից, ինչպես նաև տեսական այն պատրաստվածությունը, որը ձեռք էի բերել Սարատովում՝ ազգագրագետ, պրոֆեսոր Սոկոլովի մոտ, որը ամենի մասին հետաքրքրվում էր Թուրքիայից եկած և Սարատովում, Սամարայում և Մերձվոլգյան շրջաններում ապրող հայ գաղթականներից<sup>8</sup>:

Դիլիջանի Ղ. Աղայանի անվան քաղաքային գրադարանում Ս. Դավթյանը ստեղծում է ասեղնագործության խմբակներ, նյութեր հավաքում իր ապագա աշխատությունների համար: Բռնադատված լինելով, նրա վրա դրված էին սահմանափակումներ և արգելքներ, որոնք զգուշորեն շրջանցելով՝ Ս. Դավթյանը գիշերով, գաղտնի հասել է Երևան և ծանոթ-բարեկամներից գրքեր և նյութեր հավաքել Դիլիջանի գրադարանի և իր ուսումնասիրելիքի համար: Գրադարանային բնագավառին մասնագիտորեն քաջատեղյակ լինելով՝ 1960 թ. լույս է տեսնում նրա «Դիլիջանի քաղաքային գրադարանը» աշխատությունը:



Ս. Դավթյանը ասեղնագործության խմբակի սանուհիների հետ, Դիլիջան, 1949 թ.

<sup>8</sup> Շարադրանքը ռուսերեն է: Թարգմանությունը մերն է:

1954 թ. վերականգնվում են Ս. Դավթյանի իրավունքները: 1955 թ. նա վերջնականապես արդարացվում է և տեղափոխվում Երևան: Չնայած առաջացած տարիքին և խաթարված առողջությանը՝ կրկին մեծ եռանդով և նվիրումով՝ ձեռնամուխ է լինում լուրջ գիտական աշխատանքի:

1958 թ. ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի դիրեկտոր Ռուբեն Զարյանի հրավերով Ս. Դավթյանն աշխատանքի է անցնում ՀԽՍՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտում՝ գիտական աշխատանքը զուգակցելով գործնականին, կարծես շտապելով լրացնել այն բացը, որը խել էին նրանից ազատագրված 10 տարիները:

Ս. Դավթյանի նախաձեռնությամբ Հայաստանի շատ բնակավայրերում (Երևան, Էջմիածին, Դիլիջան, Վանաձոր, Գյումրի, Սևան) հիմնվում են ձեռագործի խմբակներ:

Ս. Դավթյանը ջանասիրաբար ուսումնասիրում է միջնադարյան հայ արվեստը, մանրանկարչությունը, ոսկերչությունը, փայտագործությունը, ճարտարապետությունը, խաչքարային զարդարվեստը և քանդակը՝ վստահ լինելով, որ ասեղնագործությունն իր ներքին բովանդակությամբ և ոճով ընդհանրություն ունի արվեստի այս ճյուղերի հետ: Եվ հաջորդիվ լույս են տեսնում երախտաշատ գիտնականի ալբոմներն ու մենագրությունները՝ «Ասեղնագործության ձեռնարկ» (Ե., 1956 և 1963 (երկրորդ հրատարակություն)), «Հայկական ժանյակ» (Ե., 1966), «Հայկական ասեղնագործություն» (Ե., 1972), «Հայկական կարպետ» (Ե., 1975), «Մարաշի ասեղնագործություն» (Ե., 1978), «Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության» (Ե., 1981) աշխատությունները: Վերջին երկուսը լույս են տեսել արվեստագետի մահից հետո:

1963 թ. 70-ամյա Ս. Դավթյանը պաշտպանում է թեկնածուական ատենախոսություն արվեստագիտության գծով՝ «Ակնարկներ հայկական ասեղնագործ արվեստի պատմությունից» թեմայով [17, էջ 458-471]<sup>9</sup>:

Ակներև, հայագիտական արժեքավոր աշխատություններ ստեղծելու և ուսումնասիրելու համար պետք է ունենալ ոչ միայն եռանդ և հետևողականություն, տեղից-տեղ շրջելու և հավաքչական աշխատանք կատարելու ժամանակ, այլև ազգային կիրառական արվեստի ոճի և ավանդների հմուտ իմացություն, ավելին՝ եզակի նվիրում գործին: Այդ ամենին իրապես տիրապետել է Ս. Դավթյանը:

Տարիներ շարունակ թղթակցել է «Սովետական մանկավարժ», «Հայաստանի աշխատավորուհի», «Սովետական Հայաստան» ամսագրերին, քաղաքային և հանրապետական թերթերին (հատկապես իր ծննդավայրի «Դիլիջան» թերթին): Պարբերաբար բազմաթիվ հրավերներ ու հանդիպումներ է ունեցել հանրապե-

<sup>9</sup> Ս. Դավթյանի թեկնածուական ատենախոսության պաշտպանությունը բացառիկ երևույթ է համարվել, զարմացնելով հայ գիտական հասարակությանը: Առաջացած տարիքում նա կատարել է արդյունավետ և գիտական արժեքավոր պրպատումներով լի աշխատանք, որի թեման հայ ձեռագործ արվեստի պատմության ուսումնասիրությունն է (մինչև օրս համարվում է անգերազանցելի): Ապշեցուցիչ է եղել այն եռանդն ու նվիրվածությունը, որն արվեստագետն ի հայտ է բերել իր բեղուն աշխատանքով: Այս մասին գրվել է Ս. Դավթյանին նվիրված բազում հոդվածներում և հարցազրույցներում:

տության տարբեր քաղաքների և գյուղերի մշակույթի տների, ասեղնագործության խմբակների անդամների, դպրոցականների հետ, որի ժամանակ պատմել և ծանոթացրել է հայ ձեռագործ արվեստի հմտություններին:

Գիտական ծառայությունների համար տարբեր տարիների ընթացքում պարգևատրվել է պատվոգրերով և շքանշաններով: Հատկապես 1967 թ. Ս. Դավթյանին շնորհվում է Հայկական ՍՍՀ մշակույթի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչում և Ինքնագործ արվեստի Համամիութենական փառատոնի դափնեկրի կոչում, արժանանում է ԽՍՀՄ «Աշխատանքային Կարմիր դրոշ»-ի շքանշանի և Խաչատուր Աբովյանի անվան մեդալի:

Ս. Դավթյանը վախճանվում է 85 տարեկանում, 1978 թ. փետրվարի 14-ին, Երևանում: Կտակի համաձայն՝ թաղվել է ծննդավայրում:

### **Ուսումնասիրվող նյութի նկարագրություն և վերլուծություն.**

#### **Ոճավորված ձեռակերտ ասեղաման-տիկնիկ**

Աքսորից վերադառնալով՝ Ս. Դավթյանն իր հետ բերում է մի ձեռագործ ստեղծագործություն, որից կյանքի ընթացքում չի բաժանվում: Առաջին հայացքից դա աննշան և անհրապույր թվացող առարկա է՝ պատրաստված սովորական, տարբեր գույնի կտորներից և մորթուց: Դա տիկնիկի տեսքով բարձիկ է՝ նախատեսված ասեղների համար (ասեղաման): Ս. Դավթյանն այն պատրաստել է Կոլիմայի բռնադատվածների ճամբարում, 1939-45 թթ. ընթացքում:

Ասեղաման-տիկնիկը միշտ խնամքով օգտագործվել և պահվել է Ս. Դավթյանի մոտ, իսկ մինչև 1990-ական թթ. վերջը շարունակել է գործածել դուստրը՝ Ներիկ Դավթյանը [17, էջ 580]<sup>10</sup>: Այն երկար տարիներ պահվել է Ս. Դավթյանի ընտանիքում, դստեր ժառանգների մոտ, իսկ 2023 թ. ամռանը Գայանե Ավետիսյանի կողմից հանձնվել է Դիլիջանի Երկրագիտական թանգարան-պատկերասրահին<sup>11</sup>: Չհաշված առանձին մաշվածությամբ՝ առարկան բավականին լավ է պահպանվել, դիմակայել է ժամանակին:

Ծանոթանալով ասեղաման-տիկնիկի պատմությանը՝ պարզվում է, որ ստեղծվել է Մագադանում՝ քսորյան տարիների շրջանում, հետագայում շրջագայել է Ս. Դավթյանի հետ և երկար ճանապարհ անցել՝ Մագադան-Մոսկվա-Դիլիջան-Երևան: Ինչն է նրան կապել աննշան և անշուք թվացող, սակայն խորհրդավոր այդ ձեռագործ աշխատանքին: Կարծում ենք, որ ստույգ պատ-

<sup>10</sup> **Դավթյան Ներիկ Ներսեսի** (1922, Էջմիածին – 2007, Երևան), բանասեր, մանկավարժ, ռուս բանասիրության և գրականության ուսուցչուհի, երկար տարիներ պաշտոնավարել և դասավանդել է Երևանի Ն. Կրուպսկայայի անվան դպրոցում (այժմ՝ Ն. Աղբալյանի անվան), պետական-հասարակական գործիչ: Հեղինակել է ռուսաց լեզվի և գրականության մի շարք դասագրքեր: 1968 թ. ընտրվել է Հայաստանի Գերագույն Սովետի դեպուտատ, եղել ՍՍՀՄ Գերագույն Սովետի Կրթության, գիտության և մշակույթի հանձնաժողովի անդամ: Մոր ձեռագործելու շնորհից փոխանցվել է նաև նրան, հրաշալի ասեղնագործությունների հեղինակ է:

<sup>11</sup> Ասեղաման-տիկնիկը ցուցադրվում է ԴԵԹՊ-ի Սերիկ Դավթյանին և նրա ստեղծագործություններին հատկացված սրահում: Նյութն առայժմ ֆոնդային համար չունի:



ճառն ու գաղտնիքը կիմանար Ս. Դավթյանը: Մեզ մնում է ենթադրությունը: Միանշանակ հստակ է, որ այն թանկ է եղել Ս. Դավթյանի համար՝ ունենալով նաև մասունքի նշանակություն: Հետևապես դա է պատճառը, որ նա չի բաժանվել դրանից և պահել են նաև ժառանգները:

Երկար տարիներ առարկայի մասին խոսվել է ընտանիքում: Մնացել է սակայն չպարզաբանված հարց. ինչո՞ւ է աքսորի և բռնադատվածության տարիների դժբախտությունները մոռանալ ցանկացող Ս. Դավթյանը պահել այդ առարկան, ավելին, ամեն օր աչքի առաջ ունենալով՝ այն օգտագործել:

Ոճավորված տիկնիկ-բարձիկն արտաքինով բավականին հետաքրքիր է (նկ. 1): Բաղկացած է երկու մասից՝ տիկնիկի մարմնի հատվածից (ասեղները խրելու համար կիրառելի բարձիկի հատված) և նրան տեսք ու իմաստ տվող՝ գլուխը: Առարկայի ընդհանուր երկարությունը 12 սմ 5 մմ է:



Նկ. 1. Ասեղաման բարձիկ-տիկնիկն առջևից



Նկ. 2. Ասեղաման բարձիկ-տիկնիկն հակառակ կողմը

Պատրաստված է չորս տեսակի կտորներից՝ թավիշից, տարբեր գունային համադրվածքով գործարանային արտադրության դաջազարդ մետաքսից (крепдешии-կրեդեշին), կարմիր մետաքսից (կերպաս, սատին), կարակուլե կամ բուխարու բնական մորթուց (գլխի մազերը), բամբակից և մի քանի տեսակի թելերից (գունային համադրությամբ՝ կարմիր, սև, սպիտակ և շագանակագույն), այլուրի թանձր մածուկից, կարմիր ու սև թանաքից:

Հետաքրքիրն այն է, որ աքսորավայրում, կենցաղային սուղ պայմանների և կարիքի մեջ, Ս. Դավթյանը կարողացել է գտնել ոչ միայն նման նրբության կտորներ, այլև դրան համապատասխան թելեր, համադրել դրանք, ավելին՝ ունեցել է ստեղծագործական ցանկություն:

Ոճավորված տիկնիկը հետաքրքիր է կառուցվածքով, տեսքով, և առաջին հայացքից հարց է առաջանում, թե ի՞նչ մտքով ու նպատակով է ստեղծագործող և բռնադատված Ս. Դավթյանը ստեղծել ու ընտրել հենց տիկնիկի կերպարը: Նույն հաջողությամբ, և ավելի դյուրին նա կարող էր որպես ասեղաման պատրաստել սովորական, պարզ բարձիկ, որն ավելի քիչ օժանդակ նյութեր, ստեղծագործական հմտություններ, ջանք և ժամանակ կպահանջեր: Հավանաբար ասեղաման-տիկնիկը երկակի իմաստ և խորհուրդ է ունեցել:

### **Ասեղաման-տիկնիկի առանձին մասերի վերլուծություն**

#### **Գլխի հատվածի պատրաստում և ոճավորում**

Աշխատանքը կատարված է նրբորեն, բարձիկ տիկնիկի գլուխը քանդակ է հիշեցնում, շոշափելիս բավականին պինդ է թվում: Գլխի տրամագիծը 19,5 մմ է, դեմքի երկարությունը՝ 20,08 մմ:

Ս. Դավթյանն այն ստեղծելու կամ «կերտելու» համար, որպես հիմք, օգտագործել է բամբակ: Ենթադրելի է, որ պատրաստողը բամբակը նախապես թրջել է, դրա վրա աշխատանք տանելով. սեղմելով քամել է բամբակի մեջ ներծծված ջուրը, այնուհետև կրկին սեղմման ու ծեփման միջոցով՝ դրան մարդկային գլխի, քթի, այտերի ձև տվել: Պատրաստումը քանդակագործի աշխատանք է հիշեցնում: Ռելիեֆ դիմագծերը ակնհայտ և արտահայտիչ դարձնելուց հետո թողել է, որ բամբակը չորանա, որի ընթացքում պնդացել ու քարացել է: Բամբակը դիմակայել է ժամանակին, լավ է պահպանվել, դառնալով ավելի ամրակայուն և միաձույլ, խիտ համազանգված: Շոշափելով զգացվում է պնդությունը, որը ժամանակի ընթացքում դարձել է ավելի դեղնոտ, ինչի պատճառով բուրդ է հիշեցնում կամ մշակված թաղիք:

Ներքին հիմքը պատրաստելուց հետո այն պատել է կտորով, որի վրա տարվել է դեմքի ոճավորված աշխատանքը: Դեմքը պատրաստելու համար Ս. Դավթյանն ընտրել է մուգ շագանակագույն (սրճագույն) կտոր: Նախքան այն բամբակին հագցնելը, աշխատանք է տարել կտորի վրա. տիկնիկի այտերի, կզակի և քթի հատվածներում՝ թելքաշի միջոցով, կտորը այնպես է բացել, որ երևում է տակի բամբակը: Սակայն այդ թելերը ամբողջական հեռացված չեն, այլ մեկումեջ պահպանվել են, անցում կատարելով բամբակի վրա: Նույն թելքաշը, բայց ուղղահայաց ու շատ խիտ ձևով, արված է ճակատին, որի շնորհիվ կարծես ֆոնային երանգ է ստեղծում և դիմագիծ:

Ստեղծագործական բավականին լուրջ աշխատանք է տարված դեմքի պատրաստման, դրան շեշտված բնավորություն հաղորդելու համար: Ծեփածո բամբակի վրա ռելիեֆ վերադիր հատվածներն ավելի ամուր պահելու նպատակով հեղինակն այն ամրացրել է թելով՝ անցումային մի քանի խաչաձև, ներքին և չերևացող ասեղնակար տանելով այդ հատվածներում: Թելակարով ամրացված նուրբ երևացող մասերն են տիկնիկի քթի և աչքերի հատվածի անցումները: Դրանք արված են շագանակագույն թելով:

Այն, թե ինչո՞ւ է Ս. Դավթյանը դեմքը պատրաստելու համար կտորի մուգ երանգ օգտագործել, չենք կարող ասել: Այն հիշեցնում է թխամորթ, փոքրիկ և

գեղեցիկ աղջկա դեմք (նկ. 3): Սպիտակ, բայց արդեն դեղնավուն երանգ ստացած թելով՝ մի քանի վերադիր կար է արված քթի վրա, որով այն ավելի ամուր, շոշափելի ու տեսանելի է դարձնում, նաև ռելիեֆ տեսք տալիս: Այտերի ճեղքվածքները օվալաձև են (ձախակողմյանի լայնությունը 8 մմ, երկարությունը՝ 1 սմ, աջակողմյանի լայնությունը՝ 4-9 մմ, երկարությունը՝ 8 մմ), օվալաձև է նաև ծնոտի ճեղքվածքը (լայնությունը 6 մմ, երկարությունը՝ 4 մմ), իսկ քթինը՝ կլորավուն (լայնությունը 5 մմ, երկարությունը՝ 4 մմ): Ճակատամասի ճեղքվածքի բացվածքը արցունքաձև-երկայնաձիգ է (բայց հակառակ՝ ներքևից վերև, երկարությունը՝ 9 մմ, լայնությունը՝ 3 մմ, 2 մմ և 1 մմ):



Նկ. 3. Տիկնիկի դեմքը

Ասեղաման-տիկնիկի մազերը պատրաստվել են կարակուլե կամ բուխարու բնական մորթուց, որը կտրել է շատ նրբորեն և վրայից ամրացրել սև և շագանակագույն թելերով: Մորթու ձևից՝ տիկնիկին գանգրամազ տեսք է տրվել: Մազերի սանրվածքի հորինվածքը կարճ է, ասես ունեն կողամասային բացվածք: Մորթին բնական լինելու պատճառով շատ լավ է պահպանվել, միայն դարձել է ավելի չոր: Ականջներ չի պատրաստել:

Շատ հետաքրքիր լուծում է տրված աչքերին և բերանին, ինչի շնորհիվ դեմքն ունի շեշտված արտահայտչականություն, տեսք և շունչ տալով գլխին: Ակնագնդերը նկարված են<sup>12</sup>: Նկատենք, որ Ս. Դավթյանը կարող էր դրանք նրբ-

<sup>12</sup> Ս. Դավթյանն ունեցել է բնատուր նկարչական ընդունակություններ: Թիֆլիսում ուսանելու տարիներին նկարչության դասընթացների է հաճախել Հովհաննես Թումանյանի որդու՝ Արտիկի հետ: Սերիկի հայրը՝ Ստեփան Դավթյանը, որից ժառանգել է ստեղծագործելու շնորհը, երկար տարիներ նկարչություն և գծագրություն է դասավանդել Դիլիջանի ծխական դպրոցում և քաղաքային գիմնազիայում (ավարտել է Թիֆլիսի Միքայել-

րեն ասեղնագործել հարթակարով, անհրաժեշտ գույնի թելերը եղել են (սև և սպիտակ), սակայն ընտրել է նկարելու տարբերակը: Ուշադիր զննելուց հետո ենթադրելի է, որ դրանք նկարել է ալյուրից պատրաստած մածուկով, որն ամուր է, մնայուն և չորանալու դեպքում պահում է ճերմակ գունաերանգը: Նույն տեխնիկայով է արվել աչքերի ակնագնդերը, որոնց ներսում բիբերը՝ մածուկին սև թանաք կամ մոխիր խառնելու միջոցով, իսկ դրա ներսում, կրկին ճերմակով կետիկներ է արել: Արցունքագեղձերի տեղում՝ կարմիր թանաքով, անկյունային մասից, արված է մեկական կետիկ: Աչքի երկարությունը 5 մմ է, լայնությունը՝ 3 մմ:

Աչքերը նկարելու նույն տարբերակով է արվել տիկնիկի բերանը (երկարությունը՝ 7 մմ, լայնությունը՝ 3 մմ): Այս դեպքում, ճերմակ ներկի հիմքի վրա, կարմիր թանաքով արված է օվալաձև եզրագիծ: Ալյուրախառը սև թանաքով են պատկերվել նաև կեռաձև հոնքերը (երկարությունը՝ 5 մմ, լայնությունը՝ 1 մմ), որոնք այնքան էլ լավ չեն երևում (որոշ թանաքներ հատկություն ունեն ժամանակի ընթացքում գունազրկվելու):

Գլուխը (պարանոցի հատվածում) հավաքված է փակ պարկի բերանի նման (միայն հակառակ դիրքով), կարված է սև թելով (նախապես համաչափ կտրելով ավելորդ մասերը): Թելը չկտրելով, այն ամրացվել է երկրորդ մասի՝ բարձիկի վրա (գլուխն ավելի ամուր պահելու համար թելն ամրացրել է և, անցումով, կախիչի մոտով տարել հետևի կողմ, որը պահում է բարձիկը, նկ. 4): Նկատենք, որ Ս. Դավթյանն ամբողջ աշխատանքը կատարելիս օգտագործել է ոչ թե երկտակ թելցան, այլ միատակ:



Նկ. 4. Տիկնիկի գլուխը դարձերեսից և կախիչը

յան արհեստագործական դպրոցը): Պահպանվել են 1910-ական թթ. Սերիկի նկարած կոմպոզիցիաները, որոնք պահվում են Դիլիջանի Երկրագիտական թանգարան-պատկերասրահում (Սերիկ Դավթյանի անվանական ֆոնդում):

Գլխիկը բարձիկին ամրացման հատվածը ծածկելու համար օգտագործվել է հնարամիտ տարբերակ. հեղինակը կարմիր սատինե կտորից պատրաստել է պիոներական վզկապ և կարմիր թելով ամրացրել անցումային մասում: Եռանկյունաձև հորինվածքով կտրված կտորը միջնամասում՝ դարսերով հավաքված է կարմիր թելի միջոցով, որի երանգը մի փոքր գունազրկված է:

### **Ասեղաման-տիկնիկի մարմնի (բարձիկի) հատվածի պատրաստում և ոճավորում**

Նշյալ մասը բուն ասեղաման-բարձիկի հիմքային հատվածն է, որը չնայած իր երկարատև գործածությանը, բավականաչափ լավ է պահպանվել: Այն երկբերես է: Առաջամասը կարված է սև թավիշից, իսկ հետնամասը՝ գունավոր կրեդեշինից:

Բարձիկի հատվածի ընդհանուր երկարությունը 11 սմ է: Հորինվածքը հիշեցնում է շրջանագծից անջատված հավասարասրուն եռանկյունի: Հիմքի հատվածում մի փոքր կորություն ունի: Սուրանկյան ձախ և աջ կողմերի երկարությունը՝ 10 սմ 5 մմ է, հիմքում մոտավորապես՝ 9 սմ 5 մմ:

Բաղկացած է երկու մասից, ստեղծվելով երկտեսակ կտորներից, միմյանց միացման միջոցով: Ետնամասի կրեդեշինը գծավոր, քառակուսի և քառանկյունի պատկերներով դաջածո է (նկ. 2): Գունային երանգները՝ կաթնագույն, դեղին, կապտամոխրագույն, օխրայագույն կամ դարչնագույն, մուգ շագանակագույն: Հավանաբար կտրվել է ինչ-որ մաշված հագուստից կամ կարի արհեստանոցում կարվող արտադրանքի թափոններից: Ընդհանուր առմամբ՝ Ս. Դավթյանն օգտագործել է ձեռքի տակ եղած կտորների մնացորդները: Այն խնամքով և կոկիկ «գաղտնակարով» է [16, էջ 13], իսկ մի փոքր մասում (գագաթին)՝ «պատկար» [3, էջ 13] կոչվող կարածնով ամրացրել է բարձիկի առաջամասի թավիշե կտորին: Ետնամասը լավ է պահպանված: Կարաթելը սև գույնի է, որոշ մասերում գունազրկված, կարի ուղղությունը՝ ձախից աջ:



Նկ. 5. Ասեղաման բարձիկը (մաշված հատվածից երևում են մարդկային մազերը)

Բնականաբար, մաշվածության հետքը միայն առաջամասի սև թավիշին է, որին խրվել են ասեղները: Հենց մաշվածության շնորհիվ երևում է, որ բարձիկը լցված է մարդկային մազերով, ընդ որում՝ բանտարկյալ-բռնադատված տարբեր կանանց մազերով (մաշված կտորի ճեղքերից նկատելի են դուրս եկած մազերը, որոնք տարբեր գույնի են և հաստության, նկ. 5): Այս ամենի վրա լույս են սփռում Ս. Դավթյանի աշխատությունները: Երկարամյա իր ուսումնասիրություններից և կյանքի փորձից ելնելով, նա գրում է, որ ասեղները պետք է. «...խնամքով պահել ասեղամանի մեջ, կամ բարձիկի վրա, որի մեջ լցվում է բամբակ, բուրդ, թեփ, ավազ, մազ, ըստ որում ամենահարմարը վերջինն է» [3, էջ 5; 5, էջ 7]:

Արվեստաբան-ազգագրագետի առաջարկած ասեղների պահպանության այս ձևը հայոց ձեռագործական արվեստի կենցաղում շատ կիրառելի է եղել: Մարդկային մազերի մեջ ասեղը պահելով՝ այն չի ժանգոտում, ինչը չի կարելի ասել բամբակից կամ բրդից պատրաստված ասեղամանների պարագայում: Թեև բուրդը նույնպես օրգանական, կենդանական ծագում ունի, սակայն հնանալով այն ցեցոտվում և փչանում է, իսկ մարդկային մազը ավելի երկար է պահպանվում:

Հայկական ասեղամանների մասին շատ հետաքրքիր դիտարկում է կատարել ՀՀ Ժողովրդական վարպետ Լ. Մխիթարյանը. «Ասեղի հետ աշխատելը զգուշավորություն և ուշադրություն է պահանջում, քանի որ շատ սուր գործիք է, փոքր է և կարող է կորչել: Մարդիկ դա վաղուց են հասկացել և ասեղ պահելու համար ստեղծել են բազմապիսի պատյաններ, բարձիկներ, գրպանիկներ: Դրանք կախել են պատից, դրել սեղանին, կախել գոտուց, պահել գրպանում կամ պայուսակում: Զգուշավորության հետ է կապված նաև այն սովորությունը, որ ասեղը ձեռքից ձեռք փոխանցել չի կարելի, վատ նշան է համարվել: Պետք է ասեղը խրել բարձիկին, իսկ ում փոխանցում են, վերցնում է բարձիկից: Իրականում այս սնահավատության մեջ արտացոլված է զգույշ և ճիշտ վերաբերմունքը ասեղին» [13, էջ 4]:

Ս. Դավթյանի պատրաստած բարձիկը երկարատև գործածման առարկա է դարձել հենց մարդկային մազի շնորհիվ: Ի դեպ, դրա վրա մինչ օրս պահպանվել են նրա ստեղծողի մատնահետքերը, քանի որ մազից պատրաստված լինելու պատճառով այն երբեք չի լվացվել: Լվանալու դեպքում այն կվնասվեր: Օգտագործվել է խնամքով: Փաստը, որ այն լցված է բռնադատված կանանց, այդ թվում նաև Սերիկի մազերով, իր դատերը՝ Ներիկ Դավթյանին հայտնել է հեղինակը: Այդ մասին վկայում են ժառանգները: Ի՞նչն է ստիպել Ս. Դավթյանին չբաժանվել ասեղաման-բարձիկից՝ կարող ենք միայն ենթադրություններ անել: Ինչո՞ւ է այն պատրաստել դպրոցական թուխ աղջկա տեսքով կամ ի՞նչ է մտածել դրան նայելիս, օգտագործելիս, կրկին կարող ենք առաջնորդվել ենթադրություններով:

Ասեղաման-տիկնիկի ետնամասում, գլխի և բարձիկի միացման հատվածում, եռանկյունու գագաթին, սպիտակ բամբակե հաստ թելով (2 մմ), օղակարի միջոցով հյուսել է կախիչ (արված է կտորի եզրին արված կուփի վրա և ասեղի ծայրով, հանգուցակարով շրջակարել):

Ստեղծագործող հեղինակը տիկնիկ-բարձիկին ոտքեր և ձեռքեր չի կարել, ինչը հեշտ կլիներ, սակայն զգացել է, որ դրանով բարձիկը կզրկվի ընդհանուր իմաստից, ասեղաման լինելու նշանակությունից:

### Եզրակացություն

Դպրոցական աղջկա տեսքով ոճավորված ասեղաման բարձիկ-տիկնիկը եզակի, թանգարանային մասունք է, նախ՝

ա) լինելով Ս. Դավթյանի աքսորյան տարիներին պատրաստված, բռնադատված կանանց մազերով լցված լինելու, ժամանակին դիմակայելու, փաստացի վկայություն,

բ) որպես բանտային ստեղծագործություն,

գ) տարիներ շարունակ դրանից չբաժանվելը վկայում է առարկայի հատուկ նշանակություն ունենալը:

Տիկնիկի տեսքով ասեղաման-բարձիկը, ասես, իր մեջ ամփոփում է այն մայրական սերն ու ջերմությունը, որից տարիներ շարունակ զրկված են եղել նրա երկու զավակները, և որին նայելիս նա ապագայի իր երազանքներն ու նպատակները, մտքերն է փոխանցել: Այդ փոքրիկ և կենցաղային գործածության առարկան եղել է կյանքի հանդեպ Ս. Դավթյանի ունեցած սիրո առհավատչյան:

### Գրականություն

1. Առաջին իսկ օրից, «Հայաստանի աշխատավորուհի», ամսագիր, նոյեմբեր, № 11. Երևան, 1970:
2. Գասպարյան Դ. Փակ դռների գաղտնիքը (Չարենցը, Բակունցը և մյուսները). Երևան, «Ապոլոն», 1994:
3. Դավթյան Ս. Ասեղնագործության ձեռնարկ (երկրորդ լրացված հրատարակություն). Երևան, «Հայպետհրատ», 1963:
4. Դավթյան Ս. Թումանյանն իմ հուշերում (Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում). Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1969:
5. Դավթյան Ս. Հայկական ասեղնագործության ձեռնարկ. Երևան, «Հայպետհրատ», 1956:
6. Դավթյան Ս. Հանդիպումներ Եղիշե Չարենցի հետ, «Նոր-դար», հանդես. Երևան, № 3-4, 1997:
7. Դավթյան Ս. Հուշեր անցյալից, «Սովետական մանկավարժ», հանդես, № 4. Երևան, 1957:
8. Դավթյան Ս.Ա. Մյասնիկյանը և կուլտուրական շինարարության հարցերը, «Սովետական մանկավարժ», ամսագիր, № 11. Երևան, 1957
9. Զարյան Ռ. Մայրամուտից առաջ. Ինքնապատում (Սերիկ Դավթյան), հ. 2. Երևան, «Նաիրի», 1990:
10. Թորոսյան Վ. Դժվարին, բայց պայծառ ճանապարհ. «Սովետական դպրոց», շաբաթաթերթ. Երևան, 30 ապրիլի, № 18 (2282), 1974:
11. Լազո, Շամս (Քիթաբե ավալ). Էջմիածին, 1921:
12. Ղազանջյան Վ. Ժողովրդի վաստակաշատ դուստրը (Սերիկ Դավթյանի ծննդյան 80-ամյակի առթիվ). «Սովետական Հայաստան», օրաթերթ, 9 ապրիլի, № 83 (16210). Երևան, 1974:

13. Մխիթարյան Լ. Շեղանկյունաձև ասեղամաններ. Երևան, Հեղինակային հրատարակություն, 2020:

14. Սոլախյան Ա. Հայկական ասեղնագործության երախտավորը, «Գիտություն և տեխնիկա», ամսագիր. Երևան, № 4, 1975:

15. Ստեփանյան Ա. Սերիկ Դավթյան, Կենսամատենագիտություն. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999:

16. Տնարարություն, դասագիրք. Երևան, 1959:

17. Քեշիշյան Մ. Ժանյակահյուս կյանք. Հայ ժողովրդի շնորհալի դուստրը՝ Սերիկ Դավթյան. Երևան, «ՎՄԿ-ՊՐԻՆՏ», 2024, 680 էջ+24 էջ ներդիր:

## References

1. From the very first day, "Armenia working woman", magazine, November, № 11. Yerevan, 1970 (In Armenian).
2. Gasparyan D. The secret behind closed doors (Charents, Bakunts and others). Yerevan, "Apollo", 1994 (In Armenian).
3. Davtyan S. Embroidery manual. Yerevan, "State publishing house of Armenia", 1963 (In Armenian).
4. Davtyan S. Tumanyan in my memoirs (Tumanyan in the memoirs of contemporaries). Yerevan, Publishing House of the Academy of Sciences of Armenian SSR, 1969 (In Armenian).
5. Davtyan S. Embroidery manual for self-made groups. Yerevan, "State publishing house of Armenia", 1956 (In Armenian).
6. Davtyan S. Meetings with Yeghishe Charents, "Nor-dar", journal, № 3-4. Yerevan, 1997 (In Armenian).
7. Davtyan S. Memories from the past, "Soviet Pedagogist", journal, № 4. Yerevan, 1957 (In Armenian).
8. Davtyan S. A. Myasnikyan and the issues of cultural construction, "Soviet pedagogue", magazine, № 11. Yerevan, 1957 (In Armenian).
9. Zaryan R. Before sunset. Self-painting (Serik Davtyan), Vol. 2. Yerevan, "Nairi", 1990 (In Armenian).
10. Torosyan V. A difficult but bright path, "Soviet School", weekly newspaper, April 30, № 18 (2282). Yerevan, 1974 (In Armenian).
11. Lazo, Shams (Kitabe aval). Etchmiadzin, 1921 (In Armenian).
12. Ghazanjian V. Meritorious daughter of the people (on the occasion of Serik Davtyan's 80th birthday), "Soviet Armenia", daily newspaper, April 9, № 83 (16210). Yerevan, 1974 (In Armenian).
13. Mkhitaryan L. Diagonal needle bowls. Yerevan, Author's edition, 2020 (In Armenian).
14. Solakhyan A. The Grateful of Armenian Embroidery, "Science and Technology", magazine, № 4. Yerevan, 1975 (In Armenian).
15. Stepanyan A. Serik Davtyan: Bibliography. Yerevan, Publishing House of the "Gitutyun" NAS RA, 1999 (In Armenian).
16. Housekeeping, textbook. Yerevan, Armenian State Educational and Pedagogical Publishing House, 1959 (In Armenian).
17. Keshishyan M. The gifted daughter of the Armenian people. Serik Davtyan. Yerevan, «VMV-Print», 2024, 680 p. +24 illustrations (In Armenian).



## НОВОЕ ОТКРЫТИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА СЕРИК ДАВТЯН (КУКЛА-ИГОЛЬНИЦА РУЧНОЙ РАБОТЫ)

МЕРИ КЕШИШЯН\*

**Для цитирования:** Кешишян, Мери. “Новое открытие произведения искусства Серик Давтян (кукла-игольница ручной работы)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 199-217. DOI: 10.545 03/2579-2830-2025.1(13)-199

Известный искусствовед, этнограф, ученый, опытный специалист в области декоративно-прикладного искусства и искусствоведения, педагог, государственный и общественный деятель, заслуженный деятель культуры Армянской ССР Серик Степановна Давтян (1893-1978) по возвращении из ссылки в 1946 году привезла с собой предмет, с которым не расставалась на протяжении всей своей жизни. Это игольница из ткани, подушечка – в форме куклы /стилизованная/. Предмет изначально предназначался для хранения иголок, а именно как игольница. Это единственный предмет, изготовленный и сохранившийся в годы репрессий С. Давтян, созданный в лагере для заключенных женщин (использовался на протяжении всей ее жизни).

В статье подробно описывается этот предмет особой значимости, материал изготовления, история создания, подробности творческой работы, а также анализируются другие важные факты, которые удалось собрать автору.

Игольница-кукла была сделана в Магадане между 1939 и 1945 годами. Она прошла долгий путь вместе с С. Давтян, в конечном итоге оказавшись в Дилижане спустя десятилетия после ее смерти. Примечательно, что игольница, или, скорее, подушка, имеет вид школьницы, а ее мягкая, пригодная для использования часть заполнена волосами репрессированных женщин-заключенных (объяснение прилагается). После смерти С. Давтян игольница-кукла осталась у ее дочери, которая использовала подушку до 1990-х годов и бережно хранила, зная ее значимость.

В первой части статьи автор кратко описывает жизнь и профессиональную деятельность С. Давтян.

**Ключевые слова:** Серик Давтян, Дилижан, армянская вышивка, ссылка, кукла, игольница, декоративно-прикладное искусство.

---

\* Научный сотрудник Матенадарана им. Месропа Маштоца, marykeshishian@mail.ru, статья представлена 10.10.2024, рецензирована 10.01.2025, принята к публикации 10.06.2025.

## A NEW DISCOVERY OF SERIK DAVTYAN'S ARTWORK (HANDMADE DOLL AND NEEDLE-CASE)

MERI KESHISHYAN\*

**For citation:** Keshishyan, Meri. "A new discovery of Serik Davtyan's artwork (handmade doll and needle-case)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 199-217. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-199

The famous art historian, ethnographer, scientist, experienced specialist in the field of decorative and applied arts and art history, teacher, statesman and public figure, Honored Worker of Culture of the Armenian SSR Serik Stepanovna Davtyan (1893-1978) upon her return from exile in 1946 brought with her an object that she never parted with throughout her life. This is a fabric pincushion in the shape of a doll (stylized). The object was originally intended for storing needles. This is the only object made and preserved by S. Davtyan during the years of repression, created in a camp for female prisoners (used throughout its life).

The article describes in detail this object of special significance, the material of manufacture, the history of creation, details of the creative work, and also analyzes other important facts that the author managed to collect. The pincushion-doll was made in Magadan between 1939 and 1945. It traveled a long way with S. Davtyan, eventually ending up in Dilijan decades after her death. Notably, the pincushion has the appearance of a schoolgirl, and its soft, usable part is filled with the hair of repressed female prisoners (explanation included). After S. Davtyan's death, the pincushion-doll was left with her daughter, who used the pillow until the 1990s and took a thorough care of it, understanding its significance.

In the first part of the article, the author briefly but meaningfully touched upon the life and professional work of S. Davtyan.

**Key words:** Serik Davtyan, Dilijan, Armenian embroidery, exile, doll, needle, decorative applied art.

---

\* Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran, marykeshishian@mail.ru. The article was submitted on 10.10.2024, reviewed on 10.01.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

**БАШНЯ-МАВЗОЛЕЙ В АРГАВАНДЕ  
(ПАМЯТНИК ИНОЗЕМНОГО АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ В АРМЕНИИ)**

ГОАР КАРАГЕЗЯН\*, АНУШ ТЕР-МИНАСЯН\*

**Для цитирования:** Карагезян, Гоар. Тер-Минасян, Ануш. “Башня-мавзолей в Аргаванде (памятник иноземного архитектурного наследия в Армении)”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 218-229. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-218

Среди мусульманских памятников на территории Армении привлекает внимание очень интересный как с архитектурной, так и с исторической точек зрения памятник – средневековый мавзолей туркменских эмиров в Аргаванде.

В XIV-XV веках Армения находилась под властью туркменских племён Кара-Коюнлу, а позднее – Ак-Коюнлу. С конца XIV века правителем Армении был представитель династии Кара-Коюнлу Эмир-Саад, а после него – его дети и внуки. Начиная с последней четверти XIV века Эмир-Саад, расширив свои владения за счет земель армянских князей, стал правителем всей страны Араратской. Именно к этому периоду относится это весьма интересное сооружение.

Памятник в Аргаванде привлек внимание также французских путешественников Жозефа Турнефора и Жана Шардена.

Памятники с композициями, схожими с аргавандской башней-мавзолеем, сохранились также в Нахичевани, Арцахе и в других местах.

После совместных раскопок мавзолея в Аргаванде армянскими и туркменскими археологами и представления обеими сторонами проектов реставрации, между министерствами культуры двух стран было подписано соглашение о том, что башня-мавзолей в Аргаванде будет восстановлена в Армении армянской стороной, а армянская церковь на территории Туркменистана – туркменской.

**Ключевые слова:** архитектура, туркменский памятник на территории Армении, заметки европейских путешественников, Жозеф Турнефор, Жан Шарден, мавзолей туркменских эмиров, башня в Аргаванде.

**Вступление**

В XIV-XV веках Армения находилась под властью туркменских племен Кара-Коюнлу, а затем Ак-Коюнлу. В конце XIV века правителем Армении был представитель династии Кара-Коюнлу Эмир-Саад, после него – его дети и внуки. Начиная с последней четверти XIV века Эмир-Саад, расширяя свои владения за счет земель армянских князей, стал правителем всей страны Араратской. Именно к этому периоду и относится это чрезвычайно интересное архитектурное сооружение.

---

\* Старший научный сотрудник Института литературы им. М. Абеяна НАН РА, кандидат филологических наук, gkaragyozyan@gmail.com.

\* Старший научный сотрудник Института искусств НАН РА, кандидат архитектуры, anoush\_arch@hotmail.com, статья представлена 07.03.2024, рецензирована 10.09.2024, принята к публикации 10.06.2025.

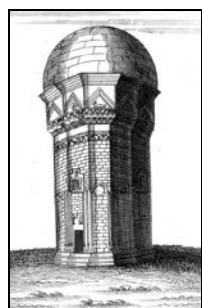
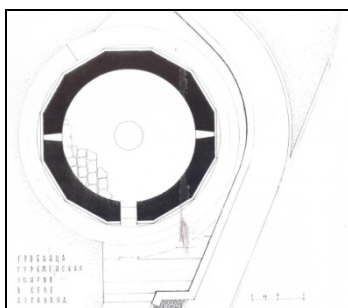
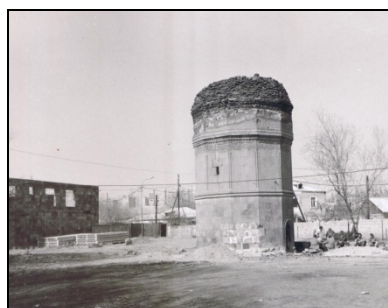
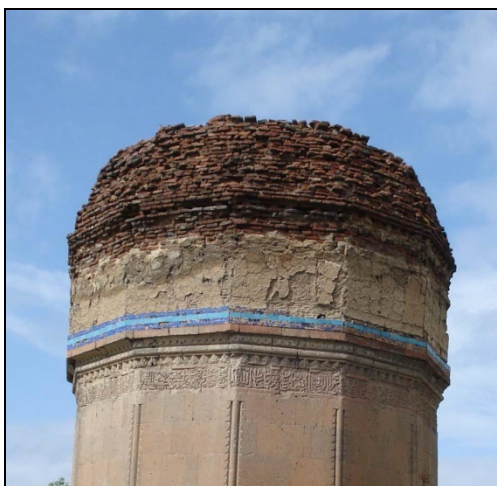
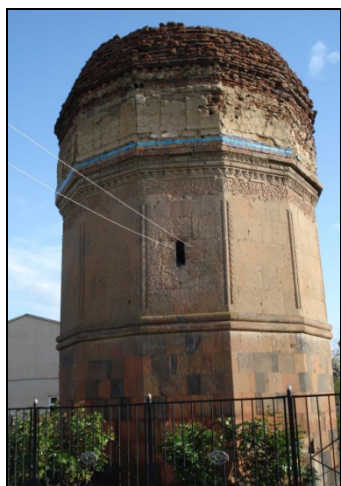
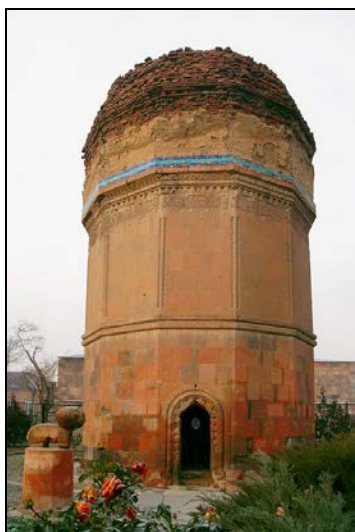
Это мавзолей-усыпальница туркменских эмиров XV века в виде купольного сооружения, под карнизом которого имеется строительная надпись на арабском языке о том, что мавзолей сооружен Пир-Хусейном, сыном Эмира-Саада из династии Кара-Коюнлу в 818 (1413) году [2, с. 23].

Архитектура мавзолея интересна сочетанием типичных для подобных мусульманских сооружений архитектурных особенностей с местными архитектурно-строительными традициями.

### **Архитектура и строительная надпись башни-мавзолея**

Резиденция туркменских эмиров располагалась в самом Ереване, а мавзолей был построен вне города, в 8-ми км к западу – на дороге, ведущей из Еревана в Эчмиадзин. Внешне усыпальница представляет собой крытый куполом 12-гранный вертикальный объем, построенный, в отличие от других мусульманских памятников, существовавших на территории Армении, не из кирпича, а из местного светло-красного туфа. Внутреннее пространство представляет собой круглое помещение. Высота сооружения – 12 метров, покрытие купола было исполнено из синей мозаики, от которой сохранился лишь нижний пояс. Отсюда и второе название мавзолея – «Геок гумбез», т.е. «Голубой купол». У входа в мавзолей помещена фигурка овна, найденная во время раскопок, – вероятно, тотемное животное династии, которой был посвящен мавзолей. Среди камней вокруг памятника много обломков арки (очевидно, обрамлявшей проем входа или окна) и трехгранных пилястров – видимо, находящихся на месте соединения граней объема сооружения. Среди обломков имеются и камни с двойной вогнутостью, принадлежавшие ряду камней перехода от стены к куполу. Все сооружение установлено на многоступенчатый стилобат. По объемно-пространственной композиции это типичная мусульманская усыпальница, однако, как уже говорилось выше, несомненно имеющая особенности, идущие от традиций страны своего построения.

Например, строительные работы мавзолея, скорее всего, были выполнены армянскими мастерами, оставившими, согласно традиции тех времен, свои инициалы на обтесанных камнях (Ս, Տ, Հ, Կ). Естественно, это наложило свой отпечаток на строении – об участии армянских мастеров говорит как строительная техника сооружения, так и использование определенных форм армянской средневековой архитектуры. Например, весь подкупольный объем мавзолея построен при помощи армянской кладки «мидис», а использованный строительный материал – местный туф различных оттенков: внизу (ниже горизонтального пояса, делящего сооружение визуально на две части) – черного и красного, а наверху – желтоватого. Узкий пояс над карнизом из красного туфа является как бы переходным от туфовой части сооружения к кирпичной части купола. Сразу над этим поясом идет покрытая синей и голубой глазурью круговая кирпичная кладка. Так плавно осуществляется переход от различных строительных материалов и способов кладки.



Текст надписи на стене мавзолея – сразу под карнизом, датированный 1-ым октября 1413 года, о котором упомянуто выше, оставил эмир Пир-Хусейн в память о своем отце Эмир-Сааде. Значение этой надписи под карнизом мавзолея очень важно, поскольку исследователи справедливо считают эпиграфические надписи источником сведений об исторических событиях, феодально-иерархических связях правителей, внутренней структуре феодального общества Армении в XI-XVI веках и т.д. Тем более, что надпись на этой башне можно считать строительной, поскольку в ней упоминается «заказчик» строения: эту «благословенную усыпальницу ...приказал построить ...величайший, благороднейший, ...прибежище слабых и бедняков, попечитель ученых и ищущих [знания], помощь неимущим и путникам, слава государства и веры эмир Пир-Хусейн, ... – сын покойного, ...милосерднейшего эмира Са'да...» [8, с. 220-221].

Надпись сообщает не только имена нескольких исторических лиц, но и некоторые интересные исторические факты. Так, не случайно, что в надписи Пир-Будаг хан называется: «...величайший султан, благороднейший хакан, султан султанов, востока и запада, помощник государства и веры...». После его имени упоминается его отец «Иусуф» лишь титулом «нойон» (Юсуф-нойон). Этот факт упоминания имени Пир-Будага (сына) раньше имени Юсуф-нойона (отца) объясняется тем, что в 1409 году Кара Юсуф (Юсуф-нойон) возвел на трон в Тавризе своего сына Пир-Будага, оставаясь в роли регента и верховного главнокомандующего войсками. Однако он правил недолго, так как умер в месяце ша'бан 816 (ноябрь 1413), а надпись сделана 15 раджаба 816 (11 октября 1413) года, т.е. за месяц до его смерти [6, с. 69-71].

Данная надпись, помимо информации, которую она несет, имеет и чисто эстетическую функцию, своей красивой вязью букв под горизонтальными тягами профилированного карниза и рядом островерхих листовых орнаментов являясь средством художественной выразительности – едва ли не единственным во всей объемно-пространственной композиции памятника.

По высоте памятник фактически поделен на три части двумя карнизами и частью купольного покрытия. В углы между гранями вделаны полуколонки с окаймляющими их орнаментами в виде ряда фестонов.

### **Однотипные сооружения**

Внешнее сходство композиций связывает башню в Аргаванде, в частности, с исламским памятником начала XIV века в Арцахе – примерно в одном километре от села Арменакаван Аскеранского района. На этом памятнике также обнаружена арабская надпись, по которой устанавливается имя заказчика, захороненного в мавзолее – Йахьи ибн Мухаммад ал-Хаджа. Указано также имя зодчего, прочтение которого вызывает разночтения. Четко читается дата строительства мавзолея – 1314 год. Сходство между памятниками в их общем решении: в обоих имеется два этажа – надземная молельня и подземная крипта, многогранность объема сооружения с внешней стороны (в Аргаванде – восемь граней, а в

Арменаване – двенадцать), а разница – во внутренней композиции: в арцахском сооружении внутреннее пространство крестообразно и на первом уровне, в то время как в аргавандском оно круглое.

Есть разница и в покрытии сооружений – аргавандский мавзолей покрыт сферическим куполом, а относящийся к арцахской архитектурной школе – пирамидальным шатром. Это приводит к различиям и в объемно-пространственных композициях памятников – если аргавандская усыпальница производит впечатление башни, то арцахская напоминает сильно удлинённый по пропорциям барабан армянских церквей с куполом (довольно часто встречающаяся в исламских мавзолеях композиция).

Также на территории Арцаха – в селе Ваноча (бывш. Джиджимли) Кашатагского района (в нескольких километрах от Хндзореска) имеется еще один однотипный памятник того же периода (XIV-XVI века) – мавзолей «Мелик Аджар», который является усыпальницей эмира Кара Юсуфа – тоже одного из предводителей государства Кара-Коюнлу. Памятник имеет более приземистые пропорции, суживающийся кверху объем, также многогранный, покрыт куполом. На этой же территории, довольно близко от первого, имеется второй мавзолей – под названием «Кяр гюмбез» («Глухой купол»). Видимо, он относится к более позднему периоду и имеет совершенно другую объемно-пространственную композицию: прямоугольную нижнюю часть, а сверху – объем, напоминающий барабан купола.

Относительно купола в виде полусферы мавзолея в Аргаванде Р.Г. Мурадов пишет: «Среди рисунков французского художника Грело, побывавшего в Ереване вместе с путешественником Шарденом во второй половине XVII в., есть изображение некой «эриванской башни». Несомненно, это башенный мавзолей, но он имеет мало общего с аргавандским. Сооружений такого типа на некрополях Араратской долины было несколько, какая-то часть их разрушилась через 7 лет после визита французов, во время землетрясения 1679 г. Купол, изображенный Грело в виде каменного полушария, не находит аналогов ни в армянской, ни в тюркской архитектуре. Натурное обследование кирпичной части мавзолея в Аргаванде, а также анализ его фотографий середины XX в., когда сохранность кладки верхних рядов была лучше нынешней, привела некоторых исследователей к мнению, что эти данные указывают на шатровую конструкцию» [4]. Как нам представляется, исследователь ошибается – судя по всем изображениям и сохранившимся руинам, башня в Аргаванде имела именно полусферическое покрытие.

#### **Французские путешественники и другие исследователи о башне в Аргаванде и однотипных сооружениях**

Башня привлекала внимание путешественников, посетивших Армению в разные годы – сама по себе или в сравнении с однотипными памятниками. Так, описывая достопримечательности Нахичевана, Жан-Батист Тавернье пишет о

привлекшей его внимание башне, которая является, «как предполагают, творением Ленг Тимура, в пору его завоевания Персии» [11, с. 54]. Интересно, что описание этой башни содержится и в «Кругосветном путешествии» итальянского путешественника Джемелли Карери, который был одним из первых европейцев, совершивших кругосветное путешествие [10, с. 28]. У обоих путешественников описываемое сооружение расположено в окрестностях Нахичевана, сложено из кирпича и заканчивается шатром. Согласно Тавернье, башня выполнена в форме двенадцатигранника, который к середине переходит в четырехгранник. Построена эта башня, по мнению Гевонда Алишана, в XII веке, в период царствования Ильдегизов. Видимо, путешественники имели в виду мавзолей «Момине-Хатун» (или «Купол Атабека») в городе Нахичеван.

Описав эту башню, путешественник обращается к сходной по конструкции башне в виде купольного мавзолея, а именно – той самой, которая находится в селе Аргаванд. Он упоминает и находящуюся под карнизом купола арабоязычную надпись, свидетельствующую о том, что памятник сооружен Пир-Хусейном, сыном Эмир-Саада из династии Кара-Коюнлу в 818 (1413 году) [2, с. 23]. При безусловном сходстве композиций обоих памятников, у них есть и некоторые различия: нахичеванский памятник десятигранный и имеет бо́льшую высоту (сейчас сохранились 25 метров из первоначальных 34-х). Мавзолей, как и аргавандский, состоял из подземной и наземной частей.

Изображение нахичеванской башни имеется и в третьей части атласа к «Путешествию по Кавказу...» Фредерика Дюбуа де Монперё (лист XXII, Париж. 1840 год).

В Нахичеване была еще одна однотипная башня, о которой исследователь памятников города и всей Нахичеванской провинции В.Н. Григорьев пишет: «...на конце города башня, вышиною в 13 сажень, наружным видом представляющая правильную десятистороннюю призму; бока этой башни и карниз украшены разноцветными муравленными изразцами; из них же сделаны наверху какие-то надписи, вероятно из Корана. Говорят, что эта башня построена была в роде мавзолея над могилою Атабега, первого Министра при Кизил Арслане, который царствовал в 13 веке и за коим последовало поколение Сефиев. Подле сей гробницы была прежде мечеть, построенная тем же государем: от нее остались только каменные ворота с двумя по краям минаретами, в 10 сажень вышиною» [7, с. 68].

Тот же автор упоминает о подобной башне в Нахичеванской провинции – в селении Карабаглар, которое, как предполагает автор – исследователь провинции В.Н. Григорьев, «было прежде небольшим городом». По его описанию, «особенного внимания заслуживает высокая круглая башня, подобная находящейся в городе Нахичеване; снаружи она представляет вид 15-ти сплоченных столбов, украшенных разными фигурами из вымуравленных кирпичей голубого цвета; на карнизе изображены разноцветными литерами молитвы из Корана и надпись, что башня эта построена Багадыр Ханом во время Турецкого владычества



над сею страной. Близ этой башни, служившей вероятно мечетью, находятся каменные ворота с высокими по бокам минаретами» [7, с. 78].

Последняя башня, построенная в первой половине XIV века, находится в 30 км к северо-западу от Нахичевани. Своими архитектурными деталями она отличается от предыдущих башен тем, что ее объем составлен примыкающими друг к другу двенадцатью полукруглыми гранями (высота всей башни – 30 м). Внутренняя композиция представляет собой круглое пространство. На некотором расстоянии от мавзолея тоже расположены два минарета, видимо, построенные позже. Судя по тому, что в этой башне также имелись два уровня – наземный и подземный – крипта, она тоже была усыпальницей, несмотря на ошибочное предположение автора исследования, что башня, вероятно, служила мечетью.

Вернувшись к башне в Аргаванде, следует упомянуть, что она привлекала внимание также французских путешественников Жозефа Питтона де Турнефора и Жана Шардена. «Со стороны Епархии расположена старинная, довольно странного строения башня, – пишет Турнефор, – она имела бы сходство с фонарем Диогена<sup>1</sup>, если бы не была построена в восточном вкусе: она округлой формы и с куполом» [12, с. 202].

«Недалеко от епархии находится старинная башня, построенная из тесаного камня. Я не смог узнать ни дату ее постройки, ни кем она была построена, ни для чего она была построена. Снаружи надпись, буквы которой похожи на армянские, но даже армяне не могут ее прочесть. Эта башня явно древнее строение, – делится своими впечатлениями побывавший в Ереване Шарден, – несколько странное в плане архитектурного решения. Внутри она полая. Вокруг башни развалины, расположение которых говорит о том, что там некогда был монастырь, а башня была посередине» [9, с. 163-164].

Гевонд Алишан также усматривает сходство описанной Шарденом башни с башней, построенной при Атабеках в Нахичеване [1, с. 304].

Схожие решения в общей композиции и деталях всех вышеупомянутых башен-усыпальниц очевидны.

Интересно, что мавзолей такого же типа, к тому же связанный с именем Пир-Хусейна, имеется и в нынешнем Аджикабульском районе Республики Азербайджан [13]. По объемно-пространственной композиции очень похожий на памятник в Аргаванде мавзолей богато украшен изразцовыми фризами и плитами, покрытыми подглазурными полихромными росписями, а также надглазурными росписями специальной краской – люстром. Они были созданы известными мастерами керамических изразцов – иранскими мастерами из города Кашан. На рубеже XIX-XX веков часть изразцов Пир-Хусейна была перевезена в Европу, а оттуда они уже попали в собрание Государственного Эрмитажа [13].

---

<sup>1</sup> Памятник Лисикрата (Хорегический монумент Лисикрата, фонарь Диогена) – монумент в Афинах, около Акрополя, воздвигнутый в 334 году до н.э.

Обращается к башне и известный географ и путешественник Генри Линч. «Любопытная старая башня, которую видели Шарден и Турнефор, – пишет он, – уже давно исчезла и сохранилось только ее изображение, оставленное нам первым из этих путешественников» [3, с. 275].

В точности неизвестно, сколько подобных усыпальниц-мавзолеев было на территории Армении. Так, в результате археологических раскопок, проведенных археологом Арамом Калантаряном близ кинотеатра «Москва» (район центра Еревана – Шаар (Շահար)), были обнаружены остатки башни, также схожей по строению с вышеописанными башнями. Сохранились также руины башнеобразных усыпальниц более древнего периода, как, например, восьмиугольная снаружи и круглая изнутри башня 1-2 веков н.э. на территории современного села Паракар. Имеющее в своей основе те же принципы объемно-пространственной композиции, это сооружение, возможно, в какой-то мере послужило прототипом для других однотипных построек, хотя они сходны и с мусульманскими сооружениями других стран.

По свидетельствам жителей села Аргаванд, там тоже наряду с известным мавзолеем имелись другие однотипные сооружения – два мавзолея значительно меньших размеров, которые разрушились от времени, а камни их использовались в других постройках [5].

### **Проекты по реставрации памятника**

В советские годы усыпальница в Аргаванде не только не была разрушена, но и взята на учет Государственным комитетом по делам строительства и архитектуры при Совете Министров Армянской ССР в качестве архитектурного памятника. По заказу Министерства культуры Армении за счет госбюджета были произведены некоторые работы по благоустройству территории мавзолея. В 1998 году на территории усыпальницы Институтом археологии и этнографии НАН РА совместно с Институтом истории Туркменистана были произведены археологические раскопки (руководители – Х. Юсупов и Г. Мелконян).

В декабре 2012 года мавзолей в рамках официального визита в Армению посетил президент Туркменистана Гурбангулы Бердымухамедов. Тогда было предложено совместными усилиями реставрировать памятник и восстановить его купол.

Сотрудничество было продолжено в 2013 году, когда специалисты Национального управления по охране, реставрации и исследованию памятников культуры при Министерстве культуры Туркменистана изучили мавзолей на месте, произвели частичные обмеры и сделали эскизный проект восстановления памятника, который был представлен на заседании Научно-методического совета Министерства культуры Армении в 2014 году и получил одобрение.

Однако этот проект не был осуществлен, и в Научно-исследовательском центре историко-культурного наследия РА был создан новый проект реставрации мавзолея (авторы – Ованнес Санамян и Андраник Саргсян). Как нам пред-

ставляется по аналогии с другими однотипными памятниками, этот проект более достоверный. Однако и он, к сожалению, до сих пор не осуществлен. Остается надеяться, что в скором будущем к этому проекту обратятся специалисты, и он будет реализован на месте, ибо значение Мавзолея в Аргаванде неоспоримо – как для дела сохранения памятников разных культур в Армении, так и для истории туркменской средневековой архитектуры.

Между министерствами культуры двух стран – Армении и Туркменистана, была заключена договоренность, что Туркмения со своей стороны будет реставрировать армянскую церковь на своей территории.

### Закключение

Архитектура башни-мавзолея туркменских эмиров в Аргаванде типична для сооружений этого периода и подобного функционального назначения, однако, будучи построенной на территории Армении, она, безусловно, отражает и архитектурно-строительные особенности армянских сооружений. Многостороннее исследование памятника и особенно его сравнительный анализ с однотипными сооружениями в Армении и других странах, в первую очередь – в Туркмении, может сыграть важную роль в изучении этого типа в истории архитектуры.

### Литература

1. Ալիշան Ղևոնդ. Արարատ. Վենետիկ, Սբ. Ղազար, 1890:
2. Փափազյան Հ. Օտար տիրապետությանը Արարատյան երկրում (ԺԵ դ.), «ԳԱ Տեղեկագիր», № 7-8, 1960:
3. Линч Х.Ф.Б. Армения. Путевые очерки и этюды. Тифлиси, Издание Торгового дома «И.Е. Питоев и К», 1910.
4. Мурадов Р., О форме покрытия мавзолея туркменских эмиров в Аргаванде, тезисы доклада, <https://archi.ru/elpub/91848/o-forme-pokrytiya-mavzoleya-turkmenskikh-emirov-v-argavande>
5. Отчет по изучению памятника в Аргаванде ГНКО «Центр историко-культурного наследия» РА, рукопись.
6. Папазян А. Арабская надпись на гробнице туркменских эмиров в селе Аргаванд, «Ближний и Средний Восток, сборник статей». Москва, 1962.
7. Статистическое описание Нахичеванской провинции. Василий Николаевич Григорьев, Санкт-Петербург, 1833, <https://books.google.am/books?id=VglnAAAAcAAJ&pg=PA74&dq=djoulf&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewi74I2FzpPYAhWEyKQKHVC4AZE4FBD0AQhAMAU#v=onepage&q=djoulf&f=false>
8. Хачатрян А. Корпус арабских надписей Армении VIII-XVI вв., выпуск I. Ереван, 1987.
9. Chardin Jean. Voyages du Chevalier Chardin, en Perse, et autres lieux d'Orient, Vol. 2. Paris, 1811.
10. Gemelli Careri. Voyage du tour du monde, t. 2. Paris, 1726.
11. Tavernier Jean-Baptiste. Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier. Paris, Ribou, 1713.
12. Tournefort Pitton de, Relation d'un voyage du Levant: fait par ordre du Roi par M. Pitton de Tournefort: contenant l'histoire ancienne & moderne de plusieurs isles de

l'archipel, de Constantinople, des côtes de la Mer Noire, de l'Arménie, de la Géorgie, des frontières de Perse et de l'Asie Mineure..., t. 3. Lyon, 1717.

13. <https://www.facebook.com/hermitagelectorium/photos/a.413119302419374/1498932790504681/?type=3>

## References

1. Alishan Ghevond. Ayrarat. Venice, St. Lazarus, 1890 (in Armenian).
2. Papazyan H. Foreign Rule in the Araratian Country (15th Century). "Proceedings of the Academy of Sciences", № 7–8, 1960 (In Armenian).
3. Lynch H. F. B. Armenia: Travel Sketches and Studies. Tiflis, Published by the trading house "I. E. Pitoev & Co.", 1910 (In Russian).
4. Muradov R., On the Form of the Roof of the Mausoleum of the Turkmen Emirs in Argavand, conference paper abstract, <https://archi.ru/elpub/91848/o-forme-pokrytiya-mavzoleya-turk-menskikh-emirov-v-argavande> (In Russian).
5. Report on the Study of the Monument in Argavand, GNCO "Center for Historical and Cultural Heritage" of the Republic of Armenia, manuscript (In Armenian).
6. Papazyan A. An Arabic Inscription on the Tomb of the Turkmen Emirs in the Village of Argavand. In: The Near and Middle East, Collection of Articles. Moscow, 1962 (In Russian).
7. Statistical Description of the Nakhichevan Province. Vasily Nikolaevich Grigoriev. Saint Petersburg, 1833, <https://books.google.am/books?id=VglnAAAAcAAJ&pg=PA74&dq=djoulf&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKewi74I2FzpPYAhWEyKQKHVC4AZE4FBD0AQhAMAU#v=onepage&q=djoulf&f=false> (In Russian).
8. Khachatryan A. Corpus of Arabic Inscriptions of Armenia, 8th–16th Centuries, Issue I. Yerevan, 1987 (In Russian).

## ԴԱՄՔԱՐԱՆ-ԱՇՏԱՐԱԿ ԱՐԳԱՎԱՆԴՈՒՄ (ՕՏԱՐԵՐԿՐՅԱ ՃԱՐՏԱՐԱԴԵՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ)

ԳՈՇԱՐ ԿԱՐԱԳՅՈՂՅԱՆ\*, ԱՆՈՒՇ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Կարագյոզյան, Գոհար, Տեր-Մինասյան, Անուշ: «Դամբարան-աշտարակ Արգավանդում (օտարերկրյա ճարտարապետական ժառանգության հուշարձան Հայաստանում)»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 218-229. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-218

Հայաստանի տարածքում գտնվող մահմեդական հուշարձանների շարքից Արգավանդում պահպանվել է և՛ ճարտարապետական, և՛ պատմական տեսակետից շատ հետաքրքիր մի հուշարձան՝ թուրքմենական էմիրների միջնադարյան դամբարանը:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների թեկնածու, [gharagozyan@gmail.com](mailto:gharagozyan@gmail.com):

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, [anoush\\_arch@hotmail.com](mailto:anoush_arch@hotmail.com), հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 07.03.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.09.2024, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

14-15-րդ դարերում Հայաստանը գտնվում էր թուրքմենական Կարա-Կոյունլու, հետագայում՝ Ակ-Կոյունլու ցեղերի տիրապետության տակ: 14-րդ դարի վերջում Հայաստանի կառավարիչն էր Կարա-Կոյունլու թագավորության ներկայացուցիչ Էմիր-Սահադը, որից հետո՝ նրա երեխաներն ու թոռները: 14-րդ դարի վերջին քառորդից սկսած Էմիր-Սահադը՝ ընդլայնելով իր ունեցվածքը հայկական իշխանների հողերի հաշվին, դարձավ ամբողջ Արարատյան երկրի տիրակալը: Հենց այդ շրջանին է վերաբերում չափազանց հետաքրքիր այս կառույցը:

Արգավանդի հուշարձանը գրավել է նաև ֆրանսիացի ճանապարհորդներ Ժոզեֆ Տուրնեֆորի և Ժան Շարդենի ուշադրությունը:

Արգավանդի դամբարան-աշտարակի հետ նույնատիպ ծավալա-տարածական և հատակագծային հորինվածքներ ունեցող հուշարձաններ հանդիպում են նաև Նախիջևանի և Արցախի, ինչպես և այլ երկրների ճարտարապետության մեջ:

Հայաստանի և Թուրքմենստանի անցկացրած համատեղ պեղումներից և վերականգնման նախագծեր ներկայացնելուց հետո երկու երկրների մշակույթի նախարարությունների միջև պայմանագիր է կնքվել այն մասին, որ Հայաստանում կվերականգնվի Արգավանդի աշտարակ-դամբարանը, իսկ Թուրքմենստանում՝ հայկական եկեղեցի:

**Քանալի բաներ**<sup>\*</sup> ճարտարապետություն, թուրքմենական հուշարձան Հայաստանի տարածքում, եվրոպացի ճանապարհորդների նոթեր, Ժոզեֆ Տուրնեֆոր, Ժան Շարդեն, թուրքմենական էմիրների դամբարան, աշտարակ Արգավանդում:

## THE MAUSOLEUM-TOWER IN ARGAVAND (A MONUMENT OF FOREIGN ARCHITECTURAL HERITAGE IN ARMENIA)

GOHAR KARAGYOZYAN<sup>\*</sup>, ANUSH TER-MINASYAN<sup>\*</sup>

**For citation:** Karagyozyan, Gohar, Ter-Minassyan, Anush. "Mausoleum-tower in Argavand (a monument of foreign architectural heritage in Armenia)", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 218-229. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-218

Among the Muslim monuments in the territory of Armenia, the medieval mausoleum of Turkmen emirs in Argavand attracts from both the architectural and historical perspectives.

<sup>\*</sup> Senior Researcher of NAS RA M. Abeghyan Institute of Literature, Doctor of Philology, gkaragyozyan@gmail.com.

<sup>\*</sup> Senior Researcher of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Architecture, anoush\_arch@hotmail.com. The article was submitted on 07.03.2024, reviewed on 10.09.2024, accepted for publication on 10.06.2025.

In the XIV-XV centuries Armenia was under the rule of the Turkmen Kara-Koyunlu dynasty. and later, Ak-Koyunlu dynasties. From the end of the XIV century, Emir Sahad from the Kara-Koyunlu dynasty ruled over Armenia, succeeded by his sons and grandsons. Starting from the last quarter of the XIV century, Emir Saad, expanding his property at the expense of the Armenian princes' lands, became the ruler of the entire Ararat region, to which period this unique construction belongs.

The Argavand monument attracted the attention of the French travelers Joseph Tournefort and Jean Chardin.

Monuments with identical composition as the Argavand mausoleum-tower have also survived in Nakhichevan, Artsakh and some other places.

After the collaborative excavations of the mausoleum in Argavand by Armenian and Turkmen archaeologists, and presentation of the restoration projects by both sides, an agreement between the Ministries of Culture of the two countries was achieved and signed on restoration of the tower-mausoleum in Argavand by the Armenian side, and of an Armenian church in Turkmenistan – by the Turkmen side.

**Key words:** architecture, Turkmen monument in the territory of Armenia, notes of European travelers, Joseph Tournefort, Jean Chardin, mausoleum of Turkmen emirs, tower in Argavand.

## ԱՐԹԻԿԻ ՄԱՐԻՆԵ ԿԱՄ ՍՐ. ԱՍՏՎԱԾԱԾԻՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆՆ ՈՒ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆՄԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

ՀՐԱՆՏ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ\*

**Հղման համար.** Հովսեփյան, Հրանտ: «Արթիկի Մարինե կամ Սր. Աստվածածին եկեղեցու վերակազմությունն ու վերականգնման խնդիրները»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 230-238. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-230

Հոդվածը նվիրված է վաղ միջնադարյան հայկական եկեղեցական ճարտարապետության կարևոր հուշարձաններից մեկի ուսումնասիրությանը, նրա նախնական ծավալատարածական հորինվածքի և գմբեթային համակարգի վերակազմության խնդիրներին: Մասնագիտական աղբյուրների և պահպանված նյութական վկայությունների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ եկեղեցին կառուցվել է 5-6-րդ դարերում և ի սկզբանե եղել է խաչաձև հատակագծով գմբեթավոր կառույց: Չնայած ժամանակակից որոշ հետազոտողների կասկածներին՝ հուշարձանն ուսումնասիրած վաղ շրջանի հեղինակավոր գիտնականների տվյալները, ինչպես նաև պահպանված ճարտարապետական տարրերը, թույլ են տալիս վստահորեն վերականգնել նրա նախաստեղծ կերպարը: Հոդվածում մանրամասն քննվում է խաչքների պահպանված վիճակը, արձանագրվում են տարբեր ժամանակաշրջանների վերանորոգումների հետքերը և հիմնավորվում գմբեթի՝ ութանիստ թմբուկով, տրոմպային փոխանցման համակարգով կառուցված լինելը: Տիպաբանական և համաչափական վերլուծությունն իրականացվել է հայկական վաղ միջնադարյան մի շարք համանման հուշարձանների հետ համեմատությամբ: Արդյունքում առաջարկվում է հուշարձանի նախնական տեսքի փաստական և տեսական վերակազմության համալիր մոտեցում, որը կարևոր ներդրում է հայ ճարտարապետության զարգացումների և միանալ սրահ եկեղեցիներից խաչագմբեթ տիպին անցման գործընթացի ուսումնասիրության մեջ:

**Բանալի բառեր՝** Արթիկի Սր. Աստվածածին եկեղեցի, վաղ միջնադար, միանալ եկեղեցի, գմբեթավոր եկեղեցի, հատակագիծ, խաչք, համաչափություն:

### Ներածություն

Ըստ մասնագիտական գնահատման՝ եկեղեցին կառուցվել է 5-6-րդ դարերում [2, էջ 21]: Չնայած ներկայում որոշ հետազոտողներ դրա գմբեթի առկայության վերաբերյալ կասկածներ են հայտնել, ժամանակին հուշարձանն ուսումնասիրող այնպիսի գիտնականներ, ինչպիսիք են Թ. Թորամանյանը, Յո. Ստրժիգովսկին, Ա. Երեմյանը և Պ. Կունեոն միակարծիք են նախնական ծավալատարածական հորինվածքի մասին: Սա արևմտյան արտաքին բաց խորաններով, ներքուստ՝ գլխավոր խորանի երկու թևերին առկա բաց խորաններով, խաչաձև հատակագծով, գմբեթավոր եկեղեցի է [3, էջ 110]: Նշված բնութագիրն ապացուցող բոլոր փաստերը, որոնք, բարեբախտաբար, դեռևս պահպանված են հուշարձանի կանգուն մնացած ծավալի վրա և անվիճելի կռվան են

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, Hrant.Hovsepayan1988@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 20.12.2024, գրախոսելու օրը՝ 10.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

հանդիսանում հուշարձանի թմբուկատակ ծավալի նախնական տեսքի հավաստի վերակազմության համար: Ինչ վերաբերում է գմբեթին, ապա անտարակույս է դրա՝ վաղ միջնադարում տարածված և այլընտրանք չունեցող տրոմպային համակարգով ութանիստ թմբուկով գմբեթավորված լինելը: Ներկայում հատվածաբար մինչ խաչքների քիվատակ նիշը պահպանված կառույցի տուֆակերտ պատերի շարվածքի միասնականությունը, կրաբետոնե միջուկի լիցքերի համասեռությունը փաստում են հետագա վերանորոգումների ժամանակ դրանց նախնական անեղծ վիճակի պահպանման և էական ձևափոխումներ չկրելու մասին: Հաշվի առնելով, որ ծածկասալերի կիրառումը սկսվում է 8-9-րդ դարերում, նախնական կառույցը, ամենայն հավանականությամբ, կղմինդրածածկ է եղել, ինչը ծածկի հետագա վերանորոգումների ժամանակ, հավանաբար միջնադարում, փոխարինվել է քարե ծածկասալերի: Որպես ուշ շրջանի վերանորոգումների հետևանք կարելի է բացատրել նաև 12-13-րդ դարերին հատուկ արևելյան խորանների նեղ լուսամուտաբացվածքների և քիվի տրամատի մշակման ձևերը: Հետաքրքրական է սակայն, որ գլխավոր խորանի՝ տվյալ ժամանակաշրջանին ոչ բնորոշ նեղ պատուհանի բարավորի քարը կրում է իր վրա վաղ միջնադարին այդքան բնորոշ հավասարաթև խաչի կնիքը:



Նկ. 1. Հուշարձանի ընդհանուր տեսքը հարավ-արևմուտքից

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Ներկայում հուշարձանը գտնվում է վթարային վիճակում (նկ. 1):

ա/ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԽԱՉԹԵՎ. Պատերը, շարվածքում առկա ուղղաձիգ ճաքերից խարխված, տեղ-տեղ երեսապատի քարերը թափված վիճակով հիմնովին պահպանվել են: Դեռևս անցյալ դարավերջին կանգուն թաղածածկը թափ-



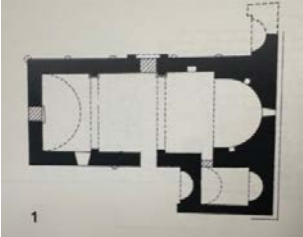
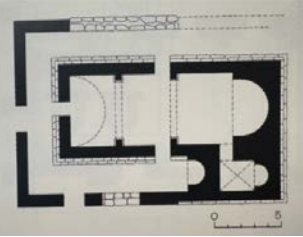
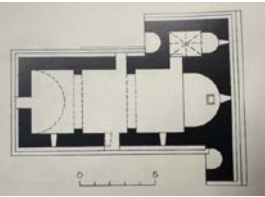
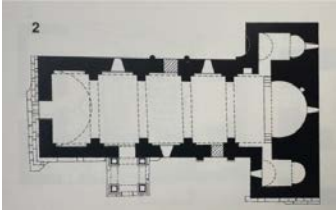
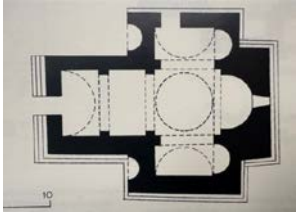
ված է: Կանգուն վիճակում պահպանվել է խաչթևի միջնամասի թաղակիր կամարը, եռանկյունաձև ճակտոնի վրայի ու թևերի հորիզոնական գոտու մի քանի քիվաքարեր: Ճակատին վիմագիր արձանագրություն ունեցող խոշորածավալ բարավորով և վրան բեռնաթափող կամարով շքամուտքի և խաչթևի լայն պատուհանի բացվածքները ներկայում խցված են անմշակ քարե չոր շարվածքով: Ընդլայնականներից զգալի ձգվածություն ունեցող արևմտյան խաչթևի ծավալային զանգվածը ջլատում, նրբացնում և նրա գեղագիտական ընկալմանը նպաստող տեսք է հաղորդում բարձրության միջին մասում՝ շքամուտքի կամարի գագաթի նիշով իրականացված ֆրիզի 30 սմ բարձրությամբ հորիզոնական գոտին: Դրա միջոցով հաստության 20-25 սմ չափով նվազեցմամբ թեթևացվել են նաև ստորին մասում 1 մետրից ավել պատերի զանգվածները: Պատերը միդիս շարվածքով են՝ վաղ քրիստոնեական կառույցներին բնորոշ կրող խոշորաչափ տուֆե բլոկներից:

Նախաստեղծ կերպարում վերակառուցման արդյունք է՝ ավելի ուշ շրջանում նշված գոտու 25 սմ լայնությամբ ելուստի վրա նստող գլանաձև թաղը: Թաղի կառուցմամբ ծածկի տակ առնված հյուսիսային բաց խորանի ներկա վկայությունն են տեղում պահպանված թաղի առաջին շարքի քարերն ու հին ծավալին կցակառուցված պատերի մնացորդները: Հարավային կողմում նմանատիպ հավելվածի երբևէ գոյության որևէ վկայություն չկա, ինչը կարելի է բացատրել նաև այս մասում ֆրիզի ելուստի ավելի նեղ /18-19 սմ/ լինելու հանգամանքով: Նշված հատվածներում առկա են նաև բազում ուղղանկյունաձև փորվածքներ: Դրանք ենթադրաբար արդյունք են հետագայում Հայաստան ներխուժած քոչվոր ցեղերի, որոնք փայտե գերանների տեղադրմամբ վրանատիպ կեցավայրեր են ստեղծել իրենց համար:

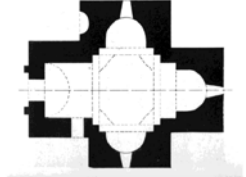
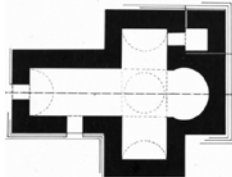
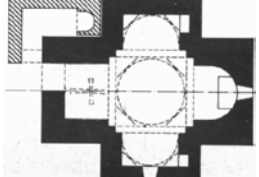
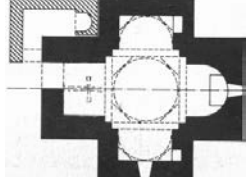
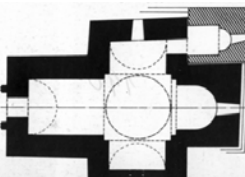
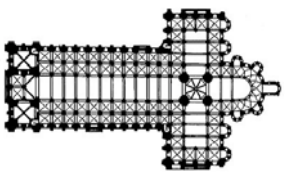
Այնուամենայնիվ՝ խաչթևի ծավալատարածական հորինվածքը նախնական տեսքով վերականգնելու բոլոր նախադրյալներն առկա են.

- Արևմտյան ճակտոնի գագաթն ու կողերի թեքությունները նշող քարերը, ինչպես նաև հարավային անկյունային քիվաքարը,
- հորիզոնական քիվագոտու մի քանի քարերի հետ միասին պահպանված հյուսիսային և հարավային ճակատները, ամբողջովին պահպանված շքամուտքն ու լուսամուտը,
- ներսում՝ պատերն ու գլանաձև թաղի ստորին շարքերը:

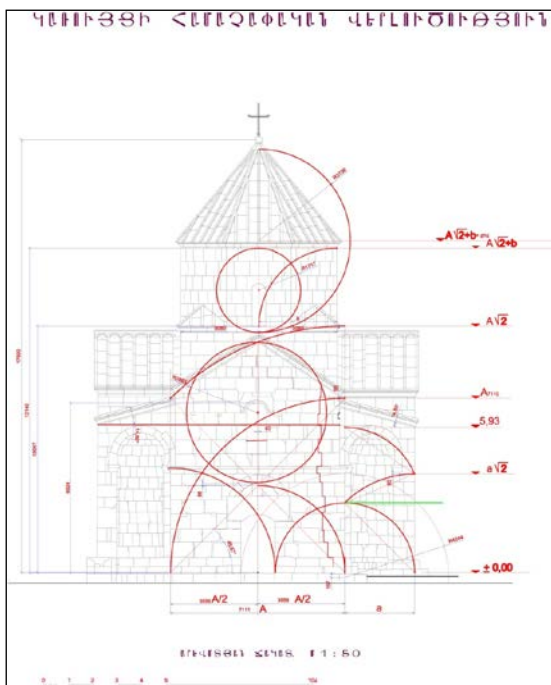
թ/ ՀՅՈՒՍԻՍԱՅԻՆ ԽԱՉԹԵՎ. Հյուսիսային պատի երկու անկյուններում գոյացած ուղղաձիգ, միջանցիկ ճաքերով խարխված վիճակում պահպանվել է եռանկյունաձև ճակտոնի միջին հատվածի մնացորդներով: Անցյալ դարի 80-ականներին կատարված չափագրություններում առկա ճակտոնի թեքություններով մշակված գագաթի երկու քարերի ուրվագծերով, քիվատակ նիշով կանգուն արևելյան պատի արտաքին շարվածքով, ինչպես նաև արևմտյան բաց խորանի տանիքին առկա, տրանսեպտի արևմտյան պատի արտաքին երեսապատի ստորին երկու շարքի պահպանված հատվածներով գրաֆիկորեն ճշգրիտ ամբողջացվում է խաչթևը:

|                                                                                                                                   |                                                                                                                                 |                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Գյուլագարակ; Տորմակ<br/>եկեղեցի, 5-6 դդ.</p>  | <p>Հոբարձի; Միանավ<br/>եկեղեցի, 5-6 դդ.</p>    | <p>Վարդաբլուր. Զգրաշեն<br/>եկեղեցի, 6-րդ դ.</p>  |
| <p>Սվերդլով.<br/>Սբ. Գևորգ եկեղեցի, 6-րդ դ.</p>  | <p>Արթիկ.<br/>Սբ. Մարինե եկեղեցի, 5-6 դդ.</p>  |                                                                                                                                    |

Գծ. 1. Միանավ սրահ եկեղեցուց գմբեթաձև եկեղեցուն անցնելու վերլուծություն

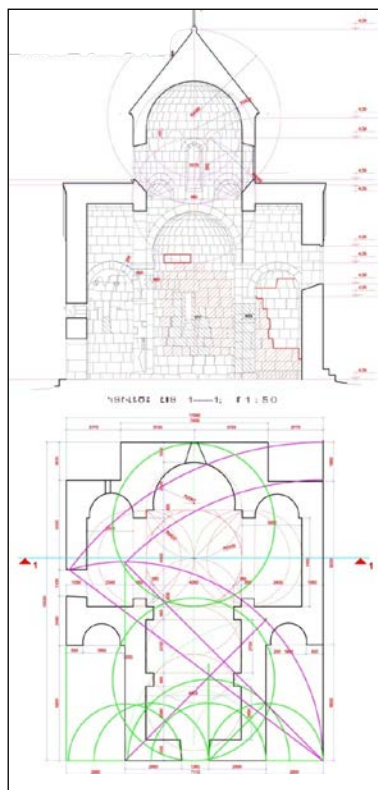
|                                                                                                                                               |                                                                                                                                          |                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Թալին. Ներքին Սասունշենի<br/>եկեղեցի, 6-7-րդ դդ.</p>    | <p>Թալին. Սբ. Աստվածածին<br/>եկեղեցի, 6-7-րդ դդ.</p>  | <p>Արթիկ. Լմբատավանք,<br/>7-րդ դ.</p>         |
| <p>Ախուրյան. Մայիսյան,<br/>Տիրանավոր եկեղեցի, 7-րդ դ.</p>  | <p>Բյուրական. Արտավազիկ<br/>եկեղեցի, 7-րդ դ.</p>      | <p>Սեն-Սեռնեն բազիլիկա,<br/>11-12-րդ դդ.</p>  |

Գծ. 2. Հուշարձանի և նրան ժամանակակից ու տիպաբանորեն նման եկեղեցիների համեմատական վերլուծություն, հատակագծային լուծման ազդեցությունը արևմտաեվրոպական գմբեթավոր բազիլիկների վրա



Գծ. 3. Արևմտյան ճակատ

Գծ. 4. Կտրվածք, հատակագիծ



Հյուսիսային տրանսեպտի թաղի, գմբեթակիր անկյունային մույթերի և կամարի վերականգնման համար հիմք են հանդիսանում արևմտյան խաչթևում պահպանված թաղի կոնստրուկտիվ համակարգը կազմավորող տարրերը:

Արևմտյան բաց խորանի ամբողջական պահպանված գմբեթարդ ծածկի պայտաձև եզրակամարի մակերևույթից 1 մ ներս ընկած երեսապատի երկու շարք քարերը նշում են խաչթևի արևմտյան պատի արտաքին երեսը: Հիմնովին պահպանվել է նաև խաչթևի արևելյան պատին կառուցված /ավագ խորանի հյուսիսային կողմում/ խորանը իր գմբեթարդ ծածկով և եկեղեցու արևելյան պատին բացված ուղղանկյուն պատուհանաբացվածքով:

գ/ ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԽԱՉԹԵՎ. Ավագ խորանի պատերը կիսաքանդ, խարխված վիճակում կանգուն են մինչ գմբեթարդ ծածկի կրնկի նիշը: Պահպանվել է ավագ խորանի ուղղանկյունաձև պատուհանաբացվածքը, որի չափերն ու ձևը կասկած են հարուցում դրա նախաստեղծ լինելուն: Հարավային խաչթևի հարավային խորանի ներքին միակոր երեսապատը պահպանվել է հարավահայաց մասում կիսով չափ՝ խորանին հարող անկյունում:

դ/ ՀԱՐԱՎԱՅԻՆ ԽԱՉԹԵՎ. հիմնահատակ քանդված է:

Անցյալ դարասկզբին դեռևս կանգուն հարավ-արևելյան անկյունը 1980-ականներին մասամբ պահպանված էր, իսկ ներկայում մնացել են միայն խաչթևի պատերի ստորին 2-3 շարքերի հատ ու կենտ քարեր: Ստորին 3-4 շարքերի առկայությամբ պահպանված է խաչթևի ներքին երեսապատը, ինչը և ամբողջացնում է նրա հատակաձևը: Աբողջական վերականգնման համար բավարար նյութ պարունակող ծավալով պահպանված են նաև հարավային բաց խորանով կառուցված արևմտյան պատի ստորին շարքերը:

ե/ ԳՄԲԵԹ. Չի պահպանվել: Եկեղեցին խաչագմբեթ կառույց լինելու վկայությունն են ներկայում հյուսիսային խաչթևի արևմտյան պատի, բաց խորանից վեր պահպանված տրանսեպտի արտաքին երեսապատի հիմնաշարքերը, 4,86×4,86 մետր չափերի հատակագծով գմբեթատակ քառակուսին կազմավորող գմբեթակիր որմնամույթերի դիրքերը պահպանած հիմնաքարերը:

Գմբեթային փոխանցման, ինչպես նաև թմբուկի և գմբեթի վերաբերյալ առայժմ հուշարձանապատկան բեկորների տեսքով փաստացի նյութ չի հայտնաբերվել: Գմբեթային համակարգի վերակազմության համար հիմք է ընդունվել վաղ միջնադարյան մի շարք հուշարձանների (Աշտարակի Կարմրավոր, Թալինի Սբ. Աստվածածին, Օձուն և այլն) գմբեթների ձևի ու կառուցվածքի համաչափական վերլուծությամբ ստացված տվյալների ընդհանրական համադրումը: Ըստ նկարագրված մոտեցման՝ վերակազմվել է թմբուկատակ քառակուսուց ութանիստ թմբուկին և դրանից վեր կորնթագ գմբեթարդին անցման երկշարք տրոմպային համակարգով գմբեթ: Գլխավոր առանցքներով թմբուկի նիստերին համաձայն անալոգների վերակազմվել են կամարաձև բացվածքով չորս պատուհաններ:

Ինչպես վերը նշվել է՝ եկեղեցու նախնական ծածկույթն, ամենայն հավանականությամբ, եղել է թրձած կավակղմինդրե տարրերից, ինչը հետագայում փոխարինվել է քարե ծածկասալերով: Պեղմամբ՝ տարածքում բացվել են ուշ

շրջանի սենյակների մնացորդներ և գտնվել են խաչքների երկվանջ ծածկի գագաթի կամարաձև ելուններով մշակված ճարտարապետական տարրերից, իսկ կղմինդրի կամ քարե ծածկասալի բեկորներ չեն հայտնաբերվել:

զ/ ՍՐԱՀ. Ինչպես ընդունված էր վաղ միջնադարում՝ եկեղեցու բեմը եղել է ոչ բարձր, ինչը հաստատվում է արևելյան խորանների՝ անմիջապես հատակից բարձրացող սրբատաշ պատերի առկայությամբ:

### Եզրակացություն

Ուսումնասիրելով վաղ միջնադարյան միանավ եկեղեցիները, առանձնացվել են Գյուլագարակի Տորմակ, Հոբարձիի, Սվերդլովի Սբ. Գևորգ և Վարդաբլուրի Զգրաշեն 5-6-րդ դարերի եկեղեցիները, դրանց հատակագծերի վերլուծությունը հստակորեն ցույց է տալիս աստիճանական անցումը միանավ տիպից խաչաձև գմբեթավոր տիպին (զծ. 1): Մասնավորապես, պահպանելով սրահի համաչափությունները՝ տեղաշարժվել են արտաքին բաց խորաններով ավանդատները դեպի արևմուտք կառույցին տալով խաչաձև հատակաձև՝ ստեղծելով նաև թմբուկի համար անհրաժեշտ քառակուսի հիմքը:

Առանձնացվել են նաև Հուշարձանին ժամանակակից ու տիպաբանորեն նման եկեղեցիները՝ Ներքին Սասունաշենի, Թալինի Սբ. Աստվածածին, Արթիկի Լմբատավանք, Ախուրյանի Տիրանավոր, Բյուրականի Արտավազիկ 6-7-րդ դարերի եկեղեցիները: Հատկանշական է Մարինե եկեղեցուց սերած տիպի՝ հռոմեական խաչի համաչափական լուծումներով հատակագծի հավանական ազդեցությունը արևմտաեվրոպական միջնադարյան գմբեթավոր բազիլիկների հատակագծերի առաջացման վրա (զծ. 2):

Մարինե եկեղեցին միանավ սրահ եկեղեցուց գմբեթաձև եկեղեցուն անցնելու նախօրինակ է, որով և նրա նշանակությունը հայ ճարտարապետության համար առավել կարևոր է [1, էջ 51]: Պարզվում է նաև, որ հայկական ճարտարապետության մեջ Սբ. Աստվածածին եկեղեցու յուրօրինակ հատակագծային լուծումները՝ 5 արևելահայաց խորաններով (2 արտաքին բաց և 3 ներքին), այլևս երբեք չի կրկնվում՝ ապացուցելով պնդումը, որ այն հանդիսացել է անցումային տիպ: Հայտնի է, որ միջնադարյան ճարտարապետներն օգտագործում էին հատուկ նախագծման համար համաչափական մեթոդներ, մոդուլային ցանցեր՝ ոսկե հատման կանոնների կիրառմամբ: Նշյալ մեթոդները կիրառված են հատակագծի, պահպանված ճակատային հատվածների, ինչպես նաև թմբուկի՝ համաչափական վերլուծությամբ վերակազմության մեջ (զծ. 3, 4):

Այսպիսով՝ կառույցի նախաստեղծ կերպարը բացահայտելու համար ներկայացվեց մինչ թմբուկը ընկած հատվածի փաստական վերականգնման նախագիծը, ամբողջական կերպարի տեսական՝ համաչափական վերլուծությամբ և անալոգիաների մեթոդի կիրառմամբ վերակազմությունը:

### Գրականություն

1. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 2. Երևան, 1966:

2. Հասրաթյան Մ. Հայկական վաղքրիստոնեկան ճարտարապետությունը. Մոսկվա, 2010:
3. Paolo Cuneo. Architettura Armena. Roma, 1988.

## References

1. Armenian Soviet Encyclopedia, Vol. 2. Yerevan, 1966 (In Armenian).
2. Hasratyan M. Armenian Early Christian Architecture. Moscow, 2010 (In Armenian).

## РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕРКВИ МАРИНЕ ИЛИ СВ. БОГОРОДИЦЫ И ЗАДАЧИ РЕСТАВРАЦИИ

ГРАНТ ОВСЕПЯН\*

**Для цитирования:** Овсебян, Грант. "Реконструкция церкви Марине или Св. Богородицы и задачи реставрации". *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 230-238. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-230

Статья посвящена исследованию одного из значимых памятников раннесредневековой армянской церковной архитектуры и проблеме реконструкции его первоначального объемно-пространственного облика и купольной системы. Анализ письменных источников, результатов полевых обследований и сохранившихся архитектурных элементов позволяет датировать сооружение V–VI вв. и рассматривать его как крестово-купольный храм. Несмотря на высказанные в последнее время сомнения относительно существования купола, данные, зафиксированные ранними исследователями, а также сохранившиеся конструктивные признаки убедительно свидетельствуют о его изначальном наличии. В работе подробно рассматривается современное аварийное состояние памятника, степень сохранности западного, северного и восточного рукавов креста, а также следы поздних перестроек и ремонтов. Обоснована реконструкция купола на восьмигранном барабане с применением двухрядной тромповой системы, характерной для раннего средневековья. Типологический и пропорциональный анализ проведен в сопоставлении с рядом армянских памятников V–VII вв. В результате предложена комплексная методика фактической и теоретической реконструкции первоначального облика сооружения, позволяющая уточнить процесс перехода от однокорабных зальных церквей к крестово-купольному типу в армянской архитектуре.

**Ключевые слова:** Церковь Св. Богордицы, раннее средневековье, однокорабная церковь, купольная цеховая, план, пропорциональность.

---

\* Научный сотрудник отдела архитектуры Института искусств НАН РА, кандидат архитектуры, Hgrant.Hovsepayan1988@gmail.com, статья представлена 20.12.2024, рецензирована 10.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

---

## RECONSTRUCTION OF THE ST. MARIANE, OR ST ASTVATSATSIN CHURCH AND THE PROBLEMS OF RESTORATION

HRANT HOVSEPYAN\*

**For citation:** Hovsepyan, Hrant. "Reconstruction of the St. Mariane, or St Astvatsatsin Church and the problems of restoration", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 230-238. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-230

The article examines one of the significant monuments of early medieval Armenian ecclesiastical architecture, focusing on the reconstruction of its original spatial composition and domed structure. Based on the analysis of scholarly sources, field observations, and the surviving architectural evidence, the church is dated to the V–VI centuries and is interpreted as a cross-domed building. Although some modern researchers have questioned the existence of a dome, the data recorded by early scholars and the preserved structural elements clearly support the presence of an original domed system. The study provides a detailed assessment of the monument's current deteriorated condition, the degree of preservation of the western, northern, and eastern wings, and the architectural features resulting from later restorations. The dome is reconstructed as resting on an octagonal drum using a two-tier tromp system, which was typical of early medieval Armenian architecture. Typological and proportional analyses are carried out through comparison with a number of contemporary Armenian churches of the the to VII centuries. As a result, the article proposes a comprehensive approach combining factual reconstruction and theoretical modeling to reveal the monument's original appearance. This research contributes to a deeper understanding of the transitional process from single-nave hall churches to the cross-domed type in Armenian architecture history.

**Key words:** church St Astvatsatsin, Early Middle Ages, domed church, one-nave basilica, plan, proportionality.

---

\* Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, PhD in Architecture, Hrant.Hovsepayan1988@gmail.com. The article was submitted on 20.12.2024, reviewed on 10.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

## ФЕМИНИСТСКАЯ ОПТИКА В ВИДЕОАРТЕ: КРИТИКА, ТЕЛО И РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

АННА ЛЕПЛЕР\* (Израиль, Иерусалим)

**Для цитирования:** Анна, Леплер. «Феминистская оптика в видеоарте: критика, тело и репрезентация». *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 239-249. 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-239

Статья посвящена исследованию феминистской оптики в истории мирового видеоарта, с акцентом на его трансформационный потенциал в контексте социальной и культурной критики. Автор рассматривает видеоарт как медиум, позволивший художницам деконструировать патриархальные визуальные коды и репрезентации женского тела, субъективности и идентичности. В фокусе – произведения ключевых фигуранток феминистского искусства второй волны: Джоан Джонас, Вали Экспорт, Шанталь Акерман, Ширин Нешат, Пипилотти Рист, Пэтти Чанг и других. Анализ сопровождается привлечением теоретических концептов Джудит Батлер, Лауры Малви, Розалинд Краусс, Виктора Бёрджина, Донны Харауэй и Эдварда Саида.

Видеоарт предстает не только как эстетическая практика, но и как способ сопротивления институциональному исключению, инструмент перформативной политики и визуального самоопределения. Отдельное внимание уделяется технологическим предпосылкам появления жанра (портативные камеры, grassroots media) и значению видеофестивалей 1970-х годов как платформ женской солидарности. В заключении обсуждается влияние феминистской оптики на современные формы медиа-арта и перформанса, включая постгуманистские и экологические направления.

**Ключевые слова:** видеоарт, феминизм, гендер, тело, репрезентация, перформанс, медиа-искусство.

### Вступление

Видеоарт с момента своего появления функционирует как пространство сопротивления и деструкции визуальных норм. Его техническая простота, мобильность и доступность сделали видео не просто новым инструментом в арсенале художника, а местом – в прямом и метафорическом смысле – где можно говорить иначе. Особенно это стало важно для художниц второй волны феминизма в 1970-х годах, которые использовали видео для подрыва и трансформации культурных кодов, сексуализированного взгляда и институционального порядка репрезентации.

Поворот к видео совпал с усилением феминистской критики в искусствоведении. В 1971 году Линда Нохлин опубликовала статью «Почему не было великих женщин-художников?», где указала: отсутствие женщин в «пантеоне» связано не с недостатком таланта, а с институциональными и культурными барьерами [12]. Видео стало одним из инструментов, позволяющих обойти эти барьеры.

---

\* Аспирант Института искусств НАН РА, sannaalex1995@gmail.com, статья представлена 19.05.2025, рецензирована 05.06.2025, принята к публикации 10.06.2025.



Вместо участия в системе, художницы создавали собственные визуальные языки – грубые, прерывистые, телесные, нередко маргинальные.

Виктор Бёрджин, исследуя потенциал новых медиа, подчеркивал: “video art destroys the notion of unified visibility, replacing it with a visibility that is deliberately fragmented, self-reflexive, anti-spectacular” [2, с. 55]. Это совпадает с теоретическим разворотом в сторону критики репрезентации и конструкции субъективности. Видео перестает быть «окном в реальность» и становится зеркалом, в котором субъект – женский, несовершенный, неканонический – сталкивается с самим собой и с чужим взглядом.

Лаура Малви показала, что классическое кино построено по логике «мужского взгляда»: женщина изображается как объект визуального удовольствия, служащая мужскому желанию. Видео, по сути, стало пространством, где эту логику можно было радикально нарушить. В видео не нужно «играть» в кино – можно просто быть, говорить, сбиваться, молчать [11, с. 6-18]. Джудит Батлер в *Gender Trouble* (1990) добавила к этому понятие перформативности гендера: гендер – не сущность, а повторяемое действие. Видео, фиксирующее акт, паузу, сбой, движение, стало идеальной средой для визуализации и дестабилизации нормативных идентичностей [3].

Розалинд Краусс в статье *Video: The Aesthetics of Narcissism* (1976) показала, что видео создает замкнутую систему, где художник оказывается в обратной петле между своим телом и изображением. Это эстетика не наблюдения, а конфронтации. Видеоарт часто представляет собой не повествование, а наблюдение за собственным образом, попытку выйти из «зеркала» медиа [9, с. 50-64].

Таким образом, появление видеоарта совпадает с критическим сдвигом в гуманитарных науках: отказом от универсального взгляда, поиском множественных голосов и форм высказывания. Видео – это медиа, в котором женщина может смотреть, говорить, действовать – а не быть только показанной.

### Рождение видео-арта как медиума

Технические предпосылки возникновения видеоарта – появление портативной камеры Sony Portapak в середине 1960-х годов – совпали с культурными трансформациями. Камера впервые стала доступна вне телевизионных и кинематографических студий. Это означало возможность непосредственного, нефильтрованного художественного высказывания. Видео, в отличие от пленки, не требовало лаборатории, дорогостоящей аппаратуры или участия ассистентов. Съемка стала делом рук самого художника или художницы.

Нам Джун Пайк, один из пионеров видео-арта, приобрел Portapak в день визита Папы Римского в Нью-Йорк в 1965 году. Он записал процесс, обойдя телевидение. В статье *Expanded Education for the Paperless Society* (1971) он пишет о потенциале видео как инструмента открытого, не догматичного обучения, не иерархического по своей природе [13]. Видео было быстрым, личным, «независимым от художественной экономики».

Для женщин-художниц видео стало уникальной возможностью – буквально – взять камеру в свои руки. Это был не просто новый медиум, а новая модель высказывания. Камера могла быть направлена на тело, могла быть частью перформанса или могла функционировать как зеркало, как свидетель. Работы Джоан Джонас, Марты Рослер, Джо Спенс, Синди Шерман, Вали Экспорт использовали видео не как технический носитель, а как продолжение тела.

Марта Рослер в *Semiotics of the Kitchen* (1975) переворачивает телепедагогику: вместо улыбчивой ведущей – женщина, раздраженно перечисляющая кухонные предметы. Каждый предмет – не инструмент заботы, а жест. Алфавит превращается в набор репрессий. Видео тут работает не как инструкция, а как разрушение инструкции. Рослер сама заявляла, что “Video permitted women to speak in their own voices, without translating themselves into the terms of existing artistic conventions” [14, с. 78].

Джоан Джонас в *Vertical Roll* (1972) использует сбой видеосигнала как метафору раздробленного женского тела. Она появляется на экране фрагментарно, пульсируя и исчезая. Тело не цельное и не желанное – оно ускользает, оно вне контроля взгляда. Зритель больше не потребитель изображения – он вынужден замечать разрыв, треск, помеху.

Синди Шерман в *Untitled Film Stills* (1977-1980) создает серию автопортретов в образах героинь из несуществующих фильмов. Она одновременно воссоздает визуальные клише и разрушает их, демонстрируя, что женская идентичность в визуальной культуре – это набор сцен, поз, фрагментов. Шерман, как и Джонас, делает невозможным привычное считывание образа – он становится скользким, мимикрирующим, беспокойным.

Работы Вали Экспорт, например, *Tapp und Tastkino* (1968), радикализируют сам акт взгляда: художница надевает на себя «портативный кинотеатр», предлагая зрителям «просматривать» ее тело руками, не глазами. Это перенаправление фокуса – от дистанции к прямому контакту – раскрывает, как видео, тело и публичное пространство могут быть помещены в острое политическое напряжение.

Все эти работы формируют альтернативный визуальный язык: не единый и не героический, а собранный из фрагментов, телесный, сбивающий, субъективный. Камера не фиксирует, а дестабилизирует. Женщина – не объект, но прямой автор художественного действия.

### **Видеоарт и феминизм второй волны**

Феминизм второй волны, развившийся в 1960-1980-х годах, акцентировал внимание на социальной конструкции гендера, критике сексуальных и визуальных норм, а также институциональных практик исключения. Джудит Батлер в тексте *Performative Acts and Gender Constitution* утверждает, что гендер – это не данность, а результат повторяемых действий и норм, которые закрепляют его как «естественный» [4]. Эта концепция оказалась особенно релевантной для ви-

деоарта, позволяющего фиксировать именно телесность, жест, ритуал – повтор, в котором производятся гендерные идентичности.

На этом фоне видео становится не просто медиумом, а критической платформой. Теоретические подходы Фуко к дисциплинарной власти дополняют феминистскую критику репрезентации. Видео в руках художниц разрушает иерархии взгляда, превращая камеру в средство «сбоя», деформации, а не фиксации [6].

Гаятри Чакраворти Спивак в статье *Can the Subaltern Speak?* поднимает вопрос о невозможности высказывания для угнетенного субъекта внутри колониального и патриархального порядка. Она утверждает, что любые формы речи подчиненной группы искажаются, если подаются в терминах, навязанных властью [16]. В этом контексте феминистский видео-арт можно рассматривать как способ выйти за рамки «речи» в классическом понимании. Вместо артикуляции – молчание, монтаж, фрагмент, сопротивляющееся чтение. Спивак показывает, что «говорить» – не всегда значит быть услышанной. Художницы используют видео как язык, который оперирует вне риторики – через сбои, обрывы, телесные жесты. Это не просто речь, это – политика формы.

Видео становится способом репрезентации молчания, телесного знания и нематериализованного опыта, не сводимого к вербальной артикуляции. Через тело, боль, уязвимость, повседневность, художницы заявляют об опыте, который традиционно исключался из истории искусства и институционального канона. Спивак напоминает: иногда единственный акт сопротивления – это остаться немой, не подыгрывать структуре. Феминистский видео-арт делает это молчание видимым.

В свою очередь французский философ Луи Альтюссер в работе *Идеология и идеологические аппараты государства* ввел ключевое для критической теории понятие интерпелляции – механизма, с помощью которого индивид становится субъектом в рамках идеологической системы. По Альтюссеру, нас «призывают» (интерпеллируют) через повседневные практики – школу, семью, СМИ, культуру – и, откликаясь, мы принимаем навязанные роли, включая гендерные [1].

В контексте видеоарта 1970-х это понимание оказывается особенно продуктивным. Женщины-художницы, используя видео, начинают саботировать сам механизм интерпелляции, ломая привычные каналы визуальной идентификации. Вместо того, чтобы «откликнуться» – на камеру, на зрителя, на институцию – они уклоняются, сбиваются, показывают «не образ», сопротивляющийся зрительской привычке.

Феминистский видеоарт не просто показывает женщину – он разрушает способ ее «призвания» в субъект. Камера в этих работах – не устройство репрезентации, а способ изменить структуру взгляда. Вместо гладкого нарратива – прерывание; вместо цельного тела – фрагмент; вместо сцены – кухня, комната, пространство вне культуры.

Таким образом, видеоарт работает против «государственных аппаратов идеологии» – семьи, школы, искусства – не снаружи, а изнутри, переписывая

саму логику обращения к зрителю. Альтюссер называл эти аппараты репродуктивными, воспроизводящими социальные отношения [1]. Видео же становится пространством, где эта репродукция дает сбой.

Журнал *Radical Software*, издававшийся с 1970 по 1974 год, стал важной платформой для продвижения идеи видео как демократичного инструмента. И хотя сам журнал не имел феминистской направленности, он создал среду, в которой женский голос и визуальное сопротивление могли быть услышаны. *Radical Software* включал схемы, инструкции, размышления о технике, технологии и культуре, представляя собой горизонтальную медиасреду, в которой образы и тексты сосуществовали на равных правах. В первом номере содержится, например, статья «Grassroots TV» Фрэнка Джиллетта, в которой утверждается, что видео – это способ создания знаний вне иерархии и монополии СМИ. Такой подход совпадал с феминистским стремлением к децентрализации, самоорганизации и телесному высказыванию вне академической нормы [7].

Появление феминистского видеофестиваля в *The Kitchen* (1972) закрепило это направление: работы Марты Рослер, Нэнси Холт, Джоан Джонас демонстрировались вне кураторской цензуры, в рамках автономного пространства, открытого для самовыражения. Эти события стали важной институциональной точкой – подтверждением того, что видео может быть не только формой искусства, но и способом культурного активизма.

### Ключевые фигуры феминистского видео-арта

Джоан Джонас, одна из пионерок феминистского видеоарта, работала с телом, зеркалом и мифом как с метафорами женской субъективности. В ее ранней серии *Mirror Pieces* (1969-1973) зеркало становится не просто аксессуаром сцены, а теоретическим и перформативным инструментом. Через него Джонас исследует теорию «стадии зеркала» Жака Лакана, где субъект впервые распознает себя как образ, но уже в искаженном, отчужденном виде [10]. В работах Джонас женщина становится не просто отражением мужского желания, а активным участником создания идентичности. Зеркало у нее – это средство перехода между «я» и «другим», формирование женственности не как сути, а как процесса [11].

В видео *Volcanic Saga* (1989) Джонас обращается к исландским мифам, вплетая их в пейзаж и голос, создавая метафору текучей, природной, нефиксированной субъективности. Эксперимент с повествованием, нарративной логикой и визуальной плоскостью указывает на то, как женская идентичность может быть выстроена вне линейного времени и институциональной структуры.

Австрийская художница Вали Экспорт радикализирует отношения между телом и зрителем. В ее перформансе *Tapp-und Tastkino* (1968) женщина становится экраном, но не для взгляда, а для прикосновения: зрители могли «прикоснуться» к телу художницы, помещенному в импровизированную коробку. Это вызов не только культурной норме, но и самой логике восприятия: визуальное

уступает тактильному, контроль – телесной неуверенности. Женщина здесь не объект, а *среда сопротивления*.

В перформансе *Aktionshose: Genitalpanik* (1969) Экспорт появляется в кино-театре с обнаженной промежностью, разрывая иллюзию дистанции между зрителем и изображением. Женское тело больше не утилизируется как образ – оно предъясняется как субъект, угрожающий привычному порядку.

Серия *Körperkonfiguration* (1972-1982) исследует, как тело женщины буквально «встраивается» в архитектуру. Здесь архитектура – метафора институционального и культурного ограничения, а тело – способ его деформации.

Фильм *Жанна Дильман, набережная Коммерции 23* (1975) – классический пример феминистского анализа репетитивного женского труда. Сцены готовки, мытья, уборки подаются в реальном времени, разрушая кинематографическую нарративность. Концепт «доместикации женственности» [8] проявляется через кухню как метафору социальной тюрьмы. В финале фильма насилие, совершенное героиней, не выглядит как кульминация – оно кажется логическим следствием накопленного давления [8].

В *Отеле Монтерей* (1972) Акерман исследует архитектуру как репрезентацию социальной изоляции. Камера почти статична: коридоры, двери, окна – все превращается в метафору подавленной женской субъективности, невозможности выхода.

Серия Ширин Нишат *Women of Allah* (1993-1997) представляет женщин с оружием, покрытых стихами на фарси, написанными прямо на коже. Эти изображения невозможно прочесть в логике западного взгляда – они разрывают бинарность восток/запад, женское/мужское. Видеоработа *Turbulent* (1998) противопоставляет два выступления – мужчины и женщины. Мужчина исполняет мелодию перед залом, женщина поет в пустоте, без слов. Ее молчание звучит громче: оно становится метафорой невозможности публичного женского голоса в патриархальной культуре. Этот образ укоренен в критике, которую предложил Эдвард Саид в *Ориентализме* (1978), утверждая, что Восток в западном дискурсе – всегда сконструированная иерархия [15].

В *Ever Is Over All* (1997) женщина идет по улице и разбивает окна машин цветком. Жест – радостный, почти детский, но в то же время деструктивный. Видео соединяет феминистскую утопию и перформативный бунт. Донна Харауэй в *A Cyborg Manifesto* (1985) писала о необходимости разрушить бинарности тела, техники, природы и культуры. Рист визуализирует это в мягкой, красочной, но радикальной форме.

В *Sip My Ocean* (1996) Рист создает подводный мир, где тело плывет, растворяется, дублируется. Это пространство женской свободы – без объектов, без доминантного взгляда, без структуры.

*Melon (At a Loss)* (1998) – перформанс, в котором Пэтти Чанг привязывает к груди половинки дыни, разрезает бюстгальтер и оголяет тело. Это одновременно насмешка и критика фетишизации женского тела. Тело у Чанг – не объ-

ект, а нечто сопротивляющееся, неловкое, шокирующее. Визуальный образ создает напряжение между агрессией и уязвимостью.

### **Влияние феминистской оптики на современное искусство**

Феминистский видеоарт второй волны оказал длительное и глубокое влияние на развитие визуальной культуры. Его стратегии деконструкции, телесности и сопротивления стали фундаментом для многих направлений современного искусства – от инсталляций до цифровых медиа. Видеоарт предложил новую визуальную грамматику, где эстетика сбоя, фрагментарность, рутина и перформативность стали полноправными выразительными средствами.

Феминистская оптика изменила способ восприятия зрителя. Камера больше не фиксирует «женское тело» как объект, она показывает его как пространство действия и конфликта. Эта логика сохраняется в современной практике: художницы не создают образы – они разрушают их, вмешиваются в них, делают видимым механизм самого изображения.

Теоретик современного искусства Хэл Фостер в книге *The Return of the Real* указывает на поворот к телесному, травматическому и политическому в искусстве 1990-х как на результат сдвига, начавшегося еще в 1970-е. Он связывает это с феминистскими, постколониальными и критическими практиками, в которых репрезентация больше не была нейтральной, а становилась полем борьбы. Видео стало не просто инструментом, а территорией, на которой эта борьба визуализировалась и анализировалась [5].

Наследие феминистского видеоарта ощущается в работах множества современных художниц, которые продолжают критически работать с телом, репрезентацией, голосом и архитектурой власти.

**Марина Абрамович** в своих ранних перформансах активно исследует уязвимость, боль и границы тела. В *Rhythm 0* (1974) зрителям предлагалось использовать на ней 72 объекта – от перьев до оружия. Этот жест ставил под вопрос границы между субъектом и объектом, между активностью и пассивностью – ключевые темы для феминистской оптики. Как и у Вали Экспорт, тело становится полем конфликта между властью, взглядом и самообладанием.

**Йоко Оно** в перформансе *Cut Piece* (1964) предлагала зрителям поочередно разрезать на ней одежду. Этот перформанс стал мощной метафорой уязвимости и контроля над женским телом. В более поздних работах, включая перформансы с мясом (*Meat Piece for Orchestra*, 1963), Оно критиковала потребительское отношение к женской плоти, превращая искусство в поле политического и телесного напряжения. Ее работы предвосхищали видео-арт как пространство перформативного протеста и телесного высказывания.

**Мона Хатум** соединяет телесное и политическое в пространстве инсталляции и видео. Ее работы исследуют напряжение между уязвимостью и надзором, внутренним и внешним. В *Measures of Distance* (1988) она совмещает фотографии матери с письмами на арабском языке и собственным голосом, создавая

сложное поле идентичностей – женской, мигрантской, постколониальной. Хатум, как и Нешат, обращает внимание на то, как тело женщины становится пересечением множества властных дискурсов.

Феминистская оптика не ушла в прошлое – она развилась в систему критического мышления, в которой видео остается центральным медиумом. Современные художницы используют его не только как форму, но и как возможность задавать вопросы, которые иначе были бы исключены из поля видимости.

### **Заключение**

Феминистский видеоарт второй волны не только предложил новые визуальные формы, но и кардинально пересмотрел саму природу искусства как института. Он показал, что визуальность не нейтральна – она встроена в систему власти, норм и иерархий. Художницы, работавшие с видео, использовали этот медиум как пространство сопротивления, где можно было подвергнуть сомнению канонические представления о женственности, репрезентации и субъективности.

Через тело, монтаж, сбой, повтор и молчание они предложили иной способ видеть и быть увиденными. Видео стало не только инструментом художественного высказывания, но и формой феминистского анализа – способом разоблачать патриархальные структуры, визуальные клише и институциональное молчание. Эти практики переосмыслили роль искусства как потенциального агента социальной трансформации и борьбы за гендерное равенство.

Современное феминистское искусство продолжает расширять медиапрактики, используя новые технологии как способ критического высказывания. Видео в сочетании с интерактивными форматами, такими как виртуальная (VR) и дополненная реальность (AR), открывает новые горизонты для художественного опыта. Эти технологии позволяют буквально поместить зрителя внутрь телесного, социального или политического конфликта – делая его участником, а не наблюдателем.

Кроме того, растет интерес к пересечению феминистской повестки с экологической. Экофеминизм, обращаясь к связи между угнетением женщин и эксплуатацией природы, находит в медиа-искусстве мощный канал репрезентации. Работы современных художниц все чаще обращаются к телу не только как к социальной конструкции, но и как к биологическому и экологическому телу – уязвимому, подверженному насилию, но также и способному к сопротивлению и заботе.

Таким образом, феминистская оптика в искусстве – это не завершенное движение, а живое и развивающееся направление. Оно продолжает влиять на то, как мы смотрим, что видим и кто имеет право быть увиденным.

### **Словарь основных понятий**

**Видеоарт** – форма современного искусства, использующая видео как основной медиум. В контексте феминистской оптики рассматривается как средство дестабилизации визуальных норм и критики репрезентации.

**Феминистская оптика** – аналитическая перспектива, исходящая из феминистской критики, акцентирующая внимание на гендерных аспектах восприятия, изображения и власти.

**Гендер** – социальный и культурный конструкт, определяющий ожидаемые роли, поведение и идентичность, отличающийся от биологического пола.

**Перформативность** – понятие, введенное Джудит Батлер, означающее, что гендер формируется через повторяемые действия, а не является фиксированной сущностью.

**Интерпелляция** – термин Луи Альтюссера, обозначающий механизм идеологического «вызова», в котором индивид становится субъектом, признающим и подчиняющимся нормам.

**Стадия зеркала** – концепт Жака Лакана, описывающий момент формирования субъективности через отражение, в котором человек впервые осознает свое «я» как образ.

**Ориентализм** – теория Эдварда Саида, объясняющая, как Запад создает и навязывает образ Востока как «другого», экзотического и подчиненного.

**Паноптикум** – метафора Мишеля Фуко для описания общества надзора и внутреннего контроля, в котором человек становится объектом постоянного наблюдения.

**Постколониальная критика** – направление, анализирующее наследие колониализма, репрезентацию угнетенных субъектов и способы культурного доминирования.

**Экофеминизм** – феминистская теория, связывающая угнетение женщин с разрушением природы и стремящаяся к этике заботы и устойчивости.

**Субъективность** – философское и психоаналитическое понятие, описывающее ощущение «я» как социально и культурно сконструированного, подверженного идеологическим влияниям.

## Литература

1. Althusser L. Ideology and Ideological State Apparatuses, Lenin and Philosophy and Other Essays. New York: Monthly Review Press, 1971, p. 127-186.
2. Burgin V. The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity. London: Macmillan, 1986, 240 p.
3. Butler J. Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 1990, 320 p.
4. Butler J. Performative Acts and Gender Constitution, Theatre Journal, Vol. 40, № 4, 1988, p. 519-531.
5. Foster H. The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century. Cambridge, MA: MIT Press, 1996, 320 p.
6. Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York: Vintage Books, 1977, 352 p.
7. Gillette F. Grassroots TV, Radical Software, Vol. 1, № 1, 1971.
8. Gross L. The Domestic and the Feminine: A Critical Approach. New York: Columbia University Press, 1995, 256 p.



9. Krauss R. Video: The Aesthetics of Narcissism, October, № 1, 1976, p. 50-64.
10. Lacan J. Écrits: A Selection. New York: W.W. Norton & Company, 1977, 368 p.
11. Mulvey L. Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, Vol. 16, № 3, 1975, p. 6-18.
12. Nochlin L. Why Have There Been No Great Women Artists?, ARTnews, Vol. 69, № 9, 1971.
13. Paik N.J. Expanded Education for the Paperless Society, Radical Software, Vol. 1, № 1, 1971.
14. Rosler M. Video: Shedding the Utopian Moment, Artforum, Vol. 24, № 1, 1985, p. 76-81.
15. Said E. Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978, 368 p.
16. Spivak G.C. Can the Subaltern Speak?, Marxism and the Interpretation of Culture, Ed. by C. Nelson and L. Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

### **ՖԵՄԻՆԻՍՏԱԿԱՆ ՕՊՏԻԿԱՆ ՏԵՍԱԱՐՎԵՍՏՈՒՄ. ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ, ՄԱՐՄԻՆ ԵՎ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄ**

ԱՆՆԱ ԼԵՊԼԵՐ\* (Իսրայել, Երուսաղեմ)

**Հղման համար.** Լեպլեր, Աննա: «Ֆեմինիստական օպտիկան տեսաարվեստում. քննադատություն, մարմին և ներկայացում», *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 239-249. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-239

Հոդվածը նվիրված է համաշխարհային տեսաարվեստի պատմության մեջ ֆեմինիստական օպտիկայի ուսումնասիրությանը՝ շեշտադրելով դրա փոխակերպող ներուժը սոցիալական և մշակութային քննադատության համատեքստում: Հեղինակը տեսաարվեստը դիտարկում է որպես մեդիում, որը հնարավորություն է տվել կին արվեստագետներին դեկոնստրուկցիայի ենթարկել պատրիարքալ տեսողական կոդերն ու կանացի մարմնի, սուբյեկտիվության և ինքնության ներկայացումները: Ուշադրության կենտրոնում են ֆեմինիստական արվեստի երկրորդ ալիքի առանցքային ներկայացուցիչների գործերը՝ Ջոան Ջոնաս, Վալի Էքսպորտ, Շանտալ Ակերման, Շիրին Նեշաթ, Պիպիլոտտի Ռիստ, Փեթթի Չանգ և այլք: Վերլուծությունն ուղեկցվում է Ջուդիթ Բաթլերի, Լաուրա Մալվիի, Ռոզալինդ Կրաուսի, Վիկտոր Բյորջինի, Դոննա Հարավեյի և Էդվարդ Սայիդի տեսական հայեցակարգերի ներգրավմամբ:

Տեսաարվեստը ներկայանում է ոչ միայն որպես գեղագիտական պրակտիկա, այլև որպես ինստիտուցիոնալ բացառմանը դիմադրելու միջոց, պերֆորմատիվ քաղաքականության գործիք և տեսողական ինքնորոշման ձև: Առանձին ուշադրություն է դարձվում ժանրի առաջացման տեխնոլոգիական նախադրյալներին (ոլյուրակիր տեսախցիկներ, grassroots media) և 1970-ական թվականների տեսափառատոների նշանակությանը՝ որպես կանանց համերաշխության հար-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտ, sannaalex1995@gmail.com, հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 19.05.2025, գրախոսելու օրը՝ 05.06.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

թականեր: Եզրակացությունում քննարկվում է ֆեմինիստական օպտիկայի ազդեցությունը մեդիա-արվեստի և պերֆորմանսի ժամանակակից ձևերի վրա՝ ներառյալ հետիումանիստական և էկոլոգիական ուղղությունները:

**Բանալի բաներ՝** տեսաարվեստ, ֆեմինիզմ, գեղեր, մարմին, ներկայացում, պերֆորմանս, մեդիա-արվեստ:

## FEMINIST PERSPECTIVE IN VIDEO ART: CRITIQUE, THE BODY, AND REPRESENTATION

ANNA LEPLER \* (Israel, Jerusalem)

**For citation:** Lepler, Anna. "Feminist perspective in video art: critique, the body, and representation", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 239-249. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-239

This article explores feminist optics in the history of global video art, focusing on its role as a critical tool for challenging patriarchal visual conventionalities and normative representations of femininity, the body, and subjectivity. It traces the development of feminist video practices from the 1970s up to the present through the works of key artists such as Joan Jonas, VALIE EXPORT, Chantal Akerman, Shirin Neshat, Pipilotti Rist, and Patty Chang. These artists used video not only as a visual language, but also as a means of political resistance, self-articulation, and institutional critique.

The study draws upon the theoretical frameworks from Judith Butler (gender performativity), Laura Mulvey (the male gaze), Rosalind Krauss (narcissism in video), Victor Burgin (fragmented visuality), Donna Haraway (cyborg feminism), and Edward Said (Orientalism). Special attention is paid to the early feminist festivals and grassroots media infrastructures that enabled collective visibility and experimentation. The article argues that feminist video art did not only reshape gender aesthetics, but continues to inform the contemporary media and performance practices, particularly in ecofeminist and posthumanist art.

**Key words:** video art, feminism, gender, body, representation, performance, media art.

---

\* PhD student at the Institute of Arts NAS RA, sannaalex1995@gmail.com. The article was submitted on 19.05.2025, reviewed on 05.06.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

ՀՏԴ: 929:7(479.25)Հախվերդյան+929:891.981Թումանյան+82-2  
DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-250

**ԼԵՎՈՆ ՀԱԽՎԵՐԴՅԱՆԸ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ  
ՇՐՋԱԴԱՐՁԱՅԻՆ ՓՈՒԼՈՒՄ**

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ<sup>\*</sup>

**Հղման համար.** Հովհաննիսյան, Սուսաննա: «Լևոն Հախվերդյանը թումանյանագիտության զարգացման շրջադարձային փուլում»: *Արվեստագիտական հանդես*, N 1 (2025): 250-269. DOI: 10.54503/2579-2830-2025.1(13)-250

Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանը գիտության մեջ առաջին իսկ քայլերից գիտության տարբեր բնագավառի տարբեր ճյուղերի համադրմամբ, որոշակի ներդրում ապահովեց թե՛ արվեստաբանության ու թատերագիտության, թե՛ գրականագիտության ոլորտում: Նրա ձեռքբերումներն առանձնահատուկ են թումանյանագիտության պատմության մեջ: 1960-ականներին ազդարարվեց թումանյանագիտության մեջ զարգացման նոր շրջափուլը, երբ հնարավորինս հաղթահարվեցին խորհրդային գաղափարական կարծրատիպերը: Այս իմաստով 1960-ականների, մասնավորապես ակադեմիկոս Էդ. Ջրբաշյանի և Լ. Հախվերդյանի ներդրումը թումանյանագիտության մեջ ծանրակշիռ էր: Գրողի երկերի՝ մինչ այդ իշխող պարզունակ վերլուծությունը վերաճեց լուրջ գիտական խոսքի: Կոտրվեցին ավելի քան երեք տասնամյակ իշխող գոեհիկ-սոցիոլոգիական մոտեցումները: Թումանյանագիտությունը դարձավ Հախվերդյանի գործունեության և մասնագիտական հետաքրքրությունների մշտական ասպարեզ: Թատրոն - գրականություն, թատերագիտություն - թումանյանագիտություն առնչությունը նրա ժառանգության մեջ օրինաչափ միասնություն է, որի դրսևորումը պայմանավորված էր գիտնականի անհատականության ու արվեստագիտության մասին նրա ընկալումներով: Այստեղ իր դերն է խաղացել Թումանյանի տաղանդի բազմաշերտությունը, ազգային ու հանրային կյանքի բոլոր ոլորտներին սերտ առնչակցությունը, ինչն անխուսափելի քննության առարկա է հայագիտության բոլոր ճյուղերի համար: Հարթ չի եղել գիտնականի թումանյանական ուղին, որը լի էր գիտական բազում բանավեճերով: Թատերագետ-գրականագետի որոշ մոտեցումներ տարածայնությունների առիթ դարձան թումանյանագետների ու նրա միջև: Բանավեճեր են եղել, մասնավորապես, «Փարվանա», «Հին կոփիլը», «Դեպի Անհուն» և այլ երկերի քննաբանության շուրջ: Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» հիմնարար աշխատությունն արժանացավ ժամանակի քննադատության բարձր գնահատականին: Արձանագրվեց, որ այդ ուսումնասիրության շնորհիվ թումանյանագիտությունը բանասիրությունից շարժվեց դեպի գրականագիտություն, աղբյուրների հրապարակումից դեպի Թումանյանի ներքին տարերքի իմացություն: Հախվերդյանը թումանյանագիտությունը հարստացրեց մի շարք այլ արժեքավոր աշխատություններով՝ «Թումանյանի կյանքը», «Թումանյան», «Թումանյանը և իր ժամանակը», «Թումանյանը և հայոց պատմական ճակատագիրը», ինչպես նաև բազմաթիվ հոդվածներով, որոնք մեծ մասամբ միջառարկայական բնույթ ունեն: Հախվերդյանի այդ թումանյանագիտական աշխատությունների մասին գրվեցին ավելի քան երկու տասնյակ գրախոսականներ ու հոդվածներ,

---

<sup>\*</sup> ՀՀ ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի հայ հին գրականության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, բանասիրական գիտությունների դոկտոր, [susannahovhannisyan@litinst.sci.am](mailto:susannahovhannisyan@litinst.sci.am), հոդվածը ներկայացնելու օրը՝ 06.12.2024, գրախոսելու օրը՝ 20.02.2025, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.06.2025:

որոնց հեղինակները ժամանակի անվանի գրողներն ու գրականագետներն էին: Հախվերդյանը կազմեց մի շարք թումանյանագիտական աշխատություններ և բանաստեղծի ժողովածուներ, որոնց համար գրեց առաջաբաններ ու ծանոթագրություններ: Գիտնականները եռանդուն գործունեություն է ծավալել Թումանյանի հանրահռչակման ուղղությամբ՝ մասնավորապես Թումանյանի 100-ամյակի երկամյա շրջանում՝ որպես Հայաստանի հոբելյանական հանձնաժողովի քարտուղար: Հեղինակել է Թումանյանի թանգարանի ցուցադրությունների պլանը, գրել է Թումանյանի մասին վավերագրական ֆիլմի սցենար: Հախվերդյանի թումանյանական ընկալումը անցյալ դարի երկրորդ կեսի շրջագծում է և մշտապես կունենա գրապատմական արժեք: Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանը եղել և մնում է հայ գիտության ու մշակույթի ինքնատիպ դեմքերից մեկը: Եվ որքան էլ վիճելի վարկածներ առաջադրեր, միևնույն է, այն ինչ թողել է՝ արժեքավոր ժառանգություն է թումանյանագիտության համար:

**Բանալի բաներ՝** Լևոն Հախվերդյան, Հովհաննես Թումանյան, «Թումանյանի աշխարհը», գրականագիտություն, թումանյանագիտություն, կարծրատիպերի հաղթահարում, թատերագիտություն:

### Ներածություն

Թումանյանի մասին գիտական ու գրական ուսումնասիրությունների պատմության ուսումնասիրությունը բացահայտում է թումանյանագիտության անցած ավելի քան մեկդարյա ուղու հիմնական շրջափուլերը և զարգացման առանձնահատկությունները: Առաջինը թումանյանագիտության սկզբնավորման շրջանն է (1890-1923), որը համընկնում է բանաստեղծի առաջին ժողովածուի հրատարակությունից մինչև նրա կյանքի ավարտը՝ 1923 թ.: Թումանյանագիտության ստեղծման ակունքներում է հայ բանասիրության դասական, լեզվաբան և գրականագետ Մանուկ Աբեղյանը: Նա բանաստեղծի առաջին ժողովածուի առաջին գրախոսն է, որ Վարսամ ստորագրությամբ «Նոր դարի» էջերում տպագրեց իր հոդված-գրախոսականը Մոսկվայում հրատարակված Թումանյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուի մասին [1, էջ 2-3]: Նրան հաջորդեցին Լ. Մանվելյանը [52, էջ 93-100], Ղ. Աղայանը [6, էջ 457-460], Լեոն [29, էջ 62-64] և Պ. Մակինցյանը [50, էջ 248-315; 51, 1916], որոնց հոդվածներն առանցքային նշանակություն ունեցան թումանյանագիտության սկզբնավորման գործում: Հենց նրանց հոդվածներում դրսևորվեցին առաջին շրջափուլի (1890-1923) հիմնական առանձնահատկությունները: Թումանյանի ստեղծագործության մեկնությամբ և գնահատականներով թումանյանագիտության զարգացմանը իրենց նպաստը բերեցին բազմաթիվ այլ գրողներ ու քննադատներ՝ Վրթ. Փափազյանը, Ն. Աղբալյանը, Ավ. Արասխանյանը, Շիրվանզադեն, Ա. Մյասնիկյանը, Հ. Պոտուրյանը, Ա. Նազարեթյանը, Մ. Տեր-Մինասյանը, Գ. Լևոնյանը, Հ. Սուրխաթյանը, Ավ. Ահարոնյանը և այլք: Թումանյանագիտության սկզբնավորման փուլում բանաստեղծի մասին ուսումնասիրությունների մեծ աշխուժություն նկատվեց բանաստեղծի ծննդյան 50-ամյակի օրերին: Աշխարհի տարբեր մասերում ժամանակի մամուլի էջերում տպագրվեցին բազմաթիվ հոդվածներ նրա ստեղծագործության մասին: Սակայն երեք տասնամյակների ընթացքում տպագրվեց ընդամենը երկու փոքրիկ մենագրություն, որոնց հեղինակներն էին կաշվի առևտրով զբաղվող, Թումանյանի բարեկամ ու մեկենաս, պարզապես գրա-

սեր Փիլ. Վարդապարյանը («Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան», 1905) [65] և ժամանակի անվանի գրականագետ Արսեն Տերտերյանը («Հովհաննես Թումանյան: Հայրենի եզերքի քնարերգուն», 1911) [67]: Երևույթը ինքնին խոսում է: Այն վկայում է արվեստի «Աչքի պես պարզ, աչքի պես բարդ» թումանյանական բանաձևի արքիտեկտոնիկ բնույթի մասին և հավասարապես տարածվում է բանաստեղծի ստեղծագործության վրա: «Աչքի պես պարզի» մասին ասելիք ունի յուրաքանչյուր ընթերցող, իսկ «Աչքի պես բարդի» մասին՝ գիտնական քննադատը: Գրասեր գործարարի և մասնագետ քննադատի հետաքրքրությունը բանաստեղծի արվեստով ձևավորեցին մի առանձնահատկություն, որն ուղեկցում է թումանյանագիտությանը մինչ օրս: Թումանյանի մասին գրում են և՛ ակադեմիկոս գրականագետներ, և՛ ակադեմիկոս աստղագետ [46], բժիշկներ, հոգեբաններ, սոցիոլոգներ, պատմաբաններ, երաժշտագետներ, արվեստաբաններ, լրագրողներ և այլ մասնագիտության տեր մարդիկ, յուրաքանչյուր ոք, ում մտքով անցնում է քննաբանել Թումանյանի ստեղծագործությունը: Այս իմաստով ուշագրավ են հոգեբույժ-գիտնական, էսսեիստ Վարդգես Դավթյանի հոդվածներն ու աշխատությունները Անուշի խելագարության, Թումանյանի ստեղծագործության հոգեբուժիչ արժեքի («Ամենայն հայոց հոգեբույժը» և այլն) մասին [14; 15]: Ընդ որում, այդ հոդվածներում երբեմն լինում են թումանյանագիտության համար արժեքավոր դիտարկումներ, որոնք բանալի են դառնում մասնագիտական նոր վերլուծումների, թեև, ինչ խոսք, շատ ավելի են վիճելի ու անընդունելի մոտեցումները, որոնք ձևավորվում են տվյալ մասնագիտության մեթոդների և ընկալումների մեխանիկական կիրառման հետևանքով: Այնուամենայնիվ, դրանք արժեքավոր են իբրև միջառարկայական և գրող-ընթերցող կապերի արտահայտություն: Թումանյանագիտության համար չափազանց կարևոր են գրող-քննադատների վերլուծություններն ու գնահատականները, որոնք լինելով բանաստեղծ ու գեղարվեստագետ՝ շատ ավելի յուրահատուկ ընկալում են ունենում մեկ այլ գրողի կամ գրչակից ընկերոջ արվեստի նկատմամբ: Ընդ որում, որքան հեռվից է հայացքը, որքան տաղանդավոր է օտարագրի քննադատը, այնքան ավելի անաչառ ու կարևոր է նրա գնահատականը որպես հայ գրողին համաշխարհային բնագրում ներկայացնող, համընդհանուր գրական գեղագիտական չափումներով բնորոշող գիտական մոտեցում: Պատահական չէ, որ բանաստեղծի կենդանության օրոք նրա ստեղծագործության լավագույն վերլուծաբանն ու մեկնաբանը եղավ Վ. Բրյուսովը, որի առաջադրած դրույթները առայսօր չեն կորցրել իրենց արդիական նշանակությունը:

Այս շրջանի մյուս գլխավոր առանձնահատկությունը երկու տարաբևեռ կարծիքների ու գնահատականների բախումն էր, որ պայմանավորված էր ինչպես ստեղծագործության անաչառ ընկալումների, ժամանակի քննադատական մտքի ընձեռած հնարավորություններով և մակարդակով, այնպես էլ հոդվածագիրների ժամանակակից լինելու, մամուլի տարբեր օրգանների կուսակցական ուղղվածության, գրական տարբեր շրջաններին պատկանելու, երբեմն նաև բանաստեղծի նկատմամբ անձնական վերաբերմունքի հետ: Ընդ որում, խոսքը վերաբերում է թե՛ բարձր գնահատականներին, թե՛ հանիրավի հարձակումներին:

Թումանյանի կենդանության օրոք արտահայտված տրամագծորեն հակառակ գնահատականները վերաբերում էին գրողի՝ տաղանդ ունենալուն կամ չունենալուն (բանաստեղծ է կամ բանաստեղծ չէ), օգտագործած նյութին ու լեզվին, ժողովրդական բանահյուսությունից օգտվելու իրավունքին և այլն. մի կողմից նա «Ոչ բանաստեղծ» էր (Խ. Մալումյան, Հովհ. Տեր-Մարկոսյան) [47, էջ 320], «բանագող, ավերիչ ժանտախտ» (Ռ. Դրամբյան) [16], մյուս կողմից՝ «Բանաստեղծ ոտից գլուխ» (Ն. Աղբալյան) [5, էջ 67], «Ազգային քանքար իր ողջ էությանը» (Դ. Անանյան) [7, էջ 1], «Հրաշագործ» (Յ. Խանզադյան) [32, էջ 252], «Հայրենի եզերքի քնարերգու» (Ա. Տերտերյան) [67], «Ժողովրդական հոգու իմաստուն ու վսեմ թարգման» (Վ. Տերյան) [66, էջ 72], «Հայաստան... հայ ժողովուրդ՝ իր հույզերով և իմաստությամբ... մի վեպ, ազգային էպոպեա» (Վ. Բրյուսով), «Հայոց Պուշկին» [20, էջ 3], «Հայ ժողովրդական բանաստեղծ... անպայման տաղանդավոր» (Ավ. Ահարոնյան) [3, էջ 169] և այլն: Թումանյանին անխնա քննադատողները հենց ժամանակակիցների կողմից արժանացան «Ապագա հերոսությանները» բնորոշմանը [32, էջ 22]: Այնուամենայնիվ, ոչ միայն տարբեր քննադատների կողմից, այլև բացասական գնահատականներ պարունակող հոդվածների հեղինակների կողմից ժամանակի ընթացքում վերանայվեցին իրենց իսկ մոտեցումները, բանաստեղծի երկերից ստացած իրենց առաջին տպավորությունները: Լեոն, որ Թումանյանին անվանել էր «Խսկ ու տհաս լեռան երգիչ... քաղքենի... անհասկացող... պառնասական շինծու ու անհիմն գոռոզության բանաստեղծ՝ առանց իդեալի...» [30, էջ 542], հետագայում խոստովանում է իր անարդար ու կանխակալ մոտեցումը: Լեոյի «զղջումը» մասամբ պայմանավորված էր իր հանդեպ խիստ քննադատությունների ալիքով, մասամբ էլ՝ Թումանյանի մեծացող փառքով ու հեղինակության աճով: Նա «խակ ու տհաս» գրողին 1923-ին արդեն անվանեց բանաստեղծ «Շնորհիվ Աստծու», բնության «ստեղծագործական վեհ խորհրդի անթարգմանելի գործիք, որի «Գոհար» ստեղծագործությունների և «փառքի շողջողուն աստղը» «Անուշն» է [31, 422]:

Թումանյանագիտության երկրորդ շրջափուլը (1923-1964), որը կարելի է բնորոշել խորհրդային գաղափարաբանության տիրապետության շրջան, սկսվում է նրա մահից հետո և տևում է մինչև 1960-ականների սկիզբ: Այս շրջանում էական դեր խաղաց խորհրդային գաղափարաբանությունը, որն առայսօր ընկալվում է բացասական իմաստով: Գեղարվեստական վերլուծության առումով որոշ իմաստով նահանջ տեղի ունեցավ: Նույնիսկ այն քննադատները, օրինակ Պ. Մակինցյանը, որոնք նախորդ շրջանում ավելի ազատ էին քննաբանել բանաստեղծի երկերը, այժմ ստիպված էին նույն երկերը վերլուծել միայն սոցիալական թեմատիկայի և հարցերի արծարծման համատեքստում, շրջանցել պոետիկայի ու արվեստի խնդիրները, գեղարվեստական այն շերտերը, որոնք իրենք իսկ նկատել էին մինչ Հայաստանի խորհրդայնացումը: Որքան էլ Թ. Ավդալբեկյանը, Ս. Մանուկյանը փորձում էին վերլուծել բանաստեղծի երկերը՝ գեղարվեստական առանձնահատկությունների բացահայտման ուղիով, միևնույն է, առաջնորդվում էին միայն սոցիալական խնդիրների վերհանման նպատակադրումով և մարքալենինյան գաղափարաբանությամբ [8; 53]: Թումանյանի մահից հետո

1923-ից մինչև 1960 թ. լույս տեսան ընդամենը մի քանի մենագրություններ, որոնցից գրեթե ոչ մեկը չէր ներկայացնում բանաստեղծի ողջ ստեղծագործության վերլուծությունը: Ժամանակն իր անխուսափելի «գաղափարական» կնիքն էր դնում գրականագիտական յուրաքանչյուր երկի վրա: Այս շրջանում ամենից շատ հրապարակումների, հոդվածների, մենագրությունների ու գրքերի հեղինակը բանաստեղծի դուստր Նվարդ Թումանյանն էր [26; 27; 28]: Նրա գրականագիտական բոլոր երկերը այդ շրջանի ամենից արժեքավոր գործերն էին՝ առաջին հերթին՝ որպես սկզբնաղբյուր թումանյանագիտության հետագա զարգացման համար: Նվարդի երկու աշխատությունները վերաբերում էին բանաստեղծի կյանքին, մասնավորապես մանկությանն ու պատանեկությանը, իսկ մյուսը՝ Թումանյան - ռուս գրականություն առնչակցությանը: Վերջինս՝ որպես թեմա, արդիական հնչեղություն ուներ և պայմանավորված էր ժամանակի գաղափարական առաջնահերթություններով. այդ շրջանում ռուս գրականության հետ կապերին էին նվիրված նաև Էդ. Ջրբաշյանի ու Աս. Ասատրյանի հոդվածները [59; 10, էջ 27-36; 11, էջ 90-101]: Սակայն թեման առավել լուրջ գիտական հիմքերի վրա դրվեց միայն 1980-ականներին և շարունակվում է մինչ այսօր՝ թե՛ բանասիրական լուրջ ուսումնասիրությունների (Ան. Զաքարյան), թե՛ գրականագիտական ուշագրավ վերլուծությունների (Էդ. Ջրբաշյան), թե՛ թարգմանական խնդիրների (Մ. Ջանփոլադյան) մասին նորանոր աշխատությունների հրապարակ գալով [17; 18; 19; 62; 57; 58; 70; 71]: Ժամանակի «արդիական» թեմաներից էր ոչ միայն հայ և ռուս, այլև հայ և այլ ժողովուրդների, մասնավորապես վրաց ու խորհրդային տարածքում ապրող այլ ազգերի հետ «բարեկամության» թեման, որին նվիրված էին Ն. Դաբադյանի ու Մ. Նահապետյանի ուսումնասիրությունները [13; 54]:

Այսպես, թումանյանագիտության երկրորդ փուլում գրականագիտական շրջանակներում նույնպես իշխում էր համոզմունքների, սկզբունքների, նախապատվությունների մի համախմբություն, մի կառույց, որը հիմնականում սոցիալական ու հայրենասիրական դիրքերից էր սահմանում և մեկնաբանում Թումանյանին ու նրա ստեղծած իրականությունը՝ հարմարեցնելով ժամանակի գեղագիտական պահանջներին ու ընկալումներին:

Այսպես, թումանյանագիտության զարգացման մինչ 1960-ական թթ. ընկած ժամանակահատվածում Թումանյանի մասին գրքույկները թե՛ քանակով էին սակավ, թե՛ բովանդակությամբ՝ միակողմանի: Գիտական առումով այս շրջանում նշանակալից էին միայն Նվարդ Թումանյանի և Կամսար Գրիգորյանի աշխատությունները, որոնք դնում էին բանաստեղծի գիտական կենսագրության հենասյուները: Դրվեցին նաև բանաստեղծի քննադատական ժառանգության ուսումնասիրության հիմքերը Մ.Լ. Աթաբեկյանի ռուսերեն աշխատության միջոցով [69]: 37 տարում Թումանյանի երկերի վերլուծությունը ներկայացնող որևէ արժեքավոր մենագրություն չստեղծվեց. գոեհիկ սոցիոլոգիզմի դրսևորումներն ամենուր էին: Իհարկե, կային այդ գաղափարաբանությանը չենթարկվող հեղինակներ, որոնց հոդվածները շատ ավելի վերաբերում էին Թումանյանի և մշակութային կյանքին առնչվող խնդիրներին, նշանակալից տարելիցներին: Այդ

շարքում էին Ռ. Աթայանի [2, էջ 13, 27-28, 33-34, 44-46], Ս. Գասպարյանի [12, էջ 2], Ալ. Թադևոսյանի [21, էջ 4] հոդվածները Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի բեմադրության 500-րդ ներկայացման առիթով: Արժեքավոր էին նաև Թումանյանի նորահայտ երկերի և նրա կյանքին ու գործին վերաբերող վավերագրերի ու հուշերի հրապարակումները: Այս ճանապարհով ոմանք կարողացան առավել հավատարիմ մնալ իրենց աշխարհայացքին, իրենց համոզմունքների քիչ թե շատ կապակցված գիտական համակարգը գերծ պահել կաշկանդումներից: Սակայն իշխող գաղափարաբանությունը, «վերապատմումով» «գրականագիտական» մեթոդը, որը երբեմն գոեհիկ սոցիոլոգիզմի տեսք էր ստանում, տիրապետող էր բազմաթիվ հոդվածներում: Թումանյանի ստեղծագործության ներքին բարդությունը, փիլիսոփայական բազմաշերտությունը, արվեստի իրական առանձնահատկություններն ու գրողի մեծությունը դեռևս անընկալելի էր հայ գրականագիտության համար, և որևէ լուրջ փորձ էլ չէր արվել այդ ամենը վեր հանելու: Ավելին, այն, ինչ ասվել էր, հիմնականում, մի քանի բացառություններով (Մ. Աբեղյան, Ղ. Աղայան, Ն. Աղբալյան, Ա. Տերտերյան, Փ. Վարդապարյան) և միայն որոշ դիտարկումների առումով, հակասում էր բանաստեղծի ստեղծագործության ոգուն ու էությանը (Լեո, Խ. Մալումյան, Պ. Մակիցյան, Ռ. Դրամբյան և այլք): Եվ եթե բանաստեղծի կենդանության օրոք դա պայմանավորված էր ժամանակի քննադատական մտքի մակարդակով և բանաստեղծի անձի հանդեպ որոշ լրագրերի վարած առնվազն ոչ բարեկամական «քաղաքականությամբ», ապա նրա մահից հետո հիմնական պատճառը իշխող գաղափարաբանությունն էր, կարծրատիպերը, որ կամա թե ակամա, համոզմունքով, թե ստիպված պահպանում էին գրեթե ամենքը: Նախընտրությունը տրվում էր սոցիալական, հայրենասիրական և «ժողովուրդների բարեկամության» թեմաներին: Անշուշտ, նույն այդ շրջանում կային ժամանակներին մարտահրավերներ նետած գեղարվեստագետ գրողները, որոնց թվին էին պատկանում նախ և ամենից շատ Ե. Չարենցը, Վ. Տերյանն ու Ստ. Զորյանը, ապա՝ 1960-ականներից սկսած՝ Պ. Սևակը, Ա. Սահինյանը, Հ. Մաթևոսյանը, Գ. Էմինը, Հ. Սահյանը, Ս. Կապուտիկյանը, Հ. Հովհաննիսյանը և այլք, որոնք իրենց գնահատականներով, հաճախ դիպուկ բնորոշումներով հարստացրեցին թումանյանագիտությունը: 1960-ականներից հանդես եկավ ինչպես նշված գրողների, այնպես էլ գրականագետների մի սերունդ, որի առաքելությունն էր կոտրել այդ կարծրատիպերը: Թումանյանագետների այդ շարքում էին Մ. Մկրյանը, Էդ. Ջրբաշյանը, Ա. Ինճիկյանը, Մ. Զանփոլադյանը, Ս. Աղաբաբյանը, Լ. Կարապետյանը, Հ. Թամրազյանը, Ա. Եղիազարյանը, Զ. Ավետիսյանը և այլք, որոնց շնորհիվ թումանյանագիտությունը աննախադեպ զարգացում ապրեց:

1960-ականների առաջամարտիկների շարքում էր նաև արվեստաբան ու թատերագետ Լևոն Հախվերդյանը: Նրա «Թումանյանի աշխարհը» (1966) մենագրության, Մ. Մկրյանի դասախոսությունների և առաջինը Էդ. Ջրբաշյանի «Թումանյանի պոեմները» (1964) աշխատության շնորհիվ թումանյանագիտության մեջ սկսվեց նոր շրջափուլ, որը բանաստեղծի ստեղծագործության ուսումնասիրությունը դրեց լուրջ գիտական հիմքերի վրա: Այս շրջափուլը, որը տևեց



ավելի քան կես դար և սկսվեց 1964-ից Ջրբաշյանի ծանրակշիռ հիմնարար աշխատության հրատարակությամբ, կարելի է անվանել գաղափարաբանական կարծրատիպերի հաղթահարման և գրականագիտական բազմաբնույթ քննաբանությունների շրջան:

### **Թատերագիտություն-գրականագիտություն առնչակցությունը Լևոն Հախվերդյանի գիտական ժառանգության մեջ**

Արդի ժամանակաշրջանում միջառարկայական կապերի դերն առավել սկզբունքային նշանակություն է ձեռք բերում: Ոչ բոլոր, նույնիսկ տաղանդավոր գիտնականներն են մտնում այդ ոլորտ: Այն տաղանդի առանձնահատկության և խնդրի նկատմամբ գիտնականի լայնախոհ մոտեցման արտահայտություն է: Ակադեմիկոս Լ. Հախվերդյանը գիտության մեջ առաջին իսկ քայլերից փորձեց գիտության տարբեր բնագավառների տարբեր ճյուղերի համադրմամբ, որոշակի ներդրում ապահովել թե՛ արվեստաբանության ու թատերագիտության, թե՛ գրականագիտության ոլորտում: Նրա ձեռքբերումներն առանձնահատուկ են թումանյանագիտության պատմության մեջ, քանի որ Լմենայն հայոց բանաստեղծի ստեղծագործության նրա քննաբանությունն ընթացել է արվեստի ու գրականության մասին աշխարհայացքային գիտելիքների ընդհանրացման հիմքի վրա: Այդ երկու ոլորտների սերտ առնչակցության միաձուլում է տեղի ունեցել Հախվերդյանի գիտական ժառանգության մեջ, որն իր համալիր բնույթով առկա է թե՛ թատերգության, թե՛ գրականագիտության և, մասնավորապես, թումանյանագիտության մեջ: Պատահական չէ, որ Հախվերդյանի երկերում Թումանյանի անունը առաջին անգամ հանդիպում է 1954 թ. «Ոսկի քաղաքը» հոդվածում, որտեղ նա խորհուրդ է տալիս երեխաներին գնալ այն ժամանակ Ա. Միկոյանի անունը կրող Պատանի հանդիսատեսի թատրոն՝ պիեսի վերաձված հնդկական հեքիաթի թումանյանական փոխադրությունը դիտելու և բանաստեղծի աշխարհին աղերսվելու [33, էջ 28]: Ի դեպ նկատենք, որ այս հոդվածը Հախվերդյանի երկերի մատենագիտությունից դուրս է մնացել: Այնուհետև Սուրեն Քոչարյան ասմունքողի արվեստի քննությունն է գիտնականին մղում Թումանյանի երկերի վերլուծության: Նկատի ունենք նրա «Սուրեն Քոչարյանի արվեստը» աշխատությունը, որի 35 էջերում բացահայտվում է գրող-ասմունքող, Թումանյան-Քոչարյան առնչակցությունը [34, էջ 43-77]: Գրքի նախանձախնդիր հեղինակը, նկատելով որոշակի թերություններ, անում է մի հետաքրքիր դիտարկում. «Ոչ մի հեղինակ արտիստն այնքան շատ չի կարդացել, որքան Թումանյանին: Բանաստեղծը Քոչարյանին բարձրացրել է իբրև ասմունքի վարպետ. գրավոր խոսքի հազվագյուտ արժեքները բացել են բանավոր խոսքի արտիստի հնարավորությունները, սա էլ իր հերթին, երախտագիտությամբ հնչեցրել է բանաստեղծի խոսքը, դարձել նրա խանդավառ երգիչը» [34, էջ 76]: Նույնը կարելի է ասել Հախվերդյան գիտնականի մասին, հատկապես Թումանյանի նկատմամբ սերը, նրա երկերի խորագնին ուսումնասիրությունը թատերագետի հնարավորություններն ընդլայնել են՝ նրան դարձրել գրականագետ և ժամանակի անվանի թումանյանագետ: Այնուհետև Թումանյանն ապահովում է իր մշտական ներկայու-

թյունը Հախվերդյանի գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում, ընդ որում, նվիրված ոչ միայն հենց բանաստեղծի ստեղծագործությանը («Թումանյանի արձակ երկերի սյուժեն» և այլն) [35], այլև գրականության պատմությանը, թատրոնին, լեզվին ու ոճին և այլ տարաբնույթ հարցերին ու գրողների երկերի վերլուծությանը: Հախվերդյանը գրում է «Զրույցներ լեզվի մասին» [45, էջ 7, 12, 23, 33-36, 42-43, 65, 73, 79-80, 85, 87, 89, 91, 92, 105-106] աշխատությունը և լեզվի միջոցով բնագրի հուզական բեռի ավելացման օրինակները «Գիքորից» են. տեղին գործածված բառի կարևորությունը ընդգծում է «Մի կաթիլ մեղրի» միջոցով, բարբառային բառերից ու ոճերից ճաշակով ու արվեստով օգտվելու, մաքուր գրական լեզվի պահպանման, բառի գործադրման որակի, հմտության խնդիրներն արծարծելիս դարձյալ օրինակները Թումանյանից են, չափազանցության ու նվազաբերման մասին է խոսքը, Թումանյանի «Հսկան» է օրինակը, թևավոր խոսքերի մասին է գրում, Շեքսպիրի, Պուշկինի ու Գյոթեի կողքին կանգնում է Թումանյանը, Իսահակյանի կյանքի ու գործի մասին է շարադրում, հսկայական տեղ է հատկացնում Թումանյանին [43], և այսպես ամենուր:

Նույնիսկ այլ գրքերի մասին գրախոսականներում գրեթե մշտապես զուգահեռներ է տեսնում Ամենայն հայոց բանաստեղծի կյանքի ու գործի հետ [36, էջ 145-148]: Թումանյանն ու արվեստը, մշակույթը միաձույլ ներկայացնող հախվերդյանական ուղղությունը հետագայում ևս իր շարունակությունն ունեցավ թատերագիր գիտնականի կյանքում, նրան դարձնելով նաև ժամանակի անվանի գրականագետներից մեկը:

Այսպես, 1950-ական թթ. Թումանյանը, հայտնվելով Հախվերդյանի գիտական հետաքրքրությունների տեսադաշտում, այնուհետ, ինչպես նշեցինք, պահպանում է իր մշտական տեղը: Գիտական նախասիրությունների առումով Թումանյանը անկասկած ու անվերապահ մնում է նրա ամենամեծ ու գլխավոր սերը: Գրականագետի «թումանյանական կողմնորոշմանը» աներեր մնալու դրսևորումն արտահայտվեց ոչ միայն նրա աշխատություններում՝ որպես գիտական հետազոտության թեմա, այլև Թումանյանի՝ որպես իր ամենասիրելի հայ գրողի հանրահռչակման ուղղությամբ ծավալած նրա գործունեության մեջ: Թումանյանը, Հախվերդյանի բնորոշմամբ, ժողովրդի պաշտամունքին արժանացած, ազգի ամենաճակատագրական պահերին տրված «աստվածային պարզև» էր, որ հայրենիքի զոհասեղանին դրեց և՛ կյանքը, և՛ հանճարը: Գրականագետը մշտապես ընդգծել է Թումանյանի, հետևաբար և իր թեմայի արդիականությունը: Հենց այս մոտեցումն էլ գիտնականին տվեց թումանյանական աշխարհը բացահայտելու համարձակությունը: Հախվերդյանի սերնդակից անվանի գրականագետ Հ. Թամրազյանը Թումանյանի մասին իր մենագրության առաջաբանում խոստովանում է, որ միշտ կամեցել է գրել բանաստեղծի մասին, բայց չի խիզախել, քանի որ ամեն անգամ այդ որոշումը կայացնելիս նրան «պաշարել է մի ներքին անվստահություն, անգամ՝ երկյուղ: Այդպիսի զգացում մարդ ունենում է խոր անդունդին կամ ձյունապատ երկնասլաց բարձունքին նայելիս: Միշտ էլ մեծությունն իր անհուն խորքով ու ծավալով հասարակ մահկանացուի մեջ առաջ է բերում գլխապտույտ, անհասանելիությունը որոշ իմաստով կաշկանդում է ուսումնասիրո-

դին» [22, էջ 7]: Նկատենք, որ այդ խոսքերը Թամրազյանն ասել է 1995-ին՝ երեք տասնամյակ անց Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» գրքի հրատարակությունից, այսինքն 1966-ից հետո: Սակայն մինչ այդ էլ Հախվերդյանն արդեն սկսել էր պարբերական մամուլում տպագրել է մի շարք հոդվածներ, որոնցում անդրադարձել էր Թումանյանի ժառանգության տարբեր կողմերին – բանաստեղծի արձակին, հայրենասիրական մոտիվներին, Շեքսպիրի հետ գրական աղերսներին և այլն [35, էջ 3-4; 37, էջ 103-122; 38; 39, էջ 155-176; 40, էջ 33-39]:

Հախվերդյանի գրքից երկու տարի առաջ՝ 1964-ին, խիզախեց Էդ. Ջրբաշյանը՝ գիտական հանրությանը ներկայացնելով իր «Թումանյանի պոեմները» հիմնարար և գիտական վերլուծություններով ու բանասիրական փաստարկներով անխոցելի աշխատությունը, որ երևույթ էր թումանագիտության ողջ պատմության մեջ որպես լավագույն ու ծանրակշիռ ուսումնասիրություն: Այնպես որ Հախվերդյանի խիզախումը շատ ավելին էր, քան պարզապես թումանյանագիտության ոլորտ մտնելը: Ջրբաշյանից հետո նոր խոսք ասելը կրկնակի խիզախություն էր պահանջում արվեստաբանից: Գրողին գաղափարական կաղապարներից դուրս բերելը իր ժամանակի համար նույնպես խիզախում էր, որը սկսվեց Ջրբաշյանով, իսկ երկու տարի անց նրան միացավ Հախվերդյանը:

Ընդ որում, Հախվերդյանը Ջրբաշյանի գրքի առաջին արժևորողներից էր, ավելի քան տասնյակ գրախոսականներից մեկի հեղինակը [41]: Հախվերդյանի «Թումանյանի աշխարհը» [42], ինչպես և Ջրբաշյանի մենագրությունը հիմնարար և թումանյանագիտությունը հարստացնող աշխատություններ էին:

Այսպես, 60-ականներին այս երկու նշանակալից ուսումնասիրությունների երևան գալը Թումանյանի ստեղծագործության համապարփակ վերլուծության բովանդակային առումով գիտական իրադարձություն էր, բեկում թումանյանագիտության մեջ, նոր ուղիների բացում: Դրանք ծիծեռնակներն էին մեկ այլ առումով ևս: Թումանյանի մահից տասնամյակներ անց նրա ժառանգության գնահատականները մնում էին լրագրական հոդվածների սահմաններում: Եվ ահա 60-ականներին ազդարարվեց թումանյանագիտության մեջ զարգացման նոր շրջափուլը՝ մենագրությունների շրջանը, որն ավելի ակնառու դարձավ հատկապես 1969-ին: Թումանյանի 100-ամյակի նախապատրաստական շրջանից սկսած մեկը մյուսի ետևից հրատարակվեցին Ա. Ինճիկյանի, Մ. Զանփոլադյանի, ավելի ուշ՝ Մ. Մկրյանի, Լ. Կարապետյանի, Հ. Թամրազյանի հիմնարար աշխատությունները:

Որպես սկիզբ Հախվերդյանի ներդրումը թումանյանագիտության մեջ ծանրակշիռ էր մեկ այլ իմաստով ևս: Հենց 60-ականներին հնարավորինս հաղթահարվեցին խորհրդային գաղափարական կարծրատիպերը թումանյանագիտության մեջ: Վերը նշված թումանյանագետները միացան Ջրբաշյանին ու Հախվերդյանին, և մինչ այդ իշխող պարզունակ վերլուծությունը վերաճեց լուրջ գիտական խոսքի: Կոտրվեցին ավելի քան երեք տասնամյակ իշխող գոեհիկ-սոցիոլոգիական մոտեցումները: Իսկ Հախվերդյանը ոչ միայն գաղափարական, այլև ժամանակի գրականագիտական այլ կարծրատիպեր նույնպես առաջիններից էր, որ հաղթահարեց: Վերջինս դրսևորվեց նրանով, որ Հախվերդյանը Թումանյանի ստեղծագործության մեջ մարդն ու մարդկային հարաբերությունների

վերլուծությունը կատարեց անկախ գրական մեթոդի՝ ռեալիզմի հետ առնչակցության: Հախվերդյանը հանգում է այն եզրակացության, որ Թումանյանի քնարը անհատական հույզերի համար չէր ստեղծված: Նա Թումանյանին ներկայացնում է միջազգային գրականության լայն համաքննադրում համաշխարհային դասականների հետ համեմատական վերլուծության շրջանակում:

### Տարրնկալումներ Լևոն Հախվերդյանի ու թումանյանագետների միջև

Իհարկե, թատերագետ-գրականագետի որոշ մոտեցումներ տարածայնությունների առիթ դարձան թումանյանագետների ու նրա միջև: Առհասարակ հարթ չի եղել գիտնականի թումանյանական ուղին: Ոմանք նրան մեղադրում էին առաջադրած դրույթների ինտուիտիվ հիմքի ու բնույթի համար: Հատկապես «Փարվանայի» վերլուծությունը մի տեսակ փորձաքար է եղել բոլոր թումանյանագետների համար: Հախվերդյանին քննադատել են այն պատճառով, որ նա բալլադում տեսել է միայն ողբերգություն և անիմաստ մահ. «Ողբերգականը դեռ այն չէ, - գրում է գրականագետը, - որ քաջերը մաքառում են ու զոհվում, այլ այն, որ դա ապարդյուն մաքառում է: Ապարդյուն և անվախճան: Անմատչելիորեն բարձր երազանքի, վսեմ իդեալի ասպետների ճակատագիր: Իհարկե, միամտություն կլինի լավատեսական հայացք որոնել այս ռոմանտիկական լեգենդի մեջ» [42, էջ 299]: Իսկ Ջրբաշյանը հակադարձում է՝ նկատելով, որ իդեալի և իրականության բախման ողբերգական պատկերման մեջ Հախվերդյանն անտեսել է գեղեցիկի ու կատարյալի հավերժական ձգտման մոտիվը, որը խորապես լավատեսական բնույթ ունի. «Զէ՛ որ հավերժ ապրում են կրակի թիթեռները» որոնց մահն էլ չի խանգարում անվերջ ձգտել իրենց նվիրական նպատակին» [61, էջ 183]: Այդ բանավեճն արտահայտվել է նաև այն ընդհանրացնող վերնագրերով, որոնց ներքո վերլուծվում է բալլադը: Ջրբաշյանը «Փարվանան» քննաբանել է «Անմար տենչանքի աշխարհում» [63, էջ 82], իսկ Հախվերդյանը՝ «Խորտակված պատրանքներ» [42, էջ 292] խորագրի տակ: Առաջին դեպքում ընդգծվել է տենչանքի անմահությունը, երկրորդ դեպքում երազանքների կործանումը: Կարծում ենք ճշմարտությունը մեջտեղում է՝ երազանքների խորտակումը նույնպես անմահ է այնպես, ինչպես հարատև են մարդու տենչանքն ու ձգտումները: Հ. Թամրազյանը 30 տարի անց վերստին անդրադառնում է Հախվերդյանի տեսակետին և նույնպես չի կիսում «Փարվանայում» միայն ողբերգություն ու հոռետեսություն տեսնելու Հախվերդյանի մոտեցումը: Նա, ինչպես և Ջրբաշյանը, ընդգծում է մարդկային որոնումների ու երազների հարատևությունը՝ որպես հոգու հավերժական հատկանիշ բոլոր ժամանակներում և բալլադը դիտում է որպես «Հավերժական սիրո խորհուրդ և սիմվոլիկա» [22, էջ 321]:

Բանավեճեր են եղել նաև «Հին կոիվը» պոեմի ավարտված թե անավարտ լինելու հարցի շուրջ: Անընդունելի է համարվել նաև Հախվերդյանի այն տեսակետը, ըստ որի՝ «Դեպի Անհունը» պոեմը չունի ինքնուրույն գեղարվեստական նշանակություն և ընդամենը քառյակների մի շարք է, կամ էլ լավագույն երկերի համար նախապատրաստություն՝ իբրև «բանաստեղծի փիլիսոփայական որոնումների ճանապարհը բացող մի երևույթ» [42, էջ 224-225]: Չի ընդունվել նաև

«Անուշի» վրա «Դեպի Անհունի» ազդեցության մասին Հախվերդյանի վարկածը [42, էջ 224-225]:

### Լևոն Հախվերդյանը ժամանակի քննադատների գնահատմամբ

Գիտական բանավեճերը, հախվերդյանական վարկածների հետ որոշ անհամաձայնությունները ամենևին չեն ստվերել «Թումանյանի աշխարհը» գրքի ընդունելությունը հայ գիտական շրջաններում: Աշխատությունը լույս տեսնելուց անմիջապես հետո այն արժանացավ գրականագետների բարձր գնահատականին: Գրքի մասին գրված 14 գրախոսականներից հենց նույն տարում՝ 1966-ին տպագրվեցին 7-ը, որոնց հեղինակներն էին ժամանակի անվանի գրողները, արվեստագետներն ու քննադատները՝ Ս. Աղաբաբյանը, Զ. Ավետիսյանը, Հ. Մաթևոսյանը, Ն. Մուրադյանը, Մ. Նարյանը, Ս. Սողոմոնյանը, Վ. Վարդանյանը, Ս. Քոչարյանը [4, էջ 138-144; 9, էջ 27; 49; 54, էջ 2; 56, էջ 3; 64, էջ 3]: Աղաբաբյանի գրախոսականը լույս տեսավ նաև ռուսերեն՝ 1967 թ. «Дружба народов» ամսագրում [68, էջ 279-282]: Ըստ Զ. Ավետիսյանի՝ Հախվերդյանն ավելին է տեսել ու ավելին է պատկերացնում Թումանյանի աշխարհի մասին, քան մեր պատկերացումներն էին: Գիտական շահեկան դիտարկումներ կային Ս. Աղաբաբյանի գրախոսականում: Նախ նա իր ուրախությունն է հայտնում, որ վերջապես թումանյանագիտությունը բանասիրությունից շարժվեց դեպի գրականագիտություն, աղբյուրների, վավերագրերի ու երկերի հրապարակումից դեպի Թումանյանի ներքին տարերքի իմացություն: Քննադատի գնահատականով՝ Հախվերդյանի գիրքը թումանյանագիտության մակարդակը բարձրացնող մի նոր աստիճան է, որի հիմնական արժանիքը Թումանյանի առանձին երկերի «բանիմաց, հաճախ խոր վերլուծություններն և մասնավոր խնդիրների ինքնատիպ արծարծումներն» են [4, էջ 142]: Հրանտ Մաթևոսյանը գրում է. «Լ. Հախվերդյանը մեզ համար գրել է մենագրություններից **դժվարագույնը**: Թումանյանը մեր մանկությունն է, իսկ մանկության տարիներին սովորած բառերը չեն ստուգաբանվում: Հախվերդյանն ահա ստուգաբանել է հայացքի ու ընկալման զարմանալի թարմությամբ» [49]: Նշան Մուրադյանի կարծիքով ստեղծվել է մնայուն արժեք, և Հախվերդյանով սկսվում է «Մեր մեծագույն բանաստեղծին արժանի մեծ ընդհանրացումների ժամանակը» [54] (Ընդգծումը հեղինակինն է՝ Ս.Հ.):

Հախվերդյանի մենագրության երևան գալով նկատելի դարձավ գիտական լեզվի ոճական մի առանձնահատկություն: Միաժամանակ երևան եկան Թումանյանին ուսումնասիրելու լեզվաոճական երկու տարբեր ուղղություններ: Ի տարբերություն Ջրբաշյանի ակադեմիական զուսպ ոճի՝ Հախվերդյանի ոճն ազատ էր, խոսքը՝ հաճախ զգացմունքային: Թվում էր՝ այն պիտի հարված հասցներ երկի գիտականությանը, սակայն Հախվերդյանը կարողացավ այդ ոճի շրջանակում ամենայն ուշադրությամբ քննել բանաստեղծի մտածողության գեղարվեստական առանձնահատկությունները: Ջրբաշյանի ակադեմիզմի կողքին դրվեց գեղագիտական ոճը, որը հետագայում իր գործառական դերն ունեցավ նաև Թամրազյանի աշխատության մեջ: Նույն գիտագեղարվեստական ոճով Հախվերդյանը հաջորդ ավելի քան երեք տասնամյակների ընթացքում շարու-

նակեց իր թումանյանագիտական երկերի ստեղծումը՝ գրելով ևս երեք մենագրություն՝ «Թումանյանի կյանքը», «Թումանյան» (1969 անգլ.), «Թումանյանը և իր ժամանակը» (1995) «Թումանյան», «Թումանյանը և հայոց պատմական ճակատագիրը» (2000): «Թումանյան» գրքույկը տպագրվեց 5 լեզուներով (ֆրանսերեն, գերմաներեն, անգլերեն, հայերեն, ռուսերեն): Հախվերդյանը զգալի ժամանակ է տրամադրել նաև բանաստեղծի ժողովածուների և թումանյանագիտական երկերի խմբագրական աշխատանքներին: Նա խմբագրել ու առաջաբաններ է գրել բանաստեղծի դստեր՝ Նվարդ Թումանյանի՝ գրողի գիտական կենսագրության համար հիմնաքարային արժեք ներկայացնող աշխատությունների՝ «Թումանյանի մանկությունն ու պատանեկությունը», «Հուշեր և զրույցներ» (1969) գրքերի համար: Կազմել և առաջաբաններ է գրել նաև Թումանյանի «Ընտիր երկերի» (1978) [25] համար, մասնակցել է բանաստեղծի երկերի երկրորդ գիտական հրատարակության՝ 10-հատորյակի աշխատանքներին: Նրա կազմած թումանյանագիտական երկերից նշանակալից է «Մեծերը ամենամեծի մասին» (1999) գիրքը, որի առաջաբանի հեղինակն է նաև: «Վերնատան» անդամներին, հայ գրականության դասականներին ու մեծերին ներկայացնող այդ աշխատությունը սիրվեց ու լայն տարածում գտավ ընթերցող լայն շրջանակների կողմից, վերահրատարակվեց մի քանի անգամ: «Վերնատան» խորհուրդը, հայոց մեծերի մարդկային անաղարտ հարաբերությունների մասին վկայող այդ ժողովածուն այսօր էլ չի կորցրել իր գրական նշանակությունը: Նյութերի այդ ժողովածուն ազդակ եղավ «Վերնատուն» աշխատության ստեղծման (2018) [48]:

### **Լևոն Հախվերդյանի գործունեությունը Թումանյանի ստեղծագործության հանրահռչակման ուղղությամբ**

Ապահովելով իր մնայուն տեղը 1960-70-ականների թումանյանագետների շարքում՝ Հախվերդյանը սկսեց ակտիվ գործունեություն ծավալել Թումանյանի ստեղծագործության հանրահռչակման ուղղությամբ: Այս առումով առաջին մեծ կանգառը Թումանյանի 100-ամյակի աննախադեպ տոնակատարություններն էին ողջ խորհրդային երկրով ու նաև աշխարհով մեկ: Հախվերդյանը Հայաստանի հոբբեյանական հանձնաժողովի քարտուղարն էր, իսկ նախագահը Ա. Քոչինյանն էր: Նա հետևում էր «Անուշ» և «Ալմաստ» օպերաների բեմադրությունների նախապատրաստական աշխատանքներին, ձեռնամուխ էր եղել Թումանյանի տողացիները տարբեր երկրների գրողներին, թարգմանիչներին, ամսագրերին ու գրքերի հրատարակչություններին փոխանցումը կազմակերպելու գործին, ելույթներ էր ունենում բազմաթիվ հոբբեյանական հանդիսություններին, գրողի մեծարման հանդիսավոր նիստին (սեպտեմբերի 24) Երևանի Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի պետական ակադեմիական թատրոնում: Թումանյանի թանգարանի ցուցադրությունների պլանի հեղինակն էր Արմենուհի Թումանյանի հետ: Նա 1969 թ. Թումանյանի մասին ստեղծված երեք վավերագրական ֆիլմերից մեկի սցենարի հեղինակն էր. աշխատում էր բեմադրիչ Վիլեն Զաքարյանի, օպերատոր Լաերտ Պողոսյանի հետ: Թումանյանի դերում Իշխան Ղարիբյան էր: Այս ընտրությունների հարցում նույնպես Հախվերդյանի կարծիքը

կողմնորոշիչ է եղել: Նրա սցենարը մրցում էր մյուս երկու ֆիլմերի՝ Վահագն Դավթյանի և Արտաշես Մարտիրոսյանի սցենարների հետ: Բանաստեղծի հոբելյանի նախապատրաստության ողջ ընթացքում Հախվերդյանը դրսևորեց հրաշալի կազմակերպչի ու հմուտ ղեկավարի տաղանդ:

Հայ գրողներից Հախվերդյանի համար Թումանյանն էր դարձել անփոխարինելի և անհրաժեշտ: Գրեթե անհնար էր, որ նա անտարբեր անցներ բանաստեղծի երկերի հիման վրա ներկայացվող որևէ թատերական կամ երաժշտական բեմադրության կողքով: Նա բարձրաձայնում է արժանիքներն ու անում դիտողություններ, որոնց գործառությանն արժեքն այսօր էլ չի կորցրել իր նշանակությունը Թումանյանի կենսափիլիսոփայությունն ու աշխարհընկալումը արվեստի այլ ձևերի միջոցով հանրայնացնելու գործում: 1981-ին Հ. Մալյանը, իր կինոդերասանի թատրոնը հիմնադրելուց մեկ տարի անց, բեմադրեց Թումանյանի 10 հեքիաթները, որոնք 1981-2019 թթ. ներկայացվել են ավելի քան 1600 անգամ: Հախվերդյանը գրում է. «Այնքան թարմաշունչ, անսպասելի է Թումանյանի վաղաժանոթ հեքիաթների թատերային մատուցումը, որ երբեմն թվում է, թե «անձանոթ» պատումներ ես նայում» [45]: Քննադատը այդ ներկայացումը համարում է ազգային և համամարդկային արժեքները միահյուսող դաս, որտեղ Մալյանը համադրել է Թումանյանի փիլիսոփայությունը, իր կինոմտածողությունը և թատերային ձեռագիրը:

Թումանյանական աշխարհին Հախվերդյանի անմնացորդ նվիրվածությունը նրան սիրելի էր դարձրել բանաստեղծի ընտանիքին, դուստրերին՝ Աշխենին, Նվարդին, Սեդային, Արփիկին և հատկապես Թումանյանի թանգարանի երկարամյա տնօրեն Թամարին: Նա դարձել էր Թումանյանների ընտանիքի լիիրավ անդամը:

### Եզրակացություն

Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանը եղել և մնում է հայ գիտության ու մշակույթի ինքնատիպ դեմքերից մեկը: Նա գրականագիտության ոլորտ մուտք գործեց թատերագիտական և մշակութային խնդիրների և գրական հարցերի վերլուծությունը մեկտեղելով: Այնուհետև թումանյանագիտությունը դարձավ գիտնականի գործունեության և մասնագիտական հետաքրքրությունների մշտական ասպարեզը: Թումանյանի կյանքի ու ստեղծագործության մասին նրա ընկալումները ուրույն տեղ ունեն թումանյանագիտության մեջ և պայմանավորված են թե՛ արվեստագետի, թե՛ գրականագետի մտածողությանը բնորոշ յուրահատկություններով: Գիտնականի «թումանյանական կողմնորոշման» հարցում իր դերն է խաղացել նաև Թումանյանի տաղանդի բազմաշերտությունը, ազգային ու հանրային կյանքի բոլոր ոլորտներին սերտ առնչակցությունը, ինչն այսօր էլ գրողի ստեղծագործությունը քննության առարկա է դարձրել հայագիտության բոլոր ճյուղերի համար: Թումանյանի գրական ժառանգությունն իր բազմաշերտ և բազմակողմանի դրսևորումներով, հիրավի, անսպառ մի երևույթ է և ոչ մի հետազոտող, այդ թվում Հախվերդյանը չի հավակնել բանաստեղծի մասին սպառնիչ ու ավարտուն խոսք ասողի դերին:

Թատրոն - գրականություն, թատերագիտություն – թումանյանագիտություն փոխգործունեությունը Հախվերդյանի գիտական ժառանգության մեջ դարձավ օրինաչափ միասնություն: Թումանյանին նվիրված Հախվերդյանի չորս աշխատությունների մասին գրվեցին ավելի քան երկու տասնյակ գրախոսականներ ու հոդվածներ, որոնց հեղինակները ժամանակի անվանի գրողներն ու գրականագետներն էին:

Հախվերդյանի գիտական միտքը գործում էր բազմազան ուղղություններով ժամանակի-տարածական ընդարձակ շառավղով, և ամենուր նրա քննաբանության կենտրոնում արվեստն էր: Նա յուրովի մեկնաբանեց Թումանյանի երկերի, բանաստեղծի կյանքի պատմության հարցերը, ստեղծագործության բովանդակության և գեղարվեստական կերտվածքի յուրահատկությունները: Եվ որքան էլ վիճելի վարկածներ առաջադրեր, միևնույն է, այն ինչ թողել է՝ արժեքավոր ժառանգություն է թումանյանագիտության համար: Հախվերդյանի թումանյանական ընկալումը անցյալ դարի երկրորդ կեսի շրջագծում է և մշտապես կունենա գրապատմական արժեք:

### Գրականություն

1. Աբեղյան Մ. Հովհաննես Թումանյան: Բանաստեղծություններ (Գրախոսություն), «Նոր դար» (Թիֆլիս), № 196, դեկտեմբերի 11, էջ 2-3, № 197, դեկտեմբերի 12, 1890, էջ 2:

2. Աթայան Ռ., Մուրադյան Մ. Արմեն Տիգրանյան (Կյանքը, երաժշտական-հասարակական գործունեությունը և ստեղծագործությունը). Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1955, 105 էջ:

3. Ահարոնյան Ա.Հ. Թումանյան «Բանաստեղծություններ», «Մուրճ». Թիֆլիս, № 1, 1904, էջ 169-187:

4. Աղաբաբյան Ս. Նորովի ընթերցված Թումանյանը, «Սովետական գրականություն», № 9, 1966, էջ 138-144:

5. Աղբալյան Ն. Հովհ. Թումանյանի «Քաջ Նազարը», Ընտրանի, կազմ. և ծանոթ. Անանյան Գ. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 2005, 362 էջ:

6. Աղայան Ղ. Հովհ. Թումանյանի «Անուշից» մի ճաշակ, «Մուրճ». Թիֆլիս, № 3, 1893, էջ 457-460:

7. Անանուն Դ. Հարգանքի խոսք Հովհ. Թումանյանին, «Մշակ». Թիֆլիս, փետրվարի 20, № 40, 1919:

8. Ավդալբեգյան Թ. Հայ գյուղը Հովհ. Թումանյանի երկերում, Երևան, Տրեստի 2-րդ տպ., 1925, 48 էջ:

9. Ավետիսյան Զ. Թումանյանի աշխարհը, «Սովետական դպրոց», 29 հունիսի, 1966, № 27:

10. Ասատրյան Աս. Հովհ. Թումանյանը և ռուս կլասիկ գրականությունը, ՀՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր». Երևան, № 2, 1949, էջ 27-36:

11. Ասատրյան Աս. Հովհաննես Թումանյանի պոեզիան, «Սովետական գրականություն և արվեստ», № 2, 1949, էջ 90-101:

12. Գասպարյան Ս. «Անուշ» օպերայի 500-րդ ներկայացումը, «Սովետական Հայաստան», մարտի 11, № 59, 1955:

13. Դաբադյան Ն. Հայ և վրաց ժողովուրդների դարավոր բարեկամությունը և Հովհաննես Թումանյանը. Երևան, «Հայպետհրատ», 1954, 63 էջ:



14. Դավթյան Վ. Թումանյանի ստեղծագործության հոգեբուժիչ արժեքը (Միջ-առարկայական աղերսներ), Խմբ.՝ Ս. Սարինյան, «Երևան» գիտական կենտրոն. Երևան, «Ամարաս», 1995, 36 էջ:

15. Դավթյան Վ. Ինչու խելագարվեց Անուշը (Խելահեղության թումանյանական ըմբռնումը). Երևան, «Աղվանք», 1995, 80 էջ:

16. Դրամբյան Ռ. Գրական մեծությունները բանագող, «Մշակ». Թիֆլիս, 28 հուլիսի, № 162:

17. Զաքարյան Ան. Ռուս գրողները Անդրկովկասում և հայ գրական կյանքը (1914-1920). Երևան, «Սովետական գրող» հրատ., 1984, 253 էջ:

18. Զաքարյան Ան. Ռուս գրողները և Հովհաննես Թումանյանը. Երևան, «Էդիթ պրինտ», 2019, 79 էջ:

19. Զաքարյան Ան. Սերգեյ Գորոդեցկին Արևմտյան Հայաստանում և Անդրկովկասում (1916-1921 թթ). Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015, 230 էջ:

20. Զորյան Ստ. Ո՞վ է Հովհաննես Թումանյանը, «Մշակ». Թիֆլիս, 20 փետրվարի, № 40, 1919:

21. Թադևոսյան Ալ. «Անուշ» օպերայի 500-րդ ներկայացումը, «Գրական թերթ», 12 մարտի, № 9, 1955:

22. Թամրազյան Հ. Հովհ. Թումանյան. մարդը և մտածողը. Երևան, «Նաիրի», 1995, 512 էջ:

23. Թումանյան Հովհ. «Բանաստեղծություններ», հ. 1. Մոսկվա, տպ. Մ. Բարխուդարյանի, 1890, 93 էջ:

24. Թումանյան Հովհ. «Բանաստեղծություններ», հ. 2. Մոսկվա, տպ. Մ. Բարխուդարյանի, 1892, 161 էջ:

25. Թումանյան Հովհ. «Ընտիր երկեր», առաջաբանը՝ Հախվերդյանի. Երևան, «Սովետական գրող», 1978, 503 էջ:

26. Թումանյան Նվ. Հ. Թումանյանի մանկությունը և պատանեկությունը. Երևան, «Հայպետհրատ», 1938, 66 էջ:

27. Թումանյան Նվ. Հովհաննես Թումանյան (ծննդյան 70-ամյակի առթիվ). Երևան, «Պետհրատ», 1939, 157 էջ:

28. Թումանյան Նվ. Հովհաննես Թումանյանը և ռուս գրականությունը. Երևան, Հայկ ՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1956, 150 էջ:

29. Լեո Ռուսահայոց գրականությունը, «Գեղունի». Վենետիկ, № 1-10, 1903, էջ 62-64:

30. Լեո Եժ 10 հատորով, հ. 9. Երևան, «Խորհրդային գրող», 1989, 736 էջ:

31. Լեո Եժ 10 հատորով, հ. 8. Երևան «Սովետական գրող», 1985, 565 էջ:

32. Խանզադյան Յ. Հողվածների ժողովածու. Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1963, 273 էջ:

33. Հախվերդյան Լ. «Ոսկի քաղաքը», «Պիոներ». Երևան, № 8, 1954, էջ 28:

34. Հախվերդյան Լ. «Սուրեն Քոչարյանի արվեստը». Երևան, «Հայպետհրատ», 1959, 219 էջ:

35. Հախվերդյան Լ. Թումանյանի արձակ երկերի սյուժեն, «Գրական թերթ». Երևան, 20 փետրվարի, 1959, № 7:

36. Հախվերդյան Լ. Ուսումնասիրություն Ակսել Բակունցի մասին. Գրախոսություն, «Սովետական գրականություն». Երևան, № 8, 1959, էջ 146-149:

37. Հախվերդյան Լ. Բանաստեղծը և ժամանակը, «Սովետական գրականություն», № 3, 1963, էջ 103-122:

38. Հախվերդյան Լ. Մի զարմանալի «Անուշ», «Գրական թերթ», 3 ապրիլի, 1964, № 14:

39. Հախվերդյան Լ. Թումանյանի հայրենասիրական մոտիվները, Թումանյան. Ուսումնասիրություններ և հրապարակումներ, գիրք 1. Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1964, էջ 155-176:
40. Հախվերդյան Լ. Թումանյան և Շեքսպիր, «Սովետական արվեստ», № 4, 1964, էջ 33-39:
41. Հախվերդյան Լ. Ո՞վ է Հովհաննես Թումանյանը, «Ավանգարդ», 9 մարտի, № 29 (6981), 1965:
42. Հախվերդյան Լ. Թումանյանի աշխարհը. Երևան, «Հայաստան», 1966, 494 էջ:
43. Հախվերդյան Իսահակյանի կյանքն ու գործը, իր վկայություններով ու բանասիրական հավելումներով. Երևան, «Հայաստան», 1974, 219 էջ:
44. Հախվերդյան Լ. Թումանյանի «անձանոթ» հեքիաթները, «Գրական թերթ», 7 մայիսի, № 19, 1982:
45. Հախվերդյան Լ. Զրոյցներ լեզվի մասին. Երևան, «Սովետական գրող», 1982, 189 էջ:
46. Համբարձումյան Վ. Գործն է անմահ, լավ իմացեք, «Սովետական Հայաստան», 18 սեպտեմբերի, № 227, 1988:
47. Հովհաննիսյան Ս.Գ. Հովհ. Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1900-1912 թթ.). Երևան, Գրական էտալոն, 2012, 752 էջ:
48. Հովհաննիսյան Ս.Գ. «Վերնատուն», Պատ. խմբ. Մագդա Ջանփոլադյան. Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2018, 288 էջ:
49. Մաթևոսյան Հ. Գիրք Թումանյանի մասին, «Հայրենիքի ծայն», 12 փետրվարի, № 7, 1967:
50. Մակինցյան Պ. Հովհաննես Թումանյան, «Գարուն» ամսանախ, գիրք 3. Մոսկա, Արսեն Բուդաղյանի հրատ., 1912, էջ 248-315:
51. Մակինցյան Պ. Գրական մանրուքներ, «Մշակ», 5 մայիսի, № 97, 6 մայիսի, № 98, 1916:
52. Մանվելյան Լ. Թումանյանի բանաստեղծությունները (Բանաստեղծություններ), Մոսկվա, 1890, գրախոսություն), «Մուրճ», № 1, 1891, էջ 93-100:
53. Մանուկյան Ս. Հովհ. Թումանյանի Անուշը. Բանասիրական և գեղարվեստական վերլուծում. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1930, 52 էջ:
54. Մուրադյան Նշան. Թումանյանի աշխարհը, «Գրական թերթ», 15 հուլիսի, № 29, 1966:
55. Նահապետյան Մ. Հովհաննես Թումանյանը ժողովուրդների բարեկամության ու խաղաղության երգիչ. Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ հրատ., 1954, 32 էջ:
56. Նարյան Մ. Գրականագիտական ուշագրավ գործ, գրախոսություն, «Երեկոյան Երևան», № 167, 20.VII.1966, էջ 3:
57. Ջանփոլադյան Մ. Ցեղասպանության թեման Ի (XX) դարի ռուս պոեզիայում, «Էջմիածին» (Էջմիածին), № 4 (ապրիլ), 2015, էջ 76-92:
58. Ջանփոլադյան Մ. Սասունցի Դավթի ռուսական կյանքը. Երևան, հեղին. հրատ., 2015, 178 էջ:
59. Զրբաշյան Էդ. Հովհ. Թումանյանը և Պուշկինը. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1956, 47 էջ:
60. Զրբաշյան Էդ. Թումանյանի պոեմները. Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1964, 507 էջ:
61. Զրբաշյան Էդ. Զորս գագաթ, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, 468 էջ:
62. Զրբաշյան Էդ. Պուշկինը և հայ բանաստեղծները. Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 1999, 245 էջ:
63. Զրբաշյան Էդ. Թումանյանի բալլադները. Երևան, «Նոր դար», 2004, 136 էջ:

64. Սողոմոնյան Ս. Նոր խոսք Թումանյանի մասին, «Սովետական Հայաստան», 4 նոյեմբերի, № 258, 1966:
65. Վարդապարյան Փ. Վշտի ու թախծի երգիչ Հովհաննես Թումանյան (Քննադատական փորձ). Թիֆլիս, 1905, 172 էջ:
66. Տերյան Վ. Եժ չորս հատորով, հ. 3. Երևան, «Հայաստան», 1975, 416 էջ:
67. Տերտերյան Ա. Հովհաննես Թումանյան, Հայրենի եզերքի քնարերգուն. Վարշապատ, տպ. Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածին, 1911, 84 էջ:
68. Агабабян С. По-новому прочитанное Туманян. «Дружба народов». Москва, № 1, 1967, с. 279-282.
69. Атабекян М.Л. Ованес Туманян - литературный критик. Ереван, «Айпетрат», 1956, 164 с.
70. Джанполадян М. Когда строку диктует чувство... Ереван, изд. РАУ, 2006, 244 с.
71. Джанполадян М. В мире Туманяна. Ереван, «Эдит Принт», 2018, 156 с.

## ЛЕВОН АХВЕРДЯН НА ПЕРЕЛОМНОМ ЭТАПЕ РАЗВИТИЯ ТУМАНЯНОВЕДЕНИЯ

СУСАННА ОВАНЕСЯН\*

**Для цитирования:** Ованесян, Сусанна. “Левон Ахвердян на переломном этапе развития туманяноведения”. *Искусствоведческий журнал*, N 1 (2025): 250-269. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-250

Академик Левон Ахвердян с первых шагов в науке внес значительный вклад в различные сферы искусства, театроведения и литературоведения благодаря гармоничному объединению различных дисциплин. Его достижения особенно выделяются в истории туманяноведения. В 1960-е годы начался новый этап развития науки о литературе, когда новому поколению армянских ученых удалось в какой-то степени преодолеть советские идеологические стереотипы. В этом смысле особенно значительным вкладом в современное туманяноведение стали исследования Эд. Джрбашяна и Л. Ахвердяна. Прежний примитивный анализ произведений писателя уступил место серьезному научному дискурсу. Были преодолены также вульгарно-социологические подходы, более тридцати лет господствовавшие в литературоведении. Именно в 1960-е гг. туманяноведение стало постоянной сферой деятельности и научных интересов Ахвердяна.

Взаимосвязь театра и литературы, театроведения и литературоведения представляет собой закономерное единство в его наследии, что было обусловлено как личностью ученого, так и его представлениями об искусствоведении. Важ-

---

\* Ведущий научный сотрудник отдела древней армянской литературы Института литературы им. М. Абегамяна НАН РА, доктор филологических наук, доцент, [susannahovhannisyan@litinst.sci.am](mailto:susannahovhannisyan@litinst.sci.am), статья представлена 06.12.2024, рецензирована 20.02.2025, принята к публикации 10.06.2025.

ную роль в этом сыграла многослойность таланта Туманяна, его глубокая связь со всеми сферами национальной и общественной жизни, что неизбежно стало предметом изучения для всех направлений арменоведения.

Научный путь Ахвердяна в туманяноведении был непростым и сопровождался многочисленными научными спорами. Некоторые подходы литературоведа вызывали разногласия между ним и другими исследователями творчества Туманяна. Особенно оживленные дискуссии развернулись вокруг произведений «Парвана», «Старая война», «В беспредельность» и других.

Высокую оценку критики своего времени получил фундаментальный труд Ахвердяна «Мир Туманяна». Было отмечено, что благодаря этому исследованию туманяноведение продвинулось от филологии к литературоведению, от публикации источников к познанию внутренней сущности творчества Туманяна.

Л. Ахвердян обогатил туманяноведение рядом других значимых работ, таких как «Жизнь Туманяна», «Туманян», «Туманян и его время», «Туманян и историческая судьба армян», а также многочисленными статьями, большинство из которых носит междисциплинарный характер. О работах Ахвердяна в области туманяноведения было написано более двух десятков рецензий и статей, авторами которых были известные писатели и литературоведы своего времени. Л. Ахвердян составил ряд сборников научных трудов, посвященных исследованию творчества Туманяна, и сборников произведений поэта, для которых написал предисловия и комментарии. Ученый развернул активную деятельность в деле популяризации творческого наследия Туманяна, особенно в двухлетний период празднования 100-летия поэта, занимая должность секретаря юбилейной комиссии Армении. Он разработал план выставок для музея Туманяна и написал сценарий документального фильма о поэте.

Ахвердяновская интерпретация художественного наследия Туманяна относится ко второй половине прошлого века и всегда будет обладать историко-литературной ценностью. Академик Левон Ахвердян был и остается одной из ярких личностей армянской науки и культуры. И какими бы дискуссионными не представлялись некоторые его суждения и подходы, его научное наследие имеет непреходящую ценность для современного туманяноведения.

**Ключевые слова:** Левон Ахвердян, Ованес Туманян, «Мир Туманяна», литературоведение, туманяноведение, преодоление стереотипов, театроведение.

## LEVON HAKHVERDYAN AT THE TURNING POINT OF TUMANYAN STUDIES

SUSANNA HOVHANNISYAN\*

**For citation:** Hovhannisyan, Susanna. "Levon Hakhverdyan at the turning point of Tumanyan studies", *Journal of Art Studies*, N 1 (2025): 250-269. DOI: 10.54503/2579-2830-2022.1(7)-250

From the very beginning of his academic journey, Academician Levon Hakhverdyan made significant contributions to various fields of art history, theater studies, and literary criticism through the harmonious integration of diverse disciplines. His achievements are particularly notable in the field of Tumanyan studies.

The 1960s marked a new stage in the development of literary science, when a new generation of Armenian scholars managed to overcome, to some extent, the Soviet ideological stereotypes. In this context, the research of Ed. Jrbashyan and L. Hakhverdyan were a particularly significant contribution to Tumanyan studies. The previous analysis of the writer's works gave way to a serious scientific discourse. Rough sociological approaches, which had dominated literary criticism for over thirty years, were also abandoned.

It was precisely in the 1960s that Tumanyan studies became a consistent area of activity and scholarly interest for Hakhverdyan.

The relationship between theater and literature, as well as theater studies and literary studies, represents a natural unity in his legacy, shaped both by the personality of the scholar and his understanding of art studies.

Hakhverdyan's study of Tumanyan's work was challenging and accompanied with numerous academic disputes. Some of the literary scholars' approaches lead to controversies between him and other researchers of Tumanyan's oeuvre. Particularly heated discussions unfolded around the works such as "Parvana", "The Old War", "Into the Infinite", and others. A decisive factor in this was the multifaceted talent of Tumanyan, his profound connection with all the spheres of national and social life, which inevitably became a subject of study for all the branches of Armenian studies.

Hakhverdyan's monumental work "The World of Tumanyan" received high critical acclaim of the time. It was noted that this research advanced Tumanyan studies from philological to literary analysis, from publication of sources to understanding the innermost essence of Tumanyan's creativity. L. Hakhverdyan enriched Tumanyan studies with several other significant works, including "The Life of Tumanyan", "Tumanyan", "Tumanyan and His Time", "Tumanyan and the

---

\* Leading Researcher at the Department of Ancient Armenian Literature at the Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA, Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor, [susannahovhannisyan@litinst.sci.am](mailto:susannahovhannisyan@litinst.sci.am). The article was submitted on 06.12.2024, reviewed on 20.02.2025, accepted for publication on 10.06.2025.

Historical Fate of Armenians”, as well as numerous articles, most of which are interdisciplinary in nature. More than two dozen reviews and articles were written about Hakhverdyan's contributions to Tumanyan studies, authored by renowned writers and literary scholars of the time.

Hakhverdyan compiled several collections of academic works dedicated to the study of Tumanyan's oeuvre, as well as collections of the poet's works, for which he wrote prefaces and commentaries.

The scholar played an active role in popularizing Tumanyan's creative legacy, especially during the two-year period of celebrating the poet's centenary, when he served as the secretary of Armenia's Jubilee Commission. He developed exhibition plans for the Tumanyan Museum and wrote the script for a documentary about the poet.

The Hakhverdyan interpretation of Tumanyan's creative legacy dates back to the second half of the XX century and will always be revered for its historical and literary significance. Academician Levon Hakhverdyan was and remains one of the prominent figures in Armenian science and culture. Regardless of how controversial some of his judgments and approaches may seem, his scholarly legacy is of enduring value for contemporary Tumanyan studies.

**Key words:** Levon Hakhverdyan, Hovhannes Tumanyan, "The World of Tumanyan", literary studies, Tumanyan studies, overcoming stereotypes, theater studies.

**ИГОРЬ МАЦИЕВСКИЙ: ТРИПТИХ ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК  
«ПО АРМЯНСКИМ МОТИВАМ» (2022)**

В 2022 году по инициативе и предложению Института искусств НАН РА был подписан Договор о сотрудничестве между Институтом искусств НАН РА и Российским институтом истории искусств (Санкт-Петербург). Спустя несколько месяцев было организовано наше первое совместное научное мероприятие.

Речь идет о Международном научно-практическом форуме «Проблемы традиционной художественной культуры горских народов. Историко-типологические связи и параллели в традиционном и академическом искусстве народов Евразии», который прошел с 6-го по 8-е июня 2023 года и был приурочен к 80-летию юбилею НАН РА. Мы были очень тронуты предложением наших Санкт-Петербургских коллег о включении в Программу Форума и проведении в армянском контексте и «Симфония мира кинорежиссера Артавазда Пелешяна».



*К 80-летию Национальной академии наук Республики Армения*



МЕЖДУНАРОДНЫЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ ФОРУМ

«ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ ГОРСКИХ НАРОДОВ.  
ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВЯЗИ  
И ПАРАЛЛЕЛИ В ТРАДИЦИОННОМ  
И АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ  
НАРОДОВ ЕВРАЗИИ»

*К 80-летию Национальной академии наук Республики Армения*

**ПРОГРАММА**

МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОГО ФОРУМА

«ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
КУЛЬТУРЫ ГОРСКИХ НАРОДОВ.  
ИСТОРИКО-ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СВЯЗИ  
И ПАРАЛЛЕЛИ В ТРАДИЦИОННОМ  
И АКАДЕМИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ  
НАРОДОВ ЕВРАЗИИ»

6-8 июня 2023 г.  
Санкт-Петербург – Ереван



Успешно проведенный Форум, разумеется, стал важным вкладом в искусствоведение. А процесс подготовительных и организационных работ стимулиро-

вал создание нового музыкального произведения – Триптиха для двух скрипок «По армянским мотивам», автор которого – заведующий сектором инструментоведения Российского института истории искусств, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств Украины и Польши, композитор Игорь Владимирович Мациевский.

Вскоре Игорь Владимирович прислал ноты своего нового произведения, которое автор посвятил памяти знаменитого музыковеда, фольклориста, исследователя славянской музыки Владимира Гошовского (1922-1996).

Владимир Леонидович в 1975 году переехал в Армению, приняв приглашение о внедрении своей системы каталогизации и систематизации на материале армянского музыкального фольклора, и до 1986 года работал старшим научным сотрудником Института искусств Академии наук Армянской ССР. Следует заметить, что мать Гошовского – пианистка, выпускница Пражской консерватории Евгения Николаевна, родилась в Тифлисе в армянской семье.

В 1983 году в Ереване было опубликовано исследование В.Л. Гошовского «“Горани”. К типологии армянской песни (Опыт исследования с помощью ЭВМ)», редактором которого стала заведующая отделом народной музыки Института искусств АН Армении Карине Худабашян.

Получив ноты нового opus-а Игоря Владимировича, мы решили организовать премьеру Триптиха для двух скрипок «По армянским мотивам» в Ереване – в рамках торжественного юбилейного мероприятия, посвященного 80-летию юбилею НАН РА, проведение которого намечалось в октябре 2023 года в Ереванском национальном академическом театре оперы и балета имени Ал. Спендиаряна.

Но нашему решению не суждено было осуществиться. В сентябре 2023 года в Арцахе произошли трагические события, и юбилейный концерт НАН РА, как и многие праздничные мероприятия, был отменен.

Спустя несколько месяцев – в июне 2024 года – Институт искусств НАН РА посетила талантливая скрипачка-виртуоз из Нью-Йорка, доктор музыки, большой друг нашего института Нунэ Меликян. Именно в те дни она завершила свою монографию «Arno Babadjanian. An Armenian Beat in Soviet Time», которая является первым англоязычным исследованием жизни и творчества выдающегося композитора, Народного артиста СССР Арно Бабаджаняна. Ознакомившись с нотами Триптиха, доктор Меликян изъявила желание сыграть это произведение. И через несколько недель – 23 августа 2024 года – в Нью-Йорке, в рамках Музыкального фестиваля «Скрытое сокровище» (“Hidden treasure music festival”) состоялась мировая премьера Триптиха для двух скрипок «По армянским мотивам». Партию первой скрипки исполнила основоположница и органи-



затар фестивалю – доктор Нуне Меликян, а партию второй скрипки – скрипачка из Лондона Лора Чен (Laure Chan).

Я уверена, что Триптих, который стал еще одним ярким проявлением плодотворных и нерасторжимых армяно-русско-украинских музыкальных связей, будет жить активной концертной жизнью и прозвучит как в Армении, так и в России и в Украине, где родились как Владимир Леонидович Гошовский, так и Игорь Владимирович Мациевский.

Пользуясь случаем хочу выразить глубокую признательность Игорю Владимировичу за внимание к армянской музыке и за замечательное произведение, пожелать ему доброго здоровья, бодрости духа, благополучия и новых творческих свершений.

Итак, на страницах «Искусствоведческого журнала» Института искусств НАН РА впервые публикуется партитура Триптиха для двух скрипок «По армянским мотивам» Игоря Владимировича Мациевского.

**Анна Григорьевна АСАТРЯН**

директор Института искусств НАН РА,  
руководитель музыковедческой секции Союза композиторов Армении,  
заслуженный деятель искусств РА,  
доктор искусствоведения, профессор

# По армянским мотивам

Триптих для двух скрипок (2022)

(Памяти Владимира Гошовского)

I

Музыка И. Мацневский

Andantino

Violino I

*pp dolce*

*pp*

Violino II

Vn. I

*f*

*p*

Vn. II

Vn. I

*pp*

*mf*

*f*

Vn. II

Vn. I

*ff*

*sfz*

Vn. II

©

Vn. I

Vn. II

15

*ff* *f* *mf*

Vn. I

Vn. II

19

*p* *mp* *pp*

II

Vivo

Vn. I

Vn. II

23

*mf* *f* *mf*

Vn. I

Vn. II

27

*f* *mf*

Vn. I  
 Vn. II  
 Vn. I  
 Vn. II  
 Vn. I  
 Vn. II  
 Vn. I  
 Vn. II  
 Vn. I  
 Vn. II

29  
 31  
 35  
 39  
 43

*ff*  
*mf*  
*ff*  
*p dolce*  
*pp*  
*p*  
*dolcissimo*  
*pp*  
*p*  
*mp*  
*mf*  
*mp*  
*p*  
*mp*

## III

Moderato

47

Vn. I

*p* *pp* *mp* *mf* *f*

Vn. II

52

Vn. I

*ff* *p* *mf* *f*

Vn. II

57

Vn. I

*p* *p*

Vn. II

60

Vn. I

*mf* *f* *ff*

Vn. II

63

Vn. I

*mp dolce* *pp* *mp* *f* *fff* *pp* *dolcissimo*

Vn. II

3

## СТИХОТВОРЕНИЯ АРАРАТА АГАСЯНА В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ СОФЫ АЗНАУРЯН

Имя члена-корреспондента НАН РА Арарата Агасяна – исследователя истории развития армянского изобразительного искусства – широко известно в пространстве отечественного искусствознания. Он автор целого ряда монографий, статей, очерков, вошедших в классику современного искусствоведения, которые вышли на армянском и русском языках, а также в переводах на другие языки. Основные его работы посвящены ключевым вопросам армянского изобразительного искусства нового и новейшего времени и главным его представителям. Будучи исследователем изобразительного искусства, он и сам является художником, но в области... поэзии. Насыщенную научную работу он сочетает с поэтическим творчеством, которое глубоко увлекает его на протяжении всей жизни.

Композитор Софа Азнаурян – автор сочинений в самых разных жанрах. Это три монооперы, опера для детей, камерно-инструментальная музыка, фортепианные и вокальные произведения. Она автор пяти вокальных циклов: «Միջրորդ» («Мгновение»), посвященного Асмик Папян (сл. А. Мовсисян); «Սիրո և լիարժեքության» на стихи Комитаса; цикла из 7 песен для детей, посвященного Арусяк Саакян, на армянские народные тексты; цикла из 7 песен для детей на слова русских поэтов; цикла, посвященного Лусине Закарян (сл. М. Саркисяна).

В 2025 году к ним прибавился еще один цикл, написанный на стихи Арарата Агасяна, которые она выбрала из большой книги автора «Стихотворения. Русская лира (переводы)». Для нее с детства поэтическое слово было весомым фактором вдохновения. Позже в орбиту ее внимания вошла классическая проза и поэзия. Именно та классика, к которой обратился Арарат Агасян как переводчик с русского на армянский. В этой же книге были опубликованы его стихи, написанные на русском и армянском языках, которые и привлекли особое внимание Софы Азнаурян. Выбрав несколько вдохновляющих на музыкальное прочтение стихотворений, композитор составила сюжетный контекст из четырех стихотворений на русском языке для своего вокального цикла для сопрано и фортепиано, который назвала «Времена года». Именно в этой концентрации сюжетных стихотворений отобразилось ее стремление к драматизации вокального цикла, присущее и предыдущим циклам. В этом цикле особенно ярко проявились характерные особенности композиторского стиля, присущего Софе Азнаурян при обращении к поэзии, – влияние на него жанра камерной оперы. Свойство сюжетной драматизации в свое время проявилось в замечательном произведении, принесшем Софе Азнаурян известность, моноопере «Надежда» (впоследствии – «Роковое пророчество») по новелле Зинаиды Гippiус «Вымысел» (2004).

После этого, составленного в классической четырехчастной форме вокального цикла, Софа Азнаурян пишет романс для баритона и фортепиано

«Աղորթ սիրո» на стихотворение Арарата Агасяна «Դու կանգնած ես իմ դիմաց» на армянском языке.

Премьера вокального цикла «Времена года» и романса «Աղորթ սիրո» состоится 16 октября 2025 года в зале Союза композиторов Армении.

Вокальная музыка Софы Азнаурян формируется вокруг сценического воплощения стихотворной драмы, придавая ей яркую тематическую сюжетность, которая проявляется в широком и свободном, почти симфоническом воплощении выразительных средств вокального искусства.

**Маргарита РУХКЯН**

ведущий научный сотрудник отдела музыки Института искусств НАН РА,  
член Союза композиторов Армении,  
заслуженный деятель искусств РА,  
доктор искусствоведения

## ԱՂՈԹՔ ՍԻՐՈ

Խոսք՝ Արարատ Աղասյանի

Երաժշտությունը՝ Մոֆա Ազնաուրյանի

**Sostenuto (զուսպ)**

Tenor

Piano *mp*

3

Դու կան - գեամ ես իմ դի - մաց

5

կի - սա - մերկ ու ա - մոթ - խած, գե - դե - ցիկ ու ա - նա - ոսկ՝



7 հեշ - տա - սեր մի հրեշ - տակ: Դեմ - քրդ մա - քուր է, աև - բիծ,

9 աչ - քե - բիդ մեջ ար - տաս - ված տըխ - բու - թյուն կա ու թա - խիծ,

11 ա - տե - լու - թյուն ու կաս - կած: Մո - տե - նում ես, մը - տո - բում,

13 եր - կար եա - յում ե - բե - սիս ու շուր - թե - քս համ - բու -

15 բոս՝ շը - շըն - ջա - լով. Մի - րե - լիս, սի - րե - լիս...

17 լիս...

Դու կանգնած ես իմ դիմաց  
 Կիսամերկ ու ամոթխած,  
 Գեղեցիկ ու անատակ՝  
 Հեշտասեր մի հրեշտակ:  
 Դեմքդ մաքուր է, անբիծ,  
 Աչքերիդ մեջ արտասված  
 Տխրություն կա ու թախիծ,  
 Ատելություն ու կասկած:  
 Մոտենում ես, մոռում,  
 Երկար նայում երեսիս  
 Ու շուրթերս համբուրում՝  
 Շշնջալով. "Մի րե լիս..."

Маргарите Рухкян

# "ВРЕМЕНА ГОДА" ВЕСНА

Արարատ Ագասյան

Софа Азнаурян

**Dolce**

Piano *p*

8<sup>va</sup>

5

8

1. Зем - ля прос - ну - лась,  
2. При //

©

10

ски-нув и - го сна, и о - бла - ка ку-дря-вы-ми ста - да - ми плы-вут по

13

не - бу. Власт-ву - я вес - на лу - ча-ми солн - ца поч-ву со-гре-ва - ет и

16

гор - ний снег с вер - ши-ны низ-вер-га - ет. //ро - да вз - ту

19

по - ру так пре - крас - на - Ос - та - но-вись, мгно - ве - нье! Не на -

22

прас - но ду - ша по - ет и серд-це бьет - ся ча - ще.

25

*pp*

Не это ль сча - стье?!

*pp*

8va

28

29

Земля проснулась, скинув иго сна,  
 и облака кудрявыми стадами  
 плывут по небу. Властвуя, весна  
 лучами солнца почву согревает  
 и горный снег с вершины низвергает.  
 Природа в эту пору так прекрасна –  
 остановись, мгновенье! Не напрасно  
 душа поет и сердце бьется чаще.  
 Не это ль счастье?!

## ЛЕТО

А. Агасян

С. Азнаурян

*Con anima*

Voice *mp*

Те - бя за - быть? Сте - реть сле - ды?

5 В под - ва - лы па - мя - ти сос - лать? Смо - гу ли, Смо - гу ли

8 я се - бе сол - гать? А ты? В ок - не о-гонь.

12 Он желт и вня-тен сре - ди квад - рат - ных чер-ных вмя-тин чу - жих о -

15 *pp* кон. О ком ты ду - ма - ешь сей - час? В без -

17 *accelerando a crescendo* у-держ-ном по-ры-ве губ и рук та - ят - ся зер - на ско - ро - го раз-до-ра и

19 о - шу-ще - нье мни-мо-го про-сто-ра, где слышен от - звук, но утерян звук.

## ЛЕТО

Тебя забыть? Стереть следы?  
В подвалы памяти сослать?  
Смогу ли я себе солгать?  
А ты?  
В окне – огонь. Он желт и вмятен  
среди квадратных черных вмятин  
чужих окон.  
О ком ты думаешь сейчас?

\*\*\*

В безудержном порыве губ и рук  
Таятся зерна скорого раздора  
И ощущение мнимого простора,  
Где слышен отзвук, но утерян звук...



## ОСЕНЬ

А. Агасян

С. Азнаурян

**Affannato**

Piano

*f*

3

8va

8va

8va

Canto

5

*f*

О - сень. Ве - тер на - силь - ник, за - ды -

5

8va

©

8

ха - ясь, сры-ва-ет с де-ревь-ев под - ве - неч - ный на - ряд

8

10

10

*p*

13

13

8va

8va

8va

15 *tr*

Как не - вес - ты по - туп - лен - ный взор,

15

8va - -'

17

го - лых ве - ток стыд-лив у - зор. Дож - дит.

17 *pp*

20

И листь-ев о - хрис-тый ко - вер уст-ла - ла о - сень.

20

24 *p*

о - го - лен - ных ве - ток ри - су - нок у - ди - ви - те - лен и ме - ток

24

26 *pp* *molto rit.* *f*

е - го соз - дал ис - кус - ней - ший гра - вер! О - сень...

*Vivo*

Осень. Ветер-насильник,  
задыхаясь,  
срывает с деревьев  
подвенечный наряд.  
Как невесты потупленный взор,  
Голых веток стыдлив узор.  
Дождит. И листьев  
охристый ковер  
устала осень.  
Оголенных веток  
Рисунок удивителен и меток –  
его создал искуснейший гравер!  
Осень...

# ЗИМА

А. Агасян

С. Азнаурян

Largo

Piano *mp*

Voice *mp*

1. Был день. Был хо - лод. Был ян - варь  
2. Е - го не ви - де - ли. О - но

*mp*

в стра - не, дав - но за - бы - той Бо - гом,  
все ви - де - ло и при - ме - ча - ло,

©

12

и солн - це, буд - то бы ян -  
как - у - хо - дя - ще - го на

15

1. 2.  
тарь, мер - ца - ло жел - то - ва - тым о - ком.  
дно ма - як у ти - хо - го при // - - - ча - ла.

19

Но лю - ди не смо - тре - ли ввысь, их

22

взо - ры ус - трем - ля - лись к до - лу, о - ни на - де - я - лись спас -

25

тись, не зна - я троп к Е - го пре - сто - лу! На -

28

де - я - лись спас - тись. Спас -

32

тись.

32

*pp*

*ppp*

Был день. Был холод. Был январь  
 в стране, давно забытой Богом,  
 и солнце, будто бы янтарь,  
 мерцало желтоватым оком.  
 Его не видели. Оно  
 Все видело и примечало,  
 как уходящего на дно –  
 маяк у тихого причала.  
 Но люди не смотрели ввысь,  
 их взоры устремлялись к долу,  
 они надеялись спастись,  
 не зная троп к Его престолу!



## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ՀՈԴՎԱԾՆԵՐ, ՀԱՂՈՐԴՈՒՄՆԵՐ

#### ԵՐԱԺՇՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                                                                                                    |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>ԱՐԵՎՇԱՏՅԱՆ Աննա</b> – Ձայնը և ժեստը Սերգեյ Փարաջանովի «Նռան գույնը» ֆիլմում.....                                                                                                | 5  |
| <b>ԼԵՍՈՎԻՉԵՆԿՈ Անդրեյ (Ռուսաստան, Մոսկվա), ՇԵՖՈՎԱ Ելենա (Ռուսաստան, Լիպեցկ)</b> – Ելիզավետա Թումանյանը՝ երեխաներին. դաշնամուրային երաժշտության մեջ կոմպոզիտորի ներդրման մասին..... | 17 |
| <b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Լիլիթ</b> – Կոմիտասի անձնական գրադարանում հայտնաբերված արխիվային նյութերը.....                                                                                    | 28 |
| <b>ՄՈՒՇԵՂՅԱՆ Աստղիկ</b> – Գողթան երգարվեստից մինչև Վերանորոգություն. նորահայտ նմուշներ Արմաշի վանքի ձեռագրերում.....                                                               | 39 |
| <b>ՇԱԽԿՈՒԼՅԱՆ Տաթևիկ</b> – Հարգանքի տուրք «քաղաքավարությանը». Komitas-ից Comitas.....                                                                                              | 67 |
| <b>ՊԻԿԻՉՅԱՆ Հռիփսիմե</b> – Ավանդականն ու արդիականը դուդուկի համաշխարհայնացման գործընթացում.....                                                                                    | 75 |

#### ԹԱՏԵՐԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԿԻՆՈԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հենրիկ</b> – Դրամատուրգիականը որպես ներքին սկզբունք Թումանյանի արձակում.....   | 90  |
| <b>ԶԹՅԱՆ Անահիտ</b> – Հովհաննես Խան-Մասեհյանը՝ մանկավարժ, հրապարակախոս և թատերական գործիչ..... | 105 |
| <b>ՎԱՆՅԱՆ Գոռ</b> – «Անուշ» օպերան Արմեն Գուլակյանի բեմադրությամբ.....                         | 121 |

#### ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ԱՎԱԳՅԱՆ Արթուր</b> – Ազգային ավանդույթների դերը 1920–1930-ական թվականների հայ կերպարվեստում.....                              | 132 |
| <b>ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի</b> – Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստը Կ. Պոլսի «Շանթ» հանդեսի էջերում.....                                         | 142 |
| <b>ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Անի (Զինաստան, Նանկին)</b> – Ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի կյանքն ու ստեղծագործությունը «Անահիտ» հանդեսում..... | 157 |
| <b>ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե</b> – Ուրարտական արվեստի կառուցվածքային և բովանդակային առանձնահատկությունները.....                            | 172 |
| <b>ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե</b> – Դասականի և մոդեռնի միջև. Փարավոն Միրզոյանի արվեստը.....                                              | 183 |
| <b>ՔԵՇԻՇՅԱՆ Մերի</b> – Սերիկ Դավթյանի արվեստի ստեղծագործության նոր բացահայտում (ձեռագործ տիկնիկ-ասեղաման).....                   | 199 |

## ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

- ԿԱՐԱԳՅՈՉՅԱՆ Գոհար, ՏԵՐ-ՄԻՆԱՍՅԱՆ Անուշ** – Դամբարան-աշտարակ Արգավանդում (օտարերկրյա ճարտարապետական ժառանգության հուշարձան Հայաստանում)..... 218
- ՀՈՎՍԵՓՅԱՆ Հրանտ** – Արթիկի Մարինե կամ Սբ. Աստվածածին եկեղեցու վերակազմությունն ու վերականգնման խնդիրները..... 230

## ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԵՏԱԶՈՏՈՂԻ ԱՄԲՈՆ

- ԼԵՊԼԵՐ Աննա (Իսրայել, Երուսաղեմ)** – Ֆեմինիստական օպտիկան տեսաարվեստում. քննադատություն, մարմին և ներկայացում..... 239

## ՄԵՐ ՀՈՐԵԼՅԱՐՆԵՐԸ

### ԼԵՎՈՆ ՀԱՆՎԵՐԴՅԱՆ – 100

- ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Սուսաննա** – Լևոն Հախվերդյանը թումանյանագիտության զարգացման շրջադարձային փուլում..... 250

## ՀՐԱՊԱՐԱԿՈՒՄՆԵՐ

- Իգոր Մացիկսկի. Տրիպտիխ երկու ջութակի համար «Հայկական մոտիվներով» (2022)..... 270
- Արարատ Աղասյանի բանաստեղծությունները Սոֆա Ազնաուրյանի կամերային-վոկալ երաժշտության մեջ..... 277

Կազմի դարձերեսին՝

**Փարավոն Միրզոյան.**

«Գիշերվա 3-ին Թումանյան-Մոսկովյան խաչմերուկում»,  
2016, կտավ, յուղաներկ, 100x80

## СОДЕРЖАНИЕ

### СТАТЬИ, СООБЩЕНИЯ

#### МУЗЫКОЗНАНИЕ

|                                                                                                                                                        |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>АРЕВШАТЯН Анна</b> – Звук и жест в фильме «Цвет граната» Сергея Параджанова.....                                                                    | 5  |
| <b>ЛЕСОВИЧЕНКО Андрей (Россия, Москва), ШЕФОВА Елена (Россия, Липецк)</b> – Елизавета Туманян – детям: о вкладе композитора в фортепианную музыку..... | 17 |
| <b>АРУТЮНЯН Лилит</b> – Архивные материалы, обнаруженные в личной библиотеке Комитаса.....                                                             | 28 |
| <b>МУШЕГЯН Астхик</b> – От гохтанского певческого искусства до периода обновления: новонайденные образцы в рукописях Армашского монастыря.....         | 39 |
| <b>ШАХКУЛЯН Татевик</b> – Дань уважения вежливости: от Komitas-a к Comitas-y.....                                                                      | 67 |
| <b>ПИКИЧЯН Рипсима</b> – Традиционное и современное в процессе глобализации дудука.....                                                                | 75 |

#### ТЕАТРОВЕДЕНИЕ И КИНОВЕДЕНИЕ

|                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ОГАНИСЯН Генрик</b> – Драматургическое как внутренний принцип в прозе Туманяна..... | 90  |
| <b>ЧТЯН Анаит</b> – Ованес Хан Масеян: педагог, публицист и театральный деятель.....   | 105 |
| <b>ВАНЯН Гор</b> – Опера «Ануш» в постановке Армена Гулакяна.....                      | 121 |

#### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>АВАГЯН Артур</b> – Роль национальных традиций в армянском изобразительном искусстве 1920–1930-х годов.....                                  | 132 |
| <b>КИРАКОСЯН Мэри</b> – Искусство Фаноса Терлемезяна на страницах константинопольского журнала «Шант».....                                     | 142 |
| <b>МАРГАРЯН Ани (Китай, Нанкин)</b> – Жизнь и творчество американского художника армянского происхождения Овсеп Пушмана в журнале «Анаит»..... | 157 |
| <b>ПОГОСЯН Гаяне</b> – Структурные и содержательные особенности урартского искусства.....                                                      | 172 |
| <b>ВАРДАНЯН Рипсима</b> – Между классикой и модерном: искусство Фараона Мирзояна.....                                                          | 183 |
| <b>КЕШИШЯН Мери</b> – Новое открытие произведения искусства Серик Давтян (кукла-игельница ручной работы).....                                  | 199 |

## АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                                |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>КАРАГЕЗЯН Гоар, ТЕР-МИНАСЯН Ануш</b> – Башня-мавзолей в Аргаванде (памятник иноземного архитектурного наследия в Армении).. | 218 |
| <b>ОВСЕПЯН Грант</b> – Реконструкция церкви Марине или Св. Богородицы и задачи реставрации.....                                | 230 |

## Трибуна Молодого Исследователя

|                                                                                                               |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ЛЕПЛЕР Анна (Израиль, Иерусалим)</b> – Феминистская оптика в видеоарте: критика, тело и репрезентация..... | 239 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## НАШИ ЮБИЛЯРЫ

## ЛЕВОН АХВЕРДЯН– 100

|                                                                                            |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ОВАНЕСЯН Сусанна</b> – Левон Ахвердян на переломном этапе развития туманяноведения..... | 250 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----|

## ПУБЛИКАЦИИ

|                                                                               |     |
|-------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Игорь Мациевский: Триптих для двух скрипок «По армянским мотивам» (2022)..... | 270 |
| Стихотворения Арарата Агасяна в камерно-вокальной музыке Софы Азнаурян.....   | 277 |

На обратной стороне обложки:

**Фараон Мирзоян.**

«В 3 часа ночи на перекрестке Туманяна и Московяна»,  
2016, холст, масло, 100x80

## CONTENTS

### ARTICLES, REPORTS

#### MUSICOLOGY

|                                                                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>AREVSHATYAN Anna</b> – Sound and Gesture in Sergei Parajanov’s “The Color of Pomegranate”.....                                                                      | 5  |
| <b>LESOVICHENKO Andrey (Russia, Moscow), SHEFOVA Elena (Russia, Lipetsk)</b> – Elizaveta Tumanyan – to children: about the composer’s contribution to piano music..... | 17 |
| <b>HARUTYUNYAN Lilit</b> – Archive materials discovered in Komitas’s personal library.....                                                                             | 28 |
| <b>MUSHEGHYAN Astghik</b> – From the gokhtan singing art to the Renewal Period: newly discovered manuscript examples from the Armash monastery.....                    | 39 |
| <b>SHAKHKULYAN Tatevik</b> – A tribute to politeness: from Komitas to Comitas.....                                                                                     | 67 |
| <b>PIKICHIAN Hripsime</b> – The traditional and the modern in the globalization process of duduk.....                                                                  | 75 |

#### THEATER AND FILM STUDIES

|                                                                                                   |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>HOVHANNISYAN Henrik</b> – The Dramaturgical as an Inner Principle in Tumanyan’s Prose.....     | 90  |
| <b>CHTIAN Anahit</b> – Hovhaness Khan Massehian as a teacher, publicist and a theatre worker..... | 105 |
| <b>VANYAN Gor</b> – “Anush” opera directed by Armen Gulakyan.....                                 | 121 |

#### ART STUDIES

|                                                                                                                                                      |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>AVAGYAN Artur</b> – The role of national traditions in Armenian fine arts of the 1920s-1930s.....                                                 | 132 |
| <b>KIRAKOSYAN Meri</b> – The oeuvre of Panos Terlemezyan on the pages of the Constantinople journal “Shant”.....                                     | 142 |
| <b>MARGARYAN Ani (China, Nanjing)</b> – The interpretation of the Armenian-American artist Hovsep Pushman’s life and oeuvre in “Anahit” journal..... | 157 |
| <b>POGHSOYAN Gayane</b> – Structural and content features of the Urartian art.....                                                                   | 172 |
| <b>VARDANYAN Hripsime</b> – Between classicism and modernism: the art of Paravon Mirzoyan.....                                                       | 183 |
| <b>KESHISHYAN Meri</b> – A new discovery of Serik Davtyan’s artwork (hand-made doll and needle-case).....                                            | 199 |

## ARCHITECTURE STUDIES

- KARAGYOZYAN Gohar, TER-MINASYAN Anush** – Architecture studies the mausoleum-tower in Argavand (a monument of foreign architectural heritage in Armenia)..... 218
- HOVSEPYAN Hrant** – Reconstruction of the St. Mariane, or St Astvatsatsin Church and the problems of restoration..... 230

## ROSTRUM OF A YOUNG RESEARCHER

- LEPLER Anna (Israel, Jerusalem)** – Feminist perspective in video art: critique, the body, and representation..... 239

## OUR JUBILEES

### LEVON HAKHVERDYAN – 100

- HOVHANNISYAN Susanna** – Levon Hakhverdyan at the turning point of Tumanyan studies..... 250

## PUBLICATIONS

- Igor Matsiyevsky: Triptych for two violins "According to Armenian motifs" (2022)..... 270
- The Poetry of Ararat Aghasyan in the Chamber Vocal Music of Sofa Aznauryan..... 277

On the back cover:

**Paravon Mirzoyan.**

“At 3 o'clock in the morning at the crossroad of Tumanyan and Moskovyan Streets”,  
2016, oil on canvas, 100x80

## AUTHORS

**AREVSHATYAN Anna** – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor  
E-mail: anna\_arevshatyan@hotmail.com

**ASATRYAN Anna** – Director of NAS RA Institute of Arts, Head of the Music Department, Honored Art Worker of RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor  
E-mail: anna.asatryan@arts.sci.am

**AVAGYAN Artur** – Senior Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts  
E-mail: avart@rambler.ru

**CHTIAN Anahit** – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts  
E-mail: anahit.anahit.art@gmail.com

**HARUTYUNYAN Lilit** – Researcher at Komitas Museum-Institute, Lecturer at Yerevan Komitas State Conservatory, PhD  
E-mail: hrtnnlilit@gmail.com

**HOVHANNISYAN Henrik** – Head of the Department of theatre of the NAS RA Institute of Arts, Corresponding Member of the NAS RA, Honored Science Worker RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor  
E-mail: henrikhovhannisyan1936@gmail.com

**HOVHANNISYAN Susanna** – Leading Researcher at the Department of Ancient Armenian Literature at the Institute of Literature after M. Abeghyan NAS RA, Doctor of Sciences in Philology, Associate Professor  
E-mail: susannahovhannisyan@litinst.sci.am

**HOVSEPYAN Hrant** – Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, PhD in Architecture  
E-mail: Hrant.Hovsepayan1988@gmail.com

**KARAGYOZYAN Gohar** – Senior Researcher at the Department of Foreign Literature and Comparative Literary Studies of the NAS RA M. Abeghyan Institute of Literature, Doctor of Philology  
E-mail: gkaragyozyan@gmail.com

**KESHISHYAN Meri** – Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran  
E-mail: marykeshishian@mail.ru

**KIRAKOSYAN Meri** – Senior Researcher at the Department of the Art of Armenian Diaspora and International Relations of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts  
E-mail: marykirakosyan@mail.ru

**LEPLER Anna (Israel, Jerusalem)** – PhD student at the NAS RA Institute of Arts  
E-mail: sannaalex1995@gmail.com

**LESOVICHENKO Andrey (Russia, Moscow)** – Leading Researcher of the Science Centre of Methodology of Music History P.I. Tchaikovsky Moscow Conservatory, Doctor of Culturology, PhD in Arts, Full Professor  
E-mail: lesovichenko@mail.ru

**MARGARYAN Ani (China, Nanjing)** – PhD, Postdoctoral Fellow, Soochow University, China  
Research Team of Professor Li Cao De  
E-mail: animargaryan@suda.edu.cn

**MUSHEGHYAN Astghik** – Senior Researcher at Mesrop Mashtots Matenadaran, Researcher at Komitas Museum-Institute, Doctor of Arts  
E-mail: a.musheghyan@gmail.com

**PIKICHIAN Hripsime** – Senior Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts, Associate Professor at Yerevan State University, Doctor of Historical Sciences  
E-mail: riposh@mail.ru

**POGHSOYAN Gayane** – Researcher at the Department of Fine Arts of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts  
E-mail: gayanepoghosyan8787@gmail.com

**RUHKHYAN Margarita** – Leading Researcher at the Music Department of NAS RA Institute of Arts, Honored Art Worker of the RA, Doctor of Sciences (Arts)  
E-mail: rukhkyan.margarita@gmail.com

**SHAKHKULYAN Tatevik** – Senior Researcher at the Department of Music of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts  
E-mail: shakhkulyan@yahoo.com

**SHEFOVA Elena (Russia, Lipetsk)** – Head of the Department of Music Training and Socio-Cultural Projects of the Institute of Culture and Art P.P. Semenov-Tian-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, Candidate of Art History, Associate Professor  
E-mail: shefova\_e@mail.ru

**TER-MINASYAN Anush** – Senior Researcher at the Department of Architecture of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Architecture  
E-mail: anoush\_arch@hotmail.com

**VANYAN Gor** – Researcher at the Department of Theater of NAS RA Institute of Arts, Doctor of Arts, Associate Professor  
E-mail: vanyangor@gmail.com

**VARDANYAN Hripsime** – Lecturer at the Yerevan State University, Doctor of Arts  
E-mail: hripsime.vardanyan@ysu.am



Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**  
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**  
Անգլերեն բաժնի խմբագիրներ՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**  
Редактор русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**  
Редакторы английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of the Armenian section – **Svetlana MARDANYAN**  
Editor of the Russian section – **Svetlana MARDANYAN**  
Editors of the English section – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Արմինե ՊԵՏՐՈՍՅԱՆԻ**  
Компьютерный дизайн и верстка – **Армине ПЕТРОСЯН**  
Computer design and pagination – **Armine PETROSYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**  
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**  
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4,  
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09  
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4,  
тел. 58-18-51, факс 58-11-09  
Address: 24/4 Marshal Baghramian av., Yerevan 0019, Armenia,  
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am)  
Эл. почта: [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am)  
E-mail: [journal@arts.sci.am](mailto:journal@arts.sci.am)

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://artstud.sci.am/>  
Официальный сайт: <http://artstud.sci.am/>  
Website: <http://artstud.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1380  
Ստորագրված է տպագրության՝ 20.06.2025:  
Չափսը՝ 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 տպագր. մամուլ:  
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:  
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան,  
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Подписано к печати 20.06.2025  
Формат 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 печ. л.  
Тираж 200 экз.  
Типография издательства “Гитутюн” НАН РА,  
Ереван, пр. Маршала Баграмяна 24

Signed for printing 20.06.2025  
Format 70 x 100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 19 print. sheets.  
Printed copies – 200  
“Gitutyun” Press NAS RA,  
Yerevan, Marshal Baghramyan av. 24