

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՆԵՐՈՐԴ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆ**

(14 նոյեմբերի, 2014)

Նստաշրջանի նյութեր

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
2015**

ՀՏԴ 7:06
ԳՄԴ 85
Ե 859

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

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

**Պատասխանատու խմբագիր՝
ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ**

Ե 859 Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր (14 նոյեմբերի, 2014) / ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ին-տ.: Խմբ. խորհուրդ՝ Ա.Վ.Աղասյան (նախագահ) և այլք: Խմբ.՝ Ա.Ասատրյան. – Եր.: ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2015. – 275 էջ:

ՀՀ ԿԳՆ գիտության պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ 2014թ. նոյեմբերի 14-ին ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում իր նիստերը գումարեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանը:

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

Ժողովածուն հասցեագրված է արվեստաբաններին, հայագետներին և ընթերցող լայն շրջաններին:

ՀՏԴ 7 : 06
ԳՄԴ 85

ISBN 978-5-8080-1129-8

© ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2015

**Հրապարակվում է ՀՀ ԿԳՆ գիտության
պետական կոմիտեի ֆինանսավորմամբ**

Մերի ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՏԵՐՈՐԴ ՆԱՏԱՇՐՋԱՆԸ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի նախաձեռնությամբ և ՀՀ ԿԳՆ Գիտության պետական կոմիտեի աջակցությամբ ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դաիլին՝ 2014 թ. նոյեմբերի 14-ին ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհուրդը (նախագահ՝ արվ. թեկն. Մ. Կիրակոսյան, նախագահի տեղակալ՝ արվ. թեկն. Լ. Արտեմյան) գումարեց երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական իններորդ նստաշրջանը:

Նստաշրջանի աշխատանքներին մասնակցեցին ինչպես ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի (ԱԻ), ՀՀ գիտակրթամշակութային այլ օջախների՝ Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի (ՄՄ), Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի (ԵԿ), Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի (ՃՀՀԱՀ), Երևանի պետական համալսարանի (ԵԴՀ), «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի (ԲԱԿԿ), այնպես էլ Իրանի Իսլամական Հանրապետության քաղաքացիներ (ԻԻՀ), մասնակիցներ Ավստրիայից, Ֆրանսիայից:

Բացման խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը. «Գիտաժողովի մասնակիցները ներկայացնում են ոչ միայն Արվեստի ինստիտուտը, այլև մայրաքաղաքի գիտակրթական օջախներ: Գիտենք, որ դժվարություններ կան գիտական հիմնարկների աշխատողների շրջանում, այնուամենայնիվ այսօր ունենք հուսալի ներուժ, հուսալի հերթափոխ, ովքեր պետք է շարունակեն ավագ և միջին սերնդի արվեստաբանների գործը: Կարևոր է, որ երիտասարդ հեղինակներն իրենց ուսումնասիրությունների արդյունքները հնչեցնում են ակադեմիական ամբիոնից»:

Ողջույնի խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ նախագահ ակադեմիկոս Ռադիկ Մարտիրոսյանը՝ մասնակիցներին մաղթելով անցնել այնպիսի փայլուն ճանապարհ, որ հետագայում իրավունք ստանան նստելու սրահի այս սեղանի շուրջը: Ակադեմիկոս Մարտիրոսյանը նկատեց, որ մեզանում արվեստաբանության դպրոցը միշտ էլ ունեցել է բարձր մակարդակ: «Եթե արվեստի տար-

բեր բնագավառներում չունենայինք փայլուն անհատներ, ովքեր մեր արվեստը ներկայացրել են ամբողջ աշխարհում, ապա դրանց մեկնաբանությունն իր հետքը չէր թողնի մեր գիտական հաստատություններում»: Նա վստահություն հայտնեց, որ այսօրվա երիտասարդ գիտնականները վաղվա միջին սերնդի շարքերը լրացնողներն են:

Նստաշրջանի մասնակիցներին ողջունեց նաև ՀՀ բարձրագույն որակավորման հանձնաժողովի նախագահ, բանասիրական գիտությունների դոկտոր Լիլիթ Արզումանյանը. «Գիտությունը պահանջում է նվիրում երկրին, մեծ ակնածանք ու պատասխանատվություն, դրանք հատկանիշներ են, որոնք զարգանում են տարիների ընթացքում: Այս գիտաժողովը գալիս է ապացուցելու, որ Արվեստի ինստիտուտն ունի շատ հստակ քաղաքականություն՝ երիտասարդներին ներգրավելու գիտության բնագավառ: Ես վստահ եմ, որ դա տալու է ցանկալի արդյունք»:

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի փոխտնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը ներկայացրեց երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ, արվեստագիտության թեկնածու Մերի Կիրակոսյանի վերջերս լույս տեսած «Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը» ուսումնասիրությունը, որը հրատարակվել է ՀՀ նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության ծրագրի շրջանակներում, ՀՀ գիտահրատարակչական և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհուրդների որոշմամբ:

Նստաշրջանի երեք նիստերի ընթացքում ընթերցված 31 զեկուցումներում ներկայացվեցին արվեստագիտության տարբեր գիտաճյուղերը՝ երաժշտագիտություն, կերպարվեստագիտություն, թատերագիտություն, ճարտարապետության պատմություն և կինոգիտություն:

ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏ: «Երևան» ամսագրի շապիկներն ու նկարազարդումները՝ բանախոսության մեջ ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արտավազ Եղիազարյանը ներկայացրեց 2011թ.-ից լույս ընծայվող ամսագրի պատկերազարդումների հետաքրքիր օրինակները, շապիկների ակտիվ կիրառությունը: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Զահրա Մալեքին (գիտական ղեկավար՝ Ա.Աղասյան) անդրադարձավ Ռումիի պոեզիայի արտացոլմանը իրանցի ժամանակակից նկարիչ Շահիրար Ահմադիի արվեստում: «Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը» մանրանկարն Ավագ Ծաղկողի արվեստում (պատկերազարդությունը և իմաստաբանությունը)՝ զեկույցում ԵԴՀ հայցորդ Լուսինե Սարգսյանը

(գիտական ղեկավար՝ Լ.Չուգասյան) քննարկեց XIV դարի հայ մանրանկարիչ Ավագ Ծաղկողի արվեստին բնորոշ պատկերագրական որոշ առանձնահատկություններ, տվեց թեմայի իմաստաբանական մեկնաբանություններ: Խորհրդրային Հայաստանի մոնումենտալ նկարչության զարգացման գործում կարևոր ներդրում կատարած, մայրաքաղաքի շինությունների համար կերտված խճանկարների հեղինակ Կարապետ Եղիազարյանի արվեստին անդրադարձավ ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ Սյուզաննա Գրիգորյանը (գիտական ղեկավար՝ Հ.Հակոբյան): ԵՊՀ դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու Հովսիսիմե Վարդանյանը ներկայացրեց XX դարի գեղանկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «Կերպափոխություններ» շրջանի աստվածաշնչյան մոտիվներով աշխատանքները, որտեղ արտահայտվում էր կերպարի երկմիասնությունը: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ Սոֆյա Սարյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ավագյան) «Ռուսական մշակույթի գործիչները Մարտիրոս Սարյանի դիմանկարային արվեստում» բանախոսության մեջ վերլուծեց Սարյանի վրձին պատկանող խորհրդային ժամանակաշրջանի փայլուն մտավորականության ներկայացուցիչների դիմանկարները: «Ավետարանիչների դիմանկարները Մոմիկի նկարազարդած 1292 թ. Ավետարանում» զեկուցման մեջ ԵՊՀ հայցորդ Ինեսա Դանիելյանը (գիտական ղեկավար՝ Լ.Չուգասյան) քննեց նշված Ավետարանում Մարկոս ավետարանչի և Պրոխորոնի դիմանկարների յուրահատուկ պատկերագրությունը՝ մատնանշելով, որ Մարկոսի դիմանկարը կրում է 12-րդ դարի կիլիկյան նկարիչ Թեոդորոսի ավետարանի մանրանկարի ազդեցությունը: ՄՄ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Դավիթ Ղազարյանը ներկայացրեց հալեպաբնակ Կարո և Թամար Նարբեկյանների մասնավոր հավաքածուում 2012 թ. հանգրվանած ժապավենաձև հմայիլի գեղարվեստական հարդարանքը, որի մեջ առկա են ժապավենաձև հմայիլներում հազվադեպ հանդիպող պատվիրատուի և գրիչ-մանրանկարչի պատկերները: «Տիգրան Մեծի դրամների վրա պատկերված Տիսե աստվածուհու կերպարի շուրջ» զեկուցում ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ Մարիա Լազարևան անդրադարձավ Տիսե աստվածուհու կերպարի և գործառույթների աղերսմանը Անահիտ դիցուհու պաշտամունքի հետ: ԵՊՀ ասպիրանտ Դիանա Գրիգորյանը (գիտական ղեկավար՝ Ս.Մանուկյան) «Անիի Բագրատունիների շրջանի եկեղեցիների արժվաքանդակները. պատկերագրական և խորհրդաբանական առանձնահատկությունները» բանախոսության մեջ կարևորեց արժվի քանդակների խորհրդաբանության ուսումնասիրությունը՝ զուգահեռներ

անցկացնելով Անիի արժվաքանդակների և բյուզանդական քանդակի պատկերագրության միջև: Արվեստագիտության թեկնածու Շուշանիկ Զոհրաբյանի (Ֆրանսիա) բանախոսությունը նվիրված էր Վարդգես Սուրենյանցի «Լքյալը» պատկերին ռուսական ու եվրոպական արվեստի համատեքստում:

ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆ: «Գագիկ Հովունց. 12 պրեյուդ դաշնամուրի համար» բանախոսությամբ հանդես եկավ ԵՊԿ ասպիրանտ Անահիտ Մարգարյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան): ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Արտեմյանը «Լևոն Զառույանի «Էպիկենտորն» պիեսի կատարողական խնդիրները» (1988 թ.) զեկուցում վերլուծեց ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելու նպատակով: XIX դարի հայ երաժշտագիտության մեջ ծայնեղանակի ուսումնասիրության մեթոդաբանական սկզբունքներին էր նվիրված ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Գայանե Ամիրադյանի զեկուցումը: «Ռեբերտ Կարապետյանցի կոնցերտը կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար» բանախոսության մեջ ԵՊԿ ասպիրանտ Սարգիս Բալթաբյանը (գիտական ղեկավար՝ Ն. Ավետիսյան) համադրեց երաժշտական տեքստի կատարողական և տեսական վերլուծությունները, մատնանշեց Կոնցերտի երեք մասերի կատարման ժամանակ առաջացող դժվարությունների հաղթահարման ուղիները: ԵՊԿ հայցորդ Սոֆյա Ղազարյանը (գիտական ղեկավար՝ Ի. Զոլոտովա) ներկայացրեց դաշնամուրային սոնատինա ժանրի բնութագիրը և հայ կոմպոզիտորների՝ Ա.Խաչատրյանի, Ա.Հարությունյանի, Տ.Մանսուրյանի դաշնամուրային սոնատինների առանձնահատկությունները և նորարարությունները: Արվեստագիտության թեկնածու Տաթևիկ Շախկույանի (Ավստրիա) զեկուցումը Կոմիտասի «Տանդո» խմբերգի կառուցվածքային առանձնահատկությունների մասին էր: ԵՊԿ ասպիրանտ Դավիթ Մելքոնյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան) ներկայացրեց «Կոմիտասն իր նամակների հայելիում» բանախոսությունը:

ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿԻՆՈ: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ թատրոնի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող Անուշ Ասլիբեկյանը (գիտական ղեկավար՝ Հ.Հովհաննիսյան) անդրադարձավ հայ բեմում Վ.Սարգսյանի արձակի բեմադրության փորձերին, Վ.Սարգսյանի արձակ ստեղծագործությունների բեմական պատմությանը, առաջադրեց արձակագրի բեմադրության հետ կապված արդիական հարցադրումներ: Վ. Շեքսպիրի «Միջամառնային գիշերուան երազ մը» պիեսը Պ. Ֆազլյանի բե-

մադրությամբ» բանախոսության մեջ ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող Լուսինե Նուրազյանը (գիտական ղեկավար՝ Հ.Հովհաննիսյան) ներկայացրեց 1967թ. Կյուլպենկյան թատերասրահում բեմադրված և լիբանանահայ հանդիսատեսին առաջին անգամ ներկայացված ճանաչված բեմադրիչ Պ.Ֆազլյանի նշված պիեսի բեմադրությունը: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Արսեն Համբարձումովը «Ամոս Գիտայի «Անա Արաբիա» ֆիլմի մասին և մեկ անգամ ևս կինոարվեստում փաստարկման մասին» զեկուցման մեջ ներկայացրեց փաստարկման տեսությունը նշված ֆիլմի վերլուծության համար և դիտարկեց հաջորդականության փաստի և հասկացությունների համակցության նշանակությունը ստեղծագործության մեջ:

ՍՓՅՈՒՌՔԱՆԱՅ ԱՐՎԵՍՏ: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու Մարտին Հարությունյանը «Կիպրոսի Սուրբ Մակարավանք. անցյալն ու ներկան» զեկուցում ամփոփեց քչերին հայտնի վանքի ներկա վիճակը, ճարտարապետական տեսքը և Սուրբ Մակարավանքի պատմությունը: ԲԱԿԿ աշխատակից Իրինա Գարասեֆերյանն անդրադարձավ ֆրանսահայ նկարիչ Լևոն Թութունյանի և ֆրանսիացի հրատարակիչ, արվեստի դիլեր Լեոնս Ռոզենբերգի՝ 1933-ի նամակագրությունը: Նիկոլ Գալանդերյանի «Փարվանա» օպերայի մասին էր ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող Լիլիթ Հակոբյանի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) զեկուցումը: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ Մարտուն Կոստանյանի (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) բանախոսությունը նվիրված էր Տ.Չուխաճյանի սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը՝ «Fantaisie orientale»-ի վերլուծությանը: «Դավիթ Հալաջյանի «Սիրո և մահվան երգեր» ըստ Ռուբեն Սևակի» շարքը վերլուծեց ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ երաժշտության բաժնի հայցորդ Արմինե Աթոյանը (գիտական ղեկավար՝ Կ.Ջաղացյանյան): ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ Սոնա Մակարյանը (գիտական ղեկավար՝ Ա.Ասատրյան) հանդես եկավ «Պավել Լիսիցյանը՝ կամերային երգիչ» զեկուցմամբ:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու Արեգ Հասրաթյանն արձարծեց Գեղարքունիքի մարզում գտնվող VII դարում կառուցված Դոմաշենի Աբ. Թադևոս եկեղեցու վերակազմության հարցը, փորձ արեց վերականգնել հու-

շարձանի նախնական հորինվածքը: «Եղեգիսի Զորաց եկեղեցի. Ճարտարապետական նոր հետազոտություններ» զեկուցման մեջ ՃՀՀԱՀ հուշարձանների չափագրության և ախտորոշման լաբորատորիայի վարիչ, ճարտարապետության թեկնածու Դավիթ Նահատակյանն անդրադարձավ եկեղեցու ուսումնասիրությանը, կատարեց համաչափական վերլուծություններ և երեք եկեղեցիների քննությամբ փորձեց հիմնավորել Եղեգիս եկեղեցու «Զորաց» լինելու վարկածը: ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Արման Լուկասի (գիտական ղեկավար՝ Դ.Քերթմենջյան) բանախոսությունը վերաբերում էր Նոր Զուղայի առանձնատներում գմբեթի կառուցվածքին: «Լալեհգար փողոցի վրա գտնվող թատերական շենքերը» զեկուցման շրջանակներում ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ ճարտարապետության բաժնի ասպիրանտ, ԻԻՀ քաղաքացի Սառա Մալքե Մոհամմադին (գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան) դիտարկեց իրանական ճարտարապետության մեջ իր ուրույն տեղը գրավող մշակութային արժեք, ներկայացրեց տվյալ թատերական շենքերի ստեղծման պատմությունը:

Եզրափակիչ խոսքով հանդես եկավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի փոխտնօրեն, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը:

Նստաշրջանն անցավ ակտիվ քննարկումների և հետաքրքիր, կառուցողական հարցադրումների մթնոլորտում: Առաջիկայում զեկուցումները կիրառարակվեն գիտական ժողովածուի տեսքով:

*Մերի Կիրակոսյան
արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ
արվեստաբանների խորհրդի նախագահ*

Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՍՈՒՐԲ ՄԱԿԱՐԱՎԱՆՔ. ԱՆՅՅԱՆ ՈՒ ՆԵՐԿԱՆ

Քչերին է հայտնի Կիպրոսում գտնվող Սուրբ Մակարավանքի գոյության, ավելին՝ դրա անցյալի պատմության կամ ներկա վիճակի մասին:

2014 թ. մարտին կատարած այցն ամփոփում է վանքի ներկա վիճակն ու ճարտարապետական տեսքը: Իսկ մինչ այդ կատարենք պատմական էքսկուրս՝ անդրադառնալով վանքի անցյալին, օգտագործելով հավաքագրած պատմափաստագրական տվյալները:

Սուրբ Մակարավանքը գտնվում է ծովից 510 մ բարձրության վրա՝ Բեշպարմակ լեռան հյուսիսային ստորոտին՝ Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետության¹ Կիրինեա կամ Գիրնե² քաղաքից մոտ 60 կմ հեռավորության վրա:

¹ Հյուսիսային Կիպրոսը մասնակիորեն ճանաչված պետություն է: Այն իր անկախությունը հռչակել է 1983 թվականին: Պաշտոնական անվանումն է Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետություն: Հյուսիսային Կիպրոսի անկախությունը ճանաչել է միայն Թուրքիան (ըստ 2014թ. հոկտեմբեր ամսվա տվյալների):

Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետությունն ունի դիվանագիտական հարաբերություններ Թուրքիայի ու ինն այլ երկրների հետ:

Մայրաքաղաքը Նիկոսիան է, որը բաժանված է երկու մասի, մյուս մասը Կիպրոսի Հանրապետության մայրաքաղաքն է, իսկ ՀԿԹՀ-ի մասն անվանվում է Լեֆկոշա: Տարածքը 3300 կմ² է, բնակչության թվաքանակը՝ 294.906: Բնակչության մեծամասնությունը թուրք-կիպրոսցիներն են, մյուս մասը՝ Թուրքիայից տեղափոխված թուրքեր. կա նաև հույն-կիպրոսցիների փոքր համայնք, ինչպես նաև բրիտանացիներ ու նորեկ ռուսներ:

Հյուսիսային Կիպրոսը զբաղեցնում է Կիպրոս կղզու 1/3-ը: Կղզու երկու պետությունների բաժանման գիծն անցնում է անմիջապես մայրաքաղաք Նիկոսիայի միջով: Այն սահմանված է բուֆերային գոտի, որը 1974թ. պատերազմական գործողությունների ավարտից հետո պահպանում են ՄԱԿ-ի խաղաղապահ ուժերը: Այն անվանում են նաև «Կանաչ գիծ»:

Մինչև 2003 թ. կղզու երկու հատվածների միջև տեղաշարժը փակ էր: Այժմ կղզու երկու մասի բնակիչները որոշակի սահմանափակումներով, սակայն ազատ կարողանում են տեղաշարժվել կղզու հարավային և հյուսիսային հատվածների միջև:

² Գիրնեն Կիրինեա քաղաքի թուրքական անվանումն է, որն օգտագործվում է կղզու հյուսիսային մասում:

Վանքը կառուցվել է մոտավորապես 1000-ական թվականներին՝ որպես քրիստոնյա եգիպտացիների՝ ղպտերի վանք և փոխանցվել է հայերին 15-րդ դարում: Ստույգ հայտնի չէ վանքի հանձնման տարեթիվը: Այդ տարիներին առաքելական և հայկական, սիրիական և եթովպիական եկեղեցիների միջև հարաբերություններ չկային: Ուստի և վանքը հայերին հանձնելու արարողության կամ դրա մեջ մեծ դերակատարություն ունեցած ազդեցիկ անձանց անունները նույնպես անհայտ են:

Սուրբ Մակարավանքի վերաբերյալ նյութերն ու փաստագրությունները եզակի են՝ ի տարբերություն հայկական մի շարք եկեղեցիների ու վանքերի:

Լինելով Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետությունում՝ ինձ նույնպես չհաջողվեց գտնել որևէ կարևորագույն գրականություն, աշխատություն կամ արխիվային նյութ: Միջերկրածովյան այս հրաշքի վերաբերյալ զեկույց հրապարակելու մեծ ցանկություն ունենալով՝ սահմանափակվեցի միայն տեղային դիտարկումներով, տեղացիների հետ հանդիպումներով, փոքրիկ գրադարանային ու ինտերնետային գրականության որոնումներով:

Հրաչյա Աճառյանի «Հայ գրականության պատմություն» աշխատության մեջ հանդիպում ենք, որ Սուրբ Մակարավանքը կառուցվել է 1111 թ. Կիպրոս՝ հայկական երկրորդ գաղթականության ժամանակ, երբ համայնքն այնքան մեծացավ, որ առաջացավ նման կառույցի անհրաժեշտությունը: Սուրբ Մակարավանքի մասին գրվում է, որ այն եգիպտացի ղպտի քրիստոնյաները 15-րդ դարում փոխանցել են հայերին: Պահպանված է օսմաներենով կազմված արձանագրությունը, որով վավերացվում է կատարվածը:

Այդ փաստաթղթից բացի, 18-րդ դարից՝ թուրքական տիրապետության շրջանից, մեզ է հասել երկու հրովարտակ, որոնք ոչ միայն փաստում են վանքի հայկական պատկանելությունը, այլև երաշխավորում են նրա անձեռնմխելիությունը և ազատում բոլոր կարգի տուրքերից:

Վանքի ճակատագրին ու փաստագրական նյութերին է անդրադարձել միջազգայնագետ Արմեն Նավասարդյանը «Սուրբ Մակարավանք – Միջերկրականի կործանված հրաշալիք» հրապարակման մեջ, վանք կատարած այցից հետո³:

Հարյուրավոր տարիների ընթացքում Սուրբ Մակարավանքը եղել է հազարավոր հայերի պաշտամունքային կենտրոնը: Քանի որ այն գտնվում էր

³ Արմեն Նավասարդյան, «Սուրբ Մակարավանք – Միջերկրականի կործանված հրաշալիք», <http://archive.168.am/am/articles/20420>, հոկտեմբեր 29, 2009թ.:

խաղաղ ու հանգիստ տարածաշրջանում, ուստի ժամանակ առ ժամանակ հարյուրավոր ազդեցիկ հայ մտավորականների, եկեղեցականների ու այլ գործիչների՝ փախուստից հանգրվանելու միակ ապահով վայրն էր:

Հայտնի է, որ 1814թ. երկրաշարժն ավերիչ ազդեցություն է ունեցել վանքի ճարտարապետական տեսքի վրա, որը հետագայում վերականգնվել է բազմաթիվ փոփոխություններով⁴:

Նիկոսիայի հայ համայնքը վանքն օգտագործում էր որպես ամառային նստավայր: Այն նաև դեպի Երուսաղեմ ուխտագնացությունների կամ ճամփորդությունների առաջնային կետն էր:

20-րդ դարի սկզբին Օսմանյան կայսրությունում հայերի նկատմամբ իրականացված ցեղասպանությունը հազարավոր հայերի դրդեց ապաստանել Կիպրոսում, հատկապես Սուրբ Մակարավանքում: Այդ տարիներին վանքը բացեց իր դռները հարյուրավոր անապահովների ու ծնողազուրկ դարձած հայ մանուկների առջև: Այդ ժամանակահատվածից սկսած՝ վանքի տարածքում հիմնադրվեց տնամերձ մշակվող հողատարածք՝ մոտ 300 հա տարածքով: Հայտնի է, որ մինչև 1974թ. այստեղ բնակվում էին բազմաթիվ հայկական ընտանիքներ, գործում էր դպրոց, և այն բաց էր բոլոր նրանց համար, ովքեր հոգևոր կրթության կարիք ունեին:

Վանքի ծաղկուն շրջանի և ազդեցիկ լինելու մասին վկայությունները փաստեցին նաև վանքի տարածքում ու մոտակա քաղաքներում հանդիպած մի քանի տեղացիներ, որոնք քաջատեղյակ էին վանքի պատմությունից:

Հատկանշական է, որ կղզու հյուսիսային հատվածում գործող մի քանի տուրիստական գրասենյակներում, ինչպես նաև տուրիզմի զարգացման գործակալություններում բազմաթիվ են թռուցիկները, որտեղ ներկայացված է վանքի հակիրճ պատմությունը, իսկ բնակիչների մեծամասնությունն այն անվանում է պարզապես Ermeni Manastiri՝ «Հայկական վանք»:

1998թ. որոշում էր կայացվել վանքը վերածել հյուրանոցի, որն իրականություն չդարձավ միայն կղզու հունական մասի հայ համայնքի համառ ջանքերի շնորհիվ:

Սուրբ Մակարավանք հասնելն այդքան էլ բարդ չէր, թեպետ ճանա-

պարհին կային դժվարանցանելի հատվածներ, որոնք անհրաժեշտ էր հաղթահարել միայն ոտքով:

Վանքի ճանապարհին կան փոքրիկ բացատներ, որտեղ հարմարեցված են բազմաթիվ տաղավարներ, սեղան-նստարաններին մանղալներ՝ պիկնիկի համար: Ինչպես պարզ դարձավ, տարածքը համարվում է հանգստյան գոտի:

Վանքի տարածքը շրջապատված էր բազմաթիվ նարնջենիներով ու մանդարենիներով. գեղատեսիլ միջերկրական բնապատկեր:

Հասնելով Սուրբ Մակարավանք՝ պարզ դարձավ, որ երբեմնի ճարտարապետական այս հրաշքից մնացել են միայն հիմնապատերն ու վանդալների հետքերը: Հիմնովին ավերված են վանքի միջնապատերը, ու խեղաթյուրված է երբեմնի հզոր ճարտարապետական հորինվածքը: Տեղ-տեղական ատեսեղավանդակների ձեռքով արված անհայտ թուրքատառ գրությունների վանքի հիմնապատերի տարբեր հատվածներում: Համալիրի կենտրոնական հատվածում տեղակայված էր չգործող փոքրիկ ցայտաղբյուր-ջրավազան, որի յուղաներկի հետքերն ու ցեմենտի թարմությունը կարող են վկայել, որ այն կառուցվել է ոչ վաղ անցյալում: Ուստի ևս մեկ անգամ փաստվում է, որ վանքի տարածքը օգտագործվել է որպես ժամանցի, հանգստի ու սննդի վայր:

Տարածքն ամբողջությամբ խոտածածկ էր, որը երբեմն հասնում էր մինչև հիմնապատեր:

Տեղային ուսումնասիրությունները որոշակիորեն սփոփելի են, քանզի վանքի հարակից բարձրադիր տեսադաշտից գրեթե ակնհայտ է Մակարավանքի հատակագիծը. այն լիովին պահպանվել է: Տեսանելի են նաև հարկաբաժիններն ու զանգակատան կառուցվածքը: Դժվար էր դիտումներ անցկացնել վանքի նկուղային հատվածում, քանի որ դրանք հիմնականում փլատակների էին վերածված: Վանքի որոշակի հատվածներում պահպանված էին նույնիսկ պատուհանների փայտյա շրջանակները:

Սուրբ Մակարավանքը նույնիսկ այս վիճակով նման էր մի թանգարանի բաց երկնքի տակ, որն անընդհատ հիշեցնում էր, թե ինչ է տեղի ունեցել 1974 թ.:

Զեկույցը միտված է ուշադրություն հրավիրելու հատկապես ավագ սերնդի ճարտարապետներին ու արվեստաբաններին Սուրբ Մակարավանքի պատմությունը լայնածավալ ուսումնասիրելու, ինչու չէ նաև վերականգնման առաջարկներ ներկայացնելու համար: Թեև առկա են որոշակի դժվարություններ ՀՀ քաղաքացիների մոտքը կղզու հյուսիսային հատված, սակայն ուսումնասիրությունների առաջին քայլն արված է, որը հետագայում ճա-

⁴ Армянский монастырь Сурп Магар - http://northcyprustur.ru/historical-places-monastery-sourp-magar_113.html

նապարհ կհարթի՝ ուսումնասիրելու ու դիտարկելու նաև կղզու հյուսիսային հատվածի Ֆամագուստա ավերված քաղաքի Կանչվոր /Գանչվոր/ Սուրբ Աստվածածին վանքը:

ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն դրական է արձագանքել Սուրբ Մակարավանքի վերանորոգման բազմաթիվ առաջարկներին, իսկ Թուրքիայի ու Հյուսիսային Կիպրոսի իշխանություններն ամենևին դեմ չեն վանքի վերանորոգմանը, սակայն առանց ֆինանսական օժանդակության: Ուստի մնում է միայն պետական մակարդակով ու քաղաքակիրթ աշխարհի օժանդակությամբ փրկել Սուրբ Մակարավանքը՝ Հայաստանի սահմաններից դուրս գտնվող ազգային այս գանձը:



Նկ.1.Սուրբ Մակարավանքի նախկին տեսքը



Նկ.2.Սուրբ Մակարավանքի ընդհանուր ներկա տեսքը



Նկ.3.Սուրբ Մակարավանքի բակային հատվածը



Նկ.4. Սուրբ Մակարավանքի պատուհանների շրջանակների ու հիմնապատերի վիճակը

ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

ՍՈՒՐԲ ՄԱԿԱՐԱՎԱՆՔ. ԱՆՑՅԱԼՆ ՈՒ ՆԵՐԿԱՆ

Քչերին է հայտնի Կիպրոսի հյուսիսային հատվածում՝ ինքնահռչակ Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետությունում գտնվող Սուրբ Մակարավանքի գոյության, նրա անցյալի պատմության կամ ներկա վիճակի մասին:

1970-ական թթ. հետո Սուրբ Մակարավանքին ու նրա ճարտարապետական տեսքին չեն անդրադարձել արվեստաբաններ ու ճարտարապետներ: Ավելին՝ չկա գրականություն վանքի մասին:

2014 թ. մարտին կատարած այցն ամփոփում է վանքի ներկա վիճակն ու ճարտարապետական տեսքը: Աշխատության մեջ ներկայացվում է նաև Սուրբ Մակարավանքի պատմությունը:

Բանալի բաներ – Կիպրոս, Հյուսիսային Կիպրոսի Թուրքական Հանրապետություն, Սուրբ Մակարավանք, Կիրինեա, Գիրնե, վանք, ճարտարապետական տեսք:

Мартин АРУТЮНЯН

ՏՎ. МАКАРАВАНК: ПРОШЛОЕ И НАСТОЯЩЕЕ

Немногим известно о существовании, истории и нынешнем состоянии монастыря Св. Макараванк на территории самопровозглашенной Турецкой Республики Северного Кипра.

После 70-ых годов 20-го века специалисты в области искусства и архитектуры не обращались к теме Св. Макараванка и его архитектурного вида. Соответственно, нет и литературы о монастыре.

В работе обобщены итоги визита в монастырь в марте 2014 г., описывается его нынешнее состояние и архитектурный вид. Представлена также история Св. Макараванка.

Ключевые слова – Кипр, Турецкая Республика Северного Кипра, Св. Макараванк, Кириния, Гирне, монастырь, архитектурный вид.

Martin HARUTYUNYAN

ST. MAKARAVANK: THE PAST AND THE PRESENT

Very few people know about the existence, the history and the current state of the St. Makaravank Monastery, located in the self-proclaimed Turkish Republic of Northern Cyprus.

Since the 1970s, neither art critics nor architects have shown interest in the Makaravank Monastery and its architecture. Hence, there is no literature about the Monastery.

The paper sums up the results of the March 2014 visit to the Monastery, describes its present condition and architectural appearance. The history of St. Makaravank is also presented.

Key words – Cyprus, Turkish Republic of Northern Cyprus, St. Makaravank, Kyrenia, Girne, Monastery, architectural appearance.

**ԴԴՄԱՇԵՆԻ ՍԲ. ԹԱԴԵՎՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Հայաստանի Հանրապետության Գեղարքունիքի մարզի Դդմաշեն գյուղի արևելյան կողմում կանգուն է գմբեթավոր դահլիճ տիպի Ս. Թադևոս վաղմիջ-նադարյան եկեղեցին: Այն չափերով զիջում է նույնատիպ հուշարձաններից Արուճի և Պտղնիի եկեղեցիներին (արտաքին չափերն են՝ 12,8 x 22,5 մ):

Ուշ միջնադարում լքված գյուղը 1828 թ. վերաբնակեցվել է Մակուից գաղթածներով, որոնք նորոգել են եկեղեցին և ավերված գմբեթն ու տանիքը ծածկել փայտով, իսկ 1907 թ. կառուցել են նոր գմբեթ և վերականգնել ծածկը քարով: Նորակառույց գմբեթն անարվեստ գործ է՝ անհամապատասխան վաղմիջնադարյան այս կարևոր հուշարձանին:

Հաջորդ վերանորոգման աշխատանքներն իրականացվել են 1978 թ., երբ նորոգվել են պատերը, վերականգնվել է գմբեթի վեղարը, ու այն տանիքների հետ միասին ծածկվել է թիթեղով: Եկեղեցու վերանորոգումը պարզ երևում է հուշարձանի ճակատներում, որովհետև բոլորն էլ իրականացվել են տարբեր գույնի քարերով:

Դեղնակարմրավուն տուֆի մաքուր տաշած քարերով կառուցված եկեղեցու ծավալը բարձրանում է բազմաստիճան որմնախարսի վրա: Աղոթասրահի երկայնական պատերին կից երկու զույգ որմնամույթերի միջև ձգվող կամարների վրա հենվող գմբեթը տեղադրված է շենքի ճիշտ մեջտեղում:

Կիսաշրջանաձև ավազ խորանի երկու կողքի ավանդատներն ունեն փոքրիկ աբսիդներ և ծածկված են գլանաձև թաղով: Եկեղեցին ունի երկու դուռ հարավից և արևմուտքից: Երկուսն էլ ունեն շքամուտք, որոնցից պահպանվել են եկեղեցու ճակատների հարթությունից 2 մետր դուրս եկող պատերի հիմքերը: Թաղածածկ այս սրահ-շքամուտքերն ունեցել են երկթեք ծածկ. եկեղեցու պատերին պահպանվել են դրանց հետքերը: Լուսամուտները բավական լայն են (0,75 մ) և դեպի ներս զգալի լայնանում են (մինչև 1,20 մ): Եկեղեցու համեմատաբար փոքր չափերի պատճառով լուսամուտների քանակն ավելի քիչ է Արուճի և Պտղնիի համեմատ. հյուսիսային և հարավային ճակատներն ունեն ընդամենը չորսական լուսամուտ: Ավազ խորանը լուսավորվում է մեկ պատու-

հանով, չնայած արևելյան ճակատն ունի զույգ եռանկյունաձև խորշեր: Եկեղեցու հարդարանքի միակ տարրերը լուսամուտների և արևելյան ճակատի պարակալներն են, որոնք նման են Էջմիածնի Ս. Գայանե և Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցիների լուսամուտների պարակալներին:

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու գմբեթատակ քառակուսու անկյունագծով տեղադրված որմնամույթի ելուստը ոչ թե ուղղանկյուն է, ինչպես Պտղնիում, այլ կիսաշրջանաձև, ինչպես Արուճում: Վերջինիս նման Դդմաշենում գմբեթը թեթևակի ձվաձև է. այն ձգվում է արևելքից արևմուտք (այդ ուղղությամբ նրա տրամագիծը 20 սանտիմետր ավելի է, քան հյուսիս-հարավ ուղղությամբ):

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու մուտքերի բարավորների վրա կան արձանագրություններ: Արևմտյան մուտքի ճաքած բարավորի վրա կա անավարտ միատող արձանագրություն, որի տառերը (Ձ, Ա, Յ և ուրիշներ) իրենց տառաձևերով պատկանում են VII դ. հայ վիմագրությանը: Այս արձանագրությունն անավարտ է, որովհետև, ըստ երևույթին, գրելու ընթացքում բարավորի քարը մեջտեղից ճաքել է: Վերջին տառը հասել է մինչև այդ ճաքը, թեպետ տողն իր մեջ առնող նախապես արված վերին և ներքին հորիզոնական գծերը շարունակվում են մինչև վերջ:

Դդմաշենի եկեղեցում գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցումն այժմ իրականացված է առագաստներով: Սակայն դա նախնականը չէ և 1907 թ. գմբեթի վերակառուցման արդյունքն է:

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու հարդարանքը զուսպ է, նույնիսկ աղքատիկ, եթե այն համեմատենք Պտղնիի և Արուճի գմբեթավոր դահլիճների հարդարանքի հետ: Նույնը կարելի է ասել նաև լուսավորության մասին, եթե Արուճի և Պտղնիի եկեղեցիները ողողված են լույսով բազմաթիվ պատուհանների շնորհիվ, ապա Դդմաշենում լուսամուտների քանակը նվազագույնն է: Արուճի և Պտղնիի եկեղեցիների հանդիսավոր, փառահեղ և շքեղ ճարտարապետական կերպարի համեմատ Դդմաշենի եկեղեցին բավական համեստ է իր տեսքով և հարդարանքով: Դա համապատասխանում է նրա նշանակությանը. Դդմաշենը չի եղել վարչական խոշոր կենտրոն (ինչպես Արուճը) կամ նշանավոր կրոնական կենտրոն (ինչպես Պտղնին):

Արուճի, Պտղնիի, Դդմաշենի եկեղեցիների հատակագծերի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճներն ունեն համարյա միևնույն համաչափությունները. լայնությունը և երկարությունը մոտավորապես ունեն 1: 2 հարաբերություն:

Նման համաչափություններով Հայաստանի VI-VII դդ. գմբեթավոր դահլիճներն էապես տարբերվում են զարգացած միջնադարի նույնատիպ կառույցներից, որոնց համաչափությունները նվազում են մինչև 1:1,4:

Կարևոր է ողջ ծավալատարածական հորինվածքում գմբեթի տեղադրման հարցը: Պտղնավանքի, Դժմաշենի Ա. Թաղևոս ու Արուճի Ա. Գրիգոր եկեղեցիներում գմբեթները տեղադրված են շենքի ընդհանուր ծավալատարածական հորինվածքի ճիշտ կենտրոնում: Շենքի արևելյան ու արևմտյան կեսերի հավասարությունը ստանալու համար կառուցողները Պտղնիում, Արուճում և Դժմաշենում խորանի և արևելյան որմնամույթերի միջև եղած տարածությունը զգալիորեն ավելի կարճ են արել, քան արևմտյան որմնամույթերից մինչև արևմտյան պատն ընկած մասը:

Ինտերիերում թե՛ Պտղնավանքի, թե՛ Արուճի Ա. Գրիգոր և Դժմաշենի Ա. Թաղևոս եկեղեցիների ներքին տարածությունն ամբողջովին ընդգրկվում է տեսողականորեն. լայն և մեծաթիչք կամարներն առանձնացնում են շենքի կենտրոնական մասը, առատ լուսավորված գմբեթի թմբուկը: Այս հորինվածքում հայ ճարտարապետները ստեղծել են բազիլիկի և կենտրոնագմբեթ համակարգի սինթեզ, ընդ որում վերջինս հաղթահարել է բազիլիկին:

Արևմտյան, առավել ևս հարավային ու հյուսիսային մուտքերից բոլոր նշված երեք գմբեթավոր դահլիճներ մտնելիս այցելուն հայացքով ոչ միայն ընդգրկում է ողջ աղոթասրահի մակերեսը, այլև ողջ ինտերիերը՝ ընդհուպ մինչև գմբեթի թմբուկի վերին նիշը, մինչև գմբեթի կիսաուղիտը:

Գմբեթներից և ոչ մեկը չի պահպանվել վաղ միջնադարի գմբեթավոր դահլիճներում: Զովունիի Ա. Պողոս-Պետրոս եկեղեցու գմբեթն ունեցել է տրոմպային փոխանցում (տրոմպի քարերը գտնվել են հուշարձանի կողքին) և, հավանաբար, եղել է ութանիստ թմբուկով: Սակայն Զովունիում, ի տարբերություն մյուս երեք հուշարձանների (Պտղնի, Արուճ, Դժմաշեն), չկան կենտրոնական մասում, գմբեթի հյուսիս-հարավ առանցքով ձգվող թաղածածկ հենախորշերը, որոնք չեզոքացնում են գմբեթի հորող ուժը: Այդ պատճառով Զովունիում նորակառույց որմնամույթերի միջև արևելք-արևմուտք ուղղությամբ բազմաթիվ կամարներ են գցվել (չորսական), որոնք միասին փոխարինում են հենախորշերին (Պտղնիում, Արուճում, Դժմաշենում միայն այսպիսի մեկական կամարներ են կառուցված):

Պտղնավանքում գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցումն իրականացվել է տրոմպներով (տեղում պահպանվել է նրանցից մեկը), իսկ գմբեթը, ըստ Ն. Տոկարսկու համոզիչ վերակազմության, ունեցել է ութանիստ թմբուկ:

Արուճի Ա. Գրիգոր և Դժմաշենի Ա. Թաղևոս եկեղեցիներում գմբեթատակ քառակուսուց գմբեթին անցումն իրականացված է առագաստներով: Արուճում գմբեթը եղել է 12-նիստանի թմբուկով զարդարված դեկորատիվ կամարաշարով: Դա հայտնի է դառնում թմբուկի բեկորների շնորհիվ, որոնք պահպանվել են տաճարի ներսում: Հավանաբար Դժմաշենում ևս այդպիսի գմբեթ է եղել, որը 1907 թ. փոխարինվել է ներկայումս գոյություն ունեցողով:

Արուճում և Դժմաշենում գմբեթակիր որմնամույթերի՝ դեպի գմբեթն ուղղված ելուստները մշակված են կիսասյան տեսքով՝ շեշտելով կենտրոնական գմբեթատակ տարածությունը: Ավելի վաղ կառուցված Պտղնիի և Զովունիի հուշարձաններում այս կիսասյունիկները դեռ չկան:

Վաղմիջնադարյան գմբեթավոր դահլիճների արտաքին ճակատների լուծումներն ունեն ընդհանուր մոտեցում: Պատերի հարթ մակերեսներն աշխուժանում են դռների և լուսամուտների բացվածքներով և դրանք ձևավորող տարրերով: Նրանց ճարտարապետության կարևոր և բնորոշ տարրերն են արևելյան ճակատի զույգ, եռանկյունաձև կտրվածքով խորշերը: Դրանք առկա են Պտղնիում, Արուճում և Դժմաշենում: Արուճում և Դժմաշենում նրանք ունեն հորիզոնական գոտիով միացած քանդակազարդ կամարներով ձևավորում՝ նման լուսամուտների հոնքաձև պարակալներին: Ճակատների ձևավորման գործում կարևոր տարրեր են շքամուտքերը, որոնք Պտղնիում, Արուճում և Դժմաշենում ունեն նույն ձևը՝ երկթեք ծածկով կամարակապ խորշ, որի մեջ ներառված է դռան ուղղանկյուն բացվածքը: Արուճում և Դժմաշենում շքամուտքերը բավական ցցուն ծավալներով դուրս են գալիս ճակատների հարթությունից, իսկ Պտղնիում նրանք հպված են պատին:

Դժմաշենի Ա. Թաղևոս եկեղեցու հարդարանքը բավական համեստ է, օրինակ՝ լուսամուտների պարակալները զարդաքանդակներ չունեն, պարզունակ է քիվը (ի տարբերություն Պտղնիի և Արուճի շքեղ քանդակազարդ քիվերի): Սա բխում է եկեղեցու նշանակությունից, եթե Պտղնիի VII դ. եպիսկոպոսանիստ էր, իսկ Արուճը՝ Հայաստանի վարչական կենտրոն, որի հետևանքով նրանց եկեղեցիներն ունեն խոշոր չափեր, շքեղ, հանդիսավոր հարդարանք, ապա Դժմաշենի եկեղեցին, որը եղել է, հավանաբար, ծխական եկեղեցի, ունի իր այդ դերին համապատասխան և՛ փոքր չափեր, և՛ համեստ ձևավորում:

Այս չորս եկեղեցիների կառուցման հերթականությունը որոշվում է վիճաբար և պատմական տեղեկություններով ու ճարտարապետական-գեղարվեստական վերլուծությամբ: Առաջինը Զովունին է (VI դ.), երկրորդը՝ Պտղնին

(մինչև 602 թ.), հաջորդը՝ Դդմաշենը (VII դ. կես), ապա Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցին (662-666 թթ.):

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու ճարտարապետական հորինվածքի վերակազմության ընթացքում վերականգնված է գմբեթի վաղմիջնադարյան նախնական տեսքը, ճշտված է տանիքների թեքությունը, որն աղավաղված էր վերանորոգումների ընթացքում, վերակազմված են մուտքերը և քիվերը:

Արեգ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ

ԴԴՄԱՇԵՆԻ ՍՐ. ԹԱԴԵՎՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ

Հայաստանի Հանրապետության Գեղարքունիքի մարզի Դդմաշեն գյուղի արևելյան կողմում կանգուն է գմբեթավոր դահլիճ տիպի Ս. Թադևոս վաղմիջնադարյան եկեղեցին: Այն չափերով զիջում է նույնատիպ հուշարձաններից Արուճի և Պտղնիի եկեղեցիներին (արտաքին չափերն են՝ 12,8 x 22,5 մ):

Ուշ միջնադարում լքված գյուղը 1828 թ. վերաբնակեցվել է Մակուից գաղթածներով, որոնք նորոգել են եկեղեցին և ավերված գմբեթն ու տանիքը ծածկել փայտով, իսկ 1907 թ. կառուցել են նոր գմբեթ և վերականգնել ծածկը քարով: Նորակառույց գմբեթն անարվեստ գործ է՝ անհամապատասխան վաղմիջնադարյան այս կարևոր հուշարձանին:

Եկեղեցին ունի երկու դուռ հարավից և արևմուտքից: Երկուսն էլ ունեն շքամուտք, որոնցից պահպանվել են եկեղեցու ճակատների հարթությունից 2 մետր դուրս եկող պատերի հիմքերը: Եկեղեցու հարդարանքի միակ տարրերը լուսամուտների և արևելյան ճակատի պարակալներն են, որոնք նման են Էջմիածնի Ս. Գայանե և Արուճի Ս. Գրիգոր եկեղեցիների լուսամուտների պարակալներին:

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու գմբեթատակ քառակուսու անկյունագծով տեղադրված որմնամույթի ելուստը ոչ թե ուղղանկյուն է, ինչպես Պտղնիում, այլ կիսաշրջանաձև, ինչպես Արուճում: Արևմտյան մուտքի ճաքած բարավորի վրա կա անավարտ միատող արձանագրություն, որի տառերը (Ձ, Ա, Յ և ուրիշներ) իրենց տառաձևերով պատկանում են VII դ. հայ վիմագրությանը:

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու հարդարանքը զուսպ է, նույնիսկ աղքատիկ, եթե այն համեմատենք Պտղնիի և Արուճի գմբեթավոր դահլիճների հարդարանքի հետ: Դա համապատասխանում է նրա նշանակությանը. Դդմաշենը չի եղել վարչական խոշոր կենտրոն (ինչպես Արուճը) կամ նշանավոր կրոնական կենտրոն (ինչպես Պտղնին):

Դդմաշենի Ս. Թադևոս եկեղեցու ճարտարապետական հորինվածքի վերակազմության ընթացքում վերականգնված է գմբեթի վաղմիջնադարյան նախնական տեսքը, ճշտված է տանիքների թեքությունը, որն աղավաղված էր վերանորոգումների ընթացքում, վերակազմված են մուտքերը և քիվերը:

Բանալի բառեր - Դդմաշեն, Ս. Թադևոս եկեղեցի, վերակազմություն, գմբեթավոր դահլիճ, Պտղնի, Արուճ, գմբեթ, վաղմիջնադարյան, մուտքեր, քիվեր:

Арег АСПАТЯН

РЕКОНСТРУКЦИЯ ЦЕРКВИ СВ. ТАДЕВОС ДДМАШЕНА

В селе Ддмашен области Гехаркуник Республики Армения находится раннесредневековая церковь Св. Тадевос типа купольного зала.

Покинутое в позднем средневековье жителями село в 1828 г. было заселено переселенцами из Маку, которые отремонтировали церковь и перекрыли разрушенный купол деревом. В 1907 г. построили новый, каменный купол, однако по решению он не соответствовал архитектуре древней церкви.

Церковь Св. Тадевос размерами (12,8x28,5 м) уступает однопипным памятникам Армении – церкви Св. Григор в Аруче (662–666 гг.) и Катохике в Птхни (до 606 г.).

Церковь Ддмашена имеет два входа – с запада и юга, оформленные портиками, значительно выступающими на фасадах (остались лишь фундаменты). Фактически единственными элементами декора церкви являются бровки окон без орнаментации, сходные с бровками ряда раннехристианских церквей Армении. На тимпане западного входа сохранилась однострочная надпись, по эпиграфике относящаяся к VII в.

Декор церкви Ддмашена в сравнении с церквями Аруча и Птхни очень скромнен. Это соответствует значению церкви – Ддмашен в VII в. не являлся ни важным административным центром (как Аруч), ни значительным религиозным центром (как Птхни).

При реконструкции архитектуры церкви Ддмашена восстановлены первоначальный купол, портики входов, карнизы, исправлен искаженный во время ремонтов уклон кровли и т. д.

Ключевые слова – Ддмашен, Церковь Св. Тадевос, реконструкция, купольный зал, Птгни, Аруч, купол, раннесредневековая, портики, карнизы.

Areg HASRATYAN

RECONSTRUCTION OF THE ST. TADEOS CHURCH OF DDMASHEN

In the village of Ddmashen of the Gegharkunik Marz, Republic of Armenia, there is a medieval church of St. Tadeos with a domed hall.

Abandoned in the late Middle Ages, in 1828 the village was repopulated by resettlers from Maku. They renovated the church, covered the ruined dome with wood. In 1907, they put a new cupola of stone, yet its solution did not correspond to the architecture of the antique church.

The Church of St. Tadeos (12.8 x 28.5 m) is not as big as the other monuments of the same type – the Church of St. Grigor in Aruch (built in 662-666) and Katoghike in Ptghni (before 606).

The Ddmashen church has two entrances – on the west and the south sides – with porticos, of which the foundations of the walls survived, projecting considerably from the façade surface. In fact, the only decorative detail of the church is the window edges lacking any ornamentation, similar to those in some early Christian churches of Armenia. On the tympanum of the western entrance, there is a one-line inscription, by its epigraphy dating back to the VII century.

The décor of the Ddmashen church is very humble as compared to the churches of Aruch and Ptghni. It ensues from the significance of their locations: in the VII century, Ddmashen was neither an important administrative center (like Aruch), nor an outstanding religious center (like Ptghni).

At the reconstruction of the architecture of the church in Ddmashen, restored have been its original dome, the porticos of the entrances, the cornices, corrected was the distorted during the previous renovations roof slope, etc.

Key words – *Ddmashen, the Church of St. Tadeos, reconstruction, domed hall, Ptghni, Aruch, dome, early medieval, porticos, cornices.*

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

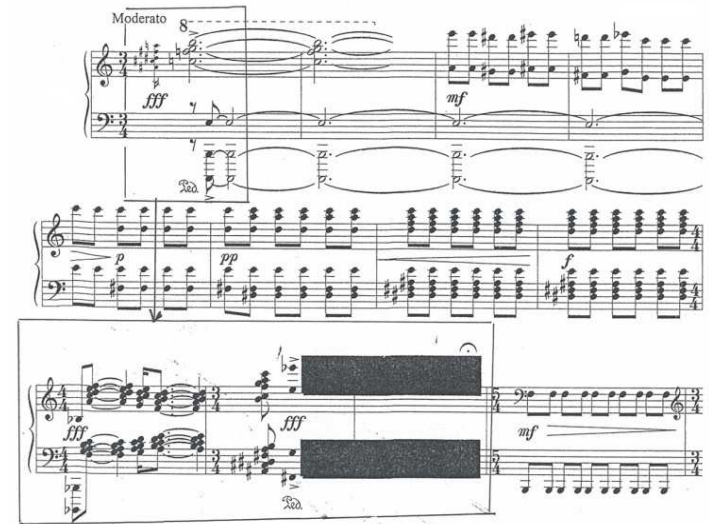
ԼԵՎՈՆ ՉԱՈՒՇՅԱՆԻ «ԷՊԻԿԵՆՏՐՈՆ» ՊԻԵՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ (1988 թ.)

Լևոն Չաուշյանի «Էպիկենտրոն» պիեսը մարմնավորում է ողբերգական կերպար: Պիեսում կիրառվել են դիսոնանսի առավելագույն ազատության հետ կապված արտահայտչամիջոցներ: Իսկ ինչպես հայտնի է, դիսոնանսը՝ որպես ակուստիկ երևույթ, ընդունակ է երաժշտական ընթացացության մեջ հաղորդելու ծայրահեղ արտահայտչականություն: Երբեմն նաև կիրառվել է տոնորային գրելաոճ՝ ռեպետիտիվ շարադրանքի համակցությամբ:

Պիեսի երաժշտությունը թեմատիկա չունի և գրեթե ամբողջությամբ կառուցված է բազմահնչյունային համակցությունների արտահայտչականության վրա, որն առանձնանում է դինամիկայով և ֆակտուրայով, սակայն միշտ, անգամ կտրուկ դինամիկ համադրություններում օժտված է էներգետիկ լարվածությամբ:

Կոմպոզիտորն ինքնատիպ է կիրառում ռեպետիտիվ երաժշտության հնարները: Համահնչյունների և ակորդների սուր դիսոնանսային շերտավորումները, որոնք շատ դեպքերում հնչում են որպես կլաստերներ, հնչյունային տատանումների փոփոխությունների ժամանակ ընկալվում են որպես միանման ուղղահայացների կրկնողություն: Այսինքն՝ անգամ միանման ուղղահայացների կազմի փոփոխությունը գրեթե ոչինչ չի փոխում: Դրանք նման հնչյունային կազմավորումներ են, որոնք իմաստային նշանակության տեսանկյունից ունկնդրի կողմից ընկալվում են միանման: Սակայն ակորդների հաջորդականության մեջ կա մեկ այլ տրամաբանություն: Ռեպետիտիվ շարադրանքի հետ կապված դրվագներում միշտ առկա է կա՛մ դինամիկ լարվածության ուղիղ ալիք՝ ուղղված դեպի որևէ միկրոկուլմինացիոն գագաթնակետ, կա՛մ լարվածության անկում: Երբեմն crescendo-ի և diminuendo-ի համակցությունը տեղակայված է կարճատև դրվագներում: Ներկայացնենք այդպիսի ականառու օրինակ, որտեղ կլաստերում ընդգրկվում են բոլոր հնչյունները:

Օրինակ 1



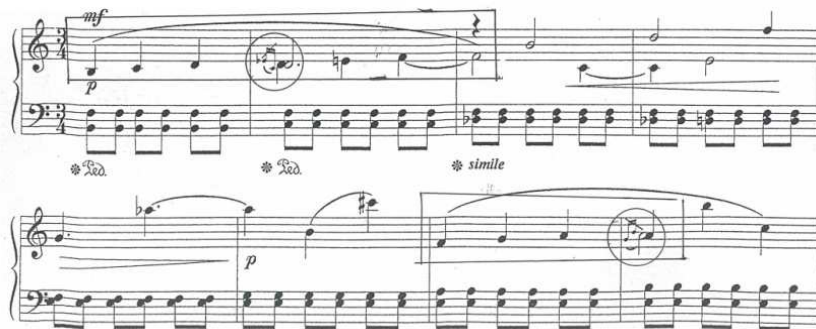
Օրինակում առաջին երկու ակորդների համակցությունը, որոնցից մեկը կարճ ֆորշլագ է արդեն հնչյունների ընդգրկման դիապազոնով և դիսոնանս լարվածությամբ, ընկալվում է որպես կլաստեր՝ բաղկացած տարբեր ժամանակներ վերցված հնչյունների երկու խմբից: Ձայնառության երկարատևությունը, որը դաշնամուրի վրա հնարավոր է միայն շարունակական ոտնակի կիրառման դեպքում, ծառայում է որպես «ծող», որի վրա շերտավորվում է ուղղահայաց համահնչյունների համալիրը: Առաջին մասնավոր կուլմինացիայի փուլում այդ համահնչյուններն սկսվում են կոնսոնանս դուոդեցիմայից և այնուհետև երկհնչյունից հասնում են մինչև տասներկուհնչյունային ակորդի: Վերջապես, երկու հնչյունային խմբերի բաժանված առաջին կլաստերը դինամիկ բազմազանության ընդհանուր պլանում (սկզբում մարում է pp երանգի վրա, այնուհետև աճում մինչև fff) հնչյունային դաշտ է վերադառնում ավելի բարդ ձևում: Ամենահզոր կլաստերից առաջ, որն ընդգրկում է ստեղնաշարի ծայրի ռեգիստրները, դրսևորվում են մի շարք կենտրոնաձիգ կլաստերային միավորներ՝ արդյունքում լցնելով գործիքի գրեթե ողջ դիապազոնը: Այս դրվագն ունի փակ կառուցվածք՝ միակ կլաստերից կուտակում դեպի առավելագույն մասշտաբի կլաստերային խումբ: Պիեսի ամբողջ էքսպոզիցիոն հատվածը կառուցված է կլաստերների տարբեր ձևերով, որոնք ժամանակի առու-

մով սեղմված են, և իրենք էլ նախաձեռնում են դիսոնանս ալիքը: Հետաքրքիր է, որ այս համատեքստում անգամ ելակետային երկինջյուն ինտերվալները սկզբում կոնսոնանս են, սակայն տվյալ տրամաբանության մեջ ընկալվում են եթե ոչ որպես կլաստեր, ապա որպես նրա բեկորներ:

3/4, 4/4 և 5/4 մետրական ցուցումները երաժշտական նյութի ծավալման այս տրամաբանության մեջ պայմանական են՝ նախատեսված կատարողի համար: Տակտային բաժանումները չեն ենթադրում ուժեղ հարվածների շեշտադրում: Դինամիկ մարումները և կուտակումներն իրականացվում են հետզ-հետե՝ առանց տեքստի մետրական բաժանելիության:

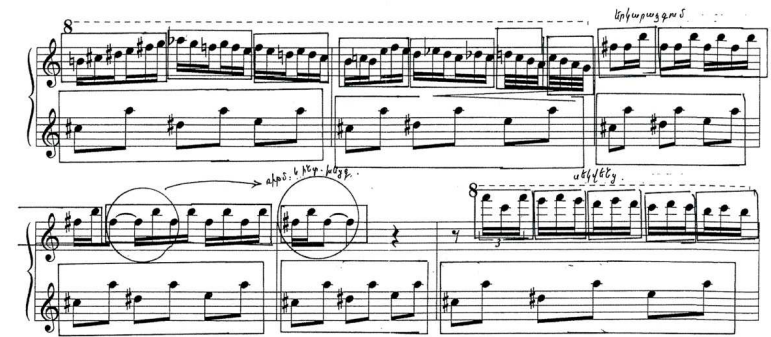
Ընթացքի երկրորդ կառուցվածքային տարրն է՝ հակիրճ մոտիվային հատիկը: Այն միակ կառուցվածքն է, որն օժտված է ինտոնացիոն անհատականությամբ: Հնչյուններից մեկը զարդանախշվում է ֆորշլագով՝ հիշեցնելով փողային գործիքով կատարվող ավանդական տխուր մեղեդու հատված:

Օրինակ 2



Պիեսի միջին բաժնում ռեպետիտիվության տարբեր հնարները կոչված են ստեղծելու քառսի տպավորություն: Ֆակտուրան պոլիոլիթմիկ է, թեև ամեն գծում տարրերի կրկնության սկզբունքն ունի համապարփակ բնույթ: Ընթացային քառսի տպավորությունն ստեղծվում է դիթմիկ դարձվածքների՝ միմյանց հանդեպ ասիմետրիկ շարժման հնարների օգնությամբ: Իսկ ռեպետիտիվ դիթմիկ դարձվածքների՝ միմյանց հանդեպ հաճախ տեղաշարժվելու պայմաններում չկրկնելու զգացողությունն ավելի արտահայտիչ է դրսևորվում, քան հնարավոր կլիներ կոմպլեմենտար հյուսվածքի պայմաններում:

Օրինակ 3



Ռեպետիտիվ հնարները նույնպես երբեմն ունեն տարբերակայնության հատկանիշներ: Խոսքը վերաբերում է սեկվենցիաներին, կրկնողության տարրերի երկարացման հնարներին և անգամ խեցգետնաքային (նշված է օրինակում): Քառսային շարժման փուլը վերածվում է այնպիսի ֆակտուրայի, որտեղ լարվածությունը կուտակվում է դիսոնանս ակորդների շերտավորումով: Դրանք հնչում են կլաստերի նման: Դրվագը կարելի է անվանել «հակակուլմինացիա»: Մարող և վարընթաց ռեպետիտիվ ֆակտուրայից հետո անսպասելիորեն առաջանում է մեղմ ինտոնացիոն «ճողփյունը»: Ինքնատիպությունն այն է, որ լայն վերընթաց թռիչքը՝ կենտրոնական նոտայից նույնքան լայն հեռավորությամբ ֆորշլագի ներմուծմամբ, կտրուկ առանձնանում է շարժուն դինամիկ ընթացայնությունից:

Տվյալ համատեքստում ընկալվում է հարցական բնույթ, որը թաքնված է այդ ինտոնացիաներում՝ «Ինչի՞ համար»:

Օրինակ 4



Բացականչության այս ինտոնացիաներն անսպասելի են և իրենց անսպասելիության մեջ են արտահայտում հարցական իմաստը: Այս երկու հատվածները, առանձնանալով կուտակման ընդհանուր ալիքից, մի պահ ունկընդորին տեղափոխում են լուծության և մտորումների աշխարհ: Դա ոչ միայն հնչյունային, այլև մտորումների աշխարհ է, որում չկա ընթացայնություն, հետևաբար չկա նաև երաժշտական ժամանակի այն ձևը, որը բնորոշում է կոմպոզիցիայի տարրերի միջև առկա պատճառահետևանքային կապերը: Կատարողը պետք է հաշվի առնի այս հանգամանքը: Նա պետք է ստեղծագործության այս հատվածում պայմաններ ստեղծի հարցական բնույթի վերարտադրման համար: Դա հնարավոր է իրագործել նաև դինամիկ հակադրության միջոցով, սակայն գլխավորն ինտոնացիոն արտահայտչականությունն է: Այս մոտիվներին կատարողական առումով պետք է հաղորդել զուտ բանավոր, խոսակցական առանձնահատկություններ: Այդ դեպքում պիեսի հաջող կատարումը կապահովվի: Այս հատվածներում կենտրոնացած է ստեղծագործության գաղափարի բուն էությունը: Դա է մատնանշում ոչ միայն երաժշտական բացականչությունների բնույթը, այլև դիրքը: Նրանք տեղակայված են ձևի առաջին բաժնի ոսկե հատման կետում՝ 66-68-րդ և 70-71-րդ տակտերում, այն դեպքում, երբ այս բաժինն ավարտվում է 120-րդ տակտում՝ *fermata lunga*-ով:

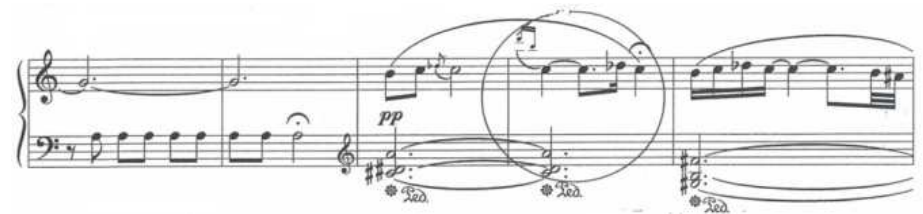
Օրինակ 5



Եզրափակիչ երկրորդ հատվածը վերջաբանն է: Դա են վկայում նրա կարճ տևողությունը և ծայրի հատվածների մասնատվածությունը, որոնցից

յուրաքանչյուրն ունի երաժշտական նյութի առանձնահատկությունների՝ այժմ արդեն հիշողությունների ձևով ներկայացված հատկանիշներ: Իսկ տարբերակումը մի շարք դեպքերում ընդգծում է կերպարային արտացոլումը: Օրինակ, ֆորշլագով մոտիվը ներկայացված է ինչ-որ առումով ողբալի երանգով: Ֆորշլագը տեղադրված է հիմնական հնչյունից՝ *c* նոտայից նոնա և սեպտիմա ինտերվալներով: Նրան հաղորդում է հոգոցի ինտոնացիա:

Օրինակ 6



Հետևյալ օրինակում ֆորշլագներով շարադրանքը խտանում է, և հընթացս աստիճանաբար ընդլայնվում են նրանց ինտերվալային հարաբերությունները:

Օրինակ 7



Եվս մեկ ինքնատիպ հնար կա, որտեղ կլաստերը չի ճյուղավորվում, այլ, ընդհակառակը, նեղանում է մինչև մեկ հնչյունային կետ՝ *crescendo*-ի պայմաններում: Միգուցե այստեղ է առավել բացահայտորեն դրսևորվել պիեսի վերնագրի էությունը՝ որպես էպիկենտրոն:

Օրինակ 8

Նեղանալու այս հնարը ազդեցիկ է ոչ միայն կլաստերի իմաստով, այլև առհասարակ: Ունկնդրի զգացողություններում երաժշտական տարածականության դրսևորումը դրամատուրգիական առումով յուրահատուկ է: Երաժշտական տարածության նեղացումը մինչև մեկ կետ ունկնդրի գիտակցության մեջ արտացոլվում է որպես իրական տարածության նեղացում մինչև մեկ կետ, երբ կորսվում են տիեզերքի և նրա արժեքների մասին բոլոր պատկերացումները: Պիեսի ավարտին մոտ վերականգնվում են կլաստերները՝ ֆորշլագներով շարադրանքի համակցությամբ, որպես հիշողությունների արտացոլանք:

Օրինակ 9

Լ. Չաուշյանի այս ստեղծագործության մեջ կերպարային շարքը դրսևորվում է ասոցիատիվ նմանությունների միջոցով: **Ազգային մտածողության հատկանիշը փոխանցված է հակիրճ հնարի օգնությամբ՝ ինտոնացիոն մոտիվով, որն օժտված է հնչյունի ծորերգման տարրերով:** Կատարող դաշնակահարի խնդիրն է գեղարվեստական առումով համոզիչ ներկայացնել մեկ կետից բազմություն ու ամբողջություն (կլաստեր) և հակառակ շարժումը՝ կլաստերից վերադարձ դեպի մեկ կետ տրամաբանական շղթան: Հավանաբար, Էպիկենտրոնի գաղափարի տեխնիկապես նույնական վերարտադրումն էլ ապահովում է կերպարի մարմնավորումը:

Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ

ԼԵՎՈՆ ՉԱՈՒՇՅԱՆԻ «ԷՊԻԿԵՆՏՐՈՆ» ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՊԻԵՍԻ ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ (1988 Թ.)

Տվյալ հոդվածը ներկայացնում է Լևոն Չաուշյանի «Էպիկենտրոն» դաշնամուրային պիեսը, որը ողբերգական կերպարի մարմնավորման նմուշ է: Պիեսում կիրառվել են դիստանսի առավելագույն ազատության հետ կապված արտահայտչամիջոցներ: Երբեմն կիրառվել է նաև սոնորային գրելաոճ՝ ռեպետիտիվ շարադրանքի համակցությամբ: Լ. Չաուշյանի այս ստեղծագործության մեջ կերպարային շարքը դրսևորվում է ասոցիատիվ նմանությունների միջոցով: Տվյալ աշխատությունում վերլուծվել են ստեղծագործության տեխնիկական հիմքերի առանձնահատկությունները՝ ուղղված կատարողական տեսանկյունից գեղարվեստական գաղափարը համապատասխանաբար ներկայացնելուն:

Բանալի բաներ – կլաստեր, դաշնամուրային պիես, ռեպետիտիվ երաժշտություն, էպիկենտրոն, կատարողական խնդիրներ, սոնորային գրելաոճ, ինտերվալային հարաբերություններ:

Лилит АРТЕМЯН

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ФОРТЕПИАННОЙ ПЬЕСЫ ЛЕВОНА ЧАУШЯНА “ЭПИЦЕНТР”

Данная статья представляет фортепианную пьесу “Эпицентр” Левона Чаушяна, являющуюся образцом воплощения трагического образа. В пьесе применялись средства выразительности, связанные с предельным раскрепощением диссонанса. Также применялось сонорное письмо в сочетании с репетитивностью. В этом произведении Л. Чаушяна образный ряд передается через систему ассоциативных аналогий. В работе проанализированы особенности технических основ, имеющие целью представить художественную идею пьесы с точки зрения исполнительства.

Ключевые слова – кластер, фортепианная пьеса, репетитивная музыка, Эпицентр, исполнительские проблемы, сонорная техника, интервальные соотношения.

Lilit ARTEMYAN

PERFORMING PROBLEMS OF THE “EPICENTER” PIANO PIECE BY LEVON CHAUSHYAN

The article presents Levon Chaushyan's piano piece “Epicenter”, which is a model of embodiment of a tragical image. In the piece, means of expressiveness, related with maximum liberation of dissonance, are used, as well as sonorism in combination with repetitive music. The imagery in L. Chaushyan's piece is expressed through associative analogies. Analyzed are the peculiarities of the techniques, aimed to represent the artistic ideas of the piece from the performing perspective.

Key words – tone cluster, piano piece, repetitive music, Epicenter, performing problems, sonorism, interval relations.

Արտավազ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

«ԵՐԵՎԱՆ» ԱՄՍԱԳՐԻ ՇԱՊԻԿՆԵՐԸ

«Երևան» քաղաքի ամսագիրը լույս է տեսնում 2011 թվականի ամառվանից: Հրատարակությունը բավական յուրահատուկ է ժամանակակից հայաստանյան տպագիր մամուլի ֆոնին մի քանի պատճառներով: Բովանդակային առումով, քանի որ երբևէ ամբողջությամբ քաղաքային կյանքին նվիրված ամսագրի հրատարակման փորձ մեր երկրում չէր եղել: Մարքեթինգային առումով, քանի որ մեզանում ոչ ոք չէր պատկերացնում, որ կարելի է բավական թանկ արժողություն ունեցող արտադրանքը տրամադրել ընթերցողներին բոլորովին անվճար: Եվ վերջապես արտաքին տեսքի առումով: Վերջինիս գլխավոր առանձնահատկություններն են թղթի սովորական մեծ ձևաչափը (340x240մմ), սեփական տառատեսակը և պատկերազարդումների ակտիվ կիրառումը ինչպես ամսագրի էջերին, այնպես էլ շապիկներին:

Ինչպես հայտնի է, ամսագրերի պարագայում հենց շապիկն է խաղում կարևորագույն դերը պոտենցիալ ընթերցողի ուշադրությունը գրավելու գործում: Երկրորդ գործառույթը ներսի բովանդակության մասին պատկերացում ստեղծելն է: Քանի որ «Երևան» ամսագրի ամեն մի համար նվիրված է քաղաքային մի որևէ թեմայի (գրականությունն ու քաղաքը, հանրային տրանսպորտ, կինո, արձաններ և այլն), ապա հենց դրանք են արտացոլվում շապիկներին:

Երեք տարվա ընթացքում լույս տեսած 29 թողարկումների շապիկները հեղինակել են դիզայներ-նկարիչներ Գեղամ Վարդանյանը, Սարգիս Անտոնյանը, Վիլյամ Կարապետյանը, Արսեն Կիրակոսյանը, Վահրամ Մուրադյանը, Սերգեյ Նավասարդյանն ու Ռուբեն Մալայանը: Նրանց գործերը, մեր կարծիքով, ժամանակակից կիրառական դիզայնի յուրահատուկ գործեր են, որոնք, գուցե, հետագայում ավելի երկար հիշվեն, քան ինքը՝ ամսագիրը:

Առաջին համարի կենտրոնական թեման Երևանի երկաթուղային կայարանն էր ու դրա շրջակայքը: Այդ պատճառով պատահական չէ, որ շապիկին պատկերվել է Երվանդ Քոչարի «Սասունցի Դավիթը», որը ինչպես կայարանի գլխավոր տարրն է, այնպես էլ տասնյակ տարիներ եղել է Երևանի ամենաճանաչված խորհրդանիշներից մեկը: Այդ պատճառով է, որ այն նաև շատ տեղին էր նայվում քաղաքի ու քաղաքացիների կյանքին նվիրված ամսագրի

անդրանիկ համարի շապիկին: Նկարազարդման հեղինակ Գեղամ Վարդանյանը, որն այդ ժամանակ ամսագիրը թողարկող Yerevan Productions ընկերության դիզայներներից մեկն էր, առանց այն էլ տպավորիչ արձանին է՛լ ավելի ուժեղ էքսպրեսիա է հաղորդել սև ու կարմիր գույների հակադրությամբ, ինչպես նաև արձանի ֆիգուրներին սրություն ու դինամիկա հաղորդող մանր եռանկյունների միջոցով: Հարկ է նշել նաև, որ ցանկացած ամսագրային շապիկի պարտադիր տարր հանդիսացող գրությունները (որպես կանոն դրանք թողարկման հոդվածների ծանուցումներն են) նույնպես ինտեգրված են պատկերի մեջ:

Գեղամ Վարդանյանն ընդհանուր առմամբ հեղինակել է «Երևանի» յոթ շապիկ: 2013 թվականի հունվարից մինչև 2014 թվականի մարտի ընթացքում Երևանյան ողջ երաժշտությանը և ողջ մշակույթին: Շապիկին նկարիչը պատկերել է դասական էլեկտրոնային կիթառ՝ խոշոր պլանով: Օբյեկտի մոտիկությունը և վառ կարմիր-սպիտակ-մանուշակագույն երանգները միանգամից պարզ են դարձնում քննարկվող թեման: Բայց որոշիչ դեր է խաղում երաժշտական գործիքի «կոտրտվածությունը»: Մի կողմից սա շարժում ու էքսպրեսիա է փոխանցում կարծես ստատիկ (անշարժ) դրված կիթառին, մյուս կողմից ակնարկում ողբի երբեմն վայրի էներգիան, իսկ մի քիչ էլ խորանալիս կարելի է ենթադրել, որ սա ժամանակակից Երևանյան ողջ մշակույթի անմխիթար, «ջարդուփշուր» եղած վիճակի արտացոլումն է: Դա հատկապես պարզ է դառնում ամսագրի հոդվածներն ընթերցելիս, որոնցից երևում է, որ քաղաքային ողջ մշակույթն ունի ավելի հարուստ անցյալ, քան ներկա:

Ամենամեծ արձագանքն առաջացրեց Երևանի՝ գրքի համաշխարհային մայրաքաղաք հռչակվելու միջոցառումներին նվիրված թողարկման շապիկը: Հեղինակն ամսագրի առաջին արտ-տնօրեն Արսեն Կիրակոսյանն է: Քանի որ գլխավոր հերոսը գիրքն է, ապա ամսագիրը նույնպես վերածվել է գրքի: Շատ պարզ հնարքի միջոցով Կիրակոսյանի աշխատանքը դիտողի մեջ միանգամից հին, մաշված, խամրած, շատ ավելի լավ օրեր տեսած գրքի տպավորություն է ստեղծում: Եվ այդ մոայլությունն ու մաշվածությունն առավել քան դիպուկ բնութագրում են թողարկման բովանդակությունը, որը մեծապես նվիրված է գրքի մայրաքաղաք նախագծի քննադատությանը՝ իհարկե, առողջ:

Սրան հաջորդած շապիկն այն նմուշներից է, որոնք միանշանակ կարող են ապրել իրենց սեփական՝ ամսագրից առանձին կյանքով, քանի որ միայն մեկ պատկերով կարծես ամեն ինչ ասում են ընտրված թեմայի մասին: Հայտնի գրաֆիկ-դիզայներ Վահրամ Մուրադյանը քաղաքային տրանսպորտի

խնդիրներին առնչվող թողարկման ողջ նյութը կարծես սեղմել, տեղավորել է տիպիկ երևանյան երթուղային տաքսու պատկերի մեջ, որն իրական կյանքում շատ հաճախ հիշեցնում է պահածոյի տուփ, իսկ ուղևորները նմանվում են այդ տուփում փակված, ասենք, «շարոտերի»: Հեզանքը շեշտվում է նաև մեղմ, հաճելի բաց մանուշակագույն, գրեթե վարդագույն միջավայրով:

Վարդագույնը գլխավոր գույնն է նաև կանաչ միջավայրի խնդիրներին նվիրված թողարկման շապիկում, հեղինակ՝ Վիլյամ Կարապետյան: Բայց թվացյալ դրական նշանակությունը հակառակ իմաստն է ստանում, երբ ուշադիր դիտելուց հետո ընթերցողը հասկանում է, որ վարդագույն քաղաքում (այսինքն՝ Երևանում) մնացել է ընդամենը մեկ ծառ, այն էլ՝ հատված, ընկած է ամսագրի վերնագրի տակ («Հատվող այգեստաններ»): Մանր տարրերից բաղկացած շապիկ, որը պետք է վերցնել և երկար ուսումնասիրել, փնտրել թաքնված տարրեր, Կարապետյանը կատարել է ամսագրի համար ևս երկու անգամ՝ 2013 թվականի մարտի թողարկումը Երևանի մետրոյի մասին և նույն թվականի հունիսյանը՝ թաղման արարողություններին նվիրված: Հատկապես վերջինը մեծ արձագանք ունեցավ ընթերցողների շրջանում: Շապիկի ամբողջ մակերեսին պատկերված են նույն չափի փոքր օբյեկտներ՝ ինքնաթիռ, պաղպաղակ, բու, կոշիկ, կակտուս և այլն, և այլն: Դրանք կատարված են հատուկ պարզ ոճով, կարծես մանկական նկարչական ալբոմից վերցված լինեն: Առաջին հայացքից անհասկանալի է, թե ինչ կապ ունեն այս ամենը միմյանց և հայտարարված թեմայի հետ, բայց ուշադիր նայելիս կարելի է նկատել, որ դրանք բոլորն ունեն դազադի ձև (կա նաև մեկ հատ բուն դազադ): Այսպիսով, Կարապետյանին հաջողվել է թողարկման բավական բարդ, այն է՝ մոայլ թեման ներկայացնել հնարավորինս թեթև, հումորային երանգով:

Երեք տարվա ընթացքում եղել են նաև յուրահատուկ, փորձարարական շապիկներ: Այդ առումով հատկապես աչքի է ընկել Սարգիս Անտոնյանը, որն ընդհանուր առմամբ հեղինակել է ամսագրի յոթ շապիկ: 2013 թվականի հոկտեմբերյան թողարկման թեման էր հենց այդ օրերին վայրենաբար ոչնչացվող Ծածկած շուկան: Մի քանի գրաֆիկական էսքիզ անելուց հետո Անտոնյանը որոշեց բոլորովին այլ ուղիով գնալ: Արդյունքում մենք ունենք տեսածորոջ սարքի՝ սկաների մեջ ճզմված և այդ վիճակում տեսածրված լույի: Մի կողմից՝ ստացվել է միանգամից աչքի զարնող խոշոր օբյեկտով պատկեր, մյուս կողմից՝ այն ունի միանգամից մի քանի թաքնված իմաստ: Ծածկած շուկան տասնամյակներ շարունակ եղել է այն վայրը, որտեղ գյուղացիները կարող էին իրենց ապրանքն առանց միջնորդների վաճառել քաղաքային բնակիչներին:

Եվ լույին ուղիղ ասոցացվում է գյուղմթերքի հետ, այսինքն՝ նաև գյուղացիության: Փակ շուկայի սեփականաշնորհումը և սուպերմարկետի վերածումը ոչ այլ ինչ էր, քան հարված գյուղացիությանը: Բացի այդ, այսպես կոչված «վերանորոգման» ընթացքում աղավաղվեց և պղծվեց Աղաբաբյանի կերտած շինությունը. ճզմված լույիկը նաև սրա արտացոլումն է: Հատուկ թե պատահամբ, ճզմված լույիկը ստացել է մի ձև, որը թեթևակի հիշեցնում է Երևան քաղաքի ուրվագիծը: Պատկերի հետ համահունչ է նաև շապիկի տեքստը, որտեղ շուկայի ոչնչացումը բնորոշվում է որպես «բաց վերք». լույիկի արնակարմիրը ասոցացվում է նաև այդ վերքի հետ:

Շատ ավելի քիչ խորհրդանշներով է ծանրաբեռնված Անտոնյանի՝ ջրային համարին նվիրված շապիկը, որն աչքի է ընկնում կատարողական տեսանկյունից շատ մեծ աշխատանքով: Ջրային հոսքերի և մեկը մյուսի հետ հատվող ու անվերջ շարունակվող ջրատար խողովակները քանդակվել են սովորական պլաստիլինից: Ծավալային այդ գծերը խորություն են տալիս պատկերին, իսկ նրանց զուգահեռ ալիքները շարժման տպավորություն են ստեղծում: Նաև առաջին անգամ ամսագրի տարբերանշանն ու շտրիխ-կոդի հատվածը ոչ թե պարզապես դրված են պատկերի վրա, այլ ամբողջությամբ ինտեգրված են. երկուսի ֆոներն էլ մնացած ամեն ինչի հետ (բացի տեքստից) պատրաստված են ձեռքով պլաստիլինից (Անտոնյանը նույնիսկ չի մաքրել սեփական մատնահետքերը՝ անմիջականության էֆեկտը չփչացնելու համար):

Մինչ օրս ամենամեծ փորձարկումը, սակայն, կապված է 2014 թվականի մայիսյան՝ թվով 25-րդ համարի հետ: Այն նվիրված էր քաղաքի մտոցների՝ լուկերի խնդրին: Շապիկը հանձնարարված էր Սերգեյ Նավասարդյանին, որն էլ առաջարկեց և իրականացրեց էքսպերիմենտալ լուծումը: Բուն մտոցի հետ կապված օբյեկտ պատկերելու փոխարեն Նավասարդյանը սպիտակ ֆոնին պատկերեց մոխրագույն կետեր՝ մնացածը թողնելով ընթերցողներին: Կետերի արտաքին շերտը միացնելիս ստացվում է ստանդարտ մտոց, իսկ ներսի կետերը կարելի է միացնել ըստ ցանկության: Խմբագրությունը ստացավ ընթերցողների կողմից պատկերազարդված շապիկների շուրջ հինգ տասնյակ օրինակ՝ տարբեր բարդության, որակի և լուծումների: Ամսագրի այս շապիկը, ճիշտ է, ավանդական իմաստով կիրառական գրաֆիկական արվեստի նմուշ չէ, այդուհանդերձ, մեր կարծիքով, բացառիկ ու թանկարժեք է հենց այն պատճառով, որ ուղիղ կապի մեջ է մտնում ընթերցողների հետ:

2014 թվականի նոյեմբերյան համարի շապիկը հեղինակել է Ռուբեն Մալայանը: «Բնակարանային հարց» խորագիրը կրող թողարկման այս շապիկը

լուծված է ջերմ, դրական լիցքեր հաղորդող գույներով ու գունային համադրությամբ, իսկ կատարման ոճով այն հիշեցնում է ոչ թե թվային դարում արված վեկտորային պատկեր, այլ կերպարվեստի նմուշ: Կոմպոզիցիան պայմանականորեն բաժանվում է երկու մասի՝ հորիզոնական լվացքի պարաններով (շատ տիպիկ տարր երևանյան բնակարանների համար): Առաջին հայացքից երևում է վերևի մասը՝ սպիտակ և նարնջագույն բազմաբնակարան շենքեր՝ պատշգամբներով, կարմիր ծածկ, հետևի պլանում նկատվում են տիպիկ երևանյան տափակ կտուրներ՝ ալեհավաքների անտառով ծածկված: Այս շենքերի ստորին մասը չի երևում ծառերի կանաչի պատճառով: Հայացք նետելով արդեն ավելի ներքև՝ տեսնում ենք, որ սա ոչ թե մի քանի, այլ մեկ ծառի տերևներն են, ավելին՝ շենքերը հենց ծառից են աճում: Այսպիսով, բնակելի շենքերը կարծես բույն են երևանցիների համար, իսկ ծառը, որի վրա այդ բույնը կառուցված է, որքան բարակ է, այնքան էլ, այդուհանդերձ, կայուն ու զորեղ: (Թեպետ նշենք, որ այս թողարկման մեջ արձարծված խնդիրների թվում են եղել նաև մայրաքաղաքի շենքերի ամրությունն ու սեյսմակայունությունը, որոնք ինչ-որ չափով նաև արտացոլված են այս կոմպոզիցիայի մեջ):

Արտավազ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

«ԵՐԵՎԱՆ» ԱՄՍԱԳՐԻ ՇԱՊԻԿՆԵՐԸ

«Երևան» քաղաքի ամսագիրը լույս է տեսնում 2011 թվականի ամառվանից: Այս հրատարակության առանձնահատկություններից մեկն է պատկերազարդումների ակտիվ կիրառումը ինչպես ամսագրի էջերին, այնպես էլ շապիկներին: Շապիկը ցանկացած ամսագրի համար խիստ կարևոր տարր է, քանի որ պոտենցիալ ընթերցողի ուշադրությունը գրավելու հիմնական գործոններից է: Այս հոդվածում որպես նմուշ դիտարկում ենք «Երևան» ամսագրի մի քանի առավել աչքի ընկնող շապիկներ:

Քանախ բառեր – կիրառական դիզայն, շապիկ, տպագիր մամուլ, ամսագիր, պատկերազարդում:

Артавазд ЕГИАЗАРЯН

ОБЛОЖКИ ЖУРНАЛА “ЕРЕВАН”

Городской журнал “Ереван” выпускается с лета 2011 года. Одна из особенностей этого издания состоит в активном использовании иллюстрации как на страницах журнала, так и на обложках. Обложка — важнейший элемент любого журнала, так как является одним из основных факторов привлечения внимания потенциального читателя. В этой статье в качестве примера мы рассматриваем некоторые наиболее примечательные обложки журнала “Ереван”.

Ключевые слова – прикладной дизайн, обложка, печатное издание, журнал, иллюстрация.

Artavazd YEGHIAZARYAN

THE COVER PAGES OF THE “YEREVAN” MAGAZINE

The urban “Yerevan” magazine has been published since the summer of 2011. One of its peculiarities is the active usage of graphic illustrations both on the inside and the cover pages. The latter is a most important element for any magazine, as it plays an important role in attracting potential readers. In this article, we review some of the most noteworthy covers of the “Yerevan” magazine.

Key words – design, cover, print media, magazine, illustration.

Սարգիս ԲԱԼԲԱԹՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ՌՈՐԵՐՏ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆՑԻ ԿՈՆՑԵՐՏԸ ԿՈՆՏՐԱԲԱՍԻ ԵՎ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ

Ռորերտ Կարապետյանցը (1929թ.) կոմպոզիտոր և կոնտրաբասահար է: Նա երկար տարիներ ապրում և ստեղծագործում է Սանկտ Պետերբուրգում: Աշխատել է Սանկտ Պետերբուրգի ֆիլիարմոնիկ նվագախմբում և դասավանդել Սանկտ Պետերբուրգի Ռիմսկի-Կորսակովի անվան պետական կոնսերվատորիայում՝ դաստիարակելով կոնտրաբասահարների մի ամբողջ սերունդ: Կարապետյանցը հեղինակել է կոնտրաբասի մեթոդական ձեռնարկներ և մի շարք պիեսներ, ինչպես նաև կոնցերտ կոնտրաբասի և դաշնամուրի համար: Տվյալ հոդվածում վերլուծում ենք կոմպոզիտորի կոնցերտի առաջին մասը:

Այս կոնցերտն ուսումնասիրելիս աչքի է զարնում նրա ոչ սովորական կառուցվածքը: Դա պայմանավորված է այն հանգամանքով, որ կոնցերտի ժանրը ներկայացված է կոնտրաբասի և դաշնամուրի անսամբլի ձևով: Ամենայն հավանականությամբ, կոմպոզիտորը պատկերացրել է կոնցերտի հենց անսամբլային մոդել՝ առանց նվագախմբի, քանզի դաշնամուրի նվագաբաժինը միանգամայն առանձնակի է և շարադրված է հենց դաշնամուրին բնորոշ առանձնահատկություններով: Կոնտրաբասի նվագաբաժինն ուսումնասիրելիս պարզ է դառնում, որ կոմպոզիտորը կոնտրաբասահար է, քանզի կոնցերտում ներառված բոլոր տեխնիկական միջոցներն ամբողջապես հարմարեցված են գործիքի հնարավորություններին և ապլիկատուրայի առումով շատ հարմար են: Հայտնի է, որ հաճախ կոմպոզիտորները կոնտրաբասի համար ստեղծագործելիս կարծես հաշվի չեն առնում մատների դասավորվածության չափազանց մեծ մեզուրաները, կվարտային լարվածքից բխող առանձնահատկությունները, խիստ յուրօրինակ հնչերանգային հնարավորությունները, ծայնի ուժգնության հարցերը, գործիքին բնորոշ տեխնիկական սահմանափակումները, կոնտրաբասի՝ անսամբլում կիրառման առանձնահատկությունները և այլն:

Կոնցերտում հեղինակն օգտագործել է կոնտրաբասի ավանդական սկորդատուրային լարվածքը (մենանվագ լարվածք):

Կոնցերտի առաջին մասի կառույցը կարելի է դիտել որպես ազատ մեկնաբանված սոնատային ձև: Ոճական առումով այն մոտ է էքսպրեսիոնիզմի գեղագիտական ավանդույթներին: Այդ տպավորությունը ստեղծվում է՝ ելնելով երաժշտական ընթացքի դինամիկայից: Էքսպրեսիան աստիճանաբար հագնում է սուր դիմով, դիստանս համահնչյունների առատությամբ, տոնայնության ազատ մեկնաբանմամբ և ինչպես տեմպային, այնպես էլ դինամիկ կոնտրաստներով:

Դիտարկենք կոնցերտի առաջին մասի էքսպոզիցիոն հատվածը: Ստեղծագործությունը սկսվում է կոնտրաբասի՝ ասերգային ոճի (*Recitativo*) մենախոսությամբ: Մենախոսության թեման աչքի է ընկնում հուզական լարվածությամբ: Ըստ էության, այն ստեղծագործության նախաբանն է: Ինտոնացիոն հնարների մի ամբողջ շարք երաժշտության զարգացման հետագա ընթացքում թեմատիկ նյութի կառուցման հիմք կդառնա: Սակայն մենք թեմա համարում ենք նշված մենախոսությունը, քանի որ վերջինս հնչում է մշակումից առաջ և ինտոնացիոն զարգացման ենթարկվում: Եվս մեկ անգամ նախաբանի նյութի շարադրումը դառնում է դրամատուրգիական կամար:

Օրինակ 1ա



Օրինակ 1բ



Վերը ներկայացված օրինակներից ակնհայտ է դառնում, որ երկրորդ անգամ ներկայացնելով թեման, խտացնելով դաշնամուրի նվագաբաժնի ֆակտուրան և զարգացնելով այն՝ կոմպոզիտորը մենախոսությունը որպես թեմա է ներկայացնում: Դրանով մենախոսության երաժշտական նյութի զարգացման շնորհիվ այն ընկալվում է որպես կոնցերտի հիմնական թեմա:

Այս մասի գլխավոր թեման կազմված է երկու նախադասությունից: Դրանց ինտոնացիոն հիմքերը փոխառված են կոնցերտի նախաբանից՝ մենախոսությունից, որում առկա են մի շարք ինտոնացիոն կառուցվածքներ, որոնց հիմքում ընկած են վերընթաց և վարընթաց փոքր սեկունդային ինտոնացիաներ:

Օրինակ 2



Հիմնական տոնայնական հենքը, ամենայն հավանականությամբ, դո մաժոր եռահնչյունն է, սակայն անհրաժեշտ է նշել, որ կոմպոզիտորն ազատ է մեկնաբանում տոնայնությունը հասկացությամբ. գործնականում ողջ երաժշտական նյութը հիմնված է դո մաժորի խրոմատիկ հնչյունաշարի վրա: Կոմպոզիտորը երաժշտական նյութի զարգացման ընթացքում բազմիցս օգտագործել է զուգահեռ ինտերվալներ:

Թեմայի առաջին նախադասությունը կազմված է *e*-ից մինչև *h* նոտան ընկած վարընթաց խրոմատիկ շարժումից, որը կարծես առանցքային է էնհարմոնիկ հիմքերի համար: Կոմպոզիտորը հետագայում անընդհատ անդրա-

դառնում է խրոմատիկ կառուցվածքների: Մասնավորապես գլխավոր թեմայի զարգացման ընթացքում կոնտրաբասի նվագաբաժնում բազմակի հանդիպող զուգահեռ ակորդները, որոնք ապիկատուրային առումով կատարվում են բթամատի հենքով դիրքում, շարժվում են խրոմատիկ հնչյունաշարում: Նույնը կարելի է նկատել դաշնամուրի նվագաբաժնում, որը հիմնված է երկու՝ հա-կադիր ուղղվածության խրոմատիկ շարժումների վրա: Այս հատվածը թեմայի երկրորդ տարբերակի անցկացման շարունակությունն է:

Օրինակ 3



Վերը ներկայացված օրինակի վերջում կոմպոզիտորը խրոմատիկ կառուցվածքները կարծես կոմպենսացնում է՝ ֆակտուրա ներառելով տարրալուծված մի միներ եռահնչյունը, որն անմիջապես վերածվում է խրոմատիկ ունիտոնի: Մեկնաբանման առումով կարևոր է նշել, որ վերը բերված օրինակում կոնտրաբասի նվագաբաժնում հանդիպող եռաձայն ակորդները կատարելիս դինամիկային առնչվող խնդիրներ են ծագում: Կոմպոզիտորն այս հատվածը դիտարկում է դինամիկ հավասարության մեջ, այնինչ, ըստ մեր համոզման, հաշվի առնելով կոնտրաբասի մեծ և փոքր օկտավաների ձայնասահմաններում ոչ մեծ հնարավորությունները, ինչպես նաև երկու լարերը միաժամանակ հնչեցնելու հետ կապված ուժային կորուստները¹, միանգամայն ան-

¹ Հաշվի առնելով կոնտրաբասի լարերի միջև ընկած մեծ հեռավորությունը՝ աղեղը միանգամից երկու լարի վրա աշխատեցնելիս ձայնարտաբերման ուժգնությունը պակասում է:

հրաժեշտ է դաշնամուրի նվագաբաժնում առկա *mf* նյուանսը փոխարինել *P*-ով: Ի դեպ, կոնցերտի որոշ հատվածներում, հատկապես երբ կոնտրաբասը հնչում է ցածր ձայնասահմաններում (մասնավորապես մեծ օկտավայում), դաշնակահարից պահանջվում է շատ մեղմ՝ «ադիաֆոնային» հնչողություն ապահովել՝ կոնտրաբասի հնչերանգը չծածկելու համար:

Գլխավոր թեմայի ներկայացման մեթոդը նույնպես կապված է էքսպրեսիոնիզմի գեղագիտության հետ. թեման սկսում է զարգանալ միանգամից, ավելին, օգտագործվում են կոնտրաբասի ձայնածավալի ողջ հնարավորությունները: Երաժշտության թեմատիկ զարգացման ընթացքում կոմպոզիտորը կիրառում է բազմաթիվ շտրիխային հնարներ և նույնիսկ գլիսանդոներ: Դաշնամուրի նվագաբաժինը լի է լարված դիսոնանս ակորդներով, որտեղ հիմնականում գերիշխում են փոքրացրած եռահնչյունից առաջացած ակորդները: Ինչ վերաբերում է տոնայնական համակարգին, ապա երաժշտության ընթացքում միայն երկու անգամ են հանդիպում եռահնչյուններ, որոնք կարող են տոնայնական հիմքեր հանդիսանալ. չորրորդ օրինակի երրորդ թվի նշված տակտում զարգացումը հասնում է ֆա դիեզ մաժորի եռահնչյունին, իսկ նախավերջին տակտում՝ յա մինորի եռահնչյունին:

Օրինակ 4



Չորրորդ թվի նշված տակտում (օրինակ 5) կրկին հնչում է առաջին թեման՝ միայն մեկ օկտավա վերև և այն հասցնում գերլարվածության՝ հանգեցնելով էքսպոզիցիայի կուլմինացիային՝ ընդգրկելով կոնտրաբասի համար հնչողության չափազանց բարձր ձայնասահման:

Օրինակ 5



Հատկանշական է, որ կոլմինացիոն փուլում կոմպոզիտորը կիրառում է գլխասնդոներ՝ հնարավոր դարձնելով առավել բարձր ծայնասահմանի նոտաների կոնկրետ ֆիքսումը, որոնց հնչեցման համար աղեղը պետք է մոտեցնել հենակին՝ հնարավորինս ուժգին և պարզ ծայն արտաբերելու համար:

Օժանդակ թեման հակադրվում է գլխավորին. այն մեղեդային է, երգեցիկ և արտահայտիչ: Այն հնչում է *Moderato* տեմպում և հետագա զարգացում չունի: Հաշվի առնելով հաջորդիվ հնչող նախաբանի երաժշտական նյութը, որի մասին մենք արդեն նշել ենք, պարզ է դառնում, որ կոնցերտի էքսպոզիցիան բարդ կառուցվածք ունի:

Նախաբանի թեմա Գլխավոր թեմա Օժանդակ թեմա Նախաբանի թեմա

A B C A

Այսպիսով, ինչպես երևում է վերը բերված գծապատկերից, գլխավոր և օժանդակ թեմաները շրջապատվում են նախաբանի թեմայով, ինչն էլ ստեղծում է չորս հատվածից կազմված կառուցվածք:

Անհրաժեշտ է նշել, որ օժանդակ թեման հարմոնիզացված է չափազանց լակոնիկ:

Օրինակ 6

Այս հատվածում տոնիկական հիմքերը կարծես ավելի պարզ են երևում. օժանդակ թեմայի սկզբում հանդիպող դիսոնանսային ակորդը դրա երկրորդ տակտում լուծվում է մի միներում: Համեմայն դեպս կարելի է եզրակացնել, որ օժանդակ թեմայի տոնայնական հիմքը հենց մի միներն է: Դա հաստատվում է նաև նրանով, որ օժանդակ թեմայի վերջին մոտիվը նույնպես հիմնված է մի միների տոնիկական եռահնչյունի վրա:

Ինչպես նշվել էր, նախաբանի թեման երկրորդ անգամ ներկայացվում է մշակումից առաջ՝ ավելի ընդլայնված, նախապատրաստելով մշակման երաժշտական նյութը:

Մշակումը կառուցված է հիմնականում գլխավոր թեմայի ինտոնացիաների զարգացմամբ:

Դաշնամուրի բասային գծի՝ էներգիայով լի շարժումը մշակման առաջին բաժինը հագեցնում է զգալի դինամիզմով: Վերջինիս հակառակ՝ մինչև 10-րդ թվի նշված տակտը կոնտրաբասի նվագաբաժինը շարադրված է լայնաշունչ կանտիլենայի ձևով:

Օրինակ 7



Սկսած 10-րդ թվի նշված տակտից՝ կոնտրաբասի նվագաբաժնի ֆակտուրան խտանում է՝ նմանվելով դաշնամուրի նվագաբաժնի՝ մինչ այդ հանդիպող կառուցվածքներին: Կոնտրաբասը հնչում է ծայրաստիճան լարված: Կոմպոզիտորի կողմից վարպետորեն օգտագործվում են կոնտրաբասի ապլիկատուրային հնարավորությունները, որը թույլ է տալիս բավական սահուն հնչեցնել ութերորդական և տասնվեցերորդական նոտաներից կազմված ակտիվ զարգացումը: Իսկ դաշնամուրի նվագաբաժինը, հակառակը, կարծես լիցքաթափվում է և անցնում ակորդային դասավորության ֆակտուրայի. կոմպոզիտորն այս հատվածի հարմոնիկ հիմքը կարծես կառուցում է ֆակտուրային հնարների կիրառմամբ:

Մշակման մեջ գլխավոր պարտիայի ուղղակի մեջքերման բացակայությունը փոխարինվում է էքսպոզիցիոն հատվածի հյուսվածքային հնարների ներառմամբ, մասնավորապես դրանց ինվարիանտներով: Որպես օրինակ կարող են ծառայել մի քանի տարբերակներով հանդիպող սինկոպային ուղղահայաց հենակետերը և վերընթաց խրոմատիկ կառուցվածքները:

Այս հատվածն ավարտվում է կիսատոններով՝ վերընթաց փոքր սեկունդաներից կազմված որոշակի ինտոնացիոն շարժերով, որոնք վերցված են նախաբանի և գլխավոր թեմայի երաժշտական նյութերից:

Օրինակ 8ա



Օրինակ 8բ



Օրինակ 8գ



Մշակման և ընդհանրապես ողջ առաջին մասի կոլմինացիան կոնտրաբասի կադենցիան է, որտեղ օգտագործված են կոնտրաբասին հատուկ բազմաթիվ հնարներ՝ մինչև անգամ եռաձայն ակորդներ: Կադենցիայում տարբեր օկտավաներում բազմիցս հնչում է գլխավոր թեմայի առաջին տակտի երաժշտական նյութը: Տեմպային առումով կադենցիան շատ անհանգիստ է. գրեթե յուրաքանչյուր երկու տակտը մեկ մետրաոիթմը փոխվում է:

Ստեղծագործության առաջին մասի ռեպրիզան բավական սեղմ է: Այստեղ երևում են միայն գլխավոր թեմայի ինտոնացիաները:

Պետք է նշել, որ առաջին մասի եզրափակիչ էպիզոդում յուրօրինակ կիրառություն են գտել կոնտրաբասի նվագաբաժնում հանդիպող եռաձայն ակորդները, որոնց հնչեցումը բավական հարմար է՝ հաշվի առնելով կոնտրաբասի գրիֆի դիրքային և ապլիկատուրային հնարավորությունները: Ակորդներից յուրաքանչյուրը կատարվում է միևնույն դիրքում՝ ձայների կրկնակի հնչեցմամբ:

Օրինակ 9



Այսպիսով, վերլուծեցինք Ռոբերտ Կարապետյանցի կոնտրաբասի և դաշնամուրի կոնցերտի առաջին մասը: Ըստ մեր դիտարկման՝ այս կոնցերտը նախատեսված չէ ունկնդիրների լայն շրջանակների և կոնցերտային կատարման համար, քանի որ ստեղծագործության երաժշտական լեզուն աչքի չի ընկնում վառ արտահայտչականությամբ, չնայած ներառում է կոնտրաբասի համար մի շարք տեխնիկական բարդություններ և մասնագիտական հմտություններ ու մեկնաբանման առումով բավական խրթին է: Այն առավելապես նախատեսված է կոնտրաբասահարների՝ երաժշտական ուսումնարաններում և կոնսերվատորիայի բակալավրիատի կուրսերում ուսումնառության համար: Կոնցերտը բավական օգտակար կարող է լինել, քանի որ այն օգտագործում է կոնտրաբասի հնարավոր ողջ ձայնասահմանը, մինչև անգամ երկրորդ օկտավայի սոլ, լյա նոտաները, որոնք այնքան էլ հաճախ չեն հանդիպում կոնտրաբասի համար գրված ստեղծագործություններում²: Ստեղծագործության մեջ բացակայում են ապիկատուրային նշանները և առաջին հայացքից բարդ թվացող հատվածները, որոնք առաջին հերթին հենց ապիկատուրայի առումով շատ անհարմար են թվում, միանգամայն հաղթահարելի են: Մի քանի տարբերակներով ապիկատուրայի փորձարկումները «անսպասելի» արդյունքների են բերում, քանի որ բացահայտվում են նոր ապիկատուրային հնարներ, որոնցով բարդ երաժշտական տեքստի կատարումը հաղթահարվում է: Կոմպոզիտորը նվագագույնի է հասցրել գրիֆի վրա ձեռքի թռիչքները, որոնք

² Կոնտրաբասի երկացանկում շատ չեն հենց կոնտրաբասի համար գրված կոնցերտները, այդ իսկ պատճառով առկա են բազմաթիվ փոխադրումներ, որոնց կատարումը ոչ պակաս կարևոր է երաժշտական ուսումնարաններում և կոնսերվատորիայում ուսումնառության ընթացքում:

հատկապես արագ տեմպում գրված պիեսներում կարող են ֆիզիկական դժվարություններ առաջացնել:

Պետք է փաստել, որ կոնցերտի տեքստում կոմպոզիտորը հիմնականում նույնացրել է կոնտրաբասի և դաշնամուրի դինամիկ հնչողությունը: Գուցե սա գալիս է երկու գործիքի անսամբլի ստեղծման պատկերացումից, սակայն բնականաբար կոնտրաբասն ու դաշնամուրն ունեն խիստ տարբերվող դինամիկ հնարավորություններ, և կոնցերտի գրեթե ողջ ընթացքում, մեր համոզմամբ, դաշնամուրը պետք է ունենա մեկ, երբեմն՝ նույնիսկ երկու նյութանս ցածր հնչողություն: Իհարկե, բացառություն են կազմում մենանվագ դրվագները:

Սարգիս ԲԱԼԲԱԲՅԱՆ

**ՌՈԲԵՐՏ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆԻ ԿՈՆՑԵՐՏԸ ԿՈՆՏՐԱԲԱՍԻ ԵՎ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ**

Հոդվածում ուսումնասիրվում է Ռոբերտ Կարապետյանցի կոնտրաբասի և դաշնամուրի կոնցերտի առաջին մասը: Այստեղ համադրված են երաժշտական տեքստի կատարողական և տեսական վերլուծությունները: Դրանց ընթացքում բացահայտվում են երաժշտական տեքստում առկա ինտոնացիոն կառույցները, դրանց կառուցվածքը, բնույթը: Մանրամասն ներկայացվում են ստեղծագործության կատարման ժամանակ առաջացող դժվարությունների հաղթահարման ուղիները, ինչպես նաև բացահայտվում են պիեսում առկա՝ կոմպոզիտորի գեղարվեստական գաղափարները, քննարկվում են դրանց իրականացման հնարավորությունները:

Բանալի բաներ – կոնտրաբաս, սկորդատուրա, հայ, երաժշտություն:

Саргис БАЛБАБЯН

КОНЦЕРТ РОБЕРТА КАРАПЕТЯНЦА ДЛЯ КОНТРАБАСА И ФОРТЕПИАНО

В настоящей работе рассматривается первая часть концерта Роберта Карапетянца для контрабаса и фортепиано. Сопоставлены исполнительски-интерпретационные и теоретические анализы вышеуказанного произведения. В ходе исследования раскрываются интонационный склад музыкального текста, его структура и характер. Подробно описаны пути преодоления трудностей, возникающих в процессе исполнения, а также выявлены воплощенные

в пьесе художественные идеи композитора, рассмотрены возможности их реализации.

Ключевые слова – контрабас, скордатура, армянский, музыка.

Sargis BALBABYAN

ROBERT KARAPETYANTS' CONCERTO FOR BASS VIOLIN AND PIANO

The paper discusses the first movement of Robert Karapetyants' concerto for bass violin and piano. The executional-interpretational and theoretical analyses of the work are juxtaposed. In the course of the study, disclosed is the intonational constitution of the musical text, its structure and nature. Detailed description of the ways to overcome the difficulties, emerging in the course of performance, is provided. Revealed are the composer's artistic ideas, present in the piece, and the approaches of achieving their realization are considered.

Key words – bass violin, scordatura, Armenian, music.

Арсен АМБАРЦУМОВ
Кандидат искусствоведения
Институт искусств НАН РА

О ФИЛЬМЕ АМОСА ГИТАЯ “АНА АРАВИЯ” И ЕЩЕ РАЗ ОБ АРГУМЕНТАЦИИ В КИНОИСКУССТВЕ

Не секрет, что отличительной особенностью “Золотого абрикоса” является то, что этот фестиваль умеет преподносить сюрпризы. Одним из таких сюрпризов стал фильм израильского режиссера А. Гитая “Ана Аравия”, показанный на XI “Золотом абрикосе”. Мы обращаемся к этому фильму по нескольким причинам. Прежде всего потому, что работа Гитая – сильное и талантливое произведение, а также потому, что режиссер, при простоте формы и документальности в развитии действия, умеет обобщать.

Фильм Гитая не завораживает, как французские или итальянские картины, где зритель, например, мог видеть Жана Маре или Джину Лоллобриджиду и восхищаться этими потрясающими артистами. Герои этого фильма – обыкновенные люди, которые как бы случайно попали в кадр, а может быть и нет.

Перед нами простая до банальности история. Ана – журналист по профессии, приезжает в Яффу с целью взять интервью у жителей, проживающих в этом городе. Но режиссер не заостряет внимание зрителя на улицах Яффы и прохожих. Он ограничивается образом одной семьи. Более того, никаких монтажных склеек в фильме нет. Он снят с плеча и имеет продолжительность в один час 15 минут. Честно говоря эти час 15 минут не держат зрителя в напряжении. Ты просто воспринимаешь жизненную историю, историю, которую с первого взгляда, наверное, каждый из нас мог бы представить на экране. Но это только с первого взгляда фильм Гитая так прост и даже банален. Все произведение подчинено четкой логической последовательности, в которой свобода художественного творчества отличается от произвола¹. В таких фильмах, как “Ана Аравия”, огромную роль играют детали. Именно они задают тон всему фильму. Использование на первый взгляд кажущихся незначительными компонентов, создает такую условность, в которой кусок фильма своим содержанием врезается в сознание и память зрителей. Но, говоря о детали, мы не выделяем один какой – либо предмет. Здесь мы имеем

дело с системой взаимодействия определенных компонентов фильма с одной стороны и с развитием обыденной истории – с другой.

Обратим внимание, как начинается фильм. Камера показывает нам сухие ветви дерева, постепенно опускаясь к его подножью. Режиссер как бы подчеркивает, что дерево с давних пор растет на этой, исконно родной и плодотворной для него почве, дополняя образ также и закадровым музыкальным сопровождением. Дерево растет во дворе. Именно сюда приходит Ана, чтобы взять интервью. Ана ведет беседу с каждым из членов этой семьи. Ничего сверхъестественного мы не видим. Перед нами обыкновенный двор, со стенами домов, с которых сошла штукатурка, с небольшими комнатами, где отдельно друг от друга живут родственники. Кто-то из них играет в нарды, как например глава семейства, кто-то обрабатывает земельный участок, а кто-то собирает белье, складывая его в корзину. Каждый из членов этой семьи по отдельности рассказывает свою историю. Эта история рассказана без пафоса, но, тем, не менее, она отражает боль и страдания всей нации. Нации, которая уже не один год ведет борьбу за свое право на существование. При этом здесь не соблюдаются традиционные правила проведения интервью. Нет и набившего оскомину заэкранного голоса, когда автор что-то объясняет зрителю (что особенно очевидно в наших фильмах). Здесь только история семьи и боль, которую зритель ощущает с экрана. В этой простоте рождается истина: истина о войне, об ужасе и горе, которую она приносит людям. Иногда Ана выходит за пределы этого двора, но возвращается снова, ведь история не закончена. И мы слышим продолжение рассказа, который прерывается бытовыми работами, но возобновляется вновь, как память о погибших людях. Можно ли было на этой ноте завершить фильм? Например, сделав акцент на рассказе одного из участников беседы, выделив в его содержании светлые тона. Наверное, можно было бы, но такая концовка сузила бы идейную направленность картины. В конце своего фильма Гитай снова приходит к обобщению. Камера теперь снизу поднимается вверх. Мы видим Яффу в правом углу кадра. Темнеет. Камера так охватывает пространство, что с левой стороны кадра зритель видит дорогу. Музыка Густава Малера дополняет визуальный ряд, привнося ноты драматизма в его содержание². Камера все дальше уходит в сторону дороги, и мы понимаем, что выход есть, он существует, и еще не все потеряно. Открытый

¹ См: Гартман Н. Эстетика, Москва, изд-во иностранной литературы, 1958, стр. 392.

² В фильме звучит третья часть Первой симфонии Густава Малера “Траурный марш в манере Калло”, написанный на основе лубка “Похороны охотника”.

финал фильма дает почву для размышлений, подчеркиваются идеи гуманизма и мира во всем мире, которые становятся превыше всего.

Итак, если обратить внимание на строение фильма, то следует отметить, что в начале и в конце произведения присутствуют разные по своей выразительности куски, которые при этом дополняют друг друга. Например, конечная сцена видоизменяется, учитывая, прежде всего, контекст предыдущих сцен.

Здесь нам хотелось бы продолжить наш разговор об аргументации, применяя эту теорию для анализа фильма “Ана Аравия”. В прошлый раз нами было отмечено следующее: “Развитие действия на экране должно быть последовательным, иначе говоря – аргументированным”³. Хотелось бы добавить несколько слов о последовательности в аргументации. Естественно, понятие аргументации включает в себя и последовательность. Но последовательность здесь может существовать и в ином контексте. Например, если у режиссера после “трех”, “четырёх” следует “девять” и “десять”, то это и есть его понимание последовательности в фильме. Но только в том случае, если произведение приобрело законченный и полноценный вид. Аргументация – это последовательность, когда она может восприниматься и как форма, оболочка, обрамление. Но на то этот процесс и называется аргументацией, чтобы уметь избегать последовательности внутри формы, давая еще большую свободу для творческих поисков и рассуждений. Если произведение, благодаря развитию действия, основанного на причинно-следственной связи, порождает понятие, необходимое восприятие авторской идеи, то отсутствие причинно-следственной связи не всегда будет обозначать отсутствие смыслового контекста в фильме. Художественное произведение в этом случае может существовать также и благодаря комбинации понятий. Что мы подразумеваем под этим словосочетанием? Фильм мы воспринимаем в двух пространствах: в пространстве, в котором развивается действие, и в пространстве, в котором находится зритель.

При этом на сознательном или подсознательном уровне мы проводим параллель с подобной ситуацией в жизни. Восприятие и оценка конкретного отрезка или куска фильма становятся возможными, благодаря формированию

³ Амбарцумов А. О некоторых фильмах, показанных на X Ереванском международном кинофестивале “Золотой абрикос” и процессе аргументации в киноискусстве, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական լիգերի խորհրդի նստաշրջանի նյութեր, Ереван, 2014, стр. 37.

убеждения и веры в увиденное. В этом случае данная часть фильма умозрительно приобретает значение определенного факта. Когда смотря фильм зритель бывает убежден в правильном поступке героя или развитии события. Подобные факты, формируясь в нашем сознании, являются исходной точкой для дальнейшей оценки увиденного на экране. При этом факт не существует вне смыслового контекста в целом. И если режиссеру удастся создать сцену, которую зритель в данный момент, при данном стечении обстоятельств, на основе взаимодействия смысловых партнеров, воспринимает как должное, то остальное произведение может быть выстроено на основе комбинации понятий. В этом случае, одна сцена или отрезок фильма может отличаться от других, более насыщенных и выразительных по своему содержанию, что мы и видим в фильме “Ана Аравия”. Композиционную особенность этого фильма составляет контраст начала и концовки с остальным его содержанием. Документально выверенной середине фильма, снятой в стиле телерепортажа, противостоят элементы иносказания, использованные режиссером. Противостоят, но не противопоставляются. С помощью выразительных средств экрана, дерево, показанное вначале, становится чем – то большим, нежели просто растением. Уже с первых кадров режиссер задает тон в своем фильме. Наблюдая за продолжением этого произведения, зритель начинает несколько иначе вникать в разговор людей, присутствующих в кадре. Режиссер заставляет поверить в такое начало, в свою идею, проникнуться ею. Продолжение фильма строится в ином ключе. Но если до конечной сцены мы не увидим символов и аллегорий, то следует подчеркнуть, что начало, как и продолжение, внутренне по смыслу идентичны друг другу. Именно наличие цепочки взаимоотношений дает возможность для подобных вариаций. Поэтому концовка фильма создает почву для размышления. А дорога, показанная в конце, воспринимается не чем иным, как символом, обозначающим выход из сложившейся ситуации.

Фильм Гитая – потрясающее произведение и может быть поучительным для режиссеров, которые иногда путают документализм и реализм с натурализмом.

Заканчивая статью, мы приходим к следующим выводам:

1. комбинация понятий дает возможность использовать кадры и сцены фильма без определенной последовательности, в любой интерпретации;
2. делая упор на противопоставлении частей фильма, А. Гитай создает предпосылку для последующего развития своего произведения.

Арсен АМБАРЦУМОВ

О ФИЛЬМЕ АМОСА ГИТАЯ “АНА АРАВИЯ”, И ЕЩЕ РАЗ ОБ АРГУМЕНТАЦИИ В КИНОИСКУССТВЕ

В статье говорится о фильме Амоса Гитая “Ана Аравия”. Используя теорию аргументации, автор рассматривает последовательность в развитии действия, а также факт и комбинацию понятий в исследуемом фильме.

Ключевые слова – фильм, Амос Гитай, Ана Аравия, факт, кадр, последовательность, аргументация, комбинация понятий, действие, произведение, смысловой контекст.

Արսեն ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ

ԱՄՈՍ ԳԻՏԱՅԻ «ԱՆԱ ԱՐԱՐԻԱ» ՖԻԼՄԻ ՄԱՍԻՆ ԵՎ ՄԵԿ ԱՆԳԱՄ ԵՎՍ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ՓԱՍՏԱՐԿՄԱՆ ՄԱՍԻՆ

Հոդվածում խոսվում է Ամոս Գիտայի «Անա Արաբիա» ֆիլմի մասին:

Օգտագործելով փաստարկման տեսությունը՝ հեղինակը դիտարկում է հաջորդականությունը գործողության զարգացման մեջ, ինչպես նաև փաստը և հասկացությունների համակցությունն ուսումնասիրվող ֆիլմում:

Բանալի բառեր – ֆիլմ, Ամոս Գիտայ, Անա Արաբիա, փաստ, կադր, հաջորդականություն, փաստարկում, հասկացությունների համակցություն, գործողություն, ստեղծագործություն, իմաստային համատեքստ:

Arsen HAMBARDZUMOV

ON AMOS GITAI'S "ANA ARABIA" FILM, AND ONCE MORE ABOUT ARGUMENTATION IN CINEMATOGRAPHY

The article covers Amos Gitai's film "Ana Arabia". The author reviews the succession in the development of action, the fact and the combination of concepts in the film under consideration.

Key words – film, Amos Gitai, Ana Arabia, fact, shot, sequence, argumentation, combination of concepts, action, production, semantic context.

Զահրա ՄԱԼԵՔԻ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՌՈՒՄԻԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՐՏԱՑՈՒՄԸ ԻՐԱՆՑԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՆԿԱՐԻՉ ՇԱՀՐԻԱՐ ԱՀՄԱՂԻԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Իրանում, ինչպես և Հայաստանում, գրականությունն իր ազդեցությունն է թողել արվեստի բոլոր ճյուղերի և, առաջին հերթին, գեղանկարչության վրա: Այժմ ներկայացնենք Շահրիար Ահմադիին՝ ժամանակակից այն գեղանկարիչներից մեկին, որի աշխատանքներում մշտապես առկա են պարսկական դասական պոեզիայի բնորոշ կերպարներն ու մոտիվները: Նրա կտավներում հատկապես նկատելի է Ռումիի պոեզիայի ազդեցությունը:

Շահրիար Ահմադին ծնվել է 1979 թ. Իրանի Քերմանշահ քաղաքում: Քաղաքը գտնվում է Իրանի արևմտյան մասում, որտեղ հիմնականում քրդեր են ապրում: Շահրիարը գեղանկարչությամբ սկսել է զբաղվել Թեհրանի արվեստի պետական համալսարանում (2000-2006 թթ.): Երիտասարդ գեղանկարիչ, ով այսօր համարվում է Իրանի արդի արվեստի ճանաչված դեմքերից մեկը: Շահրիար Ահմադիի ստեղծագործությունները, ինչպես մի շարք այլ գեղանկարիչների գործեր, հիմնված են Իրանի ավանդական և արևմտյան մոդերն արվեստների համադրության վրա: Շահրիար Ահմադին ֆիգուրատիվ, դեկորատիվ և կալիգրաֆիկ՝ գեղագրական արվեստների իրանա-խալամական բովանդակությունը համադրեց արևմտյան արքայապետական և քսպրեսիոնիստական արվեստների հետ:

Այս համադրությունն օգտագործվում է գրքերի զարդանախշերում: Շահրիար Ահմադիի ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ նա կտավի վրա աշխատում է ոչ թե յուղաներկով կամ տեմպերայով, այլ ակրիլային ներկերով: Իրանում գեղագրությունն առանձին արվեստ է, որի համար օգտագործում են եղեգից պատրաստված հատուկ գրիչներ: Շահրիար Ահմադին ոչ թե այդ գրիչներից է օգտվում, այլ աշխատում է վրձնով ու մատիտներով: Ներշնչվելով ավանդական արվեստից՝ նա երբեք չի ընդօրինակում այն: «Ազդվել է մի շարք իրանցի դասական պոետներից, ինչպիսիք են

Ֆիրդուսին, Հաֆեզը և ամենից շատ՝ Ռումին»¹: Այդ իսկ պատճառով նրա գեղանկարները հիմնականում միատիկ բնույթ են կրում:

Իրանցի մեծ բանաստեղծ Ջալալադդին Ռումին ծնվել է 1207 թ. Աֆղանստանում (Բալխ) և մահացել 1273 թ. Կոնիայում (Թուրքիա): Նա ստեղծագործել է արևելյան մի շարք լեզուներով: «Ռումիի մոտ 60 հազար բեյթեր գրված են պարսկերենով, հազար բեյթ արաբալեզու է, իսկ մոտ 50 բեյթ՝ հունարեն և թուրքերեն»²: Այստեղ պետք է հավելել, որ քիչ գեղանկարիչներ են պատկերել Ռումիի ստեղծագործությունները, ինչը չի կարելի ասել Ֆիրդուսու «Շահնամեի» մասին: Մեզ հետ ունեցած հարցազրույցում Շահրիար Ահմադին նշեց, որ մանուկ հասակում մշտապես ընթերցել է Ռումիի ստեղծագործությունները, և սերն այդ պոետի նկատմամբ գալիս է մանկությունից: Շահրիարի ստեղծագործություններում առկա, կարծես մանկական աչքերով ընկալված վառ գույները թերևս դրա ապացույցն են: Իր աշխատանքներում Շահրիար Ահմադին օգտագործում է սպիտակ և բաց դարչնագույն (բեժ)՝ բաց դեղնավուն ֆոներ: Մարդկանց կերպարները հեռու են ռեալիզմից և դրանց նայելով՝ թվում է, թե ստեղծվել են կտավի վրա վրձնի ընդամենը մի քանի հարվածներով: Հին Արևելքում վայելագործությունը և գեղանկարչությունը մշտապես սերտ կապի մեջ են եղել: «Ասորական և շումերական արվեստում տեսնում ենք, որ գծերն ուղղակի կապի մեջ են նախշերի հետ»³: Շահրիար Ահմադիի ստեղծագործություններում արտացոլվել են թե՛ Ռումիի բանաստեղծությունները և թե՛ նրա խրատականները: Գույնի և կոմպոզիցիայի առումով այս արվեստագետը շատ համարձակ է, և միաժամանակ զգացվում է, որ նա կատարելապես տիրապետում է ավանդական արվեստին: Իսկ նրա աշխատանքների սերտ կապը Արևելքի ու Արևմուտքի գրականության և փիլիսոփայության հետ, ավելի համոզիչ են դարձնում նկարչի ստեղծագործությունները: Աբստրակտ ստեղծագործություններն առաջին հայացքից շատ պարզ են թվում, սակայն փոքր-ինչ խորանալով՝ դիտողը տեղափոխվում է մի իրական աշխարհ:

Պարսիկ այլ բանաստեղծների համեմատ՝ Ռումիի ստեղծագործություններն ավելի պարզ են թվում: Եվ հենց այդ պարզությունը կարելի է նկատել

¹ Օլեգ Գրաբեր, Պարսկական նկարչություն, Թեհրան, «Ֆարհանգեստան Հոնար», 2011, էջ 105 (պարսկերեն):

² Հադիդաթ Ռաֆիե, Բալխից Կոնիա, Թեհրան, «Կոմեշ», 2005, էջ 37 (պարսկերեն):

³ Ռուին Պաքբազ, Արվեստի հանրագիտարան, Թեհրան, «Ֆարհանգ մոասեր», 2000, էջ 200 (պարսկերեն):

Նաև Շահրիար Ահմադիի ստեղծագործություններում, որտեղ առկա են վառ, խիստ կոնտրաստային գույներ, վրձնի արագ հարվածներ: Ռումին իր բանաստեղծություններն արտասանել է էքստազային վիճակում, և դրանք գրանցել են նրա աշակերտները: Տպավորությունն այնպիսին է, թե Շահրիար Ահմադին նույնպես աշխատում է նման հոգեվիճակում: Շահրիար գեղանկարիչը կարողացել է արևելյան սիմվոլներով ու ֆորմաներով հագեցած պարսկական նկարչությունը և վայելչագրությունը համադրել դասական գրականության հետ: Եվ այդ ամենը՝ ամերիկյան ու եվրոպական արքայական ժողովրդի համար ներդրում է արժանանկություն: Նրա ստեղծագործությունները գրավում են մի տարածք, որը գտնվում է արևմտյան և ֆիզիոնոմիկի միջև: Ի վերջո, պետք է ասել, որ Ահմադիի ստեղծագործություններում մշտապես նկատելի է վերացականի ու իրականի բախումը, ինչն էլ առանձնացնում է նրա արվեստը:



Շահրիար Ահմադի, Անվերնագիր (Ռումիի պոեզիայի մոտիվներով), կտավ, ակրիլ, մատիտ, 200×140 սմ, 2009

Իհարկե, պետք է հաշվի առնել նաև Շահրիարի ծննդավայրի աշխարհագրական և կլիմայական յուրահատկությունները: Քուրդիստանում՝ այնտեղ,

որտեղ ապրել և ստեղծագործել է գեղանկարիչը, կարելի է մի կողմից տեսնել հանգստաբեր խաղաղ միջավայր, իսկ մյուս կողմից՝ խստաշունչ վայրի բնություն: Բովանդակային առումով Շահրիար Ահմադին խորհրդապաշտ արվեստագետ է: Նրա կերտած կերպարները թեև ազդված են նախորդների ստեղծագործություններից, սակայն չունեն այն մեղմությունը և հստակությունը, որոնք առկա են ավագ սերնդի արվեստագետների մոտ: Նա վրձնով աշխատում է չափազանց ազատ, ինչը նկատելի է ոչ միայն նրա կտավների պատկերային, այլև կալիգրաֆիական՝ գրչագիր հատվածներում: Այդ պատճառով գեղագրությունները երբեմն գրեթե անընթեռնելի են: Ավելացնենք, որ Շահրիար Ահմադին մեծապես ազդվել է նաև 20-րդ դարի անգլիացի հռչակավոր նկարիչ Ֆրենսիս Բեկոնի արվեստից:

Ջահրա ՄԱԼԵՔԻ

ՌՈՒՄԻԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՐՏԱՅՈՒԼՈՒՄՆ ԻՐԱՆՑԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՆԿԱՐԻՉ ՇԱՀՐԻԱՐ ԱՀՄԱԴԻԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Շահրիար Ահմադին Իրանի ժամանակակից նկարիչներից է, ծնված 1979-ին: Նրա աշխատանքները կատարված են արքայական ժողովրդի համար ներդրում արժանանկություն: Նրա ստեղծագործությունների վրա մեծ ազդեցություն է գործել Իրանի դասական գրականությունը: Բանաստեղծներից և գրողներից նկարչին հատկապես ներշնչել է 13-րդ դարի բանաստեղծ Ռումին: Հոգվածը նվիրված է Շահրիար Ահմադիի արվեստում Ռումիի չափաժողովրդի արտացոլմանն ու մեկնաբանմանը:

Բանալի բառեր – Ահմադի, Ռումի, դասական գրականություն, պոեզիա, գեղանկարչություն, վայելչագրություն, ակրիլ, արքայական ժողովրդի համար ներդրում արժանանկություն:

Захра МАЛЕКИ

ОТРАЖЕНИЕ ПОЭЗИИ РУМИ В ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО ИРАНСКОГО ХУДОЖНИКА ШАХРИАРА АХМАДИ

Шахриар Ахмади (род. в 1979 г.) – один из современных художников Ирана. Его творчество в целом следует стилевым принципам абстракционизма и экспрессионизма и отличается глубоким духовным и нравственным содержанием. Классическая литература Ирана всегда привлекала внимание худож-

ника. Особое влияние на него оказал выдающийся поэт 13-го века Руми. Настоящая статья посвящена проблеме отражения и интерпретации поэтических сочинений Руми в искусстве Шахриара Ахмади.

Ключевые слова – Ахмади, Руми, классическая литература, поэзия, живопись, каллиграфия, акрил, абстракционизм.

Zahra MALEQI

RUMI'S POEMS IN SHARIAR AHMADI'S ART

Shahriar Ahmadi (born in 1979) is a contemporary Iranian painter. His art, conspicuous for its profound spiritualism and morality, adheres to the stylistic principles of expressionism and abstractionism. Iranian classical literature has always drawn the artist's attention. The XIII century famous Iranian poet Rumi's works exerted the most influence on him. This paper addresses the problem of reflection and interpretation of Rumi's poetry in the art of Shahriar Ahmadi.

Key words – Ahmadi, Rumi, classic literature, poetry, painting, calligraphy, acrylic, abstract.

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ
Ճարտարապետության թեկնածու,
Ճարտարապետության և շինարարության
Հայաստանի ազգային համալսարան

ԵՂԵԳԻՍԻ ԶՈՐԱՑ ԵԿԵՂԵՑԻ. ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՆՈՐ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Պատմական Եղեգիսը (Եղեգիք, Ալայագ) Վայոց ձորի հին բնակավայրերից է և սկսած IX դարից՝ եղել է Սյունյաց իշխանների նստավայրը: XIII դարում Եղեգիսի երկրորդ ծաղկումն է եղել Օրբելյանների իշխանության ներքո, երբ այն պահպանել է «իշխանաց նստոցի» կարգավիճակը: Բնակավայրի շրջակայքը հարուստ է զանազան հուշարձաններով¹:

Պատմական Եղեգիս ավանի ավերակներից դեպի արևելք է գտնվում առեղծվածային այսպես կոչված «Զորաց» եկեղեցին: Հուշարձանի արևելյան ճակատի զույգ խորշերի պսակների արձանագրությունների վերձանումից պարզ է դառնում, որ այն կառուցել է Տարսայիճ իշխանի թոռը՝ Սյունյաց եպիսկոպոս Ստեփանոսը, որը եպիսկոպոս է եղել XIII դարի 20-ական թթ., իսկ կողքի խորշի վրայի արձանագրությունից պարզվում է, որ եկեղեցին արդեն կանգուն է եղել 1328 թ.²: Այսպիսով, եկեղեցին թվագրվում է XIV դարի առաջին քառորդով: Սակայն որոշ հետազոտողներ թվագրում են այն 2-3 տասնամյակ ավելի ուշ³:

Ելնելով կառուցման տեխնիկայից և դեկորատիվ-հարդարանքային հորինվածքներից՝ Եղեգիսի Զորաց եկեղեցին, ըստ Ստեփան Մնացականյանի, Մոմիկի ստեղծագործությունն է⁴: Գրականության մեջ առաջին անգամ եկեղեցին «Զորաց» է անվանվում դեռևս 1916թ., և ինչպես երևում է, անվանման համար հիմք են ընդունվել բանավոր աղբյուրներ⁵:

Եկեղեցին իր ճարտարապետական լուծումներով եզակի է ողջ հայկական միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ: Հորին-

վածքը եկեղեցական կառույցի միայն արևելյան հատվածն է՝ խորանով և կողային ավանդատներով, իսկ «սրահային» հատվածը բաց է: Այսպիսի հորինվածքը նաև հիմք է հանդիսացել հետազոտողների համար՝ կառույցը կոչելու «Զորաց», երբ ժամերգությունների ժամանակ հոգևորականները գտնվել են խորանի հատվածում, իսկ դեպի արևմուտք ընկած ընդարձակ բաց տարածքում կանգնել է զորքը:

Եկեղեցու արտաքին չափերն են՝ 10,2 x 5,2 մ: Կիսաշրջանաձև խորանի միջինացված շառավիղը կազմում է 2,15 մ և ավանդատների նման կամարով բաց է արևմուտքից: Հյուսիսային ավանդատունը մուտք ունի նաև խորանի կողմից:

Ծավալատարածական հորինվածքով եկեղեցին եռանավ բազիլիկա է, որտեղ միջին նավը բավականին բարձր է կողայիններից: Արևելյան ճակատում առկա են հատակագծում եռանկյունի խորշեր, որոնց պսակները զարդարված են հովհարածն զարդամոտիվներով:

Զորաց եկեղեցին ընդհանուր առմամբ հարուստ չէ դեկորատիվ հարդարանքով: Հիմնական շեշտը դրված է արևելյան ճակատի խաչաձև շրջանակով նեղ և ձգված լուսամուտի վրա: Այդպիսի լուսամուտներ հայտնի են Վայոց ձորի նաև այլ նշանավոր պաշտամունքային կառույցներում, ինչպիսիք են՝ Նորավանքը, Արենին և այլն: Ընդհանուր առմամբ կառույցը զուսպ է հարդարված, և հիմնական դիմագծերը ստեղծում է ծավալատարածական հորինվածքը (աղ. 1):

Հուշարձանն այժմ կանգուն վիճակում է: Արխիվային լուսանկարից (1908թ.) պարզ է դառնում, որ քանդված են եղել գլխավոր խորանից դեպի արևմուտք կամարածն բացվածքը, կողային նավերի ծածկերը և քիվերը, սակայն կենտրոնական նավի քիվերը պահպանված են եղել: Խորհրդային շրջանում վերականգնվել է եկեղեցին՝ չկրելով կերպարային աղավաղումներ:

Հայտնի է, որ գրականության մեջ տվյալ եկեղեցու վերաբերյալ առկա են տվյալներ, սակայն առկա տեղեկությունները չեն տալիս մի քանի առանցքային հարցերի պատասխան: Ինչպիսիք են՝

- Ինչո՞ւ Զորաց եկեղեցի, և ինչքանո՞վ է հավաստի այդ պնդումը:
- Եթե իսկապես Զորաց համար է նախատեսված եղել, ապա ինչու է ճարտարապետն ընտրել հենց այդ տիպը, այսինքն՝ եռանավ բազիլիկան (ինչպես գիտենք, հայկական զարգացած միջնադարի ճարտարապետության մեջ հատկապես XI-XIV դդ. եռանավ բազիլիկաներ չէին կառուցվում):

¹ Դիվան հայ վիմագրության, պրակ 3, Երևան, 1968, էջ 104-105:

² Նույն տեղում, էջ 105-108:

³ Ալիշան Դ., Սիսական, Երևան, 2009, էջ 148-149:

⁴ Մնացականյան Ս., Վարպետաց վարպետներ, Մանուել. Տրդատ. Մոմիկ, Երևան, 1982, էջ 166-169:

⁵ Материалы по Археологии Кавказа, выпуск XIII, Москва, 1916, стр. 103-104.

- Եթե ճարտարապետը որպես տիպ ընտրել է եռանավ բազիլիկան, ապա ինչու է օժտել այդպիսի հատակագծային և ծավալատարածական լուծումներով (շեշտված վերասլացություն և այլն):

Հայկական զարգացած միջնադարի պաշտամունքային ճարտարապետության մեջ առկա են եռանավ բազիլիկաներ, որոնք գտնվում են Մեծ Հայքի 14-րդ նահանգում՝ Խորագույն Հայքում (Տայք): Խոսքը նշանավոր Չորդվանքի (Չորդվան, Դորթ Քիլիսա), որը թվագրվում է IX-X դդ., և Պարխարի մասին է՝ X դ.: Ի դեպ, որպես եռանավ բազիլիկաներ, նրանք միակն են հայկական զարգացած միջնադարի եկեղեցական ճարտարապետության մեջ: Երկուսն էլ ուղղանկյուն, արևմուտքից արևելք ձգված 4 զույգ սյուներով երեք նավի բաժանված բազիլիկաներ են:

Ավելի հին է Չորդվանքը, որը թվագրվում է IX-X դդ.: Ըստ արձանագրության՝ X դ. վերականգնել և միջին նավը բարձրացրել է Հայոց Դավիթ Մեծ Կյուրապաղատը (960-1001 թթ.): Արտաքին չափսերն են՝ 17,5x27 և մոտ 20 մետր բարձրություն: Պարխարի եկեղեցին կառուցել է նույն Դավիթ Կյուրապաղատը X դ. երրորդ քառորդում, որն իր հորինվածքով շատ նման է Չորդվանքին, վերջինից արտաքին չափերով մոտ մեկ մետրով երկար ու լայն է (18,3x28,4 մ): Ծավալատարածական հորինվածքով նույնպես նման են, սակայն, ինչպես հայտնի է⁶, Չորդվանքի միջին նավը X դարում բարձրացվել է, այդ պատճառով ձեռք է բերել վերասլացություն, իսկ Պարխարը ի սկզբանե կառուցվել է բարձր միջին նավով և ավելի սլացիկ է Չորդվանքից: Դեկորատիվ հարդարանքի առումով եկեղեցիները բավականին զուսպ են հարդարված, և հիմնական դիմագծերը ստեղծում են ճակատների վրա առկա դեկորատիվ կամարաշար հիշեցնող հատակագծում ուղղանկյուն խորշերը, որոնք, ի դեպ, տվյալ տարածաշրջանի ճարտարապետական նորարարություններից են⁷:

Չորդվանքի, Պարխարի և Չորաց եկեղեցիների միջև տեսնում ենք բավականին նմանություններ, չնայած Չորացը կառուցվել է 4-5 դար ու: Այդ նմանություններն ավելի ակնառու են դառնում երեք կառույցների համաչափական վերլուծության ժամանակ:

⁶ Казарян А. Образы «Майр екегеци» («Матери-церкви») в армянской архитектуре // Материалы международной научной конференции. «Идея и образ, Москва, 2009, стр. 9-28.

⁷ Նահատակյան Դ., Հայաստանի և Վրաստանի IX-XI դդ. պաշտամունքային ճարտարապետությունը (ավանդույթ և մշակութային փոխառնչություններ), սեղմագիր, Երեւան, 2014, էջ 16:

Չորդվանքի համաչափական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ եկեղեցու երկարություն /լայնություն հարաբերությունը կազմում է 1:1,54, իսկ Պարխարինը՝ 1:1,55: Ներքին հատվածում խորանի շրջագծի հարաբերությունը երկարության և լայնության հետ կազմում է 3:0,55, նույնն է նաև Պարխարի դեպքում: Ծավալատարածական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ կառույցների երկարություն /բարձրություն հարաբերությունը կազմում է 1:1,1: Չորդվանքի կողային նավերի ծածկերի թեքությունը կազմում է 27° , իսկ բարձրացված կենտրոնական նավինը՝ 41°: Պարխարի կողային նավերի ծածկերի թեքությունը 41° է, իսկ կենտրոնական նավինը՝ 44° (աղ. 2):

Չորաց եկեղեցու համաչափական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ կառույցի երկարություն /լայնություն հարաբերությունը կազմում է 1:0,5, ներքին հատվածում խորանի շրջագծի հարաբերությունը երկարության և լայնության հետ կազմում է 1:0,55: Ծավալատարածական վերլուծություններում հայտնի են դառնում, որ կառույցի երկարություն /բարձրություն հարաբերությունը 1:1,1 է: Կողային նավերի ծածկերի թեքությունը կազմում է 46° և 47°, իսկ կենտրոնական նավինը՝ 45° (աղ. 2):

Դեկորատիվ-հարդարանքային տեսանկյունից այս կառույցներն ընդհանրացնում է պարզությունը: Եթե IX-X դդ. կառույցների ճակատներն այնքան էլ ընդունված չէր շատ զարդարել, ապա XIV դ. հատկապես Մոմիկի նման վարպետը, անշուշտ, կարող էր հագեցնել Չորաց եկեղեցին զարդամոտիվներով, սակայն երևում է՝ նա մտածված չի զարդարել:

Այսպիսով, համաչափական հետազոտությունը ցույց է տալիս երեք եկեղեցիների նմանությունը: Հիմք ընդունելով վերը նշվածը՝ Չորդվանքը և Պարխարը գծագրում համաչափորեն կարող ենք փոքրացնել Չորաց եկեղեցու չափով, այդպիսի համադրությունն ակնառու է դարձնում երեք եկեղեցիների նմանության փաստը (աղ. 3): Եղեգիսի Չորաց եկեղեցին հատակագծում կարծես թե Չորդվանքի և Պարխարի արևելյան հատվածի կրկնությունն է, խորանի շրջանները համընկնում են և այլն: Ծավալատարածական հորինվածքի տեսանկյունից կրկին ակնառու է նմանությունը հատկապես Պարխարի հետ: Երեք օրինակներում էլ շեշտված է վերասլացությունը: Ի դեպ Չորացի տանիքների թեքությունները գրեթե համընկնում են Պարխարի տանիքների հետ (41°-46°): Ճակատների բարձրությունները գրեթե համընկնում են և այլն:

Չորդվանքն ու Պարխարը, ինչպես արդեն նշվել է, բացառիկ են Հայաստանի զարգացած միջնադարի պաշտամունքային ճարտարապետությունում և

նույնպես հարցեր են առաջացնում հետազոտողների մեջ, թե ինչու IX-X դարերում կառուցվեցին հենց այս երկու եկեղեցիները, ինչու եռանավ բազիլիկաներ և ինչու հենց Տայք նահանգում:

451 թ. Հմայակ Մամիկոնյանը Վարդանանց պատերազմից հետո, քաշվելով Տայք, ճակատամարտ է տալիս պարսիկների դեմ և Տայոց Ձորագավառում էլ նահատակվում: Ըստ Հ. Տաշյանի⁸ դեպքը տեղի է ունեցել Պարխարի մոտակայքում՝ Քաջքարում, և հնարավոր է, որ այդտեղ թաղված լինեն նահատակված Մամիկոնյաններից նշանավորները, որոնց շիրիմների վրա հետագայում սրբատեղիներ են կառուցվել վաղ միջնադարում⁹: Ինչպես գիտենք, IV-V դդ. սրբատեղիները, մատուռները կամ ուղղակի եկեղեցիները հաճախ բազիլիկաներ էին լինում՝ միանավ թե եռանավ: IX-X դդ. Մամիկոնյանների երկու ճյուղերը՝ Չորդվանեյանները և Թոռնիկյանները, մեծ դեր էին խաղում ողջ տարածաշրջանի աշխարհաքաղաքական կյանքում, և ամենայն հավանականությամբ վերը նշված սրբատեղիների վրա կառուցել են այս երկու տաճարները: Հայտնի է նաև, որ Չորդվանքի ու Պարխարի եպիսկոպոսությունը Մամիկոնյանների տան ժառանգական աթոռն է եղել: Քանի որ սրբատեղին ժողովրդականություն է վայելել և հնուց եղել է բազիլիկատիպ, հնարավոր է, որ դրանով է պայմանավորված Չորդվանքի և Պարխարի եկեղեցական տիպի «պահպանողական» ընտրությունը:

Չորդվանքն ու Պարխարն էլ, հնարավոր է, կապ ունեն «Ձորաց» հետ, այդպիսով, այս կերպ ևս շեշտվում է այս երեք եկեղեցական կառույցների կապը:

Այսպիսով, ստացվում է, որ ճարտարապետը պատահական չի ընտրել եռանավ բազիլիկայի տիպը Եղեգիսի եկեղեցու համար, որպես «Ձորաց» եկեղեցի: Սակայն նա նույնությամբ չի կրկնել հորինվածքը, այլ իր կողմից վերամշակել և ավելացրել է նոր լուծումներ՝ պահպանելով հիմնական կորիզը: Հայտնի է, որ Օրբելյանները Վայոց ձորում հաստատվել են Հայկական լեռնաշխարհի հյուսիսային գավառներից: Հնարավոր է, որ փորձել են իրենց մոտ էլ կառուցել Չորդվանքի և Պարխարի խորհուրդը կրող եկեղեցի՝ պահպանելով նաև եկեղեցական տիպը:

⁸ Տաշյան Հ., Տայք, դրացիք և Խոտորջուր, Վիեննա, 1982, 220 էջ:

⁹ Մարության Տ., Հայ ճարտարապետության հուշարձաններ, Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 154-155:

Այսպիսով.

- հետազոտությունները հիմք են տալիս պնդելու, որ Եղեգիսի Ձորաց եկեղեցու համար հիմք են ծառայել Տայքի երկու նշանավոր պաշտամունքային կառույցները՝ Չորդվանքը և Պարխարը:
- Հիմնավորվում է Եղեգիսի «Ձորաց» անվանումը:
- Բացահայտվում է Տայքի և Գուգարքի ճարտարապետական դպրոցի նշանակալի ավանդը զարգացած միջնադարի հայկական ճարտարապետության մեջ:

Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ

ԵՂԵԳԻՍԻ ՉՈՐԱՑ ԵԿԵՂԵՑԻ. ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՆՈՐ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հոդվածը նվիրված է Եղեգիսի Ձորաց եկեղեցու ուսումնասիրությանը և վերլուծությանը: Ներկայացված են պաշտամունքային կառույցի չափագրությունները՝ կատարված չափագրման ֆոտոգրամետրիայի մեթոդով: Համաչափական վերլուծությունները թույլ են տալիս պնդել, որ Ձորաց եկեղեցին կառուցվել է՝ հիմք ընդունելով IX-X դդ. պատմական Տայք նահանգում կառուցված Չորդվանք և Պարխար եռանավ բազիլիկաները: Երեք եկեղեցիների համատեղ վերլուծությամբ փորձ է արվել նաև հիմնավորելու Եղեգիսի եկեղեցու «Ձորաց» լինելու վարկածը:

Բանալի բառեր – Ձորաց եկեղեցի, վերլուծություն, Չորդվանք, Պարխար, եռանավ բազիլիկա:

Давид НААТАКЯН

ЦЕРКОВЬ ЗОРАЦ В ЕГЕГИСЕ: НОВЫЕ АРХИТЕКТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ

Статья посвящена изучению и анализу церкви Зорац в Егегисе. Представлены обмеры культовой постройки, проведенные с использованием фотограмметрического метода. Выполнены пропорциональные анализы, которые позволяют утверждать, что церковь Зорац строилась на основе трехнефных базилик IX-X вв. Чордванка и Пархара, находящихся в историческом регионе Тайк. При совместном анализе всех трех церквей сделана также попытка обосновать гипотезу о "воинском" предназначении церкви Егегиса.

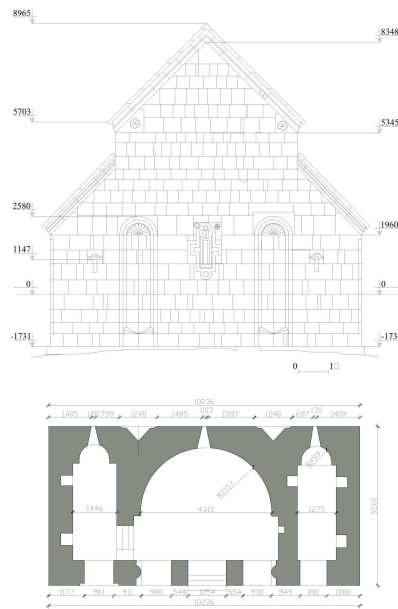
Ключевые слова – церковь Зорац, анализ, Чордванк, Пархар, трех-нефная базилика.

David NAHATAKYAN

THE ZORATS CHURCH IN YEGHEGIS: NEW ARCHITECTURAL RESEARCHES

The article is dedicated to the study and analysis of the Zorats Church in Yeghegis. Presented are the measurements of the religious building, taken based on the photogrammetry method. The conducted proportional analyses allow us to assert, that the Zorats Church was built on the basis of the IX-X century three-nave basilicas of Chordvank and Parkhar in the historical province of Taiq. At the combined analysis of the three churches, an attempt was made to substantiate the hypothesis of the ‘martial’ designation of the Church in Yeghegis.

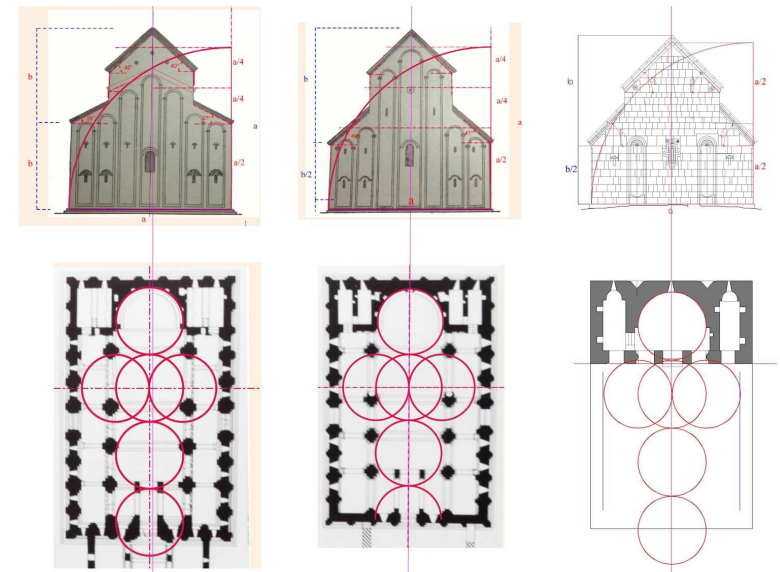
Key words – Zorats church, analysis, Chordvank, Parkhar, three-nave basilica.



Աղյուսակ 1. Եղեգիսի Զորաց եկեղեցու արևելյան ճակատի և հատակագծի չափա-գրությունը

	Արտա- քին չափերը	Արտաքին համաչափու- թյունները (լայն./երկար.)	Ներքին համաչափու- թյունները, երկար./լայն. (խորանի շրջագծով)	Տանիքների թեքությունը (կողայինները/ կենտրոնա- կանը)
Զորդվանք	17,5 x 27	1:1,542	3,5/0,55	27°/41°
Պարխար	18,3 x 28,4	1:1,551	3,5/0,55	41°/44°
Եղեգիսի Զորաց	10,2 x 5,2	1:0,5	1/0,55	46°/45°

Աղյուսակ 2. Համաչափական վերլուծությունների աղյուսակ



Աղյուսակ 3. Աջից՝ Զորդվանքի, Պարխարի և Զորաց եկեղեցիների համադրումը նույն մասշտաբի բերմամբ

Софья КАЗАРЯН
Ереванская государственная
консерватория имени Комитаса

АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ЖАНРА

Как известно, сонатины представляют собой особо значимый раздел фортепианного репертуара юного пианиста. В числе авторов фортепианных сонатин много прославленных имен: Гайдн и Моцарт, Бетховен и Клементи, Дябелли и Кулау, Барток и Прокофьев, Гедике, Кабалевский и др. Практически каждый из них внес свой вклад в развитие данного жанра.

Однако уточним смысловое значение самого понятия “сонатина”. Обычно к жанру сонатин относят небольшие по размерам и технически доступные циклические произведения, первая часть которых в большинстве случаев написана в лаконичной сонатной форме¹. Однако с середины XIX века сонатинами стали называть лишь те произведения, в которых первая часть была написана в сонатной форме без разработки². В этом контексте неудивительно, что Роберт Шуман назвал свои произведения крупной формы для детей “Фортепианными сонатами для юношества”: первые части всех трех “Сонат” были написаны в форме сонатного аллегро с разработкой³. А в XX веке некоторые композиторы стали называть сонатинами и технически весьма сложные произведения, которые отличал непривычный лаконизм и концентрированность развития сонатной формы (Сонатина для фортепиано Мориса Равеля).

В свете сказанного, обратимся к особенностям развития этого репертуарного жанра в армянской фортепианной музыке для детей. Первые образцы “армянской сонатины”, насколько нам известно, появились лишь в 50-х годах XX века и принадлежали они перу композиторов разного масштаба – Никите Мкртчяну (1951), Гургену Мирзояну (1956) и Араму Хачатуряну (1959).

Именно **Сонатина Хачатуряна** – один из первых в Армении образцов этого жанра – оказалась в числе высших творческих удач в этой непростой репертуарной сфере. Неслучайно некоторые из наметившихся в ней тенденций получили творческое развитие в сонатинах армянских композиторов следующих поколений.

В фактурном облике этого полного радости и оптимизма сочинения явно ощутимо влияние неоклассицизма: имеем в виду, графичность и линейность фортепианного изложения. Раффи Хараджян в своем исследовании высказывает предположение, что интерес композитора к “прозрачному, а порой и просто аскетичному изложению, несвойственного фортепианным опусам Хачатуряна ранее, во многом происходит от того, что Сонатина предназначена юношеству”⁴. Позволим себе оспорить это предположение, в связи с чем назовем другие – далеко не “детские” и созданные задолго до Сонатины – сочинения мастера, в которых, воспользуемся словами И.Золотовой, “за подчеркнутой линейностью, графичностью письма просвечивают антиромантические творческие установки”: 7 хачатуряновских фуг (1928-29), главную партию финала Концерта для фортепиано (1936)⁵.

Подчеркнем, что I часть цикла (*Allegro giocoso*) не представляет собой по форме сонатное *allegro*: подобное, на первый взгляд, “нетрадиционное” решение восходит к некоторым сонатам венских классиков (Моцарта – *A-dur* и *F-dur*, Бетховена – *G-dur* и др.) и впоследствии будет подхвачено армянскими композиторами новых поколений Александром Арутюняном, Леоном Чаушяном, Ашотом Бабаяном и др. Будет иметь продолжение и другой использованный в сонатине драматургический прием – появление в финале “тематической арки” (главной темы I части: тт. 112-113, 143-146), что позднее будет иметь место в сонатинах Рубена Саркисяна, Левона Чаушяна и др.

Однако остановимся на тех проявлениях Хачатуряна-новатора, которые придают звуковой атмосфере сонатины яркий национальный колорит. Это и начальный, настойчиво повторяющийся мотив-опевание (четыре шестнадцатые) в I части, и пронизанная интонациями армянских шуточных песен тема рефрена III части, и использование “преображенной” цитаты – мелодии “Ша-

¹ Музыкальная энциклопедия. Т. 5, Москва, “Советская энциклопедия”, 1981, с. 199

² Большая советская энциклопедия. автор статьи В. Бобровский, том 24, Москва, 1976, с. 180.

³ В первой из них (“Сонате для юношества” N1 op.118a G-dur) в разработке даже появляется новая тема, что часто имело место в развернутых сонатах композиторов-романтиков.

⁴ Хараджян Р. Фортепианное творчество Арама Хачатуряна. Ереван, “Айастан”, 1973, с. 151.

⁵ Золотова И. Пути развития пианизма в Армении. Ереван, “Комитас”, 2010, с. 48.

вали” в средней части цикла. Как известно, ранее она была использована Никогайосом Тиграняном (последний из “Трех круговых танцев”)⁶. Однако знакомая мелодия представлена Хачатуряном в ином освещении. Если Тигранян акцентировал танцевальный характер народного напева (*Allegretto*, трехдольный аккомпанемент), то Хачатурян придал мелодии черты ласковой колыбельной (*Andante con anima, rubato*, свобода исполнительского дыхания, удлинённые, объединяющие по несколько тактов лиги).

Обратим внимание и на характерную для всей сонатины “игру” разнообразных артикуляционных штрихов (*tenuto*, стаккато, акцентов, мелких и протяженных лиг), и на обилие уточняющих авторских ремарок – *martellato, secco, marcato*, и даже *staccato quasi pizzicato* (прием, обогативший аскетичную звуковую атмосферу броской остротой “струнных щипков”). Не можем пройти мимо и возникающего порой впечатления импровизационности, что крайне редко встречается в сочинениях, созданных для детей. Речь идет о частой смене метров (4/4, 3/4, 3/8, 6/8, 6/4, 2/4) и агогических колебаниях (автор вписывает в текст указания *ritenuto, pochettino ritenuto, ritardando, pochettino accelerando, poco più mosso*).

Можно сказать, что **Александр Арутюнян** в своей *Сонатине* (1967), где нет ни одной части, написанной в форме сонатного *allegro*, следует по пути, намеченному в творчестве своего великого предшественника. Между тем, различия очевидны. Все части цикла Арутюняна гораздо более компактны и эмоциональный настрой его первых частей (*Moderato-Adagio*) сближен настолько, что лишь музыка финала (*Allegro moderato*) воспринимается как реальный образный и темповый контраст.

Что же касается традиционных, на первый взгляд, формул фортепианной техники, то у Арутюняна они неизменно индивидуализированы за счет обострения звучания с помощью разного рода “гармонических приправ”. Отметим, к примеру, появление диссонантных звучаний в эпизодах одновременной игры на белой и черной клавиатурах (III часть тт. 26-33, 36-37 и т.д.)⁷, царапающее мимолетное “столкновение” по вертикали основной ступени с ее

⁶ Тиграняна Н. Армянские народные танцы. “АРМГИЗ”, 1950, с. 8-11.

⁷ Возникающая в результате одновременной игры на белой и черной клавиатурах “двухэтажная” позиция рук маленького исполнителя выглядит непривычно зрелищно, придавая музыкальной атмосфере детского произведения подчеркнуто концертный характер.

альтерацией (I часть тт. 3, 4, 7, 31 и т.д.) и др. Подобные звуковые эффекты, часто встречающиеся в творчестве композиторов XX века (в частности, К. Дебюсси), в музыке армянского композитора обретают новую остроту, которую музыковед Р. Степанян в одном из своих трудов метко определил как “микрoварваризмы”⁸.

Не пройдем и мимо гибких переходов из диатоники в хроматику, которые производят впечатление кратковременной ладовой переменности. Используемые варианты гибких сплетений в единой структуре двух разнородных (диатонического и хроматического) начал, которые “не конфликтуют, а как бы поворачивается к слушателю то одной, то другой своей стороной” (В. Едигарян), можно рассматривать как еще один опыт создания синтеза элементов европейского и восточного мышления.

В *Первой сонатине Тиграна Мансуряна* (1963) связь с хачатуряновской традицией ощутима, главным образом, в ряде используемых композиционных приемов и неоклассическом облике фортепианной фактуры, тогда как “личностный акцент” проявился в иных областях – особенностях формообразования, гармонии и метроритма. Так, развивая материал I части своей сонатины в соответствии с принципами построения сонатного *allegro* (в отличие от Хачатуряна и Арутюняна), композитор предлагает юному пианисту “свой” вариант “лаконизированной” сонатной формы. Достаточно развернутая – в данном контексте – экспозиция (главная и побочная партии продолжительностью по 11 тактов) соседствует с краткой разработкой (9 тактов) и максимально сжатой репризой, где изложению главной партии отведено чуть более 6-ти тактов, а побочной чуть более трех. Что же касается ладогармонических красок и метроритма, то здесь отметим, прежде всего, моменты политональных сочетаний (I часть, тт. 1-2, 6-7 и т.д.), непривычную остроту “спора” акцентов в партиях обеих рук по вертикали (III часть, тт. 17, 39) и др.

Можно сказать, что из всего комплекса используемых композитором в финале Сонатины выразительных средств главным становится синкопа. В одних случаях появление синкопы – каждый раз на иной доле такта – вносит разнообразие в развитие мелодической линии (тт.1, 2, 4, 8, 10-11, 21, 24, 33, 35, 37, 38, 41, 42). В других – акцентирование слабой доли в партии

⁸ Степанян Р. Неутомимый, энергичный, яркий художник. “Советская музыка”, 1980, N 12, с. 35.

аккомпанемент неожиданно превращает устоявшийся размер 4/4 в пульсацию по 3/8 (тт. 17, 39), то есть возникают одноктактовые моменты полиметрии.

Рубен Саркисян – представитель “поколения шестидесятых” – четырежды обращался в своем творчестве к жанру фортепианной сонатины (в 1968, 1980, 1981, 1987 гг.), однако считал целесообразным опубликовать всего лишь два образца этого жанра – Сонатину N1 и Сонатину N4⁹. Если в своей первой, написанной в студенческие годы сонатине композитор сохраняет верность неоклассической манере письма, стремясь обогатить образно-звуковую атмосферу за счет вкрапления характерных, полных национального своеобразия деталей, то спустя 19 лет он создает для детей произведение (**Сонатина N4**, 1987), которое, несмотря на простоту и ясность изложения, выходит далеко за рамки неоклассицизма. Впрочем, нельзя не признать: есть немало моментов, которые роднят первый и последний в творчестве композитора образцы этого жанра. Это и свежесть ритмоинтонационных оборотов, и перемены ладогармонических красок, и ощущение импровизационности, рожденное гибким сцеплением симметричных и асимметричных метров. Однако последняя сонатина композитора – сочинение, бесспорно, более многоплановое и глубокое – в контексте детского игрового репертуара может показаться сочинением непривычно “дерзким” – как в плане обогащения образной сферы, так и в обновлении комплекса использованных выразительных средств и игровых приемов.

Прежде всего, обратим внимание на новый подход к “взаимоотношению” частей внутри сонатного цикла. Речь идет не только о смелом смещении пропорций (I часть – 53 такта, II – 74, III – 62). Важнее другое: непривычно развернутая, исполняемая в темпе сдержанного *Andante* II часть, которая звучит в обрамлении заметно более сжатых *Vivo* (I) и *Allegro* (III), в таком контексте как бы обретает иное (укрупненное) смысловое значение, превращается в лирико-философский центр циклической формы. Подобное решение, вызывающее в памяти особенности драматургии многих бетховенских сонат, в сфере детского репертуара, насколько нам известно, является случаем единичным.

Однако этим не исчерпывается круг предлагаемых композитором нова-

⁹ Պիեսներ և սոնատիններ դաշնամուրի համար, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 206-213: **Սարգսյան Ռ.**, Սոնատին N4, Երևան, «Կոմիտաս», 2000:

торских решений. По сути дела, в этом лирическом центре трехчастной сонатины (*Andante*, II) композитор, не прибегая к прямому цитированию, воссоздает – впервые в детской фортепианной музыке – атмосферу армянского музыкального средневековья. Главный образно-тематический материал II части – нисходящие в строгом мерном движении “шаги” распевных аккордов и октав, которые разворачиваются как бы вне метра, плавно сменяя один размер на другой (4/4, 6/4, 3/4). Можно сказать, что таким образом композитор как бы воссоздает особенности звучания средневековых армянских шараканов (*senza metrum*). Примечательно, что этот необычайно характерный, мгновенно узнаваемый музыкальный материал по ходу развития все время возвращается как бы по спирали – каждый раз в новом, чуть измененном изложении (тт. 9-10, 17-18, 20-25, 32-33, 35-39, 48-53, 66-67). Перед нами смелая попытка воплотить в фортепианной музыке для детей “ту высокую степень духовной напряженности, что скрыта ... в свободном от метрических оков и в то же время внутренне конфликтном развертывании армянских модий”¹⁰.

Нельзя не отметить, что по ходу развития этой, воссоздающей дух армянского средневековья медленной части, композитор смело обогащает строго линейную, ясно прослушиваемую фактуру педально-обертоновыми эффектами, создающими красочную и объемную звуковую среду. Отметим также последовательно реализуемую на протяжении II части “линию тембровой драматургии”. Так, весь первый раздел *Andante* играется в верхней половине клавиатуры, в среднем эпизоде подключается новая – басовая подкраска (контроктава – большая октава), тогда как в третьем разделе – в динамической репризе – композитор обогащает звуковую среду уже с суммированием басового регистра с верхним.

К сожалению, рамки доклада не позволяют остановиться на других композиторских решениях в сфере этого жанра – сонатинах Левона Чаушяна и Ваграма Бабаяна, Ерванда Еркяна и Арама Сатяна, Мартуна Исраеляна и Степана Лусикяна, Роберта Петросяна и Эммы Мигранян, Гегуни Чтчан, Ашота Бабаяна, Анаит Палян и др. Это может послужить материалом для другого доклада...

¹⁰ **Золотова И.** Пути развития пианизма в Армении, с. 143.

Софья КАЗАРЯН

АРМЯНСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТИНА: К ПРОБЛЕМЕ ЭВОЛЮЦИИ ЕВРОПЕЙСКОГО ЖАНРА

В данной статье рассматривается жанр фортепианной сонатины, его смысловое значение и специфика. Анализируется “Сонатина” Арама Хачатуряна, которая, будучи одним из первых образцов армянской фортепианной сонатины, тем не менее считается одной из наибольших творческих удач композитора в этой непростой репертуарной сфере. Некоторые из наметившихся в ней тенденций получили развитие в сонатинах армянских композиторов последующих поколений. Поскольку рамки доклада не позволяют рассмотреть весь пласт армянских фортепианных сонатин, мы остановимся на особенностях и инновациях сонатин Александра Арутюняна, Тиграна Мансуряна и Рубена Саркисяна.

Ключевые слова – фортепианная сонатина, армянская сонатина, сонатина для детей, учебный репертуар, жанр сонатины, технически доступные циклические произведения, неоклассицизм, национальный колорит, Арам Хачатурян, Александр Арутюнян, Тигран Мансурян, Рубен Саркисян.

Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԻՆ. ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԷՎՈԼՅՈՒՑԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ

Այս հոդվածում մեր ուշադրության կենտրոնում է դաշնամուրային սոնատինի ժանրը: Անդրադառնում ենք ժանրի բնութագրմանը և առանձնահատկություններին: Վերլուծվում է Արամ Խաչատրյանի «Սոնատինը», որը թեև հայկական դաշնամուրային սոնատինների առաջին օրինակներից է, այնուամենայնիվ գնահատվում է որպես կոմպոզիտորի ստեղծագործական մեծագույն հաջողություն այդ դժվարին ոլորտում: «Սոնատինի» որոշ ստեղծագործական միտումներ զարգացում են ստանում հայ կոմպոզիտորների հետագա սերունդների դաշնամուրային սոնատիններում: Զեկույցի շրջանակները թույլ չեն տալիս դիտարկել տվյալ ժանրի ողջ շերտը, ուստի մենք անդրադառնում ենք Ալեքսանդր Հարությունյանի, Տիգրան Մանսուրյանի և Ռուբեն

Սարգսյանի դաշնամուրային սոնատինների առանձնահատկություններին և նորարարություններին:

Բանալի բաներ – հայկական դաշնամուրային սոնատին, դաշնամուրային սոնատին, Արամ Խաչատրյան, Ալեքսանդր Հարությունյան, Տիգրան Մանսուրյան, Ռուբեն Սարգսյան:

Sofya GHAZARYAN

ARMENIAN PIANO SONATINA: ON THE PROBLEM OF EVOLUTION OF A EUROPEAN GENRE

In this article, the genre of sonatinas for piano is studied, its semantics and specifics. Aram Khachaturian's "Sonatina" is analyzed, which, albeit one of the first examples of the genre in Armenia, is considered among the composer's top achievements in this difficult repertoire field. Some of the creative ideas from Khachaturian's "Sonatina" were further developed by the succeeding generations of Armenian composers. Because of the limited frame of the presentation, we will address the innovations and peculiarities of sonatinas by the Armenian composers Alexander Harutyunyan, Tigran Mansuryan and Ruben Sargsyan.

Key words – Armenian piano sonatina, genre of sonatinas for piano, Aram Khachaturian, first examples of Armenian sonatinas for piano, Alexander Harutyunyan, Tigran Mansuryan, Ruben Sargsyan.

Անուշ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐԳՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԵՐԸ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

Հարց- Ճի՞շտ կլինի ասել, թե ձեր լավագույն արտադրանքը մնում են ձեր թատերգությունները և կարճ պատմվածքը և ո՛չ վեպերն ու ինքնակենսագրականները:

Վ.Ս.- Կարծում եմ՝ նախընտրության հարց է, կարող է լինել<...>: Եթե անհրաժեշտ է ձևին անձնատուր լինել, ապա ես էլ ձեզ նման պատմվածքներին ու թատերգությանը կտամ նախասիրությունս¹:

Հատվածը Վիլյամ Սարգսյանի և Կարիկ Պասմաճյանի հայտնի հարցազրույցից է: Մեր այս ուսումնասիրության թեման ևս հեղինակի արձակի և դրամատուրգիայի սահմաններում է. սարդանական արձակ երկերի բեմադրությունների և հատկապես արձակի և դրամատուրգիայի ներթափանցումների շուրջ՝ ո՛չ գրական, այլ բեմական ձևի իմաստով: Սարգսյան ինքը սեփական արձակը վերամշակել, վերարտադրել է իբրև դրամատիկական ստեղծագործություն /օր.¹ «Իմ սիրտը լեռներում է»/, սա գրական աշխարհում ընդունված երևույթ է: Սակայն այստեղ խոսքը Սարգսյանի արձակը բեմավորելու, թատրոնի լեզվով՝ ինսցենիրովկա անելու, ռեժիսորական հեղինակային տարբերակներ մշակելու մասին է: Երևույթ, որը բավական հետաքրքիր դատողությունների և դիտարկումների դաշտ է բացում մեր առջև: Եվ ապա՝ նաև մի շարք հարցադրումներ է առաջադրում, որոնք, անշուշտ, սահմանման կարիք ունեն:

Սարգսյանագետները հաշվում են Սարգսյանի գրչին պատկանող մոտ 2000 ստեղծագործություն, դրանցից 1500-ը՝ պատմվածքներ, 250-ը՝ պիեսներ: Սա իսկապես հսկայածավալ ժառանգություն է թե՛ արձակի, թե՛ դրամատուրգիայի տեսանկյունից: Սակայն ավելի զարմանալի է դրամատուրգիական նման առատությունը: Նման ուրիշ արագություն թատրոնի պատմության մեջ

դժվար է ցույց տալ: Պիեսների մեծ մասը դեռևս անտիպ են և սպասում են իրենց ժամանակին:

Ի՞նչն է ստիպում հայ ռեժիսորներին շրջանցել դրամատուրգիական այդ հսկայածավալ ժառանգությունը և հիմնականում դիմել նրա փոքր արձակին, երբեմն նաև վեպերին և ինքնակենսագրական երկերին:

Նման բեմադրությունների մեջ տարանջատել ենք մոտեցման մի քանի հիմնական տեսակ. մի դեպքում միահյուսվում են դրամատիկական երկը և պատմվածքները /Նարինե Մայլան՝ «Պատմություններ գնացքում»/, այլ դեպքում վերցված է մեկ պատմվածք /օր.² «Հայ Մուկը»՝ Հասմիկ Տեր-Կարապետյան/, երրորդ տեսակը պատմվածքի, վեպի և պիեսի ներթափանցումն է /Արմեն Էլբակյան՝ «Չե՞ս պարի ինձ հետ»/, չորրորդ դեպքում ռեժիսորական դրամատուրգիան կազմված է զուտ պատմվածաշարից /Հենրիկ Մայլան՝ «Իմ անունը Արամ է» և Նիկոլայ Ծատուրյան՝ «Փրկության կղզի»/: Կան բեմադրություններ՝ հեղինակի ինքնակենսագրական երկերի հենքով: Նկատվում են նաև բեմադրություններ այսպես կոչված «ըստ» որևէ դրամատիկական երկի /օր.³ «Դուք մտնում եք աշխարհ», ռեժ.⁴ Ա.Էլբակյան, ըստ Վ.Սարգսյանի «Տարեկանի արտում» պիեսի/: Այս վերջին տարբերակի դեպքում հիմնականում փոխվում է նաև պիեսի վերնագիրը, բեմադրիչը մշակում է Սարգսյանի պիեսի իր տարբերակը, այսպիսով իրեն ապահովագրում քննադատությունից՝ հեղինակային դրամատուրգիային կամայականորեն վերաբերվելու համար:

Մի առանձին դեպք է Սարգսյանի «Օպերա-օպերա» ստեղծագործությունը² /Սարգսյանը հեղինակ է այս կարգի բազմաթիվ մինի պիեսների/: Երկու-էջանոց պիես-մոդել, որին ավելի շատ հատուկ են արձակի յուրահատկություններ: Հենց այս մոդելն է ծառայել 1991 թվականին «Գոյ» թատրոն-լաբորատորիայի 2,5-ժամանոց ինքնատիպ տոն-ներկայացման համար /բեմադրիչ՝ Սամսոն Ստեփանյան/: Սարգսյանի տեքստն այս անգամ ևս ծառայել է որպես նյութ՝ բեմադրիչի մտահղացումները կյանքի կոչելու համար: Թեև մամուլից տեղեկանում ենք, որ բեմադրությունը լիովին «սարդանական» էր:

Իսկ «Ի՞նչն է Սարգսյանին բնորոշում որպես գրող, հարցնում է ամերիկացի քննադատը և պատասխանում,- նա եռուն է, պոռթկուն ու խելացի, նա սիրում է ինքն իրեն և անթաքույց ներահայաց է, նա տխուր է, նրբազգաց ու մարդկային, նա միամիտ է ձևանում, բայց ամենևին միամիտ չէ... Նա ատում է

¹ Վիլյամ Սարգսյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, Կարիկ Պասմաճյան, Մինչև վերջ Վիլյամ Սարգսյանի հետ, էջ 405:

² Բեմ 1 ⁹⁰ «Օպերա-օպերա», էջ 84:

դաժանությունն իր բոլոր դրսևորումներով, նա հարգում է մարդկային հպարտությունն ու արժանապատվությունը»³: Սարոյանի ժամանակակից քննադատ Բարթըն Ռասքոյի այս բնորոշումը տարածվում է Սարոյանի առհասարակ ամբողջ ստեղծագործության վրա, սակայն քննադատը նկատի ունի մասնավորապես Սարոյանի արձակը:

Նկատենք, որ հայ բեմադրիչները բավական ազատ են Սարոյանի ստեղծագործություններին բեմական մեկնաբանություններ տալու հարցում: Այս միտումը չենք դիտարկում բացասականի կամ դրականի համատեքստում, այլ փաստում ենք իրողությունը: Բացի այդ, «Թռչող ճոճածողով պատանու» նախաբանում Սարոյանը բավական համարձակ հայտարարություններ է անում՝ գրելով, որ հրաժարվում է դասական բոլոր օրենքներից, որոնք մշակել են գրողները, և խորհուրդ է տալիս հետևել քո իսկ հորինած օրենքներին: Ահավասիկ յուրատեսակ թույլտվություն և անցաթուղթ՝ տրված Սարոյանի կողմից նաև իր ստեղծագործություններին ազատորեն, անկաշկանդ վերաբերվելու, ինչից առանց վարանելու օգտվում են բեմադրիչները՝ հորինելով սարոյանական «թատրոնի» իրենց տեսակը:

Աճեմյանի «Իմ սիրտը լեռներում է»-ից հետո, որը հայ հանդիսատեսի առաջին ծանոթությունն էր առհասարակ Սարոյանի հետ, սարոյանական երկի բեմադրության հաջորդ ուշագրավ փորձը 1972-ին պատանի հանդիսատեսի թատրոնում «Մարդկային կատակերգություն» վիպակի՝ Յուրի Էլյանի բեմադրությունն է, որը հետագայում նա բեմադրում է նաև հեռուստաթատրոնում /այն «դասականի համարում ունեցավ հեռուստատեսային ներկայացումների դաշտում»⁴,- գրում է քննադատը/: «Էլյանը հրաշալի է զգում հոգեբան-թատերագիրներին <...>: Բեմադրիչը քաջ գիտե, թե Սարոյանի համար ինչն է կարևոր և հատկանշական»⁵,- շարունակում է նա: Էլյանը վիպակը բեմադրել է մի քանի անգամ, այդ թվում՝ իր ղեկավարած Նոր Արեշի ժողովրդական թատրոնում՝ փոքր-ինչ այլ շեշտադրումներով: Մամուլից տեղեկանում ենք, որ արձակի բեմադրության/այն էլ ծավալուն արձակի/ այս փորձը նշանակալից երևույթ է եղել հայ թատրոնի պատմության այս փուլում՝ իր հոգեբանական-

³ Վիլյամ Սարոյան, Ընտիր երկեր, հ. 4, Նատայա Գոնչարի «Վիլյամ Սարոյանի կյանքն ու ստեղծագործությունը» հոդվածից, էջ 415:

⁴ Վարսիկ Գրիգորյան, Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում, Երևան, «Վան Արյան-2010», էջ 21:

⁵ Նույն տեղում:

դաստիարակչական նշանակությամբ՝ ո՛չ միայն պատանի, այլև ավագ հանդիսատեսի համար:

Սարոյանի արձակի բեմադրության մեկ այլ ուշադրության արժանի երևույթ է դառնում 1983թ. Հենրիկ Մալյանի «Իմ անունը Արամ է» բեմադրությունը իր իսկ հիմնադրած «Կինոտան թատրոն-ստուդիայում», որը 88-ին վերանվանվում է բեմադրիչի անունով: Նա միավորում է Սարոյանի համանուն պատմվածաշարից հինգ պատմվածք՝ «Իմ անունը Արամ է», «Ճամփորդություն Համֆորդ», «Վարսավիրը, ում քեռու գլուխը կրծել, պոկել էր վագրը», «Խեղճուկրակ արաբը» և «Նարինջները»: «Դա մի սովորական ներկայացում չէր, այլ մի շքեղ հանդիսանք», - կարդում ենք ներկայացման մասին: Այս ներկայացումը դարձել է Հենրիկ Մալյան տաղանդավոր բեմադրիչի աշխարհայացքի, մանկավարժ-ռեժիսորի տաղանդի, ճաշակի և իմպրովիզի նրա փայլուն ունակության, պոետականության հանրագումար: Այստեղ եղել է թե՛ Մալյանի սիրած Պապի կերպարը/Գրիգոր Բաբայան/, թե՛ հայ տատը/Լիզա Ազիզյան/, թե՛ պատմող մանչուկը/Աշոտ Ադամյան/ և այլք: Ներկայացման տարբեր հատված-պատումները միաձուլվում են կինոժապավենի վրա կադրի հերթագայության սկզբունքով, ամենուր առկա են Մալյանի կինոմտածողությունը, ջինջ սարոյանական ոգին ու շունչը: Ինքը Մալյանն իր «Երկխոսություն երրորդի համար» հուշերի գրքում գրում է. «Վիլյամ Սարոյանի բոլոր պատմվածքների և բոլոր պիեսների հերոսը ինքն է, այդ պատճառով անկախ գործողության այս կամ այն վիճակից, ամենակարևորը նրա բառն է, խոսքը, իմաստը»⁶: Բառը, իմաստը, ահա թե ինչն է կարևորում տաղանդավոր բեմադրիչը՝ այս մեկ նախադասությամբ բացելով Սարոյանին մոտենալու իր մեկնակետը՝ լինի դա պիես, թե արձակ ստեղծագործություն:

Այս սկզբունքն է հետագայում որդեգրում Հենրիկ Մալյանի դուստրը՝ Սարոյանական տարվան ընդառաջ «Հենրիկ Մալյանի անվան թատրոնում» 2008-ին բեմադրելով «Պատմություններ գնացքում» ներկայացումը: Ներկայացման հիմքում դարձյալ Սարոյանի հինգ ստեղծագործություններն են՝ «Խորհուրդներ ամերիկացի ճանապարհորդին», «Հանճարը», «Բիթլիս», «Խեղճուկրակ արաբը», «Վարսավիրը, որի քեռու գլուխը կրծել, պոկել էր կրկեսի վագրը» պատմվածքները և «Պինգ-Պոնգ խաղացողները» պիեսը: Նկատենք՝ պատմվածքներից երկուսը կրկնվում են երկու Մալյանների բեմադրություններում: Սակայն Նարինե Մալյանի ներկայացման ծրագրի վրա գրված է

⁶ Հենրիկ Մալյան, Երկխոսություն երրորդի համար, էջ 173:

«Ֆանտազիաներ Սարոյանի պատմվածքների թեմաներով» արտահայտությունը, ինչը մի տեսակ ավելի մեծ ազատության հնարավորություն է ընձեռում երևակայության համար: Նարինե Մալյանը հարցազրույցներից մեկում ասում է. «Հենրիկ Մալյանի բեմադրած սարոյանական բեմադրությունը սկզբում ինձ խանգարում էր: Որպեսզի չկրկնեմ, ես ընտրեցի մեկ այլ, արմատապես տարբերվող ուղի»⁷: Այո՛, ընդհանուր սկզբունքը մեկն է, սակայն Ն.Մալյանը ընտրում է ներկայացման մատուցման ռեժիսորական ավելի բազմաշերտ ձև՝ թատրոն, կինո, համր կինո, մուլտիպլիկացիա, պար, երգ, հանդիսանք, պատում: Այս վերջինն ամենակարևորն է, քանի որ հինգ պատմվածքները, ինչպես մեկ գնացքի հինգ վագոններ, պատումի սկզբունքով կաշում են իրար և ստեղծում այն ներքին գործողությունը, որն արտաքուստ չկա այս պատմվածքներում, սակայն բեմադրությունում յուրովի է արտահայտվում յուրաքանչյուր դրվագի ներքին տրամաբանության սահմաններում: Հումոր, թախիծ, խիղճ ու ծիծաղով հագեցած այս ռետորկ բեմադրությունը ժամանակակից սարոյանական բեմադրություններից ամենահիշարժաններից է:

Ուշադրության են արժանի վերջին տասնամյակում բեմադրվածներից Նիկոլայ Ծատուրյանի «Փրկության կղզին» Համազգայինի թատրոնում: Ն.Ծատուրյանը Սարոյանի ստեղծագործությունը մեկնաբանող առաջին բեմադրիչներից է /դեռևս 1986 թվականին մայր թատրոնում երիտասարդ Ծատուրյանը բեմադրել է Սարոյանի «Քո կյանքի ժամանակը» պիեսը/: Համազգայինի «Փրկության կղզին» ներկայացման հիմքում «Ոստրեն և Մարգարիտը» պատմվածքն է, այն հատուկ թարգմանվել է թատրոնի համար, և պատմվածքի հիման վրա Ն.Ծատուրյանը ստեղծել է սեփական ռեժիսորական դրամատուրգիան: Ծատուրյանի պիեսի համար թեմատիկ առանցք են դառնում նաև Սարոյանի «Յոթանասուն հազար ասորի» և ևս մի քանի պատմվածքների սյուժետային գծեր ու մոտիվներ՝ իբրև ներկայացման ներքին իրադրությունները մեկը մյուսին կապող օղակներ: Կերպարները հանդիսատեսին են ներկայանում ասես Սարոյան բեմադրելու համար բարի ավանդույթ դարձած կաղապար-դիմակ հոգեհարազատ կերպարներով: Այս դիտարկումից զերծ չի մնում նաև փոքրիկ Քլեյի դերակատար Տաթևիկ Ղազարյանի խաղը: Թեև ներկայացման առաջին պլանում վարսավիր-Դավիթ Հակոբյանի ու գրող-Կարեն Զանիբեկյանի վարպետ դերակատարումներն են, սակայն Տ.Ղազարյանի անմիջական ու վարակիչ երեխան անտարբեր չի թողնում: Նրան նույնպես

⁷ http://www.rau.am/gazeta_kp/?p=7&stid=151.

հանդիսատեսը կարծես վաղուց ճանաչում է՝ հայ բեմում դեռևս 61 թ.-ից Վարդուհի Վարդերեսյանի Ջոնիի ձևավորած ավանդույթի համաձայն: Տաթևիկի ընտրած արտահայտչամիջոցները, խաղակերպը, ներքին հոգեվիճակն ու արտաքին կերպարային ընդգծումներն անվրեպ հիշեցնում են սարոյանական մանչուկին՝ ազնիվ, կենսասեր, լավատես, չուսահատվող, պրպտող, տարիքից հասուն դատող, մտածող երեխայի կերպարը:

Արմեն Էլբակյանի «Չե՛ս պարի ինձ հետ» բեմադրությունը հենված է «Քո կյանքի ժամանակը» պիեսի վրա: Հեղինակային խոհեր կան «Ցուրտ օրը» պատմվածքից և «Մարդկային կատակերգություն» վիպակից: Առանձնացված են Ջո, Քիթի Դյուվալ և Թոմ կերպարները, վերջին երկուսին Աննա Էլբակյանն է կերպավորում, Ջո-ն ենթադրվում է, որ ինքը՝ Սարոյանն է: Սարոյանի տարբեր ժանրերի հանրագումար այս բեմադրությունը լիովին իրավունք ունի կոչվելու հեղինակային թատրոն, հեղինակային ներկայացում: Փոխված են թե՛ «Քո կյանքի ժամանակը» պիեսի սյուժետային հիմնական գծերը, թե՛ մյուս ստեղծագործություններից ներմուծումները բավական սուբյեկտիվ մեկնաբանություն ունեն, սակայն ընդհանուր առմամբ սա մի վառ, գունեղ, տպավորիչ բեմադրություն է, որն առաջնային գծում է սարոյանական «ժանրային սինթեզ» բևեռի ներկայացումների մեջ: Ներքին դրամայով և բանաստեղծականությամբ լեցուն այս բեմադրության յուրահատուկ ձեռքբերումը կամերայնությունն է, զգացմունքների ու հույզերի ինտիմ հոսքը, որն ուղեկցվում է Աննա Էլբակյան-Քիթի Դյուվալի անմիջական, ինքնատիպ երգերով և ամուսինների այնքան սպասված պարով: Պարը բեմադրության ալեգորիկ այն լուծումն է, որն էլ շղթայում է բեմադրության գաղափարական մոտիվները՝ շարունակ մտովի ուղղորդելով դեպի Էլբակյանների հեղինակած վերնագիրը՝ «Չե՛ս պարի ինձ հետ»: Առհասարակ, Արմեն Էլբակյանը Սարոյանի ամենամեծ թվով ստեղծագործությունները բեմադրած ռեժիսորներից է, ուստի նա ձեռք է բերել Սարոյանին այսչափ յուրովի մեկնաբանելու իր իրավունքը:

Մեր կարծիքով սարոյանական ստեղծագործությունների ժանրասեռային նման զուգորդումների և ներթափանցումների հիմնական պատճառները երկուսն են. բեմադրիչները, չցանկանալով շարունակաբար կրկնել հայ բեմում արդեն բեմադրված սարոյանական հայտնի պիեսները /իսկ ձեռքի տակ էլ չունենալով այլ պիեսների թարգմանություններ/, դիմում են արձակ ստեղծագործություններին: Այստեղ հիմնախնդիրը կտրուկ փոխում է իր սլաքները և դառնում ավելի շատ թարգմանական պակասի խնդիր: Եվ երկրորդ՝ Սարոյանի դրամատուրգիան, որն առատ է բեմադրիչին մի կողմից օգնող, մյուս

կողմից ուղղորդող, պարտադրող ռեմարկներով, որը չունի դրամատուրգիական ավանդական կառույց, և որը բեմադրական բոլորովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություններ է առաջացնում բեմադրիչների համար: Վերջիններս նախընտրում են արձակ ստեղծագործությունների կամ ժանրասեռային ներթափանցումների արդյունքում ստեղծել սեփական նախասիրություններին և հնարավորություններին հարմար նոր ստեղծագործություն: Այսպիսով, սարդանական ստեղծագործությունը ծառայում է նրանց համար որպես առատ նյութ, թեմա, որից օգտվելով՝ կառուցում են սեփական բեմադրությունները: Խոսելով Սարդանի դրամատուրգիայի մասին՝ Ս. Կույումճյանն ասում է. «Այս պիեսները ձեռնոց են նետում ամենատաղանդավոր ռեժիսորների կարողություններին, այն պարադոքսների պատճառով, որոնք փորձում են բացահայտել: Նրանց ուժն ու փայլը պայմանավորված են ո՛չ թե գործողությամբ ու ինտրիգով, այլ լեզվով ու գաղափարով»⁸:

Բեմադրիչներից ոմանք, ովքեր հատկապես Սարդանի պատմվածքներն են բեմադրում, պնդում են, որ հեղինակի փոքր արձակը շատ ավելի թատերային է նրա դրամատուրգիայից և ձգտում է բեմ: Այո՛, գուցե Սարդանի արձակն ունի խաղարկային բնույթ, սակայն դրամատուրգիայում խաղի դրսևորման պայմաններն ու կանոններն այլ են: Այս գրական սեռն ի սկզբանե նախատեսվում է բեմի համար, ուստի հեղինակին արդեն իսկ պարտադրում է բեմի պայմանականության և դերասանի առկայության գործոնները: Հետևաբար տեքստը ծնվում է խոսքի, գործողության և խաղի զուգակցումով կամ նույնացումով: Որքան էլ որ բեմական լինեն Սարդանի պատմվածքները, միևնույն է, Սարդանի դրամատուրգիան մնում է առաջնային բեմադրիչների համար: «Խաղը որպես խաղ գիտակցվում է հրապարակային պայմաններում, կարգավորվում, վերածնվում հանդիսակարգի և հանգում բեմականության և թատերային ձևի...»⁹, -գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը: Հետևաբար այս կամ դրամատուրգիայի «բեմական» լինել կամ չլինելը մեծապես կախված է բեմադրիչից և այն բանից, թե որքանով է նա տիրապետում «հրապարակային պայմաններ» ասվածի յուրահատկություններին:

Հետաքրքիր համայնապատկեր բացեց մեր առջև Սարդանի 100-ամյակի կապակցությամբ 2008-ին Հայ ֆեստ թատերական միջազգային փառատոնի շրջանակում «Սարդան ֆեստը» էջը: Այդ օրերին ներկայացվեցին 13 բե-

մադրություն տարբեր երկրներից և Հայաստանից: Փառատոնը մեզ տալիս է հետևյալ պատկերը. ներկայացումների գերակշիռ մասը՝ 13-ից 8-ը, եղել են արձակի հիման վրա/պատմվածք, վիպակ, ինքնակենսագրություն/, պիեսներից երեքը՝ «Հերստած մի գնա», «Հեյ ով կա» և «Տարեկանի արտում» կրկնվում են երկուական անգամ, պատմվածքներից «Հայ մուկը» նույնպես երկու բեմադրությամբ է ներկայացված փառատոնի ընթացքում մանկական թատերախմբերի կողմից: Եվս մեկ դիտարկում. դրանց գերակշիռ մասում հերոսը ինքը՝ Սարդանն է: Ինչ է ստացվում, պիեսների անունները սահմանափակ են, պատմվածքների հանդեպ հետաքրքրությունը՝ անսպառ, բեմադրիչների կողմից մեծ է ձգտումը՝ վերստեղծել Սարդան անձի՝ մարդու, գրողի ու հատկապես հայի կերպարը: Սարդանին քննադատության մեջ մեղադրել են սեփական կենսագրությունն անվերջ պատմելու համար: Ինչին նա պատասխանել է, որ որևէ մեկին չգիտի իրենից ավելի լավ: «Սարդանը հեղինակ է, ում ամբողջ ստեղծագործությունը կարելի է բնութագրել իբրև մի միասնական, անվերջանալի պատմություն նրա մասին: Ահա թե ինչու գեղարվեստականորեն օրինաչափ է, որ նա սահուն անցնում է մաքուր ինքնակենսագրական ժանրերին և ձևերին»¹⁰, - գրում է Գոնչարը: Այս ելակետային մեկնաբանությունը գուցե առիթ է դառնում բեմադրիչների համար՝ տարբեր ժանրերի դիմելով խոսել Սարդանի մասին:

Բացի այդ, Սարդանին ճանաչողները պատմում են, որ նա կյանքում էլ բեմական և արտիստիկ մի անհատականություն է եղել: «Սարդանն ինքը յուրատեսակ կերպար էր կյանքում, «խաղի» ու մտքի խորության զարմանալի դաշնություն կար նրա առօրյա վարքագծում»¹¹, - գրում է Լևոն Անանյանը «Սարդանի կերպարը հայկական եռագրության մեջ» իր հոդվածում: Ուստի բացարձակորեն չի զարմացնում այն փաստը, որ Սարդանի կերպարը դառնում է շատ բեմադրությունների առանցք: Փառատոնին ներկայացված բեմադրություններից ոչ բոլորն են փայլում իրենց բարձր գեղարվեստականությամբ, դրանցից մի քանիսը պարզապես տուրք են հանճարեղ հայի հիշատակին: Այսպիսով, «Սարդան ֆեստը» մեզ մղում է գուցե թե ոչ այնքան մասնագիտական, որքան զգացական մի եզրահանգման՝ կարոտ Սարդանի անձի, նրա հայ

¹⁰ Гончар Н. Вильям Сароян и его рассказы, Ереван, изд. Ереванского университета, 1976, էջ 52:

¹¹ «Սարդանի ճշմարտության ետևից», միջազգային գիտաժողովի նյութեր, «Սարդանի կերպարը հայկական եռագրության մեջ» հոդվածից, Լևոն Անանյան, Սարդանի կերպարը հայկական եռագրության մեջ, էջ 23:

⁸ <http://www.vsu.am/files/04MeliksetyanL> էջ 61:

⁹ Հենրիկ Հովհաննիսյան, Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևան, 2003, էջ 335-336:

տեսակի նկատմամբ. ահա թե որն է Սարոյանի կերպարը բեմ բարձրացրած բեմադրիչների ենթագիտակցական մղիչ ազդակը¹²:

Այսօր կարելի է փաստել, որ այն բոլոր պիեսները, որոնք թարգմանվել են հայերեն, պարբերաբար և ո՛չ մեկ անգամ, բեմադրվել են տարբեր բեմադրիչների կողմից: Գրեթե 38 լեզվով թարգմանված հեղինակին հայերեն թարգմանելու նոր ալիք է այսօր բարձրացել: Այս ալիքի մեջ դեռևս դժվար է տարբերակել թարգմանական որակն ու խոսել թարգմանության գեղարվեստական չափանիշների մասին, բայց սա դրական մի միտում է, որ ստիպում է ուսումնասիրողներին նոր հայացքով, նորովի ընթերցել, վերանայել և մեկնաբանել Սարոյանի մեզ անծանոթ ստեղծագործությունները, որոնց մի մասն արդեն հասանելի է:

Անուշ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ

ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ ՓՈՐՁԵՐԸ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

Աշխատանքում ներկայացված է Վիլյամ Սարոյանի արձակ ստեղծագործությունների բեմական պատմությունը հայ բեմում՝ սկսած առաջին՝ 1972-ին պատանի հանդիսատեսի թատրոնում «Մարդկային կատակերգություն» վիպակի՝ Յուրի Էլյանի բեմադրությունից մինչև մեր օրերը: Սարոյանի արձակի բեմադրական փորձերում տարանջատել ենք մոտեցման մի քանի հիմնական տեսակ: Ընդհանուր առմամբ հայ բեմադրիչները Սարոյան բեմադրելիս բավական ազատ են վարվում գրական հենքի հետ, հաճախ դիմում են սարոյանական ստեղծագործությունների ժանրասեռային զուգորդումների և ներթափանցումների սկզբունքին՝ ստեղծելու համար իրենց նախասիրություններին մոտ ռեժիսորական նոր դրամատուրգիա:

Նման մոտեցումների հիմնական պատճառները, մեր կարծիքով, երկուսն են. բեմադրիչները, չցանկանալով շարունակաբար կրկնել հայ բեմում արդեն բեմադրված սարոյանական հայտնի պիեսները (ծեղքի տակ էլ չունենալով այլ պիեսների թարգմանություններ), դիմում են արձակ ստեղծագործություններին: Եվ երկրորդ՝ Սարոյանի դրամատուրգիան, որն առատ է բեմադրիչին մի կողմից օգնող, մյուս կողմից ուղղորդող, պարտադրող ռեմարկներով, որը չունի դրամատուրգիական ավանդական կառույց, և որը բեմադրա-

¹² Փառատոնին ներկայացված բեմադրությունների ամբողջական ցանկը տե՛ս Վարսիկ Գրիգորյանի «Վիլյամ Սարոյանը հայ թատրոնում» գրքի «Սարոյան 100, Հոբելյանական ներկայացումներ» գլխում, էջ 28-48, Երևան, «Վան Արյան-2010»:

կան բոլորովին նոր մեկնակերպ է պահանջում, դժվարություններ է առաջացնում բեմադրիչների համար:

Այսօր հեղինակի գրեթե 38 լեզուներով թարգմանված անտիպ գործերը հայերեն թարգմանելու նոր փուլ է սկսվել, ինչը նոր խնդիրներ է առաջ բերում ուսումնասիրողներիս համար՝ ոչ միայն մեզ անծանոթ Սարոյանին նորովի գնահատելու, այլև թարգմանական որակի քննության տեսանկյունից:

Բանալի բաներ - Վ. Սարոյան, Հայ ֆեստ, «Պատմություններ գնացքում», դրամատուրգիա, բեմադրիչ, «Փրկության կղզի», Ա. Էլբակյան, արձակ, հեռուստաթատրոն:

Ануш АСЛИБЕКЯН

ОПЫТЫ ПОСТАНОВОК ПРОЗЫ ВИЛЬЯМА САРОЯНА НА АРМЯНСКОЙ СЦЕНЕ

В работе представлена история инсценировок прозаических произведений Вильяма Сарояна на армянской сцене – от первой постановки повести “Человеческая комедия” в 1972 году режиссером Юрием Элояном на сцене Театра юного зрителя и до наших дней.

В опытах постановки прозы Сарояна мы выделили несколько основных подходов.

В целом, армянские режиссеры-постановщики обращаются с литературной основой прозы Сарояна довольно свободно, часто используя принцип сопряжения и взаимопроникновения разных жанров с целью создания новой, соответствующей их предпочтениям режиссерской драматургии. Подобный подход, по нашему мнению, имеет две причины. Одна из них: постановщики обращаются к прозе Сарояна, чтобы избежать постоянного повтора уже поставленных на армянской сцене известных пьес (сказывается недостаток переводов пьес Сарояна). Другая заключается в том, что драматургия Сарояна богата ремарками, которые, с одной стороны, помогают, а с другой – довлеют, направляя и обязывая режиссера следовать им, что вызывает определенные трудности при постановке и противоречия при создании собственной сценической концепции и интерпретации.

В настоящее время наблюдается новый всплеск перевода неопубликованных пьес и прозы Сарояна на армянский язык, что, в свою очередь, намечает новые темы для исследований, а именно: оценка неизвестного нам Сарояна и анализ качества переводов.

Ключевые слова – В. Сароян, Ай Фест, Истории в поезде, драматургия, постановщик, Остров спасения, А. Элбакян, проза, телетеатр.

Anush ASLIBEKYAN

ATTEMPTS TO PRODUCE WILLIAM SAROYAN'S PROSE ON THE ARMENIAN STAGE

The paper presents the history of dramatization of the prose by William Saroyan on the Armenian stage – from the first production of the novel “The Human Comedy” in 1972 by the stage director Yuri Eloyan at the Theatre for Young Audiences, up until the present day.

In the attempts to stage Saroyan's prose we have singled out several approaches.

On the whole, Armenian theater directors deal rather freely with the literary framework of Saroyan's prose, often employing the principles of interfacing and interpenetrating various genres to create a new drama, conforming to their preferences as a producer. Such an approach, in our opinion, has two reasons. One of them is that stage directors address Saroyan's prose in order to avoid the continual repetition of the already staged well-known plays (lack of translations of Saroyan's plays is obvious). The other reason is that Saroyan's drama abounds in remarks which, on the one hand, are helpful, yet on the other – they dominate, guiding and pushing the director to follow them. This brings about certain production difficulties and controversies at shaping own staging concept and interpretation.

Lately, a new wave of translating Saroyan's unpublished plays and prose into Armenian has been observed. This outlines new topics for the researchers, namely: assessment of unknown to us Saroyan, and analysis of the quality of translations.

Key words – W. Saroyan, Hai Fest, The Trains, drama, stage director, Salvation Island, A. Elbakyan, prose, TV theater.

Լուսինե ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Երևանի պետական համալսարան

**«ՄԱՐԻԱՄԻ ԵՎ ԵՂԻՍԱՔԵԹԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆ ԱՎԱԳ
ԾԱՂԿՈՂԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ. ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ
ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Այս աշխատանքում մեր ուսումնասիրության առարկան է Մարիամի և Եղիսաքեթի հանդիպումը ներկայացնող մանրանկարը 14-րդ դարի հայ մանրանկարիչ Ավագ Ծաղկողի արվեստում: Նկարչի ձեռագրական ժառանգությունից առայժմ մեզ հայտնի են Հանդիպման տեսարանը պատկերող երկու մանրանկարներ 1337-1340 թթ. (Մատենադարան, ձեռ. հ. 212, 157ա, նկար 1) Ավետարանում, ապա 1356-58 թթ. Աստվածաշնչում (Մատենադարան, ձեռ. հ. 6230, 420ա, նկար 2):

Երկու դեպքում էլ մանրանկարները պատկերված են Ղուկասի Ավետարանի համապատասխան հատվածում: Առաջին ձեռագրում այն հանդես է գալիս իբրև տեքստամիջյան մանրանկար, իսկ երկրորդում ամփոփվել է լուսանցքում¹: Հանդիպումը ներկայացնող այս մանրանկարներում կանայք ողջագուրվում են, իսկ նրանց որովայններում տեսանելի են երկու մանուկները՝ Հիսուսն ու Հովհաննես Մկրտիչը՝ ոսկեգույն լուսապսակներով: 1337-1340 թթ. Ավետարանում Հովհաննես Մկրտչի գլուխը փոքր-ինչ խոնարհված է՝ խորհրդրանշելով վերջինիս հնազանդությունը և երկրպագումը առ Քրիստոս²:

Երկու մանուկների պատկերումը մայրերի որովայններում պատկերագրական հետաքրքիր մանրամասն է. լատիներեն այն անվանում են *in utero*՝ ներարգանդային: Ըստ տեսաբանների՝ *in utero* պատկերագրությամբ առաջին օրինակները հանդիպում են արևելյան հուշարձաններում՝ 11-րդ դարից

սկսած³: Արևմտյան արվեստում պատկերագրական այս մանրամասնը պատկերող հնագույն օրինակներն ի հայտ են գալիս 14-րդ դարի սկզբում և այնուհետև բազմիցս հանդիպում ինչպես ձեռագրական, այնպես էլ կիրառական, մոնումենտալ դեկորատիվ արվեստներում⁴:

Առհասարակ, Հանդիպումը ներկայացնող տեսարանում երկու մանուկների առաջին անգամ ի հայտ գալը (դեռ ոչ մայրերի որովայններում) տեսնում ենք բյուզանդական հուշարձաններում՝ 9-րդ դարի կոստանդնուպոլսյան դպրոցին վերագրվող Խլուդովյան և 12-րդ դարի Բարբերինիի Սաղմոսագրքում⁵: Այս մանրանկարներում մանուկները պատկերված են ճարտարապետական շինությունների տանիքներին:

Ֆրանսիացի արվեստի տեսաբան Լ. Ռեոն *in utero* պատկերագրության նախատիպ է համարում բյուզանդական արվեստի այն նմուշները, որոնք ներկայանում են Մարիամի որովայնում մեղալիոնի մեջ Քրիստոս Էմանուելի պատկերով⁶: Այստեղ կարող ենք հավելել, որ երբեմն նաև Ավետման տեսարանում է հանդիպում մեղալիոնի մեջ ներկայացված մանկան պատկերը Աստվածամոր որովայնում:

Հայ արվեստում Հանդիպման տեսարանի *in utero* պատկերագրության առավել վաղ օրինակներ են Վասակ իշխանի Ավետարանի (Երուսաղեմ, սրբոց Հակոբյանց վանքի Մատենադարան, ձեռ. հ. 2568, 155ա) և 1286 թ. Հեթում արքայի Ճաշոցի (Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. հ. 979, 40ա) մանրանկարները:

Այսպիսով, Տիրամոր և Եղիսաքեթի հանդիպումը պատկերելիս մանրանկարիչ Ավագի համար իբրև պատկերագրական օրինակ կարող էին ծառայել թե՛ կիլիկյան 13-րդ դարի ձեռագրերի համանուն մանրանկարները, թե՛ նմանատիպ այլ ստեղծագործություններ⁷: Բացառված չէ նաև, որ նկարիչը

¹ 1337-1340 թթ. Ավետարանում Ավագը, լինելով ձեռագրի և՛ գրիչը, և՛ նկարիչը, հնարավորություն է ունեցել մանրանկարը զետեղելու տեքստում: 1356-58 թթ. Աստվածաշնչում այն հանդես է գալիս իբրև լուսանցանկար, քանի որ ձեռագիրը նախ 1314 թ. ընդօրինակվել է Մարտիրոս աբեղայի կողմից, ապա ավելի ուշ՝ 1356-58 թթ., նկարագրողվել Ավագի կողմից, և, չունենալով բավարար ազատ տեղ, նկարիչն այն պատկերել է լուսանցքում:

² Réau L., Iconographie de l'Art Chrétien, Ancien Testament, t. II, Paris, 1956, p. 445 et Nouveau Testament, t. II, Paris, 1957, p. 200; Schiller G., Iconography of Christian Art, v. I, London, 1971, p. 56:

³ Réau L., նշվ. աշխ., t. II, Nouveau Testament, p. 199-200:

⁴ Այս մասին մանրամասն տե՛ս Marie Velu A., La Visitation dans l'Art Orient et Occident V – XVI siècle, Paris, 2012, p. 111-121:

⁵ Նույն տեղում, p. 138-9:

⁶ Réau L., Iconographie de l'Art ..., t. II, Nouveau Testament, p. 200:

⁷ Կիլիկյան ձեռագրերին ծանոթանալու հնարավորություն Ավագը կարող էր ունենալ դեռ Գլաձորում ուսանելու տարիներին: Հիշատակարաններից մենք գիտենք, որ Գլաձորի համալսարան սովորելու են գալիս նկարիչներ Հայաստանի տարբեր ծայրերից, այդ

կարող էր ծանոթ լինել արևելյան և արևմտյան արվեստների օրինակներին, քանի որ Ավագը երկար տարիներ ապրել և ստեղծագործել է Սուլթանիեում: Այստեղ նա կարող էր առիթ ունենալ տեսնելու լատինական միջավայրում ստեղծված հուշարձաններ. ինչպես գիտենք, Սուլթանիեն XIV դարի սկզբին դառնում է Մարաղայի լատինական եպիսկոպոսության կենտրոնը:

1337-1340թթ. Ավետարանի «Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը» մանրանկարի արձագանքն այսօր կարող ենք տեսնել Մխիթարյանների հոգևոր կենտրոնում⁸ գործող եկեղեցու հարավային կողմում՝ պատի վերին հորիզոնական գոտում տեղադրված համանուն ստեղծագործությունում, որն արված է կտավի վրա սրբանկարիչ Լևոն Զաքյանի կողմից 2009-10թթ.: Նկարիչն Ավագի մանրանկարը ոչ թե կուրորեն ընդօրինակել, այլ ստեղծագործաբար է մոտեցել՝ հավելելով ճարտարապետական բնապատկեր և պատկերելով ծերունի Զաքարիային՝ իր տան շեմին կանգնած երկու կանանց ունկնդրելիս:

Այժմ անդրադառնանք այս տեսարանի իմաստաբանական մեկնությանը:

Կիլիկյան վերը թվարկված մանրանկարներում մանուկների պատկերման կապակցությամբ արվեստաբաններ Ս. Տեր-Ներսեսյանը⁹ և Ի. Դրամբյանը¹⁰ մեջբերում են Ղուկասի Ավետարանի տողերը «Եւ եղեւ իբրեւ լուաւ զողջոյնն Մարիամու Եղիսաբեթ, խաղաց մանուկն յորովայնի նորա» (Ա:41):

Սաղմուս 85 տող 11-ն ասում է. «Ողորմութիւն եւ ճշմարտութիւն պատա-հեսցին, արդարութիւն եւ խաղաղութիւն համբուրեսցին»: Ըստ 13-րդ դարի աստվածաբան և փիլիսոփա սուրբ Բոնավենտուրի՝ Մարիամի և Եղիսաբեթի

հանդիպման տեսարանը ճիշտ այս սաղմուսի տողերի կերպավորումն է¹¹: Սյուժեի գաղափարական հիմքերը, այսինքն՝ նախապատմությունը քննելիս ակնհայտ է դառնում, որ տեսարանը խորհրդանշում է Հին և Նոր Կտակա-րանների կապը՝ հանձնիս Մարիամի և Եղիսաբեթի, և Հովհաննես Մկրտչի և Հիսուս Քրիստոսի հանդիպումների¹²: Ըստ Լ. Ռեոյի՝ թեպետ այս տեսարանը պատկերվում է Նոր Կտակարանում, այն նաև կապ ունի Հին Կտակարանի հետ, քանզի Հովհաննես Մկրտչի վերջին մարգարեն է Իսրայելի և ավետա-բերը Մեսիայի¹³: Ըստ ֆրանսիացի տեսաբան Ժ. Բուսսեի՝ Մարիամի և Եղի-սաբեթի կերպարներն այս տեսարանում խորհրդանշում են եկեղեցին և սի-նագոգը¹⁴:

Հովհաննես Մկրտչի և Հիսուս Քրիստոս կապը հետաքրքիր կերպով դրսևորված է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող նշանավոր ձեռագրերից մեկում՝ 989 թ. էջմիածնի Ավետարանում (ծեռ. հ. 2374): Խոսքը վերաբերում է բուն ձեռագրին կցված չորս մանրանկարներին, որոնք ավելի վաղ թվագրություն ունեն՝ մոտ 6-7-րդ դդ.: Այդ մանրանկարներն են՝ Զա-քարիայի Ավետումը (228ա), Աստվածամոր Ավետումը (228բ), Մոգերի երկր-պագությունը (229ա) և Մկրտությունը (229բ)¹⁵:

¹¹ Մեջբերում ենք հետևյալ գրքից՝ Marie Velu A., La Visitation ..., p. 45. Տե՛ս նաև **Покров-ский Н.** Евангелие в памятниках иконографии преимущественно византийских и русских, Москва, 2001, стр. 132:

¹² Այս երկու կերպարների աստվածային առաքելության վերաբերյալ նախաքննության պատմությունն առավել մանրամասն տե՛ս Bell W., "An Enquiry into the Divine Missions John the Baptist and Jesus the Christ, London, 1810, second edition.

¹³ Réau L., Iconographie ..., t. II, Ancien Testament, p. 431.

¹⁴ Bissuet J., Ouvres Complètes de Bossuet, Évêque des Meaux, Tome Quatrième, Paris, 1856 p. 694: Աստվածածինն իբրև եկեղեցու նախատիպ և նրանց երկուսի կապի մա-սին առավել մանրամասն տե՛ս **Քյոսեյան Հ.**, Դրվագներ հայ միջնադարյան արվեստի աստվածաբանության, Ս. էջմիածին, 1995, էջ 232-236:

¹⁵ Վաղ քրիստոնեական արվեստում այսօրինակ պատկերագրական շարքը կարծես թե ընդունված է եղել, կարող ենք օրինակ բերել սիրիական ձեռագրերից 586 թ. Ռաբու-լայի Ավետարանը, որտեղ հաջորդաբար պատկերված են Զաքարիայի Ավետումը (3բ), Աստվածամոր Ավետումը (4ա) և Մկրտությունը (4բ):

թվում նաև Կիլիկիայից, ինչպես օրինակ՝ մանրանկարիչներ Պողոս Ակներցին և Մատթեոսը: Վերջիններս կարող էին իրենց հետ Գլաձոր բերել ձեռագրեր՝ ընդօրինա-կության համար: Կիլիկյան մանրանկարչության ազդեցությունը մենք չենք կարող կապել Ավագի՝ Կիլիկիայում լինելու հանգամանքի հետ, քանի որ 1337-40 թթ. Ավե-տարանը նա գեղագրել և նկարագրել է նախքան Կիլիկիա մեկնելը:

⁸ Կենտրոնի հասցեն է՝ Թամրուշի 36, Ավան, քաղաք Երևան:

⁹ Der Nersessian S., Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century, Washington, 1993, v. I, p. 112:

¹⁰ Դրամբյան Ի., Հեթում Բ արքայի Ճաշոցը (1286 թ. Հայկական նկարագրող մատ-յանը), Երևան, 2011, էջ 104:

Եթե վերոհիշյալ մանրանկարները լինեին առանձին թերթերի վրա, կարելի էր նրանց միասնաբար հանդես գալն այս ձեռագրում համարել զուտ պատահականություն, սակայն ինչպես տեսնում ենք, դրանք նկարված են միևնույն երկու թերթերի երկու էջերին՝ ցույց տալով Հովհաննես Մկրտչի և Քրիստոսի կապը պատմողական հաջորդականությամբ: Այս մանրանկարները պատմողական ամբողջություն են կազմում՝ սկսվելով Զաքարիայի Ավետմամբ և եզրափակվելով Մկրտությանը: Երկու պատմության երկու տեսարանները Փրկչի Սուրբ Ծննդի և աստվածային Հայտնության նախերգանքն են, իսկ դրանց հաջորդող երկու մանրանկարները նրա մարդկային և աստվածային ծննդի խորհուրդը ներկայացնող պատկերներ:

Զաքարիայի Ավետման միջոցով. «իրեշտակը Զաքարիա կբացատրել նորածին տղուն Մեսիային կարապետ լինելը և խոստացել փրկչին մօտալուտ հայտնությունը. և իրեշտակի օրհնությունը մարգարեական հոգով խոստած լինելուն՝ Զաքարիա Հին Օրենքի մարգարեներուն լրումը կհամարուի»¹⁶:

Զաքարիայի Ավետումից հետո իրեշտակն ավետում է նաև Մարիամին «ընտրուած Մեսիային կոյս մայրը լինելու», և բացատրում «թե ինչպես Եղիսաբեթ Աստուծոյ հրաշքով յղացած է իր ծերութեան օրը, ինքն ալ Աստուծոյ հրաշքով պիտի յղանայ կոյս մնալով»¹⁷: Աստվածամոր Ավետման միջոցով Քրիստոսի մարդեղացումը և ապագա աստվածային առաքելությունը մեկտեղվում են¹⁸:

Հետաքրքիր է, որ Մոզերի երկրպագությունը և ոչ թե Ծնունդն է այստեղ պատկերված, որը, իհարկե, պատահականություն չէ: Մանրանկարների նման ընտրությունը շեշտում է դրանց խորհրդանշական ընթերցումը: Ըստ Թ. Մեթիուսի՝ երեք մոզերն այս մանրանկարում միաժամանակ մարմնավորում են թագավորական և քահանայական դասերը¹⁹: Չպետք է մոռանանք նաև

¹⁶ **Օրմանեան արքեպս. Մ.**, Համապատում. չորս Աւետարաններուն պարունակութիւնը շարայարելով եւ համաձայնելով եւ բացատրելով պատմութեամբ, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 10:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 6-7:

¹⁸ **Marie velu A.**, La Visitation ..., p. 167:

¹⁹ **Mathews Th.**, The Early Armenian Iconographic Program of the Esmiacin Gospel, "East of Byzantium: Syria and Armenia in the formative period", Editors Garsoian N., Mathews Th., Thomson R., p. 206-207: Հեղինակն այս մեկնաբանությունը տալիս է՝ հիմնվելով պարականոն հայ գրականության վրա, տե՛ս Թանգարան հին և նոր դարձեցանք, Անկանոն գիրք Նոր Կտակարանաց, Վենետիկ, 1898, էջ 46-47:

մոզերի առաքելությունն այս տեսարանում, այն է՝ նրանց երկրպագումը Քրիստոսին, այսինքն՝ այն, ինչ անում է Հովհաննես Մկրտիչը Հանդիպման տեսարանում: Եկեղեցին այն բացատրում է «Յորովայնէ յորովայն երկրպագող կոչելով Յովհաննէս Կարապետը»²⁰: Հովհաննես Մկրտչի Ծննդյան կանոնին վերաբերող շարականներում այս կապակցությամբ կարող ենք կարդալ. «Ընդ ժամանել ծայնի ողջունին Մարիամու առ Եղիսաբեթ, խայտացեր ծայնդ ընդ առաջ բանին աստուծոյ, յորովայնէ ամլոյն երկրպագելով առ Քրիստոս»²¹:

Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ Հովհաննես Մկրտչի կերպարի կրոնաալլաբանական նախատիպեր են համարվում հինկտակարանյան դեմքերից Մովսեսը և Եղիան²²: Անշուշտ, այս մեկնաբանումների համար աղբյուր են հանդիսացել հենց Ավետարանները, ինչպես օրինակ՝ Ղուկասի Ավետարանում կարդում ենք. «Եւ ինքն եկեցցէ առաջի նորա հոգով զորութեամբ Եղիայի»²³ (Ա:17): Մարգարեական այն շնորհները, որ ունենում էր Հովհաննեսը, մկրտության միջոցով փոխանցվում են Քրիստոսին²⁴: Եվ Մկրտչի ինչպես քարոզչությունը, այնպես էլ մկրտությունը նախապատրաստում են ժողովրդին Քրիստոս-Մեսիայի (Փրկչի) մոտալուտ գալստյանը²⁵:

²⁰ Մեջբերում ենք հետևյալ աշխատությունից՝ **Օրմանեան արքեպս. Մ.**, Համապատում. չորս Աւետարաններուն ..., էջ 7:

²¹ Ձայքաղ Շարական յորում բովանդակին Հայաստանեայց սուրբ և ուղղափառ եկեղեցւոյ հոգենուազ պաշտօնեղութիւնքն ի փառաբանութիւն Աստուծոյ եւ ի մեծաբանս սրբոց նորա, Կ. Պոլիս, 1852, էջ 324:

²² Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Քյոսեյան Հ.**, Անանիա Սանահնեցի, Աստվածաբանական բնագրեր, Ուսումնասիրություններ, Էջմիածին, 2000, էջ 78: **Քեոսեյան Յ.**, Ատոմ Անճեազին եւ նրա ներքողը՝ նուիրում Յովհաննէս Մկրտչին, Մատենագիրք Հայոց, հ. Ժ, Ժ դար, Անթիլիաս-Լիբանան, 2009, էջ 808-809:

²³ Տե՛ս նաև Մատթեոս ԺԱ:14, ԺԷ:10-13, Մարկոս Թ:10, Հովհաննես, Ա:21:

²⁴ Mathews Th., The Early Armenian Iconographic Program of the Esmiacin Gospel ..., p. 211:

²⁵ **Սարգսյան սրկ. Ա.**, Հովհաննես Մկրտչի քարոզչությունը, «Էջմիածին» հանդես, Ա. Էջմիածին, 2009, Թ, էջ 43: Հովհաննես Մկրտչին նվիրված գրական առավել մանրակրկիտ տեղեկությունների համար տե՛ս նույն հեղինակի երկու այլ հոդվածներ՝ Հովհաննես Մկրտչի կերպարը Նոր Կտակարանում և հարակից գրականության մեջ, «Էջմիածին» հանդես, Ա. Էջմիածին, 2009, Ե, էջ 28-47 և Հովհաննես Մկրտչի վախճանաբանական քարոզչությունը և Հիսուս Քրիստոսի մկրտությունը, «Էջմիածին» հանդես, Ա. Էջմիածին, 2010, Դ, էջ 33-48:

Լուսինե ՍԱՐԳՍՅԱՆ

**«ՄԱՐԻԱՄԻ ԵՎ ԵՂԻՍԱԲԵԹԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ» ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆ ԱՎԱԳ
ԾԱՂԿՈՂԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ. ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ
ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Աստվածաշնչյան մեկ դրվագի՝ Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը ներկայացնող տեսարանի միջոցով մենք փորձեցինք ամբողջացնել պատկերագրական որոշ սկզբունքներ, որոնք բնորոշ են XIV դարի հայ մանրանկարիչ Ավագ Ծաղկողի արվեստին: Դրանք մի կողմից սնվում են ազգային մշակույթից, մասնավորապես կիլիկյան գրքարվեստից, մյուս կողմից իրենց զուգահեռներն ունեն արևելյան և արևմտյան քրիստոնեական արվեստներում:

Մանրանկարում մանուկ Հիսուսի և Հովհաննես Մկրտչի պատկերումը ոչ միայն պատկերագրական, այլև սյուժեի իմաստաբանությունն առավել ընդգրկուն դարձնող մանրամասն է և խորհրդանշում է Փրկչի սուրբ ծննդյան ու աստվածահայտնության ավետումը, որի ակունքները կարող ենք տեսնել վաղմիջնադարյան արվեստի հուշարձաններում, ինչպիսիք են 989թ. Էջմիածնի Ավետարանին կցված չորս մանրանկարները:

Բանալի բաներ – Մարիամի և Եղիսաբեթի հանդիպումը, մանրանկար, պատկերագրություն, աստվածաբանական մեկնություն, Զաքարիա, Հիսուս Քրիստոս, Հովհաննես Մկրտիչ, Ավետում, Մկրտություն:

Лусине САРГСЯН

**МИНИАТЮРА “ВСТРЕЧА МАРИИ И ЕЛИЗАВЕТЫ” В ИСКУССТВЕ АВАГА
ЦАХКОХА: ИКОНОГРАФИЯ И СЕМАНТИКА**

В статье анализируется миниатюра со сценой встречи Марии и Елизаветы и на ее основе выявляются некоторые иконографические принципы, характерные для искусства миниатюриста XIV века Авага Цахкоха. С одной стороны, искусство Авага Цахкоха подпитывалось армянской традицией, в частности, искусством рукописной книги Киликийской Армении XIII века, с другой – оно перекликалось с христианским искусством Восточной и Западной Европы.

В рассматриваемой миниатюре иконографические особенности изображений младенца Христа и Предтечи сильнее подчеркивают символику данной сцены, истоки которой можно проследить в раннехристианских памятниках, в

частности, в приложенных к Эчмиадзинскому Евангелию 989 г. четырех миниатюрах.

Ключевые слова – встреча Марии и Елизаветы, миниатюра, иконография, богословское осмысление, Захария, Иисус Христос, Иоанн Креститель, Благовещение, Крещение.

Lusine SARGSYAN

**“MARY’S MEETING WITH ELIZABETH” MINIATURE IN AVAG TZAGHKOGH’S
ART: ICONOGRAPHY AND SEMANTICS**

The paper analyzes the miniature on the biblical theme of “Mary’s Meeting with Elisabeth”. We tried to identify some iconographic principles, typical for the art of the XIV century Armenian miniaturist Avag Tsaghkogh. On the one hand, they stem from national culture, particularly, from the XIII century manuscript art of Cilician Armenia, and, on the other, they have reminiscences with the Christian art of Eastern and Western Europe.

The iconographic details of the portrayals of Jesus Christ and John the Baptist accentuate the theological interpretation of the scene, which origins may be traced back to early Christian art, such as the four miniatures in the supplement of the Echmiadzin Gospel of 989.

Key words – Mary’s Meeting with Elisabeth, miniature, iconography, theological interpretation, Zakharia, Jesus Christ, John the Baptist, Annunciation, Baptism.



Նկար 1.



Նկար 2.

Լիլիթ ՀԱԿՈԲՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ՓԱՐՎԱՆԱ» ՕՊԵՐԱՆ¹

«Արվեստագետներն իրենց մեջ կրում են իրենց
ժողովրդի կենսագրությունն ու պատմությունը»:

Մ. ՍԱՐՅԱՆ

Իրանահայ երաժշտական մշակույթը տվել է բազմաթիվ նշանավոր ներկայացուցիչներ՝ Լյուդվիգ Բազիլ, Համբարձում Գրիգորյան, Ավետիս Զամբազյան, Ռուբեն Գրիգորյան, Մանուել Մելիք-Ասլանյան և ուրիշներ: Այս երախտավորների մեջ առանձնանում է մի պայծառ անուն՝ Նիկոլ Գալանդերյան, կոմպոզիտոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ, ով իր կյանքի նշանավոր մի հատված՝ շուրջ 30 տարի, նվիրեց ստեղծագործելու սուրբ գործին:

Գալանդերյանը զրկվել էր երաժշտական լուրջ կրթություն ստանալու հնարավորությունից, ինչն, անշուշտ, հետագայում իր կնիքը թողեց նրա ստեղծագործությունների վրա: Սակայն բնությունը չէր զլացել օժտել նրան զգայուն և ազնիվ հոգով, երաժշտական ձիրքով և ստեղծագործելու անհագ տենչով, ինչն էլ գրավականն է այն ժողովրդականության, որ վայելում են նրա ստեղծագործությունները: Դժվար ու փշոտ էր ճամփան, լի զրկանքներով ու դառնություններով, որն անցնելու համար անհրաժեշտ էր ունենալ տոկուն կամք և անսասան հավատ դեպի իր գործը: Արվեստագետն իր բազմաթիվ երգերը, օպերաները մեծ մասամբ ձայնագրել է ու ներդաշնակել ամենաձանր պայմաններում՝ լքված ընտանիքից, քաշված մի փոքրիկ անհրապույր սենյակում, մերթ մի կտոր հացի ու մի բաժակ սև սուրճի առջև նստած, մերթ ցրտի հարվածների ներքո, հորինել է նա, միշտ հավատարիմ իր կոչմանը, մոռացության տալով իր անձնական երջանկությունը, երևույթներ, որոնք իսկական արվեստագետի հատկանիշներ են:

Գալանդերյանի երաժշտության ժողովրդական և լիրիկական կառուցվածքը բնորոշում է նրա արվեստի հասարակական արժեքը²: Նրա երաժշտու-

թյունն աչքի է ընկնում վառ պատկերավորությամբ: Գալանդերյանը գունեղ և արտահայտիչ հնչյուններով նկարագրել է հարազատ ժողովրդի ձգտումներն ու երազանքները, անկումներն ու վերելքները, տրամադրությունները և հույզերը, ինչն առանձին փայլ է հաղորդում նրա արվեստին:

Նրա երաժշտությունն օժտված է արվեստի մի շատ էական գծով: Չպետք է մոռանալ, որ դրամատիկական պայքարի արտահայտությունը երաժշտական արվեստում ամենադժվար գծագրությունն է: Դա հոգեբանական այն կոիվն է, որ պոեմի հերոսները մղում են իրենց ձգտած նպատակին տանող ճանապարհին հանդիպած խոչընդոտների դեմ: Դա երաժշտության դրամատիզմն է, որ պետք է ընթանա բնական, պարզ, աստիճանական զարգացումով և ներդաշնակ միությամբ ծովվի պոեմի հիմնական գաղափարի հետ³:

Կոմպոզիտորի ստեղծագործական ժառանգությունն ընդգրկում է և տարաբնույթ: Ժանրային լայն դիապազոն՝ քնարական-սիրային, մանկական երգերից մինչև գործիքային տրիոներ, կվարտետներ, վալսեր և այլն: Սակայն Գալանդերյանի երաժշտական արվեստում առանձնահատուկ տեղ են գրավում նրա օպերաները, որոնք իրենց գեղարվեստական հորինվածքով լուրջ և տոկուն աշխատանքի արդյունք են⁴:

Գալանդերյանի գրչին են պատկանում երեք օպերաներ՝ «Լավարի որսը», «Փարվանան», «Հովիվը»՝ ստեղծված շատ կարճ ժամանակահատվածում, ոգևորության մի պոռթկումով: Մինչ երաժշտական խոշոր կտավին անդրադառնալը, կոմպոզիտորն արդեն գրել էր բազմաթիվ քնարական-սիրային երգեր, որոնք, սակայն, այլևս չէին գոհացնում նրան:

Օպերա ստեղծելու առաջին փորձը թեև բավական խոչընդոտների հանդիպեց, բայց արդյունքում հաջողությամբ պսակվեց: Օպերան ամբողջությամբ բեմադրվեց, ինչն էլ ըստ երևույթին խթան հանդիսացավ նոր օպերա ստեղծելու գաղափարի ծագման համար:

1927 թվականին կոմպոզիտորը գրում է «Փարվանան»⁵, որի հիմքում ընկած է մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի պոեզիայի մարգարիտներից մեկը՝ «Փարվանա» բալլադը, որտեղ պոետը, օգտագործելով հեքիաթային սյուժե, վեր է հանում կատարելության հասնելու մարդու հավերժա-

³ Նույն տեղում, էջ 34-35:

⁴ Նույն տեղում, էջ 17:

⁵ 1927-ին Գալանդերյանը ստեղծում է «Փարվանա» ստեղծագործությունը: 1931-1932 թվականներին, պահպանելով այս երկի երաժշտության առանցքը, գրում է «Փարվանա» օպերան:

¹ Հոդվածը հրատարակվում է «Նիկոլ Գալանդերյանի օպերային ստեղծագործությունը» թեմայի շրջանակներում:

² **Երեմյան Ա.**, Երգահան Նիկոլ Գալանդերյան, Թեհրան, 1947, էջ 8:

կան ձգտումի գաղափարը: Գալանդերյանը բազմիցս անդրադարձել է մեծ բանաստեղծի պոեզիային՝ «Իմ սերը», «Է՛յ աստղեր, աստղեր», «Կաքավի ողբը», «Կանցնեն օրերն, Անուշ ջան» և այլն (շուրջ 15 երգ): Կոմպոզիտորն իր օպերան մեծ բանաստեղծի օրինակով անվանում է «Լեգենդա»: Ակունքը ժողովրդական է: Թումանյանն առաջին անգամ լսել է Ներսիսյան դպրոցի իր նախկին դասընկեր, հետագայում մանկավարժ և լեզվաբան Գրիգոր Վանցյանից: Այդ մասին Թումանյանի ծոցատետրերից մեկում գրված է. «Գրիգորն է լսել Ախալքալաք: Փարվանա (կրակի թիթեռ): Թագավորը մի աղջիկ է ունենում, ասում է՝ ով որ կրակ բերի, նրան կտամ: Գալիս է կրակի շուրջ պտտվում, որ կրակ տանի և միշտ ընկնում է մեջն այրվում»⁶:

Ընկերոջ պատմածը լսելուց հետո Թումանյանն այցելել է Փարվանա լիճը, նրա մոտակա գյուղերը և այստեղ, հավանաբար, նույն ավանդությունը լսել նաև ուրիշներից:

«Փարվանան» Թումանյանը գրել է 1902-ին Աբասթումանում, ինչպես երևում է Մ. Թումանյանին գրած նամակից: Առաջին անգամ տպագրվել է՝ ՄՃ, 1903, N 1, էջ 33-38, վերնագրի տակ՝ փակագծում, գրված է լեգենդ և ունի հետևյալ ծանոթագրությունը. «Փարվանա լիճը գտնվում է Ախալքալաքից 20 վերստ հյուսիս-արևելք: Փարվանա են կոչվում և՛ այն թիթեռները, որ թրթռում են ճրագի շուրջը»⁷:

Երկրորդ անգամ մշակված «Փարվանան» տպագրվել է՝ ԲԹ, և այնուհետև բոլոր ժողովածուներում: Տպագրվում է ԲՊ-ից⁸:

Տարիներ անց՝ 1931-1932 թվականներին, պահպանելով այս երկի երաժշտության առանցքը (հիմնականում խմբերգերը), Ն. Գալանդերյանը ստեղծում է «Փարվանա» երկու գործողությամբ օպերան՝ նոր լիբրետոյով և բալետային տեսարաններով: Լիբրետտոն կազմելիս նա հիմնական փոփոխության է ենթարկում կառուցվածքը. պատկերում է հայ ժողովրդի հեթանոսական շրջանի կենցաղը, մասնավորապես Նավասարդյան տոները: Ըստ Ցիցիլիա Բրուտյանի՝ օպերան զուրկ է երաժշտության դրամատուրգիական կառուցվածքից, այն գրված է երգաշարի սկզբունքով, հատվածային հաջորդականությամբ: Սակայն մենք կարծում ենք, որ օպերայում կան բազմաթիվ լայթմոտիվներ, ինչպես նաև լայթմոնայնություններ, որոնք խոսում են օպերայի ամ-

բողջական կառուցվածքի մասին (օրինակ՝ Փարվանա աշխարհը նկարագրող լայթմոտիվը, որն առաջին անգամ հնչում է օպերայի առաջին գործողության սկզբնամասում, սպասումի և պայքարի լայթմոտիվները, որոնք հանդես են գալիս արդեն երկրորդ գործողությունում, և յուրաքանչյուր անգամ նրանց անցկացումը երաժշտությանը հաղորդում է առավել լարված ու դրամատիկ բնույթ):

Հետաքրքրական է այն, որ Թումանյանի այս պոեմին անդրադարձել է նաև հայ մեծանուն կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանը: 1916 թվականին Թիֆլիսում առաջին անգամ տեղի ունեցավ Սպենդիարյանի և Թումանյանի հանդիպումը, որը հարստացրեց հայ երաժշտությունն այնպիսի մի գոհարով, ինչպիսին է «Ալմաստ» օպերան: «Իմանալով, որ Սպենդիարյանը փնտրում է սյուժե իր ազգային հայկական օպերայի ստեղծման համար, Թումանյանը կոմպոզիտորի ուշադրությունը դարձնում է իր «Անուշ», «Փարվանա» և «Թմկաբերդի առումը» պոեմների վրա: Սպենդիարյանն այդ ժամանակ, դեռևս ոչ բավականաչափ կապված լինելով Հայաստանի հետ, հրաժարվեց «Անուշի» սյուժեից, քանի որ այն անհերքելի գիտելիքներ էր պահանջում հայկական գյուղական առօրյայի և հայկական ժողովրդական արվեստի վերաբերյալ: «Փարվանայի» սյուժեն նրան թվաց ոչ լիարժեք զարգացում ունեցող և ժլատ որպես օպերային լիբրետո ծառայելու համար: Նրա ուշադրությունը գրավեց «Թմկաբերդի առումը» պոեմը, որն էլ հիմք հանդիսացավ Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի համար: Թեև կարելի է ենթադրել, որ Սպենդիարյանի նման ընտրությունը կապված էր այն բանի հետ, որ նա փնտրում էր հերոսական ազատագրական բնույթի սյուժե, ոչ թե լիրիկական («Անուշ») կամ հեքիաթային («Փարվանա»)»⁹:

Գալանդերյանի արխիվում պահվող «Փարվանա» օպերայի լիբրետտոն թվագրված է՝ «Թէիրան 1929 երաժշտական մասի պատրաստութիւնը սկսած Թէիրան 26 յովիսի 1931»: Այստեղ են նաև «Փարվանա» երաժշտական լեգենդի սևագրությունները, նախերգանքի պարտիտուրը (լարային կազմ և դաշնամուր), առանձին հատվածներ, որտեղ կոմպոզիտորը գրել է. «ամբողջութեամբ վերամշակւած է 1934 թականին եւ յաւելումներ ու ուղղումներ եղած է»:

Որպես օպերային ներկայացում՝ «Փարվանան» երբևէ չի բեմադրվել, «որովհետեւ հսկայ ծախսերի հետ կապված է եղել եւ բացի այդ էլ արգելափակաւ աւտոճառներ նպաստել են չբեմադրւելուն»¹⁰: Սակայն, ինչպես վկայում է հեղի-

⁶ Ованес Туманян. Собрание сочинений в 4-х томах, том 1, Поэмы и баллады, Ереван, 1969, стр. 418.

⁷ Նույն տեղում, էջ 418:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Тигранов Г. Армянский музыкальный театр, Ереван, 1956, стр. 286-287.

¹⁰ Գալանդերյան Ն., Օպերաներ, հ. է, Երևան, 2003, էջ 5:

նակը, եղել են համերգային կատարումներ: Ն.Գալանդերյանի կենսագիրը՝ Արամ Երեմյանը, գրում է. «Երաժշտությունը մշակում է գլխատրապես խառն մեծ երգչախմբի (13 կտոր) եւ սիմֆոնիկ նվագախմբի (14 կտոր) համար»: Կոմպոզիտորի արխիվում չկա «Փարվանայի» պարտիտուրը՝ գրված սիմֆոնիկ նվագախմբի, երգչախմբի և մենակատարների համար: Չկա նաև հեղինակի նշած 1934 թվականի ամբողջական խմբագրությունը: Սիմֆոնիկ նվագախումբ ասելով Արամ Երեմյանը գուցե նկատի է ունեցել լարային կազմը դաշնամուրի հետ: Համենայն դեպս, օպերայի պարտիտուրը կամ գործիքավորված ամբողջական տարբերակը մեզ չի հասել: Հրատարակության համար հիմք է ծառայել «Փարվանա» երաժշտական լեգենդի սևագիր կլավիրը՝ երկու տարբերակով, որոնք երկուսն էլ թվագրված են 1927 թ.¹¹:

Ինչպես վերը նշվեց, օպերան ունի հեքիաթային սյուժե: Հիմնական գործող անձինք են խառը երգչախումբը՝ որպես պատմող, հայրը՝ Փարվանա արքան (բաս), աղջիկը (մեցցո սոպրանո), ինչպես նաև կովկասցի քաջերը: Սկսվում է Ուլերտյուրայով (C, g-moll), որի երաժշտությունը զգայուն կերպով հաղորդում է այն լարված սպասումն ու անհանգստությունը, որ տիրում է հերոսներին գրեթե ողջ օպերայի ընթացքում: Հարկ է նշել, որ հեղինակը շատ քիչ է տեմպային նշումներ արել, ինչպես նաև դինամիկ նշաններն են քիչ, և միայն երաժշտական կտավի ֆակտուրան է, որ կարող է հուշել մեղեդու բնույթի մասին:

Ուլերտյուրայի հիմքում ընկած մեղեդիում կրկնվում և ընդգծվում է հիմնական տոնայնության՝ g-moll-ի տոնիկական հնչյունը: Ուլերտյուրայի ավարտին հիմնական թեման հնչում է արդեն փոփոխված. տասնվեցերորդական հնչյուններն իրենց տեղը զիջում են ութերորդականներին, որոնք կայունություն են հաղորդում լարված ընթացքին: Ուլերտյուրային հաջորդում է շատ կարճ ինտրոդուկցիան, որտեղ հնչող թեման հետագայում իր արձագանքն է գտնում երգչախմբի մոտ: Վերջինս օպերայի գլխավոր հերոսներից է: Ունենալով հեքիաթային սյուժե՝ օպերան կարիքն ունի պատմողի, որը տվյալ դեպքում խառը երգչախումբն է:

Առաջին գործողությունն սկսվում է խմբերգային նախաբանով: Այն խրոխտ և միևնույն ժամանակ խորհրդավոր փոքրիկ ավարտուն երաժշտական համար է, որը տալիս է նկարագիրը Փարվանա աշխարհի, որտեղ ծավալվում են իրադարձությունները: Փարվանայի թեմային հաջորդում է

սրընթաց զարգացող սեկվենցիաների շարքը նվագախմբի կատարմամբ, որտեղ կոմպոզիտորը կարծես հատուկ շեշտում է հարմոնիկ միևնույն 7-րդ բարձրացված աստիճանը՝ ընդգծելով g-moll տոնայնությունը: Ինտենսիվ զարգացող սեկվենցիաները հետզհետե թուլացնում են իրենց դիրքերը, հանդիպում է հեղինակի կողմից արված առաջին տեմպային նշումը՝ rit., և անմիջապես տոնայնական շեղում դեպի e-moll (Andante moderato): Նորից փոքրիկ նվագախմբային կտոր, որը ցուցադրում է նոր տոնայնությունը, որից հետո ամրապնդվում է Փարվանայի թեման՝ որոշակի փոփոխություններով և արդեն ոչ թե միևնույն կվինտային հնչյունից, այլ տոնիկական հնչյունից: Հերթական երաժշտական համարից հետո կոմպոզիտորը կրկին կտրուկ անցում է կատարում հիմնական g-moll տոնայնություն (2 տակտ): Այս անգամ արդեն հիմնական տոնայնությունը նվագախմբի մոտ ձեռք է բերում քայլերգի երանգներ:

Հաջորդ երաժշտական համարում երգչախմբի օգնությամբ Գալանդերյանը տալիս է արքայի դստեր նկարագիրը: Աղջկին այստեղ ներկայանում է իբրև մի հմայիչ գեղեցկուհու տիպար, որի նման գեղեցիկ եղնիկ դեռ ոչ մի որսորդ իր օրում չէր տեսել: Աղջկա կերպարը կերտելիս կոմպոզիտորը երգչախմբի ձայնաբաժնում կրկնում է նույն խրոխտ մեղեդին, որով տրվում էր լեռնային աշխարհի նկարագրությունը՝ ենթարկելով որոշակի փոփոխությունների:

Եկավ աղջկան կնության տալու երջանիկ օրը, և արքան ուրախ դեսպաններ ուղարկեց ամեն ամրոց և արքունիք: Եվ, ահա, համընդհանուր ցնծություն է: Եկել հավաքվել են կտրիճները Կովկասի ծեր Փարվանա թագավորի ապարանքի դիմաց և կազմ ու պատրաստ սպասում են մրցության ժամին: Բոլորի հոգին համակված է անհանգստությամբ: Այստեղ երաժշտության ֆակտուրան միանշանակ թույլ է տալիս լսել լարայինների պիցիկատոները, որոնց միջոցով կոմպոզիտորը ունկնդրին է փոխանցում տիրող լարվածությունը:

Հնչում են փողերը: Զարմանալին այն է, որ այդ տոնական և հանդիսավոր պահը նկարագրելիս կոմպոզիտորը հնչեցնում է քայլերգ փողայինների կատարմամբ, բայց միևնույն: Այս հակասությունը հիշեցնում է Չուխաճյանի «լուսավոր թախծի» գաղափարը, թեև, ի տարբերություն Չուխաճյանի, ում մոտ վշտի, թախծի զգացումն արտահայտվում է մաժոր տոնայնությունում (ասես վիշտն առանց հուսաբեկության), Գալանդերյանի մոտ ցնծությունը միախառնված է տխրության հետ:

Հնչում է արքայի մեղեդային երաժշտական համարը (6/8, g-moll): Արքան դիմում է դստերը, որ վերջինս ուշադրությամբ նայի քաջերին, ովքեր պիտի պայքարեն իր համար: Երաժշտական համարը համակված է ոգևորու-

¹¹ Նույն տեղում:

թյամբ: Լռության մեջ հնչում է գեղեցկուհու ծայնը (a cappella)՝ վերջ դնելով լարվածությանը, որն իր գագաթնակետին էր հասել:

Հուզված աղջիկը խնդրում է հորը չսկսել պայքարը, քանի որ իր համար ուժը չէ կարևորը: Սկսվում է երկխոսություն աղջկա և կովկասցի քաջերի միջև: Ի դեպ վերջիններիս ծայնաբաժինը վստահված է բասերին: Ասպետները չքնաղ փերու համար պատրաստ են նույնիսկ աստղեր իջեցնելու երկնքից, մինչդեռ գեղեցկուհին անշեջ հուրն է ուզում սրբազան, և նա, ով կրեթի այդ հուրը, նա էլ կդառնա իր փեսան:

Այսպիսի ավարտ է ունենում օպերայի առաջին գործողությունը, որը եզրափակում է երգչախումբը:

Առաջին և երկրորդ գործողությունների միջև ընկած են տարիներ: Երկրորդ գործողությունը կոմպոզիտորը, ինչպես և առաջինը, սկսում է ուվերտյուրայով, որին հաջորդում է ինտրոդուկցիան: Երկուսն էլ գրված են դո մի-նորում, որը, ինչպես գիտենք, ամենաողբերգական տրամադրություն հաղորդող տոնայնություններից է:

Նվագախմբի շատ փոքրիկ նախաբանին հաջորդում է երգչախմբի մուտքը: Երգչախմբի կատարմամբ հնչող մեղեդին շատ թախծուտ է, բայց միևնույն ժամանակ հույսի շող կա նրանում: Մինորի 7-րդ բարձրացված աստիճանը կարծես միակ լավատեսական նոտան լինի ամբողջ մեղեդիում:

Գեղեցկուհին հուսալքված է: Տխրությունը համակել է բոլորին: Նվագախմբային կտորներում կոմպոզիտորը հատուկ նշում է դա՝ օգտագործելով Triste տերմինը:

Աղջկա երաժշտական կտորները օպերայի 2-րդ գործողությունում ծանրանում են, դառնում ձգձգված: Սրանով կոմպոզիտորը փորձել է սպասումի զգացումը փոխանցել ունկնդրին: Երգչախմբի մեղեդին, ինչպես նաև արքայի ծայնաբաժնի մեղեդին, որոշակի փոփոխություններով իրենց արտացոլումն են գտնում նվագախմբի մոտ:

Օպերայի վերջնամասում բալետային տեսարան է՝ պար քայլերգի տեմպում, և ավարտվում է օպերան երաժշտական համարով՝ երգչախմբի կատարմամբ:

Գալանդերյանի օպերայի լիբրետոյից դուրս է մնացել Թումանյանի լեգենդի վերջին տունը, ինչպես նաև մինչ այդ հանդիպող բավականին մեծ կտոր՝ հինգ տուն: Հարկ է նշել, որ տեքստի մեջ բավականին շատ փոփոխություններ կան արված, որոնք հիմնականում միտված են լեզուն գրական հայերենով հնչեցնելուն:

Կարծում ենք, որ Գալանդերյանի այս օպերան պարտիտուրի ստեղծման կարիք ունի, ինչը հնարավորություն կտա լիարժեք ունկնդրելու կոմպոզիտորի չափազանց մեղեդային և քաղցրահնչյուն երաժշտությունը և, իհարկե, կնպաստի այն բեմադրելուն:

Լիլիթ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ՓԱՐՎԱՆԱ» ՕՊԵՐԱՆ

Իրանահայ երաժշտական մշակույթի նշանավոր ներկայացուցիչ, կոմպոզիտոր Նիկոլ Գալանդերյանի երեք օպերաների շարքում իր ուրույն տեղն է գրավում «Փարվանա» օպերան՝ երկու գործողությամբ և բալետային տեսարանով: Օպերայի հիմքում ընկած է հայ մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի համանուն բալլադը: Այն, ցավոք, երբեք չի բեմադրվել և պարտիտուրի ստեղծման կարիք ունի:

Բանալի բաներ – Գալանդերյան, «Փարվանա», օպերա, Թումանյան:

Лилит АКОПЯН

ОПЕРА НИКОЛА ГАЛАНДЕРЯНА “ПАРВАНА”

Из трех опер известного представителя ирано-армянской музыкальной культуры композитора Никола Галандеряна наиболее примечательна опера “Парвана” в двух актах с балетной сценой. В основе оперы лежит одноименная баллада знаменитого армянского поэта Оганнеса Туманяна. Опера, к сожалению, никогда не ставилась и нуждается в создании партитуры.

Ключевые слова – Галандерян, “Парвана”, опера, Туманян.

Lilit HAKOBYAN

"PARVANA", AN OPERA BY NIKOL GALANDERYAN

Among the three operas by the eminent representative of the Irano-Armenian musical culture Nikol Galanderyan, a special place holds "Parvana", an opera of two acts and a ballet scene. Based on the homonymous ballad by the great Armenian poet Hovhannes Tumanyan, the opera, unfortunately, has never been staged and needs creating a score.

Key words – Galanderyan, “Parvana”, opera, Tumanyan.

Սյուզաննա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԽճԱՆԿԱՐԻ ԱՐՎԵՍՏՐ ԿԱՐԱՎԵՏ ԵՂԻԱԳԱՐՅԱՆԻ ՄՈՏ

Խճանկարը դեկորատիվ-կիրառական արվեստի տեսակներից է: Այն ստեղծվում է բնական գունավոր փոքր կամ մեծ քարերից, խեցուց, երբեմն նաև՝ ապակուց և փայտից:

Կերպարվեստի այդ տեսակը գերազանցապես մոնումենտալ բնույթ է կրում:

Հայաստանում հայտնաբերված խճանկարները ցույց են տալիս, որ այդ արվեստը զարգացած է եղել դեռևս հեթանոսական ժամանակաշրջանում: Խճանկարչական արվեստի նմուշներ են պահպանվել Գառնիում, Արտաշատում, Դվինում, Էջմիածնում, Զվարթնոցում, Անիում, ինչպես նաև մայր երկրից դուրս՝ մի շարք հայաբնակ վայրերում (Երուսաղեմ, Կոստանդնուպոլիս, Վենետիկ):

Սկսած 20-րդ դարի կեսերից՝ Խորհրդային Հայաստանում երկրի տնտեսական վիճակի բարելավումը զուգորդվում էր կառուցապատման, քաղաքաշինության և ճարտարապետության ընդհանուր վերելքի հետ: Այդ իրողությունը իր հետ բերեց հետաքրքրության և պահանջարկի աճ մոնումենտալ-դեկորատիվ արվեստի ստեղծագործությունների նկատմամբ:

Տալով ժամանակաշրջանի բնութագրումը՝ անվանի արվեստաբան, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը նշում է. «1950-ականների կեսերին առաջ է գալիս ճարտարապետության և կերպարվեստի ներդաշնակ համադրման, սինթեզի հարցը: Սակայն եթե 1920-ականների վերջերից ի վեր այդ խնդիրն իր կոնկրետ լուծումներն էր գտնում գրեթե բացառապես ճարտարապետության և քանդակագործության մոնումենտալ դեկորատիվ ձևերի՝ հարթաքանդակների կամ բարձրաքանդակների շնորհիվ, ապա այժմ ճարտարապետական ծավալների և հարթությունների ու դրանց հաշվին ստեղծվող տարածության գեղարվեստական հարդարման, դեկորատիվ-դիմիկ, արխիտեկտոնիկ շեշտավորման գործում քանդակի հետ մեկտեղ սկսում են ակտիվորեն ներքաշվել գեղանկարչության մոնումենտալ-դեկորատիվ զանազան ձևերն ու սպեցիֆիկ տեսակները՝ որմնանկարը, խճանկարը...»¹:

Մեզանում վերակառուցվող մայրաքաղաքի շինությունների համար գեղազարդող խճանկարներ են ստեղծել Վան Խաչատրյանը, Հարություն Պողոսյանը, Ռաֆայել Աթոյանը, Միհրան Սոսոյանը, Հովհաննես Մինասյանը և այլք:



Նշված արվեստագետների թվին է պատկանում Լենինգրադի Վ.Մուխոմայի անվան բարձրագույն ուսումնարանի շրջանավարտ, ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ Կարապետ Եղիագարյանը:

Կարապետ Եղիագարյանը ծնվել է 1932 թվականին Երևանում: Սերը դեպի արվեստը դրսևորվել է դեռ մանկության տարիներից և արտահայտվել բնության հանդեպ սիրո, նրա գույների ու ձևերի գեղեցկության և առհասարակ գեղեցիկի ընկալման մեջ:

1953 թվականին ավարտելով Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը՝ նա մեկնել է Լենինգրադ. «Վեց տարի սովորեցի Լենինգրադի Վ.Ի.Մուխոմայի անվան գեղարվեստաարդյունաբերական բարձրագույն հաստատությունում: Ես հիմա էլ,- գրել է նա,- հաճույքով եմ հիշում Էրմիտաժը, իմ ուսանողական տարիները, մեծ արվեստագետ Սառա Բունցիսին, որը հարավ-ցի պատանուս սովորեցրեց գորելենի դժվար արվեստը»²:

Կարապետ Եղիագարյանի ստեղծագործություններում, անկախ դրանց ընդհանուր բնույթից՝ քաղաքացիական թե՞ հասարակական, էպիկական թե՞ լիրիկական, կենցաղային, նաև աշխատանքի տեսակետից՝ գորելեն, խճանկար, գեղանկար, առկա է հայրենասիրական ոգու շեշտադրումը: Նկարչի

¹ Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 155:

² Եղիագարյան Ա., Կարապետ Եղիագարյան, Երևան, 2010, էջ 8:

«հայկական կոլորիտը» նրա աշխատանքների մեծագույն արժեքն է՝ ազգային բնորոշ առանձնահատկությունը:

Թեև մամուլում, հանդեսներում և գրքերում անդրադարձ է կատարվում նկարչի հիմնականում գորելեն աշխատանքներին, որոնք, հիրավի, հայ նորագույն շրջանի դեկորատիվ-կիրառական արվեստի բարձրարվեստ նմուշներ են. Կ.Եղիազարյանը մեծ ավանդ ունի Խորհրդային Հայաստանի մոնումենտալ նկարչության զարգացման գործում: Վերջինիս բազմապլան աշխատանքների թվում կան նաև խճանկարչական աշխատանքներ:

1968 թվականին Կարապետ Եղիազարյանը բնական քարերով (տուֆ, բազալտ, գրանիտ) ստեղծում է «Դրախտ» խճանկարը, որը ներդաշնակորեն ծուլվում է Սարդարապատի ճակատամարտի հերոսներին նվիրված հուշահամալիրի ինտերիերի հետ: Խճանկարում պատկերված պարող աղջիկները լցված են կյանքի ուրախությամբ, լուսավոր ապագայի հանդեպ հավատով: Խճանկարային տեխնիկայում ակնհայտորեն «գորգային» զարդանկարային մոտեցում է նկատվում: Նկարիչն առաջնորդվել է գործվածքային արվեստի կոմպոզիցիոն հիմնորոշ սկզբունքներով: Այդ աշխատանքի համար Կ.Եղիազարյանն արժանացել է ՀՍՍՀ ԳԱ նախարարության պատվոգրին:



«Շիլն ու արևը» (1970)

Հետաքրքրական է Կ.Եղիազարյանի և համահեղինակներ վաստակավոր նկարիչներ Մկրտիչ Քամալյանի և Յուլիա Ազիզյանի հետ ստեղծած հայկական բազմագույն տուֆով դեպի արևը ձգվող ծաղիկ պատկերող «Շիլն ու արևը» (1970) մեծադիր խճանկարը: Այս մեծածավալ կոմպոզիցիան գտնվում է ՀՀ ԳԱ կենսաքիմիայի ինստիտուտի շենքի ճակատային մասում³:

³ Айвазян М.А. Очерки по истории Армянского изобразительного искусства, Ереван, 1979, стр. 202.

Կ.Եղիազարյանն իր խճանկարներում օգտագործում էր բացառապես բնական քարեր. «Նկարչի հավատարիմ օգնականներն էին Հայաստանի քարերը: Դրանց առատությունը (թե՛ ըստ գույների և թե՛ ըստ երանգների) նկարչին հնարավորություն է տվել ընտրելու ցանկացած համադրություն, տարափոխելու գունային երանգները, որոնք անհրաժեշտ են ստեղծագործական մտահղացման մարմնավորման, ստեղծագործությանը դեկորատիվ-գեղարվեստական արժեք հաղորդելու համար»⁴:



«Խաչատուր Աբովյան» (1972)

Աբովյան քաղաքում մանրակտոր բազմագույն բնական քարերից կատարված «Խաչատուր Աբովյան» (1972) խճանկարում նկարիչն իրականացրել է իր նորարարական փորձը, որտեղ նրան հաջողվել է զուգակցել քարի ու մետաղի գույնն ու ֆակտուրան, հասնել ստեղծագործական անհրաժեշտ ամբողջականության:

Հիմնականում խճանկարների հավաքման ժամանակ վերջինս կիրառել է «ուղիղ» շարվածք, երբ պատկերազարդվող մակերեսին փակցվող տարրերը ներսեղմվում են ամրացվող զանգվածում: Այս աշխատելաճը նրան հնարավորություն էր տալիս հենց տեղում կատարելու խճանկարի ամենմի քարի ընտրությունը և տեղը ընդհանուր կոմպոզիցիայում:

Խորհրդային շրջանում պահանջ առաջացավ գտնելու ու տեսանելի մարմնավորում տալու մի շարք «չպատկերվող» գաղափարների, ինչպիսիք են Խաղաղությունը, Գիտությունը, Տիեզերքը...նմանատիպ աշխատանքների շարքում է դասվում «Կապի պատմություն», «Գիտություն» և «Կոսմոս» եռապատկեր խճանկարը (1977), որը գտնվում է «ԱրմենՏել» ընկերության (Նախ-

⁴ Կարապետյան Լ., Բերկրանք պարզևող գործեր, «Երեկոյան Երևան», Երևան, 1977, N 3, էջ 15:

կինում՝ Երևանի կապի համամիութենական նախագծային ինստիտուտ) կենտրոնական կառույցի ճակատային և կողային հատվածներում: Այն զբաղեցնում է 400 մ² ընդհանուր տարածք: Նրանում արտացոլված է կապի, գիտության և տիեզերագնացության փոխկապակցված զարգացման պատմությունը: Այն իր քարերի ներկայանկի հարստությամբ յուրովի գեղարվեստական արժեք է ներկայացնում:

Կարապետ Եղիազարյանը հեղինակ է նաև մի շարք խճանկարային պաննոների՝ «Սինթետիկա» (1967), «Խաղողը» (1969) և նրա վերջին խճանկարչական աշխատանքը 1982թ. բնական բազմագույն քարերից ստեղծված «Գարունը»: Ցավոք, վերակառուցումների ընթացքում ապամոնտաժվել են մի քանի խճանկարներ:

«Նրա աշխատանքներում «շողուն քարերի գեղանկարչությունը» ամուր կերպով ներմուծված է ճարտարապետության մեջ»⁵:

Հինգ տասնամյակ տևած ստեղծագործական հագեցած որոնումների ճանապարհին արվեստագետն ունեցել է մեծ նվաճումներ, փորձագիտական դժվարին փնտրտույքներ ու հաղթահարումներ՝ հետևաբանում թողնելով և առե-րես աչքից թաքցնելով իր պրպտուն, տքնաջան աշխատանքը:

Իր կուտակած տարիների փորձը նա փոխանցել է կրտսեր սերնդին՝ դասավանդելով գեղանկարչություն և կոմպոզիցիա, դիզայն առարկաները Փ.Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում (1962-1979) և Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում (1964- 1974):

Շնորհիվ իր ստեղծագործական ջանքերի՝ խճանկարչական մոնումենտալ արվեստը զարգացման նոր փուլ ապրեց Խորհրդային Հայաստանում:

Սյուզաննա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԿԱՐԱՊԵՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆԻ ԽՃԱՆԿԱՐԻ ԱՐՎԵՍԸ

Կարապետ Եղիազարյանը մեծ ավանդ ունի Խորհրդային Հայաստանի մոնումենտալ նկարչության զարգացման գործում: Արվեստագետի բազմա-պլան աշխատանքների թվում կան նաև խճանկարչական աշխատանքներ:

Հայաստանի վերակառուցվող մայրաքաղաքի շինությունների համար նա հեղինակել է մի շարք գեղազարդող խճանկարներ՝ «Սինթետիկա» /1967/, «Դրախտ» /1968/, «Խաղողը» /1969/, «Ծիլն ու արևը» /1970/, «Խաչատուր

⁵ Հակոբյան Հ., Տաղանդաշատ ընկերս, «Կերպարվեստ», N 1(12), Երևան, 2006, էջ 19:

Աբովյան» /1972/, «Կապի պատմություն», «Գիտություն» և «Կոսմոս» խճանկար տրիպտիխը /1977/:

Բանալի բաներ – խճանկար, Կարապետ Եղիազարյան, մոնումենտալ դեկորատիվ արվեստ, «Հպատկերվող» գաղափարներ, գորգային զարդանկա-րային մոտեցում, Խաչատուր Աբովյան, «Կապի պատմություն», Գիտություն, Կոսմոս:

Сюзанна ГРИГОРЯН

ИСКУССТВО МОЗАИКИ КАРАПЕТА ЕГИАЗАРЯНА

Карпет Егиазарян внес значительный вклад в развитие монументальной живописи Советской Армении. В многоплановом творчестве художника есть и мозаичные работы.

Для вновь отстраивающейся столицы Армении Еревана Карпет Егиа-зарян создал ряд мозаичных панно: “Синтетика” (1967), “Рай” (1968), “Вино-град” (1969), “Росток и солнце” (1970), “Хачатур Абовян” (1972) , триптих “История связи”, “Наука”, “Космос” (1977):

Ключевые слова – мозаика, Карпет Егиазарян, Хачатур Абовян, Кос-мос, История связи, Наука, декоративно-прикладное искусство, композицион-ные принципы ткаческого искусства.

Syuzanna GRIGORYAN

KARAPET YEGHIAZARYAN'S ART OF MOZAIC

Karapet Eghiazaryan made a significant contribution to the development of monumental painting in Soviet Armenia. Among the variety of the artist's works, there are also pieces of decorative mosaic for the buildings of the rebuilding Armenian capital. They include: ‘Synthetics’ (1967), ‘Paradise’ (1968), ‘Grapes’ (1969), ‘Sprout and the Sun’ (1970), ‘Khachatur Abovyan’ (1972), the tryptic ‘History of Communication’, ‘Science’, ‘Cosmos’ (1977):

Key words – mosaic, Karapet Eghiazaryan, Decorative Art, Khachatur Abovyan, Cosmos, History of Communication, Science, compositional principles of weaving art.

Мартун КОСТАНДЖАН
Институт искусств НАН РА

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА: "FANTAISIE ORIENTALE"

В музыкальном наследии Тиграна Чухаджяна важное место занимает симфоническое творчество. Его перу принадлежит целый ряд симфонических полотен, которые, несомненно, имеют оркестровую ценность. Симфонические композиции Чухаджяна были не только известны в Париже – музыкальном центре Европы начала XX века¹, но и был оценен он как первый не только армянский композитор, но и композитор, который первым в музыкальной истории Мира соединил в творческой органике восточный мелос и европейскую технику гармонии, контрапункта и оркестровки.

«Fantaisie Orientale» – произведение ориентального склада, в котором ориентальная стилистика скорее всего служит определенной формой аллегории – обращение к жанру победного марша может восприниматься как намек на сопротивление турецким гонениям на армян, резко усилившимся в конце XIX века. «Восточная фантазия» Т.Чухаджяна представляет собой сложную с точки зрения формообразования композицию, состоящую из четырех разделов, в которых представлены два контрастных образа и по параметрам развернутости музыкального материала она могла бы быть экспозицией монументальной симфонической поэмы.

Первый эпизод произведения чрезвычайно лиричен и композиционно интересен тем, что в нем композитор воспользовался приемами микроравноваривания мотивных зерен в музыкальной процессуальности, не имеющей четко выраженного тематизма. Если оценить первые такты «Фантазии» с позиций европейских норм организации тематизма, то мелодия солирующего кларнета² более похожа на импровизацию, насыщенную типично восточной мелизматикой.

¹ К тому же исполнялись там после смерти композитора.

² Чрезвычайно интересен выбор кларнета in C – в середине XIX века общепринятыми разновидностями кларнета, пригодного для симфонического тембра – акустического равенства с иными инструментами оркестра был кларнет двух типов – in B и in A. Кларнет in C обладал более резким тембром, и, предположительно, его можно было чаще встретить в восточных фольклорных ансамблях.

В связи с этой инструментальной необычностью и обзором уже рассмотренных партитур, можно сделать еще один промежуточный вывод: Тигран Чухаджян часто используется неформальными инструментальными составами. Обучаясь в Милане, композитор не мог не знать классической модели состава симфонического оркестра. Судя по тому, что он помимо традиционных инструментов использует и те, которые крайне редко встречаются в симфоническом оркестре, а порой и вообще не встречаются (например, валторна in E как в «Восточном танце»), в Константинополе имелся широкий доступ к разнообразному инструментарию.

Рассматривая детали оркестровки нельзя не удивиться фантазии композитора, в особенности по отношению к тембровым смещениям, которые определенно применялись им в целях создания специфических звучаний, явно приближенных к краскам восточных инструментов. Например, в первом эпизоде смещения тембров корнета in A и кларнета in C несомненно имело целью имитировать тембр восточной зурны.

Совмещая мелодию первых скрипок то с гобоем, то с флейтой, Чухаджян реконструирует в первом случае – звучание кяманчи, а во втором – восточную свирель (возможно, армянский шви). В условиях разнообразия оркестровой фактуры, очень напоминающий инструментальные наигрыши восточных странствующих музыкантов гусанов и исполнителей мугамов, даже европейские инструменты приобретают красочность своих восточных аналогов.

С точки зрения классификации эта фактура определяется как орнаментальная, чаще всего встречающаяся в жанрах восточных музыкальных культур – например, в индийских рагах и азиатских макомах. Однако отличительной чертой чухаджяновской фактуры является «вплетение» орнаментальных мелодических фигур в полифоническое многоголосие.

Первый эпизод пьесы бестематичен, хотя и насыщен значительным числом весьма выразительных интонационных оборотов. Но есть одна крайне остроумная деталь в форме первого эпизода. Развиваясь по принципу восточной импровизационности композитор в музыкальную процессуальность «вкрапливает» ритмические микроструктуры свойственные маршеобразности. Прямо перед началом маршеобразной темы Тигран Чухаджян проводит прием типично оркестрового «crescendo» с обязательным для таких случаев тремоло литавр.

Еще раз вернемся к необычности симфонического инструментария. В этом, завершающем эпизод фрагменте композитор убедительно продемонстрировал, что отказ от валторн имеет определенную смысловую подоплеку: корнеты in A и in F в сочетаниях с тромбонами и тубой со всей очевидностью призваны создать впечатление настоящего военного духового оркестра. Даже корнет in F обладает «крикливостью» сигнального горна, применяемого в воинских частях всего мира в качестве способа оповещения о том или ином действии солдат. Заметим и то, что корнеты in A и in F, по всей вероятности, являются инструментами без вентильного механизма и их применение в симфоническом оркестре тоже продуманно композитором весьма остроумно. Дело в том, что инструменты без вентильного механизма, а в нашем случае это относится и к тромбонам, обладают гораздо большей чистотой и яркостью звучания, чем вентильные. Это связано с минимальным числом закруглений мензуры инструмента. В данном случае, безвентильные корнеты и кулисные тромбоны в совместных фактурных движениях составляют единую тембровую совокупность, что и требовалось композитору для создания образного ряда данного произведения.

И все же различия фактурной пульсации и характерных особенностей первого и второго эпизодов пьесы представляются формой яркого драматургического контраста.

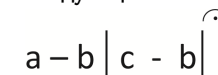
Тема марша сочинена в традициях военной музыки, имеет простую двухчастную форму и проводится в тональности a-moll – основной для этой пьесы.

Вся Тема Марша состоит из четырех четырехтактных предложений, которые опираются на простую гармоническую схему T – D, в которой перед доминантой, вскользь, затронута функция двойной доминанты, которая инициировала условия возникновения излюбленной Чухаджяном ладовой системы, где специфически армянская (то есть присущая исключительно армянской музыкальной традиции) увеличенная секунда образовалась между третьей и четвертой повышенной ступенями.

Правда, в верхнем тетра хорде басы следуют графике ионийского тетра хорда, а в мелодии возникает еще одна увеличенная секунда между VI и VII повышенными ступенями. Таким образом, ладовая система в данной теме следующая:



Общая структура темы следующая



Завершается тема фермой на основном тоне субдоминанты, прежде не встречавшейся. Оркестровка традиционно маршевая.

К подмеченному нами эффекту «блестящей» меди прибавился принцип «Tutti» – тема полностью исполняется всем составом оркестра. Эта абсолютно военная традиция и связана она с тем, что марши исполняются в движении – музыканты военного оркестра видят идущего впереди капельмейстера с мерно поднимающимся и опускающимся бунчуком³, определявшим темп и ритм шагающим вслед за капельмейстером музыкантов духового военного оркестра. Должны были играть все музыканты, поскольку давать вступление тому или иному инструменту было некому.

Правда, в нашем случае некоторые инструменты – первые скрипки, малый барабан, большой барабан и литавры, звучат не постоянно, но общий признак оркестровой фактуры все же настоящее «Tutti» с небольшими исключениями.

Следует обратить внимание, что в предложении «В» освоена синкопа из вступления, а в предложении «С» применен пунктирный ритм и уже описанная нами маршеобразная фактура аккомпанирующего типа.

И этот факт прямое свидетельство того, что в предыдущем эпизоде был осуществлен прием подготовки темы – не откровенный, с применением точных интонаций, имитирующих тематическое начало, а в виде фигур, ритмически подобных элементам темы.

Прием сам по себе интересен. Он построен на эффекте контраста ритмофигур «подсказа» с фактурной комплементарностью первого эпизода. Вслед за первой темой Марша развернут материал связующей темы. Это очень необычный фрагмент музыки: с одной стороны он кажется продолже-

³ Жезл, движение которого задает ритм и темп марша. В оркестровой практике до времен Люлли дирижер даже в зале стоял лицом к публике и дирижировал бунчуком.

нием темы, с другой же – все движение очень напоминает предыдущую фактуру – ряд имитаций и гармоническая статичность – продолжительная остановка на доминанте D-dur представляют собой типичную фактуру подготовки ко вступлению тематизма.

Однако длительная подготовка тональности d-moll отнюдь не завершилась проведением в ней новой темы. Композитор резко подменяет предлагаемую после предыкта минорную тональность на ее параллельный мажор. Гармонически – яркая, но новая тема опять не звучит, а музыка продолжает развиваться свободно, как бы продолжая разработку элементов маршеобразной темы. Эта своеобразная пролонгация музыкального материала связующего характера подпитывается чисто оркестровыми приемами – инструментальными переключками и нагнетанием динамики звучания.

Гармонически весь фрагмент опирается на принцип обыгрывания доминантовой функции тональности d-moll.

Любопытно, что перед следующим тематическим материалом нет динамических вилок, предполагающих усиление динамики перед следующим тематическим разделом формы. Между тем это логически объяснимо именно с позиций сложившихся традиций маршевого жанра. Дело в том, что далее следует часть музыкальной формы, традиционно в маршах называемой «Трио», которая всегда звучит динамически тише. В данном случае Тигран Чухаджян не использовал эффект «crescendo» перед средним разделом марша именно потому, что следовал традициям сочинения военных маршей.

Вместе с тем Трио или средняя часть локальной формы второго раздела пьесы с точки зрения фактуры сохранила не только плотность оркестровой фактуры, но и принцип оркестровых переключек. В этом фрагменте почти точная имитация применена уже не внутри медной группы, а между группами. Если в предшествующем предложении деревянно духовые и струнные исполняли роль тембровых «подсветок», то теперь дерево является «proposta» в игре интонаций, а медно духовые – «risposta».

Не только оркестровый прием стал принципиальной основой новой темы Трио. Длительная пролонгация в связующем материале доминанты d-moll наконец разрешилась в долгожданную тонику. Но тоника d-moll проявляет себя лишь в третьем такте. Тема Трио построена так, что ее начало тоже опирается на доминантовую функцию. Таким образом, композитор еще на два такта протянул ощущение неустойчивости, а заодно, создал ситуацию плав-

ного перехода к теме Трио. Именно эта плавность и позволила придать началу Трио более спокойную динамику, как это и должно быть по законам формы Марша. Вместе с тем этот прием смягчения на самом деле абсолютная иллюзия – оркестровая ткань не стала прозрачной. Напротив – рокот литавр усилил напряжение музыкального потока и в этом видится глубокая продуманность драматургического решения: Трио должно сохранить напряженность первого⁴ раздела марша, но при этом должны быть соблюдены традиционные особенности этой музыкальной формы.

Трио полностью повторяется, а в последней фразе динамически доводится до пикового «fortissimo».

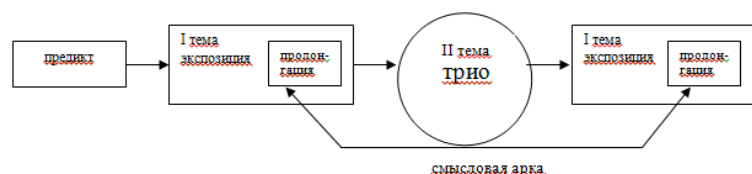
После второй вольты следует краткая связка – интермедия и почти точно проводится первая тема – по сути, это реприза Марша.

Некоторым отступлением от правил является еще один фрагмент марша, следующий сразу за проведением в репризе первой темы марша: Тигран Чухаджян проводит вариант первой темы с репризным повтором и снова в тональности d-moll, правда с возвратной модуляцией в основную тональность. По характеру это очень яркий фрагмент музыки, но интерес вызывает то обстоятельство, при котором **в тональности Трио проводится трехкратное секвенционное изложение ключевого мотива темы марша.**

Нет сомнений, что избранный композитором прием пролонгации тематизма, примененный в экспозиции первой темы марша, драматургически был бы некорректным, если бы в какой-либо иной версии не проявился в форме. То есть прием, примененный Тиграном Чухаджяном в экспозиции первой темы **арочно, на материале ключевого тематического зерна повторился в самом конце формы, что придало всему композиционному устройству марша особенность развернутой симфонической формы с элементами смысловой арочной драматургии.**

Представим локальную форму марша в виде схемы:

⁴ В данном случае под первым разделом подразумевается предшествующий раздел локальной части общей формы. То есть, мы рассматриваем Марш как локальную форму расположенную внутри всей Фантазии.



В целостности формы Марш занимает центральное место, однако объявленный в названии жанр фантазии предполагает более широкий круг представленных в музыкальном процессе образов. Композитор сразу вслед за маршем вводит красивую тему с очевидным стремлением создать типично армянскую мелодию и это ему удается. Тема красочно оркестрована, а гармонический язык наполнен приемами, близкими к ладовой гармонии. Это выражено не только в аккордовой пряности, но еще и в движении голосов, отчасти напоминающем хоральную фактуру, заполненную подголосками.

Вместе с тем в этом разделе формы тоже есть признак арочности – тоже не прямой, повторяющий музыкальный материал, а смысловой, выраженный в похожести фактур. Тонкость композиции в том, что если в первом разделе подобная фактура несла в себе лишь мотивную импровизационность, то в этом, третьем эпизоде целостной формой, фактурное сходство с первым эпизодом содержит еще одну концептуально важную деталь – в процесс введена настоящая тема, лиричная и выразительная. Теперь фактура, ранее не имевшая тематизма, ее обрела, а комплементарность фактуры преобразилась в изысканное контрапунктическое сопровождение новой лиричной темы. Характер темы таков, что она могла бы быть исходным материалом великолепного симфонического «Adagio», но в условиях формообразования «Фантазии» это новый лирический образ, контрастный Маршу и является ему художественным противовесом. Композитор символически представил два полярных образа: мужественность и лирику, и сделал это изысканно, применив прием арочной драматургии.

Завершил пьесу Чухаджян бравурной кодой, развернув ее до масштабов целого эпизода. Тут сказывается его приверженность к оперному жанру – ведь любое оперно – сценическое полотно должно завершаться развернутой кодой, иначе спектакль не будет иметь качества зрелища. К тому же, имея контрастный образный ряд, который не имеет признака антагонистического противостояния, а напротив, – представляет собой позитивное сопоставление двух

жизненно важных начал – мужского и женского, композитор счел возможным выразить радость и преклонение перед символикой основы человеческой цивилизации.

В коде использован максимально динамический ресурс симфонического оркестра, а музыкальная составляющая являет собой блистательный образец позитивных эмоций, реализованный в минорном ладу, что в истории музыки имеет всего несколько достойных precedентов.

Таким образом, «Восточная фантазия» Тиграна Чухаджяна представляет собой сложную с точки зрения формообразования композицию, состоящую из четырех разделов, в которых представлены два контрастных образа и по параметрам развернутости музыкального материала она могла бы быть экспозицией монументальной симфонической поэмы.

Мартун КОСТАНДЯН

СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ТИГРАНА ЧУХАДЖЯНА: «FANTASIE ORIENTALE»

Автор обращается к симфоническому творчеству Тиграна Чухаджяна (1837-1898). В частности, анализируется пьеса «Fantaisie orientale», написанная для симфонического оркестра. «Fantaisie orientale» – сложная с точки зрения формообразования композиция из четырех разделов, в которых представлены два контрастных образа. По параметрам развернутости музыкального материала она могла бы быть экспозицией монументальной симфонической поэмы.

Ключевые слова – Тигран Чухаджян, «Fantaisie orientale», симфоническое произведение, армянская симфоническая музыка, симфоническая поэма.

Մարտուն ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ

ՏԻԳՐԱՆ ԶՈՒԽԱՃՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ ՍԵԴՐԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ. «FANTASIE ORIENTALE»

Հեղինակն անդրադարձել է Տիգրան Զուխաճյանի (1837-1898) սիմֆոնիկ ստեղծագործությանը: Քննության է առնվել սիմֆոնիկ նվագախմբի համար գրված «Fantaisie orientale» պիեսը: «Fantaisie orientale»-ն ձևակառուցման տեսակետից բարդ կոմպոզիցիա է՝ բաղկացած չորս բաժիններից, որոնցում ներկայացված են երկու կոնտրաստային կերպարներ, և երաժրշ-

տական նյութի ծավալման չափերով այն կարող էր լինել մոնումենտալ սիմֆոնիկ պոեմի էքսպոզիցիա:

Բանալի բաներ – Տիգրան Չուխաճյան, «Fantaisie orientale», սիմֆոնիկ ստեղծագործություն, հայկական սիմֆոնիկ երաժշտություն, սիմֆոնիկ պոեմ:

Martun KOSTANDYAN

DIKRAN TCHOUHADJIAN'S SYMPHONIC WORK: "FANTAISIE ORIENTALE"

The author addresses the symphonic creative work of Tigran Chukhajyan (1837-1898). Particularly, the piece for symphony orchestra "Faintaisie Orientale" is analyzed. This complicated from the form-shaping perspective composition consists of four parts, representing two contrasting types. By the parameters of expansion of the musical matter it could have been an exposition for a monumental symphony poem.

Key words – Dikran Tchouhadjian, "Fantaisie Orientale", symphonic work, Armenian symphonic music, symphonic poem.

Հոփսիմեն ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու,
Երևանի պետական համալսարան

ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՌՈՒՂՈՒՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՍ

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի կյանքի վերջին տարիները՝ լոնդոնյան (1989-1994թթ.) և մոսկովյան (1995-2007թթ.) շրջանները, առանձնանում են ստեղծագործական աննախադեպ վերելքով և նոր ասելիքով: Այդ ստեղծագործական քսանամյակը, որ ներառում է տասը շրջան, նշանավորվել է բազմաժանր ու բազմաոճ գործերով: Դրանցից յուրաքանչյուրն այնքան լիարժեք է, որ կարող էր կազմել մի առանձին ուղղություն՝ նկարչի արվեստի զարգացման հերթական ինքնուրույն փուլերից մեկը: Լինելով մեկը մյուսի իմաստային ու ձևաոճական շարունակությունը՝ դրանք միավորվում են մեկ ընդհանուր՝ «Մետամորֆոզներ» կամ «Կերպափոխություններ» անվան ներքո: Ողջ կյանքում պատկերելով «կենդանի, իրական» հերոսներ ու կերպարներ՝ նկարիչն ի վերջո փորձել է դրանցից դուրս գտնել մարդ-արարածի, մարդ-առեղծվածի հավերժական բանաձևը: Աշխատանքները ցույց են տալիս Խաչատրյանի այդ շրջանի գեղարվեստական որոնումների ողջ իմաստն ու պրոբլեմատիկ ամբողջությունը: Այստեղ մեր առջև հառնում է նորարար արվեստագետն իր անսպասելի հղացումներով ու դրանց մարմնավորմամբ, ընդ որում ոչ միայն նկարչական միջոցներով՝ քանդակ, ապլիկացիա և այլն:

«Այստեղ, Լոնդոնում՝ սյուրռեալիզմի մայրաքաղաքներից մեկում, պատահաբար, թե ոչ, վերակենդանանում էին կենսաբանականացված զանգվածային ձևերի «միջանցիկ» տեսիլքները, որ կեցվածք էին ընդունում խտացված մթության ֆոնին: Նկարիչը, ճիշտ է, թեև քիչ էր ուշադրություն դարձնում անգլիական ժամանակակից արվեստին, այդուհանդերձ, նրա մի քանի աշխատանքներում, առանձին թեմաներում նկատելի են ոչ ուղղակի ծայնակցումները Հենրի Մուրի, Գրեհեմ Սազերլենդի և Ֆրենսիս Բեկոնի հետ», - գրում է արվեստաբանը¹:

1989-ին Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը, նոր շունչ առած,

վերադառնում է իր երիտասարդության շրջանի «բաց ձևերին»: Նրա ստեղծագործությունը, ինչպես առհասարակ արվեստը, զարգանում է աշխատանքի հիման վրա²: Եթե այդ ուղղության մեկնարկային ստեղծագործություններում, որոնցում ակնհայտ էր կուբիզմի ու, մասնավորապես, Պիկասոյի և Երվանդ Քոչարի ազդեցությունը, Խաչատրյանի ընկալումները հիմնականում որոնողական էին, ապա այժմ նրա կերպարները հատկապես մարդեղային են դառնում: Նկարչի 1989-1990 թթ. աշխատանքներում հիմնականում հանդիպում ենք աստվածաշնչյան կերպարների: Զարմանալի է, բայց Խաչատրյանը տարիներ հետո է անդրադառնում այն թեմային, որն իբրև տեսիլք եկել էր նրան մանուկ հասակում: «Ընթերցում եմ, իսկ ավելի հաճախ կրկին ու կրկին կարդում Աստվածաշունչը, որն իմ միակ սիրած ու անվերջանալի գիրքն է: Աստվածաշունչը ես անգիր գիտեմ», - ասել է Ռուդոլֆ Խաչատրյանը³: Ուշագրավ է, որ նա, ողջ կյանքում առաջնորդվելով և ուղղորդվելով Աստվածաշնչով, այդ թեմային առավել խորությամբ անդրադարձել է հասուն տարիքում միայն: Հավանաբար նկարիչը պետք է վերապրեր այն՝ հետագայում ստեղծագործությամբ կերպավորելու համար: Քրիստոսի արտաքինը Խաչատրյանի բոլոր աշխատանքներում անփոփոխ է. որոշ գործերում, սակայն, տրված են դեմքի բացվածքներով լուծումներ:

Այս շրջանի անդրանիկ աշխատանքն է «Թովմա առաքյալի դիմանկարը» (1989), որի նախատիպը դարձավ Լևոն Աբրահամյանը: «Ռուդոլֆը նկարում էր Թովմա առաքյալի տեսարանը և որոշեց ինձ ընտրել իբրև բնորդ: Երբ նա ավարտեց Թովմայի իրապաշտական դիմանկարը և երբ ձեռնամուխ եղավ Քրիստոսի կենտրոնական ֆիգուրին, այն սկսեց ձեռք բերել իր «բաց ձևերի» գործող անձանց դիմագծերը. այդտեղ հայտնվեցին նույնանման բացվածքներ և խոռոչներ, և Թովման իր զննող մատը դրեց ոչ թե վերքերի, այլ Քրիստոսի խորաբաց դատարկությունների մեջ: Այսպես Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործությունը վերադարձավ նրա Մարդն այլ աշխարհից», - գրում է ազգագրա-

² Տե՛ս Искусство и точные науки, Москва, 1979, стр. 11: Աշխատության մեջ իբրև հոգևոր մշակույթի, նաև արվեստի ստեղծման ու զարգացման կարևորագույն նախապայման նշվում է աշխատանքը. արվեստը ոչ միայն առաջացել է աշխատանքի արդյունքում, այլև աշխատանքի յուրահատուկ մի ձև է:

³ Տե՛ս Արագյան Հ., Ես հիմա ասելիք ունեմ... և շատ, «Հայկական ժամանակ», 14 նոյեմբերի, 1994:

¹ Рудольф Хачатрян. Рисунок (автор вступительной статьи Турчин В.), Москва, 2012, стр. 34.

գետը⁴։ Վերադարձը, թերևս, կարելի է բացատրել նկարչի՝ 1960-ականներին չավարտած ասելիքով։ Խաչատրյանը շարունակեց ստեղծագործել մի ուղղությամբ, որտեղ բարձունքի էր հասել իր ուսուցիչը։ Երվանդ Քոչարը տարիներ առաջ ասել էր նկարչին, որ նա անայսման պետք է շարունակի իր ուղին, երբ գա ժամանակը։ Խաչատրյանը նրբանկատորեն կարծում էր, թե որքան էլ մարդ աշակերտի, որքան էլ վերցնի ուսուցչի ուղղության իրեն հարազատ գծերը, այդուհանդերձ, պետք է նորություն ստեղծի, այլ ոչ թե վարպետորեն կրկնօրինակի եղածը։ «Կարծում եմ, թե այդ «դպրոց» ասած հասկացությունը հարաբերական է, մի քիչ այլ կերպ պիտի մոտենալ դրան։ Կամ՝ հիմա ասում են սարյանական դպրոց։ Սարյանի ի՞նչն են շարունակում, Քոչարի ի՞նչը շարունակես։ Ես եղել եմ Քոչարի ազդեցության տակ, հետո բոլորովին ուրիշ, իմ ճանապարհով եմ գնացել։ Այսինքն, կուլտուրաները մենք վերցնում ենք, և ոչ միայն ազգային, հետո այդ հենքի վրա կառուցում ենք մերը»⁵։

«Թովմա առաքյալի դիմանկարում» Քրիստոսի մարմինն ունի գրեթե նույնանման խորաբացություն, ինչպիսին ունի Քոչարի «Ղազարոսի հարությունը» («Հարություն», 1923) նկարում պատկերված կերպարը։ Լևկասի սյուժեն կառուցված է ըստ ավետարանական գործողության, և անհավատալիոր թովմայի հայտնի խոսքերը («Մինչև մեխերի հետքերը չտեսնեն նրա ձեռքերի մեջ և մատներս չդնեն մեխերի տեղերն ու ձեռքս չդիպցնեն նրա կողին, չեմ հավատա»⁶) արտացոլվել են Խաչատրյանի գործում։ Համաշխարհային կերպարվեստում բազմաթիվ են այս տեսարանի անգերազանցելի պատկերումները (Կարավաջո՝ «Սուրբ Թովմայի հավաստիացումը», 1602, Ռեմբրանդտ՝ «Թովմայի անհավատությունը», 1634 և այլն), սակայն այն առանձնահատուկ է Խաչատրյանի մոտ. ինչպես արդեն նշեցինք, Թովմայի մատը ոչ թե Քրիստոսի վերքերի, այլ մարմնի բացվածքի մեջ է։ Հեղինակը, կերպարից հեռացնելով մարմնականը, այլաբանական մոտեցմամբ հավատը հանգեցրել է հոգևորին։ Թեև ավանդական լուսապսակի փոխարեն Քրիստոսը փշեպսակով է, այդուհանդերձ նրա գլխավերևում մշուշի հետ միաձուլված լույսը լուսապսակի յուրակերպ պատրանք է առաջացնում։ Քրիստոսն այստեղ ավելի քան կենդանի

է, իրական։ Այս ստեղծագործությամբ Ռուդոլֆ Խաչատրյանը գտավ ողջ կյանքի ընթացքում փնտրած «մարդու բանաձևը»։ Բացի այդ, «Թովմա առաքյալի դիմանկարն» ունի մի առանձին ճակատագիր, քանի որ ստեղծվել է նկարչի համար անցումային շրջանում, երբ իր դասական ռեալիզմն արդեն սպառվում էր՝ տեղը զիջելով «բաց ձևերին»⁷։

Եթե Խաչատրյանի, այսպես ասած, դասական շրջանում գերիշխում էր միայն հերոս-բնորդը, որոշ դեպքերում կողքին՝ նատյուրմորտ կամ բնանկար, ապա այժմ նկարիչն ստեղծում է բազմաֆիգուր դիմանկարներ։ 1989-ին նա ձեռնամուխ է լինում նույն թեմայի երկու՝ իրարից տարբեր գեղարվեստական լուծումների։ Խոսքը «Պիետայի» («Ողբ») մասին է։ Կոմպոզիցիայի կենտրոնական մասում Քրիստոսի՝ խորաբացվածքով ֆիգուրն է, նրան միաձուլված ողբացող հարազատներով (Սուրբ Մարիամ, Մարիամ Մագդաղենացի և, հավանաբար, փարիսեցի Նիկողեմոս)։ Նկարիչը բոլորի մարմիններն ու դեմքերը կառուցել է դատարկություններով։ Նրանց և հատկապես Քրիստոսի ու Տիրամոր թիկունքը պահպանում են հրեշտակային թևերը։

Նույն անվանումը կրող մեկ այլ ստեղծագործություն ավարտին հասցնելու համար նկարիչը երկար է աշխատել։ Այն թե՛ իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և թե՛ արտահայտչությամբ տարբերվում է նախորդից։ 1989-2000 թթ. «Պիետայում» Քրիստոսի, Սուրբ Մարիամի և Մարիամ Մագդաղենացու դեմքերը լույս են ճառագում անգամ մշուշոտ դարչնամոխրագույնի երանգների մեջ։ Հատկանշական է, որ աստվածաշնչյան թեմաներին անդրադառնալիս Խաչատրյանն իբրև ֆոն չի պահպանում հիմնաներկի ճերմակափայլը, ինչպես անում է դիմանկարներում, այլ ստեղծում է խորհրդավոր մշուշ՝ դարչնամոխրագույն երանգներով։ Քրիստոսին փարված երկու կանանց՝ սրտակիցներին, միավորել է ցավը։ Այստեղ խոսում է վիշտը։ Տիրոջ մահը ողբացողների այս հայտնի տեսարանը տեղ է գտել տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստագետների գործերում, հիմք դարձել խորիմաստ կտավների և քանդակների համար։ Դրանցից յուրաքանչյուրի պատմադավանաբանական հիմքը թեև նույնն է, սակայն տարբեր են արտահայտչաձևերն ու ընկալումները։

Քրիստոսի մարմինը երկրորդ «Պիետայում» ևս ունի «Թովմա առաքյալի դիմանկարում» առկա խորաբացվածքները, զերծ է երկրային չարչարանքների որևէ հետքից։ Նկարիչը գիտակցաբար նրա կերպարը ներկայացրել է մարդկային անողորմությունից ու դաժանությունից, ֆիզիկական չարչարանքներից

⁴ Рудольф Хачатрян. Метаморфозы, Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна, (автор вступительной статьи Абрамян Л.), Москва, 1993, стр. 16.

⁵ Պապիկյան Հ., Ռուդոլֆ Խաչատրյան։ Ինձ խենթացնում է միայն լույսը՝ լույսից է ծնվում գույնը // «Ազգ», 18 օգոստոսի, 2007, էջ 6։

⁶ Աստվածաշունչ, Նոր Կտակարան Հիսուս Քրիստոսի, աշխարհաբար նոր թարգմանություն, Երևան, 2001, էջ 303։

⁷ Տե՛ս Рудольф Хачатрян// <http://levonabrahamian.com/cntnt/conversati/besedy1/gl.html>։

զերծ՝ միևնույն ժամանակ հաղորդելով Տիրոջ գթասրտությունը, նրա բարությունն ու սերը մարդկանց հանդեպ: Այստեղ «բաց ձևերի» միջոցով է նկարիչը «մեկնաբանել» Տիրոջ մարմինը պղծած ֆիզիկական տանջանքները: Հատկաշնչական է, որ թե՛ նախորդ և թե՛ այս աշխատանքում «բաց ձևերի» կրողը միայն Քրիստոսն է: Առաջինում Թովմա առաքյալը և երկրորդում Աստվածամայրն ու Մարիամ Մագդաղենացին ներկայացված են «լիարժեք» իրապաշտական ձևերով: Իսկ դատարկությունները խոշտանգումների պատճառով ստացած վերքերի այլաբանական պատկերումն են: Քրիստոսին փարված Աստվածամայրը, Փրկչի ծնկներին հենված Մարիամ Մագդաղենացին ամբողջացնում են վշտալի ապրումները: Կերպարների անգամ փակ աչքերն արտահայտում են ամենակույ, անափ ողբն ու ցավը, հոգեկան տվայտանքը: Նկարիչն ամենայն մանրակրկիտությամբ փոխանցել է աստվածաշնչյան սյուժեի ողջ էությունը: Նկարի խորհրդավոր ներուժն այնքան տպավորիչ է, որ թվում է՝ կերպարներից յուրաքանչյուրը լուսկյաց, անխոս աղաղակում է սեփական վշտի ու ցավի մասին: Հերոսների դիմագծերն այնքան կենդանի ու իրական են, որ Բարձրյալի կիսափակ շուրթերից «լսելի է» Աստվածամոր անթաքույց ու հավերժություն տանող տառապանքի պատասխանը. «Մի՛ լար...»: Այո՛, տարբեր ժամանակաշրջաններում ստեղծվել են այս թեման արժարժող գործեր: Անկախ ժամանակից ու մատուցելաձևից, այն երբևէ չի կորցրել իր յուրովի ձգողականությունը (հիշենք Ռոգիր վան դեր Վելդենի «Պիետան», 1450, Տիցիանի վերջին «Պիետան», 1575-1576, Վան Գոգի՝ Էթեն Դելակրուայի վիմագրության հիման վրա արված «Պիետան», 1889), թեև հեղինակներից յուրաքանչյուրը պատկերել է վշտի իր ընկալումը: Խաչատրյանի ապրումներում Աստվածամոր լուռ, սգացող կերպարն անթաքույց զուգորդվում է Միքելանջելոյի՝ Հռոմի Սուրբ Պետրոս տաճարում տեղադրված «Պիետա» գլուխգործոցին՝ Մարիամի դեմքի նույն հմայիչ արտահայտությունն է, լուռ արտասովոր աչքերը: Թվում է՝ Միքելանջելոյի Տիրամայրն է ներշնչել Ռուդոլֆ Խաչատրյանին ստեղծելու իր Տիրամորը՝ սեփական կսկիծի մեջ անհասանելի վեհությամբ:

Այս շարքի բոլոր ստեղծագործություններում Խաչատրյանն աստվածաշնչյան թեմաներին տվել է յուրովի մեկնաբանություն: Ակնհայտ է, որ չի կարելի ստեղծագործությունը դասել կրոնական արվեստին միայն նրա համար, որ սյուժեն, թեման, կերպարները վերցված են կրոնական առասպելաբանությունից: Ըստ արվեստաբան Վ. Լազարևի՝ «Խորհրդավոր ընթրիքի» սյուժեն գրավում է Լեոնարդոյին «ոչ թե իր դավանաբանական բովանդակությամբ»,

այլ նրան դիտողի առաջ մարդկային մեծ դրամա ծավալելու, տարբեր բնավորություններ ցույց տալու, մարդու հոգևոր ներաշխարհը բացահայտելու և նրա ապրումները հստակ նկարագրելու հնարավորությամբ: Նկարիչն ընկալել է «Խորհրդավոր ընթրիքն» իբրև դավաճանության տեսարան և խնդիր է դրել ավանդական այս տեսարանում ներկայացնել դրամատիկ իրավիճակ, որի շնորհիվ այն ձեռք է բերել նոր զգացմունքային հնչեղություն: Այսպիսով, ո՛չ սյուժեն, ո՛չ կերպարները չեն դարձնում արվեստի գործը կրոնական: Այդպիսին նրան դարձնում է գաղափարական ուղղվածությունը, ընդհանուր թեման ⁸:

«Քրիստոսն ու Մագդաղենացին» (1989) լևկասում Խաչատրյանը դուրս է եկել աստվածաշնչյան թեմայի ավանդական պատկերումից. չկան ո՛չ «Հիսուսը փարիսեցի Սիմոնի տանը» և ո՛չ էլ «Հիսուսը հայտնվում է Մարիամ Մագդաղենացուն» տեսարանները: Բացակայում է աստվածաշնչյան նկարագրությունը՝ վայրը, որտեղ տեղի է ունեցել Քրիստոսի և Մարիամի հանդիպումը. նրանք պատկերված են մինչև գոտկատեղը, կողք կողքի, գրեթե իրար փարված գլուխներով, Մագդաղենացու ձեռքը՝ Տիրոջ ուսին: Հեղինակը բաց և մուգ երանգավորման միջոցով վերջիններիս գլխավերևում կամարածև կիսաշրջան է ստեղծել. հավանաբար դա լուսապսակի այլաբանական պատկերումն է: Հետաքրքիր է, որ Քոչարը ևս անդրադարձել է նույն թեմային «Տեսիլք. Քրիստոսն ու Մագդաղենացին» կտավում (1924): Արարատ Աղասյանը նշում է. «Ակնհայտ է, որ Քոչարն այստեղ շեղվել, հեռացել է Նոր Կտակարանի կանոնական տեքստից՝ առաջարկելով իր սեփական, առավել քան «պարականոն» մեկնակերպը: Քրիստոսի հայտնությունը Մագդաղենացուն տեղի է ունենում ոչ թե Տիրոջ գերեզմանի մոտ՝ Գողգոթայի պարտեզում, ինչպես ասված է Հովհաննու Ավետարանում, այլ հորինված, երևակայական մի ինտերիերում: Ընդ որում, թե՛ Մարիամը և թե՛ Քրիստոսը ներկայացված են մերկ, առանց ծածկույթի» ⁹: Արվեստաբանը կարծում է, թե Քոչարն այսպիսով ցանկացել է շեշտել Քրիստոսի «մարդկային, չափազանց մարդկային» էությունը, կամ միգուցե դա բնավ էլ Քրիստոսը չէ, այլ վերջինիս կերպարանքով Մարիամին հայտնված գայթակղիչը՝ սատանան:

Խաչատրյանի ստեղծագործության մեջ ևս նրանք մինչև գոտկատեղն անզգեստ են, սակայն այստեղ Քրիստոսի կերպարն ավելի քան պարզ է, ոչ մշուշված, հակառակ Քոչարի կտավի: Տիրոջ պատկերը ներկայացնելիս Խա-

⁸ Տե՛ս **Угринович Д.**, Искусство и религия, Москва, 1983, стр. 102-105:

⁹ **Աղասյան Ա.**, Երվանդ Քոչարի տարածության մեջ, Երևան, 2009, էջ 12:

չատրյանը կրկին դիմել է «բաց ձևերին», սակայն վերջիններս անհամեմատ ավելի նուրբ են գծագրված, քան նախորդ գործերում: Նկարիչը շեշտադրել է Մարիամի մերկ կուրծքը, ապա և խոնարհ հայացքը՝ հավանաբար ակնարկելով զղջացող կնոջ վերափոխումը և ճշմարիտ անարատության գիտակցումը: Հիրավի, նրա խոնարհված աչքերում կան ափսոսանք և ապաշխարություն:

1989-1990 թթ. Խաչատրյանի համար ասես հոգևոր հանգստության որոնման տարիներ էին: Նա շարունակում էր պատկերել աստվածաշնչյան հերոսներին: Հայտնի թեմաներից և ոչ մեկը նա չի մեկնաբանել ավանդական պատումի սահմաններում: Նրա բոլոր հերոսները խոր ապրումների, մտորումների, ծանր հոգեվիճակի մեջ են, ինչպես, օրինակ, նրա «Հովհաննես Մկրտիչը» (1989): Համաշխարհային արվեստում ստեղծագործողները հաճախ են անդրադարձել Քրիստոսի մկրտությանը (Պյերո դելա Ֆրանչեսկա՝ «Քրիստոսի մկրտությունը», 1450-1455, Անդրեա Վերոքյո և Լեոնարդո դա Վինչի՝ «Քրիստոսի մկրտությունը», 1470-1475, Տինտորետո՝ «Քրիստոսի մկրտությունը», մոտ 1585, Գվիդո Ռենի՝ «Քրիստոսի մկրտությունը», 1623 և այլն), ինչպես նաև Հովհաննես Մկրտչի վարքին (Ռաֆայել՝ «Սուրբ Հովհաննես Մկրտչի քարոզը», մոտ 1505, Պիտեր Բրեյգել Ավագ՝ «Հովհաննես Մկրտչի քարոզը», 1566, Պիտեր Բրեյգել Կրտսեր՝ «Հովհաննես Մկրտիչը ժողովրդի առաջ քարոզ է կարդում», 1601 և այլն) և մարգարեի գլխատմանը (Ռոգիր վան դեր Վեյդեն՝ «Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը», 1446, Կարավաջո՝ «Հովհաննես Մկրտչի գլխատումը», 1608 և «Սալոմեն Հովհաննես Մկրտչի գլխով», 1609 և այլն): Ռուդոլֆ Խաչատրյանի լեկասը չի վերարտադրում հիշատակված տեսարաններից և ոչ մեկը, սակայն ինչ-որ ծանր մտահոգություն, անհանգստություն է թաքնված թվացյալ հանգստության մեջ: Մկրտիչն ասես մեկուսացած է ողջ աշխարհից: Տպավորություն է ստեղծվում, որ նկարիչը մարգարեին պատկերել է անկենդան, մեռած վիճակում, բայց, միաժամանակ, նա մահացած չէ: Հեղինակը կրկին դիմել է այլաբանության. Հովհաննես Մկրտչի հայացքում կա երկրի վրա կատարած իր գործերի արտացոլանքը, և դրա հետ մեկտեղ՝ հրաժեշտի ցավը: Կա ափսոսանք անարդարության համար: Ո՛չ այն անարդարության, որ խլեց իր կյանքը, այլ այն, որը շարունակվելու է երկրի երեսին: Սեպիան և ածուխը համոզիչ հաղորդել են Մկրտչի այս բարդ հոգեվիճակը: Նրա դիմագծերը փոքր-ինչ հիշեցնում են Քրիստոսին: Դժվար է ասել՝ այս նմանությամբ Խաչատրյանն արդյոք մտադրվել է զուգահեռել նրանց արյունակցական կա՛պը, թե՛ բաժին հասած ճակատագիրը: Անկախ պատասխանից՝ ակնհայտ է, որ բազում մարդկանց մկրտած և Աստծո պատգամներն

իրականացրած մարգարեն տառապում է, ափսոսում, սակայն ոչ երբեք՝ հուսահատվում: Ուշագրավ է Մկրտչի մարմնի դիրքը. այն ինչ-որ չափով հիշեցնում է Երվանդ Քոչարի «De profundis...» («Ի խորոց սրտի...», 1919) կտավը: Ահա թե այդ մասին ինչ է գրում Ա. Աղասյանը. «Քոչարը շարունակում էր ստեղծագործական ակտիվ որոնումները, մի կողմից հենվելով անտիկ արվեստի և Վերածննդի դասական ավանդույթների վրա, իսկ մյուս կողմից՝ հաշվի առնելով Սեզանի ու սեզանիստների, հատկապես կուբիստների նվաճումները: Դասական ու նորարարական այս երկու միտումները հաշտեցնելու փորձ է արվել Քոչարի վաղ շրջանի առավել հաջող ու տպավորիչ գործերից մեկում՝ 1919-ին վրձնած «De profundis...» («Ի խորոց սրտի...») կոչվող մեծադիր յուղանկարում: Թեև այն կատարված է բնականից, սակայն սա ոչ դիմանկար է, ոչ էլ անատոմիական ընթացիկ վարժանք, այլ գաղափարապես լիաբեռնված այլաբանական պատկեր: Հոգեկան անտանելի ծանրության, անգութ լծի տակ ճկված պատանու մերկ մարմինը կարծես անշարժացել է, իսկ նրա կիսախուփ կոպերով, փակ շրթունքներով ու սուր այտուկներով նիհարուն դեմքը թվում է անշունչ, անկենդան, մեռյալ»¹⁰: Քոչարի և Խաչատրյանի հերոսներն ասես նույն հոգեվիճակում են: Գրեթե նույն է նաև աշխատանքների կոմպոզիցիոն կառուցվածքը: Քոչարը «Ի խորոց սրտի...» կտավում բացահայտել է մտածող և տառապող մարդու ներաշխարհը, նրա խոր ապրումներն ու մտահոգությունները: Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ևս Հովհաննես Մկրտչին ներկայացրել է «ի խորոց», այսինքն՝ ակնարկելով այն, ինչը մարգարեն տալիս էր մարդկանց՝ կնունք, բարոյապես մաքրվելու հնարավորություն: «Բաց ձևերն» ամենայն խորությամբ արտահայտում են Մկրտչի ներաշխարհը: Սեպիայի ու ածխի նրբագույն հպումներով, լույսի ու ստվերի խաղերով տպավորություն է ստեղծվում, թե Հովհաննես Մկրտիչը մեկուսացված ոգորում է գնդանում: Մինչդեռ, հանձին Քոչարի հերոսի, Աղասյանը տեսնում է շղթայված մարդու մեջ նիհիա՞ծ ուժերի, ընկճված կամքի արթնացման գաղափարը¹¹:

Ինչպես ասվեց, Ռուդոլֆ Խաչատրյանն աստվածաշնչյան կերպարները պատկերել է առանց զգեստների, սակայն, միևնույն ժամանակ, նրանք մերկ չեն: Խաչատրյանի այս մոտեցումից անգամ կարելի է պատկերացում կազմել Աստվածաշնչի հանդեպ նրա ունեցած ակնածական վերաբերմունքի մասին.

¹⁰ Աղասյան Ա., Երվանդ Քոչարի տարածության մեջ, էջ 6-7:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 7:

նկարիչն ընդգծում է իր կերպարների ոչ նյութեղեն-մարդկային, ոչ երկրային, այլ սուրբ կերպարներ լինելու հանգամանքը:

Խաչատրյանի արվեստում աստվածաշնչյան թեման շարունակում է «Ադամ և Եվա» (1989,) աշխատանքը: Կերպարվեստում, ինչպես հայտնի է, հանդիպում ենք Ադամի և Եվայի ավանդական պատկերումների՝ նրանց արարման, մեղսագործության և դրախտից վտարման տեսարանների: Խաչատրյանն այստեղ ևս հավատարիմ է այլաբանական մոտեցմանը: Առաջին տպավորությունն այն է, թե հեղինակը պատկերել է արարման սկիզբը, երբ Ադամի կողից ծնվել է Եվան: Փիլիպոսի ավետարանում կարդում ենք. «Երբ Եվան Ադամի մեջ էր, մահ չկար: Այն բանից հետո, երբ կինն անջատվեց նրանից, հայտնվեց մահը: Եթե Եվան կրկին մտնի Ադամի մեջ, և վերջինս ընդունի նրան, այլևս մահ չի լինի»¹²: Ահա այն, ինչին Խաչատրյանը հանգում էր դեռևս 1960-ականներից: Այդ և հետագա տարիների թե՛ «բաց ձևերի» և թե՛ «Երկմիասնության» շարքի բոլոր գործերն ասես վերոհիշյալ տողերի արձագանքը լինեն: Ադամի ու Եվայի միաձուլ մարմինը գծված է համապատասխանաբար մուգ և համեմատաբար բաց մոխրագույնով: Բացառված չէ, որ երանգավորման միջոցով հեղինակը ցանկացել է ակնարկել, որ Եվան արարվել է Ադամից: Միաժամանակ տոնային անցումները մուգից դեպի բացն ընդգծում են համապատասխանաբար առնականությունն ու կանացի նրբագեղությունը: Լ. Աբրահամյանը նկատում է, որ Եվան երկրային կնոջ մարմին ունի, իսկ Ադամը տղամարդու հոգևոր երկվորյակն է¹³: Երկմիասնության գաղափարն այստեղ ստացել է Քոչարի «Երկատված անձը: Խոհեր» (1954) աշխատանքին բնորոշ լուծումներ՝ մարմինը, դեմքը հավասարաչափ երկսեռ են: Նկարի ֆոնը, անկախ միագույն երանգներից, ունի խորություն: Խաչատրյանը, ինչպես Վերածննդի ժամանակաշրջանի արվեստագետները, նախընտրում է առանց բնանկարի խուլ ֆոնը:

Հասկանալի չէ, թե որտեղ են գտնվում Աստծո ստեղծած առաջին մարդիկ: Այստեղ չկա այդ պարզությունը, ինչպես, ասենք, Ալբրեխտ Դյուրերի «Ադամ և Եվա» (1507) զուգանկարում, Հենդրիկ Գուլցիուսի «Մեղսագործությունում» (1616) կամ Միքելանջելոյի հանրահայտ Սիքստոսյան մատուռի «Մեղսագործությունում» (1508-1512): Խաչատրյանը, միաձուլելով կնոջն ու

տղամարդուն, ստացել է հողեղեն մարդու իր իդեալական, գուցե վիճելի բանաձևը:

Նույն՝ 1989-ին վերաբերող աշխատանքները («Հրեշտակի ողբումը», «Սուրբ Գևորգ», «Ավետում») ավետում են «անմարմին» հերոսների մոտքը Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ստեղծագործություն:

Թեև նկարիչը ռեալիստական դիմանկարներից գնում է դեպի «բաց ձևեր», որտեղ, թվում է, պետք է գերիշխեն մտացածին, երևակայական հերոսները, այդուհանդերձ դրանք իրապաշտական են, ինչը չի կարելի ասել երիտասարդական շրջանի ստեղծագործությունների մասին: Արվեստագետը «բաց ձևերի» միջոցով պատկերված մարդկանց մարմիններից հեռացնում է «ավելորդ» մասերը՝ մոդելներին հաղորդելով հոգևոր իմացականություն, ժամանակատարածային նոր նկարագիր:

Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ ՌՈՒԴՈԼՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հոդվածը ներկայացնում է XX դարի հայազգի նկարիչ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ու շրջանի ստեղծագործությունները, որոնց մեջ նա փորձել է գտնել մարդու բանաձևը, նրա փիլիսոփայական, իդեալական կերպարը: Խաչատրյանն այն արվեստագետներից է, որի բնատուր տաղանդը զարգացել է դասական արվեստի հիմքի վրա: «Մարդու բանաձևում» նորովի են բացահայտվում Խաչատրյանի ներաշխարհն ու աշխարհընկալումը:

Բանալի բաներ – Ռուդոլֆ Խաչատրյան, կերպափոխություններ, մարդու բանաձև, գծանկար, բացահայտում, աստվածաշնչյան կերպարներ, արվեստ:

Рипсима ВАРДАНИЯН

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУДОЛЬФА ХАЧАТРЯНА

Статья является попыткой осмысления позднего периода творчества армянского художника-графика Рудольфа Хачатряна. Его искусство развилось как своеобразное продолжение классического ренессансного рисунка, однако в своих поздних работах Хачатрян пытался найти идеальное отра-

¹² Տե՛ս **Րудոլֆ Խաչատրյան**, *Метаморфозы, Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна* (автор вступительной статьи Абрамян Л.), стр. 30:

¹³ Նույն տեղում, էջ 24:

жение философского образа, “формулы человека”. В “формуле человека” по-новому раскрывается мироощущение и внутренний мир Хачатряна.

Ключевые слова – Рудольф Хачатрян, метаморфозы, формула человека, графика, открытие, библейские образы, искусство.

Hripsime VARDANYAN

BIBLICAL IMAGES IN RUDOLF KHACHATRYAN'S ART

The article is an attempt to comprehend the later period of the art of the Armenian graphic artist Rudolf Khachatryan. His art developed as a continuation of the classical Renaissance drawing. In said period of his career Khachatryan attempted to find an ideal interpretation of the philosophical image, the “formula of a human being”. In the “formula”, a new understanding of Khachatryan's inner world and world perception is disclosed.

Key words – Rudolf Khachatryan, metamorphoses, formula of a human being, graphics, creation, biblical images, art.

Իրինա ԳԱՐԱՍԵՖԵՐՅԱՆ
«Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոն

ԷՋԵՐ ԼԵՎՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԵՎ ԼԵՈՆՍ ՌՈԶԵՆԲԵՐԳԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ¹

Ֆրանսահայ նկարիչ Լևոն Թութունջյանը (1906-1968) և ֆրանսիացի հրատարակիչ, արվեստի դիլեր Լեոնս Ռոզենբերգը² (1879-1947) համագործակցել են 1930-31-ին՝ «Աբստրակցիա, Ստեղծագործություն, Ոչ ֆիգուրատիվ արվեստ» ամսագրի խմբագրական աշխատանքների³ և «Կոնկրետ արվեստ» մանիֆեստի կազմման ժամանակ: Թութունջյանը մանիֆեստի հեղինակներից էր և ղեկավար կոմիտեի անդամ, իսկ Ռոզենբերգը հրավիրվել էր պարբերագրի հեղինակների հետ համագործակցելու նպատակով: Բացի այդ, 1932-34-ին Ռոզենբերգը Թութունջյանի հետ պայմանագիր էր կնքել վերջինիս նկարների վաճառքի համար:

Նամակներից երկուսը, որոնք Թութունջյանը գրել է Ռոզենբերգին 1933-ի փետրվարի 21-ին և մարտի 15-ին, ամբողջությամբ երբևէ չեն հրատարակվել: Դրանց բնօրինակները հայտնաբերել ենք Փարիզի Պոմպիդու արվեստի և մշակույթի ազգային կենտրոնի Կանդինսկու անվան գրադարանի արխիվում⁴, արտագրել և թարգմանել հայերեն: Թութունջյանին 1933թ. հուն-

վարի 14-ին հասցեագրված Լ.Ռոզենբերգի նամակը հրատարակվել է 1994-ին Գլադիս Ֆաբրի մենագրության մեջ⁵:

Վերոհիշյալ նամակագրությունից երևում են Ռոզենբերգի և Թութունջյանի ընկերական կապը, փոխադարձ հարգանքը, Ռոզենբերգի ակտիվ մասնակցությունն ու հետաքրքրությունը Թութունջյանի նոր աշխատանքների, ստեղծագործական որոնումների հանդեպ: Նամակագրության կարևոր կետերից են Թութունջյանի և Ռոզենբերգի դիրքորոշումները 1930-ականների արվեստի ուղղությունների վերաբերյալ, նաև Թութունջյանի ստեղծագործությունների ոճական ուղղվածության քննարկումները:

1933թ. հունվարի 14-ին Թութունջյանին հասցեագրված իր նամակում, ընդունելով արվեստագետի ընտրած տեխնիկական ուղին և գեղագիտական ոճը, Ռոզենբերգը Թութունջյանին խորհուրդ է տալիս մի կողմ չդնել արվեստի նախկին հաղթանակները՝ հատկապես ընդգծելով անցած դարաշրջանների ուղղություններից իմպրեսիոնիզմի պարզությունը և կուբիզմը: Դրան ի պատասխան՝ 1933թ. փետրվարի 21-ի նամակում Թութունջյանը նշում է, թե ամենևին չի հերքում արվեստի անցյալ ուղղությունների հաղթանակները, որոնց, թերևս, երեկ ինքն էլ էր պատկանում: Արվեստի անցած ոճերից նա կարևորում է սյուրռեալիզմը՝ նշելով, որ վերջինս պարզորոշ ցույց տվեց, որ մարդկային գործունեության բոլոր միտումները գնում էին դեպի մասնագիտացում, ինչը հանգեցրեց մետաֆիզիկայի և ֆիզիկայի ինքնատիպ բաժանման: Ինչպես և նախկինում, կիրառական (ֆիզիկական) իրերը զարդարված էին արվեստի տարրերով (մետաֆիզիկական, հոգևոր): Թութունջյանի կարծիքով այսօր ֆիզիկական և մետաֆիզիկական տարրերի բաժանումից առաջացած միակ մեծ իրադարձությունը զուտ ֆիզիկական է: Այդպես, օրինակ, ճարտարապետության մեջ այլևս կարիք չկա ո՛չ գեղանկարչական ճարտարապետության, ո՛չ էլ ճարտարապետական նկարչության: Այստեղ Թութունջյանը հղում է Լե Կորբյուզյեի հանրահռչակ գաղափարին՝ «տունը ապրելու մեքենա է»: Ըստ Թութունջյանի՝ ճարտարապետության մեջ առկա է սյուրռեալիստական նկարչության, այսինքն՝ մետաֆիզիկայի, հակադրության անհրաժեշտությունը: Եթե հիշենք այդ թվականների ճարտարապետության բնորոշ գծերը, դա ճարտարապետական լուծման բացառիկ պարզեցվածությունն էր, որը հաճախ ընդհանրապես զուրկ էր որևէ զարդարանքից:

Թութունջյանի կարծիքով վերջին ժամանակներում գեղանկարչության

¹ Հոդվածը հրատարակվում է 13-6E396 ծածկագրով՝ «Սյուրռեալիզմ հայկական դիմագծով» թեմայի շրջանակներում:

² Լեոնս Ռոզենբերգը ֆրանսիացի կոլեկցիոներ, ժամանակակից արվեստի գիտակ, "L'Effort moderne" պարբերագրի տնօրեն, համանուն հանդեսի հրատարակիչ-խմբագիր, արքայական արվեստի և կուբիզմի առաջին պաշտպաններից մեկը, 20-րդ դարի արվեստի ամենահայտնի դիլերներից էր: Նա ունեցել է Ժ.Բրաքի, Պ.Պիկասոյի, Խ.Գրիի, Օ.Էրբենի, Ֆ.Լեժեի, Լ.Թութունջյանի և այլ արվեստագետների աշխատանքների մեծ հավաքածու, զբաղվել է նրանց գործերի վաճառքով:

³ Jean Helion, Hans Schiess, Abstraction-Création-Art non figurative, 1932, Editions les tendances nouvelles, Paris, 48 p.

⁴ Tutundjian Léon, Recueil. Correspondance envoyée à Léonce Rosenberg par Léon Tutundjian, Archives, NNB: 10204550 Lettres tapuscrites, datées et signées, reçus tapuscrits sur papier timbré. Sous-série de Fonds Léonce Rosenberg, Archive de la Bibliothèque Kandinsky, Centre Georges Pompidou.

⁵ Gladys Fabre, Tutundjian, Paris, Editions du Regards, 1994, p. 170.

ուլորտի հիմնական նպատակներից էր որևէ ուղղության սկզբնավորող դառնալը, արվեստի սեփական շարժման ստեղծումը, ինչից բխում են տեխնիկական ռացիոնալացումը, արտահայտչալեզվի արագ միջոցների որոնումը, պարզեցվածությունը և այլն: Ըստ Թուֆունջյանի՝ արվեստագետների բոլոր ճիգերը կենտրոնացել էին ժամանակաշրջանի տեսական ուղղության, իմաստի սահմանման վրա: Իրոք, 20-րդ դարի արվեստի ուղիների արագընթաց փոփոխությունն ի վերջո հանգեցրեց արտահայտչալեզվի և գեղագիտության հանդեպ գաղափարի և մտքի գերիշխանությանը, ինչի վառ օրինակներից են սոցոնալիզմի ոճի աշխատանքները, ավանգարդը, սյուրռեալիզմը: Սակայն փաստացի Թուֆունջյանն իր ապրած շրջանում նոր ուղղությունների ստեղծողների չի տեսնում: Ըստ արվեստագետի՝ իրենց նախնիների տեսական ճիգերի յուրացումից հետո նոր ժառանգության ներկայացուցիչներն ընդունում են բոլորովին այլ դիրքորոշում, որի պատճառով մենք որակական դարաշրջանից հարկադրաբար կանցնենք քանակականի:

Ռոզենբերգն իր նամակում օրինակ է բերում արվեստագետ Լեժեի⁶ կտավների արտահայտչալեզուն՝ վառ գույների կիրառումը, շարժումը: Արվեստագետի աշխատանքներում Ռոզենբերգը դրանք դիտում է իբրև իներտ, փակ պատկերի հակադրում: 1933թ. փետրվարի 21-ի իր պատասխան նամակում Թուֆունջյանն ընդունում է, որ կոնտրաստի (շարժողական) և դրան հակառակ միասնականության (անշարժ) համագործակցությունն ապագայում կստեղծի անվերջ զարգացման հնարավորություն՝ ուրախություն, որն ստեղծվում է միապաղաղության հակադրության, բազմազանության մեջ: Նամակի այդ դրվագի վառ օրինակ է 20-րդ դարի սկզբի ռուսական ավանգարդիստների արվեստը, որն ապացուցեց, որ երկրաչափական վառ ֆորմաները և մոնոքրոմ կտավները կարող են ոչ պակաս ներգործություն ունենալ հանդիսատեսի վրա, քան դասական արվեստը:

Ռոզենբերգի և Թուֆունջյանի նամակագրության մեկ այլ կարևոր կետերից են Թուֆունջյանի նոր աշխատանքները: Իր նամակում Ռոզենբերգը գրում է, թե անհամբեր սպասում է Թուֆունջյանի երեք նոր փոքր կտավները տեսնելուն, երբ վերջինս նրանց վրա աշխատանքը ավարտած կլինի: Ռոզենբերգին խոստացած նկարի ցուցադրության ուշացումը 1933թ. մարտի 15-ի

⁶ Ֆերնան Լեժե (1881-1955) - ֆրանսիացի նկարիչ, դեկորատոր, քանդակագործ, խեցեգործ, վիտրաժների և գրքերի պատկերազարդող: Եղել է կուբիստական ոճի առաջնեկներից մեկը:

նամակում Թուֆունջյանը բացատրում է տեխնիկական պատճառներով: Նա գրում է, որ մինչ այդ ժամանակը իր գունապնակում մի քանի կասկածելի երանգ էր օգտագործում (օր.՝ սիենա), ինչի նպատակահարմարությունն ինքը նախկինում հերքում էր: Թուֆունջյանը վկայում է, որ իր ընկեր արվեստագետ Էրբենի⁷ տված ներկերի տեխնիկայի մասին գրքի ընթերցանությունն իրեն ստիպեց ամբողջովին վերափոխել գրեթե ավարտված նկարը: Դժվար է ասել, թե տվյալ նամակում կոնկրետ որ կտավի մասին է խոսքը, քանզի 1933-ով թվագրված՝ Թուֆունջյանի պահպանված կտավներից մեզ հայտնի է ընդամենը մի անանուն կտավ, որում առկա են դեղնաշագանակագույն տոներ: Ներկայումս կտավը գտնվում է Փարիզի անհատական հավաքածուներից մեկում, սակայն չափերով այն շատ մեծ է՝ 92x60 սմ: Կարելի է ենթադրել, որ գեղանկարչական տեխնիկային վերաբերող գիրքը Վոլֆգանգ վոն Գյոթեի հանրաճանաչ «Գույների տեսություն»-ն⁸ է, որը թերևս 1810-ից ցնցում էր արվեստագետների աշխարհը: Թուֆունջյանի աշխատանքներում հաճախ ենք տեսնում ավազաօքրագույն երանգներ, որոնք հիմնականում կիրառված են նրա աշխատանքների ֆոնային հատվածներում կամ կտավների մեծածավալ դետալներում: Սակայն արվեստագետը չի նշում, թե ինչ նյութով էր մտադիր վերափոխել իր օգտագործած գունապնակի ներկը, և այլ նյութերում տվյալ հարցին վերաբերող հիշատակում չկա:

1933թ. մարտի 15-ին Ռոզենբերգին ուղղված նամակում Թուֆունջյանը գրում է, թե բազմաթիվ հանդիպումներ է ունեցել իր արվեստակից եղբայրների հետ և օրինակ բերելով ցեյլուզդային նկարչությունը՝ հաստատում է, որ նկարիչների կեսն իրենց կտավներում տվյալ տեխնիկայի համար օգտագործում են տարբեր միջոցներ՝ էմալային ներկեր, լաքային գուաշ և այլն: Թուֆունջյանը գեղանկարչական կրթություն երբևէ չէր ստացել և տեխնիկական գրեթե բոլոր հմտությունների հարցում ինքնուս էր: Միգուցե դրանով էլ բացատրվում է նրա հետաքրքրությունը մյուս արվեստագետների կիրառած տեխնիկական հմտությունների հանդեպ:

Վերադառնալով ֆորմալիստական հարցերին՝ Թուֆունջյանը հաստատում է, որ գեղանկարչությունը, ինչպես և քաղաքակրթության մնացած բնա-

⁷ Օգյուստ Էրբեն (1882-1960) - նկարիչ, քանդակագործ: Եղել է «Աբստրակցիա և ստեղծագործություն», «Ոսկե միջին», «Նոր իրականություններ» խմբերի անդամ: Սկսելով ստեղծագործել կուբիզմի ոճով՝ այնուհետև անցել է աբստրակցիոնիզմի:

⁸ Johann Wolfgang von Goethe, Theory of Colours [Zur Farbenlehre], Triade edition, 1810, 486 p.

գավառները, գնում է դեպի իրերի բարդություն՝ լիովին հակառակվելով 20-րդ դարի սկզբին: Թութունջյանը կարծում է, որ միայն մարդկային բոլոր իմացությունների համագործակցությունն է ունակ իրականացնելու ամբողջական արվեստի գործ և ստեղծելու ոճ: Կարելի է ասել, որ տվյալ ժամանակաշրջանում դեպի բարդություն ձգտումը նկատվում է նաև Թութունջյանի ընտրած արտահայտչաբանությամբ: Սկսելով երկրաչափական կոմպոզիցիաներից, թաշխտական, աբստրակտ ստեղծագործություններից՝ արվեստագետն ի վերջո ընտրեց սյուրռեալիզմի ուղին: Հանդիսանալով աբստրակտ և սյուրռեալիստական արվեստի առաջնեկներից մեկը՝ Թութունջյանն իր ընտրած ուղուն նվիրեց ողջ կյանքն ու եռանդը: Երբևէ չստանալով իր տաղանդին համարժեք հռչակ ու համբավ՝ նա մեծ հարգանք էր վայելում իր ընկերների և բազմաթիվ ժամանակակից արվեստագետների միջավայրում, ինչի ևս մեկ նոր վկայությունն է տվյալ նամակագրությունը:

Իրինա ԳԱՐԱՍԵՖԵՐՅԱՆ

ԷՋԵՐ ԼԵՎՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԵՎ ԼԵՈՆՍ ՌՈԶԵՆԲԵՐԳԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Տվյալ հոդվածում ներկայացված է ֆրանսահայ նկարիչ Լևոն Թութունջյանի (1906-1968) և ֆրանսիացի հրատարակիչ, արվեստի դիլեր Լեոնս Ռոզենբերգի (1879-1947) 1933 թվականի նամակագրությունը: Նամակներից երկուսը գտնվել են Պոմպիդու ժամանակակից արվեստի կենտրոնի թանգարանի արխիվում և առաջին անգամ են տպագրվում ամբողջությամբ: Անդրադառնալով ժամանակակից արվեստի զարգացման ուղիներին, գեղանկարչության տեխնիկական խնդիրներին, արվեստագետի ստեղծագործական որոնումներին՝ այս նամակագրությունը Թութունջյանի՝ արվեստագետների միջավայրում ունեցած հեղինակության, նրա տաղանդի բազմակողմանիության ու ժամանակակից արվեստի խնդիրներին տեղեկացվածության ապացույց է:

Բանալի բաներ – նամակագրություն, Լևոն Թութունջյան, Լեոնս Ռոզենբերգ, ֆրանսահայ արվեստ, գեղանկարչություն, սյուրռեալիզմ:

Ирина ГАРАСЕФЕРЯН

СТРАНИЦЫ ИЗ ПЕРЕПИСКИ ЛЕОНА ТЮТЮНДЖЯНА С ЛЕОНСОМ РОЗЕНБЕРГОМ

В данной статье представлена переписка 1933-го года французского художника армянского происхождения Леона Тютюнджяна (1906-1968) с французским арт-дилером и издателем Леонсом Розенбергом (1879-1947). Два из писем были найдены в архиве библиотеки Центра современного искусства Помпиду и полностью публикуются впервые. Темы развития современного искусства, техники живописи, творческих поисков художника, затронутые в переписке, являются доказательством авторитета, которым Тютюнджян пользовался в артистической среде, разносторонности его таланта и осведомлённости в проблемах искусства своего времени.

Ключевые слова – переписка, Леон Тютюнджян, Леонс Розенберг, францужско-армянское искусство, живопись, сюрреализм.

Irina GARASEFERYAN

PAGES FROM THE CORRESPONDENCE OF LÉON TUTUNDJIAN AND LÉONCE ROSENBERG

This article presents the 1933 correspondence of the French painter of Armenian origin Léon Tutundjian (1906-1968) and the French art dealer, publisher Léonce Rosenberg (1879-1947). Two of the letters were found in the archive of the library of the George Pompidou Modern Art Centre, and are fully published for the first time. Touching on the ways of development of modern art, painting technique and creative researches of an artist, this correspondence is an evidence of the authority Tutundjian held in the artistic circles, of the versatility of his talent and his awareness of the problems of art of the time.

Key words – correspondence, Léon Tutundjian, Léonce Rosenberg, French-Armenian painting, surrealism.

**Լևոն Թութունջյանին հասցեագրված Ռոզենբերգի նամակը
(1933թ. հունվարի 14)**

1933թ. 14 հունվարի

Սիրելի Թութունջյան,

Կարծում եմ, որ վերադառնալով այն ուղղության գեղագիտական և տեխնիկական հարցերին, որը Դուք ճիշտ եք համարել ընդունել, պետք չէ մի կողմ դնել արվեստի նախկին հաղթանակները՝ իմպրեսիոնիզմինը, ինչը պարզությունն էր, կուբիզմինը, ինչը նաև ուրախությունն էր: Լեժեի պես արվեստագետի մեծ հաղթանակը վառ գույների կիրառումն էր և շարժումը: Պատկերները սահմանափակությունը, որը փակ է և իներտ:

Անհամբեր սպասում եմ տեսնելու Ձեր երեք փոքր կտավները, երբ դրանք կավարտեք:

Հուսով եմ, որ շուտով կտեսնվենք:

Հարգանքով՝ Լեոնա Ռոզենբերգ:

**Լեոնա Ռոզենբերգին հասցեագրված Թութունջյանի նամակը
(1933թ. փետրվարի 21)**

Փարիզ, 21/2/933

Հարգելի պարոն Ռոզենբերգ,

Մեր վերջին հանդիպումից հետո ես շատ եմ աշխատել մի կտավի վրա, որը սկսել էի դեռևս անցյալ տարի:

Մարդկային ակտիվության բոլոր բնագավառների զարգացումը շատ հետաքրքրական է հատկապես արվեստի ոլորտում, որն անցած դարաշրջանների հոգևոր արտացոլանքն է: Լինելով ապագայի զարգացմանը զգայուն արվեստագետ՝ ես հաստատում եմ, որ գեղանկարչության մեջ, ինչպես և քաղաքակրթության մնացած բնագավառներում մենք գնում ենք դեպի իրերի բարդություն՝ լիովին հակառակվելով մեր դարաշրջանի սկզբին: Մեկուսացված կատարելությունը, ինչպես անթերի մաթեմատիկան կամ ֆիզիկան, արվեստի բնագավառում բերում է անթերի արվեստի, անթերի երաժշտության, գրականության: Այդ մասնագիտացման արդյունքը մեզ բերեց որակի և արժեքների անկման, հայեցողական բոլոր տեսակի տեսությունների առավելության և այդտեղից էլ՝ ստեղծագործական անհամաձայնության, այսինքն՝ ոճի բացակայության: Կարծում եմ, որ ինչպես և անցյալում, միայն մարդկային բոլոր

իմացությունների համագործակցությունն է ընդունակ ամբողջական իրակա-նացնելու արվեստի գործ՝ մի բան, ինչը կրում է մի մեծ ժամանակաշրջանի կնիք, և դրանից հետևելով՝ ոճի առկայություն:

Ես բոլորովին չեմ հերքում արվեստի անցյալ ուղղությունների հաղթանակները, որոնց, թերևս, դեռ երեկ ինքս էի պատկանում:

Այդ անցած շրջանից սյուրռեալիզմը մեզ պարզ ձևով ցույց տվեց, որ մարդկային գործունեության բոլոր միտումները գնում էին դեպի մասնագիտացում, և այդպիսով բոլորիս հաստատեց, որ այդ ծանր աշխատանքի արդյունքը բերեց հետևյալ երկու տարրերի՝ մետաֆիզիկայի և ֆիզիկայի ինքնատիպ բաժանման, այնինչ մինչ այժմ դրանք իրար էին միացած: Ինչպես և նախկինում, կիրառական (ֆիզիկական) իրերը զարդարված էին արվեստի տարրերով (մետաֆիզիկական, հոգևոր): Այսօր ֆիզիկական և մետաֆիզիկական տարրերի բաժանումից ստացած միակ մեծ իրադարձությունը, ինչպես և ճարտարապետության մեջ (տունը՝ իբրև ապրելու մեքենա, Լե Կորբյուզե), ֆիզիկական է. այլևս չկա ո՛չ գեղանկարչական ճարտարապետության, ո՛չ էլ ճարտարապետական նկարչության կարիք: Ճարտարապետության մեջ պետք է սյուրռեալիստական նկարչությունը՝ մետաֆիզիկան, հակադրու-թյունը: Ես ընդունում եմ, որ կոնստրուկտի (շարժողական) և դրան հակառակ միասնականության (անշարժ) համագործակցությունն ապագայում անվերջ զարգացման հնարավորություն կստեղծի՝ մի ուրախություն, որը ստեղծվում է բազմազանության մեջ, և որը միանմանությունից ստեղծված միապաղաղու-թյան հակադրությունն է:

Այսքանով նամակս ավարտում եմ: Նկարը Ձեզ ցույց կտամ այն ավարտելուն պես:

Խորին հարգանքով՝ Թութունջյան:

**Լեոնա Ռոզենբերգին հասցեագրված Թութունջյանի նամակը
(1933թ. մարտի 15)**

15/3/1933

Լեոնա Ռոզենբերգին

Բոմ փ. 19 շ., 19-րդ արվարձան, Փարիզ

Հարգելի պարոն,

1933թ. փետրվարի 21-ի նամակում Ձեզ խոստացած նկարի ցուցադրու-թյան ուշացումը տեխնիկական պատճառներով է եղել: Մինչև հիմա ես իմ

գունապնակում օգտագործում էի մի քանի կասկածելի երանգ (սիենա և այլն), ինչի նպատակահարմարությունն ինքս հերքում էի: Ընկերոջս՝ Էրբենի տված ներկերի տեխնիկայի մասին գրքի ուսումնասիրման շնորհիվ ամբողջապես վերափոխեցի գրեթե ավարտված նկարը: Դա շատ հետաքրքիր գիրք է, հատկապես այն պատճառով, որ հիմնվում է բնական պրոցեսների վրա:

Վերջին օրերին ես բազմաթիվ հանդիպումներ ունեցա իմ արվեստակից եղբայրների հետ և հաստատեցի, որ ցեյլուդային նկարչության համար տասից հինգն օգտագործում են տարբեր միջոցներ՝ էմալային ներկեր, լաքային գուաշ և այլն:

Մեր օրերում այլևս չենք տեսնում նախաձեռնողների, նոր ուղղությունների ստեղծողների ծնունդ: Իրենց նախնիների տեսական ճիգերի յուրացումից հետո նոր ժառանգության ներկայացուցիչներն ընդունում են բոլորովին այլ (պոզիտիվ) դիրքորոշում՝ իրենց գործունեությունը կենտրոնացնելով ճշմարտության, որակի, երկարակեցության վրա: Սկզբից լիովին բնական թվացող այդ զարգացումից մենք կարող ենք որակական դարաշրջանից հարկադրաբար անցնել քանակականի:

Ես շատ շնորհակալ եմ Ձեր տրամադրած ժամանակի համար, ինչով շատ հպարտանում եմ:

Շատ հետաքրքրված եմ իմանալու այլ արվեստագետների կարծիքներն իմ կտավների վերաբերյալ, ուստի մոտակա ժամանակ Ձեզ մի նոր կտավ կբերեմ:

Խորին հարգանքով՝ Թուֆունջյան:

Սոֆյա ՍԱՐՅԱՆ
 ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՌԻՍԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

Մարտիրոս Սարյանի դիմանկարային արվեստը բազմաշերտ է և բազմաբնույթ։ Վարպետի ստեղծած ավելի քան 1000 դիմանկարները ներկայացնում են ինչպես հայկական, այնպես էլ ռուսական արվեստի և գիտության գործիչների։ Սարյանի առնչությունը ռուսական մշակույթի հետ սկիզբ առավ ռուսանոդական տարիներից, երբ 1897 թվականին ապագա նկարիչը դարձավ Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի սան։ Իր կրթությունը ստանալով Ռուսաստանի մայրաքաղաքում և շատ շուտով իր ակտիվ մասնակցությունը բերելով նրա եռուն գեղարվեստական կյանքին՝ Սարյանը մշտապես պահպանեց իր հոգևոր կապը ռուսական մշակույթի և նրա գործիչների հետ։

Հետաքրքրությունը դեպի մարդը որոշակի դրսևորում է ստացել Մ.Սարյանի դեռ առաջին նկարչական փորձերում։ Նոր Նախիջևանի քաղաքային ուսումնարանն ավարտելուն պես պատանի Սարյանն աշխատանքի է անցնում թերթերի և ամսագրերի բաժանորդագրության մի գրասենյակում։ Այդտեղ էլ ազատ ժամերին նա սկսում է պատկերել մարդկանց։ «...Հաճախորդների մեջ երբեմն պատահում էին հետաքրքիր տիպաժներ, – հիշում է նկարիչը։ – Նստում էի գրասենյակի խորքում... և ուրվանկարում նրանց դեմքերը։ ...Ահա թե որտեղից սկսվեց իմ նկարչական «կարիերան»¹։

Ոգևորված այս աշխատանքի ընթացքում Սարյանը ձեռք է բերում, իր իսկ արտահայտությամբ, «պորտրետային արագ ճեպանկարման ունակություն»²։ Այդ եղանակով է արված մեզ հասած ամենավաղ գծանկարների թվին պատկանող՝ ռուս նկարիչ Կ. Պետրով-Վոդկինի կիսադեմ պատկերը՝ կատարված 1899 թվականին, երբ երկու նկարիչներն էլ հաճախում էին Մոսկվայի ուսումնարանի դասընթացներին։ Այս ճեպանկարը վկայում է այն մասին, որ Սարյանին հաջողվում էր արագ որսալ և ճշգրիտ փոխանցել անհատի հիմնական բնութագիրը։ Տվյալ պատկերում դա երիտասարդ Պետրով-Վոդկինի

կենտրոնացած հայացքն է՝ ստեղծագործական աշխատանքի կարևոր, բայց կարճատև մի պահ։ Դրա հետ մեկտեղ դիմագծերը տրված են մեծ հավաստիությամբ, ինչը նպաստում է կերպարի համոզիչ ամբողջականությանը։

Հետագա տարիներին՝ ուսումնարանի հիմնական դասընթացն ավարտելուց հետո, դիմանկարչի բնատուր այս հակումն էր, որ մղեց Սարյանին ռուս անվանի նկարիչների մասնագիտական տարբեր արվեստանոցների շարքում ընտրել դիմանկարի և ժանրի դասարանը։ Այն փոխնիփոխ ղեկավարում էին Վ. Սերովն ու Կ. Կորովինը։ Մեկ ու կես տարվա ընթացքում այս երկու ռուս նկարիչների ղեկավարությամբ Սարյանն անցավ հմտության բարձրակարգ դպրոց, որը, ինչպես նշում է նկարչի վաղ ստեղծագործության ուսումնասիրող, արվեստաբան Ա. Աղասյանը, երևի թե տվեց նրան «ավելի շատ մասնագիտական ունակություններ և գիտելիքներ, քան նախորդ տարիները»³։ Սակայն ինքնուրույն նկարելաճ և մարդկային կերպարի յուրահատուկ հայեցակարգ մշակելու համար երիտասարդ Սարյանին անհրաժեշտ էր որոշակի ժամանակ։

Սկսած 1903 թվականից՝ նկարիչը համարձակորեն դուրս եկավ սեփական տպավորությունների, ապրումների պատկերման նոր արտահայտչամիջոցների որոնման ճանապարհ։ Այդ տարիներին իր ներքին մղումներին առավել համապատասխանում էր ռուսական սիմվոլիզմի գեղագիտությունը։ 1904–1907 թվականներին նա, տարվելով ֆանտաստիկ, երևակայական կերպարներով, ստեղծում է «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը, որտեղ գերիշխում է բնության պատկերումը։ «Չնայած որ հեքիաթայնությունն ու երևակայությունը տանում էին ինձ փակուղի, – նշել է Սարյանը, – բայց ես զգում էի, որ հիմնականում ազատվել եմ դպրոցի պարտադրվող գործ գույնից։ 1908-ից ես դուրս եկա ռեալիզմի ճանապարհ»⁴։

Վեց տարիների ընթացքում ձեռք բերած գունապլաստիկ նոր համակարգի և դիմանկարի, որպես իրապաշտական արվեստի առաջնային ժանրի, միաձուլման վաղ օրինակ դարձավ 1909 թվականին ստեղծված սարյանական հայտնի «Ինքնադիմանկարը»։ Ակնհայտ է, որ այս տարիների ընթացքում նկարիչը չի դադարել մտածել մարդ էակի, բնության մեջ նրա տեղի ու նշանակության մասին։ Հետաքրքրությունը դեպի մարդը պահպանվել և հասունաց-

³ **Агасян А.В.** Мартирос Сарьян. Раннее творчество. Ереван, 1992, стр. 30.

⁴ **Мартирос Сарьян.** Автобиографические сведения // Выставка произведений народного художника Армении – орденоснца М.С. Сарьяна. Москва, Всекохудожник, 1939, стр. 11–12.

¹ **Մարտիրոս Սարյան**, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, 1966, էջ 39։

² **Сарьян М. С.** О моей жизни и работе // Искусство, 1940, № 2, стр. 80.

ման հետ մեկտեղ նոր բովանդակություն է ստացել՝ դառնալով նկարչի կենսափիլիսոփայությունը. «Մարդը ինքը բնությունն է...- ասում էր նկարիչը: - Հսկայական, անվերջ բնություն և փոքրիկ մի արարած, որ իր մեջ կրում է այդ անսահման մեծությունը»⁵:

Այնուհետև այս մոտեցմամբ է ղեկավարվում արվեստագետը դիմանկար ստեղծելիս: Եվ առաջին հերթին ինքնանկարում նա ներկայացնում է մարդու և բնության կապը՝ արտահայտված մաքուր գույների, լույսի, ստվերի, կոմպոզիցիայի նորարարական լուծումներով: Արևով լուսավորված նկարչի դեմքն ինքն էլ արտացոլում է լույս՝ որպես ի վերուստ տրված ստեղծագործական շնորհ: Երկար կանգ չառնելով «Ինքնադիմանկարին» վրա՝ նշենք միայն, որ Սարյանը մանրակրկիտ մշակել է այս աշխատանքը, ստեղծել մատիտանկար էսքիզ, ապա տեմպերայով առաջին (Մ. Սարյանի տուն-թանգարան) և երկրորդ՝ վերջնական (Տրետյակովյան պատկերասրահ) տարբերակներ: Ուսումնասիրելով դրանք՝ կարելի է հետևել դիմապատկերի ընդհանուր գաղափարի հղկման ընթացքին, գույնի և լույսի փոխկապակցված լուծումների զարգացմանը: Վերջնական տարբերակում արևի լույսն առավել հնչեղ է դառնում դեղին ստվարաթղթի օգտագործման շնորհիվ:

Մոսկվայում՝ «Ոսկե գեղմ» («Золотое руно») ցուցահանդեսին, ֆրանսիական նկարչության մեծ գիտակ, կոլեկցիոներ Ս.Շչուկինը հատուկ ուշադրություն դարձրեց Մ.Սարյանի «Ինքնադիմանկարին»: Միանգամից նկատելով Սարյանի կապը Վ. Վան Գոգի որոնումների հետ՝ նա գնահատեց արևելյան ծագումով նկարչի ինքնատիպությունը և պատվիրեց նրան նկարել իր որդու դիմանկարը:

1911 թվականին ստեղծված «Ի. Ս. Շչուկինի դիմանկարում» մարդը և բնությունն արդեն ոչ թե համադրվում, այլ ավելի շուտ հակադրվում են: Գորշ գույնի նեղ կոստյումով, ձիգ փողկապով և հարթ սանրվածքով երիտասարդն ակնհայտորեն լարված և խորթ է ներկայանում սարերի վառ և ազատ միջավայրում: Սարյանական էսթետիկան գալիս էր խախտելու դիմանկարի կարծրացած ձևերը:

Հետագայում Սարյանն այլևս չնկարեց պատվերով դիմանկարներ: Նա ինքն էր ընտրում իր բնորդին՝ ղեկավարվելով շատ հստակ սկզբունքներով. «Դիմանկարների համար ես փնտրում եմ հետաքրքիր մարդկանց: Յուրաքանչյուր պորտրետ նկարելիս ես ցանկանում եմ հաղորդել տվյալ մարդու ոչ

թե արտաքին նմանությունը, այլ, ամենից առաջ, ներքին կերպարը, ձգտում եմ ստիպել նրան մոռանալ, որ ինքը բնորդ է, զրուցում եմ հետը, մղում եմ իրեն մոտ ու հուզող թեմաների և միայն այն պահին, երբեմն շատ կարճատև, երբ նկատում եմ, որ մարդը լուսավորված է ստեղծագործական մտքով՝ շտապում եմ նկարել նրան»⁶:

Այսպես, պատահական չէ, որ նկարչի հայտնի դիմանկարների հերոսները հիմնականում մտավորականներ են, որոնք կիսում են հեղինակի մտքերը, արտահայտում ժամանակը: Ռուս գրողների, դերասանների, գիտնականների դիմապատկերները կազմում են սարյանական դիմանկարային շարքի նշանակալից մասը:

1916 թվականին Սարյանն ընկերացավ գրող Ա. Տոլստոյի հետ և նկարեց նրա կնոջը՝ նկարչուհի Սոֆյա Դիմշիցին: Ստեղծագործությունը կոչվում է «Դիմակով կինը»: Վառ կարմիր զգեստ հագած Ս. Դիմշիցը նստած է բազմոցին և պահում է աչքերին նույնպիսի կարմիր կտորից դիմակ: Սակայն, ի տարբերություն շատ բնորդների, որոնք նկարչի առջև գտնվելիս իրենց սովորական արտաքինի փոխարեն, ավելի լավը երևալու համար, կարծես դիմակ են հագնում, այս իրական դիմակը չի ծածկում կնոջ դիմագծերը: Հակառակը, այն ավելի է ընդգծում Սոֆյա Իվանովնայի «բնորոշ ծիծաղը»: Բնորդը պատկերված է ինտերիերում: Կնոջ արտիստիկ բնութագիրը բացահայտվում է ֆոնի և հագուստի վրա առանձնացող դինամիկ գծերի միջոցով: Բաց մարմնագույնով շեշտված այտերն ու նրբաձև արմունկներն ընդգծում են կնոջ գեղեցկությունը, մինչդեռ կարմիր հագուստը միայն հուշում է մարմնի թաքնված ձևերի մասին: Սա Սարյանի այն եզակի դիմանկարներից է, որոնք բնորդին ներկայացնում են ողջ հասակով: Տարբեր դիտակետերից պատկերված կոշիկները ֆիզիոլին հաղորդում են ծավալայնություն: Համարձակ և էքսպրեսիվ լուծումներով առանձնացող այս մեծադիր կտավը Մ.Սարյանի ստեղծագործության մեջ սկիզբ է դնում ռուս արվեստագետ կանանց հոյակապ կերպարների շարքին:

Վարպետը նկարել է պարուհի Գ. Ուլանովային, բանաստեղծուհիներ Ա. Ախմատովային, Մ. Պետրովիխին, Վ. Զվագինցևային, դերասանուհիներ Ե. Բարոնկինային, Տ. Սամոյլովային, Մ. Պաստուխովա-Դմիտրիևային, Յ. Մանսուրովային, երգչուհիներ Զ. Դոլուխանովային, Վ. Դուխովսկայային, արվեստաբան Լ. Դուրնովային: Իհարկե, կատարման առումով այս աշխա-

⁵ Մարտիրոս Սարյան, Գրառումներ իմ կյանքից, էջ 13:

⁶ Վիլիելմ Մաթևոսյան, Մարտիրոս Սարյանի էսթետիկական հայացքները, Երևան, 1980, էջ 250:

տանքները միմյանց հավասար չեն: Դրանց մեջ կան ավարտված դիմանկարներ, կան էսքիզներ և անավարտ էտյուդներ: Բայց դրանք բոլորն էլ պատկերում են ստեղծագործող անհատին, որի մեջ Սարյանը հայտաբերում էր մտքի շարժում, նուրբ ընկալունակություն, խոր բովանդակություն: Նկարիչը երբեք չէր նստեցնում իր բնորդին նախօրոք ընտրված դիրքով, այլ անընդհատ զրուցում էր նրա հետ: «...Ես նկարում եմ կենդանի, շարժվող, իր հետաքրքրություններով տարված մարդուն, – ասում էր նկարիչը: – Երբ նա խոսում է, դեմքը շատ է ներշնչվում, բացահայտվում են նրան հատուկ հատկանիշները»⁷:

Գ. Ուլանովայի դիմանկարը Սարյանն ստեղծել է 1940 թվականին մերձմուսկովյան «Բարվիխա» հանգստյան տանը: Պայմանավորվելով նրա հետ սեանսի համար՝ նկարիչը գալիս է ավելի վաղ, որպեսզի գտնի նրան սովորական տեսքով ու տրամադրությամբ, թույլ չտա ընդունել ինչ-որ հատուկ կեցվածք: Նա նույնիսկ չի թողնում պարուհուն փոխել իր տնային հագուստը՝ այն գտնելով շատ գեղեցիկ: Եվ միանգամից սկսվում է հետաքրքիր զրույց: Ինչպես հիշում է Սարյանը, Գ. Ուլանովան պատմում էր իր մանկության մասին, որն անցել էր Սելիգեր լճի մոտակայքում: Արվեստագետը վերարտադրում է ռուսական այդ զուլալ լճի գույնը պարուհու բաց կապույտ աչքերում: Սարյանի համոզմամբ, նկարչի հայացքը «պետք է ռենտգենային ուժ ունենա, իր դիմացիններին տեսնի ներսից և կարողանա հետո գտնել այն արտաքին դրսևորումները, որ ունենում է այդ ներսը մարդու դեմքին»⁸: Գ. Ուլանովայի արձագանքը Վարպետի արվեստի մասին, թվում է, բնութագրում է նաև իր դիմանկարը. «Սարյանի ներկայանկից արձակվող գույները դառնում են լույս, բովանդակություն, երաժշտություն, գեղեցկության բերկրալի սիմֆոնիա: Սարյանը տիրում է ձեզ իր իմաստությամբ: Նա համոզում է, որ կյանքը հրաշալի է և որ ձեզանից է կախված՝ տեսնել կամ չտեսնել նրա գեղեցկությունը»⁹:

Աննա Ախմատովային Սարյանը նկարել է 1946 թվականին: Եթե 1910-ականներին՝ բանաստեղծուհու փայլուն վերելքի տարիներին, նրա ոգեշնչված կերպարն անմահացրել են Ն. Ալտմանը, Կ. Պետրով-Վոդկինը, Ա. Մոդիլյանին և ուրիշները, ապա նշված շրջանում նա բոլորովին այն չէր: Կոմունիստական կուսակցությունն իր ձեռքն էր վերցրել մշակույթի ղեկավարումը, և «ապագային ֆորմալիզմի» սուր մեղադրանքը ներկայացվում էր առաջին

հերթին այն արվեստագետներին, ովքեր առավել վառ անհատականությամբ էին հանդես եկել նախահեղափոխական շրջանում: Դրան հետևում էին «Ժողովրդի թշնամի» որակավորումը, մերժումը, հալածումը: Ա. Ժդանովի կողմից 1946-ի ՀԱՄԿ(Բ)Կ ԿԿ կազմբյուրոյի Որոշման¹⁰ հռչակումից հետո Ա.Ախմատովան հետապնդվողների առաջին շարքում էր: Բայց Սարյանին դա չէր կանգնեցնում: «Ախմատովայի դիմանկարի վրա աշխատում էի իմ մոսկովյան արվեստանոցում, – հիշում է նկարիչը: – Մուտքի վերելակը այդ օրերին չէր աշխատում, բայց Աննա Անդրեևնան գալիս էր սեանսների ճիշտ ժամանակին՝ չնայած, որ բարձրանալ պետք էր ութերորդ հարկ: Բայց հետո նա հիվանդացավ, և դիմանկարը մնաց անավարտ»¹¹:

Ախմատովային նկարելը նկարչի կողմից դիմակայության դրսևորում էր: Սակայն բանաստեղծուհու հոգեվիճակը ականա փոխանցվեց նրան: Դիմագծերն արդեն գտնված էին, բայց ֆիգուրի ընդհանուր չափերն ու կառուցվածքը չհանգեցին համապատասխան լուծման: Առավել արտահայտիչ և ամբողջական է Ա. Ախմատովան պատկերված Սարյանի նույն ժամանակահատվածում արված գծանկարներում: Այս աշխատանքները ներկայացնում են ռուս բանաստեղծուհու բնորոշ վեհաշուք կերպարն այն ժամանակաշրջանում, երբ նա արժանապատվությամբ կրում էր խոր հասարակական և անձնական վիշտ՝ բռնադատումներ, ամուսնու կորուստը, որդու բանտարկությունը և ստեղծում էր իր հայտնի «Ռեքվիեմը»: Թվում է՝ նրա շուրթերից լսվում են պոեմի վերջավորության տողերը.

А если когда-нибудь в этой стране
Воздвигнуть задумают памятник мне,
Согласье на это даю торжество...

Եվ շարունակությունը.

И пусть с неподвижных и бронзовых век,
Как слёзы струится подтаявший снег...¹²

Անդրադառնալով տղամարդկանց դիմանկարներին՝ նշենք երաժիշտներ Կ. Իգումնովի, Մ. Գնեսինի, Կ. Սարաջևի, ռեժիսորներ Ս. Էյզենշտեյնի, Ռ. Սիմոնովի, թարգմանիչ Մ. Լոգինսկու, արվեստաբաններ Ա. Էֆրոսի, Մ. Բաբենչիկովի, Ա. Ռոմմի, Ա. Կամենսկու, բանաստեղծներ Ն. Տիխոնովի,

¹⁰ Нонна Степанян. Искусство России XX века. Москва, ЭКСМО-Пресс, 1999, стр. 182.

¹¹ Пистунова А. Молодой Сарьян. Литературная Россия, № 8, 1964, стр. 41.

¹² Ахматова А. Реквием // Ахматова А. А. Сочинения в двух томах. Том первый, Москва, «Правда», стр. 203.

⁷ Վիլիելմ Մաթևոսյան, Մարտիրոս Սարյանի էսթետիկական հայացքները, էջ 252:

⁸ Նույն տեղում, էջ 251:

⁹ Армения сегодня, 1980, № 2, стр. 56.

Կ. Սիմոնովի, գրողներ Ի. Անդրոնիկովի, Բ. Պոլկոյի, Ի. Էրենբուրգի, կոմպոզիտոր Դ. Շոստակովիչի դիմանկարները: Սարյանն աշխատել է և՛ գեղանկարչական, և՛ գրաֆիկական տեխնիկայում: Նա մշտապես պատկերել է արվեստի մարդկանց և չի նկարել կուսակցական առաջնորդների, ինչն իր ժամանակի համար ազնիվ արվեստագետի դիրքորոշում էր: Չդավաճանելով իր սկզբունքներին՝ Սարյանը պատկերել է հետաքրքիր, բովանդակալից ներքինով այն մտավորականներին, որոնք կերտում էին խորհրդային երկրի մշակույթը և իրենց մտքով, գործով, արվեստով դիմակայում թելադրվող պահանջներին ու չափանիշներին:

Մտաբերելով ռեժիսոր Ս. Էյզենշտեյնի դիմանկարի ստեղծման պատմությունը՝ Սարյանը գրում է. «Հիշում եմ նրա լայն ճակատը, ոչ մեծ խորը նստած աչքերը: Հայացքում ըմբռնեցի այն, ինչն ամենից շատ գնահատում եմ մարդկանց մեջ՝ բովանդակությունը: Հիշում եմ մի մարդու, որը կարող էր երկար ժամանակ կանգնել և հետևել իմ աշխատանքին... Ես հասկացա, որ ավելի լավ բնորդի մասին չարժի նույնիսկ մտածել: Երբ վրձինը ձեռքս վերցրի, ավելի լավ զգացի նրան, իմացա նրա մասին նույնիսկ այն, ինչի մասին չէինք խոսել: Իմ առջև նստած էր ներքին տանջող դրամա ապրող արվեստագետը: Դա ստեղծագործական դրաման էր»¹³:

Այսպիսով, այն ժամանակաշրջանում, երբ արևմտաեվրոպական դիմանկարը, ի դեմս Պ. Սեզանի, Պ. Պիկասոյի և նրանց հետևորդների, մարդու պատկերը հանգեցնում էր նատյուրմորտային լուծումների և, նոր իմաստ որոնելով, խախտում մարդու բնականոն ձևերը, Սարյանը պահպանեց դիմանկարային արվեստի մարդասիրական բովանդակությունը, կերտեց նոր տիպի դիմանկար, որում մարդը ներկայանում է իբրև ստեղծագործող անհատ՝ իր հարուստ ներքինի և անկրկնելի արտաքինի լիարժեք ամբողջականությամբ:

Սոֆյա ՍԱՐՅԱՆ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ ՄԱՐՏԻՐՈՍ ՍԱՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ

Ռուս գրողների, դերասանների, գիտնականների դիմապատկերները կազմում են սարյանական դիմանկարային շարքի նշանակալից մասը: Այն ժամանակաշրջանում, երբ արևմտաեվրոպական դիմանկարը, ի դեմս Պ. Սե-

զանի, Պ. Պիկասոյի և նրանց հետևորդների, մարդու պատկերը հանգեցնում էր նատյուրմորտային լուծումների և, նոր իմաստ որոնելով, խախտում մարդու բնականոն ձևերը, Սարյանը պահպանեց դիմանկարային արվեստի մարդասիրական բովանդակությունը, կերտեց նոր տիպի դիմանկար, որում մարդը ներկայանում է իբրև ստեղծագործող անհատ: «Դիմանկարների համար ես փնտրում եմ հետաքրքիր մարդկանց, - ասում էր նկարիչը: - Յուրաքանչյուր պորտրետ նկարելիս ես ցանկանում եմ հաղորդել տվյալ մարդու ոչ թե արտաքին նմանությունը, այլ, ամենից առաջ, ներքին կերպարը, ձգտում եմ ստիպել նրան մոռանալ, որ ինքը բնորդ է, գրուցում եմ հետը, մղում եմ իրեն մոտ ու հուզող թեմաների և միայն այն պահին, երբեմն շատ կարճատև, երբ նկատում եմ, որ մարդը լուսավորված է ստեղծագործական մտքով, շտապում եմ նկարել նրան»:

Բանալի բաներ – դիմանկար, պորտրետ, բնորդ, գրույց, ինքնադիմանկար, ռուսական մշակույթ, մարդ, բնություն, բովանդակություն, անհատ, դերասան, գրող, ռեժիսոր, բանաստեղծուհի, երգչուհի, Մ. Սարյան, Վ. Սերով, Կ. Կորովին:

Софья САРЬЯН

ПОРТРЕТЫ ДЕЯТЕЛЕЙ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. САРЬЯНА

В творчестве Мартироса Сарьяна портреты русских литераторов, артистов, искусствоведов занимают особое и значимое место. В эпоху, когда западноевропейский портрет в лице Сезанна, Пикассо и их последователей подводил изображение человека к натюрмортному решению и, пытаясь выразить новое осмысление, ломал человеческую форму, Сарьян сохранил гуманистическое содержание портретного искусства, создал портрет нового типа, в котором человек предстает в качестве творческой личности. “Для портрета я ищу интересных людей, – говорил художник. – Создавая каждый портрет, я желаю передать не внешнее сходство данного человека, а его внутренний образ, стараюсь заставить его забыть, что он позировал, беседую с ним, подвожу к близким и волнующим его темам и только в тот момент, иногда очень короткий, когда замечаю, что человек освещен творческой мыслью, я спешу написать его”.

¹³ Сарьян Р. Сарьян и Россия. Ереван, «Тигран Мец», 2006, стр. 73–75.

Ключевые слова – портрет, модель, портретируемый, беседа, авто-портрет, русская культура, человек, природа, солнце, содержание, личность, актер, писатель, режиссер, поэтесса, певица, М. Сарьян, В. Серов, К. Коровин.

Sofya SARYAN

PORTRAITS OF RUSSIAN CULTURAL FIGURES IN M. SARIAN'S ART

In Martiros Sarian's art, the portraits of Russian literary men, actors and critics occupy a special and important place. At the era, when West European portraiture in the person of Cezanne, Picasso and their followers, at depicting man's image applied a still life solution and, while trying to find a new approach, destroyed the human form, Sarian preserved the humanistic content of the portraiture, created a new type of portrait, where a man appeared as a creative being. "For the portrait, I look for interesting people", the artist used to say. "Working at every portrait, I try to render not a similarity to the sitter's appearance, but his inner self. I try to make him forget being a sitter, talk to him, bring closer to the matters that are stirring and dear to him. And only at the moment (sometimes very short), when I notice the man is struck with some creative thought, I hurry to portray him".

Key words – portrait, portraiture, model, conversation, autoportrait, Russian culture, nature, person, sun, content, personality, actor, writer, stage-manager, poet, singer, M. Sarian, V. Serov, K. Korovin.

Դավիթ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ԿՈՄԻՏԱՍՆ ԻՐ ՆԱՄԱԿՆԵՐԻ ՀԱՅԵԼԻՈՒՄ

Երաժշտականից բացի Կոմիտասը թողել է նաև գրական ժառանգություն, որն ամբողջանում է նրա ավելի քան 60 բանաստեղծություններով և, անշուշտ, ծավալուն նամականիով: Կոմիտասի նամակները պահպանվում են Եղիշե Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում, և ինչպես նշում է Յոդիկ Բեքարյանը. «Կոմիտասի ֆոնդն այսօր ամենակենդանի արխիվներից է»¹: Կոմիտասի որոշ նամակներ ժամանակին տպագրվել են հանդեսներում, ամսագրերում, տարբեր ուսումնասիրություններում և աշխատություններում, սակայն նրա ծավալուն նամակագրությունն ամբողջացել է «Կոմիտաս, Նամակներ» գրքում, որը լույս է տեսել 2000թ. և ներառում է լիարժեք տեղեկություններ նամակների գրվելու օրվա, վայրի և հասցեատերերի մասին:

20-րդ դարի առաջին տասնամյակը բեկումնալից ու բեղմնավոր էր հայ ժողովրդի երաժշտական արվեստի, ինչպես նաև գրականության զարգացման համար: Թեև տառապալ Կոմիտասն իր ամբողջ կյանքում, որպես անձնուրաց նվիրյալ, չդադարեց ամեն գնով հայ ազգին մաքրամաքուր և իր հարազատ ակունքներից բխող սնունդը պեղել ու տալ, այնուամենայնիվ, օբյեկտիվորեն դիտարկելիս նրա բարդ կյանքի ծանր հանգամանքները, Կոմիտաս վարդապետի գործունեության ամենաբուռն ու արդյունավետ տարիները սրանք կարող ենք համարել:

Թեև մեծն Վարպետի՝ հայ երաժշտարվեստին բերած մեծարժեք նորարարություններն ու, առհասարակ, երաժշտական գործունեությունը, որ թերևս անհնար է գերազնահատել, չի սահմանափակվում այդ տասը տարիներով, պարզապես դրանք պատմականորեն առավել նպաստավոր հանդիսացան հայ արվեստի զարգացման համար:

Կոմիտասի նամակագրությունն ընդգրկում է շուրջ երկու տասնամյակ: Առաջին պահպանված նամակը գրված է 1894թ. փետրվարի 6-ին և հասցեագրված է Մեսրոպ Սմբատյանին, ով Կոմիտասին ձեռնադրել էր արեղա, իսկ վերջինը՝ 1914թ. հոկտեմբերի 13-ին և ուղղված էր Երվանդ Հակոբյանին:

1901-1910 թվականներին Կոմիտասը նամակագրություն է ունեցել 26 հոգու հետ, ընդհանուր առմամբ՝ գրել 82 նամակ²: Նամակները հասցեագրված են Ստեփան Ակայեանին (1), Կ.Պոլսի հայոց պատրիարք Հովհաննես Արշարունուն (1), Կոմիտասի Վաղարշապատի բարեկամներից Անդրուշ Բաբանյանին (1), Մարգարիտ Բաբայանին (9), Սոֆյա Բաբայանին (1), հրապարակախոս, Գևորգյան ճեմարանի դասախոս Մինաս Բերբերյանին (1), Հռիփսիմե Ենգիբարյանին (2), Մարիամ Թումանյանին (4), Հովհաննես Թումանյանին (4), Մատթեոս Իզմիրլյանին (5), Գարեգին Լևոնյանին (3), Գարեգին Խաչատրյանին (1), Բարսեղ Կորգանյանին (1), Հայոց դրամատիկական ընկերության վարչությանը (1), Անտոն Մայիլյանին (2), Վահրամ Մանկունուն (2), Սպիրիդոն Մելիքյանին (2), Ալեքսանդր Մյասնիկյանին (1), Արշակ Չոպանյանին (27), Սիրանուշյին (1), Կոմիտասի Վաղարշապատի բարեկամուհի Վառիկո Վրացյանին (1), Ղևոնդ Տայանին (2), Մեսրոպ Մազիստրոս Տեր-Մովսիսյանին (1), Նիկողայոս Տիգրանյանին (1), Սիրական Տիգրանյանին (1) և Սարգիս Քամայանին (6):

Ամենածավալուն նամակագրությունը (36 նամակ, որոնցից 27-ը՝ նշված տասնամյակում) Կոմիտասն ունեցել է արևմտահայ բանաստեղծ, հրապարակախոս, գրականագետ, մի շարք կարևորագույն ուսումնասիրությունների, հոդվածների (Նարեկացու, Քուչակի, Ն.Հովնաթանի, Պեշիկթաշլյանի, Դուրյանի, Կոմիտասի մասին) հեղինակ Արշակ Չոպանյանի հետ: Նա հիմնել էր «Ծաղիկ» ամսագիրը Պոլսում 1895թ., իսկ երեք տարի անց՝ հայտնի «Անահիտը», արդեն Փարիզում: Կոմիտասի և Չոպանյանի ծանոթությունը տեղի ունեցավ Փարիզում: Կոմիտասից տպավորված Չոպանյանը գրեց «Կոմիտաս վարդապետը» հոդվածը: Ա.Չոպանյանը մեծ դեր ունեցավ Կոմիտասի կյանքում: Մտերմիկ, բարեկամական են Ա.Չոպանյանին ուղղված Կոմիտասի նամակները. «...Հա, Ժնևում Շերիճեանին տեսայ. ճաշի պահեցին, շատ ուրախացան և քեզ բարևում են. նոքա էլ ամառանոց գնացին արդեն: Կարող ես երևակայել, որ Շերիճեանների թոբակը «Իմ չինարի եարն» է շուացնում. զարմացած մնացի. անմեղ բնական երգն ըմբռնում են նոյնիսկ թոչունները...»³: Կոմիտասը Չոպանյանին է պատմում Ս.Էջմիածնում տիրող խառնաշփոթության, իր հուզումների, մտորումների մասին. «...Պետք է ասեմ, որ այստեղ կատարեալ յուսահատությւն է տիրում վանքում՝ մեր շրջանի մեջ... Եթե

¹ Կոմիտաս, Նամակներ, Երևան, 2000, էջ 4:

² Թվում ընդգրկված չէ այն նամակների քանակը, որոնց տարեթիվն անհայտ է:

³ Կոմիտաս, Նամակներ, էջ 135-137:

ինձ ևս վիճակուի գնալը, որ դեռ չեմ հաւատում, Իզմիրլեանին առանձին խոստովանութիւն և մի շարք կարևոր մերկացումներ եմ անելու, որ նա իր անելիքն իմանայ այստեղ. ցաւում եմ, որ այս մեծ և կարևոր հաստատութիւնն անարգանքի առարկայ է դարձել հասարակութեան համար: Շատ կարող է պատահել նոյնիսկ, որ մի խումբ և այն ստուար և կարող միաբաններ չդիմանալով հալածանքների՝ հեռանան վանքից...»⁴, - գրում է Կոմիտասն իր 1909թ. ապրիլի 15-ի նամակում:

Ստեղծագործական ոլորտում Կոմիտասի հայացքներն ու սրտացավ վերաբերմունքը հայ երաժշտության հանդէպ զգում ենք 1903թ. հունվարին գրված նամակում: Այստեղ Կոմիտասը խորհուրդ է տալիս Չոպանյանին զգոն լինել եղանակների ընտրության հարցում՝ մաքուր պահելու համար մեր ժողովրդական արվեստը. «...Ի սե՛ր Աստուծոյ, մինչև լուրջ գիտական քննութեան չենթարկեք, մի՛ վստահեք նոցա վերայ. Մանաւանդ թէ այժմ մի շարք նորելուկներ, օգուտ քաղելով այն հանգամանքից, որ մեր երաժշտութեան անդատանը մշակներ չունի, սորա-նորա անունով հրապարակ են ելնում, և դեռ գործը ծաղիկ հասակի մէջ կամ նոյնիսկ չբացուած, կոկոն ծաղիկը թառամեցնում միանգամայն... Գալով պ. Պոյաճեանի հաւաքած ժողովրդական երգերին, եթէ նոքա հավաքուած են Հայոց գիւղերում և հենց գեղջուկի անարատ բերանից, հաւանորեն ուղիղ կլինեն, թէև երգի արտասանութեանը կասկածում եմ, իսկ եթէ Թիֆլիզում կամ մի այլ քաղաքումն է հաւաքել, դոքա, առանց կասկածի կասեմ, Կարա-Մուրզայի այլանդակած ժողովրդական երգեր անունը կրող բաներ են, որի գլխին այնքան են տուել, որ խեղճ երգերն արդէն իրանց գոյնն էլ, ազգային նշոյլն էլ թոցրել են ձևով անելի շուտ մալառու ցեղի երգեր են դարձել...»⁵:

Ժամանակի հայ երաժշտության վիճակի վերաբերյալ Կոմիտասի հայացքներն առավել ցայտուն են արտահայտված Կ.Պոլսի պատրիարք, այնուհետև Ամենայն Հայոց Կաթողիկոս Մատթեոս Իզմիրլյանին ուղղված նամակներում: Նրանցում Կոմիտասն արտահայտում է իր խորին անհանգստությունը և նույնիսկ տագնապը Պատարագի երգեցողության և, առհասարակ, հոգևոր երաժշտության մակարդակի աստիճանական անկման մասին: Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսին 1910թ. մայիսի 10-ին ուղղված նամակում նա գրում է. «Հայ եկեղեցական երաժշտութիւնն անցեալ ԺԹ և մանաւանդ Ի դարում դեպի անկումն

է դիմում: Ի միջի այլ հզօր պատճառների, դեպի անկումն է դիմում, զի եկեղեցիներում առաւելապես ուշք են դարձնում լոկ Ս. Պատարագի և այն աղաւաղուած երգեցողութեան, որ հիմն ի վեր կորցրել է իր պարզ ու վսեմ, անպաճոյճ ու մանկական միամտութեամբ համեմուած, անմեղ ու հաւատով ներկուած եղանակները և տեղի տուել խառնաշփոթ, անյարիր, անպատշաճ, մուրացածոյ և մեղկիչ երգեցողութեան...»⁶: «...Պաշտօնական պատասխանագրիս մեջ հիշուած Պատարագի սրբագրուած երգերը մեծ մասով յոյն, տաճիկ, պարսիկ և արաբ խառնաշփոթ եղանակներով են կազմուած. Ես ջանացի եղածը հնարաւոր չափով յարմարեցնելու մեր լեզուի առոգանութեան օրենքներին: Բայց, որքան ել յաջողեցայ մի ընդհանուր կապ հաստատել, այնուամենայնիւ օտար են և մուրացածոյ. Նոցա շարժած զգացումները չեն համապատասխանում մեր սրտի սեփական յուզումներին...»⁷, - գրում է մտահոգ ու սրտացավ Կոմիտասը կաթողիկոսին՝ հայ հոգևոր երաժշտությունը խառնաշփոթից դուրս բերելու համար առաջարկելով բազմաթիվ կետերից բաղկացած պարզ ու հստակ ծրագիր:

1909թ. նոյեմբերի 27-ին Կոմիտասին Էջմիածնի Դիվանը Կաթողիկոսի հանձնարարությամբ հանձնում է գրախոսելու երաժշտագետ Ռուբեն Ղորղանյանի «Երգեցողութիւնք Ս. Պատարագի, դիւրին մշակմամբ դպրոցական և ժողովրդական եկեղեցական քառածայն խմբերի համար» աշխատությունը: Ղորղանյանն աշխատությանը կից ներկայացրել էր Իպոլիտով-Իվանովի, Գոյլիսոնի, Կրուգլիկովի դրական կարծիքները:

Կոմիտասի տված գրախոսականից հետո Դիվանն ուղարկում է գրություն. «...համաձայն երաժշտագէտ Տ.Կոմիտաս վարդապետի վկայութեան, չեն կարող երգուել Ձեր յիշեալ աշխատութիւնները եկեղեցիների մեջ»⁸: «...Ամբողջ Ս. Պատարագի երգեցողութիւնը պետք է ներկայացնէ մի շարայօժուած միութիւն և մի ոճ, ոչ թէ ամենատեսակ եղանակաւորումների ժողովածու... Որ արևելեան է, դեռ չէ նշանակում, իբր թէ կանոնից ու օրենքից զուրկ բան, և կամ թէ իբր զանցառութիւնն արևելեան եղանակներին է յատուկ. Դեռ չիշենք և այս, որ մեր եղանակները ո՛չ արևելեան և ո՛չ արևմտեան են բացառապես: Ո՛չ. հենց շատ կանոնաւոր են որպես արևելեան, նոյնպես և մեր եղանակները: Պետք է որոնել և գտնել նորան յատուկ օրէնքները, և ո՛չ թէ

⁴ Նույն տեղում, էջ 142-146:

⁵ Նույն տեղում, էջ 121-122:

⁶ Նույն տեղում, էջ 64-67:

⁷ Նույն տեղում, էջ 55-57:

⁸ Նույն տեղում, ծանոթագրություններ:

մուրացածոյ օրէնքներով չափել-ծնել: Սև կտորին կարմիր կարկատան չեն ձգի, որքան էլ վերջինն արժէքաւոր լինի...»⁹:

Հայտնի է, որ Կոմիտասը հանձն էր առել ստեղծելու «Անուշ» օպերան՝ ըստ Հ.Թումանյանի համանուն պոեմի: Ցավոք, այն մնաց անավարտ: Աշխատանքային ընթացքի մասին տեղեկություններ ենք ստանում Կոմիտասի՝ Հովհաննես Թումանյանին և իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին ուղղված նամակներից: 1908թ. մայիսի 24-ին Հ.Թումանյանին հասցեագրված նամակում կարդում ենք. «...Աղբէր, վաղուց է սկսել եմ և բաական բան գրել քո «Անուշ»-ից, բայց դեռ պակասաւոր բաներ շատ կան, որպէսզի մի ամբողջութիւն դառնայ: Այս գիրն առնելուն պէս գրիչդ կառնես և ինձ մի դրական բան կգրես: Այս ամառուան արձակուրդին պետք է զբաղուեմ առաւելապէս «Անուշ»-ով: Գրի՛ր, թէ ե՛րբ կարող ես մի քանի օրով ինձ մօտ հիւր գալ, և այստեղ միասին վերջացնենք, և ես հանգիստ շարունակեմ. ամեն անգամ երբ տրամադրութիւնս տեղն է, ձեռքերս թուլանում են, որովհետև երգի յարմարեցրած չեն դեռ բաներ և պակասներ էլ կան...»¹⁰:

Մարիամ Թումանյանին հասցեագրված 1909թ. փետրվարի 14-ի նամակում իր մտերիմ ընկեր Հովհաննեսի ձերբակալության առիթով խիստ անհանգստացած՝ Կոմիտասը գրում է. «...Մեր Յովհաննէսի չարձակուելը շատ վատ տպաւորութիւն թողեց վերաս, որքա՛ն զրկում է մեր գրական-բանաստեղծական կեանքը նորա անգործ բանտումն ընկած մնալովը: Ի հարկէ, երևի դեռ երկար կպահեն, մինչև ամբողջ կծիկը բաց անեն: Լսում է, որ շատ խիստ որոնում են զանազան տեղերում մի շարք անձանց: Այս խմորը դեռ շատ ջուր կառնէ... «Անուշ» առաջ է գնում, էլի մի շարք նոր բաներ գրեցի: Մնացել եմ մոլորուած, Յովհաննէսի բանտարկութիւնն էր պակաս, էլի կիսատ մնաց «Անուշի» երգական խմբագրութիւնը... »¹¹:

Ուշագրավ են Մարգարիտ Բաբայանին ուղղված նամակները: Երգչուհի և դաշնակահարուհի Մարգարիտ և Շուշանիկ Բաբայանները եղել են Եվրոպայում հայ երաժշտության եռանդուն տարածողներից: Մարգարիտը Կոմիտասի ամենամտերիմ բարեկամներից էր, ով նրա մահվանից հետո Կոմիտասյան հանձնաժողովի ակտիվ մասնակից և կազմակերպիչներից դարձավ՝ մեծապէս նպաստելով Կոմիտասի ձեռագրերի փրկմանն ու պահպանմանը:

⁹ Նույն տեղում, էջ 58-61:

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 52-53:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 51-52:

Ջերմ ու մտերմիկ է արտահայտվում Կոմիտասն իր այս նամակներում, կիսվում իր հոգեկան հուզումներով: 1906թ. դեկտեմբերի 8-ի նամակում գրում է. «...էլի մոռացել եմ բոլոր բաները, իմ ազնիւ, հաւատարիմ նուագարանս, որ հասարակ սնդուկ է, մետաղի թելով, նա՛ անգամ ինձ հասկանում է, և ես իմ սիրտը բաց եմ անում նորա առաջ, նա ինձ կարեկցում է, որպէս ինքս կցանկանայի, նա ինձ հասկանում է, որպէս ինքս ինձ, նա ինձ մխիթարում է՝ իմ սրտից բղխած հեծկտանքների արձագանքն ինձ վերադարձնելով, և ես էլի մխիթարում եմ ինձ և ասում, որ կայ բնութեան մեջ մի ազնիւ բան՝ գեղարուեստ, որին ամենքը մատչելի չեն, և հենց այնտեղ եմ գտնում իմ անդորրութիւնը և հանգստութիւնը և զգում եմ, որ մի վայրկեան հեռու եմ սլացել աշխարհի անօրենութիւններից...»¹²:

Մարգարիտի հետ զրոյցներում նա քննարկում է երաժշտական խնդիրներ, ներկայացնում իր հայացքներն ու նպատակները: 1907թ. Բեռլինից գրված նամակից պարզ է դառնում նաև, որ ուրախությամբ ընդունում է ոճի վերաբերյալ որոշ դիտողություններ. «...Հայ եղանակները, ինչպէս նոցա ոգին պահանջում է, ներդաշնակելը որքան պարզ է, նոյնքան աւելի դժուար է, յետոյ, դեռ մենք՝ հայերս, պետք է մեզ համար ոճ ստեղծենք ու ապա թէ յամարձակ առաջ գնանք: Ես դեռ ցարդ ստացել եմ ուրիշներից և այժմ նոր եմ սկսում (ըստ իմ հասկացողութեան և ճաշակի, նախապատրաստութեան ու պաշարի) հայ եղանակներին համաձայն ոճով դաշնակել: Ժամանակ է լինում, որ ես ընկղմած եմ կատարելապէս միայն հայ երաժշտութեան մեջ և ահա այն ժամանակ ես գրում եմ, ստեղծում եմ այնպիսի բան, ինչպիսին յարմար է մեր երաժշտութեան ոգուն. Բայց լինում է և ժամանակ, որ, առանց իմ կամքի, ընկնում եմ մի այնպիսի երևակայութեան շաւղի վերայ, որ կա՛մ հայկական չէ, կա՛մ նորա կողքիցն է անցնում: Բայց և այնպէս, հո պիտի հասնեմ նպատակիս, նոյնիսկ, եթե ամբողջ կեանքս իսկ վերայ դնեմ: Դորա համար շատ թանգ են իմ սրտակից բարեկամներիս իւրաքանչիւր, նոյնիսկ չնչին համարած կամ բժախնդրի նկատողութիւնները...»¹³:

Կոմիտասի նամակները խիստ կարևոր նշանակություն ու բարձր արժեք ունեն Կոմիտաս հոգևորականի, երաժշտի (երգահան, բանահավաք, խմբավար, երաժշտագետ) և մարդու կյանքին ծանոթանալու, նրա մտորումներն ու ապրումները հասկանալու համար: Մտերիմ կապեր ունենալով իր ժամանակի

¹² Նույն տեղում, էջ 16:

¹³ Նույն տեղում, էջ 22-23:

երաժիշտների, բանաստեղծների, հոգևորականության ներկայացուցիչների հետ՝ նրանց ուղղված իր նամակներում նա գրել է իր ծրագրերի, անձնական կյանքի դժվարությունների, և ուրախությունների, քաղաքական հայացքների ու տեսակետների մասին: Կոմիտասի կերպարը նամակներից հառնում է իբրև ազգի ու երաժշտության ինքնամոռաց նվիրյալի, բարի ու կարեկից մարդու, ում կարծես վիճակված էր տանելու մի ամբողջ ազգի ցավ ու տառապանք և, այնուամենայնիվ, չնայած իր նպատակի մաքրությանն ու անհրաժեշտությանը՝ մնալ խոչընդոտների շղթայով գամված, բայց և այնպես, անվերջ պայքարող ու չհանձնվող, հասնող ու կենսուրախ: Կոմիտասի նամակներից բխող այս անվերջ դրական կերպարն անձամբ ինձ համար առավել լրացնում է այն քաղցրահոս լեզուն, որով արտահայտել է իր հուզումները մեծ արվեստագետը: Թերևս, անզուգական է ու նախանձելի այս մարդու նուրբ ու ճկուն տիրապետումը իր մայրենիին, ինչը գրական-գեղարվեստական արժեք է հաղորդում այս նամակներին:

Դավիթ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ

ԿՈՄԻՏԱՍԻ ԻՐ ՆԱՄԱԿՆԵՐԻ ՀԱՅԵԼԻՈՒՄ

Հոդվածում հեղինակը քննության է առել Կոմիտասի նամակագրությունը (1901-1910): Արշակ Չոպանյանին, Մատթեոս Իզմիրլյանին, Հովհաննես Թումանյանին, Մարիամ Թումանյանին և Մարգարիտ Բաբայանին հասցեագրված նամակների ուսումնասիրության արդյունքում ներկայացրել է ուշագրավ փաստեր Կոմիտասի կյանքի և գործունեության վերաբերյալ, ուրվագծել նրա կերպարը, վեր հանել նրա տեսակետներն ու հայացքները:

Բանալի բառեր – Կոմիտաս, նամականի, 1901-1910 թվականներ, Արշակ Չոպանյան, Մատթեոս Իզմիրլյան, Հովհաննես Թումանյան, Մարիամ Թումանյան, Մարգարիտ Բաբայան:

Давид МЕЛКОНЯН

КОМИТАС В ЗЕРКАЛЕ СВОИХ ПИСЕМ

В данной статье автор подверг анализу переписку Комитаса 1901-1910 годов; в результате изучения писем, адресованных Аршаку Чопаняну, Матевосу Измирлян, Ованнесу Туманяну, Мариам Туманян и Маргарит Бабаян,

представил примечательные факты о жизни и деятельности Комитаса, обрисовал его образ, выявил его мнения и взгляды.

Ключевые слова – Комитас, письма, 1901-1910 годы, Аршак Чопанян, Матевос Измирлян, Ованнес Туманян, Мариам Туманян, Маргарит Бабаян.

David MELKONYAN

KOMITAS IN THE MIRROR OF HIS LETTERS

In this article, the author examines Komitas's correspondence of 1901-1910 and, through studying the letters to Arshak Chopanyan, Matheos Izmirlyan, Hovhannes Tumanyan, Mariam Tumanyan and Margarita Babayan, presents noteworthy facts about Komitas's life and career, outlines his character and discloses his opinions and views.

Key words – Komitas, correspondence, 1901-1910, Arshak Chopanyan, Matheos Izmirlyan, Hovhannes Tumanyan, Mariam Tumanyan, Margarit Babayan.

Լուսինե ՆՈՒՐԱԶՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**Վ. ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՄԻՋ-ԱՄԱՌՆԱՅԻՆ ԳԻՇԵՐՈՒԱՆ ԵՐԱԶ ՄԸ»
ՊԻԵՍԸ Պ. ՖԱԶԼՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ**

*Շեքսպիրի հանճարը իր փառահեղ հայրենիքից
օվկիանոսի պես ծայր է առել, ծավալվել ու փարածվել
է աշխարհի չորս կողմերով, և նրա ոսկե ալիքը հասել է
հեռավոր Արարարի լանջերին և գրել է հարազատ մի
եզերք՝ հայ ժողովրդի սիրտն ու հոգին, միտքն ու ճաշակը՝:
ԱՎԵՏԻՔ ԻՍԱՀԱՅԱՆ*

Շեքսպիրը, թերևս, ամենաշատ բեմադրված հեղինակներից է։ Նրա գործերն արդիական են բոլոր ժամանակներում և բոլոր հասարակարգերում։ Բազմիցս բազմաթիվ լեզուներով աշխարհի տարբեր մշակութային անկյուններում հնչել են նրա պիեսները։ Դեռևս 17-րդ դարից Շեքսպիրի երկերը ծանոթ են եղել հայ ժողովրդին, իսկ 19-րդ դարից սկսած՝ հայկական մամուլում տպագրվել են մեծ հանճարի գրական ժառանգությունից կատարած զանազան թարգմանություններ։ Հայ բեմադրիչները և՛ Հայաստանում, և՛ աշխարհասփյուռ մշակութային տարբեր օջախներում հաջողությամբ բեմադրել են Շեքսպիրի հրաշալի պիեսները։ Շատ հայ դերասաններ են կերտել շեքսպիրյան հերոսների՝ հանձին Վ. Փափազյանի, որն առանձնանում էր մյուսներից կերպարը հոգեբանական խորությամբ բացահայտելու շնորհով։ Գաղտնիք չէ, որ համաշխարհային հանդիսատեսը նրա ստեղծագործություններին ավելի հաճախ ծանոթանում է թատերական ներկայացումներից, քան գրականությունից, ուստի բեմադրիչների ուսերին մեծ պատասխանատվություն է ընկնում ճիշտ, համոզիչ և տպավորիչ փոխանցելու նրա խոսքը։

Շեքսպիրի ստեղծագործությունների հարուստ շտեմարանում կա մի գործ, որն առանձնանում է իր ֆանտաստիկ սյուժեով, սյուրռեալիստական մոտիվներով։ Դա «Միջ-ամառնային գիշերուան երազ մը» պիեսն է։ Թատերգությունը պատկանում է Շեքսպիրի ստեղծագործական վաղ շրջանին, երբ գերակշռում են կատակերգությունները (1590 - 1602)։ Այս շրջանը տարբերվում է մյուսներից իր կենսուրախ լավատեսությամբ²։

Թատերգության ստեղծման վերաբերյալ կարծիքները կիսվում են։ Համաձայն առաջինի, որին հակված է Ֆազլյանը, այն գրվել է 1594-95-ին՝ անգլիացի արիստոկրատուի և արվեստի մեծ հովանավորուհի Ելիզավետա Քերրիի և կոմս Ուիլյամ Սթենլիի ամուսնության առիթով և առաջին անգամ բեմադրվել է նրանց հարսանեկան արարողությանը՝ 1595-ի հունվարի 26-ին³։ Իսկ մյուս վարկածը բացատրվում է վերնագրի վերլուծությամբ. անգլիացիների մոտ «միջամառային գիշերը» հունիսի 24-ն է, ինչի կապակցությամբ կազմակերպվում են հեքիաթային խաղեր, տոնակատարություններ։ Այս վարկածի կողմնակիցները ենթադրում են, որ պիեսն առաջին անգամ բեմադրվել է հենց այս օրը⁴։

Պիեսն առանձնանում է նաև նրանով, որ ունի իր հիմնը։ Ճիշտ է, այն գրվել է շատ ավելի ուշ՝ 1826-ին, սակայն այդ պահից ի վեր հնչել է գրեթե բոլոր ներկայացումներում և կինեմատոգրաֆիայում նույնպես թողել է իր հետքը։ Երաժշտության հեղինակն էր 17-ամյա գերմանացի կոմպոզիտոր Ֆելիքս Մենդելսոնը։ Այն մեծ համբավի է արժանացել և ստացել «Հարսանեկան քայլերգ» անվանումը։ Այսօր էլ շատ երկրներում բազմաթիվ զույգեր այս երաժշտության ներքո են միահյուսում իրենց կյանքը ամուսնական երդմամբ։

Լիբանանում այս ստեղծագործությունը բեմադրելու «համարձակություն» ունեցավ հայ և արաբ հանդիսատեսի կողմից արդեն ճանաչված և սիրված բեմադրիչ և դերասան Պերճ Ֆազլյանը։ Մինչ այդ նա արդեն բեմադրել էր Շեքսպիրի գործերից «Հուլիոս Կեսարը» (1945-ին Կոստանդնուպոլիս), «Փոթորիկը» (1946-ին Կոստանդնուպոլիս), «Սխալների կատակերգությունը» (1946-ին Կոստանդնուպոլիսում՝ թուրքերեն և 1958-ին Բեյրութում՝ հայերեն), «Համլետը» (1947-ին Կոստանդնուպոլիս), «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1949-ին Կոստանդնուպոլիսում՝ հայերեն և 1964-ին Ռաշանայում՝ արաբերեն)⁵։ Եվ ահա 1967-ին Ֆազլյանը «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբի դերասանների հետ միասին հանձն է առնում բեմադրել «Միջ-ամառնային գիշերուան երազ մը» պիեսը։

Ֆազլյանը բավականին ոգեշնչված էր այն գերբնական, գերիրապաշ-

³ Ֆազլյան Պ., Սիրոյ պատմութիւն իշու մը գլխուն շուրջ, Բեյրութ, 1967, էջ 2։

⁴ Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 2, թարգմ.՝ Խ. Դաշտենց, Երևան, 1953, էջ 572-573։

⁵ Թորանյան Թ., Պ. Ֆազլյան կամ այսպես կնվիրվեն թատրոնին, Հալեպ, 1989-1990, էջ 184-187։

¹ Խալաթյան Լ., Սամվելյան Խ., Շեքսպիրը հայ բեմում, Երևան, 1956, էջ 78։

² Мокульский С. История западно-европейского театра, Москва, 1936, стр. 394.

տական, խորհրդավոր մթնոլորտով, որ հատուկ էր Ելիզավետյան շրջանին: Ֆազլյանի բնորոշմամբ սա «հանճարեղ բանաստեղծի հարուստ երևակայության գեղեցիկ մի ապացույց է»: Բեմադրիչը փորձել է ներթափանցել հեղինակի ստեղծած երկու բոլորովին տարբեր աշխարհներ. առաջինը մեր բոլորի առօրյա աշխարհն է, որտեղ մարդիկ կաշկանդված են, շղթայված իրենց շրջապատի ավանդույթներով, և անհատը դրանց հպատակն է, իր իսկ մշակած օրենքների գերին, իսկ երկրորդը երևակայական աշխարհ է, որը գոյություն ունի միայն ենթագիտակցության մեջ: Սա մուտք է դեպի երազ, որտեղ բնությունն ու մարդը, ձևը և միտքը, կիրքն ու զգացմունքը զերծ են ամեն տեսակ կապանքներից, որտեղ լիարժեք ազատություն է տիրում: Ֆազլյանը գտնում է, որ Շեքսպիրի ֆանտազիան երկրային իրականությունից կտրված չէ, այն ենթագիտակցության մեջ գոյություն ունեցող իրականություն է, որը բաղկացած է կյանքի տարրերից: Մարդը և տիեզերքը միաձուլված են, և վերջինս միջամտում է մարդկանց կյանքին: «Շեքսպիրի համար ոգիներու ներկայությունը ամբողջ տիեզերքի դրույթան մէջ շօշափելի իրականութիւն մը ըլլալէ աւելի, անոնք մարդոց ներաշխարհին մէջ գոյութիւն ունեցող իրականութիւններ են: Ինչ կարևորութիւն ունի, եթէ այդ իրականութիւնները տեսանելի չեն, մարդոց ֆիզիքական նայուածքներուն տակ»⁶: «Սա Շեքսպիրի ստեղծագործությունների մեկ այլ աշխարհ է. մեծ ռեալիստը այս կոմեդիայում բացահայտում է երևակայության անսահմանությունը», - գրում է Բելինսկին:

Հենրիկ Հովհաննիսյանն իր հոդվածներից մեկում ևս փաստում է, որ Շեքսպիրի դրամայում որոշակի են անգլիական կրոնական դրամայի՝ միրակլի հրաշապատում տարրեր (ոգիներ, տեսիլքներ և այլն)⁷:

Պիեսը արձակի է վերածել և արևմտահայերեն թարգմանել Լևոն Թորոսյանը: Պիեսը է նշել, որ դեռևս 1912-ին Վարդգես Սուրենյանցի թարգմանությամբ պիեսը տպագրվել է «Հուշարար» ամսագրում, իսկ 1944-ին Շեքսպիրի 380-ամյակին նվիրված թատերական փառատոնի շրջանակներում մեծ հաջողությամբ ներկայացվել է Ա.Միկոյանի անվան պատանի հանդիսատեսի թատրոնի բեմում Տիգրան Շամիրխանյանի բեմադրությամբ⁸:

Պիեսի ռեմարկը սկսվում է Թեսեսոսի պալատի պատկերմամբ: Պիեսի գործողությունները տեղի են ունենում Աթենքում: Շուտով տեղեկանում ենք

աթենական կայսեր առաջիկա ամուսնության մասին: Այստեղ դեռևս կոնֆլիկտային ոչ մի տարր չկա: Թեսեսոսը իմաստուն արքա է, և նրա սերը փոխադարձ է: Երկրորդ և սյուժետային մոտիվը Լիսանդերի և Հերմիայի, ինչպես նաև Դեմետրիոսի և Հելենայի սիրային պատմությունն է՝ հագեցած դրամատիկ մոտիվներով և կոնֆլիկտներով: Հիմնական կոնֆլիկտը ծնողների և երեխաների միջև է: Երիտասարդները զրկված են իրենց ընտրյալների հետ ամուսնանալու իրավունքից: Հերմիայի հայրը դստեր համար փեսացու է ընտրել Դեմետրիոսին, սակայն աղջիկը սիրում է Լիսանդերին: Արքան ստիպում է ենթարկվել հայրական կամքին, հակառակ դեպքում նրան կուղարկեն մենաստան: Սիրահար զույգը որոշում է փախուստի դիմել: Նրանց խենթի նման հետապնդում է Հերմիայի փեսացուն՝ Դեմետրիոսը, իսկ վերջինիս ուշիուշով հետևում է նրան անհույս սիրահարված Հելենան: Այսպիսով, երիտասարդները հայտնվում են գիշերային կախարդական անտառում հենց այն պահին, երբ հոգիների, փերիների ու էլֆերի արքա Օբերոնը որոշում է պատժել իր կնոջը՝ Տիտանիային՝ իրեն չենթարկվելու համար: Գործողությունները զարգանում են փերիներով, հոգիներով շրջապատված մթնոլորտում: Այստեղ իշխում են բնության օրենքները, չկան հասարակական նորմեր, ավանդույթներ: Օբերոնը հրաշագործ ծաղկի հյուսված կախարդում է կնոջը, ինչի արդյունքում Տիտանիան սիրահարվում է էշի գլխով մի խենթ «բանաստեղծի»՝ Տապանին:

Ֆազլյանի կարծիքով Շեքսպիրի գործերում սիրո դրսևորման ամենահանդուգն տեսարանին հանդիպում ենք այստեղ, երբ անասունների ամենակուպիտ ներկայացուցիչը՝ էշը, սիրային հարաբերություն է ունենում փերիների աշխարհի ամենանուրբ էակի հետ: Բեմադրիչը գտնում է, որ ամենակատարյալ տիպարը Տապանն է, որի կերպարը միաժամանակ մարմնավորում է և՛ սիրահարի, և՛ բանաստեղծի, և՛ մի խենթի: Ֆազլյանը գրում է, որ Շեքսպիրը իրոնիայով է նայում զգացմունքների մեջ խճճված մարդուն: «Շեքսպիր անխնայ ծաղրանքի առարկա կդարձնէ իր շրջանին գոյութիւն ունեցող թատերագիրներ և դերասաններ: Մեծ թատերագիրին հեգնանքը իր այժմէութիւնը չէ կորսնցուցած և հարազատօրէն կը պատկերուի այսօր ալ այդ տեսարանը, ուր մեծ է թիւը անտաղանդ բանաստեղծներու ու դերակատարներու»⁹:

Բազում խառնաշփոթ իրադարձություններից հետո հրաշագործ ծաղկի հյուսված ակամայից փոխում է նաև երիտասարդների զգացմունքները. նրանց

⁶ Ֆազլյան Պ., նշվ. աշխ., էջ 2-3:

⁷ Հովհաննիսյան Հ., Հին և նոր արժեքներ, Երևան, 1986, էջ 233:

⁸ Հովակիմյան Բ., Շեքսպիրը հայ թատրոնում, Երևան, 2012, էջ 125:

⁹ Ֆազլյան Պ., նշվ. աշխ., էջ 7-8:

սերը հաղթում է օրենքին և ավանդության: Սերը դիտվում է որպես մարդկային էակի ամենավեհ զգացմունք: Եթե «Ռոմեո և Ջուլիետ»-ում Շեքսպիրը ներկայացնում է սիրային ողբերգություն, ապա այստեղ պատկերում է սիրո կատակերգություն:

1967-ի ապրիլի 28-ի երեկոյան Կյուպենսկյան թատերասրահում լիբանանահայ հանդիսատեսը ներկա եղավ պիեսի պրեմիերային: Պրեմիերայից դեռևս երկու շաբաթ առաջ լիբանանահայ, արաբական մամուլում, ինչպես նաև տեղի ֆրանսալեզու «L'Orient» օրաթերթում կարելի էր հանդիպել գովազդների, որոնք տեղեկացնում էին ապրիլի 28, 29, 30-ին և մայիսի 7, 8, 9-ին կայանալիք բացառիկ ներկայացման մասին: «Այգ» օրաթերթը տեղեկացնում էր, որ թատերախմբի պատվերով հատուկ այս ներկայացման համար պատրաստվել է շրջուն բեմ, որը նորություն էր Լիբանանում: Թերթը նաև նմանատիպ աշխատանք ձեռնարկելը համարում էր «յանդգնություն», քանզի թատերախաղը «բավական դժվար բեմադրելի մըն է»¹⁰: «Հանրածանոթ թատերախաղ մը, բայց ոչ՝ հեշտորեն բեմադրելի: Հարկ է ստեղծել դիպիչ, գերիրապաշտական մթնոլորտ, շաղկապել երազն ու իրականությունը՝ նոր ճաշակ մը տալու հանրութեան: Մեծապես գնահատելի նախաձեռնություն»: Ներկայացմանը հաջորդեց մամուլի բուռն արձագանքը, որը լի էր շնորհավորանքներով, գովեստի խոսքերով, նշված էին նաև որոշ թերություններ, փոքր անհաջողություններ¹¹:

Ներկայացման հաջողությունը պայմանավորված էր ոչ միայն բեմադրիչի վարպետությամբ ու դերասանների խաղով, այլև մի շարք այլ գործոններով, որոնցից էին բեմահարդարումն ու լուսային էֆեկտները: Հանդիսատեսի վրա մեծ տպավորություն էր գործել հատկապես բեմահարդարումը: Գործողությունները ծավալվում են անտառում, որտեղ իրական բնապատկերին պիտի միաձուլվեր հրաշապատումը: Եվ ահա Ֆազլյանին հաջողվել էր գունագեղ ու ճաշակով ձևավորել բեմը, ստեղծել դրախտային անտառի մի դրվագ. փաթած ծառերը, ծաղիկների համապատասխան ընտրված գույները, ձևն ու դիրքը աստիճանաբար զարգացող լուսային էֆեկտների և երաժշտության հետ միասին ստեղծել էին ռոմանտիկ երազ՝ հանդիսատեսին տեղափոխելով երևակայական մի աշխարհ¹²: «Բեմահարդարումը, այն փառատուր տեքորները, որ

արուեստի գործ մըն էր, համապատասխան Շեքսպիրի արտայայտել ուզած բանաստեղծական միջավայրին, իրապես երազային էին»¹³: Շեքսպիրի իրական և երազային աշխարհները կերտելու համար կարևոր տարր հանդիսացան Սիլվարդ Ֆազլյանի ստեղծած համապատասխան հագուստները և Կայծակ Գնդունու չափազանց տպավորիչ դիմահարդարումը¹⁴:

Մայիսյան ներկայացումից հետո «Արարատը» գրում է. «Գնահատելի է բեմադրիչ՝ Պրն. Պերն Ֆազլյանը, որ բեմադրության եւ բեմայարդարումի մեջ մեծ յաջողություն գտնել է զատ, կրցած էր երիտասարդ ուժերը արուեստի գնահատելի մակարդակի մը հասցնել, անշուշտ կարգ մը թերություններ նշմարելի էին»¹⁵: Նշմարված թերությունները վերաբերում էին դերասանների խաղին, որն ականատեսի խոսքերով «միշտ ալ համոզիչ չէր»: Չնայած Ֆազլյանի՝ Շեքսպիրի տողերի շուրջ կատարած բազմաչափ աշխատանքին, երկար մտորումներին, յուրաքանչյուր կերպարի դիմագիծը, նկարագիրը վերլուծելուն՝ դերասանների մեջ բացակայում էին այն ներքին մղումը, էներգիան, որն անհրաժեշտ է խաղը համոզիչ, իրական դարձնելու համար: «Շեքսպիրի թատրոնը նախատեսում է նախ և առաջ ներքին գործողություն, ոչ այնքան տեսողական-տեսլարանային, որքան խոսքային-լսողական էֆեկտ», - գրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը¹⁶: «Ճիշդ է որ զգալի էր անսայթաք ելքի-մուտքի վարժություն մը, բեմախաղի արագություն մը: Որոշ չափով նորություն ու յանդգնություն էին ասմբարձ ու գիրկընդխառն դիրքերով թատերական լուծումները. սակայն կար մեծ բացակայություն մը, որ ամեն տեսակ գեղարուեստական կատարումներու մեջ էականն է: Ապրումն էր այդ»¹⁷, - գրում է «Հառաջ»-ի թղթակիցը:

Սակայն «Ջարթոնքը» վկայում է, որ դերասանները հաջող հանդես եկան: Խոր ապրում ցուցաբերեց Ելիզավետա Սարգսյանը Հերմիայի դերում: Աստղիկ Գասպարյանը հրաշալիորեն մարմնավորեց Տիտանիայի կերպարը: Նա և Հարություն Թումանյանը (Օբերոն) կազմում էին «ամենն գեղատիպ զույգը»: Վահրամ Իշխանյանը (Տապան), Հարություն Գնդունին (Եգեոս) և

¹³ «Բազին», N 6, 1967, Բեյրութ, էջ 79:

¹⁴ «Նոր կյանք», մայիս, 1967, Բեյրութ, էջ 28:

¹⁵ «Արարատ», 4 մայիսի, 1967, Բեյրութ:

¹⁶ Հովհաննիսյան Հ., նշվ. աշխ., էջ 232-233:

¹⁷ «Հառաջ», 7 մայիսի, 1967, Բեյրութ:

¹⁰ «Այգ», 13 ապրիլի, 1967, Բեյրութ:

¹¹ «Ջարթոնք», 4 հունիսի, 1967, Բեյրութ:

¹² «Ազդակ», 3 մայիսի, 1967, Բեյրութ:

Ջավեն Գալստյանը (Սերկևիլ) նույնպես առանձնացան իրենց հասուն և խելացի խաղով¹⁸:

«Նաիրի» թերթի խմբագիր Ա.Ծառուկյանը խորհուրդ տվեց դերասաններին ավելի բժախնդիր լինել առողջանության և ծայնի տոնի հանդեպ: «Աղուոր, մաքուր, լաւ հնչուած լեզու մը պետք է հոսի բեմէն սրահ, այլապէս արւեստի ըմբռնումն չի կրնար առաջանալ»¹⁹: Ձայնային ելևէջները, շեշտադրումն ու առողջանությունը մշակելու դեպքում Աստղիկ Պասմաճյանի (Փուճն), Իսկուհի Գոճյանի (Հելենա) խաղը կդառնար ավելի հուզիչ և բնական, դերասաններ Հարություն Գնդունի (Եգեոս), Հակոբ Տաքէսյանը (Լիսանդեր) և Պերճ Տեր-Սահակյանը (Դեմետրիոս) նույնպես ունեին ձայնային պրկումներ, նրանց խաղը թերանում էր չափազանց բարձր ձայնի պատճառով:

Այնուամենայնիվ, ֆարսային իրավիճակները, սրամիտ խոսքը հարուցում էին հանդիսատեսի անկեղծ ծիծաղը: Ինչպես գրում է «Նոր կյանք» ամսագիրը. «Բեմին վրայ ունինք խոստումնալից ոյժեր, որոնցմէ քանի մը հատին ձայնական շնորհքները եթէ կատարիալ չեն, ապա յանցանքը թատերախումբին վրայ չի ծանրանար»²⁰:

Ֆազլյանին հաջողվեց պահպանել շեքսպիրյան հոգին, կերտել իրական և երևակայական աշխարհ, որտեղ երազն ու իրականությունն անքակտելիորեն միաձուլված էին: Ֆազլյանի փափագն էր ներկայացումը հասկանալի և համոզիչ դարձնել 20-րդ դարի իր հանդիսատեսի համար, նրանց հասցնել Շեքսպիրի բառերի ուժգնությունը՝ դրանով իսկ ևս մեկ անգամ ապացուցելով, որ «Շեքսպիրի հանճարը չէ լուսավորած միայն իր ժամանակաշրջանը, այլ իրաքանչիւր դար Շեքսպիրով գտած է ինքզինքը արտայայտելու կարելիութիւնը»²¹:

Լուսինե ՆՈՒՐԱԶՅԱՆ

Վ. ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՄԻՋ-ԱՄԱՌՆԱՅԻՆ ԳԻՇԵՐՈՒԱՆ ԵՐԱԶ ՄԸ» ՊԻԵՍԸ Պ. ՖԱԶԼՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ

Հայ բեմադրիչները թե՛ Հայաստանում և թե՛ աշխարհասփյուռ մշակութային տարբեր օջախներում հաջողությամբ բեմադրել են մեծ թատերագիր

Վ. Շեքսպիրի հրաշալի պիեսները: Շեքսպիրի ստեղծագործությունների հարուստ շտեմարանում կա մի գործ, որն առանձնանում է իր ֆանտաստիկ սյուժեով, սյուրռեալիստական մոտիվներով: Դա «Միջ-ամառնային գիշերուան երազ մը» պիեսն է, որը Լիբանանում բեմադրելու «համարձակություն» ունեցավ հայ և արաբ հանդիսատեսի կողմից արդեն ճանաչված ու սիրված բեմադրիչ և դերասան Պերճ Ֆազլյանը՝ «Վահրամ Փափազյան» թատերախմբի հետ միասին: Նա ոգեշնչված էր այն գերբնական, խորհրդավոր մթնոլորտով, որը հատուկ է այդ կատակերգությանը: Նրանում բացահայտվում է երևակայության անսահմանությունը: Լիբանանահայ մամուլը նման աշխատանք ձեռնարկելը համարում էր «յանդգնություն», քանզի թատերախաղը «բավական դժվար բեմադրելի մըն է», պահանջում է ստեղծել գերիրապաշտական մթնոլորտ, շաղկապել երազն ու իրականությունը:

Եվ ահա 1967-ի ապրիլի 28-ին Կյուլպենկյան թատերասրահում տեղի ունեցավ պիեսի պրեմիերան: Ներկայացմանը հաջորդեց մամուլի բուռն արձագանքը՝ լի շնորհավորանքներով և գովեստի խոսքերով: Ֆազլյանին հաջողվել էր պահպանել շեքսպիրյան ոգին, միաձուլել երազն ու իրականությունը, ներկայացումը հասկանալի դարձնել 20-րդ դարի հանդիսատեսին:

Բանալի բառեր - Վ. Շեքսպիր, «Միջ-ամառնային գիշերուան երազ մը», Պ. Ֆազլյան, լիբանանահայ թատրոն, «Վահրամ Փափազյան» թատերախումբ, խորհրդավոր մթնոլորտ:

Лусине НУРАЗЯН

ПЬЕСА ШЕКСПИРА “СОН В ЛЕТНЮЮ НОЧЬ” В ПОСТАНОВКЕ П. ФАЗЛЯНА

Армянские режиссеры как в Армении, так и в различных культурных центрах армянской диаспоры успешно ставили замечательные пьесы великого драматурга В. Шекспира. Среди работ Шекспира есть одно произведение, которое выделяется своим фантастическим сюжетом и сюрреалистическими мотивами. Это – пьеса "Сон в летнюю ночь", которую первым в Ливане имел "смелость" поставить уже известный и любимый армянскими и арабскими зрителями режиссер и актер Перч Фазлян вместе с театральной труппой "Ваграм Папазян". Он был вдохновлен характерной для этой комедии сверхъестественной, таинственной атмосферой, раскрываемой в ней безграничностью воображения. Ливанская пресса такую затею сочла "дерзкой", так как она требовала

¹⁸ «Զարթոնք», 13 ապրիլի, 1967, Բեյրութ:

¹⁹ «Բազին», N 6, 1967, Բեյրութ, էջ 79:

²⁰ «Նոր կյանք», մայիս, 1967, Բեյրութ, էջ 28:

²¹ Ֆազլյան Պ., նշվ. աշխ., էջ 20:

создания атмосферы сверхреальности, соединения сна с действительностью.

28 апреля 1967 г. в Театре Кюлпенкяна состоялась премьера спектакля. Бурная реакция прессы изобиловала поздравлениями и похвалой. Фазляну удалось сохранить шекспировский дух, соединить сон с реальностью, сделать спектакль доступным для зрителя XX века.

Ключевые слова – В. Шекспир, “Сон в летнюю ночь”, Перч Фазлян, ливанско-армянский театр, театральная труппа Ваграм Папазян, таинственная атмосфера.

Lusine NURAZYAN

**W. SHAKESPEARE'S “A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM”
STAGED BY B. FAZELIAN**

Armenian stage directors have successfully staged William Shakespeare's wonderful plays both in Armenia and in different cultural centers of the Armenian Diaspora. Among Shakespeare's works, there is one – "A Midsummer Night's Dream" –that stands out for its fantastic plot and surreal motives. In Lebanon, it was first produced by the well-known and beloved among the Lebanese Armenian and Arab audiences stage director and actor Berj Fazelian with the "Vahram Papazian" theater group. He was inspired by the supernatural, mysterious atmosphere, characteristic of this comedy, by the immensity of imagination in it. The Lebanese media considered such an undertaking as an "audacity", since the performance suggested creation of a superreal atmosphere, combination of the dream and the reality.

On April 28, 1967, the first night presentation of the performance took place in the Gulbenkian Theater. The exalted press reviews abounded in congratulations and praise. B. Fazelian managed to keep the Shakespearean spirit, to entwine the reality with the dream, to make the play easily perceivable by the XX century audience.

Key words – William Shakespeare, Midsummer Night's Dream, Berj Fazelian, Lebanese Armenian theater, Vahram Papazian theater group, mysterious atmosphere.

Ինեսա ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ
Երևանի պետական համալսարան

ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՄՈՄԻԿԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴԱԾ 1292 Թ. ԱՎԵՏԱՐԱՆՈՒՄ

Մոմիկի գեղարվեստական ժառանգության կարևոր հատորն է Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 2848 Ավետարանը, որ Մոմիկը գրել ու նկարազարդել է 1292 թ. Նորավանքում: Ավետարանը մանրանկարչությունը կազմում են միայն ավետարանիչների դիմանկարները (Մատթեոս ավետարանի պատկերը չի պահպանվել), անվանաթերթերը, բազմաթիվ լուսանցազարդերն ու ձևավոր գլխատառերը: Իրենց պատկերագրությամբ հատկապես ուշագրավ են Մարկոս ավետարանիչի և Պրոխորոնի դիմանկարները, որոնց պատկերագրական առանձնահատկություններին էլ կանդիդատանք այս աշխատանքում¹:

Մարկոս ավետարանիչին Պետրոս առաքյալի հետ համատեղ պատկերելու ավանդույթը հազվադեպ հանդիպում է միջնադարյան արևմտաեվրոպական ու բյուզանդական գրքարվեստի նմուշներում: Արևմտաեվրոպական արվեստում նման պատկերագրությամբ մանրանկարներ հանդիպում են VII դարի սկզբով թվագրվող Լինդեսֆարնի Ավետարանում, Պրահայի Ավետարանում (IX դարի վերջ) և հատկապես Մարկոսը Պետրոսի թելադրությունները գրի առնելիս է պատկերված Հիլդեսհեյմի cod. 18 ձեռագրում²: Ավետարանի գրիչներին իրենց առաքյալ ուսուցիչների հետ պատկերելով՝ ցույց էին տալիս նրանց կապը Քրիստոսի հետ: Միջնադարյան պատկերագրության համաձայն՝ ավետարանիչ Մատթեոսը կարող էր պատկերվել Հովհաննեսի, Բարդուղիմեոսի, Հակոբի, Քրիստոսի կամ հրեշտակի ուղեկցությամբ, Մարկոսը՝ Պետրոսի կամ Հովհաննես Մկրտչի, Ղուկասը՝ Պողոս առաքյալի կամ Թեոփիլոսի, իսկ Հովհաննեսը՝ Գայոսի, Պետրոսի կամ Պրոխորոնի հետ³: Ավետարանի հեղինակներին ոչ միայնակ ներկայացնող մանրանկարները հայ ձեռագրար-

վեստում հանդիպում են XII-XIII դարերի կիլիկյան մատյաններում, որտեղ ամենից հաճախ տարածված է Ղուկասին Թեոփիլոսի հետ միասին պատկերելու ավանդույթը⁴:

Մարկոս ավետարանիչին Պետրոս Առաքյալի հետ ցուցադրող օրինակներից հայ գրքարվեստում հայտնի առավել հին հայկական օրինակը Երուսաղեմի հայկական պատրիարքարանում գտնվող 12-րդ դարի վերջով թվագրվող Թեոդորոսի նկարազարդած թիվ 1796 Ավետարանի պատկերն է: Հաջորդ կիլիկյան օրինակը կարելի է տեսնել Հեթում արքայի Աստվածաշնչում (1295 թ., Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 180), սակայն տվյալ մանրանկարը, ինչպես նաև ձեռագրի մի քանի այլ էջեր, համարվում են կատարված ուշ շրջանում՝ XVII դարում, հավանաբար նախկին գծանկարի հիման վրա⁵: Հեթում արքայի Աստվածաշնչի մանրանկարը բավականին նման է Թեոդորոսի Ավետարանի համանուն պատկերին, նույն շեղանկյունաձև գրակալը, կերպարների շարժումները, տեղադրությունը: Բացառված չէ, որ Թեոդորոսի ձեռագիրը մի ժամանակ գտնվել է կիլիկյան արքունական միջավայրում, և Աստվածաշնչի պատկերագրողներն օգտվել են նրանից իբրև նախօրինակ:

Ավետարանի հեղինակներին այլ անձանց ներկայությամբ պատկերելու ավանդույթն իր արտահայտությունն է գտել 1292 թ. (Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 6292) Մատթեոսի՝ Աղավ անապատում գրչագրված և նկարազարդված Ավետարանի մանրանկարներում⁶:

Մարկոսին և Պետրոսին միասին ներկայացնող մանրանկարներ հայ գրքարվեստում հանդիպում են հետագա դարերի ձեռագրերում և հատկապես

⁴ Der-Nersessian S. Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century (by S. Der Nersessian. Jointly prepared for publication with S. Aghemian, with an introduction by A. Weyl Carr). Washington, 1993. Vol. 2. Fig. 292, 321, 355, 405, 406, 426, 502.

⁵ XVII դարում Ոսկան Երևանցու կողմից արաբական թվանշաններով կատարվել է էջերի համարակալում: Հնարավոր է, որ այդ ժամանակաշրջանին են պատկանում ձեռագրի մի քանի մանրանկարների, այդ թվում՝ Մարկոս ավետարանիչի և Պետրոս առաքյալի դիմանկարը: Տե՛ս Der-Nersessian S. Miniature Painting... P. 123, 502; Казарян В., Манукян С. Армянская рукописная книга VI-XIV веков. Матенадаран. Т. 1. Москва, 1991. стр. 194, 253-254.

⁶ Գ. Հովսեփյանը գրում է, որ, մանրանկարչության մեջ հազվադեպ լինելով, հանդիպում է IX-X դարերով թվագրվող Ռեյմսի Ավետարանում: Տե՛ս Հովսեփյան Գ., Խաղբակեանք կամ Պողոսեանք հայոց պատմության մէջ, Անթիլիաս, 1969, էջ 78: Ավետիսյան Ա., Հայկական մանրանկարչության Գլաճորի դպրոցը, Երևան, 1971, էջ 45:

¹ Մարկոս ավետարանիչի մանրանկարի վերաբերյալ առավել մանրամասն հոդվածը հանձնված է տպագրության Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի հիշատակին պատրաստված գիտական հոդվածների ժողովածուում:

² Nelson R. The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book. New York, 1980, P. 76. Note 6.

³ Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels, Wien, 1979, P. 65.

լայն տարածում են ստանում ուշ միջնադարում⁷:

Ելնելով վերոհիշյալից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Մարկոսին առաքյալ Պետրոսի հետ պատկերելու ավանդույթը Արևելյան Հայաստան, մասնավորապես Սյունիք է թափանցել Կիլիկիայի միջոցով: Հայտնի է, որ 13-րդ դարում Կիլիկիայի և այս տարածաշրջանի միջև եղել են մշակութային ակտիվ հարաբերություններ: Այսպես, օրինակ, Սյունյաց մետրոպոլիտ Ստեփանոս Օրբելյանի այցելությունը Կիլիկիա, ինչպես նաև Կիլիկիայից արվեստագետներ են եկել, և բազմաթիվ ձեռագրեր են բերվել Գլաձորի համալսարան⁸: Չենք կարող վստահաբար ասել, սակայն հավանական ենք համարում, որ Մոմիկը ոչ միայն Վայոց Ձորում է տեսել Կիլիկիայից բերված ձեռագրեր, այլև ինքն էլ եղել է Կիլիկիայում: Թեոդորոսի Ավետարանի և Մոմիկի ձեռագրի ուսումնասիրության առարկա հանդիսացող մանրանկարի պատկերագրական ընդհանրությունը հուշում է, որ նա գուցե կարող էր տեսած լինել հատկապես այս ձեռագիրը կամ նմանատիպ պատկերագրությամբ կիլիկյան այլ օրինակներ, քանի որ, ինչպես նշվեց, այս պատկերագրությունը մինչ այդ հատուկ չի եղել Արևելյան Հայաստանի և մասնավորապես Սյունիքի գրքարվեստին: Ասվածի անուղղակի վկայությունն է մանրանկարի մի պատառիկ՝ ձեռնադրության տեսարանով (Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 2098): Այս պատառիկ մանրանկարի ուսումնասիրությամբ է զբաղվել Գեորգ Տեր-Վարդանյանը: Պատառիկի մայր ձեռագիրը չի պահպանվել, սակայն համաձայն Օննիկ (Հովհաննես) Բարադյանի Վասպուրականի անտիպ ձեռագրացուցակի՝ այն Բարսղի անապատում շուրջ 1170 թ. ստեղծված կիսասարկավագի ձեռնադրության տեսք է եղել⁹: Ենթադրվում է, որ ձեռագրի գրիչ Հովհաննեսը ձեռնադրության պատկերի հեղինակն է, թեև պատառիկ մանրանկարը պատկերագրությամբ և ոճով ակնհայտ հարազատ է Թեոդորոսի արվեստին¹⁰: Պատա-

⁷ Der-Nersessian S. The Chester Beatty Library, a Catalogue of the Armenian Manuscripts. Dublin, 1958. P. 57-62: Երուսաղեմի Աբ. Հակոբեանց վանքի մատենադարանի XVI-XVII դարերի թիվ 1549, 2558, 2569, 2670 ձեռագրերում տեղ է գտել ավետարանչին առաքյալի հետ պատկերելու ավանդույթը (տե՛ս Մայր ցուցակ ձեռագրաց Սրբոց Յակոբեանց /կազմեց Ն. Եպս. Պողարեանը/, հ. 5-րդ, Երուսաղեմ, 1971, էջ 310 և հ. 8-րդ, Երուսաղեմ, 1977, էջ 252, 279):

⁸ Ավետիսյան Ա., Հայկական ..., էջ 31-36:

⁹ Տեր-Վարդանյան Գ., Ստեփանոս Եպիսկոպոս Յակովբացի, մականուն՝ Տիրացու. ԺԲ դար (նորահայտ վավերական դիմանկարի առիթով), «Էջմիածին», 2004, փետրվար-մարտ, էջ 101-127:

¹⁰ Տեր-Վարդանյան Գ., Ստեփանոս Եպիսկոպոս ..., էջ 109:

ռիկի երբեմնի ամբողջական ձեռագիրն ունեցել է Օրբելյանների հետագայում ավելացված հիշատակարանը: Անկախ այն բանից՝ Հովհաննեսն է պատառիկի ծաղկողը, թե՛ Թեոդորոսը, մանրանկարը կրում է գեղարվեստական ստեղծագործությունների նույն շրջանակի և ժամանակի կնիքը, ինչ Թեոդորոսի Ավետարանը: Այն, տեղափոխվելով Կիլիկիայից, հանգրվանել է Սյունիքում և հայտնվել Օրբելյան տոհմի բարձրագույն ներկայացուցիչների ձեռքում, իսկ Մոմիկը՝ որպես Օրբելյան իշխանական տան անմիջական հովանավորությունը վայելող արվեստագետ, կարող էր տեսած լինել այն:

Պրոխորոնին պատկերող մանրանկարը ևս առանձնանում է իր բացառիկ պատկերագրությամբ, այն է՝ Հովհաննես ավետարանչի փոխարեն որպես հեղինակ է հանդես գալիս նրա աշակերտ Պրոխորոնը: Ինչո՞ւ է նա միայնակ պատկերված, ինչո՞ւ է խախտված կերպարի ներկայացման ընդունված կանոնը:

Պրոխորոնը Քրիստոսի 72 առաքյալներից էր, Երուսաղեմի յոթ սարկավագներից մեկը¹¹: 5-րդ դարից հայտնի է Պրոխորոնի կողմից գրված հունարեն Հովհաննես ավետարանչի պարականոն Գործքը, որտեղ պատմվում է, թե ինչպես Տիրամոր վերափոխումից հետո Հովհաննես ավետարանիչը, որպես աշակերտ իր հետ վերցնելով պատանի Պրոխորոնին, ուղևորվում է Ասիա՝ Եփեսոս՝ Քրիստոսի ուսմունքը քարոզելու: Պրոխորոնն իր ուսուցչի հետ միասին, հաղթահարելով բազում փորձություններ, անցնելով բարդ և վտանգավոր ճանապարհ, կատարում է իր առաքելությունը և, ի վերջո, գրի առնում սուրբ Ավետարանը¹²: Այս գրվածքի հիման վրա է Հովհաննես ավետարանիչը պատկերվում իր խոսքերը գրի առնող աշակերտ Պրոխորոնի հետ¹³, որի վաղագույն բյուզանդական օրինակը թվագրվում է 10-րդ դարով¹⁴:

¹¹ Գործք Առաքելոց 6:5:

¹² Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց: Անկանոն գիրք: Առաքելականք, Վենետիկ, 1904, էջ 190-292:

¹³ Stone N., Apocryphal Stories reflected in Armenian Manuscript: John and Prochorus /Actes du colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne (Genève, 1997)/ Lausanne, 1999, P. 161-162. (Շնորհակալություն ենք հայտնում արվեստագիտության դոկտոր Աննա Լեյլյանին /Paris, INALCO/ Ն. Սթոնի այս աշխատանքը տրամադրելու համար):

¹⁴ Buchthal H., A Byzantine Miniature of the Fourth Evangelist and Its Relatives, Dumbarton Oaks Papres, Vol. 15, Washington, D.C., P. 133.

Հայկական գրքարվեստում այն ի հայտ է գալիս 11-րդ դարից¹⁵, և հետագայում հենց այս պատկերագրական տիպն է դառնում առավել տարածվածը:

Պրոխորոնը հազվադեպ է պատկերվում միայնակ, ինչպես օրինակ Կապադովկիայի 12-րդ դարի Կարանլիկ եկեղեցու որմնանկարում, որտեղ նա հանդես է գալիս Փիլիպոս, Թադեոս և Թովմա առաքյալների ուղեկցությամբ, սակայն ոչ որպես ավետարանիչ, այլ որպես առաքյալ¹⁶: Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում մենք չգտանք Մոմիկի մանրանկարից բացի այլ օրինակ, որտեղ Պրոխորոնը պատկերված լիներ առանց իր ուսուցչի և ներկայանար որպես 4-րդ Ավետարանի հեղինակ, և կարծում ենք, որ սա բացառիկ նմուշ է:

Մոմիկի նկարազարդած այս պատկերն աչքի է ընկնում ևս մեկ յուրահատուկ հանգամանքով, այն է՝ Պրոխորոնը ներկայացված է մորուքով: Ա. Ավետիսյանն այս կապակցությամբ միայն գրում է, որ Պրոխորոնը մորուսով է նաև մի շարք այլ ձեռագրերում՝ որպես զուգահեռներ բերելով Մատթեոսի վերոհիշյալ 1292 թ. Ավետարանը և 14-րդ դարի կեսի և 15-րդ դարի օրինակներ¹⁷:

Նկատենք, որ ձեռագրերում Պրոխորոնին կարճ մորուսով որպես հասուն տղամարդ են պատկերում հատկապես 13-րդ դարի վերջից¹⁸ և, հավա-

¹⁵ Նման պատկերագրության առավել հայտնի օրինակները 11-րդ դարով թվագրվող Մուղնու (Մ.Մ. 7736) , Բեգյունց և 1053 թ. (Մ. Մ. 3793) Ավետարաններում են, տե՛ս **Իզմայլովա Տ.**, Հայկական մանրանկարչություն. Հովհաննես Սանդղակաճեցի : Ալբոմ, Երևան, 1986, տախտակ 5,14, 24: **Ղազարյան Վ.**, Ավետարանիչների պատկերագրությունը XIII դարի կիլիկյան մանրանկարչության մեջ, Հայ արվեստին նվիրված միջազգային 2-րդ սիմպոզիում, հ. IV, Երևան, 1978, էջ 85:

¹⁶ **Jerphanion G. de**, Une Nouvelle Province de L'Art Byzantin, Les églises rupestres de Cappadoce, Tome Premier (Deuxième partie), Paris, 1932, p. 406-407.

¹⁷ **Ավետիսյան Ա.**, Հայկական ..., էջ 45-46:

¹⁸ 13-րդ դարի վերջով թվագրվող մի շարք ձեռագրերում Պրոխորոնը մորուսավոր կերպարանքով է, այդ նկատելի է Ա. Ավետիսյանի կողմից Մոմիկի վրձինն վերագրված 1283 թ. Կեռան թագուհու Ավետարանում (տե՛ս **Ավետիսյան Ա.**, Հայկական ..., նկ. 19: **Բադալյան Հ.**, Սկետայի գրչության կենտրոնը, Երևան, 2013, էջ 47), ինչպես նաև 13-րդ դարի վերջի և 14-րդ դարի սկզբի այլ ձեռագրերում, 1298 թ. Էրմիտաժի հայկական թիվ 44 Ավետարան (տե՛ս **Հակոբյան Հ.**, Հայկական մանրանկարչություն: Վասպուրական (Ալբոմ), Երևան, 1978, պատկեր 22), Սիմեոն Արճիշեցու պատկերագրած 1305 թ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 2744 Ավետարանում, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թիվ 3715 ձեռագրում (տե՛ս **Գևորգյան Ա.**,

նաբար, կապված է տվյալ ժամանակաշրջանում Պրոխորոնի՝ որպես աշակերտի և գրչի նշանակության բարձր գնահատման հետ¹⁹: Կարծում ենք, որ մորուսով Պրոխորոնին պատկերելը նկարազարդողի ակնարկն է Հովհաննես ավետարանչի պարականոն Գործքում տեղ գտած այն հանգամանքի, որ պատանի Պրոխորոնը, իր ուսուցչի հետ անցնելով բազում փորձությունների միջով, Ավետարանը գրելու ժամանակ արդեն հասունացել էր և կարող էր ներկայացվել ոչ թե որպես պատանի, այլ ավետարանը գրի առնող այր:

Պրոխորոնի կերպարի յուրահատուկ մեկնաբանման մեկ այլ օրինակ կարող ենք բերել Բերկիրում Խաչեր մանրանկարչի ծաղկած 1294 թ. Ավետարանի մանրանկարից²⁰, որտեղ Պրոխորոնը մորուսով է, իսկ պատկերն ուղեկցվում է հետևյալ գրությամբ. <<Պրոխորոն ասէ երկինք և երկիր չէ բավական>>: Այս արտահայտությունը Հովհաննես ավետարանի վերջաբանն է, որտեղ ասվում է. <<Այս աշակերտն է, որ վկայում է այս բաների մասին, որ եւ գրեց իսկ դրանք. եւ գիրենք, որ նրա վկայութիւնը ճշմարիտ է: Բայց ուրիշ շատ բաներ էլ կան, որ Յիսուս արեց, որոնք, եթէ մէկը մէկ առ մէկ գրած լինէր, կարծում եմ, թէ աշխարհն իսկ բաւական չէր լինի պարփակելու այդ գրքերը>>, այսինքն՝ Պրոխորոնը ներկայանում է որպես Քրիստոսի այն աշակերտը, ով գրի է առել Ավետարանը:

Ամփոփելով նշենք, որ Մոմիկի ձեռագրի ավետարանիչների այս երկու դիմանկարները յուրահատուկ և հազվադեպ պատկերագրական օրինակներ են և կապված են ուսուցիչ-աշակերտ հարաբերության հետ: Այս ժամանակաշրջանում Վայոց Ձորում արդեն գործում էր մեծահոջակ Գլաճորի համալսարանը, իսկ Մոմիկը համարվում է այդ համալսարանի առաջին սաներից և, գուցե, նաև սա է պատճառը, որ ուսուցչին և աշակերտին ներկայացնող պատկերագրությունը նրա համար առավել ընդունելի և նախընտրելի է եղել:

Անանուն հայ մանրանկարիչներ: Մատենագիտություն IX-XVII դդ., Գահիրե, 2005, էջ 158):

¹⁹ Նշենք, որ այդ կապակցությամբ կարևոր դերակատարում կարող էր ունենալ նաև Գլաճորի համալսարանը:

²⁰ **Հակոբյան Հ.**, Հայկական մանրանկարչություն: Վասպուրական (Ալբոմ), Երևան, 1978, պատկեր 8:

Ինեսա ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ

ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՄՈՄԻԿԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴԱԾ 1292Թ. ԱՎԵՏԱՐԱՆՈՒՄ

Մոմիկի ծաղկած 1292 թ. Ավետարանում Մարկոս ավետարանչի և Պրոխորոսի դիմանկարներն առանձնանում են հազվադեպ և յուրահատուկ պատկերազրույթամբ:

Պետրոսի թելադրությունը գրի առնող Մարկոսին ներկայացնող մանրանկարը կրում է 12-րդ դարի կիլիկյան նկարիչ Թեոդորոսի Ավետարանի (Երուսաղեմի Հայոց պատրիարքություն, թիվ 1796) համապատասխան մանրանկարի ազդեցությունը, և հավանական է, որ հենց այս կամ նմանատիպ պատկերազրույթամբ կիլիկյան այլ ձեռագիր նախօրինակ է հանդիսացել Մոմիկի համար: Չորրորդ Ավետարանի հեղինակ Հովհաննես ավետարանչի դիմանկարի փոխարեն Մոմիկի ձեռագրում միայն աշակերտ Պրոխորոսն է պատկերված, ինչը պատկերազրույթական յուրահատուկ օրինակ է: Պրոխորոսի կերպարի առանձնահատուկ մեկնաբանումը դրսևորվել է 13-րդ դարի վերջի և 14-րդ դարի սկզբի հայկական այլ ձեռագրերի մանրանկարներում:

Բանալի բաներ – Մոմիկ, հայկական մանրանկարչություն, ավետարանիչներ, Մարկոս ավետարանիչ, Պետրոս առաքյալ, Պրոխորոս:

Инесса ДАНИЕЛЯН

ПОРТРЕТЫ ЕВАНГЕЛИСТОВ В ИЛЛЮСТРИРОВАННОМ МОМИКОМ ЕВАНГЕЛИИ 1292 ГОДА

Портеты евангелиста Марка и Прохора в Евангелии 1292 года, иллюминированном выдающимся армянским средневековым художником, архитектором и скульптором Момиком, выделяются редкостной и особой иконографией.

В миниатюре, изображающей записывающего диктуемое апостолом Петром Марка, заметно влияние соответствующей миниатюры из Евангелия (Армянский патриархат в Иерусалиме, номер 1796) киликийского миниатюриста XII века Теодороса и вероятно, что именно этот или другой киликийский манускрипт с подобной иконографией послужил образцом для Момика. В рукописи Момика изображен только ученик евангелиста Иоанна Прохорос – явление, редкое в иконографии. Особая трактовка образа Прохороса наблюдалась и в других образцах армянской книжной миниатюры конца XIII – начала XIV веков.

Ключевые слова – Момик, армянская миниатюра, евангелисты, евангелист Марк, апостол Петр, Прохор.

Inessa DANIELYAN

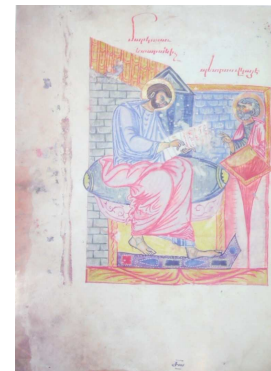
THE EVANGELISTS' PORTRAITS IN MOMIK'S GOSPEL OF 1292

The portraits of Mark the Evangelist and Prochorus in the Gospel of 1292, illuminated by the prominent Armenian artist, architect and sculptor Momik, have a rare and special iconography.

In the miniature, representing Marc writing down what Apostle Peter is dictating, notable is the influence of a corresponding miniature from the XII century Cilician Gospel (Armenian Patriarchate of Jerusalem, No 1796), illuminated by Theodoros. Possibly, this or some other Cilician manuscript served as a model for Momik. In his manuscript, only John the Evangelist's pupil Prochorus is portrayed, which is a rare occurrence in iconography. Such unusual interpretation of Prochorus' image was also observed in other Armenian miniatures of the late XIII – early XIV centuries.

Key words – Momik, Armenian Miniature, Evangelists, Evangelist Mark, Apostle Peter, Prochorus.

ՊԱՏԿԵՐՆԵՐ



Նկ. 1 «Մարկոս ավետարանիչն ու Պետրոս առաքյալը», Մոմիկ, 1292 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 2848



Նկ. 2 «Պրոխորոս», Մոմիկ, 1292 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, թիվ 2848

Արմինե ԱԹՈՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ԴԱՎԻԹ ՀԱԼԱՋՅԱՆ. «ՍԻՐՈ ԵՎ ՄԱՀՎԱՆ ԵՐԳԵՐ» ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ ԸՍՏ ՌՈՒՔԵՆ ՍԵՎԱԿԻ

Շվեյցարաբնակ հայ անվանի կոմպոզիտոր Դավիթ Հալաջյանը (ծնվել է Երևանում, 1962 թ.) XX դարի վերջի և XXI դարի սկզբի ականավոր ներկայացուցիչներից է: Ապրում և ստեղծագործում է Ցյուրիխում: Հեղինակ է ջութակի կոնցերտի, կանտատների, լարային կվարտետների, նվագախմբային, կամերային, խմբերգային և վոկալ ստեղծագործությունների, ինչպես նաև էլեկտրոնային երաժշտության: Նրա արվեստում առանձնահատուկ տեղ են գրավում հատկապես խմբերգային, ինչպես a cappella, այնպես էլ գործիքային անսամբլների և սիմֆոնիկ նվագախմբի ուղեկցությամբ ստեղծագործությունները:

«Սիրո և մահվան երգեր» խմբերգաշարը երկսեռ a cappella երգչախմբի համար կոմպոզիտորը գրել է 1990 թ.: Այն բաղկացած է 6 բաժնից, որի տեքստերը վերցված են Ռուբեն Սևակի «Սիրո երգը» բանաստեղծությունների շարքից:

«Վերջինիս բազմաթիվ բանաստեղծությունները, ըստ Եղիշե Պետրոսյանի, տոգորված են խորապես մարդկային հումանիստական ազնիվ մտայնությամբ ու զգացումներով: Իշխող տրամադրությունը հիմնականում առույգ է, կորովի և խորապես լավատեսական, լեցուն կյանքի խորունկ զգացմամբ ապրելու, սիրելու անսահման տենչով»¹:

Ստեփան Թոփչյանի բնորոշմամբ «Ռ. Սևակի ստեղծագործությունում հատուկ տեղ է գրավում սերը, որը, ըստ նրա, ձգտում է «բացարձակ իդեալին», ըստ որում այն «անձնական կերպարանավոր, երկրային, բնական» իդեալն է²: Նրա մոտ սերը և մահը նույնքան անքակտելի են: Սերը վաղանցուկ է, մահն է հավերժական, մահվան մեջ անմահանալու ձգտումը տիեզերքին ծովվելու ձգտումն է, սերը մութ անդունդի մեջ անվախ ընկլուզումն է: Կյանքի սերն է ստիպում հիշել մահը: Կյանքի ու մահվան հակասության մեջ ձև են ստանում բանաստեղծին մտահոգող էական հարցերը, այն ամեն կարևորը,

ինչով նա ապրում էր: Հակադրությունները հենց կյանքի, ավելին՝ տիեզերքի, որի մեջ ծավալվում է կյանքը, օրինաչափությունը շարժման ռեալ ուժերն են: Օրինաչափ է նաև, որ «սերն է մահ» ասելով հանդերձ բանաստեղծն ամբողջ ծայնով օրինաբանի սեր-կյանքը³: Կյանք-բնություն միասնության մեջ էր Ռ. Սևակը գտնում լինելության ներդաշնակությունը»⁴:

Այս ամենի երաժշտական նուրբ արտացոլումն ենք տեսնում Դավիթ Հալաջյանի վերոնշյալ խմբերգաշարում: Սովորաբար կոմպոզիտորները խախտում են բանաստեղծական տողային ռիթմը, իսկ Դ. Հալաջյանի վերաբերմունքը բանաստեղծության նկատմամբ ինքնատիպ է. թվում է, թե ազատ ընթացքի մեջ է, բայց չի խախտում տողային և քառատողային բանաստեղծական հարաբերությունները: Պահպանում է բանաստեղծության ընդհանուր ռիթմական դինամիկան՝ առաջացնելով մեծ հետաքրքրություն: Այն դառնում է որպես կոմպոզիտորի վոկալ-խմբերգային արվեստի առանձնահատկություն: Դրանով նա կարողանում է ունկնդրին ցուցադրել բանաստեղծի հոգու տատանումների էությունը, շունչը: Հալաջյանը տալիս է նրա սիլաբիկ տեքստի ամբողջ ճիշտ արտացոլումը: Ռ. Սևակի հստակ, մաքուր և ձևապաշտությունից զուրկ լեզվից է բխում նաև խմբերգերի երաժշտական ձևի պարզությունն ու հստակությունը:

1-ին բաժնում (խմբերգում), որ կոչվում է «Սիրո և մահվան երգը», կոմպոզիտորն օգտագործել է Ռ. Սևակի նույնանուն բանաստեղծության 1-ին և վերջին տները հակառակ հաջորդականությամբ: Բացի այդ խմբերգում կիրառել է «նա» տառակապակցությունը, որով հաղորդվում է անհանգիստ բնույթ: Վերջինս հատկապես ավելանում և ողբերգական երանգ է ստանում շնորհիվ կետգծային, լոբարդյան և սինկոպացված ռիթմերի, ալտերի և սոպրանոների մոտ հնչյունային որոշակի դարձվածքների անընդհատ կրկնվող, օստինատոյով շարժման, որոնցով էլ սկսվում է խմբերգը, իսկ ավելի կոնկրետ՝ 1-ին մասի նախաբանը⁵: Ալտերի և սոպրանոների ձայնաբաժինները, եռակի divisi-րով, օստինատոյով, շատ մեղմ (ppp) կատարելով անընդհատ կրկնվող «նա» տառակապակցությունը, ստեղծում են քառսային, տատանողական իրավիճակ, որի ֆոնին տենորների մոտ հնչում է թեման (1-ին մաս): Վերջինիս բնորոշ են խոսակցական բնույթը և մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ տեսակը:

¹ Սևակ Ռ., Երկեր: Տեքստի պատրաստումը և ծանոթագրությունները՝ Եղիշե Պետրոսյանի, խմբագրությամբ՝ Ս. Տարոնցու, Երևան, «Հայպետհրատ», 1955, էջ 13:

² Նույնի՝ Երկեր: Կազմեց և ծանոթագրեց Ա. Թոփչյանը: Առաջաբանը՝ Ս. Թոփչյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 11:

³ Նույնի՝ Երկեր: Կազմեց և ծանոթագրեց Ա. Թոփչյանը: Առաջաբանը՝ Ս. Թոփչյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 12-13:

⁴ Նույն տեղում, էջ 15:

⁵ Հալաջյան Դ., «Սիրո և մահվան երգեր» ըստ Ռուբեն Սևակի, էջ 3-4 տակտեր:

2-րդ մասում թեման հանձնարարվում է ալտերին և սոպրանոներին, իսկ բասերն ու տենորները կատարում են նույնափսի օստինատոյով շարժումները, բայց հնչյունային այլ դարձվածքով: Այստեղ հնչողությունն աստիճանաբար դառնում է շարժուն, որը, զուգակցվելով մեղեդու վերընթաց ուղղվածությամբ շարժման հետ, ստեղծում է փոքր-ինչ լարվածություն:

1-ին խմբերգը, ինչպես նաև մյուս 5 խմբերգերը ծավալվում են ազատ իմպրովիզացիոն ռիթմով: Կոմպոզիտորը չափեր չի դրել, իսկ տակտային գծերը դրված են միայն կատարումը հեշտացնելու նպատակով: Խմբերգում ամբողջ շարժման ընթացքը հիմնվում է ռելիեֆ ռիթմի (տերմինը՝ Կարինե Զաղազյանյանի) վրա⁶: Դա այն ռիթմն է, որը հիմնված է ծայների ընդգծված արտահայտության վրա. դրանցից են լոմբարդյան, կետգծային և սինկոպացված ռիթմերը: Բնորոշ են նաև գումարվող ռիթմերը, իսկ սինկոպացված ռիթմերը առկա լիզաների հետևանքով երբեմն դառնում են ուղիղ:

Մեղեդիական գիծը, որին հիմնականում հատուկ են մեղեդաբանաստեղծական շարադրանքի սիլաբիկ տեսակը և պատմողական բնույթը, 1-ին մասում մեղմ հնչողությամբ անցնում է տենորների, այնուհետև բասերի մոտ, իսկ 2-րդ մասում փոքր-ինչ անհանգիստ պատասխանում են սոպրանոներն ու ալտերը: Առկա են միջնադարյան երգեցողության առանձնահատկությունները, ասերգային և աղոթքային երանգները:

Լադային առումով խմբերգին մեծ մասամբ բնորոշ է մինորային ուղղվածությունը հայկական լադերին բնորոշ տետրախորդի սահմաններում, որը խաղարկվում է մաժորային տետրախորդների հետ: Բանաստեղծության տողերի պարբերականությունը երբեմն ընդհատվում է որոշ տառակապակցությունների (թու-թու-թու..., նա-նա-նա...) կրկնողության հետևանքով:

Խմբերգաշարի 2-րդ բաժինը, որը կոչվում է «Հին եղանակ», հիմնված է Ռ. Սևակի նույնանուն բանաստեղծության վրա: Օգտագործվել է վերջինիս 9 քառատողերից 4-ը: Խմբերգը մոտենում է քառյակային ձևին: Հիմնական բովանդակությունը կապված է միայնակության և տխրության թեմաների հետ: Տենորների, այնուհետև նաև բասերի մոտ օստինատոյով, «նա» տառակապակցությամբ, մինոր լադում (g-moll) անցնում է ակորդային շարադրանքով, ստատիկ բնույթի աննկատ շարժում, որի ֆոնին ընթանում է սոպրանոների մեղմ երգեցիկ և թախծոտ թեման (g-moll)⁷: Դրան ժամանակավոր հակա-

դրվում է պոլիհարմոնիկ ակորդային շարադրանքով ընթացքը (թու-թու-թու կրկնվող տառակապակցությամբ), որտեղ բասերի և տենորների մոտ F-dur-ի T-ն հակադրվում է սոպրանոների և ալտերի մոտ g-moll-ի t-ին (Es-dur-ը F-dur-ին)⁸: Դրա հետևանքով հնչողությունը հարստանում է առավել բազմիմաստ երանգներով: Հետաքրքրական է թեմայի ամեն անգամ անցկացումը տարբեր ծայնաբաժինների մոտ (սկզբում սոպրանոների, հետո ալտերի, այնուհետև տենորների մոտ), որը հաճախ ընդմիջվում է պոլիհարմոնիկ համահնչյունների ազդեցիկ շարադրանքով ընթացող հատվածով: Կուլմինացիայի պահին, որը համընկնում է թեմայի 3-րդ անցկացման հետ (3-րդ քառատող), փոխվում է տոնայնությունը (a-moll), իսկ հնչողությունն ուժգնանում է:

4-րդ քառատողում անցում է կատարվում դեպի նախկին՝ g-moll տոնայնություն և մեղմ, հանգիստ տրամադրություն:

3-րդ խմբերգը (բաժինը)՝ «Գիշերին մեջ», գրված է Ռ. Սևակի նույնանուն բանաստեղծության հիման վրա: Կոմպոզիտորն օգտագործել է բանաստեղծության 1-ին և 2-րդ քառատողերը, և 3-րդ ու 4-րդ տներից միայն վերջին տողերը: Արտացոլված են բնության և այդ բնության մեջ մարդու միայնակության թեմաները: Խմբերգը գրված է ռոնդոյի ձևում՝ «a b a b a!»: Թեմային (ռեֆրեն) բնորոշ են մեղմ, լայնաշունչ հնչողությունը, մեղեդու վերընթաց ուղղվածությունը, գումարվող ռիթմերը: Ֆակտուրան խիտ է, գծային, յուրաքանչյուր ծայնաբաժին առաջնային է: Ռեֆրենը, որը հնչում է բնական h-moll-ում, կարելի է ասել՝ արտահայտում է բնության թեման, իսկ էպիզոդը, որը հնչում է մելոդիկ h-moll-ում՝ միայնակության թեման: Պատահական չէ, որ այն կատարում են 4 մենակատարներ (յուրաքանչյուր ծայնաբաժնից՝ 1 մենակատար): Այստեղ հնչողությունն առավել մեղմ է, ֆակտուրան՝ թափանցիկ:

Խմբերգաշարի 4-րդ բաժինը գրված է ըստ Ռ. Սևակի «Տժգույն երգ» բանաստեղծության, որը կոմպոզիտորը վերանվանել է «Իմ սիրեկանս ավաղ»: Բաղկացած է 4 մասից, յուրաքանչյուր մասի վերջում հնչում է «Իմ սիրեկանս ավաղ» տողը, որով ստեղծվում և շեշտվում է ինչ-որ ափսոսանքի տրամադրություն: Դրանով ընդհանուրը միավորվում է մեկ մտքի շուրջ: Մեղեդիական գծին բնորոշ են վերընթաց ուղղվածությունը, ակորդային շարադրանքը: Սկզբում՝ 1-ին մասում, հնչողությունը մեղմ է, որն աստիճանաբար ուժգնանում է 2-րդ մասում և հասնում կուլմինացիայի 3-րդ մասում, իսկ 4-րդ մասում՝ նորից մեղմանում: Կուլմինացիան համընկնում է 3-րդ մասի վերջում անցկաց-

⁶ Джагацпаннян К. А. По следам ритмов национальной музыки (историко-теоретическое исследование)., Ереван, «Маштоц», 1999, стр. 29-30.

⁷ Հալաջյան Դ.. «Սիրո և մահվան երգեր» ըստ Ռուբեն Սևակի, էջ 9, 1-6 տակտեր:

⁸ Նույն տեղում, էջ 22, 6-9 տակտեր:

վող «Իմ սիրելեկանս ավաղ» ֆրագի հետ, որն անհանգիստ ընթանում է մեկ այլ միևնույն (b-moll-ում): Մնացած մասերում այդ ֆրագը հնչում է նախկին a-moll-ում՝ ընդգծելով ընդհանուր թախծոտ տրամադրության տարբեր աստիճանները: Լադային առումով գերիշխում է մինորը, միայն 4-րդ մասի սկզբում, որպես հակադրություն, նշմարվում է մաժոր տոնայնություն (C-dur):

5-րդ խմբերգը կոչվում է «Գիշերն իջավ»: Այն գրված է Ռ. Սևակի համաձայն բանաստեղծության 1-ին, 2-րդ և 4-րդ քառատողերի հիման վրա: Այստեղ արտացոլվում են բանաստեղծի ապրելու և երջանիկ լինելու տենչը, սերը դեպի կյանքը և լավատեսությունը: Ռոնդոյի ձևով գրված այս բաժնի (a b a c a d a) ռեֆրենին հիմնականում բնորոշ են լուրջարդյան և գումարվող դիմերը, ինչպես նաև ընդհանուր ստատիկ վիճակը, որն արտահայտվում է միայնակ տոների կոնտրապունկտով հետաքրքիր, հաճախակի կրկնությամբ: Դրանք, միավորվելով մեկ դիստոնանսային համահնչյունում՝ աստիճանաբար, գլխասնդույով հանգչում են մեկ ձայնի ունիտոնային տարածքում⁹: Էպիզոդներին բնորոշ է խոսակցական, պատմողական բնույթը, իսկ հնչողությունը համեմատաբար շարժուն է:

Լադային առումով այս խմբերգում նույնպես գերիշխում է մինորը:

6-րդ բաժինը, ինչպես 1-ինը, նույնպես կոչվում է «Սիրո և մահվան երգ»: Այն ամբողջ խմբերգաշարի ռեպրիզա է, որտեղ անշան փոփոխությամբ ասես վերհիշվում են 1-ին խմբերգի նախաբանը և առաջին մասը, բայց, ի տարբերություն վերջինիս, թեման սկզբից հնչում է բասերի, այնուհետև տենորների մոտ: Սրանով ընդհանրացվում և եզրափակվում է ամբողջ խմբերգաշարը:

Այսպիսով, Դավիթ Հալաջյանի «Սիրո և մահվան երգեր» խմբերգային շարքը գրավում է ձայների ներքին ներդաշնակությամբ, ընդհանուր տրամաբանության միասնությամբ, որի պատճառով խուսափելի է մասնատված կատարումը: Խմբերգերն աչքի են ընկնում ձայնաբաժինների ճկունությամբ. յուրաքանչյուր հաջորդ ձայն սահուն, ներդաշնակ և օրգանապես բխում է նախորդից: Կոմպոզիտորի համար մեծ նշանակություն ունի խոսքի տեմբրային, ինտոնացիոն ազդեցությունը, որն այս խմբերգաշարում արտահայտվում է նյութի դինամիկ զարգացմամբ և ձայնի ինքնատիպ տեմբրային հնչողությամբ: Նուրբ է վերաբերվում լադային տրամադրություններին: Թարմացնում և շեշտում է այն տրամադրությունները, որոնք գերիշխում են բանաստեղ-

ծություններում: Դավիթ Հալաջյանը հայ այն եզակի կոմպոզիտորներից է, որի ինտոնացիոն տրամաբանական ընթացքը վարպետորեն է արտահայտված: Նրա այս և մյուս խմբերգերը միշտ ուշադրության կենտրոնում են և անկասկած կարող են հաճելի պահեր պարգևել ունկնդրին:

Արմինե ԱԹՈՅԱՆ

**ԴԱՎԻԹ ՀԱԼԱՋՅԱՆ. «ՍԻՐՈ ԵՎ ՄԱՀՎԱՆ ԵՐԳԵՐ» ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ
ՇԱՐՔԸ ԵՐԱՍԵՆ A CARPELLA ԵՐԳՉԱՆՍԻԲԻ ՀԱՄԱՐ
(ԽՈՍՔ՝ ՌՈՒԲԵՆ ՍԵՎԱԿԻ)**

Հոդվածում վերլուծվում է Դավիթ Հալաջյանի «Սիրո և մահվան երգեր» 6 բաժնից բաղկացած խմբերգային շարքը (խոսք՝ Ռուբեն Սևակի): Բացահայտվում են կոմպոզիտորի խմբերգային երաժշտությանը բնորոշ ոճական, երաժշտալեզվական, ինչպես նաև խմբերգաշարի հիմքում ընկած բանաստեղծությունների ինքնատիպ մեկնաբանման որոշ առանձնահատկություններ:

Բանալի բաներ – խմբերգային շարք, Դավիթ Հալաջյան, Ռուբեն Սևակ, խմբերգային երաժշտություն, a cappella:

Армине АТОЯН

**ХОРОВОЙ ЦИКЛ “ПЕСНИ ЛЮБВИ И СМЕРТИ” ДАВИДА АЛАДЖЯНА ДЛЯ
СМЕШАННОГО ХОРА А CARPELLA (СЛОВА РУБЕНА СЕВАКА)**

В статье анализируется состоящий из 6 разделов хоровой цикл Давида Аладжяна “Песни любви и смерти”. Раскрываются присущие хоровой музыке композитора стилевые особенности, свойства музыкального языка, своеобразие толкования стихотворений, лежащих в основе хорового цикла.

Ключевые слова – хоровой цикл, Давид Аладжян, Рубен Севак, хоровая музыка, a cappella.

⁹ Նույն տեղում, էջ 29, 4-րդ տակն:

Armine ATOYAN

**DAVID HALAJYAN'S "SONGS OF LOVE AND DEATH" CHORAL SERIES FOR
MIXED CHORUS A CAPPELLA (BASED ON RUBEN SEVAK'S POEMS)**

In the article, analyzed is the 6-part choral series "Songs of Love and Death" by David Halajyan. Revealed are the stylistic peculiarities of the composer's choral music, the specificities of the musical language, as well as the original interpretation by him of the poems which inspired the creation of the work.

Key words – choral series, David Halajyan, Ruben Sevak, choral music, a cappella.

Դավիթ ՂԱԶԱՐՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու,
Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարան

ԿԱՐՈ ԵՎ ԹԱՄԱՐ ՆԱՐԵԿՅԱՆՆԵՐԻ ՄԱՍՆԱՎՈՐ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ԺԱՊԱՎԵՆԱԶԵՎ ՀՄԱՅԻԼԸ

Հմայիլները, որոնք աղոթքներ և աղերսներ պարունակող ժողովածուներ են, իրենց ձևով (փաթեթաձև կամ ժապավենաձև) և գեղարվեստական հարդարանքով (հիմնականում ազատ կանոնիկ պատկերագրությունից) տարբերվում են հայկական ձեռագրական արվեստում: Հմայիլների հարդարանքում տեղ գտած մանրանկարների մի մասն էլ աչքի է ընկնում պարզությամբ և հիշեցնում է հայկական մանրանկարչության ժողովրդական ուղղության ավանդական ձևերը: Սա պայմանավորված է նրանով, որ Հմայիլներ ստեղծած վարպետները, լինելով հիմնականում հոգևորականներ, ինչի մասին վկայում են ձեռագրերի հիշատակարանները, ազատ են եղել կրոնական խիստ սահմանափակումներից: Անկաշկանդ ստեղծագործելու շնորհիվ գոյացել է ժողովրդական արվեստի տեղական (նաև ազգային) բնույթ կրող աշխատանքների յուրօրինակ մի աշխարհ: Մինչև օրս էլ ժողովրդի մեջ դեռևս տարածված է Հմայիլներ կրելը կամ պահելը, ինչի արդյունքում ժամանակ առ ժամանակ դրանք հայտնվում են նաև տարբեր մասնավոր հավաքածուներում¹:

Ուսումնասիրության նյութ հանդիսացող ժապավենաձև Հմայիլն իր մնացածը տեղն է գտել հալեպաբնակ Կարո և Թամար Նարեկյանների մասնավոր հավաքածուում, որը վերջիններս 2012 թվականի ամռանը ձեռք են բերել Սիրիայի Հալեպ քաղաքի Պապ Անթաքիա թաղամասում հռչակ ձեռք բերած Մուհամմետ Սաֆայա հնավաճառից: Ըստ հնավաճառի խոսքերի՝ ինքը Հմայիլը ձեռք է բերել Քամիշլի քաղաքից, ինչ-որ մի անհատից և այլ տեղեկություն չի հայտնել գնորդներին: Նարեկյաններն ունեն բավական հարուստ հավաքածու՝ բաղկացած 17-19-րդ դարերի հայ վարպետների գեղանկարչական աշխատանքներից, 15-19-րդ դարերի գեղարվեստական և պատմական նշանակություն ունեցող արծաթագործության բացառիկ, հիմնականում հիշատակակիր նմուշներից, ինչպես նաև շուրջ երեք տասնյակ ձեռագրերից, որոնք հիմ-

նականում արաբատառ են, և դեռևս միակ հայերեն ձեռագիրն այս ժապավենաձև Հմայիլն է: Այս տեղեկությունները, ինչպես նաև Հմայիլի թվային լուսապատճենները, արտաքին տվյալները մեզ է հայտնել Մաշտոցյան Մատենադարանի բարերար, ներկայիս աշխատակից Միհրան Մինասյանը, ում հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը:

Հմայիլը ժամանակի ընթացքում անցել է ձեռքից ձեռք, ինչի մասին վկայում են ձեռագրի աղոթքների մեջ և վերջում առաջին ստացողի՝ Պետրոսի անվան ջնջումը և տեղը հետագա տերերի անունների նշումները: 19-րդ դարում Հմայիլը անցել է Յարոյին, որը ում Հարությունն է, և Խչոյին, որն էլ Խաչատուրն է, իսկ 20-րդ դարում այն դարձել է Յակոբի (Հակոբի) սեփականությունը: Հմայիլների նման ճակատագիրը կարելի է հաստատել գրեթե յուրաքանչյուր օրինակով, բացառություն են կազմում եզակի օրինակներ, որոնք մինչև թանգարանում, գրադարանում կամ մասնավոր հավաքածուում հանգրվանելը մնացել են այն պատվիրած անհատի ընտանիքում և փոխանցվել սերնդեսերունդ: Յավոք, բուն հիշատակարանը բացակայում է, և գրչի, ծաղկողի, ստեղծման վայրը և թվականը մնում են անհայտ: Հաշվի առնելով գրի տեսակը, հմայիլում տեղ գտած նկարազարդումների և աղոթքների տեղաբաշխվածությունը և բնագրերը, վերջինս, անկասկած, 17-րդ դարի օրինակ է:

9,5 սմ լայնությամբ թղթե Հմայիլը մեզ է հասել ոչ ամբողջական վիճակում, մի բան, որը որպես կանոն խոչընդոտում է մեր ուսումնասիրությունները: Պակասում է Հմայիլի վերջը. պահպանված երկարությունը 350սմ է: Ներկայումս Հմայիլի սկզբի հատվածում կա սոսնձված մոտավորապես 20 սմ երկարությամբ մի հատված, որի սկիզբը թափված է և պետք է լինի պահպանվածի վերջում: Վերջինիս ամբողջական երկարության մասին որևէ հստակ թիվ ասելն անհնար է, քանի որ այս հատվածում պահպանվել է ընդամենը հինգ, այն էլ ոչ ամբողջական աղոթք (վերից վար՝ Ներսես Շնորհալու «Հավատով խոստովանիմը», Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգությունից» կամ ինչպես տարածված է ժողովրդի մեջ՝ Նարեկից Բան ԽԱ. «Որդի Աստուծոյ կենդանոյ, օրհնեալդ ամենայնի...» և Բան ԺԲ. «Ընկալ քաղցրութեամբ Տէր Աստուած հօգօր...» և երկու պահպանիչ աղոթքներ), իսկ մեր ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ մեկ միավորում աղոթքների քանակը երբեմն գերազանցում է չորս տասնյակը²:

¹ Մանրամասն տե՛ս **Ղազարյան Դ.**, ժապավենաձև հմայիլներ, Երևան, «Նաիրի», 2013, էջ 3-17:

² **Ղազարյան Դ.**, 15-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլները // ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյու-

Հմայիլի մեզ հասած երկարությունը զարդարում են երեք մանրանկար, չորս զարդագիր (երկու թռչնագիր և մեկական հանգուցագիր ու բուսական զարդագիր), ինչպես նաև եզրագոտիները, որոնք ուղղակի գունավորված են նարնջագույնով, որի ձախ կողմում՝ գրադաշտին մոտ, անցնում է կապույտ՝ մի քանի միլիմետր լայնությամբ ժապավենը, որն ասես եզրագոտին դարձնում է երկշերտ: Հմայիլի գունապնակը աչքի է ընկնում համեմատական բազմագունությամբ. նկարազարդումը մանրանկարչի կողմից իրականացվել է յոթ գույնով (կապույտ, դեղին, վարդագույն, նարնջագույն, մանուշակագույն, որը ներկայումս գունափոխված է, ինչը հետևանք է ներկի պարունակության մեջ սնդիկի առկայության, շագանակագույն և սև):

Հմայիլը սկսվում է կամարի տակ պատկերված հավասարաթև խաչով պսակված գմբեթավոր եկեղեցում ներկայացված Ներսես Շնորհալու պատկերով (նկար 1). կերպար, որ Գրիգոր Նարեկացու նման իր հաստատուն տեղն է գտել Հմայիլների գեղարվեստական հարդարանքում: 17-րդ դարի երկրորդ կեսից սկսած՝ օրինակների մի մասում, ինչպես նաև հնատիպ հմայիլներում, Հմայիլի սկզբում կանոնիկ դարձած տերունական շարքին հաջորդում է Ներսես Շնորհալու մանրանկարը, որից հետո սկսվում է «Հավատով խոստովանիմ»-ը:

Ներսես Շնորհալին պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած, մի ձեռքում՝ Ավետարան, մյուսում՝ գավազան: Անհատականությունից զուրկ դիմագծերին ավելի սառնություն են հաղորդում դեպի անորոշություն ուղղված կերպարների աչքերը: Հոգևորականի երկար հանդերձանքով Շնորհալու կերպարը ոտաբոբիկ է պատկերված: Ուտքերի մեծ և փոքր պատկերման շնորհիվ տպավորություն է ստեղծվում, որ Շնորհալին քայլում է և մոտենալով եկեղեցու դռանը՝ ասես պատրաստվում է դուրս գալ: Շնորհիվ հորինվածքում կերպարի ճիշտ տեղակայման՝ մանրանկարչին հաջողվել է ստանալ խորության տպավորություն: Մանրանկարին կենդանություն են հաղորդում ջրամուտքի սյուները, որոնք բաղկացած են խարսխից և խոյակից, երկգույն իրար հաջորդող գունավորումները, որոնք շարժում են մտցնում ստատիկ հորինվածքում, ինչին նպաստում են նաև միևնույն սկզբունքով ձևավորված սյուներն

իրար միացնող դեպի ներս խորցող կրկնականարի ձևավորումները և բաժանազարդի վերին եզրագոտին:

Այս Հմայիլի նկարազարդումներում ուշադրության է արժանի երկրորդ մանրանկարը (նկար 2), որտեղ պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած Գրիգոր Նարեկացին՝ լուսապսակով, մի ձեռքում՝ մատյան, իսկ մյուսում՝ գավազան: Հոգևորականի երկար հանդերձների տակից երևում են նրա կոշիկները, իսկ հայացքն ուղղված է դեպի վերին ձախ անկյունը, որտեղ եռականար ձևավորմամբ երկնքից նկատելի է համեմատաբար մեծ Աստծու աջը: Հորինվածքը գավազանի միջոցով բաժանվում է երկու ուղղահայաց մասի, որի ձախ կողմում՝ շրջանակի գրեթե ամբողջ երկարությամբ, պատկերված է Նարեկացին, իսկ աջ կողմում՝ Աստծու աջի տակ, երկու՝ մինչև գոտիները ներկայացված կերպարներ: Միևնույն հանդերձանքով, սակայն տարբեր դեմքերով այս կերպարներն ունեն ևս մեկ տարբերակիչ մանրամասն. դրանցից մեկը, որն ավելի մոտ է կանգնած Նարեկացուն, կրում է թագ, իսկ մյուսը պատկերված է լուսապսակով: Թագակիր անձնավորությունը պատկերված է աղեթող դիրքով, ով իր անձի պահպանության համար դիմում է իր աղոթքներով բժշկելու և տարբեր ցավերից ազատելու կարողությամբ սրբացված Գրիգոր Նարեկացուն: Այս թագակիր կերպարը Հմայիլի պատմիրատու Պետրոսն է, ում մատնացույց է անում նրա հետևի կերպարը, որն էլ ամենայն հավանականությամբ ձեռագրի գրիչն ու մանրանկարիչն է, ով ասես բարեխոսում է, ներկայացնում Պետրոսին Նարեկացուն: Եթե ճիշտ է մեր կարծիքը, որ պատմիրատուի հետևում պատկերված կերպարը գրիչն է, ապա, ի դեմս այս Հմայիլի, գործ ունենք Հմայիլներում գրչի և ծաղկողի պատկերման անդրանիկ օրինակի հետ: Իսկ լուսապսակի առկայությունը կարելի է բացատրել նրա երևակայությամբ, որ սրբի մոտ ավելի հեղինակավոր կլիներ մեկ այլ սրբի խոսքը, չբացառելով, որ լինելով հոգևորական, ինչպես Հմայիլների մյուս գրիչները, հնարավոր է, որ նա ժողովրդի մեջ վայելած լինի սրբի հեղինակություն՝ կապված հմայիլների ստեղծման հետ, ինչի պարունակած աղոթքների բուժիչ և պահպանիչ հատկությունները մեծ հեղինակություն էին վայելում հայ ժողովրդի մեջ: Պատմիրատուին թագով պատկերելը խոսում է այն մասին, որ վերջինս ազնվական ծագում է ունեցել, որը ցանկացել է, որ շեշտվի:

Հմայիլների գեղարվեստական հարդարանքում պատմիրատուի պատկերը, որն ինչ-որ չափով տարածված է հայ ձեռագրական արվեստում, մասնավորապես Ավետարաններում, հազվադեպ է հանդիպում: Պատմիրատուի ընդամենը մեկ օրինակ էլ առկա է 15-րդ դարի Հմայիլներից մեկում (Մաշտոցյան

թեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, էջ 151-153: **Ղազարյան Դ.**, 16-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլները // ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 297-298:

Մատենադարան, Հմայիլ N 104), որտեղ նա աղերսող դիրքով կանգնած է Պետրոս առաքյալի առջև (նկար 3)³: Պետրոս առաքյալը պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած, հոգևորականի երկար հանդերձանքով, լուսապսակով, մի ձեռքում որպես սրբություն պահում է Սուրբ գիրքը, իսկ մյուս ձեռքը օրհնող ժեստով է: Հայացքն ուղղված է դեպի հեռուն. ասես պահպանիչ աղոթք է կարդում օգնություն հայցող հավատացյալին, որը պատկերված է նրա առջև բազկատարած: Պատվիրատուի կերպարը մոտ երեք անգամ ավելի փոքր է պատկերված: Պատվիրատուն ևս պատկերված է երկար հանդերձանքով: Նա, ինչպես մեր օրինակում, կրում է թագ, ինչը խոսում է այն մասին, որ վերջինս ևս ցանկացել է շեշտել ազնվական ծագումը: Այս Հմայիլը ևս ոչ ամբողջական է մեզ հասել, և այս մանրանկարով էլ ավարտվում է այն, իսկ կերպարների ինքնության բացահայտմանը օգնում են նախ վերին ձախ անկյունում եղած գրությունը՝ «Պետ[ր]ոս առաք[ել]ալ», ապա վերջինիս անվան հետ կապված աղոթքների բովանդակությունը, որն առկա է նաև այլ օրինակներում: Բերենք երկու առավել վառ օրինակ: Մաշտոցյան Մատենադարանի N 396 Հմայիլում (1572 թ.) Պետրոս առաքյալի, ինչպես նաև Պողոսին ու Շիղաթին ուղղված համապատասխան աղոթքն ունի հետևյալ խորագիրը և սկսվածքը. «Գիր թպղի եւ որդէմեռի գրէն յաւուր ուրբաթ [առաւոտու] - Սուրբն Պողոս եւ սուրբն Պետրոս եւ սուրբն Շիղաթ...», իսկ նույն հավաքածուի N 133 Հմայիլում (1658 թ.)՝ «Գիր վասն թպղի: Ում տղայն չապրի զայս գիրս պողպատէ ամանօվն հետն պահէ, ապրի Աստուծով - Սուրբ Պետրոս, սուրբ Պաղոս եւ սուրբն Շղայս...»: Թե՛ խորագրերը և թե՛ տեքստի ամբողջությունը խոսում են մի աղոթքի մասին, որի շնորհիվ սատանայական մահաբեր կախարդանքից ազատվում է պահպանության գրի կրողը, այս դեպքում նրա զավակը, որն ամենայն հավանականությամբ ինչ-որ հիվանդությամբ ախտահարված է եղել:

Կերպարի թախծոտ և փոքր-ինչ մանկական դիմագծերը կարող են նաև հանգեցնել այն մտքին, որ պատկերվածը ոչ թե պատվիրատուն է, այլ նրա հիվանդ որդին: Այս տեսակետը չենք կարող կիսել՝ հաշվի առնելով այն գործոնը, որ, ըստ ընդունված կարգի, հմայիլներն իրենց ուժով ազդում են սեփականատերերի վրա, իսկ գողացված կամ կորսված հմայիլը կորցնում է իր ուժը: Ուստի հմայիլի հենց տերը պետք է խնդրեր իր որդու փրկության համար, ով էլ պատկերված է:

³ Ղազարյան Դ., 15-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլները..., էջ 158:

Հմայիլի վերջին նկարազարդումը հրեշտակի հավաքական կերպարն է (նկար 4), ինչին հանգում ենք մանրանկարին հաջորդող աղոթքից, որտեղ վկայակոչվում են տարբեր հրեշտակներ, ինչպես օրինակ՝ Մինասը, Սարսիելը, Միքայելը, Տաժիելը, Ռաֆայելը և այլք, որոնցից յուրաքանչյուրին հիշելով՝ հմայիլի տերը կստանար որևէ կոնկրետ աջակցություն: Օրինակ՝ Սուրբ Մինասը կնպաստեր վաստակածի աճին, իսկ Բարիել հրեշտակը կփրկեր հրից և կաշակից: Հրեշտակը պատկերված է ամբողջ հասակով կանգնած, խոշոր փակված թևերով, երկար հանդերձանքով, որի տակից երևում են նուրբ, մարմնի ծավալի համեմատ փոքր կոշիկները: Հրեշտակը ձեռքերում պահել է գունդ, որը գունային հակադրության շնորհիվ միանգամից աչքի է զարնում. վերջինս ներկված չէ, և թողնված է թղթի բնական գույնը: Գունդը խորհրդանշում է երկնայինը, ավելի լայն առումով քրիստոնյա եկեղեցին՝ ի դեմս Հայր Աստծո, որը ներառում է հոգևորը, խորիմաստությունը և նյութականը⁴:

17-րդ դարի այս Հմայիլում գործ ունենք ոչ այնքան վարպետ մանրանկարչի հետ, որն ամենայն հավանականությամբ հենց գրիչն է, ինչի մասին են խոսում մանրանկարներում առկա որոշ մանրամասների անվարժ, անհամաչափ, երբեմն կիսատ պատկերումները, ինչպես օրինակ՝ Ներսես Շնորհալու ոտքերը, Աստծո աջը կամ հրեշտակի ձեռքերը: Մանրանկարչի վարպետության ոչ բարձր մակարդակի մասին է խոսում նաև պատվիրատուի և ինքնանկարի կերպարների՝ գոտկատեղից վերև պատկերումը, քանի որ նա փորձ չի ունեցել ծնրադիր մարդու պատկերման, այն էլ երկուսն իրար հետևից, և ուղակիորեն կերպարներին զրկել է ոտքերից: Չնայած այս հանգամանքին և ոչ ամբողջական պահպանվածությանը՝ Կարո և Թամար Նարբեկյանների հավաքածուում իր տեղը գտած այս Հմայիլը իր կարևոր տեղն ունի ժապավենաձև հմայիլների գեղարվեստական հարդարանքի ավանդույթների պահպանման և զարգացման ուսումնասիրման գործում:

⁴ Մանրամասն տե՛ս Холл Джеймс, Словарь сюжетов и символов в искусстве, Москва, КРОН-ПРЕСС, 1996, стр. 601-602.

Դավիթ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ԿԱՐՈ ԵՎ ԹԱՄԱՐ ՆԱՐԲԵԿՅԱՆՆԵՐԻ ՄԱՍՆԱՎՈՐ ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ԺԱՊԱՎԵՆԱԶԵՎ ՀՄԱՅԻԼԸ

Հալեպաբնակ Կարո և Թամար Նարբեկյանների մասնավոր հավաքածուն 2012 թ. համալրվել է 17-րդ դարի ժապավենաձև հմայիլով: Թեև այն մեզ է հասել ոչ ամբողջական տեսքով (պակասում է վերջնամասը), այնուամենայնիվ արժեքավոր օրինակ է ժապավենաձև հմայիլների գեղարվեստական հարդարանքի ուսումնասիրման համար: Հմայիլը զարդարում են երեք մանրանկարներ, որոնց մեջ ուշադրության է արժանի երկրորդը: Այնտեղ Գրիգոր Նարեկացու առջև աղերսողի դիրքով պատկերված է պատվիրատուն, որին մատնացույց է անում թիկունքում կանգնած գրիչ-մանրանկարիչը: Պատվիրատուի կերպարը ժապավենաձև հմայիլների գեղարվեստական հարդարանքում հանդիպում ենք միայն 15-րդ դարի մեկ այլ օրինակում, իսկ ինչ վերաբերում է գրիչ-մանրանկարչին, ապա սա անդրանիկ և դեռևս մեզ հայտնի միակ օրինակն է:

Բանալի բաներ – Կարո և Թամար Նարբեկյանների մասնավոր հավաքածու, պատվիրատուի պատկերը հմայիլներում, գրիչ-մանրանկարչի ինքնադիմանկարը հմայիլներում:

Давид КАЗАРЯН

СВИТКООБРАЗНЫЙ АМУЛЕТ В ЧАСТНОЙ КОЛЛЕКЦИИ КАРО И ТАМАР НАРБЕКЯНОВ

Частная коллекция Каро и Тамар Нарбекьянов (Алеппо, Сирия) в 2012 году пополнилась амулетом в виде свитка 17-ого века. Несмотря на заметную потерю в конечной части, он является ценным экземпляром для изучения художественного оформления амулетов-свитков. Амулет украшают три миниатюры, из которых особо интересна для исследователей вторая. В ней перед Григором Нарекаци изображен заказчик в позе молящегося; за ним стоит и указывает на него пальцем писец-миниатюрист. В художественном оформлении амулетов-свитков нам известен только один пример портрета заказчика XV века; что касается писца-миниатюриста, это первый и пока единственный известный нам автопортрет.

Ключевые слова – частная коллекция Каро и Тамар Нарбекьянов, изображение заказчика в амулетах, автопортрет писца-миниатюриста в амулетах.

David GHAZARYAN

THE SCROLL-SHAPED AMULET IN KARO AND TAMAR NARBEGYAN'S PRIVATE COLLECTION

In 2012, the private collection of Karo and Tamar Narbekyans (Aleppo, Syria) was supplemented with a scroll-shaped amulet of the XVII century. Despite the noticeable loss at the end part of the amulet-scroll, it is a valuable specimen for the study of the artistic decoration of scroll-shaped amulets. This amulet is decorated with three miniatures, of which the second one is of interest for researchers. In front of St. Gregory of Narek portrayed is the customer in a praying pose; behind the customer stands and points his finger at him the scribe-miniaturist. Only one example of a customer portrait is known from the XV century artistic decoration of scroll-shaped amulets, while the self-portrait of the scribe-miniaturist is the first and only known for now.

Key words – Karo and Tamar Narbekyans' private collection, portrayal of a customer in amulets, self-portrait of the scribe-miniaturist in amulets.



Նկար 1. Ներսես Շնորհալի



Նկար 2. Գրիգոր Նարեկացին և պատվիրատուն ու գրիչ-ծաղկողը



Նկար 3.

Պետրոս առաքյալը և պատվիրատուն,
Մաշտոցյան Մատենադարան, Հմայիլ
N 104, 15-րդ դար



Նկար 4. Հրեշտակ

Sarah MALEKMOHAMMADI
Institute of Arts NAS RA

LALEHZAR STREET AND ITS INFLUENCE ON THEATER BUILDINGS IN TEHRAN

Tehran became familiar with the aspect of modernism and among this with modern architecture earlier than the other cities in the country due to its importance as the capital city of Iran. Architectural transformation of Tehran began from traditional to modern during Qajarid period in the time of Naser al din Shah (1848-1896) (king of the time). Modern architecture dramatically transformed the image of the city during the Pahlavi period (1925-1979) in particular. During this period, the needs for establishing modern institutions and facilities were felt increasingly. But design and construction of these kind of institutions were not possible with traditional methods because such buildings need special architectural design and their specific spaces. In this period, architects were the leaders for bringing the European architecture to Tehran.

Lalehzar and its influence on the theater development in Tehran

'Lalehzar' is a well-known street in Tehran that can be considered as the modernity gateway and the urban modernization in Tehran. The development, progress and modernization atmosphere in Tehran was occurred in the reign of Nasser al-Din Shah Qajar. Nasser period can be found as a milestone of Qajar period, during this period, trappings of modernity and modernism were known through many trips to European countries by the king. Consequently, modernity entered to Iran based on his interest to obtain and take along symbols and images of a modern world. The modern world very soon started the phenomena of photography, theater, cinema and etc. Some cultural and entertainment facilities emerged during the Qajarid period in Tehran that can be considered as the new civilization facilities on that time such as; theater halls, cinemas, stadiums, parks, music venues and etc. When the king returns from the second trip to Europe, by his order a street was established. The garden was located in the middle of an empty garden that from the west side faced the Ala-o-Doleh Street and from the east side faced the royal Phil House. According to King's order, benches installed around the street which was the replica of Champs Elysees in Paris. Lalehzar Street was the first street in the city which was designed because of the need of the area and since it had the flower garden inside, the street was named 'Lalehzar'. After the World War I this street was the boulevard for the newfangled and the foreigners residing in Tehran. But Lalehzar gained a fabulous place in Iranian

culture and entered to the Iranian literature. Soon, the nascent area in Tehran became a popular place for intellectuals and innovators to hang out and spend their time to talk about the concept of modernism and social and cultural developments.

So, Lalehzar became Iran's cultural hub and the symbols of modern culture like bookstores, theatres, cinemas, music clubs and bars started to be found everywhere. On the street there were two theater halls which were equipped especially for theaters. Actually Lalehzar was a place that introduced trapping of modernity to Iranian population and facilitated interaction and communication of Iranian people with western world through presentation of western structure all around it. The first theater hall and the first cinema of Iran were constructed in the Lalehzar Street. Up to the early time of Pahlavi I, Lalehzar still had its purpose, Lalehzar was considered as a jumping-off place to the new urbanism world and yet it was also considered as a surfing place for people of high social class. However, after the urban development in the later period of Pahlavi II Lalehzar changed to a place for middle class and the working class people. Parallel with the development of electrical activities and space limitation in Ferdowsi Street as well as the presence of the tile stores, Lalehzar and the luxury shops were evacuated against the invasions of the electrical shops. Some theater buildings which were so popular and famous in that period and were located in the Lalehzar Street are; Nasr theater hall, central Lalehzar theater hall, Barbod theater hall, Dehghan theater hall, Honar (Shahrzad) theater hall, Farhang (Pars) theater hall, Giti theater hall, Bahar theater hall and etc.

Lalehzar and its role in the development of theater in Tehran

Lalehzar today is divided to two different areas, south Lalehzar and the North or new Lalehzar. Its tributaries are Alleys and major streets such as: Barbod, Mehran, Berlan, Manuchehri, Taghavi and etc. Lalehzar was the first street in which theaters, cinema and hotels came into being, so that some people like Mr. Eshghi and Aref Ghazvini displayed their shows in the ground hotel in this street. By beginning the constitutional movement, Lalehzar became as a residential area for prosperous and open-minded people and also it became one of the most important centers for fighting against despotism. From 1941 to 1953 theater and cinema once again were speaking for the aspiration of the society with the coming of Americans and the fall of the dictatorship of Reza Shah. For this reason more theater buildings and cinemas were built. Some of these changes are the conversion of the Ala o Dowle to the Barbod community and the department of justice to the Giti Theater and Sadeghpour Theater. From 1962 to 1978 Lalehzar activities moved to the upper parts of the city. New western phenomena easily

grew in this place; hotels were formed in European style and there was a need for providing temporary accommodation to the Europeans travellers in Tehran which the first one was Grand Hotel in Lalehzar Street.

The main entertainment facilities provided for Europeans were theater and opera houses and these places should be near their place of stay (hotels), so this was another reason to motivate planners to create the theater buildings, opera halls and cinemas. Pahlavi I period was the glory and prosperity peak of this street. Decline of Lalehzar happened in the second Pahlavi era. Although there were still a lot of people in that street, prosperous people were guided more toward the north side of the city. Consequently luxury stores and commercial centers followed them and went in those areas. For this reason and because of the presence of the people on low incomes in this area of the city, wholesale shops or tailoring shops started to develop their business there and the area became more industrial. By development of population in the city, cinemas and theater halls in Lalehzar create some tricks to attract new customers which most of them were from other cities and some were soldiers. Eventually, the quality of theaters and cinemas in Lalehzar were reduced by showing the comic and vulgar performances and also low price attract new low level customers and Lalehzar fell from the boom.

In this part, the article will focus on some examples of theater halls in Lalehzar Street since this street has a significant role in the progress and development of theater in Iran and especially in Tehran. Most of the studied buildings in this article were destroyed or changed their usage.

1.Nasr theater building located in Lalehzar, Grand hotel. The capacity of this theater hall was 600 seats.

Construction of the Grand Hotel building began in 1884 and after three years in 1887, the Grand Hotel opened. Grand Hotel was rebuilt in 1916 and from that time officially announced its readiness to display theater in the building. After the constitutional revolution, the hotel sometimes was used for playing theater by different groups. Performances continued in this theater hall until about 1930.

After the implementation of conservation intervention in 1940 this theater hall opened by the name of Tehran theater hall and after the restoration of the hall, students of the conservatory intervention started their activity in this theater hall. In 1940 the theater hall was renovated and some balcony in U form were added to the building with Two meter higher than the ground for dignitaries and rich people, ordinary people however could seat on the chair in the floor or could stand around the hall. Around the hall corridors were built in order to commute the audiences.

2.Association of young Iranian located in Lalehzar Street, Booshehri Alley. The capacity was 40 seats.

Until 1920 Armenian theater groups in Tehran used to perform shows separately but after this time Armenian artists performed theaters with their fellow Iranians and made unique groups especially in association of young Iranians. In the performance of this group, male and female spectators sat together to see the show for the first time. This hall was later converted in to the Pardis cinema.

3.Central Lalehzar theater hall, (Khakpour, Nakisa theater hal) located at Lalehzar Street and established in 1923.

Ms. Khakpour garden in Lalehzar became the summer theater of artists and was used until 1932, later Aflatoon Shahrokh founded Nakisa's permanent theater hall on that place which it was equipped with revolving stage and run as a round stage with holes around it and four people turned it with a stick.

4.Barbod Society located at Lalehzar Street, opposite of Sara cinema. The Capacity was 550 seats.

One of the most prominent Alleys in Lalehzar is the Barbod Alley, which in that time was so popular and crowded because of the cinema and theater halls in it. Not so long ago a cinema was still in service there which just a counter today remain from that cinema. In the beginning of this Alley the panel of Shahrzad cinema is still visible which in old time has been place of music performance, theater and opera of Barbod society. The activity period of Barbod society passed at four different locations in alternating times.

1925-1939: in Ferdosi Street, opposite of Tabas Alley. In this period the decoration display of the Barbod society is important, from this point of view that the base of systematic decoration in Tehran theaters is owned to this theater hall.

1939-1946: in Saadi street, opposite of Moin Bushehri Alley. This place had a theater hall but until 1942 activities of Barbod society suffered the stagnation and spacing period.

1946-1949: Place of the Barbod society in the 1946 transmitted to the Barbod Alley which the Shahrzad cinema is located now, but in that time it was for Honar theater hall and make up the permanent Barbod Theater. The scene of this theater hall has been 6.5 m wide and about 3 m height.

1949 and after it: in Lalehzar street, opposite of Sara cinema. This place was the last place of the Barbod society's performances. The building of this place was an old house from the Gajarid period. The Barbod society continued its activities also in those later years until the time that in the misfortunes after the revolution it was burned and fuel. Currently instead of it, there is an electronic

market. Today the only trace remains from the Barbod society in the Lalehzar is the panel of the Barbod alley.

Kermanshahi Drama Studio located in Lalehzar Street, cinema Iran's place, established in 1930.

This place opened as a dedication by Seifoldin Kermanshahi and it was one of the first theater halls which were equipped with rotating stage. With his death in 1932, Drama studio closed.

Dehghan theater hall (acting conservatory hall) in Lalehzar Street, Alla o Dowle Garden, established in 1939.

Capacity of the hall before reconstruction was 80 people, dimension of the hall and scene: 15×5 m. The capacity of the hall after reconstruction was 400 people. At first the conservatory place was the Ala o Dowleh garden, in fact it was considered as a pervious location of Iranian comedy group performances, this place later was used as a summer hall of Nasr theatre hall which in 1950 it took the name of Dehghan theatre hall and the hall were covered. This theatre hall was active until the early years after the revolution also.

Honar theatre hall (1942), Shahrzad theater hall (1949) in Lalehzar Street, Barbod Alley, and place of Shahrzad cinema today (closed).

This place was a construction warehouse which by a group of Art Theatre had been converted to a theatre hall in 1942 (talent and plan designed by Mr Pour Zanjani). Later this place had been converted to Shahrzad cinema, which is currently closed, however the board of Shahrzad cinema remains above this place yet.

Farhang theatre hall (Pars) in Lalehzar Street, Pars Passage, established in 1944.

The top floor of the current Pars Theatre was a passage which was destroyed and then a roof has been constructed on it. This hall was used until 1953 but it was burned during 28 Mordad coups, after that the hall was rebuilt and while the space was smaller than before. After these changes, it opened by name of Pars Theatre.

Keshvar theatre hall in Lalehzar Street. Berlan Alley, established in 1944.

This summer theatre hall formed by Honar theatre groups and only worked for three months.

Gity theatre hall & Sadegh Pour theatre hall in Lalehzar Street, before the Ekbatan Street, (Sara cinema), established in 1944.

The theatre hall was founded in the place of former justice department and most of the theatre hall there had epic and patriotic performances. Gity theatre hall was used till 1955, this place is currently converted to Sara cinema.

Ferdosi theatre hall (Tafakori) in Lalehzar Street, Barbod Alley, established in 1947.

Ferdosi theatre hall opened with equipped with a revolving stage which during the switching the décor, it turned manually. After the theatre closed during the coup in the 1954, this theatre hall renamed to Tafakori theatre hall, currently this place is converted to an aluminium building workshop and it does not have any evidence of the past.

Marjan theatre hall in Lalehzar Street, Barbod Alley, established in 1955.

This theatre hall was constructed in the place of Marjan cinema but in the 1957 the theatre hall was closed with the death of its manager.

Melat theatre hall, in Lalehzar Street, opposite of Nasr theatre hall, established in 1980.

This theatre hall established and was administered privately after the revolution. The capacity of this hall was 150 seats. Melat theatre hall closed and couldn't work more than one or two years.

Conclusion

Lalehzar Street had a special place in foreign and Iranian residence of it in the past time. Even for those who have experienced the new age of it, the Lalehzar can be considered as a special value and meaning of Tehran identity. Base on the study and the samples one can conclude that all theatre halls on this street have stagnated after the flowering period of this street during the Pahlavi era and because of these changes especially after the revolution, it has been completely closed. Nowadays the only remaining perhaps are boards and memories of those theatre halls.

References

<http://www.polytechnic.co/per/viewnews.php?id=22>

<http://www.memarnet.com/node/228>

نوربخش، مسعود؛ تهران به روایت تاریخ، چاپ اول، نشر علم، ۱۳۸۱

<http://vaghfaha.persianblog.ir/post/21/>

Appendix



Մարիա ԼԱԶԱՐԵՎԱ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

**ՏԻԳՐԱՆ ՄԵԾԻ ԴՐԱՄՆԵՐԻ ՎՐԱ ՊԱՏԿԵՐՎԱԾ
ՏԻԽԵ ԱՍՏՎԱԾՈՒՀՈՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ՇՈՒՐՋ***

*Նվիրվում է Ֆելիքս Տեր-Մարտիրոսովի
վառ հիշատակին*

Արտաշիսյան արքաների, հատկապես Տիգրան Մեծի դրամները և դրանց պատկերագրությունը մշտապես եղել են ինչպես հայ, այնպես էլ արտասահմանյան շատ հեղինակների, դրամագետների, հնագետների հետաքրքրության կենտրոնում¹:

Տիգրան Մեծի դրամների ուսումնասիրությունը լույս է սփռում ինչպես հայոց արքայի կերպարի, այնպես էլ նրա ծավալած քաղաքականության վրա, ինչն արտահայտված է ոչ թե ուղիղ ձևով, այլ ակնարկային՝ դիցաբանական որոշ կերպարների և խորհրդանիշների միջոցով: Այս առումով հատկանշական է Տիխե դիցուհու կերպարը, որի պատկերագրական մի որոշակի ձևն իր սկզբնական շրջանում թերևս բնորոշ է դառնում հայոց Տիգրան Մեծ արքային:

Իր նվաճողական քաղաքականության կիզակետին Տիգրան Մեծը մ.թ.ա. 84-83 թվականներին հարձակվում է Սիրիայի և Դաշտային Կիլիկիայի վրա, և Սելևկյանների թագավորության ծաղկուն քաղաքներ Անտիոքը և Դամասկոսն այսուհետ անցնում են Տիգրան Մեծի իշխանության տակ:

Իր դրամների մի որոշ հատվածը հատելով սիրիական նշանավոր դրամահատարաններում՝ հատկապես Անտիոքում, Տիգրան Մեծը որդեգրում է սիրիական այդ քաղաքի խորհրդանիշը՝ Տիխեի (տսղ հուն. բախտ, ճակատագիր)՝ ճակատագրի հունական աստվածուհու պատկերը² (նկ. 1,2):

Հելլենիստական քաղաքակրթությանն, առհասարակ, բնորոշ էր քաղաքաշինությունը, և բնական է, որ բնակչության սոցիալ-մշակութային, տնտե-

սական հիմնական կյանքն անցնում էր քաղաքներում: Փաստացի համայնքի ինքնությունը մեծապես պայմանավորված էր իր քաղաքով, որը, ըստ երևույթին, պաշտպանության կարիք ուներ ոչ միայն ռազմական առումով, այլ նաև պաշտամունքային:

Դեռևս նախահելլենիստական շրջանից է հայտնի, որ ինչպես հունական, այնպես էլ արևելյան շատ քաղաքներ ունեին իրենց հովանավոր աստվածությունները (թերևս նույն գործառույթն ուներ նաև Վանի թագավորությունում պաշտվող Տուշպուես աստվածուհին, ով հովանավորում էր իր անունը կրող քաղաքը՝ Տուշպան): Տիխեի պաշտամունքը՝ որպես հովանավոր աստվածուհու, մեծապես նմանեցվել է Մերձավոր Արևելքի ժողովուրդների տեղական աստվածություններին՝ հիմնականում մայրության, պտղաբերության, արգասավորության գործառույթներով (Իշտար, Կիբելե, Անահիտ և այլն) և յուրացնելով այդ աստվածությունների ատրիբուտները՝ ներկայացել է չտարբերակված ձևով:

Որպես այդպիսին նախահելլենիստական շրջանի բուն հունական Տիխեի պատկերը մեզ պարզորոշ հայտնի չէ, դեռ ավելին՝ Հոմերոսի գրվածքներում Տիխեն չի հիշատակվում: Առաջին ակնարկը Տիխեի մասին երևան է գալիս Հեսիոդոսի «Թեոգոնիա»-յում³:

Հայտնի է, որ Անտիոք քաղաքում եղել է Տիխե աստվածուհու արձանը, որի հեղինակն էր Էվտիկիդեսը: Արձանի հռոմեական կրկնօրինակը գտնվում է Վատիկանի թանգարանում (նկ. 3): Ենթադրվում է, որ արձանը պատվիրել էր Սելևկոս I Նիկատորը Որոնտես գետի մոտ Անտիոք քաղաքը հիմնադրելիս (այսինքն՝ մոտավորապես մ.թ.ա. 4-րդ դարի վերջին կամ 3-րդ դարի սկզբին):

Առհասարակ դրամների դարձերեսի աստվածությունները, ճարտարապետական կոթողները և այլ պատկերներ նոր չէին ստեղծված, դրանք ընդօրինակվում էին արդեն հայտնի արվեստի գործերից, իսկ մինչև Տիգրան Մեծը նստած Տիխեի նմանատիպ պատկեր Սելևկյան միապետների դրամների վրա դեռևս հայտնի չէ: Ամենայն հավանականությամբ Էվտիկիդեսի՝ Անտիոքի հովանավոր աստվածուհու արձանն առաջին անգամ իր դրամի վրա պատկերել է հենց հայոց արքա Տիգրան Մեծը⁴ այդ կերպ ակնարկելով իր

* Մեր խորին շնորհակալությունն ենք հայտնում պատմ. գիտ. թեկնածու դրամագետ Ռուբեն Վարդանյանին՝ հոդվածի պատրաստմանը արժեքավոր խորհուրդներով օգնելու համար:

¹ Մուշեղյան Խ., Խաչատրյան Ժ., Տիրացյան Գ., Ներսեսյան Ե., Պտուկյան Զ., Վարդանյան Ռ., Զարդարյան Մ., Մաքդոնալդ Զ., Ֆոսս Ք., Յոսթ Ս. և ուրիշներ:

² Մուշեղյան Խ., Հայաստանի դրամական գանձերը, Խ. I, Երևան, 1978, էջ 23-35:

³ Անտիկ, միջնադարյան և վերածննդի գրականություն, Երևան, 1990, էջ 428:

⁴ Yost. S. L., Shared symbols and cultural identity, The goddess Tyche on coins from the Roman province of Syria, B.A. 2008, p 7. (Հեղինակը սխալմամբ նշում է Տիգրան Ա-ի անունը, սակայն մ.թ.ա. 83-ը համապատասխանում է Տիգրան Բ Մեծի թագավորության շրջանին):

իշխանությունը Սելևկիոսի հիմնած քաղաքի վրա: Հակառակ դրան՝ հազվադեպ չեն նրանից հետո հատված Տիխեի նստած պատկերով դրամները (Օգոստոս, Կլավդիոս, Տրայանոս կայսրերի դրամները (նկ. 4,5,6), իսկ ավելի ուշ՝ մ.թ. IV դարում հռոմեական կայսեր՝ Մաքսիմիանոս II-ի դրամներում հանդիպում է Տիխեի դիմահայաց պատկերը (նկ. 7):

Տիգրանի Մեծի՝ խնդրո առարկա դրամների դարձերեսին Տիխեն պատկերված է դեպի աջ կիսադեմով, նստած է ժայռի վրա, որը երբեմն պատկերվում է քարի, իսկ երբեմն էլ սանդուղքի կամ գահի տեսքով: Ձեռքին հասկ է, որը խորհրդանշում է քաղաքը հովանավորող պտղաբերությունը: Ջգեստը ծայքավոր է, քղանցքը իջնում է մինչև ոտքերը, աջ ոտքը դրել է Որոնտես գետի անձնավորում-տղամարդու մեջքին, որի դեմքը գրեթե ոչ մի դրամի վրա մանրամասն մշակում չունի: Փոխարենը որոշակի մշակման է ենթարկված հենց աստվածուհու գլուխը: Աստվածուհու գլխին ամրոցակերպ թագ է, որը հստակ երևում է գրեթե բոլոր պատկերներում: Հստակ արտահայտված են թագի առնվազն երեք ելուստները, որոնց հետևանքով ամրացված է մինչև ուտերը հասնող և թևերը ծածկող քող: Աստվածուհու մարմինը փոքր-ինչ թեքված է առաջ, ինչպես արդեն հայտնի քանդակում: Անտիոքի արձանի՝ հասկը բռնած աջ ձեռքն ավելի մոտ է գտնվում դիցուհու դեմքին՝ ի տարբերություն դրամների վրա պատկերված Տիխեի: Սա կարող է պայմանավորված լինել նրանով, որ Անտիոքի Տիխեն կլոր քանդակ էր, իսկ քանդակի այդ տեսակը թույլ է տալիս ցանկացած պլաստիկա, մինչդեռ դրամների վրա այսպիսի դիրքի հարթապատկերային արտահայտումը կարող էր վտանգել պատկերի պարզությունը:

Ամրոցակերպ թագը, ինչպես նշեցինք, զուտ արևելյան կերպարվեստի ավանդույթներից է: Մեզ հայտնի են մեծ թվով մերձավորարևելյան աստվածուհիների՝ ամրոցակերպ թագով պատկերներ (շումերական, աքքադական աստվածուհիների, իրանական, ինչպես նաև ասորական մայր աստվածուհիների ֆիգուրներ և այլն (նկ. 8,9,10): Փաստորեն Տիխեն՝ որպես հունական մշակույթից նորամուծություն, զուտ չի փոխառվել, այլ յուրացրել է տեղի մի շարք պատկերագրական, դիցաբանական տարրեր:

Հաշվի առնելով Տիխեի պատկերագրության մեջ հասկի, այսինքն՝ պտղաբերության ու արգասավորության խորհրդանշի առկայությունը՝ ենթադրվում է, որ այս դիցուհին պետք է նույնացվեր հայոց Անահիտ դիցուհու հետ: Ինչպես հիշատակում է Մովսես Խորենացին Արտեմիսի արձանը տեղադրվում է Երիզա ավանում, որը, ինչպես հայտնի է, Անահիտի գլխավոր պաշտա-

մունքատեղին էր⁵: Հետևաբար Անահիտը և Արտեմիսը պետք է ունենային պտղաբերության, արգասավորության նույն գործառույթները: Խորենացին նշում է նաև, որ Արտաշես Ա-ն Արտաշատ քաղաքի կառուցման ժամանակ այստեղ կանգնեցնում է Արտեմիսի արձանը⁶: Հետևաբար ենթադրվում է, որ Արտեմիսը և Տիխեն իրենց գործառույթներով ամփոփվում են Անահիտ դիցուհու կերպարում: Այստեղ փոքրիկ պարզաբանում է պահանջում նաև Որոնտեսի կերպարը, որը, ենթադրվում է, պետք է նույնացված լիներ Արաքս գետի հետ: Մեր ուսումնասիրությանն օժանդակող վկայություններ կան նաև Ագաթանգեղոսի «Հայոց պատմության» մեջ, որտեղ հայոց Տրդատ Գ արքան Անահիտ դիցուհուն կոչում է Հայոց երկրի բարերար, խնամակալ և կենդանություն տվող⁷, այն է՝ հովանավոր աստվածուհի:

Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը փաստացի այնպիսի մեծ տարածում է ունեցել հելլենիստական և դրան նախորդող շրջանում, որ, ըստ Ագաթանգեղոսի, Անահիտին պաշտել է նաև «Հունաց թագավորը»՝ Դիոկղետիանոսը⁸:

Ամրոցակերպ թագով Տիխեն ներկայանում է նաև մ.թ. II դարում Արտաշատում հատված դրամների վրա արդեն դիմերեսին (նկ. 11): Ամենայն հավանականությամբ այստեղ Տիխեն կարող էր ակնարկել հենց Արտաշատի հովանավոր աստվածուհուն՝ Անահիտին: Հարկ է նկատել, որ Տիխեի միայն դիմանկարային պատկերումը տարածված էր դեռևս մ.թ.ա. II-ից դարից սկսած:

Փաստացի ամրոցակերպ թագն ընկալվում է արևելյան մշակույթներում ընդունված պատկերագրական տարր, որին այնուհետև հանդիպում ենք նաև հրեական կատակոմբների որմնանկարներում (Էսթերի կերպարում) և հատկապես Դուրա-Եվրոպոսի բարձրաքանդակներում (նկ. 12,13)⁹:

Տիգրան Մեծի դրամների վրա հանդիպում ենք Տիխե աստվածուհու մեկ այլ պատկերագրության, որի մենաշնորհը, թերևս, միայն հայոց արքայինը համարել չենք կարող: Այս Տիխեն, որն առավել հայտնի է Դամասկոսի Տիխե անվամբ, պատկերված է երկար քիտոնով, նստած բարձր ժայռի կամ գահի

⁵ Մովսես Խորենացի, Հայոց պատմություն, Երևան, 1968, էջ 147:

⁶ Նույն տեղում, էջ 183:

⁷ Ագաթանգեղոս, Հայոց պատմություն, Երևան, 1983, էջ 47, 81:

⁸ Նույն տեղում:

⁹ Sarah L. Yost, Shared symbols and cultural identity, The goddess Tyche on coins from the Roman province of Syria, B.A. 2008, pp 4-49.

վրա, դեմքն ուղղած դեպի ձախ, ձախ ձեռքը պարզել է առաջ, իսկ աջով բռնել է պտղաբերության եղջյուրը: Դիցուհու ոտքերի տակ կրկին պատկերված է գետի անձնավորում, հավանաբար արդեն Խրիսարոսը կամ Բարադան (նկ. 14): Ե. Ներսեսյանն այս դիցուհուն անվանում է «Դամասկոսի Բախտ»¹⁰, մինչդեռ Զ. Պտուկյանն այս կերպարը ներկայացնում է որպես հաղթանակի Նիկե աստվածուհի¹¹: Եթե Անտիոքի Տիխեի իրական արձանի մասին հիշատակություններ կան, ապա այս դիցուհու արձանի երբևէ գոյության մասին վկայություն դեռևս հայտնի չէ:

Տիխեի այսօրինակ պատկերն իր՝ Կիլիկիայի քաղաքներում հատված դրամների վրա կիրառել էր դեռևս Սելևկյան Դեմետրիոս I Սոտեր արքան (մ.թ.ա. II դար), ում դրամների վրա պատկերված դիցուհին ակնհայտորեն չի կրում ամրոցակերպ թագ, բացակայում է նաև գետի անձնավորումը (նկ. 15): Մինչդեռ, չնայած Տիգրան Մեծի տվյալ դրամների վրա դիցուհու թագի պատկերման անհստակությանը, ենթադրելի է, որ Տիխեն կրել է ամրոցակերպ թագ: Ուշագրավ է այն փաստը, որ Դեմետրիոս I Սոտերի և Տիգրան Մեծի դրամները, թեև դարձերեսի դիցուհիների պատկերագրությամբ նման են իրար, այնուհանդերձ հատվել են տարբեր քաղաքներում:

Հայաստանի հնագիտական նյութը Տիխեի պատկերի կիրառումը չի սահմանափակում միայն դրամներով: Նրա կերպարին հանդիպում ենք նաև Սիսիանից գտնված մեդալիոնի վրա, որտեղ Տիխեն և հավանաբար նաև Նիկեն, Աթենասը, Արտեմիսը, Դեմետրան համատեղված են տեղի արևելյան որևէ աստվածուհու կերպարի մեջ (նկ. 16): Դիցուհու կիսալուսնաձև սանրվածքը հուշում է Արտեմիսի պաշտամունքի մասին, գլխի աջ մասում պատկերված ճյուղը և թուրը, իսկ ձախ մասի զրահը՝ Տիխեի, Աթենասի և Նիկեի, միգուցե նաև Դեմետրայի գործառույթների մասին¹²:

Փաստորեն պարզ է դառնում, որ հունական Տիխեի և վերը նշված մյուս դիցուհիների պատկերումը հայկական դրամների և զարդերի վրա կարող էր նշանավորել հենց Անահիտի պաշտամունքն ու գործառույթները: Մեծ մայր Անահիտը, ըստ էության, Հին Հայաստանում պաշտվել է որպես բազմագործառույթ աստվածուհի՝ Արտաշատ քաղաքի հովանավոր, բարեբերության խորհրդանիշ, ռազմական հաղթանակ բերող, ստնտու և այլն, և՛ կերպարային,

և՛ գործառույթային առումով լիարժեք կարող էր ընկալվել որպես երկիրն ու մայրաքաղաքը հովանավորող, խնամակալ դիցուհի և ակնարկվել Տիգրան Մեծի դրամների վրա:

Մարիա ԼԱԶԱՐԵՎԱ

ՏԻԳՐԱՆ ՄԵԾԻ ԴՐԱՄՆԵՐԻ ՎՐԱ ՊԱՏԿԵՐՎԱԾ ՏԻԽԵ ԱՍՏՎԱԾՈՒԿՈՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ՇՈՒՐՋ

Հելլենիստական դրամահատության ընդհանուր պատկերագրությանը հետևելով հանդերձ՝ հայոց Տիգրան Մեծ արքայի դրամներն առանձնանում են ոճաբանական որոշ տարրերով: Հոդվածում քննության է առնված Տիխե աստվածուհու կերպարը, որի կոնկրետ ձևի՝ Անտիոք քաղաքում մ.թ.ա. 4-3-րդ դդ. կանգնեցված Տիխե դիցուհու արձանի պատկերի կիրառումը սկզբնական շրջանում համարվում էր հայոց արքայի դրամների մենաշնորհը: Որպես հունական դիցաբանությունից փոխառված աստվածություն՝ Տիխեն տարբերակված չի ներկայանում, այլ յուրացնում է նաև տեղի արևելյան աստվածությունների հատկանիշները: Ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ Տիխեի կերպարն ու գործառույթները, ըստ երևույթին, ակնարկել են հայոց Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը:

Բանալի բաներ – հելլենիստական դրամահատություն, Արտաշիսյան դրամներ, Տիգրան Մեծ, Տիխե աստվածուհի, հունական դիցաբանություն, Անահիտ աստվածուհի, Մերձավոր Արևելքի արվեստ:

Мария ЛАЗАРЕВА

ОБ ОБРАЗЕ БОГИНИ ТЮХЕ НА МОНЕТАХ ТИГРАНА ВЕЛИКОГО

Следуя общей иконографии эллинистической чеканки, монеты армянского царя Тиграна Великого, тем не менее, выделяются некоторыми характерными элементами. В статье рассматривается образ богини Тюхе, чья отдельная манера изображения (статуя богини Тюхе в городе Антиохии, установлена в IV-III вв. до н. э.) в начальном периоде была привилегией монет Тиграна Великого. Как божество, заимствованное из греческой мифологии, Тюхе изображается не в дифференцированном образе, а с некоторыми атрибутами местных восточных божеств. Исследования позволяют предположить, что образ и функции Тюхе содержат намеренные отсылки к культу армянской богини Анаит.

¹⁰ Nercessian Y., Armenian numismatic studies II, LA, 2009, pp. 45-47.

¹¹ Bedoukian Z., Selected numismatic studies, LA, 2003, pg. 71.

¹² Խաչատրյան Ճ., Հայաստանի անտիկ շրջանի մեդալիոնները (մ. թ. ա. II — մ. թ. I դդ.), «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», № 5, 1978, էջ 46-55:

Ключевые слова – эллинистические монеты, монеты Арташесидов, Тигран Великий, богиня Тюхе, греческая мифология, богиня Анаит, искусство Ближнего Востока.

Maria LAZAREVA

THE IMAGE OF THE GODDESS TYCHE ON THE COINS OF TIGRANES THE GREAT

Albeit following the general iconography of Hellenistic coinage, the coins of Armenian king Tigranes the Great, nevertheless, stand out for some characteristic elements. The article discusses the image of the goddess Tyche, whose separate manner of presentation (the statue of Tyche in Antioch, placed in the IV-III B.C.) initially was the privilege of Tigranes the Great coinage. As a borrowing from the Greek mythology, the goddess Tyche is not presented in a differentiated manner, but with some attributes of the indigenous deities. The studies allow suggesting that the image and the functions of Tyche may hint at the cult of the Armenian goddess Anahit.

Key words – Hellenistic coinage, coins of the Artaxiads, Tigranes the Great, the goddess Tyche, Greek mythology, the goddess Anahit, art of the Near East.



Սոնա ՄԱԿԱՐՅԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆԸ՝ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ

Պավել Լիսիցյանը, լինելով օպերային արվեստի բացառիկ նվիրյալ, կատարելապես տիրապետում էր կամերային կատարողականությանը ևս: Դրա վառ ապացույցը նրա բուռն համերգային գործունեությունն էր, որի ընթացքում փայլուն կատարում էր հայ, ռուս, արևմտաեվրոպական կոմպոզիտորների դասական գործերը և խորհրդային կոմպոզիտորների լավագույն ստեղծագործությունները՝ Ի.Բրամս՝ «Հավատարիմ սեր», «Սիրո երգեր», Է.Գրիգ՝ «Սիրում եմ քեզ», Ֆ.Լիստ՝ «Ուրախություն և դժբախտություն», Մ.Բալեկ՝ «Երեք պոեմ ըստ Դոն-Կիխոտի», Կ.Սեն-Սանս՝ «Սպասում», Ֆ.Շոպերտ՝ «Ատլանտա», Ռ.Շուման՝ «Գարնանային գիշեր», Ա.Ս.Արենսկի՝ «Կարող է պատահել», Մ.Ա.Բալակիրև՝ «Ուղեկցիր ինձ, գիշեր», ինչպես նաև Ա.Կ.Բորոդինի, Ա.Կ.Գլազունովի, Ս.Վ.Ռախմանինովի, Պ.Ի.Չայկովսկու, Ն.Ա.Ռիմսկի-Կորսակովի, Մ.Ի.Գլինկայի, Ա.Ս.Դարգամիսկու, Մ.Պ.Մուսորգսկու, Ս.Վ.Ռախմանինովի, Ա.Գ.Ռուբինշտեյնի, Ռ.Մ.Ալեքսանդրովի, Ռ.Մ.Գլիերի, Դ.Բ.Կաբալևսկու, Վ.Ի.Մուրադելիի, Ն.Յա.Մյասկովսկու, Ա.Ա.Սպենդիարյանի, Ա.Ի.Խաչատրյանի, Տ.Ն.Խրեննիկովի, Դ.Դ.Շոստակովիչի և այլ կոմպոզիտորների կամերային ստեղծագործությունները:

Պավել Լիսիցյանը յուրահատուկ տեղ է հատկացրել խորհրդային կոմպոզիտորների ստեղծագործություններին: Մյասկովսկին, Շոստակովիչը, Մուրադելին, Խաչատրյանը, Շապորինը, Դոլուխանյանը և բազմաթիվ այլ կոմպոզիտորներ հենց Պավել Լիսիցյանին են վստահել իրենց կամերային ստեղծագործությունների առաջին կատարումը:

Մեծ է Պ.Լիսիցյանի ավանդը արտասահմանում խորհրդային վոկալ արվեստի տարածման գործում: Մամուլը բազմիցս անդրադարձել է ավելի քան 20 երկրներում տեղի ունեցած համերգների ընթացքում նրա անզուգական կատարումներին:

Բնականաբար, իր երգացանկում երգիչը մեծ տեղ է հատկացրել հայ կոմպոզիտորների երգերի ու ռոմանսների կատարմանը. մեծ հմտությամբ ու կատարելությամբ է հնչեցրել Կոմիտասի «Գարուն ա», «Ախ մարալ ջան», «Կռունկ», «Ալազյազ», Ալ.Սպենդիարյանի «Երկիր Հայաստան», «Այ վարդ»,

Ռ.Մելիքյանի «Վարդ», «Ես բլբուլ եմ», Ալ.Դոլուխանյանի «Երագ», Ա.Խաչատրյանի «Խնջույքի երգ» ստեղծագործությունները:

Իր ստեղծագործական ողջ կյանքի ընթացքում Պ.Լիսիցյանը հայկական ժողովրդական երգի հանդեպ մշտապես ցուցաբերել է մեծ սեր և ջերմեռանդություն: Նա առանձնահատուկ ոգևորությամբ էր կատարում հայ ժողովրդական երգերը՝ դառնալով դրանց անզուգական մեկնաբանը: Իրենց ախորժալուր հնչյուններով ուղղակի ունկնդիրների սիրտն են լցվում «Ծիծեռնակ», «Կանչե կռունկ», «Հայոց աղջիկներ», «Առ սիրուհիս», «Վարդ սիրեցի» և բազմաթիվ այլ երգեր:

Պ.Լիսիցյանի երգացանկում տեղ են գտել նաև բուլղարական, հունական, իրանական, չեխական ու ճապոնական ժողովրդական երգեր:

Նա մեծ տեղ տվեց նաև անսամբլային երաժշտությանը, երգում էր կամերային զուգերգեր Մեծ թատրոնի գործընկերների հետ, երգում էր նաև կվարտետներում:

Որպես կամերային երգիչ՝ Պավել Լիսիցյանն աշխարհի 20-ից ավելի երկրներում 1950-90թթ. հանդես է եկել ավելի քան հարյուր ստեղծագործական կատարումներով:

«Պավել Գերասիմովիչ Լիսիցյանի վոկալ-կամերային կատարողականությունը՝ երաժշտագեղարվեստականին զուգահեռ, հանդիսանում է նաև ազնվաբարո մաքրող գործառույթ: Ունկնդրելով նրա՝ կլավիրները ձեռքերում ավելի քան հարյուր ռոմանսների կատարումները, ես համոզվեցի այն բանում, որ երգիչը ոչ միայն սրբորեն հավատարիմ է նոտային բովանդակությանը, այլև հեղինակային երանգավորման ամբողջ համակարգին»¹:

Ռաֆայել Հակոբյանցի հիշողություններում այսպես է տպավորված կամերային երգարվեստի փայլուն և անկրկնելի ներկայացուցիչ Պավել Լիսիցյանը. «Պավել Լիսիցյանը ոչ միայն հիանալի օպերային երգիչ է, այլև անզուգական կամերային երգեցողության մեկնաբան: Նրա կատարած յուրաքանչյուր ստեղծագործության մեջ միշտ երևում է հսկայական դերասանական տաղանդ, ուրույն ոճի հասկացողություն, տեքստի անթերի իմացություն և հոյա-կապ առոգանություն»²:

Մեր զեկուցման մեջ մենք կանդրադառնանք Լիսիցյանի կենսագրական մի կարևոր փաստին, որի մասին քչերը գիտեն: Բանն այն է, որ նա

¹ **Յակովլենկո Սերգեյ**, Պավել Լիսիցյան, Դասեր մի կյանքից, Երևան, 2012, էջ 77:

² **Акопянц Рафаэл**, «Голос Армении», 19 ноября, 2011.

խորհրդային առաջին կամերային երգիչն է, ով հանդես է եկել ԱՄՆ-ում և իր կատարողական արվեստով հիացրել Նյու Յորքի «Մետրոպոլիտեն օպերայի» և «Քարնեգի Հոլի» ունկնդիրներին:

ԱՄՆ-ում Պ.Լիսիցյանի համերգներին ընդառաջ՝ հանրահայտ օպերայի և տարբեր համերգային դահլիճների գովազդային վահանակների գեղեցիկ ու գունագարդ պաստառներին արդեն փակցված էր նրա համերգային հյուրախաղերի ծրագիրը՝ հետևյալ վերնագրով՝ «Պավել Լիսիցյանի Քոնցերտի Թուրը»:

«Մոսկվայի Պոլշոյ Օփերայի նշանաւոր պարիթոն երգիչ՝ Պաւել Լիսիցեան, որ Միացեալ Նահանգները պիտի հասնի Փետրուար ամսին, Քոնսերթի Թուրով, ելոյթներ պիտի ունենա հետեւեալ քաղաքներուն մէջ.

Փետր. 17 - Աթլենթիք Սիթի, Ն. Ճ. (Փակ քոնսերթ միայն սպըսթրայ-պլըներու համար):

Փետր. 22 - Նիւ Եորք քաղաք, Քառնեկի Հոլ:

Փետր. 24 - Պլումինկթըն, Ինտիանա, Ինտիանայի Համալսարան:

Փետր. 27 - Տիթթոյ, Մէյսընիք Օտիթորիում:

Մարտ 15 - Պոսթոն, Ճորտլըն Հոլ:

Մարտ 18 - Թորոնթո, Քանատա:

Մարտ 20 - Չիքակո, Օրքեսթրա Հոլ:

Ապրիլ 1- Սան Ֆրանսիսքո, Օփերա Հաուզ («Աիտա»ի մէջ):

Պավել Լիսիցյանը հանդես եկավ Զ.Վերդիի «Աիդա» օպերայում Ամոնասարոյի դերերգով՝ հանրահայտ երգչուհիներ Զուլետտա Սիմիոնատոյի և Անտոնիետտա Ստելլայի հետ:

Հյուրախաղերին անդրադարձավ «Լրաբերը». «Պոլշոյ թատրոնի աշխարհահռչակ պարիթոն, Սովետահայ երգիչ Պաւել Լիսիցեան մեծավայելույ յաղթանակ մը արձանագրեց Փետր. 22-ին, Երկուշաբթի իրիկուն, Քառնեկի Հոլին մէջ երգելով միջազգային հսկա բազմութեան մը առջեւում որ սրահը ամբողջութեամբ լեցուցած էր, աւելի քան 2600 հոգիով:

Խոշոր թիվ մը կը կազմէին Նիւ Եորքքաքնակ եւ հեռաւոր քաղաքներէն եկող հայերը, որոնք հպարտութեամբ լսելով հռչակաւոր հայ երգիչը, որ որոտընդոստ ծափերու տակ բեմ կանչեցավ կրկին եւ կրկին իր ծայնին մագնիսականութեամբ դիպելու համար ունկնդիրներուն հոգին եւ անոնց խանդավառութիւնը խելահեղութեան աստիճաններու հասցնելով:

Մոսկվաքնակ մեր սովետահայ հայրենակիցը ինքնաբերական օվաղիաներու արժանացաւ ոչ միայն հայ, այլեւ ռուսերէ, իտալացիներէ եւ բազմաթիւ ուրիշ

ազգութիւններէ բաղկացեալ երաժշտասէր բժախնդիր ունկնդիրներու կողմէ եւ ստիպեցաւ մէկէ ավելի անգամներ անքորներ տալ»³:

Պավել Լիսիցյան ազգանունը, անշուշտ, ամերիկահայ համայնքի յուրաքանչյուր ներկայացուցչի սրտում կարոտի ու սպասման մի դուռ բացեց: Անվանի ու ոսկյա բարիտոն Պավել Լիսիցյանը հանդես է գալիս նաև մենահամերգով՝ «Քարնեգի Հոլի» դահլիճում, որտեղ համաշխարհային կոմպոզիտորների ստեղծագործությունների կողքին պետք է հնչեր նաև Կոմիտասի «Կոունկը», Ա. Դոլուխանյանի «Երազը», որոնք կարոտի թևերով պետք է միախառնվեին ու նորոգեին օտար ափերում գտնվող ամեն մի հայի սրտում բույն դրած հայրենիքի կարոտն ու հոգու թրթիռը:

Պավել Լիսիցյանին այս մենահամերգում նվագակցում էր հանրահայտ դաշնակահար Նաում Վալտերը:

Մենահամերգից հետո Պավել Լիսիցյանի պատվին «Քոնկրետ Հոթելում» մատուցվեց պաշտոնական ճաշկերույթ. Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու հովիվ Առնակ քահանա Գասպարյանն օրհնեց սեղանները, և որի ընթացքում մեծարանքի ու գնահատանքի բազմաթիվ խոսքեր հնչեցին Պավել Լիսիցյան մեծության, տաղանդավոր երգչի, մեծ հայի պատվին: Հատկանշական էր Պավել Լիսիցյանին ձոնված Ս.Գասպարեանի նորաթուխ բանաստեղծությունը, որը մարմնավորում էր Լիսիցյան տաղանդին իր ողջ կերպարով:

ՁՕՆ

Սիրով՝ հռչակավոր երգիչ Պավել Լիսիցյանին

Հռչակաւոր երգիչ դառել:
Յաւերժական փառք Սովետին
Երգիդ յանգով, հեւք ու կանչով,
Քո սրտայոյզ ուժեղ ծայնով
Գերեցիր մեզ գոյնով, բույրով,
Բազմահազար երանգներով:
Եւ բացեցիր հազար ուղի,
Մեր սրտերում լի բերկրաշատ,
Ձգտում վսեմ բարձունքների
Ձայնովդ ուժեղ ու երգաշատ:
Դու մեզ տիր հմայք այնքան,

³ «Լրաբեր» թերթ, 18 փետրվարի, 1960, Նյու Յորք, գրեց՝ Յակոբ Գյումեյանը:

Կենսապարգեւ երգովդ վարար,
 Լուսապայծառ ու յուզական,
 Մեր սրտի զարկ, սփոփարար...
 Որպէս լույսի, խանդաղտանքի,
 Ձայնդ յորդող ինչպէս հեղեղ,
 Լի է բոյրով, թովչանքով
 Ոնց վարդաստան դալարագեղ:
 Անմահական ջուրն ես խմել,
 Պաղ ու բիւրեղ աղբիւրների,
 Ծաղիկների բոյրով սնել,
 Շաղ ու շաղոտ արօտների
 Սէգ Կազբեկի զով հովերում,
 Ջահել կուրծքդ է ուռճացել,
 Շէն ու հզօր Հայրենիքում,
 Որ ծնել է քեզպէսներին,
 Ձայնով ամուր, արեւային,
 Հազար ողջոյն քեզ ու երկրին⁴:
 Մարտ 20-60, Հիքակո:

Այդ օրը քիչ չէին նաև մեծարանքի ու փառաբանման խոսքերը, որոնք կրկին ու կրկին նվիրված էին Պավել Լիսիցյանին:

Իր գեղեցիկ խոսքերով հանդես եկավ «Դու Տայ Քըմփընիի» նախագահ Մարտիկյանը. «Իմ սիրելի հայրենակիցներ Տէր եւ Տիկին Լիսիցեաններ, մենք՝ Ամերիկահայերս, հպարտ կը զգանք ինքզինքնիս, երբ ձեզի պէս աշխարհա-հոջակ հայ անունին պատիւ բերող եւ համբաւ վայելող մարդկանց կհանդի-պինք: Կը մաղթեմ ձեզ աւելի մեծ բարձունքներ եւ յաղթանակներ»⁵:

Ջերմագին և կարոտալի մաղանքի խոսքերով հանդես եկավ Սուրբ Հովհաննես եկեղեցու հովիվ Առնակ քահանա Գասպարյանը. «Սիրելի Լիսի-ցեաններ, պատիւ է ինձ համար ձեզի մի քանի խօսքեր ըսելու: Իմացած էինք ձեր համբաւին մասին: Սրտագինս կ'ողջունենք ձեզ: Դուք այս հայ գաղութը գալով մեզ՝ Ամերիկահայերուս, հոգին լաւագոյն կերպով շաղկապեցիք մեր սիրելի հայրենիքի մէջ ապրող հայ ժողովուրդի սիրո ու կարօտի հայ հոգիներու

⁴ «Լրաբեր» թերթ, 7 ապրիլի, 1960, Նյու Յորք, գրեց՝ Ս.Գասպարեան:

⁵ Նոյն տեղում, 5 ապրիլի, 1960, Նյու Յորք, Ս. Սարոյեան:

հետ եւ մենք վստահ ենք, որ հայ կառավարութիւնը պիտի չի զլանա շարունա-կելու զանազան գեղարուեստի համբաւ վայելող անձնատրութիւններ ուղարկելու եւս, որպէսզի աւելի սերտօրէն կապինք միմեանց իմացական կերպով: Կ'ող-ջունեմ ձեզ ձեր բարձր արուեստին համար»⁶:

Սոնա ՄԱԿԱՐՅԱՆ

ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆԸ՝ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ

Հեղինակն անդրադառնում է Պավել Լիսիցյանի՝ որպէս կամերային երգչի՝ գործունեությանը. որպէս կամերային երգիչ՝ նա 1950-90թթ. աշխարհի ավելի քան 20 երկրներում հանդես է եկել ավելի քան հարյուր ստեղծագոր-ծական կատարումներով: Հեղինակը գիտական շրջանառության մեջ է դնում այն փաստը, որ Պ.Լիսիցյանը խորհրդային առաջին կամերային երգիչն էր, ով հանդես եկավ ԱՄՆ-ում՝ իր կատարողական արվեստով հիացնելով Նյու Յորքի «Մետրոպոլիտեն օպերայի» և «Քարնեգի հոլի» ունկնդիրներին:

Քանալի բաներ – Պավել Լիսիցյան, կամերային երգիչ, վոկալ արվեստ:

Сона МАКАРЯН

ПАВЕЛ ЛИСИЦИАН – КАМЕРНЫЙ ПЕВЕЦ

Автор рассматривает деятельность Павла Лисициана в качестве камерного певца. Исполнением камерной музыки он занимался с 1950-х по 1990-ые годы, в течение которых представил вниманию слушателей более ста произведений в двадцати и более странах. Впервые вводится в научный оборот тот факт, что П. Лисициан был первым советским камерным певцом, выступившим в США и восхитившим своим исполнительским искусством взыс-кательную публику “Метрополитен-опера” и “Карнеги холл” в Нью-Йорке.

Ключевые слова – Павел Лисициан, камерный певец, вокальное искусство.

⁶ Նոյն տեղում:

Sona MAKARYAN

PAVEL LISITSIAN – A CHAMBER SINGER

The author analyses the activity of Pavel Lisitsian as a chamber music performer, which he was engaged in from the 1950s through the 1990s. The singer offered over one hundred pieces to audiences in more than twenty countries. The paper introduces into the scientific circulation the fact that P. Lisitsian was the first Soviet chamber singer to perform in the USA and fascinate the exacting public in the “Metropolitan Opera” and the “Carnegie Hall” of New York.

Key words – Pavel Lisitsian, chamber singer, vocal art.

Դիանա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ
Երևանի պետական համալսարան

**ԱՆԻԻ ԲԱԳՐԱՏՈՒՆԻՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ
ԱՐԾՎԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ. ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱՔԱՆԱԿԱՆ
ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ**

Բագրատունյաց շրջանի Անիի եկեղեցիների արտաքին հարդարանքում իրենց պատկերագրությամբ և խորհրդաբանությամբ ուշագրավ են արծվաքանդակները: Նրանցից երեքը քանդակված են Մայր տաճարի (989-1001 թթ.)¹, մեկը՝ Սուրբ Փրկիչ (1036 թ.)² եկեղեցու ճակատներին: Մինչ օրս հիմնական ուշադրությունն ուղղված է եղել այդ եկեղեցիների ճարտարապետության ուսումնասիրության վրա, և քանդակներն արվեստաբանական առանձին քննության չեն ենթարկվել: Այս հոդվածի շրջանակներում դիտարկելու ենք նրանց պատկերագրությունն ու խորհրդաբանությունը:

Քննվող առաջին հուշարձանը Մայր տաճարն է, որի հարավային պատին քանդակված թևատարած արծիվները տեղադրված են մուտքից վերև՝ պատուհանի երկու կողմերում, կամարածն խորշի մեջ³ [նկ. 1]: Երկուսն էլ, ցավոք, վնասված են: Հստակ տեսանելի է, որ արծիվներից մեկի ճանկերում քանդակված է եղել կենդանի, ամենայն հավանականությամբ, նույն տեսքն է ունեցել նաև մյուսը: Երկու արծիվներն էլ քանդակված են դիմահայաց, բարձրաքանդակի սկզբունքով, առանձնահատուկ է քանդակների մշակումը. եթե մյուս արծվաքանդակներում, ինչպես կտեսնենք ստորև, թեկուզ և ոճավորված տեսքով հաղորդված են նրանց մարմնի ձևերը, ապա այստեղ վար-

պետը թռչունների փետրածածկույթը հարթ է թողել: Տարբերվում են նաև թևերը, որոնք ալիքաձև են: Երկու պատկերների միջև կա թեթևակի տարբերություն: Պատկերագրական անմիջական զուգահեռներ մեզ չհաջողվեց գտնել: Սակայն բյուզանդական մի շարք հուշարձաններ ունեն ընդհանուր մեկնաբանություն Անիի արծվաքանդակների հետ: Որպես օրինակ կարելի է հիշատակել Աթենքի Փոքր Մետրոպոլիա եկեղեցու ճակատին տեղադրված սալիկի վրա քանդակված արծվի պատկերը, ինչպես նաև Աթենքի բյուզանդական թանգարանում պահվող օրինակը: Երկուսն էլ թվագրվում են ԺԱ դարով, մշակված են հարթաքանդակի սկզբունքով, փետրածածկույթը հաղորդված է զարդանախշի տեսքով, այսինքն՝ ավելի դեկորատիվ են⁴:

Հաջորդ պատկերը քանդակված է արևելյան պատի հարավային խորշին կից [նկ. 2]: Այն խորաքանդակ է և առանձնանում է իր մշակման սկզբունքով և ունի շրջան հիշեցնող արտաքին ուրվագիծ: Ընդհանուր առմամբ պատկերն ավելի դեկորատիվ-պայմանական է, քան իրապաշտական. Շրջանաձև մարմինը տրված է թեփուկների տեսքով, թևերի վերնամասը, վիզը և ոտքերը ոճավորված զարդանախշի տեսք ունեն: Թևերի փետուրները տրված են պայմանական գծերով, իսկ պոչը երկատված է: Արծվի գլուխը թեքված է եղել դեպի աջ: Մշակման սկզբունքով Մայր տաճարի վրա քանդակված արծվին մոտ է Ֆաթիմիդյան Եգիպտոսում ստեղծված և այժմ Մետրոպոլիտեն թանգարանում պահվող ջնարակապատ գավաթի վրա պատկերված արծիվը (ստեղծվել է մոտավորապես 1000 թվականին)⁵: Այս պատկերը ևս ոճավորված է և զարդանախշային սկզբունքով է մշակված: Նմանօրինակ արծիվ քանդակված է նաև Կիևի Սուրբ Սոֆիա տաճարի ճաղաշարի սալիկներից մեկի վրա⁶. թեև այստեղ արծիվը քանդակված է գլուխը դեպի ձախ թեքված, այնուամենայնիվ այն մշակված է հարթաքանդակային սկզբունքով, թևերին ևս տրված են զարդանախշեր և առնված է շրջանակի մեջ: Նման ևս մեկ օրինակ գտնվել է Կ. Պոլսի Սուրբ Իրենե եկեղեցու գավթում՝ քանդակված մարմարյա սալիկի վրա. այստեղ արծվի գլուխը թեքված է դեպի աջ⁷:

¹ Մայր տաճարը հիմնադրել է Սմբատ Ա Բագրատունին 989 թ., շինարարությունն ավարտել է Գագիկ Ա Բագրատունու կինը՝ Կատրամիդե թագուհին 1001թ. (տե՛ս **Ասողիկ Ստեփանոս**, Պատմություն տիեզերական, Երևան, 2000, էջ 316-317: **Դիվան հայ վիմագրության. Անի քաղաք**, կազմեց՝ Օրբելի Հ. Ա., Երևան, 1966, էջ 35): Տաճարի շինարարության ավարտի վերաբերյալ (1008 թ., 1010 թ.) կան տարբեր կարծիքներ: Ավելի մանրամասն տե՛ս **Մանուչարյան Ա.**, Քննություն Հայաստանի դարերի շինարարական վկայագրերի, Երևան, 1977, էջ 206-209: **Մաթևոսյան Կ.**, Անի, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին, 1997, հղում 40, էջ 338-340:

² Սուրբ Փրկիչ եկեղեցին կառուցվել է Ապլղարիպ Պահլավունու կողմից: Այն ունի շինարարական երկու արձանագրություն (1035 թ., 1036 թ.): Տե՛ս **Դիվան...**, էջ 44-45: **Մանուչարյան Ա.**, նշվ. աշխ., էջ 211-214:

³ Տե՛ս **Թորամանյան Թ.**, Անիի Մայր տաճարը, պրակ I, Երևան, 2008, նկար II, X, XVII:

⁴ Տե՛ս **Grabar A.**, Sculptures Byzantines du Moyen Age, II (XI-XIV siecle), Paris, 1976, p. 67, pl. LXVIII, a, XXXV, b.

⁵ Տե՛ս **Ettinghausen R.**, Islamic Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 33, no. 1 (Spring 1975), p. 9-10.

⁶ Տե՛ս **Grabar A.**, pp. 83-84, pl. LIX, a.

⁷ Idem, p. 39, pl. XVI, e.

Չորրորդ արձվաքանդակը գտնվում է Սուրբ Փրկիչ եկեղեցու հարավ-արևմտյան պատին⁸ [նկ. 3]: Այն դիմահայաց է, մարմինը ձգված է, հարթ, խախտված են համաչափությունները, շեշտված է պոչը, մշակված է բարձրաքանդակի սկզբունքով, թևերը տրված են զուգահեռ գծերով, ուշադրության արժանի են թևերի վերնամասի զարդանախշ շրջանակները: Որպես պատկերագրական զուգահեռ՝ կարող ենք նշել բյուզանդական մետաքսե կտորի վրա պատկերված արծիվներին: Այդ կտորը, որն այժմ պահվում է Օսերի Սուրբ Եվսեբիոսի եկեղեցում, թվագրվում է մոտավորապես 1000 թվականով⁹: Բյուզանդական այս օրինակում արծիվների գլուխները թեքված են դեպի աջ, մարմինները պատված են զարդանախշով:

Հայ արվեստում արծիվների պատկերներ հանդիպում ենք Սիսիանի նշանավոր մեդալիոնների վրա, Արտաշատից հայտնաբերվել է բրոնզե արձվաքանդակների մի խումբ¹⁰, ինչպես նաև դրամների վրա¹¹: Հայ միջնադարյան արվեստում արձվաքանդակներ առկա են Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու արտաքին հարդարանքում¹², ինչպես նաև Տայքի՝ Ժ դարի երկրորդ կեսին կառուցված վանքերի վրա (Խախու, Օշկվանք)¹³: ԺԱ դարի առաջին կեսին լայնատարած թևերով արծիվների պատկերներ հանդիպում ենք Կեչառիսի վանքում (այժմ պահվում է ՊՊԹ-ում, № 913)¹⁴ և Ցախաց քար վանքի Սուրբ Կարապետ եկեղեցում¹⁵: Առաջին օրինակում արծիվը ճանկերում պահում է եղնիկի, ընդ որում՝ արծվի թևերին ևս պատկերված են զարդանախշեր, ինչպես Անիի օրինակում: Ցախաց քարի օրինակում արծվի ճանկերում խոյ է

քանդակված: Այն մշակված է բարձրաքանդակի սկզբունքով, սակայն ամբողջությամբ պատված է զարդանախշերով, որոնք դեկորատիվ բնույթ են հաղորդում նրան: Ի տարբերություն Անիի օրինակների՝ այս երկու քանդակներն ավելի խոշոր են, մոնումենտալ:

Ի մի բերելով վերը նշվածը՝ կարելի է ասել, որ Անիի՝ վերը նշված եկեղեցիների վրա քանդակված արծիվները պատկերագրության առումով ավելի մոտ են համաժամանակյա բյուզանդական քանդակի և կիրառական արվեստի նմուշներին:

Արձվաքանդակների հետ կապված հաջորդ հարցը վերաբերում է նրանց խորհրդաբանությանը: Հարցը բավականին բարդ է և կարիք ունի բազմակողմանի ուսումնասիրության: Այս հոդվածի շրջանակներում դիտարկելու ենք արծվի խորհրդաբանության կողմերից մեկը միայն՝ կապված նրա՝ իբրև աշխարհիկ իշխանության խորհրդանիշ լինելու մեկնաբանության հետ¹⁶:

Եթե ընդհանուր անդրադառնաք արծիվների խորհրդաբանությանը, ապա պետք է նշենք, որ արծիվը եղել է արքայական իշխանության խորհրդանիշ՝ սկսած Ալեքսանդր Իրանից (մ. թ. ա. VI-IV դդ.): Ինչպես նշում է Քսեն-

¹⁶ Անիի քանդակների հետ կապված առաջին հետազոտություններից մեկը կատարել է Հայր Վարդան վարդապետ Հացունին: Նա, քննության առնելով հայ Արշակունի արքաների դրոշները, կարծիք է հայտնում, որ արձվապատկերը եղել է Արշակունիների նշանը: Ինչ վերաբերում է Անիի արձվաքանդակներին, ապա, ըստ հեղինակի, արծիվը եղել է Բագրատունիների նշանը ևս, ինչպես Արշակունիներինը (տե՛ս Հ. Վարդան Վ. Հացունի, Հայ դրոշները պատմության մեջ, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1919, էջ 30-35): Արձվաքանդակներին անդրադարձել են նաև մի շարք այլ հեղինակներ: Հատկանշական է, որ Ռ. Մաթևոսյանը հայկական զինանշաններին նվիրված իր աշխատության մեջ Հացունու կիրառած «նշան» եզրը փոխարինում է «զինանշան» եզրով և հերքում է Հացունու կարծիքը՝ ճանկող արծվի պատկերը համարելով Մամիկոնյան տոհմի զինանշան: Ռ. Մաթևոսյանն իր աշխատության մեջ չի դիտարկել Անիի եկեղեցիների վրա քանդակված արծիվների խորհրդաբանությունը, բայց միաժամանակ նա մեջբերում է Ն. Մառի պեղումների ժամանակ գտնված աղյուծների քանդակներն առանձին քարերի վրա և համարում է դրանք Բագրատունիների զինանշանը՝ դրանով իսկ ցույց տալով իր ընտրողական մոտեցումը (տե՛ս Մաթևոսյան Ռ. Ի., Հայկական զինանշաններ, Երևան, 2002, էջ 9-10, 22-23): Պետք է նշել, որ նման պատկերների անվանման համար կան տարբեր եզրեր, ինչպիսիք են «նշան, էմբլեմա, տոհմանշան, խորհրդանշան, զինանշան», և անընդունելի է դրանք բոլորը համարել զինանշան: Եզրերի բովանդակությունը կարիք ունի հատուկ քննության: Անիի քանդակներին անդրադարձել է նաև Տիգրան Հայազնը: Նա գտնում է, որ արծիվը, ինչպես և աղյուծը, Բագրատունիների զինանշանն է եղել (տե՛ս Հայազն Տ., «Հայկական իշխանական զինանշաններ» (նկարագրական փորձ), Երևան, 2005, էջ 16-19):

⁸ Տե՛ս Թորամանյան Թ., Անի. Պաղատունյաց եկեղեցիներ, պրակ II, Երևան, 2012, նկար XXI-XII, XVII-XVIII:

⁹ Տե՛ս Grabar A., Christian Iconography. A Study of Its Origins, Bollingen Series XXXV . 10, Princeton, 1968, pp. 112-113, fig. 186.

¹⁰ Տե՛ս Խաչատրյան Ժ., Սիսիանի դամբարանը (մ. թ. ա. I դարի երկրորդ կես), Երևան, 2009, էջ 39-41:

¹¹ Տե՛ս Մուշեղյան Խ. Ա., Հայաստանի դրամական գանձերը, Երևան, 1973, պր. 5-14, 60-97, 205-206, նույնի՝ Դրամական շրջանառությունը Հայաստանում, Երևան, 1983, պր. 20, 28-29:

¹² Տե՛ս Մնացականյան Ս., Աղթամար, «Էրեբունի», 1985, գուն լուս. 15, 25:

¹³ Տե՛ս Аладашвили Н. А., Монументальная скульптура Грузии. Фигурные рельефы V-XI вв., Москва, 1977, с. 233-234.

¹⁴ Տե՛ս «Սուրբ Հայաստան: Պատմություն և մշակույթ. Աստվածաշնչյան Հայաստանից մինչև XVIII դ. վերջ» ցուցահանդեսի կատալոգ, «Հայկական հանրագիտարան», 2007 թ., պ. 54:

¹⁵ Տե՛ս Donabedian P., Thierry J.-M., Les Arts Armeniens, Paris, 1987, p. 387, fig. 282.

նույնը, թևատարած ոսկի արծիվ պատկերված էր աքեմենյան արքայական դրոշի վրա. այն խորհրդանշում էր աստվածատուր փառքը և կապվում էր արքայական ընտանիքի հետ¹⁷: Սելևկյան և պարթև արքաները շարունակեցին կիրառել այդ խորհրդանիշը՝ երբեմն դրոշի վերնամասում պատկերելով արծիվ¹⁸: Պարթևական արվեստում արծիվը՝ իբրև արքայական իշխանության խորհրդանիշ, հանդես է գալիս նաև արվեստի մյուս ճյուղերում: Որպես օրինակ բերենք Բրիտանական և Մետրոպոլիտեն¹⁹ թանգարաններում պահվող և մ. թ. I-II դդ. թվագրվող երկու ոսկե ճարմանդներ, որոնց վրա պատկերված է ճանկերում այծ բռնած արծիվ²⁰: Այսպես կոչված արքայական արծիվը հանդիպում է նաև նույն ժամանակաշրջանի դրամների վրա՝ իբրև իշխանության շնորհման աստվածային խորհրդանիշ²¹: Այն պատկերվում է արքայական թագի կենտրոնում կամ առանձին: Իբրև արքայի աստվածային իշխանության խորհրդանիշ՝ այն շարունակում է պատկերվել նաև Սասանյան արվեստում՝ դրամների, բարձրաքանդակների, արծաթե ափսեների և դրոշմների վրա²²: Արծիվը հռոմեական արվեստում Յուպիտերի խորհրդանիշն էր և ռազմական հաղթանակ էր բերում զինվորներին²³: Հետագայում արծիվի խորհրդաբանությունը ձևափոխվեց՝ ամփոփելով տոհմի կամ ազգի գաղափարը: Արծիվի պատկերների հանդիպում ենք նաև բյուզանդական արվեստում՝ VI-VII դդ. հյուպատոսական փղոսկրյա զուգասալիկների վրա: Օրինակ, Բեռլինի պետական թանգարանում և Փարիզի ազգային գրադարանում պահվող հյուպատոս Ֆլավիոս Անաստասիոսի սալիկներին վերջինս պատկերված է գավազանը ձեռքին²⁴: Առաջին տարբերակում գավազանի վրա արծիվը հաղթապսակի մեջ

է և պահում է իշխող կայսրերի կիսանդրիները, երկրորդ տարբերակում թևատարած արծիվը պահում է մեկ կայսեր կիսանդրին: Այս պատկերագրությունը գալիս է հռոմեական արվեստից, և արծիվը հանդես է գալիս իբրև կայսրերի իշխանության առհավատյալ: Մյուս կողմից, մետաքսե կտորների վրա պատկերվող արծիվը ևս կայսերական իշխանության խորհրդանիշն էր:

Ելնելով վերը նշվածից՝ կարելի է եզրակացնել, որ Անիի եկեղեցիների վրա քանդակված արծիվները որոշակի կապ են ունեցել հենց աշխարհիկ իշխանության հետ՝ Մայր տաճարի դեպքում խորհրդանշելով արքայի իշխանությունը, ինչը հաստատում է նաև այն փաստը, որ տաճարը հիմնադրվել է հայոց արքա Սմբատ Բ Բագրատունու կողմից:

Դիանա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

ԱՆԻԻ՝ ԲԱԳՐԱՏՈՒՆԻՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԱՐԾՎԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ. ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Բագրատունյաց շրջանում մայրաքաղաք Անիում կառուցված Մայր տաճարի (989-1001 թթ.) և Սուրբ Փրկիչ (1036 թ.) եկեղեցու արտաքին հարդարանքում աչքի են ընկնում արձվաքանդակները: Իրենց պատկերագրությամբ նրանք մոտ են համաժամանակյա բյուզանդական քանդակի և կիրառական արվեստի նմուշներին: Արծիվի պատկերներ հանդիպում են ինչպես անտիկ, այնպես էլ քրիստոնեական արվեստում: Ուսումնասիրողների մեջ միասնական կարծիք չկա միջնադարյան հայ արվեստում արծիվի խորհրդաբանության վերաբերյալ: Արձվաքանդակների դիտարկումը մեզ բերեց այն եզրակացության, որ այստեղ գործ ունենք արքայական իշխանության խորհրդանիշի հետ:

Քանալի բառեր – Մայր տաճար, Սբ. Փրկիչ, արձվաքանդակներ, արքայական իշխանության նշան:

¹⁷ Տե՛ս **Քսենոփոն**, Կյուրոպեդիա, Երևան, 2000, էջ 263:

¹⁸ **Sarkhosh-Curtis V.**, Investiture during the Parthian Dynasty, British Museum, Department of Coins and Medals (el. version).

¹⁹ Տե՛ս Metropolitan Museum of Art. Clasp with an eagle and its prey. Accession Number: 17.190.2055 (<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/322485>).

²⁰ Տե՛ս **Sarkhosh-Curtis V.** Parthian Belts and Belt Plaques, “Iranica Antiqua”, vol. XXXVI, 2001, pl. XIV

²¹ Idem, p. 3.

²² Ibid.

²³ Տե՛ս **Hayes Justin S.**, Jupiter’s Legacy: The Symbol of the Eagle and Thunderbolt in Antiquity and Their Appropriation by Revolutionary America and Nazi Germany” (2014). Senior Capstone Projects. Paper 261, p. 2-4.

²⁴ Տե՛ս **Grabar A.**, Christian Iconography..., fig. 270-271.

Диана ГРИГОРЯН

СКУЛЬПТУРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ОРЛОВ НА ЦЕРКВЯХ АНИ ВРЕМЕН БАГРАТИДОВ: ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ И СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ

Во внешнем декоре Кафедрального собора (989-1001 гг.) и церкви Св. Спасителя (1036 г.), построенных в столице Багратидского царства Ани, примечательны рельефные изображения орлов. Эти скульптурные изображения по своей иконографии близки к созданным в тот же период византийским рельефам и образцам прикладного искусства. Изображение орла встречается как в античном, так и в христианском искусстве. Среди исследователей нет единого мнения относительно символики орла в средневековом армянском искусстве. Изучение скульптурных изображений орлов позволило нам заключить, что имеем дело с символом царской власти.

Ключевые слова – Кафедральный собор, Св. Спаситель, скульптурные изображения орлов, символ царской власти.

Diana GRIGORYAN

SCULPTURAL IMAGES OF EAGLES ON THE CHURCHES OF ANI IN THE REIGN OF THE BAGRATIDS: ICONOGRAPHIC AND STYLISTIC PECULIARITIES

In the external decoration of the Cathedral (989-1001) and the Church of St. Savior (1036) in Ani, the capital of the Bagratuni kingdom, notable are sculptural images of eagles. Their iconography resembles the Byzantine reliefs and examples of applied art of the same period. Eagles' images are used both in ancient and Christian art. The researchers' interpretations vary as to the symbolism of eagles' images in medieval Armenian art. The study of the sculptural images of eagles led to a conclusion that they symbolize royal power.

Key words – Cathedral, St. Savior, sculptural images of eagles, symbol of royal power.



Նկար 1.



Նկար 2.



Նկար 3.

Շուշանիկ ԶՈՂՐԱԲՅԱՆ
Արվեստագիտության թեկնածու, Ֆրանսիա

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ «ԼՔՅԱԼԸ» ՊԱՏԿԵՐԸ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Վարդգես Սուրենյանցի գեղարվեստական ժառանգությունը դարակազմիկ երևույթ է, որն իր արժանի տեղն է զբաղեցնում հայ և համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ: Այդ ամբողջ մշակութային հարստությունը, նկարչի հոգում հայտնվելով, գույների ու գծանկարի միջոցով ծնունդ է տալիս նոր գեղեցկությունների, վերականգնում պատմական դեպքերի, գրական երկերի հմայիչ ու խորհրդավոր, երազային, հույզերով լի աշխարհը:

Վ. Սուրենյանցը ստեղծագործելիս միշտ աչքի առաջ է ունեցել հայրենի երկիրը, նրա պատմությունը, գեղարվեստական անցյալը: Նա նաև եվրոպական ստեղծագործական մտքի ընթացքը գիտեր ներսից, անմիջաբար, իբրև մասնակից ու գործող անձ և համաշխարհային մշակույթի ներկայացուցիչ:

1890-ականների ընթացքում Վարդգես Սուրենյանցը կերտեց այնպիսի նշանակալից ու բարձրարժեք գործեր, ինչպիսիք են «Լքյալը» (1894), «Եկեղեցականների թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց» (1895), «Ունահարված սրբություն» (1895), «Ջարդից հետո» (1899), «Հոփսիմեի տաճարը» (1897) կտավները, պարսկական ու իսպանական մոտիվներով կատարված պատկերների շարքը, Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագարողները (1897–1899) և այլն:

Հայ ժողովրդին բաժին ընկած անլուր տառապանքներն են դարձել նկարչի ստեղծագործության հիմնական թեմաները՝ մեկնաբանվելով ժամանակակցի ու ականատեսի ընկալման դիտանկյունից:

Սուրենյանցի ստեղծագործության մեջ մեծ դեր ունեն տարածական միջավայրի պատկերումը, փորագրական նախշահյուս մոտիվների օգտագործումը: Նա, կերպարվեստի շրջանակներում տեղադրելով ճարտարապետությունը, այդտեղ է տեսնում նրա ազգային դեմքը: Ինչպես «Լքյալը» ստեղծագործությունում (նկ. 1), որտեղ փայտյա դռան պատկերման մեջ նկարիչն իրեն դրսևորում է որպես խոշոր մշակույթի, նուրբ զգացողականության տեր արվեստագետ: Սուրենյանցի այս նկարում կարևորագույն տեղը հատկացված է և՛ եկեղեցու դռան շքեղ հարդարանքին, և՛ աղջկա կերպարին: Հայ նկարչի որոշակի իմացություններն ու ձիրքն են հնարավորություն ընձեռել ճարտարապե-

տության միջավայրը դարձնելու նկարի գաղափարական բովանդակությունն արտահայտող ակտիվ միջոցներից մեկը և այդքան նրբին զգալու համաչափություններն ու մանրամասերը, գունային հարուստ ելևէջներն ու նյութի արտահայտչական հնարավորությունները: Ձգտումը դեպի պատկերի բացառիկ ճշգրտությունը և վավերագրական ճշմարտությունը կազմում են Սուրենյանցի ստեղծագործական եղանակի կարևորագույն առանձնահատկությունները:

Սուրենյանցը նախօրոք կշռադատված հեռանկարային կառուցմամբ ստեղծում է տարածական տրամաբանված հորինվածք: Հիշյալ պատկերը հաշվարկված և վերարտադրված է հեռանկարային կառուցման տրամաբանությամբ համապատասխան:

Նկարչի «Լքյալը» իր թեմայով և բովանդակությամբ, վերնագրով, կոմպոզիցիոն որոշ առանձնահատկություններով կարծես հիշեցնում է Բուտիչելլիի «Լքվածը» ստեղծագործությունը (նկ. 2): Իտալացի գեղանկարչի պատկերի թեմատիկ բովանդակությունը, մասնավորապես հերոսուհու ներքին հոգեվիճակը առավել աղերսվում է Սուրենյանցի «Ջաբել թագուհու վերադարձը գահին» կտավի հերոսուհու հետ: Երկու արվեստագետներն էլ կապված են իրենց ժողովրդի ճակատագրի հետ: Եթե Սուրենյանցի նկարում գաղթական հայ աղջկա ներքին հոգեվիճակն է արտացոլված, ապա իտալացի նկարչի աշխատանքում հրեա կնոջ ապրումներն են արտահայտված:

Մեր կարծիքով «Լքյալը» ստեղծագործության բոկոտն, գլխահակ և միայնակ կերպարը, թերևս, արձագանքում է Ջորջ Ֆրեդերիկ Ուոտտսի (1817–1904)՝ 1886 թ. ստեղծված «Հույս» ստեղծագործությանը (նկ. 3): Հույսի կերպարն ավանդորեն նույնականացվում է խարիսխի հետ: Տվյալ նկարում Հույս ներկայացնող այլաբանական կերպարը նստել է երկրագնդի վրա, աչքերը կապված են, և քնար է նվագում: Ուոտտսը ցանկանում է գտնել առավել յուրօրինակ մոտեցում դեպի սիմվոլիզմը և այլաբանությունը: Եթե Սուրենյանցի «Լքյալում» հույսը հայկական դարավոր մշակույթն է, ապա Ուոտտսն իր նկարում ակնարկում է երաժշտությունը: Պոկված չէ քնարի վրա միայն մեկ լարը, որը կարող է և՛ պոկվել, և՛ սկսել հնչել: Երկու նկարներում էլ կորացած իրաններով կերպարներն ասես հուսահատության սահմանին լինեն, առանց հույսի նրանք չեն կարող ապրել: Նրանք և՛ խոցելի են, և՛ միաժամանակ հանգիստ:

Հետաքրքիր է դռան և մարդու կերպարանքի մեկնաբանման նմանություններ տեսնել նաև Վ. Վերեչչագինի «Մզկիթի դռների մոտ» աշխատանքում (նկ. 4): Նրանում արտացոլված է կյանքի բուն էությունը Կենտրոնական Ասիայում, այսինքն՝ ցույց է տրված ղեկավարների շքեղ հարստության և հա-

սարակ մարդկանց արհամարհելի աղքատության հակադրությունը: Իսկ Սուրենյանցը, «Լքյալում» ավանդելով Սևանի վանքի արտաքին հարդարանքի նկարագիրը՝ նրա քանդակագարդ դուռը, հիանում է իր ժողովրդի բարձր ճաշակով, նրա հոգևոր մշակույթի հարստություններով և դրան է հակադրում այդ նույն ժողովրդի ողբալի ներկան՝ աղքատ պատկերումով:

Վերոհիշյալ երկու նկարներն էլ ձգված են դեպի վեր, մի ձև, որը բնորոշ է Վ. Սուրենյանցի հետագա մի շարք ստեղծագործություններին:

Սուրենյանցն իր այս պատկերով, թերևս, մեզ է ներկայացնում նաև բազմահազար անապատան որբերի հավաքական կերպարը՝ նրա մեջ մարմնավորելով հայ ժողովրդին իր ծանր կացությամբ: Նկարչի մոտ որոշ առումով ստեղծագործական լակոնիզմ է. մի անհատի միջոցով ցույց է տալիս ահռելի գաղթի մղմավանջը:

Պատկերի առաջին հատվածում նստած գլխահակ աղքատ կերպարին Սուրենյանցը հետագայում անդրադառնում է հայկական հեքիաթի և «Պետրոգրադը՝ հայերին» պլակատի համար արված էսքիզներում (նկ. 5, 6): Թախծով համակված այս կերպարն արտացոլված է նաև «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի շապկանկարին (նկ. 7): Սուրենյանցը ընդհանրապես սիրում է իր հերոսուհիներին պատկերել կիրառական-դեկորատիվ արվեստի նմուշ հանդիսացող առարկայի խորքի վրա: Եթե «Լքյալում» դա դռան պատկերն է, ապա պոեմի շապկանկարին՝ Արցունքի շատրվանը (ժամանակին Սուրենյանցը ընդօրինակել է նաև Սուրբ Սոֆիայի մզկիթի շատրվանը, նկ. 8):

Ռուսական արվեստի հետ Սուրենյանցի արվեստն ունի բազմաթիվ արձագանքներ և ասես աղերսվում է լքված որբուկներին նվիրված Ի. Ռեպինի, Վ. Մակովսկու, Վ. Վասնեցովի և այլոց աշխատանքներին: Մեր կարծիքով մասնավորապես նմանություններ կարելի է տեսնել Վ. Վասնեցովի «Ալյոնուշկա» նկարի հերոսուհու հետ (նկ. 9): Ալյոնուշկան ռուս գեղանկարչության ամենահուզիչ կերպարներից մեկն է՝ հոգին ալեկոծող իր քնարականությամբ, որը համահունչ է անպաշտպան որբ աղքատ դժբախտ ճակատագրի մասին ազգային հեքիաթին (խոսքը վերաբերում է քույր Ալյոնուշկայի և եղբայր Իվանուշկայի մասին պատմող հայտնի ռուսական ժողովրդական հեքիաթին): Նրա թիկունքում պատկերված կեչիներն ու եղևնիներն ասես պաշտպանում են աղքատ չար ուժերից, իսկ Սուրենյանցի հերոսուհու հետևում իր ամբողջ շքեղությամբ հայ դարավոր մշակույթն է՝ ասես յուրօրինակ հզոր, պաշտպանիչ ուժ: Թե՛ Սուրենյանցի, թե՛ Վասնեցովի կերպարներն իրենց դիրքերով արտահայտում են վիշտ, տրտմություն:

Ինչպես վերևում արդեն նշվեց, Վարդգես Սուրենյանցն իր գործերում ճարտարապետական միջավայրի, զարդաքանդակների փաստագրող է՝ հասկանալով, որ քարի, փայտի կերպընկալ մակերեսի վրա դրոշմում է մեզ տանջող միտքը: Դրանք (դռները, խաչքարերը, գորգերը, փորագրված հարթ մակերեսները) օգնում են նկարչին տարածական միջավայր կառուցելուն՝ հավասարակշռության օրենքների պարտադրությամբ իբր գերագույն նշան նոր մի աշխարհագրում:

Վարդգես Սուրենյանցի երկերը դիտելիս կարելի է նկատել, որ նկարիչը գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում ճարտարապետի նման լուսաբանում է պատկերի այս կամ այն երկրաչափական կառուցվածքը, ինչպես Վերածննդի շատ վարպետներ: Իր այդ սկզբունքով նա մոտենում է նաև գերմանացի նկարիչներին և հատկապես իր ուսուցիչ Կաուլբախին, ովքեր պատմական թեմաներին նվիրված իրենց կտավներում անցյալի արտաքին պատկերը ձգտում են վերականգնել ճարտարապետական ձևերով, տարազներով և զանազան կենցաղային իրերով:

Երբ նայում ենք Վ. Սուրենյանցի բազմահարուստ ժառանգությանը, համոզվում ենք ճարտարապետության ասպարեզում նրա լայն ու անժխտելի իմացությունների մեջ: Հայկական ձեռագիր մատյաններում թաքնված մանրանկարչության, քրիստոնեական տաճարների ճարտարապետության նրա ուսումնասիրություններն ու դրանից բխող հետևություններն են դարձել նրա արվեստի հիմնարար տարրերը:

Մենք դիտարկեցինք, թե հատկապես որն է Սուրենյանցի համար հայ և համաշխարհային արվեստում օրինակելի, ինչպես են բեկվում նրա հոգում մարդկության լավագույն ստեղծագործություններից ստացած գիտելիքները, և դրանցից ինչ է նա ընտրում ու կիրառում:



1. Վ. Սուրենյանց, Լքյալը, 1894, կտ./յուղ., Ալմա Աթա, Տ. Դ. Շևչենկոյի անվան թանգարան (ըստ Մանյա Ղազարյանի «Վարդգես Սուրենյանց» մենագրության, Երևան, 1960, էջ 85)

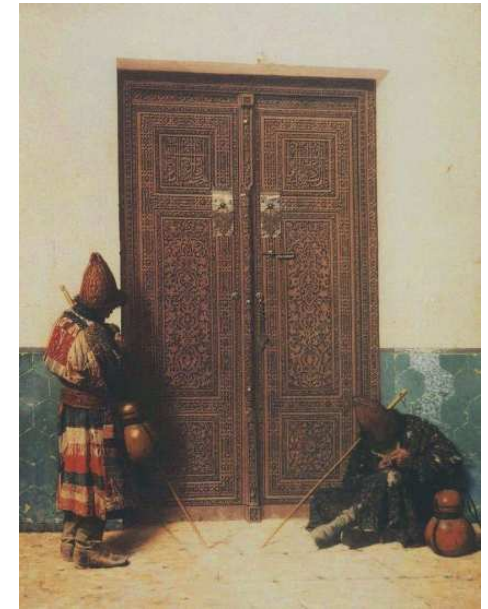


3. Զ. Ֆ. Ուոտտոս, Հույս, 1886, կտ./յուղ., 1,422x1,118, Թեյթ պատկերասրահ, Լոնդոն

2. Ս. Բոտիչելլի, Լքվածը, մոտ. 1495, փայտ/տեմպ., 47x43, Հռոմ, Ռուսպիզիոզիի հավաքածու



4. Վ. Վերեչագին, Մզկիթի դռների մոտ, 1873, կտ./յուղ., 315x237, Ռուսական պետական թանգարան, Ս.Պետերբուրգ





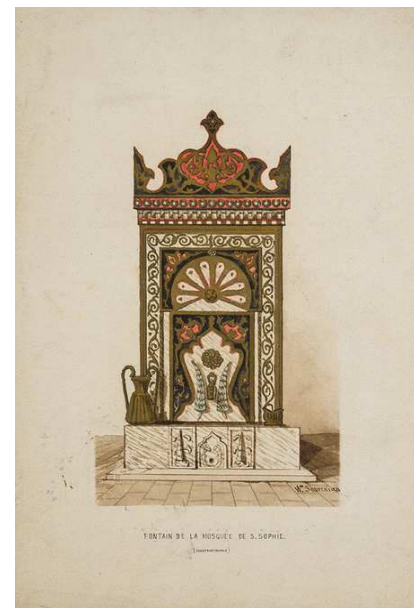
5. Վ. Սուրենյանց, Հեքիաթի նկարազարդման էսքիզ, ստվարաթուղթ/տուշ/տեմպերա, 18,9x17,4, անթվակիր, ՀԱՊ

6. Վ. Սուրենյանց, Պետրոգրադը՝ հայերին (էսքիզ պլակատի համար), 1915, ստվարաթուղթ/տուշ/մատիտ, 47,5x32,7, ՀԱՊ



7. Վ. Սուրենյանց, Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» գրքի տիտղոսաթերթ, 1897, թուղթ/ստվարաթուղթ/տուշ/ջրաներկ/սպիտականերկ, 39,4x29,7, ՀԱՊ

8. Վ. Սուրենյանց, Սուրբ Սոփիայի մզկիթի շատրվանը, ՀԱՊ, հուշաձեռագրային բաժին, Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ N 128, թուղթ/ջրաներկ, բրոնզ, 32,4x23,2, ինվ., 4466





9. Վ. Վասնեցով, Այյոնուշկա, 1881, կտ./յուղ., 178x121, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա

1. **Վ. Սուրենյանց**, Լքյալը, 1894, կտ./յուղ., Ալմա Աթա, Տ. Դ. Շևչենկոյի անվան թանգարան (ըստ Մանյա Ղազարյանի «Վարդգես Սուրենյանց» մենագրության, Երևան, 1960, էջ 85)
2. **Ս. Բոտիչելլի**, Լքվածը, մոտ. 1495, փայտ/տեմպ., 47x43, Հռոմ, Ռուս-պիզիոգիի հավաքածու
3. **Զ. Ֆ. Ուոտսոն**, Հույս, 1886, կտ./յուղ., 1,422x1,118, Թեյթ Կալիֆոռնիայի պատկերասրահ, Լոնդոն
4. **Վ. Վերեշագին**, Մզկիթի դռների մոտ, 1873, կտ./յուղ., 315x237, Ռուսական պետական թանգարան, Ս.Պետերբուրգ
5. **Վ. Սուրենյանց**, Հեքիաթի նկարազարդման էսքիզ, սովորաբար /տուշ/տեմպ., 18,9x17,4, անթվակիր, ՀԱՊ
6. **Վ. Սուրենյանց**, Պետրոգրադը՝ հայերին (էսքիզ պլակատի համար), 1915, սովորաբար/տուշ/մատիտ, 47,5x32,7, ՀԱՊ

7. **Վ. Սուրենյանց**, Ա.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» գրքի տիտղոսաթերթ, 1897, թուղթ/սովորաբար/տուշ/ջրաներկ/սպիտակներկ, 39,4x29,7, ՀԱՊ
8. **Վ. Սուրենյանց**, Սուրբ Սոփիայի մզկիթի շատրվանը, ՀԱՊ, հուշածեղանկային բաժին, Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ N 128, թուղթ/ջրաներկ, բրոնզ, 32,4x23,2, ինվ., 4466
9. **Վ. Վասնեցով**, Այյոնուշկա, 1881, կտ./յուղ., 178x121, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա

Շուշանիկ ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ «ԼՔՅԱԼԸ» ՊԱՏԿԵՐԸ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ

Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործական ժառանգությունը դարակազմիկ երևույթ է, որն իր արժանի տեղն է զբաղեցնում հայ և համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ:

Նկարիչների ստեղծագործական որոնումները և նվաճումներն ստեղծում են որոշակի մթնոլորտ, որում հայ մեծանուն նկարիչը սեփական փնտրտուքների արդյունքում ձևավորում է իր առանձնահատուկ ոճը: Նա սնվում է նույն աղբյուրներից՝ իր միջով անցկացնելով համաշխարհային արվեստը, ընտրում է նույն արտահայտչամիջոցները, սակայն իր առջև դնում է այլ խնդիրներ:

Քանալի քաներ - Վարդգես Սուրենյանց, Լքյալը, տարածական միջավայր, գեղարվեստական ժառանգություն:

Шушаник ЗОГРАБЯН

КАРТИНА ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА “ОТВЕРГНУТАЯ” В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО И ЕВРОПЕЙСКОГО ИСКУССТВА

Творческое наследие Вардгеса Суренянца – эпохальное явление, которое занимает достойное место в истории армянского и мирового искусства.

Творческие искания и достижения художников создают определенную атмосферу, в которой именитый армянский художник в результате собственных поисков формирует свой особый стиль. Он питается теми же истоками, пропуская через себя мировое искусство, выбирает те же средства выражения, но ставит перед собой иные задачи.

Ключевые слова – Вардгес Суренянц, творческое наследие, творческие искания и достижения .

Shushanik ZOHABYAN

THE “FORSAKEN” BY VARDGES SURENYANTS IN THE CONTEXT OF RUSSIAN AND EUROPEAN ART

The artistic heritage of Vardges Surenyants is an epochal phenomenon, which holds its deserved place in the Armenian and world history of art.

Creative aspirations and achievements of artists produce a certain atmosphere, in which Surenyants originates his unique style as a result of own quests. While scrutinizing the world art, Surenyants is nourished from the same sources, chooses the same means of expression, but he sets different tasks for himself.

Key words – Vardges Surenyants, artistic heritage, creative aspirations and achievements .

Анна ТАМИРОГЛАН
Институт искусств НАН РА

“СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ЛИТАВР” ВАГРАМА БАБАЯНА

“Соната для фортепиано и литавр” Ваграма Бабаяна (ор. 32, 1970)¹ полистилистична, и это выражено в соединении преобладающего в ней атонального письма с приемами сонорной техники и техники алеаторики.

По классификационному признаку Соната относится к числу чисто камерно-ансамблевых. То есть, ее отличие от ансамблевых произведений, предполагающих фортепиано в качестве инструмента, исполняющего функцию сопровождения лидирующего в ансамбле инструмента в том, что оба инструмента – и фортепиано и литавры, абсолютно равноправны с художественной точки зрения². Этот баланс в определенном смысле обеспечен самой общностью инструментальных характеристик литавр и фортепиано: оба инструмента объединяет единый принцип звукоизвлечения – удар. У литавр это удар палок по натянутой коже литавровых котлов, а у фортепиано – молоточка по струнам. Оба инструмента, обладая различными диапазонами и ресурсом подвижности, допускают возможность темброакустического взаимодополнения – в особенности в ситуациях, когда динамика звучания обоих инструментов не выходит за рамки средней напряженности. Заметим, что тембровые различия усиливаются пропорционально увеличению динамики звучания – чем сильнее звучность, тем менее ощутимо их взаимное тембровое слияние. Это в первую очередь заложено в природу литавр – чем выше сила звука, тем менее ощутима звуковысотная позиция извлекаемого тона, и наоборот – при низкой звучности высота извлекаемого тона четко прослушивается. Именно эти темброакустические свойства обоих инструментов Ваграм Бабаян положил в основу своего замысла.

Рассмотрим это оригинальное одночастное произведение в деталях, сопоставив применяемые средства выразительности с художественной задачей, реализованной композитором в драматургии произведения.

Уже в начале вступления текста Сонаты в темпе “Sostenuto” 1-го эпизода /1-18.т.т./ высвечиваются признаки ее эстетической направленности – очевидно, что помимо иных, возможно присутствующих в Сонате приемов письма, сонорные приемы игры имеют в ней определенное и существенное значение. Так, партия фортепиано начинается с кластерного звукового пятна, которое возбуждено прикосновением ладони (скорее всего левой руки – судя по примерному расположению кластера в пределах стыка между большой и малой октавами) по струнам освобожденным от демпферов. По сути это шумовой эффект, состоящий из биений большого числа обертонов, извлеченных из охваченных рукой струн, достаточно долго угасающей, на который наслаивается репетитивный повтор четырех кварт [G – C], извлекаемых на двух котлах /1-18.т.т./.

Отметим, что композитор предполагает использование двух типов палок – с большими и малыми головками, и обозначает их соответственно – наглядными значками:

- – с большими головками
- – с маленькими головками

В партии литавр трижды использован оstinatный повтор кварт “G-c” /1-5, 9-10.т.т./, а в фортепиано применены два типа фактур – расходящиеся интервальные пласты (первое их появление во втором и третьем тактах) и ряд орнаментальных, фортепианных юбиляций /т.15-17/, которые замкнули экспозиционный раздел Сонаты. Следует отметить, что микрокумуляцией этого раздела стало единственное в нем место, где фортепиано и литавры совместились в едином для обоих инструментов фактурном комплексе. В этом фактурном сопряжении есть определенное символическое указание на общность двух, казалось бы столь разных, инструментов и проявлено это не только в ритмофактуре, но и в интонационном составе музыкального материала: кварты литавр [C-G] как бы подсвечены звуками производной от кварты ундецимой [AS – Des] в составе аккордового комплекса. Это наслаение в реальном звучании дает очень яркий акустический эффект – взаимопроекция двух кварт – широкой и тесной, расположенных в полутоновом соотношении относительно друг друга /т.14/. Следующие далее фортепианные орнаментальные юбиляции исполняют роль своеобразного половинного каданса, замыкающего весь раздел с одной стороны, но открывающего возможность дальнейшего развития только что декоративно изложенной мысли.

Таким образом, мы имеем четыре образных ориентира: кварты литавр –

¹ Первое исполнение – исполнители: Ваграм Бабаян-фортепиано и Фробель Меликян-литавры, продолжительность исполнения рекомендуется автором в течение 10 минут. Ереван, 1970. Из личного архива композитора, рукопись.

² Автор в начале строки партии литавр объявил настройку котлов на три звука – G, C и F.

двойные ноты этого инструмента явление крайне редкое, и два фактурно различных фортепианных модуса, которые являются носителями тематического начала, и звукоизобразительный кластер, который скорее всего является символическим обозначением музыкальной среды, пространства, в котором будет в дальнейшем развернуто музыкальное действо.

Подтверждением этого стал следующий второй краткий эпизод /19-23т./, где в партии фортепиано кластер на открытых струнах сопоставлен с реальным, исполненным на клавишах пятизвучным кластером, который в завершении фразы преобразуется в форшлаг к кластерному пятну на струнах, а на этом фоне особенно яркой выглядит переключка между краткой репликой фортепиано и нотой с двойным форшлагом у литавр /19-21т.т./. Вновь в эпизоде присутствует три “персонажа”: фортепианная реплика, извлеченная из экспозиционной орнаментальной фактуры, кварты литавр с предвосхищением их единичным ударом, и само музыкальное пространство – акустическая среда, где литавры переключаются с фортепиано.

Первый же фортепианный модус – расходящиеся интервальные пласты, возникают сразу же в следующем третьем эпизоде /24-34т./ – в развернутой фортепианной каденцией, в которой развиваются, а точнее варьируются все исходные тематические зерна.

Два последних, описанных нами, эпизода представляются своеобразной контр-экспозицией, в которой тематические зерна – модусы еще не получили развития, но представлены в иных пространственно – временных соотношениях. Если предположить, что второй и третий эпизоды являются, хоть и нетрадиционными, но вполне убедительными образцами варьирования исходного материала, то не исключено, что принцип вариационности является основным методом развития музыкальной идеи. Именно принцип варьирования в данном случае более чем удобен, поскольку композитор оперирует не столько интонационным материалом, сколько определенными типами фортепианных и литавровых фактур.

Восемь следующих эпизодов (а их в Сонате одиннадцать) представляют собой свободные вариации интонационно фактурных модусов, декларированных композитором в первом эпизоде и представленных в иных версиях во втором и третьем эпизодах³.

³ Напомним, что второй и третий эпизоды мы считаем контрэкспозицией, поскольку ва-

Уже в четвертом эпизоде “Allegro” /35-49т./ признак фактурной вариационности резко вторгается в музыкальную процессуальность: перевод движения в темп “allegro”, а главное преимущественное применение приемов репетитивной повторности диссонантных аккордовых вертикалей приближает партию фортепиано к характерным особенностям ударного инструмента. Сделано это очень выразительно – сначала в орнаментальную фактуру лишь вкраплены два разных приема повторной ударности – аккордовой и линейной, а затем второй тип ударности – линейное и комплементарное обыгрывание одних и тех же звуков становится основой партии литавр, в то время как аккордовые приемы репетитивности оставшись в партии фортепиано ей контрапунктируют (партии литавр) /35-54т.т./.

В пятом эпизоде /55-58т./ фактура фортепиано отчасти родственна орнаментальному экспозиционному модусу, но после только что прозвучавших в предыдущем эпизоде серии линейно-ударных фигур – и в партии рояля и в партии литавр, становится очевидным принцип преемственности: линейно-ударные фигуры в предыдущем эпизоде лишь появившиеся у фортепиано, а затем перетекшие в партию литавр и вернувшись вновь в партию фортепиано, теперь получили яркое развитие, и несмотря на то, что интонационно фортепианная фактура близка своему аналогу в предыдущем эпизоде, ее вариационное продолжение теперь графически напоминает орнаментальное обыгрывание трех четырех-звучных мотивов в разных последовательностях и на разной высоте.

Партия литавр представляет собой вкрапление приема ограниченной алеаторики – исполнителю следует извлекать любые звуки на трех котлах, каждый из которых может быть мгновенно перестроен в пределах своего диапазона.

Завершающим (кадансовым) приемом служит продолжительное “glissando” литавр на исполнительском штрихе “tremolo”. И в данном случае наблюдается определенный принцип преемственности, но в развитие музыкального материала – если предыдущий эпизод завершался простой литавровой трелью (то есть очень измельченной и негромкой), то в завершении данного – пятого эпизода трель переросла в тремоло с эффектом разнонаправленного

варьирования материала имеет характер представления экспозиционного материала в нескольких иных версиях, которые по своим качественным показателям приближены к экспозиционной демонстрации тематизма.

"glissando" и на сложном динамическом нюансе разнонаправленных вилок. При общем характере музыкального материала, балансирующего между предельной хроматизацией и атонализмом, фактура фортепиано в этом эпизоде напоминает секвенцию, хотя и неточную, что создает эффект приближения к устоям tonальной музыки. Однако в сочетании с алеаторической партией литавр это ощущение псевдотональных устоев представляется ярким и оригинальным контрастом к звуковым полям неопределенности линии литавр.

В шестом эпизоде /59-75т./ в партию фортепиано вновь возвращается репетитивность аккордово-кластерных вертикалей, но тоже в развитии этого средства выразительности: варьируется ритм, который представлен в самых различных ритмоформулах.

В партии литавр линейно-ударные фигуры, знакомые нам по четвертому эпизоду, тоже подвергаются ритмической деформации – то есть тоже варьируются ритмически. В этом видится определенная композиционная логика – при существенных ограничениях ресурса звуковысотного интонирования в исполнении конкретного эпизода каждый из котлов почти всегда настроен на один звук – варьирование ритма представляется действенным приемом развития материала. Отметим и то, что интонация двух кварт, присутствующая в партии литавр и в четвертом и в шестом эпизодах, тоже является фактором весьма существенным с точки зрения композиционной продуманности автором идеи солирующих литавр. Дело в том, что интервально широко расставленные звуки на литаврах лучше прослушиваются звуковысотно. В этом случае слухательское ухо воспринимает разницу в звуковысотной позиции тонов в фактурной игре. Кварта же наиболее удобный интервал для исполнения ее звуков на разных котлах. К тому же в экспозиционном эпизоде кварта выступала как двойной звук, явление для литавр крайне редкое, поскольку в практике оркестровой игры встречается крайне редко.

Последовательное исполнение принципа новизны в кадансе исследуемого эпизода и в завершении эпизода дало новый результат, а именно: в фортепианной партии кластер на струнах дополнен игрой на этих же струнах металлическим предметом, причем приемом удара в низком регистре в темпе "Larghetto", а позже – на эффекте угасания, ударами ладони вводится прием после широкого и угасающего "glissando" литавр. То есть сонорный прием – теперь уже в линейном, а не вертикальном, взаимодействии резюмирует эпи-

зод. При этом в обе партии вводится эффект новизны способа звукоизвлечения.

В седьмом эпизоде "Allegro" /76-93т./ в рамках данной драматургии композитор вновь обращается к развернутой теперь фортепианной каденции по аналогии с третьим эпизодом. Однако общее движение преимущественно представляет собой орнаментальную фактуру, а модус расходящихся интервальных комплексов вкраплен в движение только один раз /т.92/.

Лишь однажды литавры включаются в движение – в кадансе. На этот раз фактура представляет собой постепенный переход от одиночных ударов к "tremolo", завершающееся квартой "G-C" – одним из элементов исходного в Сонате модуса. На этот раз динамика усиления звука направлена от P-fortissimo. Это перекликается с кадансом V эпизода (там присутствуют разнонаправленные вилки [f><f]) и контрастирует с кадансом VI эпизода, где динамика противоположна от fortissimo к piano.

Восьмой – "Allegretto, ad libitum" /94-99т./ и девятый – "Sostenuto" /100-146т./ эпизоды как бы принципиально пролонгируют идею сольной фортепианной каденции, но в ином фактурном воплощении. Если в предыдущем эпизоде фортепианные фигуры обладали орнаментальной графикой, то на этот раз преобладают приемы репетитивной повторности в сочетании с развитием модуса расходящихся интервальных пластов т.132-133.

Здесь мы столкнулись с алеаторической фактурой в фортепианной партии – на этот раз, в отличие от подобного приема в партии литавр в пятом эпизоде ограничению подвергается не ритмооснова, а звуковысотность тонов – девять конкретных звуков могут быть исполнены в любой последовательности и ритмическом разнообразии⁴. Наконец возврат к контрапунктическому сочетанию фортепианной аккордовой репетитивности с линейной репетитивностью литавр – аналогу приема из эпизода четыре, с дополнением "glissando" литавр на штрихе "tremolo" и динамическом эффекте разнонаправленных вилок [f><] на этот раз несут функцию каданса.

Десятый эпизод /147-171т./ является кульминацией Сонаты. Продолжив в вариационном развитии прием контрапунктического противостояния фортепиано и литавр, композитор перевел полифонический принцип контрастно-полифонического сочетания инструментальных партий в имитационный. Не-

⁴ Именно такое указание дано автором исполнителю фортепианной партии.

смотря на то, что материал обоих инструментов различен, благодаря применению тотального принципа ударности, автору музыки удалось достичь эффекта смысловой переклички между фортепиано и литаврами.

Осуществлено акустическое сближение двух инструментов с помощью введения в партию фортепиано очень низкочастотного кластера, который сам является имитацией звука литавр, а в контексте процесса развития музыкальной идеи представляется своеобразной имитацией – с полифонической точки зрения – ответом на мощные аккорды – кластеры в более высокой tessiture рояля, а с позиций сонорного письма – имитацией звучания литавр /155-156 т.т./. И в этом эпизоде вводятся два новшества – перед кадансом последний низкий кластер заменяется двойными нотами литавр-группами из двух шестнадцатых на звуках “C-F” (возврат к исходному в Сонате интонационному материалу), а в самом кадансе разнонаправленные динамические вилки соответствуют измельчению длительности повторяемых нот и обратному их расширению. В центре же между фигурами четырехкратное повторение ноты “C” – на fortissimo, которое является к тому же центром исходного интонационного модуля в басовом ключе “G-C-F” /164-167 т.т./.

В краткой интермедии между X и XI “Largetto” /172-185 т.т./ эпизодами наконец и неожиданно высвечивается некоторое стремление музыкального материала к тональному устою – в ней формируется отдаленное ощущение предыкта к тональности “in C” /166-171 т.т./ в темпе “Adagio”. Но и это оказалось лишь игрой в балансировании между тональным началом в музыке и атонализмом – в одиннадцатом, заключительном эпизоде, исполняющем роль и репризы и коды одновременно, явно ощутима тональная двойственность – музыка балансирует между устоями “C” и “G”, но так и не достигает ни одного из них: все завершается многократным повтором кварты [G-C] – единственной тональной опорой всего сочинения /180-185 т.т./.

Отметим наиболее важные черты композиционной структуры Сонаты:

1. Главным приемом реализации замысла Сонаты является принцип вариационности фактур, проистекающих из исходных экспозиционных модусов сонаты.

2. Очевидно, что логично представляя кадансовые завершения эпизодов, композитор как бы создал целую систему драматургических арок, которые и стали смысловым стержнем Сонаты, с одной стороны связывающим все эпизоды в логическую последовательность, а с другой – резюмирующих каж-

дый эпизод.

3. Именно технологические приемы в Сонате стали основой драматургии. Продуманность композиционных решений в первую очередь ориентирована на исполнительский ресурс инструментов, а также проецируется на идею сближения приемов звукоизвлечения, вплоть до их взаимозаменяемости. Это проявилось как на уровне подражательности, так и на прямом имитировании тембра литавр приемами фортепианного исполнительства.

4. Система исполнительских приемов не только способствовала выстраиванию драматургии произведения, но и помогла создать стройную форму, которая, в свою очередь, представляет собой цепь логически и композиционно взаимосвязанных между собой эпизодов.

5. Особую выразительность звучанию придает метр, меняющийся почти в каждом такте попеременно с постоянным чередованием нечетных и четных разномасштабных структур, где длительность колеблется от 1/4 до 10/4 т.е. по нашим подсчетам из 185 тактов 43 раза осуществляется метроритмический сдвиг по эпизодам и свободно/.

Таким образом, Соната для фортепиано и литавр Ваграма Бабаяна представляет собой музыкальное произведение, в котором главными героями, то есть образами, воплощенными в музыке, являются сами инструменты. Именно их взаимодействие представляет собой соединение в едином движении двух очень разных по своим музыкальным качествам инструментов, которые стремятся к образному единству. Если же учесть, что за каждым из инструментов видится исполнитель, то чисто конструктивная инструментальная идея наполняется более полным художественным смыслом. Логика композиционного мышления композитора особо индивидуально воспринимается в этом произведении.

Анна ТАМИРОГЛЯН

“СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО И ЛИТАВР” ВАГРАМА БАБАЯНА

Статья посвящена анализу рукописного произведения Ваграма Бабаяна “Сонаты для фортепиано и литавр” (ор. 32, 1970), не исследованной до сих пор и являющей собой одно из самых необычных сочетаний – фортепиано и литавры, абсолютно равноправных с художественной точки зрения. Главным приемом реализации замысла Сонаты является принцип вариационности фактур, проистекающих из исходных экспозиционных модусов Сонаты. Соната

полистилистична, и это выражено в соединении преобладающего в ней атонального письма с приемами сонорной техники и техники алеаторики.

Ключевые слова – исполнительская трактовка, анализ композиционных особенностей, атональное письмо, сонорная техника, акустика.

Աննա ԹԱՄԻՐՕԴԼՅԱՆ

ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ՍՈՆԱՏԸ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ԵՎ ԼԻՏԱՎՐՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

Հոդվածը նվիրված է Վահրամ Բաբայանի ձեռագիր ստեղծագործության՝ Դաշնամուրի և լիտավրների սոնատի (op. 32, 1970) վերլուծությանը: Սոնատը մինչ օրս չի ուսումնասիրվել և արտասովոր մի համադրություն է դաշնամուրի և լիտավրների, որոնք անսամբլում գեղարվեստական տեսանկյունից լիովին համարժեք են: Սոնատի մտահղացման իրականացման գլխավոր սկզբունքը ֆակտուրայի վարիացիոնությունն է, որը բխում է էքսպոզիցիոն հիմնական մոդուլներից: Սոնատը բազմաոճ է, և դա դրսևորվում է նրանում գերիշխող ատոնալ գրելաոճի և սոնորային ու ալեատորիկայի տեխնիկաների միահյուսմամբ:

Բանալի բաներ – կատարողական մեկնաբանություն, կոմպոզիցիոն առանձնահատկությունների վերլուծություն, ատոնալ գրելաոճ, սոնորային տեխնիկա, ակուստիկա:

Anna TAMIROGHLIAN

VAHRAM BABAYANS “SONATA FOR PIANO AND TIMPANI”

The article analyses the handwritten piece by Vahram Babayan – “Sonata for Piano and Timpani” (op. 32, 1970), which has not been studied to date. It is a most unusual combination of piano and timpani, quite equal from the artistic point of view. The main technique for implementing the idea of the sonata is the principle of variation of textures, ensuing from the initial expository modi of the work. The sonata is polystylistic, which is manifest in joining the atonal writing, prevailing in the piece, with the devices of sonorous techniques and aleatoric techniques.

Key words – performing interpretation, analyses of compositional peculiarities, atonal writing, sonorous technique, acoustics.

Արման ԱՂԼԱՄԱԶՅԱՆ
Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա

ԱՆԱԼԻՏԻԿԸ ԵՎ ՍԻՆՏԵՏԻԿԸ ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հարցնելու համար, թե վերացական արվեստի զարգացումն ունի՞ արդյոք սահմանելի տրամաբանություն, պետք է փորձենք սահմանել վերացական ձևամտածողություն հասկացությունն արվեստում, և թե ինչպես է այն կայացվում:

Ներհայեցողական աշխատանքը ստեղծագործողին թույլ է տալիս ֆորմայի մեջ փնտրել հատուկ բովանդակություն. աշխատելով ֆորմայի, գույնի, հարթության մակերեսի հնարավորություններով՝ արվեստագետը ստեղծեց դրանց ներհատուկ ֆենոմենների հետ հարաբերվելու միջոցներ, որոնք արտիկուլացվում են ներքին սուբյեկտիվ բովանդակությամբ:

Այսպիսով, վերացական ձևամտածողությունը կատարման ներքին անհրաժեշտություն է, որն արտաքին իմպուլսների, ֆորմալ հարաբերությունների կամ *նշանային նարատիվների* ներկայացման դինամիկ փորձադաշտի հնարավորություն է տալիս: *Նարատիվներն* այստեղ դրսևորվում են որպես հարթության և ֆորմայի կայացման կամ հանգեցման տրամաբանություններ: Եվ այն դեպքում, երբ վերացական արվեստը փորձում է ազատվել առարկայական, պատմական կամ թեմատիկ ցանկացած նարատիվից, նարատիվ է դառնում հենց իր մերժման ֆորմալ պրոցեսը: Այն դեպքում, երբ ֆորման կամ ֆորմալ ձևագոյացումներն իրենց մեջ կրում են հարաբերության որոշակի ընթացք, և հարթությունն ինքը ենթադրում է պահանջ այդ հարաբերությունների դիտողական ընթերցման, այստեղից որոշարկվում է *ֆորմալ նարատիվի* հնարավորությունը¹: Մենք հանդիպում ենք նրան և՛ երկրաչափական վերացականությունում, և՛ հարթությունը ֆորմայով «կոծկելու», և՛ կամ հակառակ՝ նշաններով այն ակտիվացնելու փորձերում: Քանի որ նարատիվն իր մեջ կրում է պատմականության կամ ներկայության գիտակցում, ուստի ֆորմալ նարատիվները ևս

կրում են այդ հատկանիշները, որոնք կայանում են թե՛ կոմպոզիցիոն և թե՛ ֆորմալ մաներաների տարբերակման ընթերցանությամբ:

Եվ ամեն դեպքում ֆորմալ նարատիվը թերի կընթռնվեր, եթե այն հատուկ չդիտարկվեր տեքստի հետ իր ընդհանրությունների ու տարբերությունների մեջ: Վերացական արվեստն առավել քան որևէ այլ արվեստ աշխատում և կազմակերպվում է հարթության միջոցով: Հարթությունը բերում է տարածքի/նրբի (space) ի հայտ գալուն. եթե կան տարածքներ, ապա այդ տարածքները պետք է անցվեն, անցումներն ընթացիկ են, ուստի դիտումն իր հերթին ընթացային է: Այդ պատճառով ֆորմալ նարատիվը սահմանվում է հենց դիտողի հնարավորությամբ: Եվ անկախ այն բանից՝ տարածքները նշանադրված են, թե՛ նշում են տարածությունը՝ որպես ֆորմայի կամ գույնի փաստի ամրագրում, դիտումը նշանավորում է դրանց ժամանակայնությունը, այսինքն՝ նշանակելի լինելը, քանի որ ժամանակը միակ հնարավորությունն է տարածայինը չափելու և նշանարկելու: Կարող ենք ասել, որ ինչ-որ իմաստով տարածությունը ենթադրում է ժամանակայնություն, և տարածքներն իրենց մեջ կրում են ժամանակային միավորներ, որոնք հանդես են գալիս որպես արարքներ, հետքեր կամ նշաններ: Դրանց նշանակելիությունն այսպիսով հարացուցային է, քանի որ մենք ունենք տարածքներ, շարժումներ, անցումներ, որոնցով դիտողի հետ միաժամանակ կայացվում են ֆորմալ նարատիվները: Մեյեր Շապիրոն 1937թ. իր հայտնի «Աբստրակտ արվեստի բնույթը» աշխատանքում խոսում է ստեղծագործության մեջ արվեստագետի կողմից ֆորմայի ժամանակավոր նշանակալիացման ակտի մասին: Սրանից հնարավոր է բխեցնել, որ վերացական ֆորման ստեղծվում է ստեղծագործողի կողմից լիցքավորված նշանակալիության էներգիայով, որն ընթերցվում է ֆորմային ներհատուկ դիտողական լարմամբ: Այստեղ մենք բախվում ենք «նշանակիչ» և «նշանակյալ» բաժանմամբ ֆորմալ նարատիվը բնութագրելու անհնարինությանը: Սոսյոլոգիան մոդելի փոխարեն այս դեպքում հնարավոր է օգտագործել դանիացի լինգվիստ Լուիս Յելմսլևի նշանի յուրօրինակ մեկնաբանությունը: Յելմսլևն առաջարկեց «Գլոսսեմատիկան», որը գլխավորապես մաթեմատիկական ստրուկտուրա էր, և լեզուն այս դեպքում կառուցվածք էր, որը հնարավոր էր հստակ սահմանափակել մաթեմատիկայի, տրամաբանության և սեմիոտիկայի շրջանակներում: Իր առաջադրած մոդելում «նշանակիչ-նշանակյալ» փոխարեն նա առաջարկում էր «բովանդակային» և «էքսպրեսիվ» բևեռների գաղափարը: Այս հետաքրքիր բաժանումը որոշակիորեն հնարավոր է կիրառել և վերացական ֆորմայի ուսումնասիրության ժամանակ: Սա բա-

¹ Եթե ֆորման վերացական ձևամտածողության արվեստային արտահայտությունն է, լեզուն, ապա **ՖՈՐՄԱԼ ՆԱՐԱՏԻՎԸ** արվեստային արտահայտության (արարքի) ներհատուկ տրամաբանությունն է (ընթերցանությունը կամ այս դեպքում ավելի հարմար է թերևս անվանել դիտակարգը), որն իր մեջ կուտակում է դիտողական ընթացք և բացահայտվում ներքին գեղարվեստական լարման էներգիայով:

ցարձակապես չի բացառում երկուսի մեջ ֆորմային ներհատուկ բովանդակայնության առկայությունը կամ որևէ ֆորմայի էքսպրեսիվ անհնարինությունը, այլ միջոց է արվեստագետի արվեստային արարքի բնութագրման համար: Բովանդակայինը և էքսպրեսիվն առավել կապվում են շարժման և ամրագրման (բյուրեղացման) մեկնաբանության հետ: Ընդհանուր ստրուկտուրայի մեջ «բևեռը» որպես շարժում ընկալվում է հարթության վրա նշանի հնչեցմամբ և ակտիվացմամբ: Դադարն այս դեպքում արվեստային արարքից ծնվող հետքն է, որը սովորաբար վերասահմանում է հարթությունը, ֆիքսում, նշանադրում կամ հարցադրում այն: Այս երկուսի ամբողջությունն է, որտեղ Յելմսլը տալիս է նշանի սահմանումը, իսկ երկու բևեռ-ֆունկցիաների դինամիկ փոխակալվացնող միջակայքում հենց տեղակայված է ֆորմալ նարատիվը: Այս դինամիկ համակարգում, երբ առավել ակտիվ է հնչում էքսպրեսիվ բևեռը, բովանդակայինը թերանում է նշանով հարստանալու և ձգտում է էքսպրեսիվ բովանդակայինի, իսկ երբ բովանդակայինը դառնում է առավել ինտենսիվ, էքսպրեսիան մինիմալ ներգրավմամբ առավել հնչեղություն է ստանում և հասնում բովանդակային էքսպրեսիայի:

Վերացական արվեստի սահմանային ձևակերպումները (երկրաչափական և երևակայական) այս դեպքում չեն բացահայտում վերացական արվեստի զարգացման հետագա փորձառությունները, քանի որ էքսպրեսիվ և բովանդակային արտահայտչաձևերը հնարավորություն ընձեռեցին աբստրակցիոնիստներին նոր հնչեղություններ որոնելու: Հայտնվում են էքսպրեսիվ ժեստեր (*Ֆրանց Քլայն*), հիերոգլիֆներ (*Ռ. Մազերուել*), լոկալ գույներ, հետքեր (*Քեննեթ Նոլանդ*, *Հելեն Ֆրանկենթալ*), ֆորմալ-մինիմալներ (*Բարնեթ Նյուման*), փաստում-բյուրեղացումներ (*Ադ. Ռեյնհարդ*) և այլ գեղարվեստական լուծումներ, որոնք կարծես խոշորացուցով դիտարկված և բացարձակացված կտորները լինեն երբեմնի՝ քարտեզի պես լայն պարզված ֆորմալ նարատիվների: Այս նոր ստրուկտուրաներում ֆորմալ լարումները հասնում են այնպիսի արտահայտչականության, որ սկսում են հրաժարվել արմատային նարատիվից բացի այլ որևէ հավելումից (որոնք կազմում էին ֆորմալ ցանցային քարտեզներ): Գույնը և ֆորման ձեռք են բերում իրենց տարածականության մեջ ծավալվելու և բացահայտվելու անսպառ էներգիա: Ֆորմալ նարատիվը, ինչպես նշեցինք, այստեղ էլ չի կորցնում իր հատուկ բնութագրությունը, և այն դեպքում, երբ այն կրում էր ընթացային կառուցվածք, այժմ «ընթացքը» որևէ կերպ դրվում է շեշտադրման կենտրոնում: Հարթության մեջ այս խտացումը թերևս կապվում է արվեստագետի առավել ինքնամփոփման և հասարա-

կականից խորը մեկուսացման հետ: Պլաստիկան իր հերթին նույնպես հասնում է խտացված հատուկ արտահայտչականության: Այսպիսով, ինչպե՞ս պետք է լրացնել «երկրաչափականի» և «երևակայականի» սահմանային դիտարկումներից առաջացող այս բացը: Ֆորմալ նարատիվն այս դեպքում հնարավորություն է ստրուկտուրայի և կոմպոզիցիայի ընդհանուր դիտարկման համար. այն հնարավոր է կայացնել «անալիտիկ» և «սինթետիկ» կանտյան մոդելի կիրառմամբ, որը հիմնադրված է ձևակերպում էր կուբիզմի տարասեռությունը, իսկ այստեղ միջոց է առավել ամբողջական բացահայտելու բովանդակայինի և էքսպրեսիվի երկբևեռացումը: Վերացական արվեստի «երկրաչափական» և «երևակայական» ընդհանրացումները կդիտարկենք **անալիտիկ/սինթետիկ երկրաչափականության և անալիտիկ/սինթետիկ նշանային վերացականության** սահմանումներով:

Անալիտիկ վերացականությունը (վերացական անալիտիկ նարատիվ) իբրև ընդհանուր դիտակարգ հնարավոր է սահմանել որպես վերացական (վաղ շրջանում անառարկայական) ֆորմայի/ների ձևագոյացումներ և դրանց կառուցվածքային հարաբերություններն ու կապերը հարթության մեջ: Ավելի ուշ փուլում այն հանդես է գալիս որպես հարթության էքսպրեսիվ հավելում կամ ֆորմայի, գույնի շերտային հաղթահարումներ: Այն լիցքավորված է էքսպրեսիվ բովանդակայնությամբ (*Լարիոնով*, *Դելոնե*, *Պ. Մոնդրիան*, *Ֆ. Սլոյլա*, *Ջ. Փոլլոք*, *Հ. Հոֆման* և այլք) և դիտողին միշտ պահում է հարթության սահմանին կամ ձգտում հարթության հետ սինթեզի: Նարատիվն այստեղ ասես հյուսվածքային ամբողջություն լինի, որը հարթության միջոցով բացվում է մեր առջև:

Սինթետիկ վերացականությունը (վերացական սինթետիկ նարատիվ) արվեստագետի կողմից հարթության վրա երկրաչափական կամ նշանային վերադրման ակտն է, որտեղ վերադիրը ձգտում է արտաքին հնչեղության և շեշտավորման: Այն ինչ-որ իմաստով արխետիպային է և իր հիմքում ունի նշանակայինի որոնման պահանջ: Սինթետիկ վերացականության հիմքում ընկած է ներքին ընթացքայնությունը: Արվեստագետը (*Մալևիչ*, *Կանդինսկի*, *Խ. Միռոն*, *Ա. Գորկի*, *Է. Նոլանդ*, *Ռ. Մազերուել* և այլք) վերացական ֆորմայով ստեղծում է նարատիվի ներքին բովանդակային ընթերցման արտահայտչականություն և ձգտում դեպի իր նշանային էքսպրեսիվ տարածությունները:

Այսպիսով, մենք ունենք վերացական անալիտիկ և սինթետիկ նարատիվների սահմանումները, որոնք կողմնորոշիչ կարող են լինել վերացական արվեստի ֆորմալ տեսության համար: Այս դեպքում մնում է հասկանալ, թե

ինչպես են կիրառվում վերը նշված նարատիվները երկրաչափական և նշանային ձևերի համատեքստում:

Անալիտիկ երկրաչափականության հանդիպում ենք դեռ Լուչիգմի (Լա-րիոնով) և Օրֆիգմի (Դելոնե) օրինակներում: Այն ֆորմայի կամ գույնի վերածարձումն է հարթության սահմանին: Սա թերևս ավելի է բացահայտվում, եթե դիտարկենք այն նախագծային երկրաչափության տրամաբանության սահմաններում: Երկրաչափական ընտրված ֆորման պահպանում է հիմնական նարատիվի առանցքայնությունը և կազմակերպում ստեղծագործության ընդհանուր կառուցվածքը:

Սինթետիկ երկրաչափականությունը բացահայտում է հարթության վրա երկրաչափական ֆորմայի կամ գույնի լարման, հարթության հետ հարաբերության վերադիր արտահայտչականությունը:

Անալիտիկ նշանայինը ենթադրում է հարթության վրա հետքերի, նշանների՝ էքսպրեսիվ բովանդակայինի տարածում, որոնք իրենց մեջ կրում են ընթացքայնություն և ներքին ֆորմալ ակտիվ հարաբերություններ: Ստեղծագործությունները կա՛մ հանգուցվում են (ծածկվում)՝ տարածականության հարցադրմամբ (չկորցնելով ընթացքային նարատիվը), կա՛մ բացվում, համադրվում գունային և ֆորմային հարաբերությունների մեջ:

Սինթետիկ նշանայինը հարթության վրա նշանային խմբերի, ավելի ուշ փուլում նշանային քարտեզների և ապա նշանային մեկ մասշտաբային տարրի վերադրությունն է հարթությանը: Հատկանշական է, որ եթե սինթետիկ կուրիզմում ֆորմաներն ուրվագծայնացվում էին և լուրջացվում, ապա սինթետիկ նշանային վերացականության մեջ այն ևս իր հետաքրքիր արտահայտությունն է գտնում: Որոշ դեպքերում, սակայն, հնարավոր է հանդիպել նշանային վերջերվածությունների, որոնք ձգտում են հարթության հետ սինթեզման: Այս դեպքում նշանի ուրվագծայնությունը կամ հարթությունից տարբերակումը զգալիորեն թեթևանում է՝ չկորցնելով իր նշանարկված ընթերցանությունը:

Ֆորմալ նարատիվի վերը նշված դիտակարգերը վերացական արվեստի սահմանային շրջանակները չեն, այլ հնարավորություն են՝ ուսումնասիրելու վերացական արվեստի զարգացման տրամաբանությունն ու հարցադրումները:

Արման ԱՂԼԱՄԱԶՅԱՆ

ԱՆԱԼԻՏԻԿԸ ԵՎ ՍԻՆԹԵՏԻԿԸ ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Վերացական արվեստն իր զարգացման ընթացքում հետաքրքիր փոփոխություններ է կրում: Նկատում ենք, որ վերացական արվեստի «երկրաչափական» և «նշանային» ընդհանրացումներն ավելի ուշ փուլում ի զորու չեղան արտահայտելու վերացական արվեստի ողջ առանձնահատկությունները: Որպես ուսումնասիրության գործիք՝ մենք առաջարկում ենք ձևապատումը, որը հնարավոր է դառնում շնորհիվ էքսպրեսիվ և բովանդակային վերացականության ուսումնասիրության: Այնուհետև տրվում են անալիտիկ և սինթետիկ հասկացությունները՝ որպես վերացականությունն ընդհանրացնող հիմնական բնութագրություններ, ինչը հատկանշականորեն օգտագործվում էր կուրիզմում: Ուստի մենք ունենում ենք անալիտիկ-երկրաչափական, սինթետիկ-երկրաչափական, անալիտիկ-նշանային և սինթետիկ-նշանային դիտակարգեր:

Բանալի բաներ – վերացական արվեստ, երկրաչափական, նշանային, էքսպրեսիվ, բովանդակային, անալիտիկ, սինթետիկ, ձև, պատում:

Арман АГЛАМАЗЯН

АНАЛИТИЧЕСКОЕ И СИНТЕТИЧЕСКОЕ В АБСТРАКТНОМ ИСКУССТВЕ

Абстрактное искусство в своем развитии претерпело интересные изменения в течение 20-го века. Мы замечаем, что “геометрическое” и “знаковое” обобщение создания абстрактного искусства уже не отражают развитие абстракции из-за новой концентрации абстрактной формы. В качестве инструмента мы предлагаем формальный нарратив, что делает возможным понимание выразительной и содержательной абстракции. После этого мы можем объяснить искусство с аналитическими и синтетическими понятиями, что интересным образом использовалось для описания кубизма. Мы предлагаем аналитико-геометрический, аналитико-знаковый, синтетическо-геометрический, синтетическо-знаковый способ видения.

Ключевые слова – абстрактное искусство, выразительный, содержание, геометрический, знак, аналитический, синтетический, форма, повествование.

Arman AGHLAMAZYAN

THE ANALYTICAL AND SYNTHETICAL IN ABSTRACT ART

Abstract art in its development gained an interesting changes through 20 century. We noticed that “geometrical” and “signal” generalization of abstract art creation yet is not applicable, because of the new concentration of abstract form. As a tool we offer formal narrative, which makes possible understanding the expressive and the content of abstraction. After that we explain art with analytic and synthetic concepts that was interestingly used for description of Cubism. We propose analytic-geometrical, analytic, analytic-signal, synthetic-geometrical and synthetic – signal view terms.

Key words – abstract art, expressive, content, geometric, sign, analytic, synthetic, form, narrative.

Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ
Երևանի Կոմիտասի անվան
պետական կոնսերվատորիա

ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑ. 12 ՊՐԵԼՅՈՒԴ ԴԱՇՆԱՄՈՐԻ ՀԱՄԱՐ

Գագիկ Հովունցի գրչին պատկանող դաշնամուրային առաջին ստեղծագործությունը «Տասներկու պրեյլուդ» շարքն է (օր. 2, 1965): Ստեղծագործությունն առաջին անգամ հնչել է 1965-ին՝ լույս տեսնելուց կարճ ժամանակ անց: Վեց պիեսը կատարել էր Ամալյա Բայբուրդյանը, մյուս վեցը՝ Կետտի Մալխասյանը «Անդրկովկասյան գարուն» փառատոնի ժամանակ: 1966 թվականի մայիսի 10-ին երիտասարդ կոմպոզիտորների չորրորդ համագումարի ժամանակ «Տասներկու պրեյլուդ» շարքը հնչեց ամբողջությամբ: Ստեղծագործությունը նվիրված է Կ. Մալխասյանին՝ Կարպ Դոմբակի կնոջը, ում դասարանում է Գ.Հովունցը սովորել կոնսերվատորիայի ջութակի բաժնում:

Յուրաքանչյուր պրեյլուդ ուրույն կերպարային մտածելակերպի դրսևորում է, ներքին դրամատուրգիա ունեցող մանրանվագ: Բնույթով պրեյլուդները շատ տարբեր են՝ քնարադրամատիկականից մինչև պարերգային:

Այն, որ պրեյլուդ ժանրը կոմպոզիտորական փորձարարության համար հրաշալի «լաբորատորիա» է, նորույթ չէ: Հենց այս շարքում է Գ.Հովունցը բյուրեղացնում իր երաժշտական լեզուն և ոճը, իր կոնստրուկտիվ հայտնագործությունները: Նա փորձարկումներ է անում մեղեդայնության, հարմոնիայի, լադի, տեմբրի, ֆակտուրայի հետ: Այստեղ առաջին անգամ նկատվել են դառնում Գ.Հովունցի լադահարմոնիկ համակարգերի նախանշանները: Կոմպոզիտորը հեռանում է ավանդական մաժոր-մինորային համակարգերից: Պրեյլուդներից ոչ մեկում չենք հանդիպում ալտերացիայի նշանների, որոնք նշում են այս կամ այն տոնայնությունը: Կոմպոզիտորը տոնայնությունն ուղղափառ է ընդհանրական՝ ստեղծելով «ինտոնացիոն կենտրոն», գրելով մանրանվագները, օրինակ՝ in G, in C և այլն: Ի դեպ, ինտոնացիոն կենտրոն եզրը օգտագործել են դեռևս Տ.Լևայան և Օ.Լեոնտևան իրենց «Պաուլ Հինդեմիտ. կյանքն ու ստեղծագործությունը» աշխատության մեջ¹:

Պ. Հինդեմիտի «Ludus tonalistae» շարքին բնորոշ այդ առանձնահատկություններն առկա են նաև Գ.Հովունցի ստեղծագործություններում²: Դա ցայտուն դրսևորվել է «Տասներկու պրեյլուդ» շարքում: Տարբերությունը միայն տոնայնությունների դասավորության մեջ է: Եթե Պ.Հինդեմիտի մոտ շարքը գրված է հիմնական՝ Դո /C/ տոնայնությունում, որին ենթարկվում են մյուս բոլոր տոնայնությունները՝ դասավորվելով ըստ տոնայնական ազգակցության, ապա Գ.Հովունցի մոտ տոնայնությունների հաջորդականության նման համակարգը, պիեսների միջև դրամատուրգիական կամ կոնստրուկտիվ կապը բացակայում է: Կոմպոզիտորը մանրանվագները գրում է քրոմատիկ հնչյունաշարի բոլոր տոներից: Ընտրելով շարքը կառուցելու այդ մեթոդը՝ Գ.Հովունցն ընդգծում է յուրաքանչյուր մանրանվագի գունային, տեմբրային ներկայանակը:

Լադատոնային ոլորտների քառասային խմբում է նա տեսնում տրամաբանություն, պատահականության գեղագիտության հմայքը: Պրեյլուդներն ասես դաշտային ծաղիկների մի փունջ լինեն: Տոնայնությունների հաջորդականությունը հետևյալն է՝ In G, in C, in Dis, in Fis, in B, in Cis, in H, in D, in Gis, in E, in A, in F:

Պրեյլուդ թիվ 1, In G

Շարքի առաջին իսկ պրեյլուդում բացահայտվում է ինտոնացիոն-ինտերվալային կառույցների հանդեպ Գ.Հովունցի հետաքրքրությունը: Կոմպոզիտորը ճարտարապետի պես «կառուցում» է իր երաժշտական մտքերը: Նա, ասես, «խաղում» է ինտոնացիաների հետ, զմայլվում հնչյունային աշխարհի հնարավորություններով: Գ.Հովունցն ստեղծում է ծայնային տարածության անվեր-

числе мажора и минора. Всякая классическая тональность есть одновременно ладо-тональность. Хиндемитовская же тональность настолько ладовомногозначна, что вполне закономерно сохранять за ней лишь главный ее признак: господство центрального тона (отсюда названия фуг: «в тональности С», «в тональности А» и т. д.). Поэтому в цикле не двадцатьчетыре, а двенадцать полиладовых фуг, а весь цикл представляет собой систему двенадцати тональностей, емких и многозначных.

² **Ջաղացպանյան Կ.**, Եզրափակիչ համերգի դիտանկյունից, «Սովետական արվեստ», 1978, № 7, էջ 54: Վերոհիշյալ հոդվածում հեղինակը նշում է. «Գ. Հովունցին հարազատ են Հինդեմիտի տեսական սկզբունքները, որոնք, ինչպես հայտնի է, իրենց հերթին Ի. Քեպլերի ուսմունքի ազդեցությունն են կրում: Գերմանացի աստղաբաշխն իր «Աշխարհի ներդաշնակությունը» աշխատության մեջ խոսում է ողջ տիեզերքի միասնության մասին: Հինդեմիտը, հիմնվելով Քեպլերի գաղափարների վրա, եկավ այն համոզման, որ բոլոր ժամանակների երաժշտությունը կազմակերպված և խիստ կանոններով զարգացող ամբողջություն է»:

¹ **Т. Левая, О. Леонтьева.** "Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество", "Музыка", Москва. 1974, с. 293. «Ludustonalis» – наиболее радикальный среди других произведений композитора опыт ассимиляции в тональности различных ладовых наклонений, в том

ջանալի վերափոխություններ³: Պրեյլուդում ակնհայտ է վերընթաց նոնա ինտերվալի գերակայումը, որն ասես հարց-մտորում է: Առաջին անգամ հնչելուց հետո այն հարստանում է տարբեր ինտոնացիոն հավելումներով՝ միևնույն ժամանակ չկորցնելով իր ինքնատիպ հնչողությունը:



Ֆակտուրայի տեսանկյունից պրեյլուդը զարգանում է երեք ուղղություններով, երեք հարթակներում՝ բասային օստինատոն, վերևի ձայնի բավակապին աշխույժ շարժումը և միջին ձայնի հարմոնիկ լրացումը, հարստացումը:

Կոմպոզիտորն օգտագործում է իր ժամանակի համար մի շարք նոր արտահայտչամիջոցներ, թարմացնում երաժշտական լեզուն, կիրառում անհամաչափ մետր, ինչն ստեղծում է ներժամանակային շեշտադրությունների տեղաշարժի և անհավասարակշռության տպավորություն: Ինչպես կոմպոզիտորի բոլոր ստեղծագործություններում, ռիթմիկան նուրբ և քմահաճ է:

Թեև պրեյլուդում կարելի է տեսնել եռամասնության տարրեր, այն ամբողջական է, երաժշտությունը հոսուն է: Դինամիկ դրամատուրգիան զարգանում է *mp*-ից *ff*, որը հնչում է կոլմինացիայի ժամանակ: Դրան անմիջապես

³ Джагацпаян К. А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора). Еրաժշտական Հայաստան, թիվ 3 (18), 2005, էջ 52: «Аккорды и интервалы у Овунца существуют сами по себе. Это своеобразные продукты призвуков, обертоновых прозвьев, очагов, возникших от сочетания разных звуков (и горизонтально, и в одновременности). Композитор, казалось демонстрирует, сколь красива музыка обертоновых звучностей».

հաջորդում է դինամիկայի կտրուկ անկումը. երաժշտությունն ասես սառչում է, հնչում *ppp*:

Ձայնային գունապնակը ընդգրկում է գործիքի ամբողջ ձայնասահմանը: Պիեսի սկզբում կոմպոզիտորն օգտագործում է ստեղնաշարը կոնտր օկտավայի սոլ նոտայից մինչև երկրորդ օկտավի լյա բեմոլ: Այնուհետև պիեսի դրամատուրգիական զարգացման նպատակով այդ սահմանագիծը ընդլայնվում է՝ սուբկոնտր օկտավի սի բեմոլից մինչև երրորդ օկտավի լյա բեմոլ: Եզրափակիչ մասի առանձնահատկությունն է ամբողջատոն վարընթաց շարժումը բասերում: Բասային շարժմանը զուգահեռ վերևի ձայնում հնչում է մեղեդին: Նման հնարք կոմպոզիտորը կիրառում է նաև իր դաշնամուրային կոնցերտում⁴:

Բնական է՝ նման լադահարմոնիկ հնչողությունը չէր կարող ավարտվել ավանդական, տեղիային հարմոնիկ կառուցվածքով: Մանրանվագի վերջին ակորդի դիստանսային հնչողությունն այս դեպքում ընկալվում է որպես «բնական» կոնսոնանս: Փաստորեն փոխվում է հարմոնիկ կառուցվածքի տրամաբանությունը. դիստանսը ընկալվում է որպես կոնսոնանս, իսկ կոնսոնանսը կարող է անկայունության ֆունկցիա իրականացնել:

Պրեյլուդ թիվ 2, in C Giocoso

Շարքի երկրորդ մանրանվագը կատակային հումորեսկ է: Այն Գ.Հովունցի արվեստի կենսահաստատ, կենսուրախ էջերից է: Պրեյլուդում կերպարաստեղծ արտահայտչամիջոցներից են սինկոպային ռիթմը և ինքնատիպ շեշտադրումները⁵: Առհասարակ սինկոպային ռիթմիկան հաճախ է հանդիպում Գ. Հովունցի ստեղծագործություններում, իսկ «քմահաճ» շեշտադրությունը նրա երաժշտության դրամատուրգիայի զարգացմանը նպաստող գլխավոր արտահայտչամիջոցներից է: Դրա վառ օրինակներից է կոմպոզիտորի «Լադի հարմոնիա» խորագրով դաշնամուրային առաջին սոնատը, մասնավորապես սոնատի երրորդ մասը՝ «Լադա - հարմոնիկ տոկկատը»⁶: Կայտառ և ժիր հնչողությունները հեղինակն ստանում է տարբեր ձայներում սինկոպային ռիթմերի միմյանց շարունակող փոխկանչերի շնորհիվ:

Թեև առաջին և երկրորդ պրեյլուդների միջև ինտոնացիոն որևէ կապ չի նկատվում, այնուամենայնիվ դրանց միջև կա մեկ ընդհանրություն. երկրորդ

⁴ Овунц Г. Концерт для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. Ереван, стр. 55, 85, 93.

⁵ Մանրամասն տե՛ս Джагацпаян К. А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца (к 75-летию композитора). «Еրաժշտական Հայաստան», թիվ 3 /18/, 2005:

⁶ Հովունց Գ., 2 սոնատ դաշնամուրի համար, Երևան, «Սովետական գրող», 1985, էջ 8:

պրելյուդի սկզբում վերևի և ներքևի ձայների միջև տարածությունը նոնա է: Ինտերվալ, որի շուրջ էր զարգանում առաջին պրելյուդի թեմատիզմը: Սակայն, եթե առաջին պրելյուդում նոնա ինտերվալը հորիզոնական է, երկրորդում այն ուղղահայաց է:



Պրելյուդը գրված է մոնոթեմատիկ եռամասնության սկզբունքով մշակման բաժնում երաժշտական նյութը առաջին մասի թեմայի վերափոխումն է: Մշակման բաժնում ֆակտուրան հարստանում է, իսկ ներքևի ձայնում բասային ռեգիստրում հնչող թեմայի դրվագների շնորհիվ այն ձեռք է բերում սարկաստիկ բնույթ: Միջին և ռեպրիզային բաժինների միջև մանրանվագի բարձրակետն է: Դրա վկայությունն է դինամիկ լարվածությունը՝ *sf*, հեռավոր ռեգիստրների կիրառումը, ինչպես նաև նույն երաժշտական տարրի քառակի, լարված կրկնությունը:

Երկրորդ պրելյուդն ավարտվում է ռեպրիզից հետո հնչող փոքր եզրափակիչ մասով: Այստեղ կրկին առկա է ընդհանրություն առաջին պրելյուդի հետ. մանրանվագն ավարտվում է տոնիկայով՝ դիստոնանս հնչյունի առկայությամբ: Այդ հնարքը դառնում է ավանդական և պարբերաբար կրկնվող Գ. Հովունցի այս շարքում:

Պրելյուդ թիվ 3, in Dis

Երրորդ պրելյուդը տարբերվում է շարքի մյուս մանրանվագներից մոայլ և խորհրդավոր տրամադրությամբ: Այն իմիտացիոն բնույթի է: Տարբեր ձայներում և ռեգիստրներում՝ բասերում հնչող կոնտրապունկտի հիման վրա կառուցվում են թեմայի իմիտացիոն անցկացումները:

Եթե շարքի նախորդ համարներում պիեսի հիմքում ինտերվալային կառույցներն էին, ապա այստեղ այդ գործառույթը կատարում է երաժշտական քառատակտ դարձվածքը, որն, ըստ էության, պիեսի թեմատիկ առանցքն է:



Մեկ անգամ հնչելով՝ հետագայում այն պարբերաբար կրկնվում է վերևի և ներքևի ձայներում: Մանրանվագում առանցքային դեր է կատարում մաքուր կվարտա ինտերվալը, որն առկա է նաև կուլմինացիայում և պրելյուդին հաղորդում է ինքնատիպ հնչողություն:



Ձայների կոնտրապունկտային միաձուլումը պրելյուդին տալիս է պոլիֆոնիկ բնույթ: Նախորդ մանրանվագի պես այս մեկն էլ կառուցված է եռամասնության սկզբունքով:

Նշենք, որ կոմպոզիտորը շարքի բոլոր տարաբնույթ պրելյուդներում կիրառում է ձևակառուցողական և երաժշտական արտահայտչականության միևնույն հնարքները: Այս դեպքում նման հնարքներից է մանրանվագի եզրափակիչ մասում ամբողջատոն քայլի կիրառումը: Հետագայում այդ քայլը կդառնա Գ. Հովունցի երրորդ լադահարմոնիկ համակարգի հիմքը:



Պրեյլուդ թիվ 4, in Fis

Չորրորդ պրեյլուդը բնույթով պարային է։ Կիրառելով հայկական ժողովրդական երաժշտությանը բնորոշ առանձնահատկությունները՝ հեղինակն ստեղծում է ազգային ոգով կուլորիտային մանրանվագ։ 6/8 չափի տարբեր խմբավորումները պիեսին հաղորդում են քմահաճ բնույթ։

Կոմպոզիտորի հետ ունեցած հարցազրույցների ժամանակ Գ. Հովունցը բազմիցս նշել է, որ իր բոլոր՝ ինչպես փոքր, այնպես էլ խոշոր կտավի ստեղծագործություններում փնտրում է նոր հարմոնիաներ, որոնք ստեղծում են ծավալուն հնչողություններ և միևնույն ժամանակ հագեցած են հայկական ազգային ինտոնացիաներով⁷։ Չորրորդ պիեսը կոմպոզիտորի այդ մտքի լավագույն արտահայտություններից է։

Մանրանվագի գլխավոր թեման բաղկացած է երկու հակադիր տարրերից. առաջինը նուրբ-պարային, քնարական բնույթի է, երկրորդին բնորոշ են վճռական տրամադրությունը և հատու ռիթմը։

Այս պրեյլուդում ևս կոմպոզիտորը պահպանում է եռամասնության սկզբունքը։ Միջին բաժինը կառուցվում է երաժշտական նոր նյութի հիման վրա, սակայն պետք է նշել, որ հիմնական թեմայի տարրերն այստեղ, այնուամենայնիվ, առկա են։ Պիեսի կուլմինացիան 20-ից 21-րդ տակտերում է։ Պրեյլուդն ավարտվում է չորս տակտ տևողությամբ ոչ մեծ վերջաբանով։

⁷ **Маргарян Г.** Фортепианный концерт и его разновидности в творчестве армянских композиторов. Тенденции развития (1950 – 1980-е гг.). Некоторые вопросы интерпритации. Ереван, 2009, стр. 102.



Պրեյլուդ թիվ 5, in B

Հինգերորդ պրեյլուդում Գ. Հովունցը, ինչպես նախորդ մանրանվագում, անդրադառնում է ժողովրդական մեղեդայնությանը, սակայն, ի տարբերություն թրթռուն բնույթ ունեցող չորրորդ պրեյլուդի, հինգերորդը հիշեցնում է իրեն հայկական քնարերգական երգ՝ գրված «հինավուրց լադով»⁸։



⁸ «Հինավուրց լադով» նշումը հեղինակային է, առկա է պրեյլուդի վերնագրում։

Սկզբից մինչև վերջ ք դինամիկ նշանով հոսում է իմպրովիզացիոն բնույթի երաժշտությունը: Պրեյլյուդի երկու բաժինների միջև գտնվում է ոչ մեծ կառույց (տառ 13-15), որը կատարում է մի քանի գործառույթ: Վերջինս պիեսի կոլմինացիոն բաժինն է, կատարում է նաև միջին բաժնի դեր, ինչպես նաև կապող օղակ է առաջին և երրորդ բաժինների միջև: Պրեյլյուդի սկզբից հնչող հարուստ մեղեդին կոմպոզիտորն այստեղ փոխարինում է ակորդային շարադրանքով՝ հնչողությունը հասցնելով sf-ի:



Պրեյլյուդի զարգացման խթաններից է տրիոլային շարժումը: Այն մանրանվագի դիմադրող միջուկային կառույցն է: Հատկանշական է, որ 24 տակտից բաղկացած պրեյլյուդի միայն 5 տակտում է բացակայում տրիոլային դիմադրող պատկերը:

Կերպարաստեղծ տարրեր են նաև կիսատոն քայլերը, վարընթաց շարժումները: Պրեյլյուդի երրորդ բաժնում՝ թեմայի երկրորդ անցկացման ժամանակ, հնչողության փոփոխությունները մանրանվագը դարձնում են ավելի ճկուն: Նախորդ մանրանվագների պես այս պրեյլյուդը Գ.Հովունցն ավարտում է կոնսոնանսի գործառույթ կատարող դիսոնանս ակորդով:

Պրեյլյուդ թիվ 6, in Cis

Վեցերորդ պրեյլյուդը եռամաս է: Այն տարբերվում է շարքի մյուս պրեյլյուդներից միջին մասի մշակվածությամբ և լայնարձակությամբ: Հիմնական թեման, որը երևան է գալիս պրեյլյուդի առաջին բաժնում, կառուցված է երկու անհավասար բաժիններից (7 տակտ + 6 տակտ), որոնք հակադրվող են, միևնույն ժամանակ պարունակում են նույնականության հատկանիշներ: Առաջին բաժնին բնորոշ են սահուն ծայնատարությունը և թեմայի միաձայն շարադրանքը, որոնք չկան թեմայի երկրորդ բաժնում: Այնուամենայնիվ, երկու բաժինների միջև ինտոնացիոն կապն ակնհայտ է:



Պրեյլյուդը եռաձայն է: Կոմպոզիտորը տուրք է տալիս պոլիֆոնիկ գրելաճին: Միջին ձայնը պարբերաբար երկխոսության մեջ է մտնում մերթ սուպրանոյի, մերթ բասային ձայնի հետ: Ակնհայտ է, որ կոմպոզիտորն ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում միջին, քան վերին և ներքին ձայների զարգացմանը: Միջին ձայնում առկա ներտակտային և միջտակտային սինկոպաների և պաուզաների շնորհիվ մեղեդին ձեռք է բերում հուզական, անկայուն բնույթ:

Պրեյլյուդի զագաթնակետն առավել տպավորիչ և զորեղ դարձնելու համար կոմպոզիտորը եռաձայն շարադրանքը վերածում է քառաձայնի: Գ.Հովունցը չորս ձայները հավասարաչափ է բաշխում ձեռքերի միջև. աջ ձեռքը կատարում է սուպրանոյի և ալտի նվագաբաժինները, ձախը՝ բասինը և տենորինը:



Այս պրեյլուդում Գ.Հովունցն ասես խաղում է ռեգիստրների հետ, հեռավորները մոտեցնում է իրար, այնուհետև կրկին հեռացնում: Այս հնարքի կիրառումը կոմպոզիտորի կոնստրուկտիվ մտածելակերպի լավագույն դրսևորումներից է: Պիեսի վերջում ռեգիստրների մոտեցման շնորհիվ էքսպոզիցիոն բաժնի անհանգիստ բնույթը փոխարինվում է հանգիստ և հավասարակշռված տրամադրությամբ: Միայն պիեսի եզրափակիչ տակտերում է կրկին մուտք գործում բասային ռեգիստրը:

Պրեյլուդ թիվ 7, in H

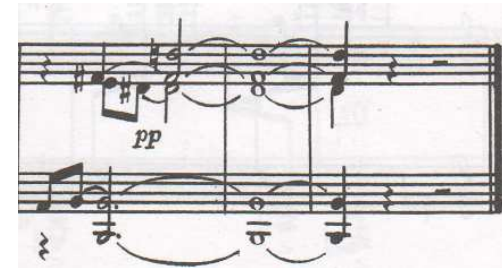
Յոթերորդ պրեյլուդում կարելի է տեսնել շարքի նախորդ համարներում կիրառված ու մշակված հնարքների և զարգացման ձևերի կուտակում: Դեպի այս պրեյլուդ են ձգվում առաջին և երկրորդ պրեյլուդներից ինտոնացիոն թելերը. այդ մանրանվագներին բնորոշ նոնա ինտերվալով է սկսվում նաև յոթերորդ պրեյլուդը: Երրորդ պրեյլուդի պես այս մանրանվագի երաժշտության զարգացման հիմքը չորս տակտից բաղկացած թեման է, որին հաջորդում են թեմայի տարբերակները տարբեր ռեգիստրներում: Հնարքի կիրառման շնորհիվ թեման յուրաքանչյուր անգամ հնչում է թարմ, նորովի:



Հինգերորդ պրեյլուդի պես յոթերորդը սկզբից մինչև վերջ հնչում է pp և միայն մանրանվագի զարգացման բարձրակետում՝ 28-րդ տակտում, հասնում f-ի:

Առաջին իսկ տակտերից պիեսում գերիշխում է հանելուկային, անհաստատ մթնոլորտը: Երկու վերընթաց նոնաների հնչողությունը մեկ տակտում

երաժշտությունը դարձնում է դիստանսային: 36 տակտից բաղկացած պրեյլուդում ինն անգամ հնչում է չորստակտանի թեման՝ հավելված երեք տակտից բաղկացած եզրափակիչ բաժնով:



Թեմայի ինը անցկացումներից միայն չորրորդն ու յոթերորդն են միանման, բոլոր մյուս տարբերակներում առկա են փոփոխություններ: Այսպես.

ա) առաջին և երրորդ անցկացումներում առկա են փոփոխություններ ներքևի ծայնում: Երրորդ անցկացման ժամանակ թեման ավելի զարգացած է ու դրա շնորհիվ ունի ավելի հարուստ հնչողություն,

բ) երկրորդ, չորրորդ, վեցերորդ, յոթերորդ անցկացումներին բնորոշ են հարմոնիկ փոփոխություններ, իսկ թեման հնչում է ոչ թե փոքր օկտավի սի նոտայից, այլ առաջին օկտավի ֆա դիեզից,

գ) հինգերորդ և վեցերորդ անցկացումներն առաջինի ինվերսիաներն են,

դ) իններորդ անցկացումն ընդլայնված է, ինչը թերևս բնական է, քանի որ այն կատարում է պրեյլուդի վերջաբանի դեր:

Պրեյլուդ թիվ 8, in D

Երկրորդ և չորրորդ պրեյլուդների պես ութերորդ պրեյլուդը շարքի կենսուրախ համարներից է: Հեռավոր ռեգիստրների օգտագործման հնարքը, որն առկա է շարքի բոլոր պրեյլուդներում, այստեղ կիրառվում է միայն եզրափակիչ տակտերում: Ամպլիտուդն այստեղ հասնում է գրեթե յոթ օկտավի:

Տասներկու պրեյլուդներից միայն ութերորդն է երկմասանի: Առաջին մասը բաղկացած է միևնույն երաժշտական նյութի երկակի կրկնությունից:



Երկրորդ բաժինն ասես ծնվում է առաջինից, դրա ինտոնացիոն շարունակությունն է, թեև ակնհայտ են ֆակտուրային, հարմոնիկ և տեմպային փոփոխություններ:



Երկրորդ բաժնի հնչողությունը հարստանում է հարմոնիկ հիմքի օկտավային շարադրանքի շնորհիվ: Բացի այդ, եթե առաջին բաժինը հնչում էր վերևի և միջին ռեգիստրներում, ապա երկրորդը գլխավորապես բասային ռեգիստրներում է: Պրեյլուդի գագաթնակետը 15-րդ տակտում է:

Պրեյլուդ թիվ 9, in Gis

Թեև շարքում չի ուրվագծվում կուտ և ամփոփ դրամատուրգիական գիծ, այնուամենայնիվ պիեսներում առկա են կերպարային մի շարք ընդհանրություններ. իններորդ պրեյլուդը բնույթով շատ նման է երրորդ մանրանվագին:

Պրեյլուդի հիմքում դրված արտահայտիչ թեման ունի վեհ և միևնույն ժամանակ խորհրդավոր հնչողություն:



Մանրանվագը ծավալով շարքում ամենափոքրն է՝ ընդամենը 14 տակտ: Կուլմինացիան 8-րդ տակտում է, հնչում է fff:



Պրեյլուդը գլխավորապես գրված է միջին և բասային ռեգիստրներում: Թեքևս դրա շնորհիվ մանրանվագը խորհրդավոր և մռայլ բնույթ ունի: Այս պրեյլուդում, ինչպես նաև առաջինում և տասնմեկերորդում, կոմպոզիտորն օգտագործում է փոփոխական մետր, որը խախտում է ներտակտային շեշ-

տաղրությունը: Ինչպես հինգերորդ պրեյլուդում, այստեղ էլ կարևոր դեր են կատարում տրիոլային խմբավորումները և կետագծված դիմարը:

Պրեյլուդ թիվ 10, in E

Տասներորդ պրեյլուդում վառ և ակնհայտ է դրսևորվում Գ.Հովունցի կոնստրուկտիվ մտածելակերպը: Առաջինից մինչև վերջին տակտը պրեյլուդը սիմետրիա է սի նոտայից: Աշխույժ, անդադար շարժումը տարանտելային խառնվածք է հաղորդում մանրանվագին:



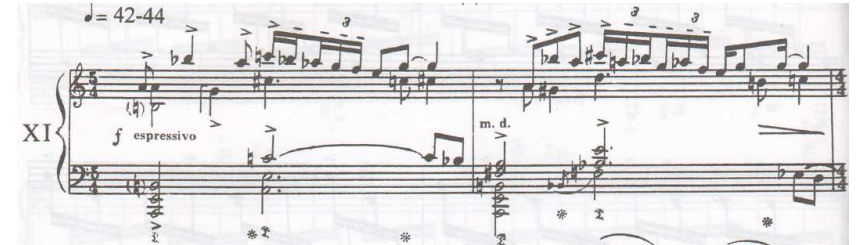
Պրեյլուդը շարքի ամենաերկար պիեսն է: Սկսվելով մոտ տարածությունից՝ մանրանվագի զարգացման ընթացքում ռեգիստրային դիապազոնն ընդլայնվում է՝ ընդգրկելով բևեռային ռեգիստրներ: Երաժշտական նյութը բաղկացած է երեք բաժիններից. առաջին բաժին՝ A (7 տակտ + 7 տակտ) և B (16 տակտ), երկրորդ բաժին՝ A1 (7 տակտ) և B1 (16 տակտ), երրորդ բաժին՝ A (7 տակտ) և եզրափակիչ բաժին (6 տակտ):

Պրեյլուդում կիրառված սիմետրիան հետագայում կդառնա Գ.Հովունցի ստեղծած լադերի հիմքը, կոմպոզիտորի մի շարք ստեղծագործությունների ձևակառուցողական տարրը:

Պրեյլուդ թիվ 11

Գ.Հովունցի արվեստում առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում ինտերվալային և ինտոնացիոն որոշ հնչողություններ: Դրանցից շատերը դառնում են կոմպոզիտորի այս կամ այն ստեղծագործության ձևակառուցողական հիմքը⁹: Տասներորդ պրեյլուդում Գ.Հովունցը շարունակում է առաջին, երկ-

րորդ և յոթերորդ պրեյլուդների գիծը և յուրահատուկ նշանակությամբ օժտում նոնա ինտերվալը: Հենց այդ ինտերվալից է սկսվում պրեյլուդը:



Նոնայի հնչողության շնորհիվ մանրանվագում հաստատվում է անորոշության և մտածկոտության տրամադրություն, որն, ի դեպ, բնորոշ էր նաև շարքի առաջին մանրանվագին: Ի դեպ, նոնա ինտերվալն առկա է ինչպես մեղեդիում, այնպես էլ հարմոնիկ տեսքով:

Տասներորդ պրեյլուդն այն երեք մանրանվագներից է, որ սկսվում է ֆորտեով և գրված է փոփոխական մետրով: Պրեյլուդը նման է լուսավոր տխրությամբ երանգավորված երգի: Ֆակտուրան բաշխվում է վերևի ծայնում՝ մեղեդու և ներքևի ծայնում՝ ակորդային նվագակցության միջև, ինչը բնորոշ է երգի ժանրին: Մանրանվագի զագաթնակետը տասներկուերորդ տակտում է:

Պրեյլուդ թիվ 12

Տասներորդ պրեյլուդի պես տասներկուերորդն էլ շարքի ծավալուն մանրանվագներից է: Այն հնչում է մեկ շնչով և նման է ռազմական-գրոտեսկային պարի: Գ.Հովունցը գրոտեսկային տրամադրության է հասնում ինտերվալային թռիչքների, կոտրատվող և սեթևեթող դիմիկայի շնորհիվ: Հեղինակը նշում է՝ “con fuoco”՝ կրակոտ:

Կոմպոզիտորը դրամատուրգիական զարգացման է հասնում նաև շեշտերի և բազմաթիվ սինկոպաների շնորհիվ, որոնցով շաղախված է ամբողջ ստեղծագործությունը: Պրեյլուդի սկզբից մինչև վերջ դրանք ներթափանցում են երաժշտական գործողության բոլոր շերտերը, կոտրելով 12/8 չափի խիստ սիմետրիան:

Պրեյլուդը շարքի ամենադինամիկ մանրանվագն է: Սկզբից մինչև վերջ այն հնչում է f: Բացի f-ից հանդիպում են ff, sf, fff: Շարքի պրեյլուդներից շատերի պես այս մեկն էլ եռամաս է: Առաջին բաժինը տևում է մինչև 12-րդ տակտ, երկրորդը՝ 13-ից 43-րդ, երրորդը՝ 44-ից 59:

⁹ Джагаципян К. А. Традиционное и новаторское в творчестве Г. Овунца, стр. 52.



Այսպիսով, լինելով Գ.Հովունցի առաջին ստեղծագործություններից մեկը, «Տասներկու պրելյուդ» դաշնամուրի համար շարքը շատ կարևոր դեր է կատարել կոմպոզիտորի ստեղծագործական էվոլյուցիայում. այստեղ նախանշվել են ձևակառուցողական մի շարք մոտեցումներ, զարգացման հնարքներ, որոնք հետագայում դարձել են կոմպոզիտորի ստեղծագործությունների բնորոշիչներից:

- Համարների միջև առկա են ինտերվալային և ինտոնացիոն կապեր:
- Շարքում բացակայում է տոնայնությունների հաջորդականության հստակ համակարգ, յուրաքանչյուր պրելյուդ կառուցվում է մեկ լադում, որը կարելի է բնորոշել որպես «ինտոնացիոն կենտրոն»:
- Պրելյուդները գրված են հակադրության սկզբունքով. մտախոհությանը հաջորդում են կենսահաստատ, կենսուրախ տրամադրությունները, ժողովրդական պարերգային բնույթի պրելյուդին հաջորդում է ազգային հնագույն ժողովրդական երգը, լուսավոր տխրությունն անհետ կորչում է, երբ հնչում են կրակոտ պարի հնչյունները, որով էլ ավարտվում է շարքը:
- Պրելյուդների գերակշռող մասը եռամաս է¹⁰:
- Շարքին բնորոշ է ծայնառեգիստրային տարածության լայն ընդգրկումը:
- Շարքում կարևորագույն դեր են կատարում շեշտերն ու սինկոպաները:
- Ինտոնացիոն և լադահարմոնիկ հնչողությունների հասնելու համար

¹⁰ Առհասարակ եռամասնությունը բնորոշ է Գ.Հովունցի արվեստին:

կոմպոզիտորը եզրափակիչ բաժիններում խուսափում է ավանդական տերցիային հարմոնիկ կոնստրուկցիաների կիրառումից:

- Գրեթե բոլոր պրելյուդներում կուլմինացիաները հնչում են երկու ֆորտե դինամիկ նշանով և գտնվում են միջին բաժնի ավարտի և ռեպրիզի սկզբի միջև:

Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ

ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑ. 12 ՊՐԵԼՅՈՒԴ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ

Հոդվածը նվիրված է ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, կոմպոզիտոր Գագիկ Հովունցի «12 պրելյուդ դաշնամուրի համար» (op. 2, 1965) ստեղծագործության վերլուծությանը: Հեղինակը բացահայտում է դաշնամուրային շարքի երաժշտական-ոճական և ձևակառուցման առանձնահատկությունները:

Բանալի բառեր – Գագիկ Հովունց, դաշնամուրային շարք, պրելյուդ:

Анаит МАРГАРЯН

ГАГИК ОВУНЦ: 12 ПРЕЛЮДИЙ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Статья посвящена анализу произведения заслуженного деятеля искусств РА, композитора Гагика Овунца “12 прелюдий для фортепиано” (op. 2, 1965). Автор выявляет музыкально-стилевые и формообразующие особенности фортепианного цикла.

Ключевые слова – Гагик Овунц, фпртепианный цикл, прелюдия.

Anahit MARGARYAN

GAGIK HOVUNTS: 12 PRELUDES FOR PIANO

The paper analyses the “12 Preludes for Piano” (op. 2, 1965) by Honored Art Worker of RA, composer Gagik Hovunts. The author reveals the musical, stylistic and form-shaping specificities of the piano cycle.

Key words – Gagik Hovunts, piano cycle, prelude.

ՏԵՂԵԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԵՂԻՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

1. **Մարտին Հարությունյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
2. **Անահիտ Մարգարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
3. **Արեգ Հասրաթյան** - ճարտարապետության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի գիտաշխատող, ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս:
4. **Լիլիթ Արտեմյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, ՀՀ ԳԱԱ ԱԻ երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի փոխնախագահ:
5. **Արտավազդ Եղիազարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող:
6. **Սարգիս Բալթաբյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ն. Ավետիսյան):
7. **Արսեն Համբարձումով** - արվեստագիտության թեկնածու, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող:
8. **Ջահրա Մալեքի** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Ա. Աղասյան):

9. **Դավիթ Նահատակյան** - ճարտարապետության թեկնածու, Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի հուշարձանների չափագրության և ախտորոշման լաբորատորիայի վարիչ, ճարտարապետության տեսության, պատմաճարտարապետական ժառանգության վերականգնման, վերակառուցման, գեղեցիկ արվեստի և պատմության ամբիոնի ասիստենտ:
10. **Սոֆյա Ղազարյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ի. Ջուլտովա):
11. **Անուշ Ասլիբեկյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի թատրոնի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հովհաննիսյան):
12. **Լուսինե Սարգսյան** - Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի դասախոս, նույն ամբիոնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Լ. Չուգասզյան):
13. **Լիլիթ Հակոբյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
14. **Սյուզաննա Գրիգորյան** - ԻՍ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի արվեստի պատմության, տեսության և մշակութաբանության ամբիոնի մասնագետ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հակոբյան):
15. **Մարտուն Կոստանդյան** - Պ.Ի. Չայկովսկու անվան միջնակարգ երաժշտական մասնագիտական դպրոցի տնօրեն, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
16. **Հռիփսիմե Վարդանյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Երևանի

պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի դասախոս:

17. **Իրինա Գարասեֆերյան** - «Բարձր արվեստ» կերպարվեստի կենտրոնի աշխատակից:
18. **Սոֆյա Սարյան** - Մ. Սարյանի տուն-թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ավագյան):
19. **Դավիթ Մեղրոնյան** - Երևանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
20. **Լուսինե Նուրազյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող (գիտական ղեկավար՝ Հ. Հովհաննիսյան):
21. **Ինեսա Դանիելյան** - Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Լ. Չուգասզյան):
22. **Արմինե Աթոյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Կ. Զաղացպանյան):
23. **Դավիթ Ղազարյան** - արվեստագիտության թեկնածու, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գիտաշխատող, Երևանի պետական համալսարանի դասախոս:
24. **Սառա Մալքե Մոհամմադի** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ (Իրանի Իսլամական Հանրապետություն, գիտական ղեկավար՝ Դ. Քերթմենջյան):

25. **Մարիա Լազարևա** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ֆ. Տեր-Մարտիրոսով):
26. **Սոնա Մակարյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
27. **Դիանա Գրիգորյան** - Երևանի պետական համալսարանի հայ արվեստի պատմության և տեսության ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի ամբիոնի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Ս. Մանուկյան):
28. **Շուշանիկ Զոհրաբյան** - արվեստագիտության թեկնածու (Ֆրանսիա):
29. **Աննա Թամիթոլյան** - ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հայցորդ (գիտական ղեկավար՝ Ա. Ասատրյան):
30. **Արման Աղլամազյան** - Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի ասպիրանտ (գիտական ղեկավար՝ Վ. Ղազարյան):

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

- Մերի Կիրակոսյան – ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՆՆԵՐՈՐԴ ՆԱՏԱՇՐՋԱՆԸ
(էջ 5 – 10)
- Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ – ՍՈՒՐԲ ՄԱԿԱՐԱՎԱՆՔ.
ԱՆՑՅԱԼՆ ՈՒ ՆԵՐԿԱՆ
(էջ 11 – 18)
- Արեգ ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ – ԴԴՄԱՇԵՆԻ ՍՔ. ԹԱԴԵԻՈՍ ԵԿԵՂԵՑՈՒ
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ
(էջ 19 –25)
- Լիլիթ ԱՐՏԵՄՅԱՆ – ԼԵԻՈՆ ՉԱՌԻՇՅԱՆԻ «ԷՊԻԿԵՆՏՐՈՆ» ՊԻԵՍԻ
ԿԱՏԱՐՈՂԱԿԱՆ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ (1988 թ.)
(էջ 26 –34)
- Արտավազդ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ – «ԵՐԵՒԱՆ» ԱՄՍԱԳՐԻ ՇԱՊԻԿՆԵՐԸ
(էջ 35 –40)
- Սարգիս ԲԱԼԲԱՔՅԱՆ – ՌՈՔԵՐՏ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆՑԻ ԿՈՆՑԵՐՏԸ
ԿՈՆՏՐԱԲԱՍԻ ԵՒ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ
(էջ 41 –53)
- Արսեն ՀԱՄԲԱՐՁՈՒՄՈՎ – ԱՄՈՍ ԳԻՏԱՅԻ «ԱՆԱ ԱՐԱԲԻԱ» ՖԻԼՄԻ
ՄԱՍԻՆ ԵՒ ՄԵԿ ԱՆԳԱՄ ԵԻՍ ԿԻՆՈԱՐՎԵՍՏՈՒՄ ՓԱՍՏԱՐԿՄԱՆ ՄԱՍԻՆ
(էջ 54 –58)
- Ջահրա ՄԱԼԵՔԻ – ՌՈՒՄԻ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԱՐՏԱՑՈԼՈՒՄԸ ԻՐԱՆՑԻ
ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՆԿԱՐԻՉ ՇԱՀՐԻԱՐ ԱՀՄԱԴԻԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 59 –63)
- Դավիթ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ – ԵՂԵԳԻՍԻ ԶՈՐԱՑ ԵԿԵՂԵՑԻ.
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՆՈՐ ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
(էջ 64 –71)
- Սոֆյա ՂԱԶԱՐՅԱՆ – ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԱՅԻՆ ՍՈՆԱՏԻՆ՝
ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԺԱՆՐԻ ԷՎՈԼՅՈՒՑԻԱՅԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԸ
(էջ 72 –79)
- Անուշ ԱՍԼԻԲԵԿՅԱՆ – ՎԻԼՅԱՄ ՍԱՐՈՅԱՆԻ ԱՐՁԱԿԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՆ
ՓՈՐՁԵՐԸ ՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ
(էջ 80 –90)
- Լուսինե ՍԱՐԳՍՅԱՆ – «ՄԱՐԻԱՄԻ ԵՒ ԵՂԻՍԱԲԵԹԻ ՀԱՆԴԻՊՈՒՄԸ»
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆ ԱՎԱԳ ԾԱՂԿՈՂԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(ՊԱՏԿԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՒ ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ)
(էջ 91 –99)

- Լիլիթ ՀԱԿՈՔՅԱՆ – ՆԻԿՈԼ ԳԱԼԱՆԴԵՐՅԱՆԻ «ՓԱՐՎԱՆԱ» ՕՊԵՐԱՆ
(էջ 100 –107)
- Սյուզաննա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ – ԽՃԱՆԿԱՐԻ ԱՐՎԵՍՏԸ ԿԱՐԱՊ ԵՏ
ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆԻ ՄՈՏ
(էջ 108 –113)
- Մարտուն ԿՈՍՏԱՆԴՅԱՆ – ՏԻԳՐԱՆ ՉՈՒԽԱԾՅԱՆԻ ՍԻՄՖՈՆԻԿ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ. «FANTAZIE ORIENTALE»
(էջ 114 –122)
- Հռիփսիմե ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ – ԱՍՏՎԱԾԱՇՆՉՅԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԸ
ՌՈՒԴՈԼՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(էջ 123 –133)
- Իրինա ԳԱՐԱՍԵՖԵՐՅԱՆ – ԷՋԵՐ ԼԵԻՈՆ ԹՈՒԹՈՒՆՋՅԱՆԻ ԵՒ ԼԵՈՆԱ
ՌՈՋԵՆԲԵՐԳԻ ՆԱՄԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԻՑ
(էջ 134 –142)
- Սոֆյա ՍԱՐՅԱՆ – ՌՈՒՍԱԿԱՆ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԳՈՐԾԻՉՆԵՐԸ ՄԱՐՏԻՐՈՍ
ՍԱՐՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՈՒՄ
(էջ 143 –151)
- Դավիթ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆ – ԿՈՄԻՏԱՄՆ ԻՐ ՆԱՄԱԿՆԵՐԻ ՀԱՅԵԼԻՈՒՄ
(էջ 152 –159)
- Լուսինե ՆՈՒՐԱԶՅԱՆ – ՎԻԼՅԱՄ ՇԵՔՍՊԻՐԻ «ՄԻՋ-ԱՄԱՌՆԱՅԻՆ
ԳԻՇԵՐՈՒԱՆ ԵՐԱՋ ՄԸ» ՊԻԵՍԸ Պ. ՖԱՋԼՅԱՆԻ ԲԵՄԱԴՐՈՒԹՅԱՄԲ
(էջ 160 –168)
- Ինեսա ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ – ԱՎԵՏԱՐԱՆԻՉՆԵՐԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ ՄՈՄԻԿԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴԱԾ 1292 Թ. ԱՎԵՏԱՐԱՆՈՒՄ
(էջ 169 –176)
- Արմինե ԱԹՈՅԱՆ – ԴԱՎԻԹ ՀԱԼԱՋՅԱՆ. «ՍԻՐՈ ԵՒ ՄԱՀՎԱՆ ԵՐԳԵՐ»
ԽՄԲԵՐԳԱՅԻՆ ՇԱՐՔԸ ԸՍՏ ՌՈՒԲԵՆ ՍԵԽԱԿԻ
(էջ 177 –183)
- Դավիթ ՂԱԶԱՐՅԱՆ – ԿԱՐՈ ԵՒ ԹԱՄԱՐ ՆԱՐԲԵԿՅԱՆՆԵՐԻ ՄԱՍՆԱՎՈՐ
ՀԱՎԱՔԱԾՈՒԻ ԺԱՊԱՎԵՆԱՋԵԻ ՀՄԱՅԻԼԸ
(էջ 184 –192)
- Սառա ՄԱԼԵՔ ՄՈՀԱՄՄԱԴԻ – ԼԱԼԵՀՋԱՐ ՓՈՂՈՑԻ ՎՐԱ ԳՏՆՎՈՂ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՇԵՆՔԵՐԸ
(էջ 193 –199)
- Մարիա ԼԱԶԱՐԵՎԱ – ՏԻԳՐԱՆ ՄԵԾԻ ԴՐԱՄՆԵՐԻ ՎՐԱ ՊԱՏԿԵՐՎԱԾ
ՏԻԽԵ ԱՍՏՎԱԾՈՒՀՈՒ ԿԵՐՊԱՐԻ ՇՈՒՐՋ
(էջ 200 –207)
- Սոնա ՄԱԿԱՐՅԱՆ – ՊԱՎԵԼ ԼԻՍԻՑՅԱՆԸ՝ ԿԱՄԵՐԱՅԻՆ ԵՐԳԻՉ
(էջ 208 –214)

Դիանա ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ - ԱՆԻԻ ԲԱԳՐԱՏՈՒՆԻՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱՇՐՋԱՆԻ
ԵԿԵՂԵՑԻՆԵՐԻ ԱՐԾԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ. ՊԱՏԿԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԵՎ
ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

(էջ 215 –222)

Շուշանիկ ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ - ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ «ԼՔՅԱԼԸ»
ՊԱՏԿԵՐԸ ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԵՎ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ
(էջ 223-233)

Աննա ԹԱՄԻՐՕՂԼՅԱՆ - ՎԱՀՐԱՄ ԲԱԲԱՅԱՆԻ ՍՈՆԱՏԸ ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ
ԵՎ ԼԻՏԱՎՐՆԵՐԻ ՀԱՄԱՐ

(էջ 234 –242)

Արման ԱՂԼԱՄԱԶՅԱՆ - ԱՆԱԼԻՏԻԿԸ ԵՎ ՍԻՆԹԵՏԻԿԸ
ՎԵՐԱՑԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

(էջ 243 – 249)

Անահիտ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ – ԳԱԳԻԿ ՀՈՎՈՒՆՑ. 12 ՊՐԵԼՅՈՒԴ
ԴԱՇՆԱՄՈՒՐԻ ՀԱՄԱՐ

(250 – 267)

Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական
իններորդ նստաշրջան
(14 նոյեմբերի, 2014)

Նստաշրջանի նյութեր

Девятая научная сессия молодых армянских искусствоведов
(14 ноября, 2014)

Материалы сессии

Ninth Scientific Session of Young Art Historians
(November 14, 2014)

The materials of the conference

Խմբագիր՝ Ա. Սահակյան
Համակարգչային էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Անգլերեն թարգմանությունը՝ Սվետլանա Մարդանյանի
Ռուսերեն տեքստերի խմբագիր՝ Սվետլանա Մարդանյան

Հրատ. պատվեր N
Ստորագրված է տպագրության՝ 2015թ.
Չափսը՝ 60 x 84 ¹/₁₆, թուղթ N 1
Տպագրական 17.25 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 130 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչության տպարան
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24: